Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. – Como
Università Cattolica del Sacro Cuore - Brescia

15.

Barocco Padano
3

Atti dell'XI Convegno internazionale
sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII

Brescia, 16-18 luglio 2001

a cura di
ALBERTO COLZANI - ANDREA LUPPI - MAURIZIO PADOAN

A.M.I.S. (Antiquae Musicae Italicae Studiosi)
Como 2004

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

Volume pubblicato con il contributo
della Fondazione della Comunità Bresciana ONLUS

con il patrocinio della Società Italiana di Musicologia

ISBN 978-88-97859-04-8
© 2004
A.M.I.S. - Via Leonardo da Vinci, 41 - 22100
amis_como@gmx.de

Con la pubblicazione di questi Atti si rinnova innanzitutto una duplice opportunità, che volentieri sottolineo in questa breve nota introduttiva: documentare da un lato gli esiti di un altro convegno - l'undicesimo - promosso dal Centro Ricerche dell'A.M.I.S. di Como e stampato a quasi un ventennio dal primo, a coronare un iter ventennale di studi e ricerche sul Barocco sacro e profano (1985-2004); condividere, a un tempo, un comune percorso di idee e riscontri operativi, che trova nel patrocinio istituzionale della Società Italiana di Musicologia la forma più naturale di convergenza nelle finalità che da sempre ne connotano gli obiettivi culturali.

Gli Atti qui raccolti (che riuniscono le 17 relazioni presentate nel 2001) vanno dunque a incrementare una fortunata sequenza di studi sulla tradizione padana, di cui i precedenti due volumi avevano già offerto esemplare consistenza (le 41 relazioni convogliate negli Atti del IX e del X Convegno e nei rispettivi volumi di Barocco Padano 1 e 2, editi nel 2002).

Oltre 450 pagine sostanziano il contenuto di questa pubblicazione e le tematiche che vi afferiscono. All'attenzione del lettore – in un contesto che apre a documenti d'archivio, testimonianze di trattatistica, nuove indagini, rivisitazioni, approfondimenti – si offrono profili di musicisti, repertori, cappelle musicali e confraternite: un itinerario di storia e geografia padana, che trova nei luoghi (Milano, Brescia, Mantova, Voghera, ma anche Spalato e Cracovia), nella produzione polifonica (passioni, vespri, drammi spirituali, mottetti), anche non esclusivamente sacra (brani strumentali, varie collettanee), nel contributo di insigni protagonisti (Giovanni Matteo Asola, Biagio Marini, Giovanni Legrenzi, Giacomo Antonio Perti) e di altri apprezzabili compositori (Nicola Parma, Federico Malgarini, Claudia Rusca) gli esiti più consistenti, per qualità di ricerca e varietà di approccio.

Ringrazio dunque l'A.M.I.S. e i suoi instancabili alfieri – gli amici e colleghi Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan – per il rinnovato invito a presentare il volume: invito che ben volentieri ho accolto, portando qui il saluto della Società Italiana di Musicologia e del suo Presidente Bianca Maria Antolini, nella piena aderenza agli intenti che guidano il sodalizio A.M.I.S.-SIdM verso una comunanza di obiettivi per la cultura musicologica e verso auspicate future iniziative di reciproco impegno.

PIERO GARGIULO
Società Italiana di Musicologia

CLAUDIO BERNARDI

I fiori della Passione.
Le rappresentazioni del dramma di Cristo nell'Italia centro-settentrionale

I FIORI DELLA PASSIONE. LE RAPPRESENTAZIONI DEL DRAMMA DI CRISTO NELL'ITALIA CENTRO-SETTENTRIONALE (SECC. XVI-XVII)

Nel Medioevo la massa dei fedeli praticava una religione dimostrativa in cui le processioni, i pellegrinaggi e il culto delle reliquie occupavano un posto importante almeno quanto i sacramenti e l'orazione. Il sacro e il profano non erano distinti e la fede si mescolava con il meraviglioso. Un numero minore di cristiani, invece, praticava una pietà più intima e personale[1]. Religiosità popolare e *Devotio* moderna avevano tuttavia in comune la passione di Cristo come centro della vita spirituale e cultuale. Chiese, cappelle, piazze e strade pullulavano di statue ed immagini ad essa dedicate, e i tempi festivi erano costellati da drammi sacri, devozioni, sermoni e processioni, che rappresentavano l'evento centrale della fede cristiana. La presenza di molteplici elementi nella pietà medievale considerati incongrui e aspramente criticati dai protestanti produsse, come è noto, una profonda opera di riforma del culto e della devozione in ambito cattolico, fondata su precisi criteri di distinzione tra sacro e profano, tra religioso e magico, tra ortodossia ed eresia, tra clericale e laicale. Con un lungo processo di revisione ed invenzione di forme liturgiche, paraliturgiche, devozionali e dei mezzi di comunicazione, la riforma cattolica riuscì a rispettare e rinnovare il sentire rituale della tradizione, ma anche ad accogliere ed inglobare il soggettivismo religioso degli evangelici[2]. Nella ricerca avviata nel Cinquecento di una forma che conciliasse il modo di rappresentare esteriore, adatto ai semplici, e quello interiore, ricercato dagli «intelligenti», la vicenda delle sacre rappresentazioni e in particolare della passione di Cristo assume un valore esemplare. Limitando il nostro sguardo all'Italia e in particolare alla Lombardia, cercheremo di dimostrare come dalla proibizione di rappresentare la passione di Cristo siano sorti molti nuovi e rinnovati «teatri» o «fiori della Passione».

---

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

2 Sulla questione del soggettivismo religioso dei protestanti e il sentire rituale dei cattolici, cfr. MARIO PERNIOLA, *Del sentire cattolico. La forma culturale di una religione universale*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Le date emblematiche che sanciscono la fine del teatro religioso medievale in Europa sono il 1539 quando papa Paolo III proibì a Roma la rappresentazione della Passione del Gonfalone al Colosseo[3], il 1548 quando il Parlamento di Parigi vietò le sacre rappresentazioni della Confrèrie de la Passion che aveva una specie di monopolio in ambito francese, e il 1565, anno del Concilio Provinciale milanese, in cui Carlo Borromeo proibì la rappresentazione della Passione, prescrivendo al suo posto l'esposizione dotta e seria dell'argomento da parte dei predicatori. Per indurre nei fedeli sentimenti di pietà e commozione, il cardinale raccomandava l'ausilio dell'immagine del Crocifisso e di pie azioni esteriori[4].

Escludendo dalla nostra panoramica sui fiori della Passione il repertorio musicale legato alla liturgia ufficiale[5], riportata dal Concilio di Trento al centro della vita cultuale della Chiesa, e la predicazione[6], strumento fondamentale di rievangeliz-

---

3 Composta da 179 ottave, scritta da Giuliano Dati (morto a Roma nel 1523) e da altri due autori e di cui si conservano più di 30 edizioni, tra le quali vedi quella conservata alla Biblioteca «Angelo Mai» di Bergamo nel fondo Locatelli: *La Santissima Passione di Nostro Signore Giesu Christo. Con la Resurrettione, recitata in Roma, dalla Venerabile Compagnia del Confalone nel luogo consueto, detto il Coliseo*, in Roma, Appresso Giovanni Osmarino Gilioto, alla Chiavica di Santa Lucia. s. d.

4 *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, a cura di Achille Ratti, Mediolani, ex typographia pontificia Sancti Iosephi, voll. 2-4, 1890-1897, II, col. 141.

5 Sviluppo particolare in ambito polifonico ebbero le *Passiones* e i Mattutini delle tenebre nella Settimana Santa, si vedano, ad esempio, GINO STEFANI, *Pasqua e musica: liturgia, arte e costume*, in «Ephemerides Liturgicae» LXXXV (1971), pp. 150-157; MAURIZIO PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di Sergio Martinotti, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 13-64; RUGGERO DEL SILENZIO, *«Passiones» polifoniche del Rinascimento Bresciano*, in «Civiltà bresciana» II (1993)**,** n. 2, pp. 5-10.

6 Ma si veda almeno lo studio esemplare di COSTANZO CARGNONI, *Le Quarantore ieri e oggi. Viaggio nella storia della predicazione cattolica, della devozione popolare e della spiritualità cappuccina*, in «L'Italia francescana» LXI (1986), pp. 329-460. Con il Concilio di Trento vennero a cessare i sermoni dei laici che si tenevano negli oratori delle confraternite in occasione della celebrazione del Mandato con la lavanda dei piedi e l'agape comunitaria, come testimonia per Firenze RONALD F. E. WEISSMAN, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1982, pp. 99-104. Così pure non fu più la piazza, ma la chiesa il luogo classico delle predicazione della settimana santa. Sui motivi della predicazione medievale all'esterno delle chiese cfr. GIOVANNI CIAPPELLI, *Carnevale e Quaresima. Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 153-159. Viceversa la strategia delle missioni popolari puntava proprio sull'evento religioso-spettacolare esterno, ma per «ricondurre» le pecorelle smarrite all'ovile, ossia riportare i fedeli a frequentare le chiese: «le processioni di cui fecero uso i missionari in terra cattolica furono altrettante riproposte del modello dei Sacri Monti: si andava, in genere, da una chiesa interna al centro abitato a un luogo sacro esterno e durante il percorso si rappresentavano momenti della Passione, storie di santi e di martiri. Erano storie che il missionario doveva evocare con la potenza dell'oratoria, mentre i fedeli, spesso organizza-

zazione delle campagne e di formazione dottrinale e religiosa, che esigono una specifica e ampia trattazione, ci soffermeremo sui generi più spettacolari della Passione, introdotti e diffusi nella Controriforma, in particolare sulle processioni drammatiche, sui teatri della pietà costituiti da immagini, gruppi e scene plastiche, sui veri e propri drammi sacri e sulle produzioni musicali di tipo paraliturgico come gli oratori, avvertendo che nella maggior parte dei casi la fusione e l'interazione delle diverse arti sono la regola della devozione barocca.

1. Processioni drammatiche

Le processioni del giovedì e venerdì santo con immagini, simboli, gruppi statuari e simulacri della Passione costituiscono il fulcro della devozione confraternale e l'espressione più altamente drammatica della devozione alle sofferenze di Cristo dal Concilio di Trento fino ai nostri giorni[7]. Statue e gruppi processionali vennero pensati come efficaci sostituti delle sacre rappresentazioni, meno controllabili dalle autorità e dimostratesi, per la prevalenza della visione spettacolare sull'azione rituale, ambigue forme di partecipazione devota.

Una decisione del primo sinodo provinciale genovese d'età post-tridentina raccomanda, prima del 1574, che le sacre rappresentazioni siano abolite e che si curi, invece, la pratica delle processioni. Non è forse azzardato collegare ad un simile orientamento la splendida fioritura di "casse", cioè immagini processionali, cui ha saputo dare luogo la gara nello sfarzo liturgico venutasi ad instaurare tra le diverse confraternite liguri a partire dalla fine del Cinquecento. In questi capolavori della scultura lignea la presa emotiva del vecchio teatro popolare è come eternata e sollevata al livello di una consapevolezza estetica più avvertita e matura[8].

A Milano nel Seicento troviamo tutte le principali tipologie di processione drammatica della Passione aventi come protagonisti dei simulacri. Quella con i misteri, simboli o statue rappresentanti i diversi episodi della Passione che sfilano in corteo, era stata inventata nel 1587 da uno stretto collaboratore del Borromeo,

---

ti in confraternite, ne fornivano rappresentazioni teatrali. La partecipazione collettiva era massiccia, ma le forme di quella partecipazione erano oggetto di continui interventi ecclesiastici, per la loro tendenza a sfuggire ai modelli penitenziali», ADRIANO PROSPERI, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996, p. 683.

7 CLAUDIO BERNARDI, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, pp. 263-504.

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

il generale dei barnabiti e futuro vescovo di Novara, Carlo Bascapè. Ecco come il biografo del Bascapé, Innocenzo Chiesa, descrive l'evento del 1587:

> «Ma bella e nobile, e numerosa fu principalmente la processione che Carlo divisò per la notte del venerdì santo. Poiché egli ordinò ventisette misteri della passione di Cristo, Signor nostro, di statue di giusta grandezza, in rilievo, portate da chierici secolari vestiti con cotte bianche. Precedeva una grandissima croce, portata da uno dei nostri sacerdoti vestito di rocchetto e stola nera, a capo scoperto, in mezzo a quattro altri nostri chierici, ciascuno dei quali portava nelle mani un grandissimo doppiere di cera di sette libbre, e davanti alla croce andavano altri «chierici», ciascuno dei quali portava sopra un'asta un breve a grandi lettere del mistero della croce; seguivano poi, fra l'uno e l'altro mistero, compartiti cavalieri e signori di qualità, vestiti di sacco, ciascuno con torce di cinque libbre l'una, e ai suoi luoghi distinti quattro nobilissimi cori di musica. Si andò da San Barnaba al duomo, a San Sepolcro e a Santo Stefano, nelle quali chiese ragionarono tre dei nostri predicatori. In tutte le contrade erano esposti lumi alle finestre, in tanta quantità che per la chiarezza che rendevano quasi pareva che fosse di giorno chiaro. E tanto fu il concorso del popolo, anche di forestieri, che appena si poteva passare per le strade, e tutto seguì con grandissima quiete, devozione e frutto»[9].

I francescani osservanti, come in tutte le loro chiese e segnatamente a Gerusalemme e all'Ara Coeli di Roma, nella chiesa di S. Angelo mettevano in scena per il venerdì santo la deposizione di Cristo. Alcuni religiosi nelle parti di Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo si recavano nella cappella tramutata in monte Calvario e schiodavano un crocifisso di legno con gli arti snodabili per portarlo poi alla sepoltura[10]. La cerimonia di deposizione del venerdì santo, peculiare di alcune aree dell'Europa medievale[11], aveva assunto un aspetto più teatrale e meno liturgico

---

9 INNOCENZO CHIESA, *Vita di Carlo Bascapè. Barnabita e vescovo di Novara (1550-1615)*, nuova edizione della biografia data alle stampe nel 1636 a cura di Sergio Pagano, Firenze, Olschki, 1993, p. 262.

10 CLAUDIO BERNARDI, *Il tempo sacro: «Entierro». Riti drammatici del venerdì santo*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta e Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 601-609.

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

proprio con l'adozione, a partire dal XIV secolo, delle sculture lignee di crocifissi con gli arti snodabili[12].

I gesuiti, attraverso la loro congregazione di nobili, organizzavano dal 1633 la processione dell'*Entierro*, il solenne funerale di un simulacro di Cristo morto accompagnato da quello dell'Addolorata che si svolgeva per le vie principali di Milano. L'*Entierro* divenne il modello di processione del venerdì santo per moltissimi paesi e città del Piemonte e della Lombardia[13]. A Casale Monferrato l'*Entierro*, introdotto nel 1699 dalla confraternita dei disciplini, prevedeva la recita di versi poetici, sonetti, madrigali e alla fine una «cantata per musica» che accompagnavano i diversi atti della funzione, vale a dire la commemorazione della crocifissione e morte, la deposizione dalla croce, la processione notturna per le vie della città con gli strumenti della Passione, e infine la sepoltura del simulacro di Cristo[14].

Le processioni con simulacri e simboli della Passione modificarono anche le tradizionali processioni locali della settimana santa, dando origini a forme ibride e a complesse rappresentazioni processionali della Passione che finirono per reintrodurre in qualche modo dialoghi, narrazioni, parti recitate o cantate, quadri viventi, personaggi interpretati da persone in carne ed ossa, allestimenti marcatamente teatrali[15].

Un primo esempio è dato dalla processione *more veneto* del venerdì santo. Nel dominio veneto, innanzitutto a Venezia, ma anche in altre città del Nord come Cremona e Novara, le processioni del venerdì santo si svolgevano portando per le strade della città, in un'arca o sepolcro, il Santissimo Sacramento. Ciò era in contraddizione con la regola liturgica che prescriveva per il venerdì santo la celebrazione della morte di Cristo e per questo vietava la consacrazione eucaristica e, un tempo, anche la comunione. La processione eucaristica al venerdì santo era stata

---

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

13 BERNARDI, *Il tempo sacro: «Entierro»* cit., pp. 609-619.

14 Cfr. *Le granatiglie dette Fiori della Passione. Ghirlanda nell'occasione della Solenne Fonzione dell'Entierro intrecciata, & dedicata all'Illustrissime, & divotissime Dame di Casale, da Confratelli della Compagnia Disciplinante dell'Oratorio Picciolo eretta nella Chiesa del MM. RR. PP. di San Filippo Neri. 1700*, In Casale, per gl'Heredi Marta Stampatori Ducali.

15 Ampia diffusione e rappresentazione in area veneta ebbe il testo de *Li Misterj della Passione del Nostro Signor Gesù Cristo da cantarsi dagli Angeli la Settimana Santa in processione* le cui stanze compaiono nell'edizione veneziana (1578) dei testi relativi alla Passione e resurrezione di Cristo della confraternita romana del Gonfalone. Il testo, in ottave, con annuncio e licenza, venne probabilmente composto da un imitatore veneto delle sacre rappresentazioni toscane, cfr. ALBINO ZENATTI, *Rappresentazioni sacre nel Trentino*, Roma, Artero, 1883, rist. anast. Bologna, Forni, 1978, pp. 45-54.

in ogni caso bocciata dalla Congregazione dei riti fin dal 1596. Tuttavia trattandosi di tradizioni fortemente radicate, il tentativo dei vescovi riformatori di togliere l'eucarestia venne spesso frustrato dalla concessione romana di mantenere le antiche usanze. A Bergamo nel Seicento sfilavano così nella processione sia il Santissimo che il simulacro del Cristo morto[16]. Tuttavia gradualmente si impose la distinzione (e la divisione) tra culto eucaristico e culto della Passione. Ad Orzinuovi, nel bresciano, la processione del venerdì santo col Santissimo durò fino al 1611 quando venne sostituito dalla reliquia della croce[17]. Durò fino al 1934 la sfilata di personaggi in costume storico o vestiti da angeli e santi che accompagnavano i simboli della Passione e il simulacro del Cristo morto. In quell'anno «la processione venne ridotta a forma più rigidamente liturgica, togliendovi non solo i gruppi simbolici, i giudei, le Marie, ma anche il baldacchino, sotto il quale il Clero, in rossi paramenti, portava la famosa reliquia della Ss. Croce. Oggi, quella processione ha assunto il carattere di funerale al Cristo morto»[18].

Nella processione di Orzinuovi confluirono innovazioni moderne, ma anche tradizioni antiche ancora presenti alla fine del Seicento nelle processioni camune del venerdì santo, nelle quali, se si eccettuano i simboli della Passione, non compaiono statue e simulacri, ma la Passione viene rappresentata e agita in corteo da personaggi viventi:

> «Precede una gran schiera di giovinetti vestiti da angeli, che sopra di lunghe aste portano i simboli sacrati di tutti i misteri di Giesù patiente, che va ciascuno con alternative voci in dolorosi versi spiegando; e siegue una truppa di gente armata e di manigoldi, tra i quali uno in veste lunga, co' piedi ignudi, cinto da funi, stretto da catene, incoronato di spine, con una gran croce in spalla, ch'ora è maltrattato, or percosso, or trascinato e fatto cader a terra, rappresentante Giesù, portante il vittorioso suo legno al Calvario; et appresso, altre in lunghe vesti lugubri, con diversi atti di pietà da strappare le viscere del cuore, figuranti ciò che fecero realmente le divote donne, e la adolorata Madre di Giesù in quel doloroso viaggio. Dietro a questa camina

16 Sulle processioni del venerdì santo con il SS. Sacramento a Bergamo e nell'area bergamasca cfr. MATTEO RABAGLIO, *Drammaturgia popolare e teatro sacro. Riti e rappresentazioni del venerdì santo nel bergamasco*, Bergamo, Sistema Bibliotecario Urbano, 1989 (Quaderni dell'archivio della cultura di base 12), pp. 17-24, 89-91, 129; per Venezia, Novara e altrove cfr. BERNARDI, *La drammaturgia della settimana santa* cit., pp. 101, 258-263, 324-328.

17 CARLO VARISCHI, *Introduzione* a *Passione di Cristo. Sacra rappresentazione composta da fra Stefano Quinzani da Orzinuovi o.f.m, nel MDXLV*, a cura di Carlo Varischi, Milano, Edizioni Centro Studi Cappuccini Lomabardi, 1976, p. XXII.

18 *Ibi*, p. XXV.

> tutta la scuola numerosissima della disciplina continuamente flagellandosi, sino alla fine della processione, che d'ordinario riesce lunghissima, e li sacerdoti e il resto del popolo ch'accompagna il grande spettacolo, più con singulti e lagrime che con orazioni e salmi, spiegano la pietà de' loro cuori»[19].

2. I teatri della pietà: sepolcri, calvari e sacri monti

La convergenza medievale del dramma della Passione e dell'eucarestia nel culto del corpo di Cristo, centro dell'adorazione, delle devozioni e delle rappresentazioni dei fedeli e del clero, subì una radicale trasformazione nella Controriforma attraverso la loro progressiva divaricazione. Anche in opposizione alle tesi protestanti, che negavano la transustanziazione e la presenza reale di Cristo al di fuori del contesto liturgico della messa, la Chiesa della Controriforma puntò all'affermazione totale del realismo eucaristico di marca fisicista. Già nel Medioevo la Chiesa, predicando la presenza nel sacramento della stessa carne di Cristo generata da Maria, aveva indirizzato la devozione all'umanità di Cristo, oltre che alle immagini della Passione o al crocifisso, «alla carne di Cristo che è "naturaliter" nel sacramento». L'eucarestia, dunque, divenne «l'oggetto primo della devozione all'umanità di Cristo. Di qui il grande desiderio di vedere l'ostia; con gli occhi». I fedeli volevano «contemplare sensibilmente il corpo di Cristo»[20]. La visione dell'ostia tuttavia avveniva di fatto all'elevazione della messa, perciò l'esperienza medievale del corpo di Cristo era per lo più veicolata dalle immagini, dai simulacri e dalle rappresentazioni[21]. Nella Controriforma con l'invenzione delle Quarantore, delle processioni eucaristiche mensili, delle frequenti adorazioni e benedizioni del Santissimo Sacramento, venne tolta quella rarità delle esposizioni dell'ostia che non era bastata «ad alimentare la pietà medievale ormai legata alla devozione dell'umanità di Cristo»[22], e che aveva costretto la liturgia a far spazio alla devozio-

---

19 GREGORIO DA VALCAMONICA, *Curiosi trattenimenti continenti raguagli sacri e profani de' popoli camuni*, Venezia, Tramontin 1698 (rist. anast. Bologna, Forni, 1965), pp. 71-72.

20 ENRICO MAZZA, *La celebrazione eucaristica. Genesi del rito e sviluppo dell'interpretazione*, Cinisello Balsamo [Milano], Paoline, 1996, pp. 229-230.

21 Sul tema cfr. DANILO ZARDIN, *«In su la croce con amare pene». La pietà delle confraternite del Corpo di Cristo a Bergamo e nella Lombardia del Cinquecento*, in *L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, a cura di Francesco Rossi, Milano, Skira, 2001, pp. 237-241

22 MAZZA, *La celebrazione eucaristica* cit., p. 230.

ne e a recepirne le istanze, tramite «evocazioni realistiche», anche a costo di importare all'interno delle chiese il dramma sacro[23].

Il processo storico di associazione tra culto eucaristico e culto passionistico nel Medioevo e della loro successiva dissociazione durante la Controriforma è chiaramente leggibile nell'evoluzione dell'arte sacra legata alla pietà popolare. Il teatro delle statue e dei simulacri sostituì il dramma sacro non solo nel tempo forte della settimana santa, ma anche negli spazi sacri con l'invenzione di teatri permanenti della pietà. Con il passaggio dalle croci dipinte ai crocifissi gotici dolorosi, dalle statiche sculture di deposizione dei secoli XII e XIII[24] ai sepolcri altamente drammatici del Quattrocento, come quelli di Niccolò dell'Arca o di Guido Mazzoni[25], l'arte religiosa medievale aveva raggiunto il culmine della rappresentazione realistica nelle scene della Passione[26]. Hans Belting esemplifica questo processo di cambiamento a proposito dell'*imago pietatis*[27]. L'immagine di derivazione bizantina, che rappresenta il Cristo morto che emerge dal sepolcro, si arricchì nel corso del tempo di figure, come l'Addolorata e s. Giovanni, e degli strumenti della Passione (*arma Christi*). L'immagine da simbolica rappresentazione della morte e resurrezione di Cristo, ossia la compresenza della sua umanità e della sua divinità, si trasformò in serie di episodi narrativi della Passione che si prestarono ad una polifunzionalità rituale. L'*imago pietatis* venne associata così al culto eucaristico[28], alla

---

23 *Ibi*, p. 231.

24 Cfr. la vicenda esemplare di Pisa in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, a cura di Mariagiulia Burresi, Milano, Motta, 2000.

25 Su Guido Mazzoni cfr. ADALGISA LUGLI, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino, Allemandi, 1990; su Niccolò dell'Arca cfr. GRAZIA AGOSTINI e LUISA CIAMMITTI, *Niccolò dell'Arca. Il compianto sul Cristo di Santa Maria della Vita*, in *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio. Francesco del Cossa, Ercole Roberti, Niccolò dell'Arca*, Bologna, Nuova Alfa, 1985, pp. 225-368 e *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi*, atti del Convegno 26-27 maggio 1987, a cura di Grazia Agostini e Luisa Ciammitti, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989.

26 Cfr. ILARIA TAMENI, *Il teatro della Pietà. Il Cristo morto nell'arte bresciana (1450-1550)*, in «Civiltà bresciana» VIII (1999)**,** n. 2, pp. 40-72.

27 HANS BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtaf. d. Passion,* Berlin, Gebr. Mann, 1981, tr. it. *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, pp. 191-210.

28 MIRI RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 294-310.

devozione individuale, alla pietà confraternale, alla monumentalità funeraria[29] e alle iniziative pubbliche di carità, come i Monti di Pietà[30].

Era rimasta tuttavia fondamentale l'associazione tra Cristo morto e il sepolcro. La deposizione di Cristo era infatti il fulcro della Passione. Il tema venne suddiviso in tre atti: la deposizione di Cristo dalla croce, il lamento della Vergine o compianto, la sepoltura di Cristo. La scena della sepoltura si articolava a sua volta in quattro parti: il trasporto di Cristo al sepolcro, l'unzione del corpo di Cristo, la sepoltura eseguita dai discepoli (detta anche *Mortorio* o *Santo Sepolcro*), la sepoltura eseguita dagli angeli. La sepoltura e il pianto della Madonna, delle Marie e dei discepoli costituisce il tema classico dei sepolcri plastici[31], gruppo di statue di numero variabile (in genere sei o otto), che raffigura il compianto di Cristo morto con Maria Vergine, Giovanni, Maria Maddalena, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo e le altre due Marie, di Cleofe e Salome.

Nel Quattrocento è ormai consolidato il passaggio dall'*imago* al *theatrum pietatis* ossia la costruzione di sepolcri, sia permanenti − sacelli o cappelle o cripte − che effimeri, come gli apparati, tabernacoli, arche in cui si riponevano le ostie per l'adorazione e venerazione dei fedeli il giovedì e il venerdì santo[32]. La diffusione di scene plastiche del sepolcro in pietra, in legno e in terracotta[33], mette in evidenza la volontà di rendere ogni riproduzione dell'evento salvifico un'esperienza fisica, viva e reale, estremamente coinvolgente[34]. Il notevole numero di sepolcri nel Nord Italia[35] si spiega con il fatto che si trattava dell'immagine fulcro della devozione e del culto delle confraternite religiose. Per lo stesso motivo costituiva la meta di tutto il popolo dei devoti specialmente in Quaresima e durante la Settima-

---

29 Cfr. JOHN T. PAOLETTI, *The Rondanini* Pietà*: Ambiguity Maintened Through the Palimpsest*, in «Artibus et historiae» XXI (2000), n. 42, pp. 53-80.

30 Cfr. VITTORINO MENEGHIN, *Iconografia del B. Bernardino Tomitano da Feltre*, Venezia, Convento di S. Michele in Isola, 1967.

31 MARIA GIUSTINA GRASSI, *Tre «Sepolcri» lignei dei Disciplini*, in *I disciplini. Ricerche sulle confraternite del Mantovano*, a cura di Claudio Ghisini e Giuseppe Rubini, Mantova, Arcari, 1989, p. 172, nota 16.

32 GUIDO GENTILE, *Testi di devozione e iconografia del Compianto*, in *Niccolò dell'Arca* cit., pp. 167-211.

33 Oltre a LUGLI, *Guido Mazzoni*, cit., si veda anche RAFFAELE CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, Skira, 2000.

34 GENTILE, *Testi di devozione* cit., pp. 186-195.

35 Possono essere di materiale diverso, pietra o legno o terracotta. Notevoli esemplari di sepolcri in terracotta dei secc. XV-XVI si possono ancora oggi ammirare in importanti città come Alessandria, Asti, Bologna, Brescia, Milano, Reggio Emilia, Modena e in località meno note come Chivasso, Gandino, Medole, Melegnano, Palazzo Pignano, Portogruaro, Soncino, Teggiano, cfr. LUGLI, *Guido Mazzoni* cit. pp. 337-348.

na Santa[36]. Gli studiosi hanno sempre messo in evidenza le relazioni tra i sepolcri plastici e le *sacre rappresentazioni,* i rituali e le devozioni della Settimana Santa. Ad esempio, nel mantovano, i sepolcri di Canneto, Asola, Acquanegra, Redondesco, Castel Goffredo erano connessi il primo con la *Lamentatio Virginis* dei disciplini, il secondo con la processione del venerdì santo e così pure gli altri con il trasporto del Cristo morto[37].

Nel dramma sacro medievale tutti gli atti della sequenza finale della Passione venivano rappresentati. Così il *Pianto de Nostra Donna*, uno dei 23 drammi sacri raccolti nel 1482 e appartenenti ai *Disciplinati* di S. Girolamo di Bologna[38], comincia con il lamento della Vergine, di S. Giovanni e delle Tre Marie davanti al Crocifisso. In seguito Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo tolgono il corpo di Gesù dalla croce. La Madonna esegue un secondo lamento con il Figlio tra le braccia. Il testo si interrompe qui, ma è logico supporre che seguisse la scena della sepoltura[39].

Esemplare vicenda di mutazione della rappresentazione medievale è la cappella del Corpo di Cristo di S. Alessandro in Colonna a Bergamo, sede del celebre *Compianto su Cristo morto* di Lorenzo Lotto[40]. Committente delle opere fu la confraternita con la doppia titolazione al Corpo di Cristo e a S. Giuseppe[41]. Il quadro del Lotto, denominato da un contemporaneo «la palletta della Pietà», era collocato «a man destra in la Cappelletta», come parte di un più ampio progetto di decorazione plastica che prevedeva «'quadri' della Vita di Cristo, a rilievo, figure per il fregio, statue a tutto tondo»[42]. Ai «quadri» della Passione già eseguiti in precedenza, l'artista Jacopino Scipioni, incaricato dei lavori, aveva già aggiunto, nel 1523, «in terracotta 14 quadri con storie della Passione, 4 dottori della Chiesa, 4 evangelisti, 2 profeti, 21 figure» e si impegnava a «completare la decorazione con altri 14 qua-

---

36 ALBERTO PIAZZI, *La Confraternita dei Disciplini e la Chiesa del Corlo a Lonato*, Verona, Novastampa, 1975, p. 253.

37 GIUSEPPE RUBINI, *La spiritualità del movimento dei Disciplinati*, in *I disciplini* cit., p. 58.

38 GIUSEPPE VECCHI, *Le sacre rappresentazioni della Compagnia dei Battuti in Bologna nel secolo XV*, in *Studi storici in memoria di Luigi Simeoni*, II, «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna» n.s. IV (1951-1953), pp. 283-324; cfr. anche VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica italiana*, SEI, Torino 1952[2], pp. 427-432.

39 GENTILE, *Testi di devozione* cit., p. 203.

40 MARIO LUMINA, *S. Alessandro in Colonna*, Bergamo, Greppi, 1977.

41 Si giustifica così nel quadro del Lotto la presenza, altrimenti inspiegabile e pressoché unica tra i personaggi della deposizione, di «un affranto s. Giuseppe» in deroga «alla solida tradizione testuale e iconografica che lo vedeva morto prima del Figlio», cfr. FRANCESCO COLALUCCI, *Giovanni Cariani a Bergamo: la Pala di S. Gottardo e i suoi committenti*, in «Archivio storico bergamasco» X (1990)**,** nn. 18-19, p. 53.

42 Cit. da FRANCESCA CORTESI BOSCO, *I coniugi di Lotto all'Ermitage e la loro «impresa»*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di Ranieri Varese, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1993, p. 337.

dri con storie della Vita di Cristo, 6 profeti grandi al naturale, 18 figure "de medio relevi" da porre "in frixio super pilastris" della cappella; un "sepulchrum" di Cristo con 8 figure grandi al naturale e 6 angeli; inoltre una "nativitatem" con Gesù Maria Giuseppe "in presepe", 2 pastori e 2 angeli "prope presepe", 6 angeli "in aere" in atto di cantare, nonché un angelo annunciante la nascita a 6 pastori con pecore»[43].

La configurazione della cappella subì un decisivo cambiamento a partire dal 1578. I pittori Giovan Battista Guarinoni e Giovan Paolo Cavagna ricevevano l'incarico di alcuni interventi pittorici, tra cui la sistemazione del «sepulchrum». Al Guarinoni veniva chiesto che «nella parte o'vero pariete dove è riposto in terra il nostro Signore morto, gli sia fatto una porta con le prospettive a lontano mostrando il monte calvario e oltra, con effetto quadraturistico». Nel 1594 si ordinavano i quadri della *Natività* e dell'*Ultima Cena* a Leandro Bassano da collocare sulle pareti laterali, mentre «in faccia» all'altare, ricorda Donato Calvi nel 1627, era posto il *Compianto* del Lotto. Per questa nuova sistemazione della cappella, il consiglio della confraternita, ormai non più del Corpo di Cristo ma del SS. Sacramento, deliberava di «far fare li frisi vanno a torno per incassarli e di levar le figure di rilievo quali ci sono». Le tele prendevano dunque il posto dei quadretti con la passione e la vita di Cristo dello Scipioni. Alla fine del Seicento, con il rifacimento della cappella, «la restante decorazione plastica di Jacopino, profeti, evangelisti, dottori, nonché il fregio che correva sopra i pilastri, andò rimossa e se ne persero le tracce, come pure del sepolcro e del presepe»[44].

Il *Compianto* del Lotto, i gruppi e le decorazioni plastiche dello Scipioni formavano un racconto unitario simile all'*historia salutis* tipica della festa del Corpus Domini. Compendio e vertice del teatro religioso medievale, il dramma ciclico del Corpus Christi selezionava infatti episodi e personaggi dell'Antico Testamento come prefigurazioni della salvezza, non omettendo mai i profeti. Dei vangeli illustrava soprattutto annunciazione, nascita, passione, morte e resurrezione di Cristo, e infine faceva precedere la fine dei tempi e il giudizio universale dalla gloria della Chiesa, dei martiri e dei santi. Secondo Kolve nulla come la rappresentazione dell'*historia salutis* riusciva contemporaneamente ad istruire i fedeli, rinforzare la fede, suscitare la pietà e celebrare l'uomo riconciliato con Dio[45]. Che una stretta connessione tra Passione ed eucarestia caratterizzasse la confraternita del Corpo di Cristo di S. Alessandro in Colonna si evince anche da una delle loro principali de-

43 *Ibi,* p. 344, nota 17.

44 *Ibidem.*

45 VERDEL A. KOLVE, *The Play Called Corpus Christi*, Stanford, Stanford University Press, 1966, p. 270.

vozioni, la processione del venerdì santo. Pur privi di descrizioni ed ordinamenti, è probabile − dalle consuetudini dell'area veneta e locale, durate ben oltre la metà del Seicento − che la processione fosse una sepoltura di Cristo simboleggiata dalla deposizione dell'ostia nel sepolcro[46].

La cappella del Corpo di Cristo era dunque un teatro sacro, dove simulacri di corpi santi emozionavano corpi veri per la salvezza delle loro anime. Al centro delle devozioni e delle immagini stava la Pietà, un corpo morto annuncio di vita. Il senso del quadro del Lotto è scritto sul pugnale che trapassa il cuore della Madre straziata: *Amor et dolor*. Maria sotto la croce soffre le doglie del parto, quelle che non aveva provato alla nascita del Figlio. Lo ricorda una lirica inglese del Duecento: «Ora tu puoi, o Madonna, imparare/ cosa soffre chi genera un bambino,/ quell'amaro destino ora patisci:/ Nella sua morte il dolore sopporti/ che tu dovevi soffrire nel parto/ come natura esige da ogni madre»[47]. La vicinanza tra compianto e natività nella cappella del Corpo di Cristo di S. Alessandro in Colonna appare così più chiaro. Presepe e sepolcro (in entrambi compaiono Giuseppe e Maria) rappresentano il primo la nascita dell'uomo vecchio, destinato alla morte, il secondo la nascita dell'uomo nuovo, destinato alla gloria.

L'originario termine *sepolcro* è da preferire alla definizione moderna di *compianto* o *pietà* per indicare i gruppi plastici di deposizione, non solo perché la scena è la rappresentazione della sepoltura di Cristo, ma anche perché il gruppo viene in genere collocato in una cappella mortuaria o cripta, il cui modello era il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Le confraternite cercavano di riprodurlo perfino con le stes-

---

46 Sulla confraternite del SS. Sacramento a Bergamo e su quella del Corpo di Cristo di S. Alessandro in Colonna cfr. CLAUDIO GAMBA, *Un aspetto della storia della religiosità laicale a Bergamo: le confraternite del SS.- Sacramento tra '500 e '700*, in «Atti dell'ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo» XLVI (1987)**,** a.a. 1985-'86, pp. 531-560 e ID., *Per una storia delle confraternite del SS. Sacramento a Bergamo nel '500*, in «Studi e fonti di storia lombarda − Quaderni milanesi», n. s., VII (1987)**,** n. 13, pp. 84-110; G. PIETRO GALIZZI, *Le scuole del Corpo di Cristo in uno Statuto del Quattrocento. Il testo della «Mariegola» originale di S. Pellegrino*, in «Bergomum» LVII (1963), n. 3, pp. 23-38. Sulla processione del venerdì santo a S. Alessandro in Colonna, attestata già nel 1546 e perciò con probabilià risalente agli inizi della confraternita, istituita nell'anno 1507, cfr. LUMINA, *S. Alessandro in Colonna* cit., p. 56.

47 *Il sogno della croce e liriche del Duecento inglese sulla Passione*, a cura di Domenico Pezzini, Parma, Pratiche Editrice, 1992, p. 121. Per la Cortesi Bosco nel *Compianto* «il Lotto espone il concetto del ruolo di mediazione che la Chiesa svolge tra l'uomo e Dio, amministrando la Grazia attraverso il sacramento. La Chiesa è generata dal costato di Cristo, indicato nel dipinto [...] dalla mano sinistra del Cristo, le cui dita indicano se stesso − "*la Chiesa è il suo corpo*" − e il sangue, simbolo eucaristico, che fuoriesce dal costato», FRANCESCA CORTESI BOSCO, *La letteratura religiosa devozionale e l'iconografia di alcuni dipinti di L. Lotto*, in «Bergomum» LXX (1976), nn. 1-2, p. 17.

se misure[48]. I francescani, che avevano la Custodia della Terra Santa a Gerusalemme, influenzarono enormemente la tradizionale devozione del Santo Sepolcro, espressa nell'Europa cristiana dalla riproduzione fedele dei luoghi santi e dalla dedicazione al Sepolcro di Cristo di molte cappelle, chiese, confraternite e associazioni religiose. Nell'Italia settentrionale la più importante imitazione della Città Santa furono i Sacri Monti, la serie di cappelle poste lungo i lati di una strada che si inerpica su una montagna e che riproducevano gli episodi della vita di Cristo, attraverso ambienti scenografici costituiti da simulacri, dipinti, costumi, suppellettili[49]. Il primo Sacro Monte di Varallo iniziò con l'edificazione della chiesa dedicata al Santo Sepolcro[50]. In scala minore, ma con più ampia diffusione territoriale, vennero eretti, come itinerari della Passione, *Viae crucis* con cappelle per le diverse stazioni. Inoltre singoli santuari, chiese, oratori denominati Calvari o Sepolcri divennero mete di pellegrinaggi locali[51].

Immagini e gruppi plastici della Passione, dalla loro più semplice configurazione come il Cristo morto o la *Pietà* fino ai monumentali Sacri Monti[52], si presentano come esperienza di uno spazio devoto in cui si evidenzia la presenza di figure guida che, con la loro mimica e i loro gesti, hanno il compito di introdurre lo spettatore nell'azione facendogli vivere l'evento come se si svolgesse *hic et nunc*. «Le immagini, secondo la tradizionale dottrina teologica e mnemotecnica, dovevano presentarsi come *muta praedicatio*, *excitatio* e *memoria*, favorendo, così, la catechesi, la commozione/rispecchiamento/partecipazione e la memoria come salvazione». I simulacri come *imagines agentes* possono essere suddivisi in due categorie funzionali,

---

48 Si veda il caso del *sepulcrum* di Lonato (Brescia). I disciplini, nel 1592, decisero di costruirne uno nel loro oratorio perché tutte le confraternite di disciplini dei paesi vicini avevano il *sepulcrum* e quella di Lonato no: PIAZZI, *La Confraternita dei Disciplini* cit. p. 253.

49 Cfr. *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della controriforma*, a cura di Luciano Vaccaro e Francesca Ricardi, Milano, Jaca Book, 1992.

50 PIER GIORGIO LONGO, *Storia e storiografia del S. Monte di Varallo. Osservazioni sulla «prima pietra» del S. Sepolcro*, in «Novarien», n. 14 (1984), pp. 3-98.

51 Si veda, come esempio, nella patria di san Leonardo da Porto Maurizio, inventore e apostolo della Via Crucis, l'erezione, alla fine del Seicento, dell'oratorio di Santa Croce su una collina che fungeva da Monte Calvario con il progetto di una via crucis in otto stazioni, cinque dedicate ad altrettante cadute di Cristo sotto la croce, la prima alla condanna a morte di Pilato, la quinta alla Veronica, la sesta all'incontro tra la Vergine e Cristo, cfr. GIANNI DE MORO, *Storia e tradizione nei canti della settimana santa a Porto Maurizio*, Imperia, Confraternita dei Disciplinanti dell'Unione di S. Pietro, 1982, pp. 110-120 .

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

quelli che rappresentano il fatto storico e quelli «che catturano gli occhi dello spettatore per indurlo all'imitazione e alla compartecipazione»[53]. Se nelle immagini in movimento delle processioni drammatiche emerge l'evento collettivo e rituale, la Passione in atto, le stesse immagini e i simulacri collocati nelle cripte o cappelle, quali drammatiche istantanee del mistero doloroso e verosimile fisicità dei corpi, mirano alla contemplazione soggettiva e al gesto personale dei devoti. Il medievale *theatrum pietatis* raggiunge così in età barocca la sua massima fioritura, varietà e complessità.

3. Il dramma della Passione

Theoandrothanatos (1508) di Giovanni Francesco Conti, più noto tra gli umanisti del Cinquecento come Quintianus Stoa, costituisce uno dei primi modelli di traduzione in forme classiche della Passione di Cristo. La riscoperta nel Quattrocento da parte degli umanisti delle forme e dei testi del teatro greco e romano aveva dato origine ad una imponente ricerca teorica e pratica finalizzata alla sua concreta rinascita. Episodio rilevante di questo processo fu il teatro religioso degli umanisti, che cercò di conciliare la superiorità etica del cristianesimo con quella formale dei classici. Raccolse quindi da una parte temi e storie del dramma sacro medievale, ma ne rifiutò le forme, elaborando una teoria e una prassi scenica innovative in aderenza ad un progetto di formazione retorica che coniugasse l'enfasi emotiva ed etica del cristiano con l'estetica, la razionalità e il rigore formale dei classici[54].

Sia la commedia come la tragedia erano state rivalutate dai dotti umanisti per il loro valore pedagogico, ma era la tragedia ad essere maggiormente apprezzata non tanto per la sua finalità morale di denuncia dell'ambizione politica, quanto per lo stile grave e sublime. Gli umanisti estesero alla tragedia le tre funzioni dell'oratoria ciceroniana, «delectare, docere, movere», enfatizzando soprattutto la capacità di suscitare fortissime emozioni negli spettatori attraverso la narrazione di casi terrificanti, violenti e sanguinosi. Non era questo veramente il tragico esposto da Aristotele nella *Poetica* (che si impose gradualmente nel Cinquecento grazie ai molti commentatori e agli accesi dibattiti sulle regole della composizione drammatica). Da molto tempo, invece, il modello di tragedia era quello di Seneca, autore appun-

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

54 Cfr. FUMAROLI, *Eroi e oratori*, trad. it. di L. Zecchi, Bologna, Il Mulino, 1990; CESARE QUESTA, *Il modello senecano nel teatro gesuitico (lingua, metro, strutture)*, in «Musica e storia» VII (1999), n. 1, pp. 141-181 e gli studi inclusi in *I gesuiti e il teatro barocco in Europa*, Atti del XVIII convegno internazionale del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Roma-Anagni, 26-30 ottobre 1994), a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995.

to di testi e soggetti violenti e ricchi di *pathos*. Il modello senecano creava però non pochi problemi agli autori di teatro religioso, per il pessimismo del filosofo e per la sua visione tragica, in scarsa sintonia con il messaggio di liberazione e di riscatto della redenzione cristiana. L'esposizione lugubre e disperata degli eventi biblici o del martirio dei santi poteva infatti suscitare profondi dubbi nei lettori e negli spettatori, piuttosto che confermarli nella fede in un disegno provvidenziale.

Queste contraddizioni, che saranno risolte definitivamente nel Seicento, appaiono in tutta la loro evidenza nel prematuro e sperimentale testo del Conti. Intendendo rappresentare le scene principali della vita di Cristo attraverso diversi generi classici di poesia, il Conti scelse come modello di rappresentazione della Passione il teatro di Seneca. D'accordo con i commentatori senecani, il Conti concepiva la tragedia come l'esposizione di un'azione violenta e luttuosa. Strutturò perciò la tragedia sulla morte di Cristo in cinque atti, mettendo molto in evidenza le sanguinose torture e la stoica sopportazione dei dolori e delle violenze da parte di Cristo[55]. Identificando il Salvatore con l'eroe divinizzato della tragedia e con la figura ideale dello stoico, Conti finiva col mettere in secondo piano il significato religioso dell'opera.

Il risultato degli esperimenti drammaturgici come quelli dello Stoa fu l'apertura, dopo la prima metà del Cinquecento quando ormai era ampia la diffusione e la conoscenza della *Poetica* di Aristotele, di un dibattito sulla compatibilità tra teatro di ispirazione cristiana e normativa aristotelica sulla tragedia[56]. In particolare veniva esclusa la possibilità di portare in scena, secondo la traduzione della *Poetica* fatta da Ludovico Castelvetro, «uomini di santissima vita» la cui vicenda è segnata dal passaggio dallo stato «di felicità in miseria»[57]. Notoriamente per Aristotele il protagonista della tragedia deve essere un personaggio mediano, non superiore agli altri per bontà, che «né per malizia né per malvagità trabocca in miseria, ma per certo errore»[58]. In conformità al dettato aristotelico molti, come Torquato Tasso, escludevano la tragedia di un innocente, come Cristo o i martiri[59]. Pratica corri-

---

55 Cfr. JAMES A. PARENTE JR., *Religious Drama and the Humanist Tradition. Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500-1680*, Leiden-New York-København-Köln, Brill, 1987, pp. 54-55.

56 *Ibi*, pp. 10-60.

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

58 *Ibi*, p. 349.

59 Tra i sostenitori del fatto che l'incarnazione di Cristo avesse cambiato definitivamente il modo di pensare e di agire dell'antica tragedia e quindi favorevoli al dramma cristiano sono da annoverare Giambattista Guarini e Tommaso Campanella, per i quali v. GIAMBATTISTA GUARINI, *Il Verrato* (1588), in *Opere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Utet, 1971[2] (ed.

spondente a questa poetica fu l'iniziale dramma a soggetto biblico del teatro gesuitico, come la trilogia del *Christus nascens*, *Christus patiens*, *Christus iude,* composta negli anni 1569-70 da Stefano Tucci[60].

L'influenza delle poetiche umanistiche produsse gradualmente i suoi effetti sulla drammaturgia passionistica del Cinquecento. La *Passione di Cristo* (1545) di fra Stefano Quinzani da Orzinuovi, minore osservante, presenta un impianto in gran parte medievale. Tuttavia i 5969 versi in ottave, con ben 110 personaggi, che si dovevano recitare in tre giornate (o in sei in quanto la terza che è la parte più lunga poteva essere suddivisa in tre giornate) sono purgati di quegli elementi comici e spettacolari tipici delle passioni medievali. L'unità di stile a carattere salmodiale finisce però con rendere il testo prolisso[61].

Un altro minore osservante, fra Bonaventura da Morone, pubblicò nel 1611 il *Mortorio di Cristo* fondato sul contrasto tra la morte del giusto (Gesù) e quella del peccatore (Giuda)[62]. Si era ormai imposta la tragedia spirituale. Tra le Passioni settentrionali di questo tipo si segnala quella di Francesco Pona[63]. Come nel teatro gesuitico, per impulso di padre Bernardino Stefonio, ormai era stata abbandonata la ricerca di una tragedia cristiana autonoma per emulare la produzione classicistica con il filone del dramma martirologico. Contro l'opinione corrente, Stefonio ritenne legittimo, perché più pertinente ai tempi moderni, l'introduzione di personaggi giusti e innocenti nella tragedia aristotelica[64].

---

or. 1955), p. 778; TOMMASO CAMPANELLA, *Poetica. Testo inedito italiano e rifacimento latino*, a cura di Luigi Firpo, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1944, p. 184 e 186. La *Poetica* è del 1596 (il rifacimento latino del 1612 venne stampato nel 1638).

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

61 VARISCHI, *Introduzione* cit. pp. XII-XX.

62 Cfr. [BONAVENTURA MORONE], *Il Mortorio di Christo tragedia spirituale del R. P. F. Bonaventura da Taranto De' Frati Minori Riformati Consagrata alla Santissima Vergine Madre di Dio Sotto il titolo della Madonna dello Spasimo*, In Milano, Per l'Herede di Pietro Martire Locarni e Gio. Batt. Bidelli Compagni, 1612 (il Morone aveva già pubblicato a Bergamo il testo nel 1611; l'edizione milanese del 1615 presenta solo il Bidelli come stampatore). Sul Morone cfr. GRAZIA DISTASO, *De l'altre meraviglie. Teatro religioso in Puglia (secoli XVI-XVIII)*, Milano, Edizioni degli Amici della Scala, 1987 («Musica e teatro - Quaderni degli Amici della Scala», n. 6), pp. 74-91.

63 FRANCESCO PONA, *Il Christo passo. Tragedia sacra*, Verona, Bartolomeo Merlo, 1629, preceduto da *Gl'inframezzi apparenti del Christo passo*, Verona, Bartolomeo Merlo, 1627, in cui si trovano gli episodi veterotestamentari prefiguranti la redenzione di Cristo.

64 Nel 1633 padre Tarquinio Galluzzi difendendo dagli attacchi dei critici l'opera principale di Stefonio, il *Crispus* (1597), confermava la liceità della presenza di un protagonista innocente. Riportava perciò nell'alveo aristotelico il personaggio Crispo, cercando di dimostrare che si trattava di una figura «di mezzana bontà» e dunque conforme ai criteri enunciati dalla *Poetica* per il

> «Il riuscito tentativo della produzione tragica cattolica, ed in particolare gesuitica, di nobilitare la materia scritturale e martirologica inserendola nella regolarità formale del dramma classico, porta anche a giustificare in un altro modo la presenza del protagonista innocente: cioè secondo un sistema di valori non più alternativo a quello aristotelico [...], bensì interno ad esso, con una omologazione dell'episteme cristiana che si spinge a dare soddisfazione non solo allo spirito, ma anche alla lettera, del dettato della *Poetica*»[65].

L'assunzione del modello aristotelico nel teatro gesuitico significò il rilancio culturale e produttivo del teatro tragico. A differenza della tragedia italiana cinquecentesca, praticata come espressione letteraria e destinata quindi principalmente alla lettura, il teatro gesuitico «esiste innanzitutto, e quasi esclusivamente, per essere declamato in scena e rappresentato: il primato dell'*actio* è uno dei principali fondamenti della sua drammaturgia»[66]. La rilegittimazione del teatro sacro operata dai gesuiti permise il progressivo diffondersi di rappresentazioni della Passione[67], in particolare nella Quaresima e durante la settimana santa, sia in relazione a contesti rituali, paraliturgie e processioni drammatiche, sia nelle piazze e nei teatri[68], arrivando alla piena rifioritura delle Passioni come evento devoto e grande spettacolo all'aperto del Novecento[69].

---

protagonista ideale della tragedia, cfr. FRARE, *Retorica e verità* cit., pp. 58-59. Sul *Crispus* dello Stefonio cfr. FUMAROLI, *Eroi e oratori* cit., pp. 197-232.

65 FRARE, *Retorica e verità* cit., p. 63.

66 EMILIO SALA, *«Sine harmonia theatrum non delectat». Il problema del coro nella tragedia gesuitica,* in «Musica e storia» VII (1999), n. 1, p. 184. L'autore si sofferma in particolare sull'integrazione tra vista e musica nella tragedia gesuitica, sullo statuto del coro e sulla sua realizzazione scenico-musicale. I gesuiti furono contrari alla traduzione in volgare dei loro testi drammatici a soggetto religioso e, ancor di più, alla rappresentazione di argomenti sacri nei teatri profani da parte dei professionisti, temendo gli effetti che lo spettacolo, anche pio, poteva produrre negli spettatori, cfr. LILIANE. PICCIOLA, *La littérature et le théâtre religieux*, paragrafo II de *Le christianisme dans les arts*, in *Histoire du christianisme des origines à nos jours*. tomo IX: *L'Âge de raison (1620/30-1750)*, a cura di Jean-Marie Mayeur, Charles e Luce Pietri, André Vauchez e Marc Venard, [Paris], Desclée, 1997, p. 1053.

67 Si veda, come esempio bresciano, [GIUSEPPE GATELLI], *La Passione di Gesù Cristo rappresentata in Gardone Val Trompia l'anno 1704*, in Brescia, Delle Stampe di Gio. Maria Rizzardi.

68 Si veda ad esempio COSTANTINO NIGRA e DELFINO ORSI, *La Passione in Canavese*, Bologna, Forni, 1982 (rist. dell'ed. or. Torino 1895).

69 Cfr. l'amplissimo studio di ANITA BEDNARZ, *Les mystères de la Passion en Europe au 20^{e} siècle*, tesi di dottorato anno 1996, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, in 4 voll.

4. Musica

Il *Passio* è comunemente considerato l'antecedente più importante dell'oratorio. Come scrive Smither, i testi dei quattro evangeli cantati durante la settimana santa

> «comprendono gli stessi tipi di elementi narrativi e drammatici che sono caratteristici della larga maggioranza dei testi di oratori dalle origini ai giorni nostri; inoltre la presentazione musicale del testo ha una tradizione ininterrotta che risale al primo medio evo. Dall'inizio dell'epoca barocca in poi il rapporto tra il *Passio* e l'oratorio si fece ancora più stretto. L'oratorio è adombrato nelle interpretazioni musicali nella storia della passione almeno dal nono secolo, quando i tre ruoli nel *Passio* − l'Evangelista, Gesù e gli altri personaggi − si distinguevano uno dall'altro grazie al diverso timbro di voce e alla diversa recitazione. Nel tredicesimo secolo i ruoli erano ormai divisi tra diversi cantori, e quando si arriva alla metà del quindicesimo secolo le parole della turba erano a volte cantate in polifonia, due procedimenti che contribuirono ad accentuare il realismo drammatico. Dei vari adattamenti musicali del testo del *Passio* nel sedicesimo e diciassettesimo secolo quella che raggiunge un effetto più realisticamente drammatico e che più da vicino anticipa l'oratorio è la passione responsoriale, nella quale le parti dei vari personaggi sono affidate ai solisti, mentre al coro è affidata quella della turba, come si vede nella Passione secondo Marco e nella Passione secondo Luca di Orlando di Lasso e nella Passione secondo Matteo e Giovanni di Tomás Luis de Victoria»[70].

Le laude narrative e drammatiche cantate dalle confraternite medievali nelle loro adunanze e durante le processioni, in particolare quelle dei disciplini, costituiscono invece i più significativi antecedenti dell'oratorio in volgare. Insieme alla diffusione delle laudi drammatiche sorsero diversi generi di teatro religioso, tra cui le sacre rappresentazioni fiorentine, in ottava rima, il cui repertorio include, soprattutto per gli intermedi o intermezzi musicali tra una scena e l'altra, laude, canzoni e, nel cinquecento, madrigali. Diversi testi delle sacre rappresentazioni fiorentine trattano della passione di Cristo. Le ampie raccolte del Cinquecento segnalano

---

70 HOWARD E. SMITHER, *A History of the Oratorio. Volume I: The Oratorio in the Baroque Era, Italy, Vienna, Paris*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977, tr. it. *L'oratorio barocco. Italia, Vienna, Parigi*, volume I della *Storia dell'oratorio*, Milano, Jaca Book, 1986 (copyright 1984), p. 36.

tuttavia il prevalere della lettura edificante sulla rappresentazione[71], in seguito anche all'opera di disciplinamento del teatro religioso operato dalla Controriforma, come fu il caso dei drammi sacri allestiti dall'Arcinconfraternita del Gonfalone a Roma non più allestiti dal 1539[72]. Proprio a Roma, patria dell'oratorio, san Filippo Neri riportò in auge il canto delle laude[73] e Emilio de' Cavalieri, nel 1600, con la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* inventando il nuovo genere del melodramma, intendeva riprendere le antiche finalità della sacra rappresentazione[74]. Nelle tre serie di laude stampate tra il 1563 e il 1600 ed eseguite negli oratori romani di S. Filippo Neri, su circa cinquecento testi solo trentotto presentano elementi narrativi e drammatici. Dialoghi e narrazioni inoltre abbondano nella raccolta del 1591 e sono rari successivamente[75]. Ciò ha portato a rivedere gli assunti schematici di Pasquetti ed Alaleona che leggevano l'oratorio come la fase terminale e più matura della evoluzione della lauda[76] e a cercare altri antecendenti dell'oratorio del Cinquecento e del primo periodo barocco come il mottetto e il teatro gesuitico. Il mottetto ha per testo un episodio del vangelo, ma mentre nella maggior parte dei casi non esiste una distinzione musicale tra brani narrativi e dialogo dei personaggi, in alcuni mottetti il dialogo è antifonico per creare un maggiore effetto realistico. «Nei mottetti del primo seicento con testi analoghi, il ruolo di ciascun personaggio è sovente affidato a un solista diverso, accompagnato dal basso continuo, un tipo di adattamento che aggiunge un elemento di realismo drammatico che non sarebbe stato possibile prima dello sviluppo della monodia e che porta direttamente all'origine dell'oratorio in latino»[77]. I dialoghi potevano avere testi in latino o in italiano, soprattutto i secondi, ma spesso anche i primi non venivano eseguiti durante la messa ma in occasioni religiose non strettamente liturgiche, come erano gli esercizi spirituali o le paraliturgie negli oratori. I testi dei dialoghi latini sono in prosa e sono ispirati alla Bibbia, mentre quelli in italiano sono preferibil-

---

71 La produzione di drammi sacri nei secc. XVI e XVII rimane comunque impressionante come si può notare nel catalogo di SILVIA CASTELLI, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Firenze, Polistampa, 1998.

72 Sulla confraternita del Gonfalone v. ANNA ESPOSITO, *Le «confraternite» del Gonfalone (secoli XIV-XV)*, in *Le confraternite romane. Esperienza religiosa, società, committenza artistica*, a cura di Luigi Fiorani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984 (Ricerche per la storia religiosa di Roma 5), pp. 91-136.

73 Sulle quali vedi GIANCARLO ROSTIROLLA, DANILO ZARDIN, OSCAR MISCHIATI, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento: poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, Roma, Ibimus, 2001.

74 SMITHER, *L'oratorio barocco* cit., p. 43.

75 *Ibi,* pp. 72-73.

76 *Ibi,* p. 75.

77 *Ibi*, p. 41.

mente in prosa e sono di tipo allegorico. Quando si ispirano ad episodi biblici, come la Passione, hanno un trattamento libero dell'argomento. Inoltre raramente includono passaggi narrativi e presentano un andamento più meditativo che di intreccio[78].

L'influenza del teatro gesuitico sulla formazione dell'oratorio riguarda più la funzione di intrattenimento edificante che lo stile o la struttura, visto l'ampio spazio dato dai gesuiti nei loro drammi e melodrammi agiografici alla messa in scena e alla recitazione, elementi questi assenti o non del tutto consoni agli ambienti sacri in cui si eseguivano gli oratori[79]. Se il teatro dei collegi mirava all'edificazione religiosa di un'arte profana, l'oratorio nacque e si sviluppò come risposta a una domanda di intrattenimento devoto e di devozioni drammatiche negli ambienti sacri da parte del ceto laicale colto e aristocratico. Uno stretto intreccio tra devozione e (melo)dramma sembra caratterizzare la produzione di musica per la Passione. Negli anni tra il 1640 e 1660 si arrivò alla definizione matura di generi passionistici quali l'oratorio, le cantate e il sepolcro.

Attribuito a Luigi Rossi è l'*Oratorio per la Settimana Santa*, «il primo oratorio della Passione che ci sia pervenuto»[80]. In volgare, diviso in due parti, per l'assenza del narratore (detto «Testo» «Poeta» «Istoria») e per l'alta definizione dei conflitti tra personaggi, l'oratorio anticipa la tendenza del genere ad avvicinarsi alla drammaticità del melodramma. Nel testo spicca il ruolo dei Demoni, aggiunta teatrale a uno scenario dominato dalle figure evangeliche della Passione:

> «I Demoni erano apparsi per la prima volta nelle «sacre rappresentazioni» per la Settimana Santa durante il quattrocento e il cinquecento e rimasero nel melodramma, ma erano quasi del tutto assenti nei dialoghi morali e spirituali delle prime tre decadi del Seicento. La loro inclusione qui ne anticipa la presenza piuttosto frequente negli oratori del tardo Seicento, sebbene si tratti di figure più allegre e meno serie dei loro successori. La loro festosità diabolica intensifica l'impatto drammatico del lamento della Vergine, il cui ruolo analogo a quello di Arianna nel melodramma, ha radici anche nei lamenti della Vergine e della Maddalena che ricorrono nelle laude, madrigali e monodie della fine del Cinquecento e inizi del Seicento e che hanno ori-

78 *Ibi*, p. 89. Un dialogo latino che esula dalle regole è il *Dic mihi sacratissima Virgo* di Giovanni Francesco Capello, incluso nella raccolta *Sacrorum concentum* edita a Venezia nel 1610. Il dialogo è «biblico solo nel senso generale che si riferisce alla crocifissione di Gesù» e si avvicina «al tipo di espressione frequente nelle laude, con il modo di procedere per domande e risposte». Gli interlocutori sono un personaggio anonimo e Maria Vergine (cfr. *ibi*, p. 98).

79 *Ibi*, p. 44 e p. 133.

80 *Ibi*, p. 164.

gini medievali. Come la madre addolorata dello *Stabat Mater*, qui la Vergine è una figura profondamente patetica. Sola, abbondonata, tormentata dalle urla degli abitanti dell'inferno, sfoga l'angoscia del proprio animo»[81].

Nella chiesa dell'arciconfraternita romana di Santa Maria dell'Orazione e Morte si eseguivano dialoghi in musica con apparato scenico nei lunedì di quaresima. I titoli delle cantate proposte nel 1646 costituiscono una specie di prototipo della narrazione in cinque atti o giornate degli episodi fondamentali della Passione che venivano eseguiti, in genere al venerdì, durante il periodo quaresimale negli oratori più prestigiosi delle città italiane: *Giesù orante nell'orto con gli Apostoli*, *Giesù alla colonna flagellato da dui manigoldi*, l'*«Ecce homo» quando lo mostrano al popolo coronato di spine*, *Giesù crucifisso in fra dui ladroni sul monte Calvario*[82].

All'oratorio romano di S. Marcello dove si radunava l'arciconfraternita del SS. Crocifisso, formata da nobili e prelati, dal Cinquecento fino agli inizi del Settecento si svolgevano nei cinque venerdì di Quaresima funzioni musicali di cui erano responsabili cinque guardiani della confraternita[83]. Nel resoconto del violista francese André Maugars, la funzione nel 1639 prevedeva l'esecuzione di un mottetto sul testo di un salmo, un numero strumentale, l'adattamento musicale di un episodio del Vecchio Testamento, un sermone e infine «viene cantato il vangelo del giorno, come la storia della samaritana, la donna di Cana, Lazzaro, la Maddalena o la Passione di Nostro Signore»[84]. Più tardi si affermò l'uso di un'opera con uno stesso tema diviso in due parti, con un numero più ridotto di coristi e strumentisti e omettendo il Testo, o recitativi in prosa della narrazione evangelica, rendendo così il libretto interamente drammatico[85]. All'oratorio del Crocifisso si impose l'oratorio in latino, rispettando la tradizione interna di usare nella musica vocale solo testi latini. Ispirati dal massimo autore del tempo di oratori latini, il Carissimi (per il quale si hanno controverse testimonianze sulla sua attività a S. Marcello),

---

81 *Ibidem*. Smither annota altrove (a p. 139) che «i lamenti di Maria Maddalena e della Vergine Maria per la crocifissione di Gesù erano stati da tempo adattati nelle laude e nei madrigali e verso la metà del secolo costituivano ormai un tipo particolare di cantata per solo».

82 *Ibi*, p. 139. La chiesa era addobbata con panni neri e la tribuna dell'altare maggiore fungeva da palcoscenico. «Uno scenario composto di pannelli dipinti con figure di angeli e nuvole andava dalla tribuna alla volta della chiesa. Ogni lunedì del mese su questo palcoscenico veniva rappresentata una scena diversa con figure bidimensionali in prospettiva, illuminate, come pure gli angeli e le nuvole, da lampade poste dietro i pannelli» (*ibidem*).

83 Cfr. la documentazione di DOMENICO ALALEONA, *Storia dell'oratorio musicale in Italia*, Milano, Bocca, 1945, pp. 325-362.

84 SMITHER, *L'oratorio barocco* cit., p. 176.

85 *Ibi*, p. 178.

autori e direttori di oratori per i venerdì di Quaresima al Crocifisso furono Domenico e Virgilio Mazzocchi, Marco Marazzoli, Francesco Foggia, Bonifazio Graziani.

A Milano la congregazione dei nobili dell'*Entierro* introdusse dopo il 1660 la tradizione di eseguire nei cinque venerdì di quaresima cantate od oratori dedicati alla Passione o agli episodi dell'Antico Testamento che la prefiguravano[86]. Analogamente a Bologna il filone passionistico ottenne un'attenzione straordinaria, in contrasto con il ridotto numero di oratori in tutta Italia dedicati alle tematiche del Nuovo Testamento e della vita di Cristo[87]. In ogni caso la Quaresima divenne «la stagione privilegiata delle rappresentazioni musicali spirituali per eccellenza: gli Oratori»[88]. Alcuni autori hanno rilevato la povertà delle Passioni cattoliche rispetto alla ricchissima produzione e alla caratura artistico-culturale delle Passioni protestanti[89]. Fanno eccezione il sepolcro viennese[90] e la *Passione* del Metastasio, ora-

---

86 Cfr. FABRIZIO CHIRICO, *Parole e musica in scena: l'oratorio musicale a Milano tra 1715 e 1780*, in «Comunicazioni sociali» XXII (2000), nn. 2-3, pp. 352-357 e BERNARDI, *Il tempo sacro: «Entierro»* cit., p. 611, nota 70.

87 Cfr. RAFFAELLO MONTEROSSO, *L'oratorio musicale in Bologna nel secolo XVIII*, in *Ricerche e prospettive della ricerca nei movimenti dei disciplinati*, Convegmo Internazionae di Studio, Perugia 5-7 dicembre 1969, Perugia, Centro di Documentazione sul Movimento dei Disciplinati, 1972, pp. 99-120; cfr. anche [GIUSEPPE VECCHI], *Giacomo Antonio Perti (1661-1756). Oratorio della Passione (1685)*, programma di sala per il concerto d'apertura delle manifestazioni per il terzo centenario della nascita di G. A. Perti, Bologna, Università degli Studi di Bologna, 1961.

88 GINO STEFANI, *Musica barocca 2. Angeli e Sirene,* Milano, Bompiani, 1987, p. 206.

89 JOHANN HERCZOG, *Oscillazioni di un genere sul crinale tra liturgia e melodramma: l'interpretazione musicale del primo «componimento sacro» del Metastasio*, in «Musica e storia» IX (2001), n. 1, p. 75: «È ben noto come l'evento della morte e resurrezione di Cristo, legato al periodo della Pasqua, sia ancor più accentuato nella confessione evangelica che non in quella cattolica, che per contro dà maggior peso alla nascita del Redentore celebrata a Natale. Considerando inoltre come per il servizio divino Lutero attribuisse una funzione centrale alla musica, *ancilla theologiae*, risulta logico che la composizione della Passione in seno alla Chiesa luterana, concentratasi sulla liturgia della parola, ricevesse un suggello particolare già dai primi tempi della Riforma. Essa infatti visse un notevole sviluppo, partendo da una prassi responsoriale, realizzata nei vari toni, tanto a modo di lezione che di falsobordone, passando attraverso una confezione figurata o mottettistica, per arrivare in epoca barocca alle forme trionfanti − per concetto tra loro diverse, nonostante la fuorviante somiglianza terminologica − della Passione oratoriale e dell'Oratorio-Passione. Fattore decisivo alla crescita del genere si osserva nell'impiego della lingua tedesca, compresa da tutta l'assemblea, che doveva necessariamente favorire l'evoluzione drammatica del genere, originariamente piuttosto epico».

90 Anche sull'origine del sepolcro viennese, sorta di oratorio con apparato scenico eseguito nel giorno del venerdì santo nella cappella dell'imperatore a Vienna, risultano importanti gli episodi degli anni 1640-1660, messi in rilievo da Saunders. Nel 1625 il Valentini, considerato l'iniziatore

torio incline al melodramma, prodotto comunque su commissione dell'imperatore e dunque parte della tradizione del sepolcro[91]. La questione della mancanza nella produzione cattolica della profondità teologica e liturgica degli evangelici va posta forse in altri termini. Lo sviluppo delle Passioni protestanti si deve proprio al fatto che il piano musicale e oratoriale è il principale se non l'unico sistema di rappresentazione e racconto del mistero salvifico di Cristo, mentre in ambito cattolico, come abbiamo cercato di dimostrare (trascurando tra l'altro aree artistiche fondamentali come la pittura sacra, la letteratura religiosa e la musica liturgica), la fioritura di rappresentazioni della Passione con i più diversi mezzi espressivi è immensa e per contenuti religiosi non meno profonda delle Passioni protestanti. L'oratorio della Passione trovava inoltre concorrenti straordinari nelle tradizioni e negli altri generi musicali liturgici e paraliturgici della settimana santa, basti pensa-

---

del genere, pubblica *Sacri concerti* dialoghi-mottetti con testi di riflessione sulla Passione di Cristo. Nel 1640 compone una *Passione* non ben specificata. Al 1642 risale il *Ragionamento sovra il Santissimo da recitarsi in Musica*. Eseguito a Pasqua sembra in apparenza un testo eucaristico, ma in realtà dovrebbe riferirsi proprio alla settimana santa e al sepolcro. Nel 1643 il Valentini musica il primo (supposto) sepolcro: *Santi risorti nel giorno della Passione di Cristo*. Ma solo nel 1654 si trova finalmente il primo indiscutibile libretto per il sepolcro, proposto a Carissimi per la musica, scritto dall'Arciduca Leopoldo Guglielmo in italiano, cfr. STEVEN SAUNDERS, *The Antecedents of the Viennese Sepolcro*, in *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca. Deutsch-italienische Beziehungen in der Musik des Barock*, Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Loveno di Menaggio (Como), 11-13 luglio 1995, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1997, pp. 61-83. Sul sepolcro viennese cfr. anche SMITHER, *L'oratorio barocco* cit., pp. 296-330; GERNOT GRUBER, *Das Wiener Sepolcro and Johann Joseph Fux. I. Teil*, Graz, Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, 1972; HARRY WHITE, *«Et in Arcadia ego»: Fux and the Viennese* Sepolcro *Oratorio*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Loveno di Menaggio (Como), 15-17 luglio 1997, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 213-228; HARRY WHITE, *The* Sepolcro *Oratorios: An Assesment*, in *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, a cura di Harry White, Aldershot, Scolar Press, 1992, pp. 164-230; ERIKA KANDUTH, *The Literary and Dramaturgical Aspects of the Viennese Sepolcro Oratorio, with Particular Reference to Fux*, in *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, cit., pp. 153-163; RUDOLF SCHNITZLE, *From* Sepolcro *to Passion Oratorios: Tradition and Innovation in the Early Eighteenth-Century Viennese Oratorio*, in *The Maynooth International Musicological Conference 1995, Selected Proceedings: Part One*, ed. by Patrick F. Devine and Harry White, Dublin, Four Courts Press, 1996, pp. 392-410; MARIA GIRARDI, *Al sepolcro di Cristo: una poetica consuetudinaria. Religio, prassi, devozione, rappresentazione nei riti oratoriali del Venerdì Santo, a Vienna e a Venezia*, in *Il tranquillo seren del secol d'oro. Musica e spettacolo musicale a Venezia e a Vienna fra Seicento e Settecento*, Milano, Ricordi, 1984, pp. 127-145.

91 ELENA SALA DI FELICE, *Vienna: devoto esordio metastasiano*, in «Musica e storia» IX (2001), n. 1, pp. 95-114.

re, oltre al *Passio*, ai Mattutini delle tenebre come quelli di Carlo Gesualdo da Venosa o allo *Stabat Mater*.

Nel 1730 il poeta cesareo Pietro Metastasio creava l'oratorio italiano più celebre riferito alla Passione. La sua perfezione formale ispirò i più celebri compositori del Settecento[92]. Come altri libretti di Metastasio costituì il vertice letterario dell'oratorio. «Nulla di più perfetto nello stile, di più sentito negli affetti, di più universale nell'applicazione esegetica, di più elegante nella forma» dei *Componimenti sacri* di Metastasio. Nei libretti dei suoi oratori ha «lasciato l'orma più potente e più pura della sua arte», perché non vi si riscontrano i difetti presenti invece nei suoi libretti d'opera. Infatti «i melodrammi metastasiani sul principio del secolo XIX si concepivano già come opera esclusivamente letteraria, mentre gli oratorii pervennero quasi fino a noi per le note del Cimarosa (1801), del Paisiello (1816), dello Zingarelli (1837) e del Fiodo (1863)»[93]. Il Metastasio, morendo nel 1782, «lasciava l'oratorio nel colmo dello splendore, ma coi germi di una crisi acuta e immediata. Questa crisi, inevitabile, prodotta in parte dalla Rivoluzione Francese, in parte dalle tendenze ormai note dell'arte musicale, finì col distruggere l'oratorio, già assai compromesso col teatro, ferendolo così nelle parti vitali da rimanere esso paralizzato per tutto il secolo XIX»[94].

Per Pasquetti l'inizio della crisi si ebbe con l'affermarsi dell'oratorio scenico, l'oratorio non più eseguito nelle chiese, nelle case private, negli oratori, ma in teatro[95]. Il realtà il vero colpo all'oratorio in Italia venne assestato dalla rivoluzione

---

92 BIANCAMARIA BRUMANA, *Fortuna e modelli compositivi della «Passione» tra Jommelli, Paisiello e Morlacchi*, in «Musica e storia» IX (2001), n. 1, pp. 199-224; ELISA GROSSATO, *Presenza della «Passione» metastasiana nella Venezia musicale della prima metà del Settecento*, in «Musica e storia» IX (2001), n. 1, pp. 225-245.

93 GUIDO PASQUETTI, *L'oratorio musicale in Italia*, Firenze, Le Monnier, 1906, pp. 430-431.

94 *Ibi*, p. 452.

95 Nel 1786 in quaresima apparve sulle scene del Teatro Nuovo sopra Toledo (Napoli) il *Convito di Baldassarre*, oratorio in due parti, scritto da un anonimo e ricavato scrupolosamente dalle Scritture (*ibi*, p. 467). Ben presto Ferdinando IV fece dell'oratorio scenico un genere di moda. Dal 1787 le stagioni quaresimali del San Carlo, «quindi poi anche della Pergola a Firenze, del Valle e dell'Argentina a Roma e della Scala a Milano, sorpassarono per magnificenza tutte le altre (...). Il Principe e il Predicatore della quaresima vi intervenivano come ad una funzione di rito» (*ibi,* p. 471). Vi erano mobilitati il poeta, il musicista, il direttore delle macchine, la costumista di Corte. Autori dei libretti erano i poeti di corte: Sernicola, Tottola, Domenico Gilardoni, Marcello Marcelliano di S. Giovanni Lupatoto (Verona), Stefano Fioretti e molti altri che concepivano l'oratorio come composizione teatrale nel senso di apparato visibile, scena, costumi, movimento dei personaggi, un melodramma vero e proprio, ma con qualche limite: «non si parli d'amore, intervengano poco le donne, s'abbia di mira sempre un senso morale, non si inventino nuovi personaggi, non si alteri il fatto storico, insomma non si esca dai limiti del Sacro Testo» (*ibi,* p. 472)

francese che ostacolando ogni manifestazione religiosa, sopprimendo confraternite ed ordini religiosi, soprattutto «con l'estinzione delle Case Filippine» privò l'oratorio «del suo naturale alimento». Cardinali e principi,

> «mecenati tutti del bel tempo antico [...], licenziarono i virtuosi, soppressero le cappelle private di musica e rinunziarono a quel lusso di arte religiosa che era stato l'adornamento più bello delle famiglie gentilizie nel secolo XVIII. Nel 1798, al suono della Marsigliese, si chiusero gli Oratorii della Vallicella e di S. Girolamo della Carità, quei luoghi celebri santificati dal Neri e dal Palestrina: gli archivi andarono dispersi: il silenzio invase quelle celebri sale. Lo stesso avvenne a Napoli nel 1799, e poi a Firenze, da per tutto. Il cannone francese rombò sotto quell'ampie volte che avevano accolto l'ultimo anelito dell'oratorio col Metastasio e col Mozart [...]. L'oratorio era finito. L'Haydn, morendo appunto in quei giorni, lasciava in eredità ai figli dell'era nuova la *Creazione del Mondo*. Ma essa nel 1800 aveva lasciato più che indifferente la Francia. [...] In quel principio di secolo l'oratorio, apparì così antipatico e così lontano dallo spirito moderno che non gli si dava neppure il diritto di vivere»[96].

Il lungo e complesso percorso di ricerca di un intrattenimento devoto cominciato negli oratori finì in teatro. A seguito della Riforma protestante e di altri processi della modernità, tra i quali l'invenzione della stampa, il movimento antirituale, l'umanesimo cristiano e l'invenzione del teatro professionistico iniziò nel Cinquecento una rivoluzione della comunicazione cultuale, che abbiamo cercato di delineare qui seguendo la fine e la rifioritura della principale sacra rappresentazione medievale, ossia la Passione. Un ruolo primario venne assunto in ambito cattolico dalla musica sacra in quanto arte per eccellenza spirituale, espressione rituale delle emozioni, unica vera forma di partecipazione liturgica e di accesso alla Parola e alle parole da parte dei laici[97], strumento di celebrazione della scena clericale della gloria, e poesia drammatica della scena della pietà in ambito paraliturgico e devozionale[98].

La rivoluzione culturale operata dall'Illuminismo produsse nell'ambito religioso una drastica semplificazione della ritualità, considerata eccessivamente festiva,

---

96 *Ibi*, pp. 485-486.

97 Cfr. l'appendice «Appunti sulla produzione musicale di devozione e sul canto religioso popolare» in FELICE RAINOLDI, *Traditio canendi. Appunti per una storia dei riti cristiani cantati*, Roma, CLV - Edizioni liturgiche, 2000, pp. 584-619.

98 Cfr. GINO STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 88-90.

teatrale ed esteriore. La rivoluzione francese sconvolse poi profondamente il sistema ecclesiale di antico regime fondato sul governo religioso locale delle diocesi e delle parrocchie, sul respiro più universale e cattolico-romano degli ordini religiosi, espresso in modo particolare dai collegi e dal quasi monopolio dell'istruzione e della formazione delle classi nobili e alto borghesi, sulle attività sociali e devozionali delle innumerevoli confraternite e congregazioni laicali. Questi tre sistemi organizzativi della Chiesa di antico regime vennero private della maggior parte dei loro beni e molte loro istituzioni vennero soppresse o inglobate dall'amministrazione civile. Venne giustificato l'esproprio mettendo in luce la loro improduttività e soprattutto proclamando il doveroso passaggio allo Stato di ogni servizio pubblico, in particolare per ciò che riguardava l'istruzione, la sanità, l'assistenza[99]. In tal modo però scompariva la voce dei laici e delle loro corporazioni e confraternite. La polifonia rituale delle comunità di antico regime si riduceva alla monodia dello Stato Ragione.

Con la scomparsa nel primo Ottocento di gran parte dei committenti di arte, musica e drammaturgia sacra del passato regime, e dei loro luoghi di riunione e di culto, particolarmente nel Nord Italia, l'espressione teatrale e musicale d'ordine religioso dei laici si spostò per lo più nei teatri, ma limitatamente alla stagione quaresimale. La separazione tra sfera del sacro e sfera del profano, sancita dalla Controriforma, vede ora il predominio politico, economico, culturale e sociale delle istituzioni statali e del teatro professionistico. I fiori della Passione dell'antico regime appassirono subito, ma la loro morte annunciava una non lontana primavera.

99 Cfr. EDWARD MUIR, *Ritual in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, tr. it. *Riti e rituali nell'Europa moderna,* Milano, La Nuova Italia, 2000, pp. 319-325.

JEFFREY KURTZMAN

Published Italian Music for Vespers: A Survey of the Repertoire, 1651-1725

PUBLISHED ITALIAN MUSIC FOR VESPERS: A SURVEY OF THE REPERTOIRE, 1651-1725

Introduction

This paper is the third and final essay in a series surveying and summarizing music for Vespers published in Italy in the sixteenth and seventeenth centuries. The first paper, covering the period 1542-1610, was read at the First Biennial Conference on Baroque Music in Durham, England in 1984 and subsequently enlarged and published in the Festschift for Helmut Hucke, *De Musica et Cantu*[1], and further revised and republished in my recent book on the Monteverdi Vespers[2]. The second paper, discussing publications between 1611 and 1650, was first read at the annual meeting of the Society for Seventeenth-Century Music in 1999 and then again in an Italian version at this conference two years ago. This final paper will examine the repertoire from the middle of the seventeenth century until it gradually fades away in the first quarter of the eighteenth century.

The patterns of publication of music for Vespers in the last half of the *Cinquecento* differ in a number of respects from the first half of the *Seicento*, where one finds enormous growth in the first thirty years followed by a sharp decline because of the plague of 1630-31 and only a slow recovery until the middle of the century. For the forty-year period 1611-1650, the number of surviving prints of Vesper psalms and Magnificats, leaving aside collections exclusively of hymns and antiphons, numbers 451. Moreover, as detailed in my previous papers, the number of prints per decade differs rather dramatically during the first half of the century. For the seventy-five-year period 1651 to 1725, however, the total number of extant prints, not including collections exclusively of hymns, antiphons and

---

1 JEFFREY KURTZMAN, *Why Would Monteverdi Publish a Vespers in 1610? Lifting the Shadows on the Development of a Repertoire*, in: *De Musica et Cantu: Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper,* ed. Peter Cahn and Ann-Katrin Heimer, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1993, pp. 419-445.

2 JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 79-98.

organ versets, numbers only 202 – a dramatic decrease of more than 50% over the previous forty years. When collections of hymns, antiphons and organ versets are added, the count increases to 223 surviving prints of Vesper music between 1651 and 1725 (See Table I).

Table I

DECADE-BY-DECADE TABULATION OF ITALIAN PRINTS WITH VESPER MUSIC

1651-1724	223 prints, including versetti, hymns, antiphons
1651-1660	58 prints
1661-1670	57 prints
1671-1680	46 prints
1681-1690	23 prints
1691-1700	20 prints
1701-1710	11 prints
1711-1720	7 prints
1721-1730	1 print

Table I illustrates that the number of extant publications per decade, and often even per year, remains steady through the period 1651-1670, without significant fluctuation. In the next decade, 1671-1680, there is a decrease of about 20%, and then in the period 1681-1690 a precipitous drop of nearly 50%. The last decade of the century reveals a decline of only four prints, about 18%, but after the turn of the century there is another drop of almost 50% and the published repertoire vanishes almost altogether in 1724, from which there is only one item. The next, and one can say the last, print in this repertoire is a large publication by Giacomo Perti in 1735[3]. Thus it is obvious that the published output of music for Vespers remained fairly strong and consistent for the first two decades after the middle of the century, declined somewhat in the next decade, and then dropped steadily to the vanishing point over the next forty-five years.

Why this decline occurred is a complicated question, touching on civic and ecclesiastical economics, the relative stagnation of musical stylistic developments, and the gradual waning of Venice as a publishing center for music. At this point I am not prepared to suggest any specific reasons for the decline in Venetian publishing other than the disappearance of the Magni/Gardano and Vincenti

---

3 *Messa, e Salmi Concertati a Quattro voci Con Strumenti, e Ripieni Consacarati alla Sacra Cesarea Reale Cattolica Maestà di Carlo VI. Imperador de' Romani &c. Da Giacom'Antonio Perti Maestro di Cappella della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna, ed Accademico Filarmonico. Opera Seconda* (RISM P1494).

publishing houses from the scene. Although some of the Venetian market was taken over by Giuseppe Sala, and the subsidence of Venetian publishing corresponded with the ascendancy of music publishing in Bologna, neither the Bolognese publishers nor the Sala firm produced anywhere near the number of prints that had been issued by the Amadino, Gardano and Vincenti presses in the first half of the century[4].

An appropriate perspective on the repertoire of the second half of the seventeenth century requires a brief review of the patterns of publication in the first half of the century as a basis for comparison. The growth in numbers of publications in the early part of the century is accompanied by a broad expansion in the types of prints issued, designed to serve differing liturgical needs and exhibiting widely differing musical styles. In the first decade of the century, few-voiced textures, including monody, are introduced into Vespers. In the teens, *ripieno* choirs and settings for three or more choirs became a prominent feature of the printed repertoire. In the 1620s, obbligato instruments became an increasingly important stylistic element in many psalm and Magnificat settings, and by the 1630s the *concertato* technique, in the sense of successive segments of a composition set for contrasting performing forces, became the dominant structural mode (though without displacing other structures and styles, which continued unabated). The increasing interest in obbligato instruments and the *concertato* technique both led to more expansive settings, resulting in large-scale, complex compositions of substantial duration in the publications of Leandro Gallerano, Tarquinio Merula, Claudio Monteverdi, Giovanni Rovetta and other composers active before the middle of the century. Nevertheless, more conservative types of settings for four, five and eight voices, relying on consistency of texture and a combination of both polyphony and homophony, continued to be published alongside the more modern styles.

---

4 STANLEY BOORMAN, in his contribution to the article on «Music Publishing and Printing» in *The New Grove*, says of European music publishing in general, «The peak was reached before 1580 [...]. The decline was apparent by 1600 and is reflected in a diminished output, and in printing that was less spacious, less skilful and less original. Throughout the 17th century not only the same faces but, judging from the worn images, the same type was used, well past readability. The quality of the printing should be seen as a reflection of social conditions, which themselves reflect the changing interrelationships between composer, performer, patron and publisher as well as printer. Patronage was no doubt declining as a means of subsidizing music; thus, while lavish performances of new compositions continued to take place, publication of the scores was less frequently considered necessary [...]». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, http://www.grovemusic.com. In Italy, however, the peak was reached in the first three decades of the 17th century, with the devastating plague of 1630-31 causing a sharp drop from which music publishing never fully recovered.

Another development in the first half of the century is an increase in the variety of liturgical functions served by these publications. The dominant sixteenth-century pattern of psalms and Magnificats, already yielding to greater diversity of contents in the 1590s, led in the seventeenth century to numerous collections including masses as well as litanies and Marian antiphons. Motets found their way into many publications, and in some prints they are the predominant genre. Collections of exclusively antiphons or hymns became another feature of the repertoire, and some complex collections include instrumental sonatas. Many prints were issued that focus on only one category of feast, such as feasts of the principal male saints, feasts of the Virgin Mary, or Sundays. Some prints include only the eight most common psalms for feasts of male and female saints. In short, a variety of liturgical functions in these prints accompanies the variety in stylistic characteristics of the music itself.

In the second half of the century and on into the eighteenth century we find a continuation of all of the styles and techniques developed in the first half of the *Seicento* as well as all the varieties of liturgical functions, but without the initiation of anything significantly new. The only development one can speak of in the second half of the century is the gradual shift toward a completely functional, tonal harmonic system, clearly evident in the 1670s and 1680s, especially in large-scale *concertato* compositions. The coalescence of harmony in a fully functional scheme opens the possibility of large segments of compositions being repeated in the dominant key, further enlarging the structural and temporal frame of such compositions. It is these modulations to the dominant key for varied structural repetition that signal the completion of the gradual shift to the modern functional, tonal idiom toward the end of the century. In such compositions it is clearly the harmonic motion that is the driving force in both short-term and large-scale tonal movement and structural organization. Once such large-scale structural processes were established, psalm and Magnificat settings not only grew larger, but each segment, consisting usually of one or two verses, often becomes a separate movement in a multi-movement composition where each movement has its own structural and stylistic integrity, and the series of movements together, in their harmonic, textural and tempo relationships, function in their combination to generate a large-scale, unified compositional concept. Such compositions require further study for their role in contributing to the growth and development of the modern tonal system.

Such large-scale pieces, however, illustrate only one side of the multi-faceted repertoire. Alongside these modernistic compositions we also find quite conservative psalm settings, like some published by Giovanni Paolo Colonna that, except for their fully functional harmony, could well have been written by

Lodovico Viadana or Giulio Belli in the first decade of the century, some eighty years earlier.

In order to grasp the nature of this repertoire, still quite large, even though much diminished in relation to the first half of the century, it will be useful to deal with these prints in terms of categories, beginning with liturgical function and contents.

Liturgical functions and the contents of prints

The largest single group of prints by liturgical function are those that serve the basic musical needs of Vespers, that is, settings of Vesper psalms and Magnificats, to which might be added one or more settings of the response, one or more settings of the Litany of Loreto, one or more Marian antiphons, or on rare occasions, a Vespers hymn. The Litany was often said at the end of Vespers[5], and the appropriate seasonal Marian antiphon was sung after Vespers if Compline were not celebrated later in the evening[6]. These prints with the primary elements of Vespers number ninety-seven, or 44% of the total repertoire of 223 surviving prints between 1651-1725.

The simplest form of these basic prints is the publication containing psalm settings alone. Such prints are actually rather rare--there are only four in the entire period. An example is Stefano Filippini's psalm collection of 1685, *Salmi Concertati A trè Voci, con due Violini del P. Bacciliere Stefano Filippini detto L'Argentina Agostiniano Maestro di Capella in S. Gio. Evangelista di Rimino Opera Undecima. In Bologna. MDCLXXXV. Per Giacomo Monti. Con licenza de' Superiori. Si vendono da Marino Silvani, all'Insegna del Violino* (RISM F747). The table of contents reads as follows:

Primo Confitebor. A 3. due Canti, e B. con Violini.

---

5 See DAVID BLAZEY, *A Liturgical Role for Monteverdi's* Sonata sopra Sancta Maria, «Early Music» XVIII (1989), pp. 175-182.

6 The rubric regarding the singing of Marian antiphons, as found in the *Breviarium Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini Restitutum. Pii V. Pont. Max. iussu editum [...] Venetiis. MDLXXXIII*, reads as follows: «Antihonae beatae Mariae positae in fine Psalterij post Complet, singula dicunt pro temporis diversitate, ut ibi annotat, praeterquam in triduo maioris hebdomadae ante Pascha. Dicantur autem extra Chorum tantum in fine Completorij, & in fine matutini dictis Laudibus, si tunc terminadum sit officium; alioquin, si alia subsequatur Hora, in fine ultimate Horae. In Choro autem semper deantur, [*sic*] quandocunque terminata alia Hora discendum est a Choro. Nunquam vero dicitur post aliquam Horam quando subsequitur cum officio diei officium Defunctorum, vel Litania, praeterquam post Completorium, in quo semper dicitur, etiam si praedicta subsequantur: neque etiam dicitur, quando post aliquam Horam subsequitur missa. Dicuntur autem semper flexis genibus, praeterquam tempore paschali, hebdomadario tamen ad orationem surgente».

Secondo Confitebor. A 3. Alto, Tenore, e Basso, con Violini.
Terzo Confitebor. A 3. Alto, Tenore, e Basso, con Violini.
Primo Laudate pueri. A 3. due Canti, e Basso, con Violini.
Secondo Laudate pueri. A 3. Alto, Tenore, e B. con Violini.
Terzo Laudate pueri. A 3. Alto, Tenore, e Basso, con Violini.
Nisi Dominus. A 3. Alto, Tenore, e Basso, con Violini.
De profundis. A 3. Alto, Tenore, e Basso, con Violini.

In a note to the readers, Filippini apologizes for not including a setting of *Dixit Dominus* and the Magnificat or other psalms.

Far more common, comprising twenty-nine, or 30% of the ninety-seven prints, are collections of psalms with one or more Magnificats included. An example is a print of Biagio Marini of 1654: *Vesperi PER Tutte le Festività dell'anno. A Quatro voci. Da cantarsi in CAPELLA E nell'Organo. Dedicati alla Maesta Sacra del Ser.mo D. Gioanni il Quarto RE Di Portogallo &c. Libro Secondo. Opera XX Del Cavalier Biagio Marini, Stampa del Gardano. In Venetia MDCLIIII Apresso Francesco Magni* (RISM M669).

The Tavola is much more extensive than Fillipini's print, encompassing all of the psalms for major feasts of the liturgical calendar as well as a pair of Magnificats:

Dixit Dominus
Confitebor
Beatus vir
Laudate pueri
Laudate Dominum
In exitu
Laetatus sum
Nisi Dominus
Lauda Ierusalem Dominum
Credidi
In convertendo Dominus
Domine probasti me
De profundis
Memento Domine David
Beati omnes
Confitebor Angelorum
Magnificat
Magnificat Secondo

While a Litany of the B.V.M. is frequently included in Vesper publications of the period, only two collections otherwise limited to psalms and Magnificats add a Litany. One of these is a 1664 publication by Gino Angelo Capponi: *Psalmodia Vespertina Integra Pro omnibus Duplicibus, & Semiduplicibus, unà cum Litanijs Beatæ Mariæ Virginis, Quinque Vocibus Certatim breviterque concinentibus, Ad Organi sonum accomodata. Modulabatur Ginus Angelus Capponus. Liber Secundus. Romae, Apud Iacobum Phæum And. F. M.DC.LXIV. Superiorum Permissu* (RISM C922)[7].

The contents are nearly identical to the Marini print, with a slightly different order and the Litany instead of the second Magnificat:

Dixit Dominus
Confitebor
Beatus vir
Laudate pueri Dominum
In exitu
Laudate Dominum omnes gentes
Memento Domine David
Laetatus sum
Nisi Dominus
Lauda Ierusalem
Credidi
In convertendo Dominus
Domine probasti me
De profundis
Beati omnes
Confitebor tibi Domine
Magnificat
Litaniæ Beatæ Mariæ Virginis

A hymn and Marian antiphon are added to a smaller selection of psalms, the Magnificat and Litany in a 1681 print by Giuseppe Spogli: *De' Salmi Vespertini della Madonna Con l'Hinno, Letanie, e Salve Regina, Concertati a cinque voci; con il secondo Choro de' Ripieni se piace. Dedicati All'Altezza Serenissima Elettorale Massimiliano Emanuel Duca Dell'Alta, e Bassa Baviera, &c. Elettore del Sacro Romano Imperio, e Vicario perpetuo. &c. Autore Giuseppe Spogli. In Roma, Per il Mascardi, MDCLXXXI. Con licenza de'superiori* (RISM S4165).

As the title indicates, the selection of psalms is limited to those for feasts of the Virgin and other female saints:

---

7 The other is AGOSTINO DIRUTA'S *davidicæ Modulationes et Litaniae B. Virginis Tribus Vocibus* of 1668 (RISM D3129), reprinted from 1641 and 1646.

Dixit Dominus
Laudate pueri Dominus
Lætatus sum
Nisi Dominus
Lauda Ierusalem Dominum
Ave Maris Stella
Magnificat
Litaniæ Beatæ Mariæ Virginis
Salve Regina

The largest subgroup of these ninety-seven prints, numbering forty-three, are collections that add the introductory response, *Deus in adiutorium*, to the set of psalms and Magnificats. Some even have more than one setting of the response, as in a 1654 collection of the prolific Orazio Tarditi: *Il Terzo Libro de Salmi a tre Concertati a Diverse Voci di Horatio Tarditi Maestro di Cappella del Duomo di Faenza Opera. XXXIIII. Dedicata al Reverndissimo Padre Don Paolo Medici Abbate di S. Mihel' di Murano e Vicario Generale nella Provincia di Venetia Con Privilegio In Venetia. Apresso Alessandro Vincenti. MDCLIV* (RISM T209).

Tarditi's three settings of the response are quite exceptional:

Deus in Adiutorium	Canto, Alto, e Basso
Domine ad adiuvandum	Canto, Alto, e Basso
Domine ad adiuvandum	Doi Canti, e Basso
Dixit Dominus	Doi Canti, e Basso
Confitebor tibi	Doi Canti, e Basso
Beatus vir	Doi Canti, e Basso
Laudate Pueri	Doi Canti, e Basso
Laudate Dominum omnes gentes	Doi Canti, e Basso
Credidi	Doi Canti, e Basso
Laetatus sum	Canto, Alto, e Tenore
Laudate Pueri	Canto, Alto, e Basso
Nisi Dominus	Doi Canti, e Basso
Lauda Hierusalem	Doi Canti, e Basso
Magnificat	Doi Canti, e Basso
Magnificat	Canto, Alto, e Basso

Five collections add yet another element, such as a Vespers hymn, the *Te Deum* or a setting of the *Miserere* to the response, psalms and Magnificat. Giovanni Andrea Florimi's 1669 print adds a *Te Deum* to the other components: *Salmi Pieni*

a Otto Voci con il Te Deum Del P. Gio. Andrea Florimi Servita da Siena Opera Seconda. All'Illustrissimo Sig. il Sig. Marcello Davia. In Bologna, per Giacomo Monti. 1669. Con licenza de' Superiori (RISM F1188):

Domine
Dixit Dominus
Confitebor
Beatus vir
Laudate pueri
In exitu
Laudate Dominum omnes gentes
Laetatus sum
Nisi Dominus
Lauda Ierusalem
Magnificat
Te Deum laudamus

More numerous are the dozen collections that add the Litany to the response, psalms and Magnificat, as in Francesco Passarini's first publication of 1671: *Salmi Concertati à 3.4.5, e 6.voci, parte con Violini, e parte senza, con Letanie della B.V. a cinque voci con due Violini. Di Fra Francesco Passarini Minor Conventuale, e Maestro di Capella In S. Francesco di Bologna. Opera Prima. Al Molt'Illust. Sig. il Sig. Giacomo Maria Marchesini. In Bologna per Giacomo Monti. 1671. Con licenza de' Superiori* (RISM P998).

The contents are dedicated to Vespers of male saints:

Domine ad adiuvandum me. A 3. Canto, Alto, e Basso
Dixit Dominus. A 4. Canto, Alto, Tenore, e Basso con Violini
Confitebor. A 3. Alto, Tenore, e Basso con Violini
Coinfitebor. A 3. Canto, Alto, e Basso con Violini
Beatus vir. A 3. Canto, Alto, e Basso
Beatus vir. A 3. Canto, Alto, e Basso con Violini
Laudate pueri. A 3. Alto, Tenore, e Basso
Laudate pueri. A 5. Due Canti, Alto, Tenore, e Basso con Violini
Laudate Dominum. A 6. Due Canti, Alto, due Tenori, e Basso
Laudate Dominum. Alto solo con Violini
Magnificat. A 4. Canto, Alto, Tenore, e Basso con Violini
Letanie. A 5. Due Canti, Alto, Tenore, e Basso con Violini

A 1692 print by Alessandro Grandi, *maestro di cappella* of the cathedral in Rimini, reprinted in 1707, even adds other non-Vespers items to the response,

psalms, Magnificat and Litany: *Salmi Per i Vesperi di tutto l'Anno, con le Litanie della B.V. Te Deum, e Tantum ergo à Quattro voci pieni Di Alessandro Grandi Maestro di Capella della Catedrale di Rimino Dedicati Al Merito Singolare dell'Illustrissimo Sig. Mario Bianchelli Patritio Riminese. Opera Seconda. In Bologna, per Pier-Maria Monti. 1692. Con licenza de' Superiori, Si vendono da Marino Silvani, all'Insegna del Violino, con Privilegio* (RISM G3475).

Grandi's table of contents includes all of the psalms required for major feasts throughout the year plus the additional non-Vespers items:

Domine ad adiuvandum
Dixit Dominus
Confitebor tibi Domine
Beatus vir
Laudate pueri Dominum
Laudate Dominum omnes gentes
In exitu
Lætatus
Nisi Dominus
Lauda Ierusalem
Credidi
In convertendo Dominus
Domine probasti me
De profundis
Memento Domine
Confitebor Angelorum
Beati omnes
Magnificat
Litanie della BEATA VERGINE
Te Deum laudamus
Tatum [*sic*] ergo

A group of five prints from *maestri di capella* at St. Mark's in Venice, include, in addition to psalms from the Roman rite, five psalms specific to the rite of St. Mark's, the so-called *Cinque Laudate* psalms, so named because they all begin with the word *Laudate* or *Lauda*. The psalms *Delli Cinque Laudate* were sung in St. Mark's on all feasts when the *Pala d'oro* was open[8]. The earliest of these dates from

[8] See JAMES H. MOORE, *The* Vespero delli Cinque Laudate *and the Role of* Salmi Spezzati *at St. Mark's*, «Journal of the American Musicological Society» XXXIV (1981), pp. 249-278. The prints containing the *Psalmi delli Cinque Laudate* other than the Cavalli one given above, are by

1644 by Giovanni Rovetta, published just after he succeeded Monteverdi as *maestro di capella*: *Salmi A Otto Voci Di Gio. Rovetta Maestro di Capella della Serenissima Republica, Opera Ottava Dedicati All'Illustrissimi, & Eccellentissimi Signori Procuratori Della Chiesa di S. Marco. Con Privilegio. In Venetia, Apresso Alessandro Vincenti. MDCXXXXIIII* (RISM R2972).

In Rovetta's print, the five *Cinque Laudate* psalms are dispersed in two locations in the print:

Dixit Dominus
Confitebor tibi Domine
Beatus vir
Laudate pueri
Laudate Dominum omnes
In exitu
Lætatus sum
Nisi Dominus
Lauda Ierusalem
Lauda anima mea Dominum
Laudate dominum quoniam bonus
Credidi propter
In convertendo Dominus
Domine probasti
De profundis clamavi
Memento
Beati omnes
Magnificat anima mea Dominum

Another set of *Cinque Laudate* psalms is found in Francesco Cavalli's second sacred collection, published in 1675: *Vesperi a Otto Voci di Francesco Cavalli Maestro Di Capella della Serenissima Republica in S. Marco Consacrati al Serenis.mo Prencipe Nicolo Sagredo Doge di Venetia In Venetia 1675. Stampa Del Gardano* (RISM C1566).

In contrast to the order of Rovetta's 1644 print, Cavalli's psalms are grouped according to categories of feasts:

VESPERO DELLA B.V.M.
Dixit
Laudate pueri

GIOVANNI ROVETTA, 1644 (RISM R2972) and 1662 (RISM R2980), NATALE MONFERRATO, 1675 (RISM M3045) and ANTONIO SARTORIO, 1680 (RISM S1074).

Lætatus
Nisi Dominus
Lauda Ierusalem
Magnificat

VESPERO Delle Domeniche, & altri Salmi
Dixit
Confitebor
Beatus vir
Laudate pueri
In exitu
Laudate Dominum
Credidi
In convertendo
Domine probasti
Beati omnes
De profundis
Memento
Confitebor Angelorum
Magnificat

VESPERO Delli Cinque Laudate
Laudate pueri
Laudate Dominum omnes gentes
Lauda anima mea
Laudate Dominum quoniam bonus
Lauda Ierusalem
Magnificat

Two prints, both by Lorenzo Penna, contain, in addition to psalms for the Roman rite, psalms for the Carmelite order. The first of these dates from 1669: *Psalmorum Totius Anni modulatio, una cum Missa, et Falsis Bordon: (Ut aiunt) Adiunctis Psalmis Carmelitarum Usui, Quatuorq; Antiphonis, ac Litaniis B.V.Mariae. Omnia Quatuor Vocibus cum Quinto ad libitum. Auctore F. Laurentio Penna a Bononia Carm. ex Congreg. Mant. Sac. Theol. Mag. Doct. Colleg. in Accad. Resolutor, & Philaschis. Accad.*

Indeffesso, Nec non in Cathedrali Imolensi Musicæ Præfecto. Opus Tertium. Bonoiæ, Typis Iacobi Montij. 1669. Superiorum permissu (RISM P1188)[9].

Not only do the additional psalms and the seasonal Marian antiphons extend the contents, but an altogether different liturgical service, the Ordinary of the mass, is also included:

Missa
Domine ad adiuvandum
Dixit Dominus
Confitebor
Beatus vir
Laudate pueri
Laudate Dominum
In Exitu
Lætatus sum
Nisi Dominus
Lauda Ierusalem
Credidi
In Convertendo
Domine Probasti me
De profundis
Memento Domine
Beati omnes
Confitebor (Angelorum)
Magnificat

Carmelitarum Usui
Lauda anima mea
Laudate Dominum, quoniam
Eripe me Domine
Qui Confidunt

Antiphonarum Beatæ Virginis Mariæ
Alma Redemptoris

9 The second Penna print is *Il Sacro Parnaso delli Salmi Festivi, e Brevi per tutto l'Anno à 4. & 8. voci (se piace) Aggiunti li Quattro all'uso Carmelitano di F. Lorenzo Penna Da Bologna Carmelitano della Congreg. di Mantova, Maestro di S. Teol. Dott. Colleg. frà gli Accademici Risoluti, Filaschisi, e Filarmonici l'Indefesso. Opera Ottava. Consacrato All'Illustrissimo Signore Francesco Ratta Senatore di Bologna. In Bologna per Giacomo Monti. 1677. Con licenza de' Superiori* (RISM P 1189).

Ave Regina Cælorum
Regina Cæli
Salve Regina
Litaniæ Beatæ Virginis Mariæ

Another print contains just a single Carmelite psalm in addition to the ordinary Roman psalms[10]. Yet another sizable group of prints, twenty-eight in all (including the 1669 Penna print), combine the Vesper elements named above with a mass. One example is Giovanni Antonio Rigatti's 1643 reprint (the first edition is lost; the collection was reprinted again in 1657): *Messa e Salmi Ariosi a Tre Voci Concertati, & parte Con li Ripieni à beneplacito. Di Gio: Antonio Rigati Novamente Ristampati Con Privilegio In Venetia M DC XXXXIII Appresso Bartolameo Magni* (RISM R1414).

The table of contents is as follows:

A 3. Voci
MESSA
Dixit
Confitebor
Beatus
Laudate Pueri
Laudate Dominum
Lætatus
Nisi Dominus
Lauda Ierusalem
Magnificat

A Due
Salve Regina

Another example is Gasparo Pietragrua's much larger collection of 1651: *Musica Spedita, Cioè Messa, Salmi alla romana per cantarsi alli Vesperi di tutto l'anno, con doi Magnificat, le quatro Antifone, & Falsibordoni Otto, con il Gloria Intiero, Di Gasparo Pietra Grua Organista nella Insigne Colleggiata di Santo Gio: Battista di Monza. Opera*

10 *Salmi Vespertini A doi Chori di Gaspare Filippi Maestro di Capella della Catedrale di Vicenza All'A. Serenissima di Ferdinando Carlo Arciduca d'Austria, Duca Di Stiria, Carintia, e Carniola, Lantgravio in Alsatia, Marchese di Borgogna, Conte del Tirolo, &c. Stampa del Gardano In Venetia M DC LIII Apresso Francesco Magni* (RISM F736). The Carmelite psalm included in this large print is *Eripe me Domine*.

Nona Libro Quinto. Con Privilegio. In Venetia. Appresso Alessandro Vincenti. M.DC.LI (RISM P2346).

One of these prints, by Gasparo Pietragrua from 1651, includes all of the psalms (with their tones named) for the liturgical calendar, the four seasonal Marian antiphons, and a set of *falsibordoni* in all eight tones. *Falsibordoni* appear quite frequently in Vesper collections in the first half of the century, but Pietragrua's is the only print after 1650 to include *falsibordoni* in the eight tones, although the *falsibordoni* are not listed in the table of contents:

Messa detta la Fastidiosa	
Dixit Dominus	Secondo Tono
Confitebor	Quarto Tono
Beatus Vir	Quinto Tono
Laudate Pueri	Terzo Tono
In exitu	Octavo Tono
Lætatus sum	Sesto Tono
Nisi Dominus	Terzo Tono
Lauda Ierusalem	Octavo Tono
Laudate Dominum omnes gentes	Terzo Tono
Credidi	Quinto Tono
In Convertendo Dominus	Terzo Tono
Domine probasti me	Octavo Tono
Beati omnes	Octavo Tono
De profundis clamavi	Quarto Tono
Memento Domine David	Terzo Tono
Confitebor tibi Domine	Secondo Tono
Magnificat	Octavo Tono
Magnificat	Quinto Tono
Salve Regina	Antifona à 4
Alma Redemptoris	Antifona à 4
Ave Ave Regina	Antifona à 4
Regina Cæli	Antifona à 4

The practice of combining the two liturgical functions of a mass and a Vesper service became fairly common in the 1590s, and continued until 1670[11], but after

[11] The last collection with a mass and principally Vesper music is by PIETRO DEGLI ANTONII: *Messa, e Salmi Concertati à trè voci, due Canti, e Basso Di Pietro De Gli Antoni Accademico Filaschise Opera Seconda. All'Illustrissimo, e Reverendissimo Sig. il Sig. Floriano Malvezzi Canonico della Metropolitana di Bologna. In Bologna per Giacomo Monti. 1670. Con licenza de' Superiori* (RISM D1347).

that year no more principally Vesper collections with a mass survive[12]. At this time I cannot suggest a reason why masses were no longer published in combination with Vesper music.

A much smaller group of seven prints combines Vesper music with music for another office. Most frequently, one or more elements for Compline are included. A particularly complex collection of this type was published in 1657 by the Portuguese João Lourenço Rebello (the title pages of all part-books are missing).

In addition to multiple settings of Vesper psalms and Magnificats for multiple choirs, a Compline service and excerpts from the Lamentations are included:

Dixit Dominus. Ton. 1. vocibus tredecim. Per versus. Cornu pro cantu
Dixit Dominus. Ton. 1. vocibus sexdecim
Dixit Dominus. Ton. 1. vocibus octo. proport. min.
Beatus vir. Ton. 7. vocibus octo. proport. min.
Beatus vir. Ton. 8. vocibus octo
Laudate pueri. Ton. 5. vocibus octo
Laudate pueri. Ton.7. vocibus septem. Per versus. Vocem unam cum sex instrumentis
Credidi. Ton. 4. vocibus octo
Laudate Dominum. Ton. 5. vocibus decem. proport.maj.
Laudate Dominum. Ton. 6. vocibus octo
Lætatus sum. Ton. 6. vocibus duodecim
Lætatus sum. Ton. 3. vocibus octo. proport.min.
Lauda Hierusalem. Ton. 6. vocibus octo. porport.min.
Lauda Hiersualem. Ton. 6. vocibus sexdecim. Continet vocum chores duos, cum instrumentis

Magnificat

Magnificat. Ton. 4. vocibus 9. aliquibus instrumentis pro vocibus. Per versus
Magnificat. Ton. 6. vocibus octo
Magnificat. Ton. 7. vocibus duodecim; proport.maj.
Magnificat. Ton. 8. vocibus octo

12 A collection by FRANCESCO BAGATTI from 1676, consisting mostly of motets, but including a single Magnificat, also contains a *concertato* mass: *Il Quarto Libro De Concerti Ecclesiastici Con Una Messa, Magnificat, e Letanie Della B.V.M. A due, Tre, e Quattro Voci Di Francesco Bagatti Organista Nella Regia, e Ducal Corte, Et Maestro di Capella nelle Insigni Chiese. Di S. Vittore al Corpo, di S. Sepolcro, e di S. Maria Porta Di Milano. Opera Sesta Consecrata Al Merito Delli R.mi Padri miei Sig.ri, è Pad.mi Col.mi Li Padri Abbati Milanesi Olivetani. In Milano, Nella Stampa de fratelli Camagni vicino alla Rosa. Con licenza de'Superiori* (RISM B635).

Completorium
Fratres sobrij estote. Vocibus undecim
Cum invocarem. Vocibus duodecim
In te Domine speravi. Vocibus octo
Educes me. Vocibus sex. Continet. vocem unam cum tribus instrumentis. Versus Psal. In te Domine
Qui habitat. Vocibus octo
Quoniam tu es Domine. Vocibus septem. cum instrumentis
Super aspidem. Vocibus duodecim. Vers. Ps. Qui habitat
Ecce nunc. Vocibu. quindecim. In 2. Choro. Continent vocem unam cum 3 instrumentis.
Nunc dimittis. Ton.4. vocibus novem. Per versus. Continet chorus 2. vocem unam cum 4. instrumentis
Ave Regina cælorum. Vocibus duodecim

Lamentationes
Quomodo sedet sola. Vocibus octo. 1. pro 1. die
Psal. Miserere. Vocibus undecim. Habet chorum unum cum instrumentis

One of the prints with Compline music is by Giovanni Rovetta, *maestri di cappella* at St. Mark's, which also contains the five *Cinque Laudate* psalms mentioned previously[13]: *Primo* [*Secondo*] *Choro Delli Salmi a Otto Voci Accommodati da cantarsi alla Breve Secondo l'uso Della Serenis.ma Capella Ducale Di S. Marco Di Gio: Rovetta Maestro di detta Capella. Opera Duodecima. In Venetia M.DC.LXII. Apresso Francesco Magni detto Gardano* (RISM R2980).

The table of contents begins with the *Cinque Laudate* psalms and a Magnificat, includes all of the psalms for the liturgical year in the Roman Rite and a set of three psalms for the Saturday after Pentecost in the rite of St. Mark's, but doesn't list individually the four Compline psalms and canticle *Nunc dimittis* contained in the print itself:

Laudate pueri
Laudate Dominum omnes gentes
Lauda anima mea
Laudate Dominum quoniam bonus est
Lauda Ierusalem
Magnificat
Dixit Dominus
Confitebor

13 See note 8 above.

Beatus vir
Laudate pueri
Laudate Dominum omnes gentes
In exitu
Lætatus sum
Nisi Dominus
Lauda Ierusalem
Credidi
In convertendo Dominus
Domine probasti
De profundis
Memento
Beati omnes
Ad te levavi
Levavi oculos meos
Laudate nomen domini
Confitebor tibi Domine
Magnificat. Alla semibreve
Salmi di Compieta

Antonio Sartorio, later to become *maestro di cappella* at St. Mark's, included not only the *Cinque Laudate* psalms in his 1680 print, but also two of the St. Mark's psalms for the Saturday after Pentecost: *Salmi A Otto Voci A Due Chori Accomodati all'uso della Serenis.ma Capella Ducale di S. Marco Di Antonio Sartorio Vice Maestro della medesima Dedicati Agl'Ill.mi et Ecc.mi Sig.i Procuratori di Supra Cassiere L'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Procurator Leonardo Pesaro Opera Prima In Venetia, M.DC.LXXX. Appresso Gioseppe, Sala* (RISM S1074).

Even more than in Rovetta's 1644 collection cited above, the *Cinque Laudate* psalms are dispersed through the print rather than gathered in one place and joined with a Magnificat in a complete service as with Cavalli's and Monferrato's examples:

Dixit Dominus
Dixit Dominus
Confitebor tibi Domine
Confitebor tibi Domine
Beatus vir
Laudate pueri
Laudate Dominum
In exitu

Magnificat
Lætatus sum Alla Terza
Nisi Dominus Alla Terza
Lauda Ierusalem Alla Terza
Credidi
In convertendo Dominus
Domine probasti me
De profundis
Memento Domine David
Beati omnes
Confitebor tibi domine in toto corde meo Quoniam
Lauda anima mea Dominum
Laudate Dominum quoniam bonus est psalmus
Ad te levavi
Levavi oculos meos

A collection by Pietro Andrea Ziani from 1660 combines a mass, Vesper psalms for feasts of male saints and Sundays, and music for *Terza*: *Sacræ Laudes Complectentes Tertiam, Missam Psalmosquæ Dominicales Quinque Vocibus, & duobus instrumentis partim neccessarijs & partim ad libitum Decantandæ. Auctore D. Petro Andrea Ziani Veneto Sanctæ Mariæ Maioris Bergomi, Musices Præfecto Dicatæ Ad Serenissimum Ferdinandum Carolum Archiducem Austriæ, Com: Tir. &c. Opus Sextum. Venetiis MDCLX Apud Franciscum Magni* (RISM Z175).

The table of contents places elements from *Terza* first:

Domine ad adiuvandum
Nunc Sancte nobis spiritus
Legem pone
MISSA
Dixit Dominus
Confitebor cum duobus instrumentis neccessarijs
Beatus vir cum duobus instrumentis neccessarijs
Laudate puer. cum duobus instrumentis neccessarijs
Laudate Dominum
In exitu
Magnificat

Omitted from the table of contents are the final two psalms for *Terza*, *Memor esto verbi tui* and *Bonitatem fecisti cum servo tuo*, both of which are actually included in the print.

Some prints of Vesper music do not contain psalms or Magnificats, but focus on the other major musical elements of Vespers: antiphons and hymns. While an occasional print of psalms and Magnificats might include a hymn or two, the most common practice was to publish hymns for the entire liturgical year in collections devoted exclusively to that genre. There are ten such extant hymn collections from the period in question, many for few voices, and all for no more than five voices. An example is Cazzati's hymn collection of 1670: *Hinni Sacri Per tutto l'Anno à Quattro Voci Da Capella. con il suo Basso continuo à beneplacito. Dedicati All'Illustriss. Sig. Marchese Felice Montecuccoli da Mauritio Cazzati Maestro di Capella in S. Petronio di Bologna, & Accademico Eccitato. Opera XXXXXVII. In Bologna, 1670. Con licenza de' Superiori* (RISM C1658).

The thirty-two hymns in Cazzati's print are typical of hymn collections:

Lucis creator optime. per le Domeniche
Creator Almæ syderum. per l'Advento
Iesu Redemptor omnium. per il Natale, e Primo giorno dell'Anno
Salvete flores Martirum. per li Innocenti
Crudelis herodes Deum. per l'Epiphania
Audi Benigne conditor. per la Quadragesima
Vexilla Regis prodeunt. per la Domenica di passione, e per il giorno di santa Croce
Ad Regias agni dapes. per la domenica in Albis
Salutis humanæ sator. per L'assensione di Nostro Signore
Veni creator spiritus. per la Pentecoste.
Iam sol recedit igneus. per la Trinità
Pange lingua gloriosi. per il Corpus Domini
Quodcumqe [*sic*] in orbe. per la Catedra di S. Pietro
Egregie Doctor. per S. Paolo Apostolo
Te splendor. per l'apparitione, e giorno di S. Michele
Ut queant laxis. per S. Gio: Battista
Decora lux. per S. Pietro, e Paolo
Pater superni lumninis. per santa Maria madalena
Mirismodis. per S. Pietro in vincula
Quicunque christum. per la Transfiguratione
Placare christe servulis. per tutti i Santi
Ave maris stella. per la beata Vergine
Exultet orbis gaudijs. per li Apostoli, & Evangelisti
Tristes erant Apostoli. per li Apost: & Evangelisti. Tempore pascali
Deus tuorum militum. per un martire
Rex gloriose martirum. per più Martiri Tempore paschali
Sanctorum meritis. per più Martiri
Iste confessor. per i Confessori

Iesu corona virginum, per le Vergini, e martiri
Fortem virili pectori, per le non Vergini, ne martiri
Cælestis urbs Ierusalem. per la dedicatione della Chiesa
Custodes hominum. per l'Angelo custode

A single collection consists of settings of hymn chants for organ[14], while yet another combines hymns with motets[15]. The number of collections exclusively of antiphons is only five, three of which survive from a set of four by Maurizio Cazzati, published in the years 1672 and 1673. Cazzati's *Libro Secondo* is missing as are the title pages of *Libro Terzo* and *Libro Quarto*, apparently published in 1672-1673. The title page of the *Libro Primo* reads as follows: *L'Armonia Sacra Dell'Antifone à Voce sola per cantarsi à Vespri solenni de tutto l'anno. Divisa in Quattro Libri. Consecrata al Nome immortale della Serenissima Altezza Maria Enrietta Adelaida Duchessa Dell'Una, e L'Altra Baviera, Elettrice del S.R.I., &c. Da Mauritio Cazzati Maestro di Capella di Camera dell'Altezza Serenissima Anna Isabella Gonzaga Duchessa di Mantova, Monferrato, &c. Libro Primo. Opera 59. In Mantova, nella Stamperia del medesimo Autore. Con licenza de' Superiori. 1672.*

The table of contents of the *Libro Primo* names only the first antiphon for each feast. The actual contents of the print are as follows:

Dum esset Rex. In Festo Beate Marie Virginis. Prima antifona avanti il Dixit. Canto
Leva eius. Seconda Antifona avanti il Laudate pueri. Alto
Nigra sum. Terza Antifona avanti il Laetatus. Tenore
Iam hiems transijt. Quarta Antifona avanti il Nisi. Basso
Speciosa facta es. Quinta Antifona avanti il Lauda Ierusalem. Canto, ò Tenore
Beata Mater. Antifona avanti il Magnificat. Alto
Rubric: Le sudette Antifone servono nella festa di Santa Maria ad Nives, e nella Presentatione della B.V.
Hoc est praeceptum. In Primis Vesperis Apostolorum, et Evagelistarum [*sic*]. Prima Antifona avanti il Dixit. Basso.
Maiorem charitatem. Seconda Antifona avanti il Confitebor. Tenore.
Vos amici mei. Terza Antifona avanti il Beatus. Alto
Beati pacifici. Quarta Antifona avanti il Laudate pueri. Tenore

14 GIULIO CESARE ARRESTI, *Partitura di Modulationi Precettive soppra Gl'Hinni del Canto Fermo Gregoriano con le Risposte Intavolate in Sette Righe per L'Organo. Opera Giovevole per li Studenti in tal Professione Dedicata Agl'Ill.mi SS.mi Sanat', Presidenti, e Fabricieri, della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bol. Opera VII. Di Giulio Cesare Aresti Organista della D.a Perinsigne Collegiata* (RISM A2487). This collection was apparently published in 1664.

15 *Parte da Cantar Motetti, e Himni A Voce Sola Con Doi Violini Di Mauritio Cazzati maestro di Cappella di S. Maria Maggiore di Bergamo Dedicati All'Illustrissimo Signor A Luigi Terzi Opera SVI. Con Privilegio. In Venetia Appresso Alessandro Vincenti MDCLV* (RISM C1598).

In patientia. Quinta Antifona Avanti il Laudate Dominum. Canto, ò Tenore
Tradent enim vos. Antifona avanti il Magnificat del primo vespero. Basso
Iuravit Dominus. In Secundis Vesperis Apostolorum, & Evangelistarum. Prima Antifona avanti il Dixit. Canto
Collocet eum Dominus. Seconda Antifona avanti il Laudate pueri. Alto
Dirupsti vincula mea. Terza Antifona avanti il Credidi. Canto, ò Tenore
Euntes ibant. Quarta Antifona avanti l'In convertendo. Tenore.
Confortatus est principatus. Quinta Antifona avanti il Domine probasti. Basso
Estote fortes. Antifona avanti il Magnificat del secondo Vesper. Tenore.
Sancti tui Domine. Comune Apostolorum et Evangelistarum Tempore paschali. Prima Antifona avanti il Dixit del primo, e secondo Vespero. Canto
In caelestibus regnis. Seconda Antifona avanti il Confitebor del primo Vespero, e per il secondo vespero avanti il Laudate pueri. Alto
In velamento clamabant. Terza Antifona avanti il Beatus del primo vespero, e per il Secondo avanti il Credidi. Tenore.
Spiritus & animae. Quarta Antifona avanti il Laudate pueri del primo Vespero, e per il secondo avanti l'In convertendo
Fulgebunt iusti. Quinta Antifona avanti il Laudate Dominum del primo vespero, e per il secondo, avanti il Domine probasti. Alto
Lux perpetua lucebit. Antifona avanti il Magnificat del Primo vespero. Tenore
Sancti & iusti. Antifona avanti il Magnificat del secondo Vespero. Tenore
Qui me confessus. Comune Unius Martiris extra tempus paschale. Prima Antifona avanti il Dixit. Canto
Qui sequirur me. Seconda Antifona avanti il Beatus. Alto
Qui mihi ministrat. Terza Antifona avanti il Beatus Tenore
Si quis mihi. Quarta Antifona avanti il Laudate pueri. Basso
Volo pater ut ubi. Antifona avanti il Laudate Dominum del Primo vespero, e per il secondo, avanti il Credidi. Canto, ò Tenore
Iste Sanctus pro lege. Antifona avanti il Magnificat del primo Vespero. Alto
Qui vult venire post me. Antifona avanti il Magnificat del Secondo vespero. Tenore
Omnes Sancti quanta passi. Comune Plurimorum Martirum extra Tempus Paschale. Prima Antifona avanti il Dixit. Canto
Cum palma ad Regna. Seconda Antifona avanti il Confitebor. Alto
Martires Domini Dominum. Quarta Antifona avanti il Laudate pueri. Basso
Martirum chorus. Quinta Antifona avanti il Laudate Dominum. Canto
Istorum est enim. Antifona aunti [*sic*] il Magnificat. Alto
Isti sunt Sancti. In Secundis Vesperis Plurimorum Martirum. Prima Antifona avanti il Dixit. Canto
Sancti per fidem. Seconda Antifona avanti il Confitebor. Alto
Sanctorum velut Aquilae. Terza Antifona avanti il Beatus. Tenore

Absterget Deus omnem. Quarta Antifona aunti [*sic*] il Laudate pueri. Basso
In caelestibus regnis. Quinta Antifona avanti il Credidi. Presto. Canto
Gaudent in caelis. Antifona avanti il Magnificat del Secondo vespero. Alto
Ecce Sacerdos Magnus. Commune Confessoris Pontificis. Prima Antifona avanti il Dixit. Alto
Non est inventus. Seconda Antifona avanti il Confitebor. Alto
Ideo iure iurando. Terza Antifona avanti il Beatus vir. Tenore
Sacerdotes Dei Benedicite. Quarta Antifona avanti il Laudate pueri. Basso
Serve Bone & fidelis. Quinta Antifona avanti il Laudate Dominum, e per il Secondo vespero avanti il Memento. Canto, ò Tenore
Sacerdos & Pontifex. Antifona avanti il Magnificat del primo Vespero. Canto, ò Tenore
O Doctor optime. Pro Doctoribus in utriusque Vesperi. Antifona avanti il Magnificat. Canto, ò Tenore
Amavit eum Dominus. Antifona avanti il Magnificat del Secondo vespero. Presto. Canto
Dum esset summus pontifex. Pro Solis Summis Pontificis. Antifona avanti il Magnificat del Secondo vespero. Basso
Domine quinque talenta. Comune Confessoris non Pontificis. Prima Antifona avanti il Dixit. Canto
Euge serve bone. Seconda Antifona avanti il Confitebor. Basso
Fidelis servus. Terza Antifona avanti il Beatus. Alto
Beatus ille servus. Quarta Antifona avanti il Laudate pueri. Tenore
Serve bone & fidelis. Quinta Antifona avanti il Laudate dominum. Presto. Canto.
Similabo eum viro. Antifona avanti il Magnificat del Primo vespero. Alto
Hic vir despiciens. Antifona avanti il Magnificat del Secondo vespero. Alto
Hec est virgo sapiens. Comune Virginum. Prima Antifona avanti il Dixit. Canto, ò Tenore
Hec est virgo sapiens. Seconda Antifona avanti il Laudate pueri. Alto
Hec est quae nescivit. Terza Antifona avanti Il Letatus. Tenore
Veni electa mea. Quarta Antifona avanti il Nisi Dominus. Vivace. Basso
Ista est speciosa. Quinta Antifona avanti il Lauda Hierusalem. Canto, ò Tenore
Veni sponsa Christi. Antifona avanti il Magnificat del primo, e secondo vespero. Canto
Dum esset Rex. Comune non Virginum. Prima Antifona avanti il Dixit. Alto
In odorem unguentorum. Seconda Antfona avanti il Laudate pueri. Canto
Iam hiems transijt. Terza Antifona avanti il Laetatus. Baso
Veni electa mea. Quarta Antifona avanti il Nisi. Presto. Tenore
Ista est speciosa. Quarta Antifona avanti il Lauda Hierusalem. Alto
Simile est Regnum caelorum. Antifona avanti il Magnificat del primo vespero. Basso
Manum suam apervit. Antifona avanti il Magnificat del Secondo vespero. Tenore
Domum tuam Domine. Prima Antifona avanti il Dixit. Tenore
Domus mea orationis. Antifona avanti il Confitebor. Basso
Hoc est Domus Domini. Terza Antifona avanti il Beatus. Canto

Bene fundata est Domus Domini. Quarta Antifona avanti il Laudate pueri. Alto
Lapides pretiosi omnes muri. Quinta Antifona avanti il Lauda Ierusalem. Tenore
Sanctificavit Dominus Tabernaculum. Antifona avanti il Magnificat del primo vespero. Canto
O quam metuendus est locus. Antifona avanti il Magnificat del secondo vespero. Basso.

* * *

The contents of collections discussed to this point have consisted entirely of settings of official liturgical texts. But there are numerous prints that also contain motets and/or instrumental sonatas. In fourteen publications, a few motets are added to other music for Vespers, as in Stefano Pasino's collection of canons of 1677: *Guida, e Consequenti Dell'Opra Composta in Canoni Consacrata Alla Sacra Cesarea Real Maesta Di Leopoldo Primo Imperatore. Cioè Salmi à 4. voci C.A.T.B. qualli si cantano tutti sopra una sol Parte, con il suo Basso continuo, & due Sonate à 3. instrumenti similmente in Canoni con alcune curiosità spirituali, e con il modo descritto da rapresentarsi. Di Stefano Pasino Opera Settima. In Venetia. Apresso Gioseppe Sala. M.DC.LXXVII* (RISM P969).

The table of contents includes two sonatas for strings in addition to the two motets, which are notated symbolically in a cross and a circle:

Iesu mi sopra la Croce à 4.
In tribulationibus intorno alla effigie della B.V.M. Canone à 4
Dixit Canone à 4
Confitebor Canone à 4
Beatus Canone à 4
Laudate pueri Canone à 4
Laudate Dominum Canone à 4
Nisi Dominus Canone à 4
Credidi Canone à 4
Lætatus sum Canone à 4
Magnificat Canone à 4
Sonata à due Violini, e Basso, Viola detta la Cominella Canone à 3
Sonata à 2. Violini, e Basso Viola detta la savolda Canone à 3

There are still other collections where motets are the center of attention, and liturgical items for Vespers are clearly secondary. Such collections played an important role in the early seventeenth century in introducing new, modern stylistic elements into the Vesper repertoire. In the second half of the century, twenty-one prints with Vesper music have motets as their main focus. One example, by Francesco della Porta of 1651, will serve to exemplify such

collections: *Motetti A Due, Tre, Quattro, E Cinque Voci. Con una Messa, & Salmi, à 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; Presidente Generale in Italia della Congregatione Cisterciense, Abbate di S. Ambrogio Maggiore di Milano, e onte del Sacro Impero, di Campione, Limonta Civenna, Dottore di S. Teologia, e Qualificatore del S. Uffitio di Roma. In Venetia Appresso Alessandro Vincenti. M.DC.LI* (RISM P5200).

This print, with seventeen motets, also contains two psalms, a Magnificat and a mass as well as a single canon. The latter, *Sancta maria libera nos*, is not listed in the table of contents:

A Doi Voci	
Adeste gentes	doi Canti, o Tenori
O amantissime Iesu	doi Canti, o Tenori
Lætamini citò cum gaudio	Alto è Basso
O Maria vera caritas	Canto, & Alto
Gustate aliquando	Canto, overo Tenor, e Basso
Ave Maris Stella	Canto, è Basso
Quis nostris	Canto, over Tenore
A Tre Voci	
Surge Stella	doi Canti, e Basso
Regina Cæli	doi Canti, e Basso
Surgite	doi Canti, e Basso
Salve Regina	doi Canti, è Basso
Deh animæ miseræ	Canto over Tenore
O Maria intacta Mater	à 4 è 5. si placet
Audite	doi Canti, è Basso
O Amantissime Iesu	Alto, Tenore, è Basso
A Quattro Voci	
Lætantur omnes	à 4 è 5. si placet
O Maria Mater Castissima	à 4 è 5. si placet
MESSA	à 4 è 5. si placet
Dixit Dominus	à 4 è 5. si placet
Laudate Pueri Dominum	Canto solo con doi Violini
Magnificat	à 4 è 5. si placet

Giovanni Carisio's collection of *Concerti sacri* of 1664 with twenty motets, also contains two Vesper hymns[16].

Apart from the Pasino print listed above with instrumental sonatas in canon, there are only six other prints with one or more sonatas, but among them is the well-known large Cavalli collection of 1656: *Musiche Sacre Concernenti Messa, e Salmi Concertati con Istromenti Imni Antifone & Sonate, A Due 3.4.5.6.8.10.e12. Voci Di Francesco Cavalli Organista Della Serenissima Republica, in S. Marco. Consacrate Al Serenissimo Gio. Carlo Cardinal, de Medici Con Privilegio In Venetia Appresso Alessandro Vincenti MDCLVI* (RISM C1565). This is the only sacred print of the seventeenth century that can compete with Monteverdi's *Selva morale e spirituale* of 1641 in scope and size.

The table of contents reveals the complexity and diversity of Cavalli's first sacred print:

Messa à 8. voci, Concertata con due Violini, è Violoncino, Ripieni, & altri Istrumenti, se piace. Cioè
Kyrie
Gloria
Credo
Sanctus
Agnus
Dixit, à 8. voci, Concertato similmente come di sopra, con Ripieni, & Istrumenti se piace
Confitebor, à 8. voci, Concertato con due Violini, è Violoncino, senza ripieni, è senz'altri Istrumenti
Beatus à 3. Alto, Tenore, è Basso, con Violini, e Violoncino
Laudate pueri, à 5. due soprani A.T. è B. con Violini, è Violoncino
Laudate Dominum à 8. voci, Concertato con Violini, è Violoncino Ripieni, & altri Istrumenti se piace
Lætatus à 3. A.T. è B. con due Violini, & tre Viole se piace
Nisi à 4. C.A.T. è B. con Violini, è Violoncino
Lauda Hierusalem à 8. voci, Concertato con Violini, Violoncino Ripieni, & altri Istrumenti, se piace
Credidi, à 5. due soprani A.T. è B. con Violini, e Violoncino
In convertendo, Concertato, à 5. voci, due Canti, è due Tenori, Basso, senza Istrumenti

16 *Concerti Sacri A due, tre, Quattro, e cinque voci. Di Giovanni Carisio Cieco, Dedicati All'Altezza Reale Di Carlo Emanuele Duca Di Savoia, &c. Opera prima. In Venetia, M.DC.LXIV. Ad instanza di Giuseppe Vernoni. Con licenza de' Sup.* (See RISM C1219, which gives Alessandro Vincenti as the publisher.). The complete contents are listed in GIORGIO CHATRAIN, *Il Fondo Musicale della Biblioteca Capitolare di Aosta*, Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo «Carlo Felice Bona», 1985, p. 145. The two hymns are *Veni Sancte Spiritus* and *Ave maris stella.*

Domine Probasti à 3. C.A. e B. con Violini, Violoncino
Hymno. Iste Confesor à 2. Soprani con Ritornelli de Violini
Hymno. Ave maris stella, à 3.
Hymno. Iesu Corona Virginum à 4. C.A.T. e B. con Violini
Hymno. Exultet orbis à 4. C.A.T. è Basso con Violini
Hymno. Deus tuorum militum à 3. A.T. è B. con Violini
Magnificat, à 8. voci, Concertato con due Violini, Violoncino, Ripieni, & altri Istrumenti se piace
Ave Regina à 2. Tenore, e Basso
Regina Cæli à 3. Alto, Tenore, e Basso
Salve Regina, à 4. A. è due Tenori, è B. Violoncino, overo Tioba [*sic*]
Alma Redemptoris, à 5. due Canti, A.T. è B. oloncino [*sic*], overo Tiorba
Sonata. à 3
Sonata. à 4
Sonata à 6
Sonata, à 8
Sonata, à 10
Sonata à 12

Instrumental pieces labeled *canzona* do not appear any longer in Vesper prints after the middle of the century.

* * *

Another way to view the liturgical function of these prints is according to the feasts they serve. It requires sixteen separate psalm texts to provide coverage for all the major feasts and Sundays of the liturgical year in the Roman rite. In fact, forty collections, 18% of the total number of extant prints, have such comprehensive coverage as their main purpose. A single example by Francesco Bagatti from 1672 will serve: *Mottetti, Messa, e Salmi Brevi, e Pieni Per li Vesperi di tutte le Solennità dell'Anno, e Letanie della Madonna, à otto voci, con il Basso à beneplacito per il secondo Organo. Di Francesco Bagatti Organista nella Reggia, e Ducal Corte, e Maestro di Cappella nelle Insigni Chiese di S. Sepolcro, di S.Vittore al Corpo, e di Santa Maria Porta di Milano. Opera Quinta. Dedicata All'Illustriss. Signora, e Padrona Colendiss. La Signora Regina Fedele Melzi Monaca Professa, Celebre Organista, e Cantatrice, Nel Nobilissimo Monastero di S. Bernardino di Milano. In Milano Per Gio. Francesco, & fratelli Camagni Stampateri vicino alla Chiesa della Rosa MDCLXXII. Con licenza de' Superiori* (RISM B634).

While the complete set of sixteen psalms is the main focus of this print, the table of contents reveals a couple of motets, a mass and a Litany as well:

Ad laeta gaudia

Motetti a 8. per ogni tempo

Lætemur omnes
Messa Breve
Domine ad adiuvandum
Dixit
Confitebor
Beatus vir
Laudate pueri
Laudate Dominum
In exitu
Lætatus sum
Nisi Dominus
Lauda Ierusalem
Credidi
In convertendo
Domine probasti me
De profundis
Memento Domine David
Beati omnes
Confitebor Angelorum
Magnificat
Magnificat
Letanie della B.V.M.

A half-dozen more prints come close to complete coverage, with fourteen or fifteen psalms, and there are twenty-three more collections with 10-13 psalms. A 1655 collection by Bonaventura Rubino contains eighteen psalms, though a number of texts are set as many as three times: *Salmi Varii Variamente Concertati Con Sinfonie D'Obligo, et a Beneplacito di F. Bonaventura Rubino Da Montecchio di Lombardia Min. Con. Maestro di Cappella del Duomo della Felice Città di Palermo Dedicati Al Sig. D. Cesare La Grua Toch, Manriquez, e Talamanca Duca di Villa Reale, Barone dell'Oliviero, di Pancaldo, e Zaffarana, Signore di Baida, &c. Opera Quinta, con Privilegio. In Palermo, per Giuseppe Bisagni M.DC.LV. Con Licenza de' Superiori* (Malta, Mdina, Cathedral Library. Not listed in RISM).

Rubino's print, like Cavalli's, is quite large and diverse in settings, but not so diverse in contents, since the psalms are limited to the eight principal ones for feasts of male and female saints:

Domine primo à 6. voci e 2. violini concert. con ripieni à beneplac.
Domine secundo à 3 voci. 2. C. ò T. e B. concert. con rip. e viol. à ben.
Domine terzo à 5.6.7. e 8. voci concert. con violini à beneplac.
Dixit primo à 6. voci, e 2. violini concert. con ripieni à beneplac.
Dixit secundo à 6. voci concert. con violini, e ripieni à beneplac.
Dixit terzo à 5.6.7. e 8. voci concert. con violini à beneplac.
Confitebor primo à 3 voci. 2. Canti, ò Ten. e Basso, e 2. viol concert.
Confitebor secundo à 3. Canti, ò Ten. Concert.
Confitebor terzo à 5.6.7. e 8. voci concert. con violini à beneplac.
Beatus vir primo à 3 voci. 2. Canti, ò Tenori, e Basso Concert.
Beatus vir secundo à 6. voci concert. con violini e ripieni à beneplac.
Laudate pueri primo à 3 voci. 2. Canti, ò Ten. e Basso concert.
Laudate pueri secundo a 3 voci. Canto, Alto, e B. e 2. viol. concert.
Laudate pueri terzo à 5.6.7. e 8. voci concert. con violini à beneplac.
Laudate Dominum à 3 voci. A.T. e B. concert.
Lætatus primo à 8. voci. corrente
Lætatus secundo à 4.5. e 6. voci concert. con violini e ripieni à beneplac.
Nisi Dominus primo à 3 voci. A.T. e B. concertato
Nisi Dominus secundo à 5.6.7. e 8. voci concert. con violini à beneplac.
Lauda Ierusalem primo à 4. e 5. voci concertato
Lauda Ierusalem secundo à 5. voci, e 2. violini concert.
Magnificat primo à 6. voci, e 2. violini concert. con ripieni à beneplac.
Magnificat secundo à 5.6.7. e 8. voci concert. con violini à beneplac.

Twenty-eight prints, or 12 1/2% of the total, are limited to these eight psalm texts required for most feasts of male and female saints. Most, like that of Agostino Bendinelli of 1671, are much simpler in character than the Rubino collection: *Psalmi Vespertini Ternis, Quaternis, Quinisq; Vocibus ad Organum concinendi, una cum Litaniis Beatæ Mariæ Virginis, Auctore D. Augustino Bendinellio Lucense Canonico Regulari Lateranense. Opus Primum. Bononiæ, MDCLXXI. Typis Iacobi Montij. Superiorum permissu* (RISM B1913).

To his eight psalms, Bendinelli adds a response, the Magnificat and a Litany:

Domine ad adiuvandum me. Quinque vocibus
Dixit Dominus. Quinque vocibus
Confitebor. Tribus vocibus

Beatus vir. Quinque vocibus
Laudate pueri Dominum. Quatuor vocibus
Laudate Dominum omnes gentes. Quinque vocibus
Lætatus sum. Tribus vocibus
Nisi Dominus, Quatuor vocibus
Lauda Hierusalem. Quinque vocibus
Magnificat. Quinque vocibus.
Litaniæ Beatæ Mariæ Virginis. Quinque voribus [sic]

Another nine prints add a ninth psalm text, either *In exitu Israel*, to extend the coverage to Sunday Vespers (six prints), or *Credidi*, to include second Vespers for a number of male saints (three prints). But the most common type of print is one where the psalm texts are limited to five or six, whether serving the «female cursus», the «male cursus», the «Sunday cursus», or a combination of the latter two. Twenty-two prints include only the five psalms of the male cursus, though some of these prints have multiple settings of some of the psalms. An example of the latter is Sisto Reina's collection of 1653: *Armonia Ecclesiastica A Due, Trè, Quattro, e Cinque Voci di Fra Sisto Reina Da Sarono Min. Con. Maestro di Musica, & Organista nell'Insigue* [*sic*] *e Nobilissimo Tempio della Beata Vergine de Miracoli del Borgo di Sarono, e nella Chiesa di S. Francesco. Opera Quinta. Consecrata All'Illustrissima, & Eccellentiss. Signora Principessa Angelica Luigia Mariana Gonzaga Monacha nel Nobilissimo Monastero di S. Paolo di Milano. In Milano, Per Carlo Camagno vicino la Rosa* (RISM R1015).

Reina provides two settings of three of his five psalms:

Domine ad adiuvandum à 5
Dixit à 5
Confitebor. à 5
Confitebor à 3. Canto, Alto, e Basso
Beatus à 5
Beatus à 4
Laudate pueri à 5
Laudate Pueri à 3. Canto, Alto, e Basso
Laudate Dominum omnes gentes à 5
Magnificat à 5
Litanie della Beata Vergine Maria à 5

Since only one more psalm in addition to the five male cursus psalms, *In exitu*, is required for Sunday Vespers, another thirteen prints fulfill both the «male cursus» and the «Sunday cursus» with only six psalms, as in a 1655 collection of

Cazzati: *Messa e Salmi a Cinque Voci di Mauritio Cazzati Maestro di Cappella di S. Maria Maggiore di Bergamo Dedicati Al molto Illustre, & Reverendissimo Signor Iacomo Morandi Canonico della Catedrale Opera XVII. Con Privilegio. In Venetia Appresso Alessandro Vincenti MDCLV* (RISM C1600).

In addition to the extra psalm, Cazzati provides a Mass, response, Litany and a single Marian antiphon:

Messa
Domine ad Adiuvandum
Dixit
Confitebor.
Beatus Vir
Laudate Pueri Dominum
Laudate Dominum omnes gentes
In exitu
Magnificat
Salve Regina
Litaniæ

However, since the short psalm *Laudate Dominum* was often substituted for the long *In exitu* in Sunday Vespers, the five psalms of the «male cursus» could, in fact, be used for Sundays as well. Indeed, the title pages of two prints containing the six psalms concluding with *Laudate Dominum* and *In exitu* actually are described on their title pages only as *psalmi dominicales*[17].

Because of this overlap between the male and Sunday cursus, only one collection, by the Jesuit Bonifacio Graziani from 1652, reprinted in 1674, is limited solely to the five psalms for Sundays: *Psalmi Vespertini Quinque Vocibus Cum Organo, & sine Organo decantandi Auctore Bonifacio Gratiano In Ecclesia Domus Professæ Societatis Iesu, & in Seminario Romano Musicæ Præfecto. Lib. I. Opus Quartum. Romæ, Typis Vitalis Mascardi. M.DC.LII. Superiorum Permissu. Expensis Nicolai Germani* (RISM G3658).

The contents are the simplest possible:

---

[17] The earlier of these two prints is PIETRO ANDREA ZIANI'S *Sacræ Laudes* of 1660 described in the text above. The second is LODOVICO BANDIERA'S *Psalmi Vespertini Dominicales Unà cum quatuor Antiphonis, post Officium recitari solitis Litanijs Beatæ Mariæ Virginis, & Respon. D. Antonii, Quatuor Vocibus Concinendi, Eidem D. Antonio in gratiarum actionem Dicati a Patre Magisro* [*sic*] *Ludovico Banderia Doctore Theologo Min. Con. S. Francisci, & in Basilica Sanctorum Duodecim Apostolorum, Musicæ Præfecto. Romæ, Typis Iacobi Phæ Andræ F. Superiorum Permissu. M.DC.LXIII* (RISM B851).

Dixit Dominus
Confitebor.
Beatus vir
Laudate pueri Dominum
In exitu
Magnificat

Collections containing only the five psalms for Marian Vespers and Vespers of other female saints, comprising only seven, are far less numerous than those for male feasts[18]. The number of prints that focus on particular categories of feasts is forty-four, or almost 20% of the total number of extant prints, slightly more than the number of publications with all sixteen psalms.

Another liturgical category filled by four prints from this period is Vespers for the dead. The psalms of this office are psalm 114: *Dilexi quoniam exaudiet Dominus*; psalm 119: *Ad Dominum cum tribularer clamavi*, psalm 120: *Levavi oculos meos in montes*, psalm129: *De profundis clamavi*, and psalm 137: *Confitebor tibi Domine in toto corde meo*. The only print of the four to include all five psalms is Francesco Rossi's collection of 1688[19]: *Salmi et Messa a Cinque Voci Consecrate All'Altezza Serenissima di Ferdinando III. Gran Prencipe di Toscana Dà D. Francesco de Rossi Canonico della Chiesa metropolitana di Bari. Opera Prima. In Venetia, MDCLXXXVIII. Appresso Gioseppe Sala* (RISM R2738).

Rossi's title is generic; only from the table of contents can one determine that the print comprises a Vespers and Mass for the dead:

Dilexi quoniam
Ad Dominum
Levavi oculos meos
De profundis
Confitebor
Magnificat
MESSA

[18] ALESSANDRO GRANDI'S *Salmi per i Vesperi della Madonna e delle Vergini* of 1680 (RISM G3474) not only contains the five psalms for Marian Vespers, but also two Marian hymns. Grandi was *maestro di cappella* in Rimini (*not* the more famous Alessandro Grandi who worked early in the century at Ferrara, Venice and Bergamo).

[19] The other three collections with Vespers for the dead are by MAURIZIO CAZZATI, 1663 (RISM C1626); GIOVANNI PAOLO COLONNA, 1685 (RISM C3467) and GIOVANNI BATTISTA BASSANI, 1699 (RISM B1214)

Stylistic categories

The discussion to this point has been confined to the contents of prints and their liturgical functions. But the Vespers repertoire of the second half of the seventeenth and the early eighteenth centuries may also be viewed in terms of general stylistic characteristics that had developed in the first half of the *Seicento* and continued throughout the period under consideration. Perhaps the most salient of these stylistic characteristics is the size of the performing ensembles required. In the first half of the century, voicings for this music range from monody to five choirs, not including the occasional settings for even larger numbers of voices that were never published and don't even survive in manuscript[20]. In the second half of the century the grandiose settings for many choirs went out of fashion and the largest number of voices any psalm or Magnificat is set for is nine except for a single collection, published in Rome in 1657 by the Portuguese royal composer João Lourenço Rebello, with settings for up to sixteen voices[21]. Rebello's print represents by this time an outdated Italian tradition which he had practiced in Lisbon. The print, whose publication in Rome was provided for in the will of the Portuguese king, is retrospective in character, including pieces from as early as 1636[22].

One of the most common types of Vespers publication from the 1590s onward is the collection in which all pieces are for eight voices, usually in two choirs. There are thirty-six such prints between 1651 and 1724, with only two containing a small number of pieces for fewer voices[23]. Typical is a 1681 print by Giovanni Paolo Colonna: *Salmi Brevi Per tutto l'Anno à otto Voci, con uno, ò due Organi se piace. Dedicati A gl'Illustrissimi Signori Presidente, e Fabricieri Della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna. Da Gio. Paolo Colonna Maestro di Capella di detta Chiesa, & Accademico Filaschise, e Filarmonico Opera Prima. In Bologna per Giacomo Monti. 1681. Cn licenza de' Superiori* (RISM C3460). The contents of Colonna's print include, in

---

20 The largest Italian ensemble known to me is the twelve choirs employed by Paolo Agostini in St. Peter's in 1628. See THOMAS NOEL O'REGAN, *Sacred Polychoral Music in Rome 1575-1621*, Ph.D. dissertation, University of Oxford, 1988, I, pp. 83, 89; and GRAHAM DIXON, *The Origins of the Roman 'Colossal Baroque'*, «Proceedings of the Royal Musical Association» CVI (1979-80), pp. 119, 121, where the year is given as 1629.

21 See the contents of Rebello's print in the text above.

22 See MANUEL CARLOS DE BRITO, «Rebello, João Lourenço», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, http://www.grovemusic.com.

23 GIULIO CESARE ARRESTI, 1663 (RISM A2483) and SISTO REINA, 1664 (RISM R1019). LORENZO PENNA'S 1677 collection (RISM P1190) contains settings for four voices which may be expanded to eight *se piace*.

single settings, the response, the sixteen psalms for the entire liturgical year, and the Magnificat. Their style, as mentioned above, is very conservative.

Five-voice prints are also quite common, comprising twenty-four collections, again with all of the compositions set for the same number of voices. One of the more unusual of these prints, containing a psalm and Pater Nosters from the Ambrosian rite, is by Carlo Giuseppe San Romano: *Sirena Sacra Mottetti, Messa, Et Salmi per li Vesperi di tutte le solennità dell'Anno, con un Magnificat, Ecce nunc, Pater noster, Veni Creator spiritus, Te Deum laudamus, & le Letanie della B. Vergine Maria, A cinque Voci. Consecrata al Merito del Reverendiss. P.D. Gasparo Castel S. Pietro Abbate, e Definitore de Canonici Reg. Lateranensi da Carlo Giuseppe S. Romano Organista, & Maestro di Capella della Passione. Opera Terza. In Milano, MDCLXXIV. Appresso Francesco Vigone, a S. Sebastiano. Con licenza de' Superiori* (RISM S884).

The diverse contents of this print, apparent from the title page, are even more obvious from the index:

Motetti	Exultate Deo
	Ludite lilia.
Messa	
Domine ad adiuvandum	
Confitebor	
Beatus Vir	
Laudate Pueri	
Laudate Dominum omnes gentes	
In exitu Israel	
Magnificat	
Lætatus sum	
Nisi Dominus	
Lauda Hierusalem	
Credidi	
In Convertendo	
Domine Probasti	
De Profundis	
Memento Domine David	
Beati omnes	
Confitebor Angelorum	
All'Ambrosiana Ecce nunc benedicite Dominum	
Magnificat	
Pater noster	
Veni Creator Spiritus	
Te Deum laudamus	
Letanie della B.V.M.	

Competing with the thirty-seven eight-voice collections for priority are prints for four voices, numbering thirty-three. Three of these allow for an optional fifth voice, as in Vincenzo Amato's sizable print containing a Compline service as well as a mass and the eight most common Vespers psalms, together with the response and a Magnificat[24]: *Messa e Salmi di Vespro, e di Compieta A 4. e 5. Voci di D. Vincenzo Amato al Signor D. Christoforo Ortiz de Zarate Secretario di Stato, e di Guerra dell'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Duca d'Ossuna Vicerè, e Capitan Generale in questo Regno di Sicilia per S.C.M. Libro Primo. Opera Seconda. In Palermo, nella Stamperia di Giusepppe Bisagni 1656. Impr. Abbas Gelosus Vic. Gen. C.S.V. Impr. Reg. D. Petrus Greg. P.* (Malta, Mdina, Cathedral Museum; not listed in RISM)

Another eleven prints are for three voices throughout, seven are for two voices, and fourteen are for solo voice. The majority of the monody prints are antiphon or hymn settings and date from the 1670s, as in a 1673 publication by Giovanni Andrea Florimi: *Hymni Unica voce concinendi cum Instromentis Dicati Adm. R. P. Elisæo Bambagini Sacræ Theologiæ Magistro, Ordinis Servorum B.M.V. In Tuscia Provinciali vigilantissimo, A Fratre Ioanne Andrea Florimi Eiusdem Ordinis, In Senarum Metropolitana Ecclesia Musices Moderatori, & Accademico Concertato. Opus Quartum. Bononiæ Typis Iacobi Montij. 1673. Superiorum permissu* (RISM F1190).

Florimi's hymn settings are limited in number—far less than the several large prints with over thirty hymns:

Salutis humanæ sator. In Ascensione Domini
Iesu Redemptor omnium. In Nativitate, & Circoncisione Domini
Ave Maris Stella. In Omnibus Festivitatibus B.M.V.
Crudelis Herodes. In Epiphania Domini.
Placare Christe servulis. In Festo Omnium Sanctorum
Deus tuorum militum. In Natali unius Martirum
Exultet Orbis gaudijs. In Natali Apostolorum, & Evangelistarum
Vexilla Regis prodeunt. In Festo S. Crucis
Iesu Corona Virginum. In Natali Virginum, & Martirum
Iste Confessor. In Natali Confessorum
Audi benignæ conditor. In Dominicis Quadragesimæ
Sanctorum Meritis. In Natali plurimum Martirum

[24] Two other prints allowing for a fifth voice *ad libitum* are FRANCESCO DELLA PORTA, 1656/57 (RISM P5202) and LORENZO PENNA, 1669 (RISM P1189). Penna's 1677 set of double-choir psalms (see note 23 above) allows for performance by either two two-voice choirs, or, through the optional addition of two voices to each choir, two four-voice choirs.

Apart from these prints focused on a specific and fixed number of voices, there are a large number of prints with differing vocal forces employed for different pieces, as already observed in several prints above[25]. These publications range from a small number set for one-two voices or one-three voices, to twenty-five prints containing pieces between one and four voices. Some of these latter prints are limited to two-four voices and others to three-four voices. Further mixed collections include settings for one-five voices (twenty-seven prints) and one-eight voices (eight prints). Altogether, such mixed prints total seventy publications, or 31% of the entire surviving repertoire.

An important stylistic feature introduced into Vesper music in the early seventeenth century comprises ripieno choirs, often *ad libitum*, to an ensemble of soloists or soloists and instruments. The inclusion of ripieno choirs in many prints continues at a steady pace through the end of the century. Twenty-eight such prints survive, and another from the first decade of the eighteenth century[26]. The Rubino print of 1655 described above is a case in point, as is Agostino Filippucci's collection of 1665: *Messa, e Salmi per un Vespro A cinque Voci con due Violini, e Ripieni di Agostino Filippucci Maestro di Capella di S. Gio. in Monte, & Organista della Madonna di Galiera di Bologna; Dedicati Al Reverendissimo Padre Abbate D. Honorato Montecalvi Diffinitore Perpetuo della Congregatione Lateranese. Opera Prima. In Bologna, per Giacomo Monti. 1665. con licenza de' Superiori* (RISM F752).

Filippucci's print, which begins with a mass, is another of those limited to five psalms for a single category of saints:

Messa
Domine ad adiuvandum
Dixit Dominus
Confitebor
Beatus vir
Laudate pueri
Laudate Dominum
Magnificat

The continuing significance of ripieno choirs is underscored by the fact that as the total number of psalm prints gradually decreases toward the end of the seventeenth century, the number of prints with ripieno parts remains strong, and

25 See DELLA PORTA, 1651; REINA, 1653; RUBINO, 1655; CAVALLI, 1656; REBELLO, 1657; BENDINELLI, 1671; and PASSARINI, 1671.

26 The last print to call for ripieno choirs is GIUSEPPE MONTUOLI, *Messe e Salmi Brevi*, Op. 2, 1706 (RISM M3525).

reaches its peak in the last decade of the century, where the nine prints with ripieni constitute nearly half of the total of twenty extant publications.

Another stylistic feature that entered the repertoire in the early *Seicento* and grew rapidly in importance through the middle of the century was the use of obbligato instruments, or notated *ad libitum* instruments, almost always violins. Eighty-eight prints, or 40% of the total repertoire from 1651-1724, call for violins, demonstrating how normal instrumental participation in Vespers had become by the second half of the century[27]. Already at the middle of the century we find some prints also adding violas to the ensemble of strings, but the majority of these are concentrated in the 1670s onward. Cellos appear in a couple of prints at the end of the seventeenth century and the beginning of the eighteenth[28]. Part-books for violone also began appearing as early as 1664 and are found in fifteen prints between then and 1718[29]. The basso continuo part could also be taken by a tiorba in place of the violone in ten prints, the first from 1687[30]. The presence of instruments also led to *sinfonias* as introductory music to psalms or Magnificats. In strophic hymns, instruments were often used for ritornellos, as in Giovanni Battista Vitali's hymns for solo voice of 1684: *Hinni Sacri Per tutto l'Anno à voce sola con cinque stromenti Consecrati All'Altezza Serenissima di Francesco Secondo Duca di Modana, Reggio &c. Da Gio. Battista Vitali Maestro di Capella di S.A.S. & Accademico Filaschise. Opera Decima. In Modona, Per Gio. Gaspare Ferri. 1684. Con Licenza d'Superiori* (RISM V2169)[31].

Instruments in psalms and Magnificats are most often indicative of *concertato* textures, with shifting vocal and instrumental forces from one verse to the next of psalms and Magnificats and sometimes even within verses. Such *concertato* textures and structures predominate in the second half of the century, but composers and publishers still occasionally issued simple conservative settings in a primarily homophonic style through the end of the century, as in the 1681 collection of Colonna cited above and in a Cazzati print of 1680/81: *Salmi per Tutto L'Anno A Otto Voci Brevi, e commodi per cantare con uno ò, due Organi, e senza ancora se piace. Del*

---

27 Of the prints cited above, the ones calling for violins are DELLA PORTA, 1651; RUBINO, 1655; CAVALLI, 1656; FILIPPUCCI, 1665; PASSARINI, 1671; PASINO, 1677; and FILIPPINI, 1685.

28 GIOVANNI PAOLO COLONNA, 1691 (RISM C3472) and ANTONIO GIANETTINI, 1717 (RISM G1838).

29 The first print to include a violone part-book is SISTO REINA, 1664 (RISM R1019).

30 The first Vesper print to note specifically the possible substitution of a theorbo for a violone is PIRRO CAPACELLI ALBERGATI, 1687, Op. 4 (RISM A605).

31 A hymn from this collection, illustrating the role of the strings, is published in *Seventeenth-Century Italian Sacred Music, vol. 11: Vesper and Compline Music for One Principal Voice*, ed. Jeffrey Kurtzman, New York, Garland Publishing, 1995, pp. 282-291.

Signore Mauritio Cazzati. Opera Vigessima [sic] Prima. *In Bologna, MDCLXXXI. Per Giacomo Monti. Con licenza de' Superiori* (RISM C1612).

Such psalms and Magnificats often carry the rubric *alla breve*, and in this print of Cazzati's even the organ continuo may be omitted. However, Cazzati indicates in an *avviso* that without the organ, a violone or trombone is necessary to maintain the pitch[32]. Some prints allowing for the omission of the organ say nothing about instruments, and presumably such psalms could be performed by unaccompanied voices. Maurizio Cazzati and Giovanni Paolo Colonna account for six of the thirteen collections of *alla breve* psalm settings.

Another dozen prints label some or all of their psalms and Magnificats as *a capella, da capella*, or even *da capella fugato*. Such rubrics are likewise indicative of a more conservative style, often emphasizing imitative polyphony, and the rubric is sometimes contrasted with the rubric *concertato*, as on the title page of Isabella Leonarda's 1678 collection of psalms and motets: *Vespro a Cappella della Beata Vergine, e Motetti Concertati di Isabella Leonarda Madre nel Collegio di S. Orsola in Novara. Opera Ottava. Dedicata All'Illustrissimo Signore, il Sig. Co. Vitaliano Borromeo Commissario di S. Maestà Cesarea, Del Consiglio Segreto di S. M. Cattolica, Generale d'Artiglieria, e Sergente Generale di Battaglia nello Stato di Milano. In Bologna, per Giacomo Monti. 1678 Con licenza de' Superiori* (RISM I96).

Another indication of conservative stylistic tendencies is the naming of the tones of psalms and Magnificats in the index or body of a print. Twenty-eight collections list the tones of psalms and Magnificats, all the way through 1715[33]. The naming of a tone may be for the purpose of identifying a solo intonation before the polyphony begins, or an indication to the *maestro di cappella* or organist of the pitch, or to assist in choosing an antiphon or antiphon-substitute in an appropriate tone or key to precede the psalm. In the second half of the century, such rubrics only rarely serve to indicate the tone of alternate verses in plainchant or played on the organ as they often did in the sixteenth and early seventeenth centuries, since only a single print in the entire second half of the century, a set masses and Magnificats by Natale Monferrato published in 1681, contains *alternatim* settings: *Messe et Magnificat a Quattro Voci composti Per uso di Capelle. Di D. Natale Monferrato Maestro di Capella Nella Ducal in Venetia. Dedicati All'Illustrissimo, &*

---

[32] «Questa dico, si può cantare con uno, ò due Organi, battendo la battuta alquanto presta: volendosi poi cantare senza Organi, è neccessario vi sij un qualche Istromento, come Violone, ò Trombone, ò altro simile per poter si mantenere in voce, battendo la battuta un poco più larga, e cosi seguira nel Magnificat, per commodità alle volte di poter far la cerimonia dell'incensare, & alle cadenze sostenere più che si può la battuta».

[33] The last collection to do so is DOMENICO ZANATA'S *Salmi Spezzati*, Op. 7, 1715 (RISM Z23).

Eccellentissimo Signor Procurator Gio. Morosini Opera XVIIII. In Venetia, M.DC.LXXXI. Appresso Gioseppe Sala (RISM M3051)

The table of contents indicates the settings for even or odd verses of the Magnificats:

MISSA Prima
MISSA Brevis Secunda

Magnificat
Et Exultavit. Prima
Et Exultavit. Seconda
Et Exultavit. Terza
Et Exultavit. Quarta

Magnificat Breves
Et Exultavit. Quinta
Et Exultavit. Sesta
Et Exultavit. Settima

Magnificat
Anima mea. Prima
Anima mea. Seconda
Anima mea. Terza

Patterns of publishing

One of the striking aspects of the statistical distribution of the various categories of publications enumerated above is how evenly they are spread over the decades in relation to the total number of prints for each decade. In other words, the various categories identified are represented throughout each decade in approximately the same proportions as the total number of publications from that decade. The only exceptions noted are the disappearance of masses from Vesper prints after 1670, and the substantially increased proportion of collections with ripieno choirs in the last decade of the seventeenth century. These statistical distributions are another indication not only of the diverse and broadly based character of the repertoire, but also of the fact that the liturgical functions of prints and the various styles of music developed in the first half of the century

became, for the most part, standardized and stable practices of the second half of the century.

The decline in the number of prints in the second half of the *Seicento* was paralleled by a relative stagnation in the repertoire itself, and it may be that the decline in number of new publications reflects in part a saturation of the demand, since there were no new stylistic or functional developments. Churches that had been purchasing prints from the second half of the sixteenth century onward, may by the 1660s have already had ample usable repertoire in their libraries, and the absence of any new developments may have been a disincentive to purchase new publications. It is remarkable that Maurizio Cazzati alone, with twenty-two prints in the period 1650-1680, accounts for 10% of the total repertoire, and that another composer of San Petronio, Giovanni Paolo Colonna, accounts for seven prints out of a total of forty-four, or 16% of the repertoire in the twenty-year period (1681-1701) in which his works were published. Giovanni Bassani is responsible for eight, or slightly less than a third, of the twenty-five prints issued in the fourteen years of his publishing activity (1690-1704). It seems that a few prolific composers associated with major churches were responsible for a much larger proportion of newly published or reprinted repertoire than in the first half of the century.

Much study is still needed regarding the relationship between composers and publishers. At this point, I am only able to delineate the general activity and geographical distribution of publishers of Vesper music. Most of the publications are concentrated in four locales: Venice, Bologna, Milan and Rome. Whereas Venice overwhelmingly dominated music publishing in the first half of the century, Venetian publishing abates markedly in the second half of the *Seicento*. Alessandro Vincenti was still active in Venice until 1667, represented by sixteen extant Vesper prints. The publishing house of Magni, run after the middle of the century by Francesco, son of Bartolomeo, who himself had been the son-in-law and heir to Angelo Gardano, is represented by forty-eight prints of Vesper music between 1651 and 1684. Some of the Venetian activity began to be taken over in the last quarter of the century by Giuseppe Sala, a partner and financial supporter of whom was the *maestro di cappella* at St. Mark's, Natale Monferrato. Sala not only published four prints of Monferrato's beginning in 1676, but also another six by Giovanni Bassani and six more by various other composers. These sixteen surviving prints of Vesper music, however, represent only a small portion of Sala's total output of 151 music publications[34]. Thus, after 1684, Venetian publishing

[34] See STEFANO AJANI and BIANCA MARIA ANTOLINI, «Sala, Giuseppe», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, http://www.grovemusic.com.

was entirely in the hands of Giuseppe Sala until the second decade of the eighteenth century, when one print was issued by Antonio Bortoli in 1717[35].

Bologna, on the other hand, began to emerge as a major publishing center of Vesper music in the 1660s, especially with the firm of Giacomo Monti, who from 1685 sold his publications through another Bolognese publisher, Marino Silvani. In 1689 Giacomo's son Pier Maria took over the business, but in 1695 Monti's name disappears from title pages of Vesper music. The Monti firm published forty-four Vesper prints between 1665 and 1694, though the firm continued into the early eighteenth century[36].

The Bolognese publishing house founded by Marino Silvani and taken over by his sons in 1711 also issued twenty-one prints, including a small group of three prints of Cazzati's music in 1665-1666, and a much larger quantity of prints from 1697-1724[37]. A few other Bolognese publishers, such as Antonio Caldani[38], the heirs of Evangelista Dozza[39], and Alessandro Pisarri[40] also issued Vesper music, exclusively by Cazzati, between 1660 and 1669. A couple of other prints were published late in the century by Carlo Maria Fagnani[41] and Gioseffo Micheletti[42], and another in the eighteenth century by the brothers Peri[43].

In Milan, the predominant publisher of sacred music in the second half of the century was Carlo Camagni and his heirs, who were active in issuing Vesper music until 1678, with fourteen prints between 1651 and their last extant Vesper publication twenty-seven years later. The only other publisher of significance in this period was Giorgio Rolla and his successors, who printed five collections

35 ANTONIO GIANETTINI, 1717 (RISM G1838).

36 See ANNE SCHNOEBELEN, «Monti, Giacomo» and «Monti, Pier Maria», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, http://www.grovemusic.com.

37 See ANNE SCHNOEBELEN, «Silvani, Marino», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, http://www.grovemusic.com.

38 CAZZATI, 1669 (RISM C1655). This is the sole collection of Cazzati's published by Caldani.

39 CAZZATI, 1663 (RISM C1626 and C1628). Dozza also published a partitura of secular music by Cazzati in 1663 (RISM C1625), a collection of Marian antiphons and litanies in the same year (RISM C1627) and motets in 1664 (RISM C1630).

40 CAZZATI, 1660 (RISM C1617 and C1618), 1662 (RISM C1623). Apart from Vesper music, Pisarri also published several collections of motets, masses and secular music by Cazzati between 1660 and 1662 (RISM C1618, C1619, C1620, C1621, C1624).

41 GIOVANNI BATTISTA DEGLI ANTONII'S *Versetti*, Op. 7 in 1696 (RISM D1344).

42 GIOVANNI BONAVENTURA VIVIANI, *Salmi, Mottetti e Litanie*, Op. 5, 1688 (RISM V2258).

43 TOMASO ANTONIO INGEGNERI, *Psalmi Vespertini*, 1719 (RISM I60),

between 1651 and 1659[44]. Amadeo Ramellati published one Vesper print in 1664[45] and Francesco Vigone printed two in 1674 and 1683[46].

In Rome the publishing pattern was quite different, where a number of firms shared the activity. The most productive Roman printer of Vesper music was Vitale Mascardi and his heirs, with ten prints between 1652 and 1683, followed much later by two prints in 1706 and 1719[47]. The firm of Maurizio and Amadeo, or simply Amadeo, Belmonte is represented by five prints between 1657 and 1670[48]; from Giacobbe Fei there are six extant prints between 1660-1668[49]; from Ignazio de' Lazari three prints between 1660-1666[50]; and another three by Angelo Mutii in the two-year span 1673-1675[51].

During the entire period 1651-1724, seventy-six prints were published in Venice, eighty-one in Bologna, twenty-two in Milan, and twenty-eight in Rome. These four cities account for 207 of the 223 surviving prints. Other locales where Vesper music was occasionally published are Ancona[52], Lucca[53], Mantua[54],

---

44 SISTO REINA, 1651 (RISM R1013); Anthology *Teatro Musicale*, 1653 (RISM 1653[1]); MICHEL'ANGELO GRANCINI, 1655 (RISM G3412); LORENZO PENNA, 1656 (RISM P1187); and FRANCESCO BAGATTI, 1659 (RISM B631).

45 GIROLAMO FERRARI DETTO IL MONDONDONE, *Salmi a Cinque Voci*, 1664 (RISM F298).

46 CARLO GIUSEPPE SAN ROMANO'S *Sirena Sacra* of 1674 (RISM S884) and BARTOLOMEO TRABBATONE'S posthumous *Theatro Musicale*, Op. 3 of 1683 (RISM T1066).

47 GIOVANNI MARIA CASINI, 1706 (RISM C1439) and FRANCESCO MARIA FERRI, 1719 (RISM F541).

48 JOÃO LOURENÇO REBELLO, 1657, cited in text above (RISM R508); BONIFACIO GRAZIANI, 1660, Op. 5 (RISM G3661); ANGELO BERARDI, 1667 (RISM B1968); FRANCESCO FOGGIA, 1667 (RISM F1449); GRAZIANI, 1670, Op. 17 (RISM G3684). Belmonte also published a collection of Graziani's motets, Op. 15, and a partitura for another set of motets, Op. 16 in 1668 and 1669 respectively (RISM G3681 and G3682).

49 STEFANO FABBRI, 1660 (RISM F25); LODOVICO BANDIERA, 1663, cited in note 17 above (RISM B851); GIOVANNI ANGELO CAPPONI, 1664, cited in the text above (RISM C922); JACQUES DUPONCHEL, 1665 (RISM D3849); BONIFACIO GRAZIANI, 1666, Op. 5 (RISM G3661); AGOSTINO DIRUTA, 1668 (RISM D3129).

50 FRANESCO FOGGIA, 1660 (RISM F1444); FLORIDO Anthology, 1662 (RISM 1662[2]); BONIFACIO GRAZIANI, 1666, Op. 14 (RISM G3680).

51 TULLIO CIMA, 1673 (RISM C2236); AGOSTINO STEFFANI, 1674 (RISM S4738); ANGELO BERARDI, 1675 (RISM B1971).

52 SCIPIONE LAZARINI'S *Salmi Vespertini* of 1675 as well as two books of motets of 1674 were published in Ancona by Claudio Percimineo (RISM L1189-1191).

53 A reprint of Giacomo Monti's 1673 edition of GIOVANNI GIACOMO GASTOLDI'S *Salmi*, *per Tutto L'Anno a Cinque Voci* (RISM G506, originally published in 1609: RISM G505) was published in Lucca by Bartolomeo Gregori in 1705 (RISM G507). GIUSEPPE MONTUOLI'S *Messa e Salmi Brevi* was published in Lucca by Bartolomeo Gregori in 1706 (RISM M3524).

Modena[55], Naples[56] and Palermo[57]. Of all the surviving prints, only thirty-seven, or 16 1/2 % were published south of the Po Valley. Although the repertoire published in Rome and further south is quantitatively much less than that of northern Italy, there is no obvious difference in the character and diversity of the music and its liturgical functions. The breadth and variety of the repertoire is apparent all over Italy, from Milan to Palermo.

Summary

Several summary conclusions may be drawn from this survey of the published repertoire for Vespers from the second half of the seventeenth century and first quarter of the eighteenth century:

1. There is a steady decline in the number of prints from the last thirty years of the century until the repertoire dwindles to the vanishing point at the end of the first quarter of the eighteenth century.

2. The liturgical functions and musical styles that evolved in the first half of the seventeenth century continue unabated throughout the remainder of the century. The quantity of repertoire from the first quarter of the eighteenth century, however, is too slim to be statistically meaningful.

3. No new liturgical functions or musical styles emerged in the second half of the seventeenth century that hadn't already been established in the first half.

4. Both conservative musical styles and modern musical styles persisted throughout the second half of the seventeenth century and through the first quarter of the eighteenth century, but the *concertato* principal predominated.

---

54 Maurizio Cazzati's four books of antiphons, cited in the text above, were all published under his own name in Mantua in 1672-1673.

55 GIOVANNI BATTISTA VITALI'S *Hinni sacri*, Op. 10, was published by Giovanni Gasparo Ferri in Modena in 1684 (RISM V2169).

56 Giuseppe Ricci published two collections of Vesper music in 1653: LUCA RAFONE'S *Salmi Brevi a Quattro Voci*, Op. 1 (RISM R45) and an anthology of the music of FRANCESCO VANNARELLI AND BARTOLOMEO CAPPELLO (RISM 1653[2]). GREGORIO STROZZI'S *Elementorum musicae praxis* was published in Naples by Novello de Bonis in 1683 (RISM S6994).

57 Francesco Terranova of Palermo published the *Messa e Salmi a Otto Voci*, Op. 2 of BONAVENTURA RUBINO in 1651 (RISM R3041), while Rubino's two collections of 1655 (RISM RR3042a and RR3042b) were published by Giuseppe Bisagni, as was another collection of 1658 (Malta, Mdina, Cathedral Library; not listed in RISM). Bisagni also published VINCENZO AMATO'S *Messa e Salmi di Vespro e di Compieta*, cited in the text above, in 1656 (Malta, Mdina, Cathedral Library; not listed in RISM).

5. Most of the liturgical and stylistic characteristics of the second half of the century are distributed over each decade proportional to the number of surviving prints of that decade; i.e., the breadth and diversity of the repertoire is maintained in a steady fashion throughout the second half of the century. That breadth and diversity is also disseminated geographically over the entire Italian peninsula and Sicily.

6. The only statistically meaningful changes in the character of the repertoire are the disappearance of masses from Vesper prints after 1670 and the proportional increase in the use of ripieno choirs in the 1690s.

7. The use of instruments in Vesper music increased in the second half of the century over the first half.

8. *Falsibordoni* virtually disappeared from Vesper prints in the second half of the century.

9. Functional, tonal harmony was fully solidified in many prints of the 1670s and 1680s.

10. Venice lost its hegemony as the publishing center for sacred music and by 1680 Bologna had taken over the leading role. Smaller numbers of collections continued to be published by a few firms in Milan and by several printers in Rome. Even smaller numbers of prints appeared occasionally in Ancona, Lucca, Mantua, Modena, Naples and Palermo.

11. The number of prints from Venice, Milan and Bologna compared to those from Rome, Naples and Palermo demonstrate that this repertoire, as in the first half of the century, was still primarily a repertoire of the Po Valley, and large libraries such as that of the Oratorio dei Filippini in Naples or the cathedral in Mdina, Malta demonstrate that this northern repertoire enjoyed wide distribution and use in the South.

While prints exclusively for Compline or *Terza* have not been included in this survey, the twenty-one surviving Compline and two *Terza* prints from this period do not change the statistical patterns in any way.

CANTO PRIMO

MESSA E SALMI

DI VESPRO, E DI COMPIETA A 4. e 5. VOCI

DI D. VINCENZO AMATO

AL SIGNOR

D. CHRISTOFORO ORTIZ DE ZARATE

Secretario di Stato, e di Guerra dell'Illuſtriſſimo, & Eccellentiſſimo Signor Duca d'Oſſuna Vicerè, e Capitan Generale in queſto Regno di Sicilia per S. C. M.

LIBRO PRIMO. OPERA SECONDA.



IN PALERMO, nella Stamperia di Giuſeppe Biſagni 1656.

Impr. Abbas Geloſus Vic. Gen. C. S. V. *Impr. Reg. D. Petrus Greg. P.*

CHRISTINE GETZ

L'altare mariano nella Milano della Controriforma e La donna vestita di sole *(1602)*

L'ALTARE MARIANO NELLA MILANO DELLA CONTRORIFORMA E *LA DONNA VESTITA DI SOLE* (1602)

Il 1 febbraio 1602 Orfeo Vecchi, maestro di cappella nella Regia Cappella Ducale di Santa Maria della Scala a Milano[1], vide la pubblicazione del suo primo libro di madrigali spirituali. Il libro, intitolato *La donna vestita di sole*, è dedicato a Hippolita Borromea Sanseverina Barbiana, Contessa di Belgioioso e moglie di uno dei numerosi milanesi protettori di Orfeo Vecchi[2]. Nella dedica, Vecchi paragona Hippolita alla madre di Cristo e la esorta a cantare frequentemente con i suoi figli i

---

1 Orfeo Vecchi fu il maestro di cappella nella Regia Cappella Ducale di Santa Maria della Scala dal 1580 ca. fino alla sua morte, avvenuta il 26 Novembre 1603. Un documento dell'Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASM) indica, in data 24 luglio 1591, che Vecchi fu nominato *mansionarius* nel 1591; cfr. *Notarile* 22109 (notaio Bartolomeo Fioreni q. Giovanni Battista 22 febbraio 1590-6 settembre1596). Nondimeno, MARINA TOFFETTI, *Nuovi documenti su Orfeo Vecchi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana» XXX (1996), nn. 3-4, pp. 445-465: 454-455, sulla base d'un *status personalis* fatto per una visita pastorale a Santa Maria della Scala nel 1596 ha chiarito che Vecchi assume la carica di maestro di cappella fra il giugno 1580 ed il settembre 1582. Vedi anche LAURA MAURI VIGEVANI, *Orfeo Vecchi, Maestro di Cappella di S. Maria della Scala*, «Rivista internazionale di musica sacra» VII (1986), n. 4, pp. 347-364: 351-354. Sulla storia iniziale della Regia Cappella Ducale di Santa Maria della Scala, vedi CHRISTINE GETZ, *The Sforza Restoration and the Founding of the Ducal Chapels at Santa Maria della Scala in Milan and Sant'Ambrogio in Vigevano*, «Early Music History» XVII (1998), pp 109-159.

2 ORFEO VECCHI, *La Donna vestita di sole*, Milano, erede di Simone Tini e Giovanni Francesco Besozzi, Milano, 1602 (Rochester, Sibley Music Library of the Eastman School of Music PM 1419). Nella dedica il compositore dichiara che fu al servizio del Conte Alberigo Barbiano di Belgioioso. Tuttavia non esistono altri riscontri che possano confermare questa indicazione. Altre fonti indicano che Vecchi abitò nel distretto della *Porta Orientalis* nel gennaio 1589, ma traslocò nella parrocchia di San Stefano in Nosiggia, Porta Nuova, quando morì; cfr. Archivio Storico Diocesano di Milano (d'ora in poi ASDM), *Metropolitana* XLVI-419 (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 26, e ASM, *Popolazione p.a.* 107 (Registri mortuari 1602-1604, 26 novembris 1603). Secondo alcune annotazioni in ASDM*, Metropolitana* VII-380 (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 16, Alberigo Belgioioso abitava nella parrocchia adiacente di San Martino in Nosiggia, Porta Nuova. Altri documenti della Biblioteca Trivulziana e dell'Archivio Storico di Milano (d'ora in poi BTASM) suggeriscono che la famiglia Belgioioso avesse esercitato un'influenza significativa nelle parrocchie di Nosiggia, ma non ho trovato nessuna documentazione che attestasse il possesso di un 'beneficio' – da parte di Vecchi – a San Stefano oppure a San Martino.

madrigali contenuti per riflettere sulle virtù di Maria Vergine[3]. In realtà, Hippolita morì di parto nello stesso giorno in cui fu scritta la dedica[4], il che suggerisce decisamente che il libro sia stato commissionato come un regalo postparto. Hippolita, che aveva trentasei anni al tempo della sua morte, lasciò un marito, un figlio di diciannove anni e due figlie più giovani[5].

La donna vestita di sole è un ciclo ordinato ispirato dal testo dell'Apocalisse (cap. 12, vv. 1-2): «Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul capo una corona di dodici stelle. Era incinta e gridava per le doglie e il travaglio del parto»[6] (Illustrazione 1). Il frontespizio del libro rappresenta il testo dell'Apocalisse. Maria Vergine, vestita di sole e coronata da dodici stelle, è in piedi sopra la luna e tiene Gesù bambino in braccio. Il ciclo stesso è diviso in tre sezioni per testo e per *tuono* (Tavola 1). La prima di queste sezioni è composta da dodici madrigali in SOL (G-b), ciascuno dei quali rappresenta una stella oppure una virtù della corona di Maria Vergine. La seconda include due madrigali in LA (A-b) che funzionano come parte di un'esegesi del testo dell'Apocalisse (cap. 12, v. 1). L'ultima sezione racconta sette avvenimenti della vita della Vergine che servivano come base per i giorni festivi dedicati alla Beata Maria Vergine nel calendario Ambrosiano[7]. I quattro madrigali iniziali di questa sezione, che sono consacrati agli avvenimenti precedenti la nascita di Gesú, sono in FA (F-♮). Gli ultimi tre, che sono dedicati a feste postparto, sono in SOL (G-♮). Tutti e sette i madrigali nella sezione terza sono in chiavi basse. Questa caratteristica mette in evidenza il regno terreno in cui accadono gli episodi. Per di più, il *tuono* LA, non appartenente alla teoria degli otto modi, della seconda sezione, se considerato nella prospettiva del testo dell'Apocalisse, sembra che rifletta una separazione spirituale dal dominio inquadrato nella sezione prima e

3 VECCHI, *La donna vestita di sole*, dedica.

4 «P*orta* N*uova* P*arrochia* S*an* Martini ad Nuxigia. Ill*ustriss*ima C*ontessa* Hippolita Borromea Belzioiosa anni 36 post partu*m* corepta vehementib*us* doloribu*s* cu*m* febre [...]». Cfr. ASM, *Popolazione* p.a. 107 (Registri mortuari 1602-1604), 1 febbraio 1602. Il neonato, Giovanni Battista Belgioioso, morì di attacco epilettico poco più d'un mese dopo la morte di sua madre.. Cfr. ASM, P*opolazione* p.a. (Registri mortuari 1602-1604), 13 marzo 1602.

5 FAUSTO BAGATTI-VALSECCHI, FELICE CALVI, LUIGI AGOSTINO CASATI, DAMIANO MUONI, LEOPOLDO PULLÈ, *Famiglie notabili milanesi*, Milano, Antonio Vallardi Editore, 1875, vol. I, Barbiano e Belgioioso, Tavola IV.

6 *Holy Bible: New Catholic Edition*, New York, Catholic Book Publishing Company, 1951, vol. II, p. 334.

7 Per la storia dei culti mariani a Milano nel Medioevo e nel Rinascimento vedi ENRICO CATTANEO, *Maria santissima nella storia della spiritualità Milanese*, in *Archivio Ambrosiano* VIII, Milano, 1955, pp. 10-121, e MARIA CECILIA VISENTIN, *La pietà mariana nella Milano del Rinascimento*, Milano, NED, 1995.

nella sezione terza. La salita verso l'acuto dal tono di FA al tono di SOL nella sezione terza, è pure importante perchè significa il passaggio dall'adolescenza alla maternità, nel momento festivo del passaggio dalla Visitazione alla nascita di Gesù.

I madrigali stessi non hanno né cambiamenti di metro né ritmi complessi, e la stessa tonalità rimane dappertutto nella parte grande del ciclo. Per di più, i passaggi accordali si succedono frequentemente. Nondimeno, i madrigali non sono privi di interesse contrappuntistico. Gli andamenti sono caratterizzati dagli schemi metrici che formano un tessuto musicale incostante. L'attenzione diligente alla scansione del testo stesso risulta proiettata in un prisma sottile di ritmi diversi dentro il corso di ciascun madrigale. Come implica la dedica, la collezione era proposta a musicisti provetti e non a virtuosi colti. *La donna vestita di sole* riecheggia i tondi rinascimentali che erano commissionati di solito dai laici italiani per un uso religioso circoscritto all'ambito familiare. Questi dipinti circolari, i quali soppiantarono gradualmente i tabernacoli e le ancone domestiche, di solito avevano come soggetto le sacre conversazioni o la Madonna con il bambino. Secondo gli studiosi derivavano, in parte, dal desco su cui la famiglia e gli amici portavano il cibo ed i regali alle madre dopo il parto. Indagini recenti dimostrano, infatti, che questi tondi esercitavano la funzione di specchi elevavando i pensieri della donna gravida e offrendo un modello per la propria famiglia. I suoi soggetti religiosi furono uniti simbolicamente al culto del Rosario e fecero parte dei temi comuni proposti nelle chiese dall'altare[8].

Nello stesso modo in cui il tondo aveva preso origine dalle tradizioni spirituali Fiorentine del Quattrocento, la corona delle stelle musicali di Vecchi prese ispirazione non solo dai numerosi cicli poetici che partivano da la *Vergine bella* di Petrarca, ma anche da alcuni culti mariani che esistevano a Milano nel tardo Cinquecento[9]. Questi culti celebravano la santità e la perfezione materna di Maria Vergine e promuovevano il suo ruolo come un modello cui potesse ispirarsi la virtù femminile. Analoga funzione ebbero gli altari della Madonna del Parto in Santa Maria della Scala e nel Duomo, il culto della Madonna dei Miracoli in Santa

8 Cfr. ROBERTA J. M. OLSON, *The Florentine Tondo*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 22-29 e 83-104. Vedi anche ID., *The Rosary and its Iconography, Part I: Background for Devotional Tondi*, «Arte cristiana», LXXXVI (1998), pp. 263-276.

9 Per uno studio delle composizioni ispirate ai testi spirituali della Controriforma, vedi KATHERINE SUSAN POWERS, *The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use, and Style*, Ph.D. Dissertation, University of California at Santa Barbara, 1997, pp. 216-310. In aggiunta a «Vergine bella», l'anonimo «Priego alla Beata Vergine», il quale fu adattato da Palestrina nel 1594. KAREN NIELSON (*The Spiritual Madrigals of Giovanni Pierluigi da Palestrina*, D.M.A. Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1999, p. 67) postula che il «Priego» di Palestrina, dedicato a Cristina di Loreto, sia una parafrasi delle Litanie di Loreto.

Maria presso San Celso, la Società dell'Ave Maria all'altare di Santa Maria del Pilone nel Duomo e, in modo più importante, la Confraternita del Rosario.

Il culto della Madonna del Parto promosse la santità della maternità e, probabilmente, determinò la concezione generale del ciclo di Vecchi. Sino dal 1311, una cappella unita alla chiesa collegiata di Santa Maria della Scala fu riservata non solo alle cerimonie particolari delle feste dell'Incarnazione, Purificazione ed Annunciazione, ma anche alla venerazione della Madonna del Parto[10]. Duecento anni più tardi fu addirittura eretto, nella sagrestia a Sud nel Duomo, un altare dedicato alla festa della Visitazione. In quest'altare Carlo Borromeo apportò una modifica alle immagini, mutando la rappresentazione della Visitazione in quella della Madonna del Parto in conformità con le tradizioni milanesi. Nel tardo Cinquecento le donne milanesi, che pregavano sia per un parto senza problemi sia per un erede maschio, frequentarono l'altare della Madonna del Parto in Duomo[11] e furono incoraggiate a recitare la Salve Regina tanto nel corso della gravidanza, quanto durante il parto, proprio per i miracoli da lei fatti[12].

Come ho già avuto modo di affermare, la Confraternita della Madonna dei Miracoli in Santa Maria presso San Celso fu istituita da Gian Galeazzo Sforza nel 1485, a seguito di un'apparizione della Vergine presso una piccola cappella milanese del sepolcro di San Celso[13]. Nel tardo Cinquecento e nel primo Seicento, la Confraternita officiava una Messa Grande ed i Vespri nella prima domenica del mese, come pure la Compieta ogni Sabato sera. Questi uffici erano tenuti presso l'altare principale di Santa Maria presso San Celso ed erano officiati da un maestro di cappella, un organista ed un coro di diciotto cappellani[14]. Paolo Morigia nella sua *Historia* osserva che la Compieta includeva la Salve Regina ed i versetti mariani con responsori in canto, come pure altre orazioni analoghe in canto piano oppure

10 VISENTIN, *La pietà mariana*, cit., p. 76 e p. 166. Vedi anche CATTANEO, *Maria santissima nella storia*, p. 35. Visentin indica solo che Santa Maria del Solario fu collegata con Santa Maria della Scala, ma Cattaneo specifica che la cappella stessa occupò l'ubicazione addesso di San Fedele.

11 VISENTIN, *La pietà mariana* cit., p. 60 e pp. 125-126, e CATTANEO, *Maria santissima nella storia* cit., p. 104.

12 PAOLO MORIGIA, *Historia dove si narra l'origine della famosa divotione della Chiesa della Madonna, presso vicino à quella di S. Celso a Milano*, Milano, Pacifico Pontio, 1594 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense**,** II.I.74), p. 40.

13 CHRISTINE GETZ, *Simon Boyleau and the Church of the «Madonna of Miracles»: Educating and Cultivating the Aristocratic Audience in Post-Tridentine Milan*, «Journal of the Royal Music Association» CXXVI (2001), n. 2, pp. 145-168: 146-148.

14 *Ivi*., pp. 148-161. Vedi anche GIUSEPPI 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.

in polifonia e fu particolarmente benvoluta dalla nobiltà milanese[15]. Morigia suggerisce anche che la Compieta in Santa Maria presso San Celso sia da assimilare ad altre usanze come la recita quotidiana dell'*Officio breve della Beata Maria Vergine*, la recita ogni sabato e nelle quattro principali vigilie del Rosario ed il dono degli alimenti e l'elemosine ai poveri ogni sabato da parte dei laici milanesi[16]. Per di più, la seconda metà della *Historia* di Morigia è dedicata al ruolo dei culti mariani nella vita milanese contemporanea. Tutti i milanesi e in modo particolare le donne milanesi sono esortate a imitare Maria Vergine con l'adozione delle sue virtù:

> «Lei deve essere il nostro specchio, e voi donne ponervi questo essemplare, e lucidissimo specchio avanti la vostra faccia, perche non hó dubbio che non componiate voi medesime pensieri, nelle parole, e ne gli atti del vestire, nella conciatura del capo, nelli ricci, nelli lisci della faccia, e nelle altre souverchie vanità»[17].

Morigia afferma anche che le più belle donne del mondo devono prendere a modello la Vergine Maria e le sue virtù, incluse l'umiltà, la purezza, la castità, la modestia, l'onestà, la pazienza, la carità, la pietà, la speranza, la fermezza e la fortezza[18]:

> «Se ben raccogliesse tutte le bellezze delle più belle donne del Mondo: e ben che la bellezza di Maria fosse tale, come diciamo, e che di lei nascesse il più bel fior del Mondo Christo figliolo di Dio [...]»[19].

Il catalogo delle virtù di Vecchi non è una replica precisa di quello di Morigia. Come Morigia, comunque, Vecchi risponde all'orientamento popolare post-tridentino di formare il carattere femminile per mezzo delle prescrizioni mariane. Per di più, le opere di entrambi manifestano l'influenza della *Vergine bella* di Petrarca e di altre poesie spirituali simili dell'epoca che ne enumeravano le virtù.

---

15 MORIGIA, *Historia* cit., p. 17. Vedi anche ID., *Originie miraculosa della celebre Madonna appresso S. Celso in Milano riconosciuta ed illustrata da Giuseppi Girolamo Semenzi*, Milano, Ambrogio Ramellati, 1700, p. 13.

16 MORIGIA, *Historia*, pp. 40-41.

17 MORIGIA, *ibi,* pp. 32.

18 MORIGIA, *ibi,* pp. 8-10 e pp. 31-36.

19 MORIGIA, *ibi,* pp. 8-9.

La Società dell'Ave Maria all'altare di Santa Maria del Pilone nel Duomo fu importante specialmente per l'istruzione spirituale di questo genere a Milano. La Società prese origine nel tardo Quattrocento con la pratica quotidiana di recitare l'*Ave Maria* davanti ad un'immagine della Madonna con il bambino che era affissa ad una parete vicino alla porta principale nella cattedrale. Attorno al 1566 l'immagine fu trasferita all'altare di Santa Maria del Pilone, dove la preghiera dell'*Ave Maria* seguiva le *Litanie della Beata Vergine Maria* ed altre orazioni appartenenti al culto mariano[20]. Nel periodo di Carlo Borromeo la Società ufficiale dell'Ave Maria, con un maestro di cappella ed otto dei cantori più qualificati nella città, fu scelta a cantare l'*Ave Maria*, le *Litanie della Beata Vergine Maria* e le altre orazioni mariane[21]. È possibile che la stessa Società dell'Ave Maria finanziasse una Scuola della Dottrina Cristiana nel Duomo[22].

Le scuole della Dottrina Cristiana, particolarmente presenti a Milano nel periodo post-tridentino, si incontravano la domenica, nei giorni festivi e nelle ricorrenze religiose per circa due ore. I ragazzi che avevano fra i cinque e quindici anni furono «reclutati» nelle strade della città dai componenti le confraternite che conducevano le scuole, a volte anche offrendo doni come frutta o attrattive simili. Benché le ragazze ed i ragazzi studiassero separatamente, venivano insegnate le stesse materie, inclusa la lettura e i rudimenti della scrittura, che erano necessari a studiare i testi del catechismo[23]. Gli studenti apprendevano e recitavano a memoria testi facilmente assimilabili come la *Tavola*[24] o testi socratici come il

20 CATTANEO, *Maria santissima nella storia* cit., p. 105.

21 ASDM, *Metropolitana* LXXX-454 (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 24.

22 Cfr. GIOVANNI BATTISTA SANNAZZARO, *Altari*, in *Il Duomo di Milano: Dizionario storico artistico e religioso,* a cura di Angelo Majo, Milano, NED, 1986, pp. 14-24: 18 e 21. È anche possibile che la Scuola fosse finanziata dalla Congregazione dell'Assunzione, una società gemella della Società dell'Ave Maria per le donne. ASDM, *Metropolitana* XCIV-467 (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 2, q. 4, e q. 8.

23 Sull'ordinamento delle scuole della Dottrina Cristiana vedi PAUL F. GRENDLER, *Schooling in Renaissance Italy*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 333-362; MIRIAN TURRINI, *«Rifomare il mondo a vera vita christiana»: le scuole di catechismo nell'Italia del Cinquecento*, «Annali dell'Istituto storico italico-germanico in Trento» VII (1981), pp. 419-447; GIAMBATTISTA CASTIGLIONE, *Istoria delle scuole della dottrina cristiana fondata a Milano*, Milano, Cesare Orena nella Stamperia Malatesta, 1800, I, pp. 12-26; ed ANGELO BIANCHI, *Le scuole della dottrina cristiana; linguaggio e strumenti per una azione educativa «di massa»*, in *Carlo Borromeo e l'opera della «grande riforma»*, Milano, Silvana Editoriale, 1997, pp. 145-158.

24 *Tavola della Dottrina Christiana*, Parma, appresso Sebastiano Viotti, 1563 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense**,** R. MIN. 22).

Dialogo[25] e l'*Interrogatorio*[26]. La materia di questi testi includeva i seguenti soggetti: l'*Ave Maria*, il *Pater Noster*, la *Salve Regina*, il segno della croce, gli articoli della fede, i sette sacramenti, le tre virtù teologiche, le quattro virtù cardinali, i sette doni dello Spirito Santo, i dodici frutti dello Spirito Santo, le sette opere della misericordia corporale, le sette opere della misericordia spirituale, i tre consigli principali di Gesù Cristo, i tre nemici dell'uomo e i misteri del Rosario. Veniva anche imparato a memoria l'*Officio breve della Beata Vergine Maria*, che fu uno dei testi del Cinquecento più diffusi, in particolar modo per le ragazze[27]. Le laudi che intensificavano i concetti dei testi erano cantate a cinque o sei voci omofone in modo da attrarre i giovani[28]. L'adorazione della Vergine Maria fu accentuata per il suo ruolo di modello di virtù pura e di intercessione spirituale più importante per l'uomo; ruolo ritenuto fondamentale per la Dottrina, con particolar riferimento all'*Ave Maria*, alla *Salve Regina* ed alle suddette virtù (Illustrazione 2). Il *Dialogo* di Diego de Ledesma, che fu pubblicato a Milano nel 1576 per l'uso nelle scuole della Dottrina, ha un frontespizio che dipinge sia la discesa profetica della Vergine dall'albero di Jesse, la sua virtù immacolata e il suo ruolo di intercessione per mezzo di una combinazione di simboli iconografici e simboli letterari che sono in rapporto con Lei[29](Illustrazione 3).

Ventun punti della corona musicale di Vecchi, trovano probabilmente il loro modello principale in una serie di meditazioni latine sulla corona del Rosario. È interessante notare che queste meditazioni diedero lo spunto a un frontespizio identico a quello trovato nei libri della Dottrina Cristiana. Scritte da Bartolomeo Scalvo e pubblicate da Pacifico Ponzio, il quale era lo stampatore diocesano, le meditazioni furono abbracciate da Carlo Borromeo, come può provare la

---

25 DIEGO DI LEDESMA, *Giesu Maria. Dottrina Christiana, a modo di dialogo del Maestro et Discepolo per insegnare alli Fanciulli*, Milano, Pacifico Pontio, 1576 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Musica B39/2).

26 NICCOLÒ ORMANETO, *Interrogatorio della Dottrina Christiana*, Milano, Pacifico Pontio ad instanza di Matteo Besozzo, 1575 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ZY.I. 46/2).

27 CASTIGLIONE, *Istoria delle scuole* cit., p. 26; TURRINI, *«Rifomare il mondo»* cit., pp. 431-432; e GRENDLER, *Schooling in Renaissance Italy* cit., p. 96.

28 Sei canti furono usati per cantare le trentatré laudi della SOCIETAS NOMINIS JESU, *Lodi, e Canzoni Spirituali per cantare insieme con la Dottrina Christiana*, Milano, Pacifico Pontio, 1576 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Musica B 39/3). Cinque canti, manoscritti e inseriti alla fine del libro, furono usati per cantare le venticinque laudi della COMPAGNIA DI GESÙ, *Lodi devote per cantarsi nelle scuole della Dottrina Christiana raccolta novamente*, Milano, Pacifico Pontio, 1586 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Z.Y.I.41).

29 LEDESMA, *Dottrina Christiana* cit., fol. 3v.

divulgazione della traduzione in italiano successiva all'edizione del 1569[30]. Le meditazioni sono divise in tre sezioni e includono cinquantacinque meditazioni sull'Incarnazione, fino alla risurrezione di Lazzaro, cinquantacinque meditazioni sulla Passione e cinquantacinque meditazioni sulla Risurrezione. Ciascuna meditazione illumina uno dei quindici misteri del Rosario per mezzo di un ampio commento sui testi relativi della liturgia e della Bibbia e, allo stesso tempo, mira a rafforzare le virtù e gli articoli della fede insegnati nelle scuole. La natura dei misteri stessi concentra l'attenzione sulle attività del Cristo e perciò i temi mariani sono proposti in ogni meditazione attraverso il ruolo materno di Maria Vergine.

Intorno al 1583 le meditazioni diventarono così popolari, che una seconda edizione, includente un'incisione per ciascuna meditazione, fu stampata da Domenico e Giovanni Battista Guerra a Venezia[31]. È interessante notare come la Meditazione XXXIIII, dell'edizione veneziana del 1583, probabilmente si ispiri al frontespizio ed al contenuto de *La Donna vestita di sole* (Illustrazione 4)[32]. La meditazione stessa, intitolata «Contemplatione di Maria Vergine», comincia con un discorso sugli avvenimenti importanti della vita della Vergine includendo l'Incarnazione, la Nascita della Vergine, la Presentazione, l'Annunciazione, il Natale, l'Esodo in Egitto e la Crocifissione. Segue un commento sulla sua purezza, sulla sua umiltà e sulla sua immortalità e si sottolinea anche il suo ruolo di intercessione per i fedeli[33] (Illustrazione 5). In più, il frontespizio dell'edizione veneziana del 1583 mette in evidenza un'incisione introduttiva della Madonna vestita di sole e calcante la luna ma, in questo caso, Ella è circondata dai rami dell'albero su cui sono appesi i quindici misteri del Rosario, invece della corona di dodici stelle[34]. Ciononostante, le rassomiglianze tra le illustrazioni della meditazione del 1583 e il frontespizio della *Donna vestita di sole* sono lampanti, particolarmente alla luce del fatto che i libri uscivano da due stampatori diversi. Maria Luisa Gatti Perer ha suggerito che le meditazioni del 1583 siano collegate alla Confraternita del Rosario del Duomo di Milano[35], dato che le loro pagine

30 BARTOLOMEO SCALVO, *Rosariae preces ad gloriosam Dei genitricem Mariam Virginem*, Milano, Pacifico Pontio, 1569 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, E.III.145) e ID., *Le Meditationi del Rosario della gloriosissima Maria Vergine*, Milano, Pacifico Pontio, 1569 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, H.IV.21).

31 BARTOLOMEO SCALVO, *Meditationi del Rosario della Gloriosa Maria Vergine*, Venezia, Domenico e Giovanni Battista fratelli Guerra, 1583 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Gerli 2313).

32 SCALVO, *Meditationi* cit., p. 355.

33 SCALVO, *Meditationi* cit., p. 356.

34 SCALVO, *ibi,* frontespizio.

35 MARIA LUISA GATTI PERER, *Per la definizione dell'iconografia della Vergine del Rosario*, in *Carlo Borromeo e l'opera della «grande riforma»*, pp. 185-216.

finali prevedono le direttive per la recita del Rosario, ed ad un tempo ricapitolano le indulgenze guadagnate dai membri della confraternita[36].

La Confraternita del Rosario fu fondata verso il 1460 da un frate domenicano a cui presumibilmente era apparsa la Vergine. Il frate, su richiesta della Vergine, riunì dei cittadini olandesi in una congregazione formata con l'intento esplicito di recitare il Rosario regolarmente. Successivamente, analoghe congregazioni furono fondate in Gran Bretagna, Francia, Spagna e, finalmente, in Italia[37]. Diversamente da altre compagnie dell'epoca, la Confraternita del Rosario non poneva limitazioni d'ingresso riguardanti l'educazione religiosa, il sesso oppure la condizione sociale[38]. A quanti ne volevano far parte non era imposto alcun contributo finanziario né alcun obbligo. La presenza alle processioni della confraternita nella prima domenica del mese, alle messe dei defunti e alle cerimonie nelle feste di Natale, dell'Annunciazione, della Purificazione e dell'Assunzione furono incoraggiate, ma non richieste. I confratelli semplicemente promettevano solennemente di recitare il Rosario e di riflettere sui quindici misteri almeno una volta alla settimana[39]. La ratifica pontificia ed il sostegno papale furono acquistati abbastanza agevolmente perché la Confraternita del Rosario, come le scuole della Dottrina Cristiana, venne considerata un mezzo per combattere l'eresia e per educare il popolo[40].

La prima Confraternita del Rosario a Milano fu istituita da Carlo Borromeo il 25 marzo 1584, soltanto un anno dopo la pubblicazione della edizione veneziana delle meditazioni di Scalvo[41]. Fu stabilita in duomo presso l'Altare della Madonna dell'Albero, che commemorava la discesa profetica della Vergine dall'albero di Jesse[42]. Quest'altare probabilmente fu scelto da Borromeo perché secondo Sant'Ambrogio, Sant'Antonio da Padova, Winfrid, e San Anselmo l'albero di Jesse rappresentava la purezza e l'umiltà di Maria Vergine, come pure la sua libertà dal

36 SCALVO, *Meditationi* cit., s.p.

37 FRANCESCO FONTANA, *Rosario della Gloriosa Vergine Raccolta dal R. F. P. Francesco Fontana Comasco*, Como, appresso G. Trova, 1587 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Gerli 2321), ff. 3r-4r. Questo è un libro che riporta gli ordini e gli statuti della Confraternita del Rosario.

38 FONTANA, *Rosario della Gloriosa Vergine* cit., ff. 9v-10r.

39 FONTANA, *ibi,* ff. 10r-11r. Le cerimonie, comprese quelle per le nuove aadesioni e le feste, sono descritte nei ff. 14r-22v.

40 FONTANA, *Rosario della Gloriosa Vergine* cit., ff. 1v-2v e ff. 11v-13v.

41 ASDM, *Metropolitana* LXXX-454 (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 24. Per quest'annuncio della fondazione cfr. ASDM, *Metropolitana* XLVI-419 (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 28. Entrambi i documenti rinforzano i concetti degli statuti compilati dal Fontana.

42 CATTANEO, *Maria santissima nella storia* cit., pp. 103-104.

vincolo del peccato ed il suo ruolo di madre[43]. In ogni caso, l'altare fu intitolato alla Madonna del Rosario e venne stampata e distribuita una lettera ufficiale pastorale che spiegava la struttura della confraternita. La lettera pastorale fu diffusa con l'ordine di leggerla in tutte le chiese parrocchiali a Milano per sei mesi di fila nella prima domenica del mese, che indicava le processioni mensili della confraternita nel Duomo[44]. I documenti mostrano che prima della morte di Carlo Borromeo, il 3 novembre 1584, un'altra confraternita del Rosario fu istituita per gli Spagnoli in città al Castello di Porta Giovia[45].

Un documento, relativo ad una visita pastorale di Federico Borromeo all'altare della Madonna del Rosario in Duomo nell'anno 1595, dimostra l'importanza data all'attività musicale della confraternita negli anni seguenti alla morte di Carlo, perchè un coro fu istituito per cantare l'*Ave Maris stella*, le antifone della Beata Maria Vergine ed il *Magnificat* mentre il clero conduceva una processione nella chiesa. Questo coro, successivamente, accompagnava la congregazione a cantare le laudi e le Litanie della Beata Maria Vergine[46]. È chiaro che l'intendimento di Federico Borromeo era quello sia di elevare l'attività della Confraternita del Rosario sia di ampliare il numero dei membri. I documenti rilevano che nel 1635 furono fondate delle succursali a San Lorenzo Maggiore[47] e a Sant'Eustorgio[48].

---

43 MIRELLA LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance: Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 386-387. Vedi anche CHARLES WILLIAM NEUMANN, *The Virgin Mary in the Works of Saint Ambrose*, Fribourg, The University Press, 1962, pp. 69-77.

44 ASDM, *Metropolitana* XXXIII-406 (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 33.

45 ASDM, *Miscellanea città* IX-498 (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 19. Si tratta di una missiva della succursale di Porta Giovia. Benché il documento non riporti la data, esso è indirizzato a Carlo Borromeo, quindi anteriore alla sua morte.

46 ASDM, *Metropolitana* XXXV-408 (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 9, ff. 66r-67v. «Primo dominio die cuiusq*ue* mensis [...] ante hoc altare conveniunt, ubi sacra imagine, pannis, sericis detecta cantores musici incipiunt, ac prosequientur hymnum sancti Bernardi, Ave Maris Stella; quo finit trinoq*ue* thuribuli ductu Imagine incensata, Clerus processionaliter dirigintur, cereos accensos manibus gestans et prolato eiusdem Virginis Vexillo, in platea huius Templi processio agitur, in qua antiphonae de B. Virgine per choro officiales, tum Magnificat aliaq*ue* cantica per cantores musicos decnatantu*m*. Populo partim prosequente, partim verò spectante, Inde ad locum ande dicesserunt eus' ordine redeunt ubi per cantores B. Virginis laudes et litanie canuntur [...]».

47 ASDM, *San Lorenzo Maggiore* IX-243 (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 4. San Lorenzo fece la sua petizione il 21 agosto 1627.

48 Un documento del 7 settembre 1635 riporta una petizione della Confraternita del Rosario a Sant'Eustorgio, nella quale viene richiesto il permessso di andare in processione in sette chiese milanesi. Il permesso è accordato. Cfr. ASDM, *Miscellanea città* III-492 (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 18. VISENTIN, *La pietà mariana* cit., p. 66 e pp. 104-105, avanza l'ipotesi

Per di più, nel 1595 fu istituita una succursale nella parrocchia rurale dei Santi Nazaro e Celso in Barona[49] e, fra il 1606 ed il 1608, il modello devozionale proposto dalla confraternita venne adottato da circa 106 parrocchie rurali[50].

Lo studio della struttura, il contenuto, l'iconografia, ed il *milieu* culturale de *La donna vestita di sole* di Orfeo Vecchi dimostra in quale misura i culti locali e le funzioni civiche influenzassero l'attività religiosa eseguita nella sfera privata. Benché le pratiche domestiche religiose del primo Seicento siano difficilmente documentabili, una seconda collezione dei madrigali spirituali pubblicati a nome di Vecchi, poco dopo la sua morte, rileva l'ardore con cui il genere fu abbracciato dalle famiglie milanesi negli anni seguenti all'introduzione della Confraternita del Rosario. Dedicata dal fratello, Giovanni Battista, a Luca Francesco, Ambrogio e Giovanni Battista Brivio, la *Scielta di Madrigali* (1604) di Vecchi contiene madrigali secolari di famosi compositori che sono trasformati in mottetti attraverso l'adozione di testi spirituali in latino. Secondo Giovanni Battista Vecchi, i testi della *Scielta di Madrigali* furono scelti ed adattati da Orfeo prima della sua morte[51]. Per di più, l'ultimo madrigale fu composto da Vecchi stesso. Diversa da *La donna vestita di sole*, questa curiosa collezione non è ordinata sulla base nè del *tuono* nè degli altri parametri musicali. Comunque, il contenuto appare organizzato in modo meno connesso all'ambito della parafrasi dei salmi e dei canti, come pure dei testi della Bibbia attinenti alla vita di Cristo, tema, questo, tra i più centrali sia nel madrigale spirituale della Controriforma sia nelle meditazioni sui misteri del Rosario (Tavola 2). Per di più, molti dei madrigali contenuti nella raccolta furono scritti da compositori di madrigali spirituali controriformistici, quali Palestrina, Monte, Malvezzi, e Vinci. Benché sia atipica nel genere a causa dei testi latini, la *Scielta di Madrigali* probabilmente presentava un intento simile a quello de *La donna vestita di sole*. Il suo contenuto, troppo secolare nello stile per trovare posto nel rito previsto formalmente per la diocesi di Milano, ebbe come destinatario una famiglia milanese nobile e colta, che vantava anche legami ecclesiastici con Roma perchè Giovanni Battista Brivio, uno dei dedicatari principali della stampa, fu il

---

secondo la quale una succursale della Confraternita del Rosario sarebbe stata fondata a Sant'Eustorgio nel 1551 ca., ma i documenti contraddicono questa ipotesi.

49 ASDM, *Miscellanea città* XI-500 (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 29, contiene l'annuncio della fondazione, il quale è datato il 24 settembre 1595.

50 ASDM, *Archivio spirituale, Sezione* XIII, vols. 32 e 33 (Confraternita del Rosario: Milano e Diocesi).

51 ORFEO VECCHI, *Scielta di madrigali à cinque voci [...] accomodati in motetti*, Milano, per l'erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1604 (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea).

referente apostolico milanese in tale città[52]. Però, in questa raccolta, a differenza della *La donna vestita di sole*, è Gesù Cristo, non la Vergine, a servire da specchio della perfezione spirituale, come si addice all'uomo ecclesiastico eminente e ai suoi confratelli.

Karen Nielsen ha osservato che *Lo priego alla Beata Vergine*, un ciclo di Palestrina, dedicato a Cristina di Loreto, era ispirato alle Litanie di Loreto[53]. Inoltre Katherine Powers ha riferito di almeno un caso in cui il canto sul testo di *Vergine bella* si accompagnò alla recita del Rosario[54]. Simili coincidenze suggeriscono che lo studio ulteriore dei rapporti fra il madrigale spirituale e i culti mariani, per quanto riguarda in particolare la Confraternita del Rosario, darà nuova luce alla nostra conoscenza del genere. Il riconoscimento formale a Milano della Confraternita del Rosario, nel Cinquecento, si verificò più tardivamente rispetto ad altre città italiane (per esempio Verona e Firenze). Non è quindi una sorpresa che i compositori milanesi, assai dinamici nella composizione di messe polifoniche, mottetti e magnificat, abbiano abbracciato molto lentamente il madrigale spirituale, che era un genere collegato sia con i culti locali sia con la Confraternita del Rosario.

52 PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, Milano, Giovanni Battista Bidelli, 1615, p. 190-191 e p. 543, afferma che Giovanni Battista Brivio servì come referente apostolico a Roma.. Vedi anche PAOLO MORIGIA, *Il supplimento della nobiltà di Milano*, Milano, Giovanni Battista Bidelli, 1619, pp. 24-25.

53 NIELSEN, *The Spiritual Madrigals* cit, pp. 67-87.

54 KATHERINE POWERS, *«Vergine bella» as Devotional Song in the Cinquecento*, relazione presentata al 50mo convegno annuale della *South-Central Renaissance Conference*, aprile 2002.

Tavola 1: Organizzazione de *La Donna vestita di sole*, 1602

titolo	*soggetto*	*chiavi*	*sistema*	*finale*
Prima stella: Bellezza	Più bella donna	$G_2G_2C_2C_3C_4$	♮	G
Seconda stella: Sapienza	Più saggia donna	$G_2G_2C_2C_3C_4$	♮	G
Terza stella: Fortezza	Più magnanima donna	$G_2G_2C_2C_3C_4$	♮	G
Quarta stella: Purità	Più pura donna	$G_2G_2C_2C_3C_4$	♮	G
Quinta stella: Liberalità	Più liberal, più pia	$G_2G_2C_2C_3C_4$	♮	G
Sesta stella: Tranquilità	Più pacifica in terra	$G_2G_2C_2C_3C_4$	♮	G
Settima stella: Taciturnità	Più quieta donna il nostro	$G_2G_2C_2C_3C_4$	♮	G
Ottava stella: Humilità	Più grave donna, e mite	$G_2G_2C_2C_3C_4$	♮	G
Nona stella: Santità	Più strettamente unita	$G_2G_2C_2C_3C_4$	♮	G
Decima stella: Carità	Più fervorosa donna	$G_2G_2C_2C_3C_4$	♮	G
Undecima stella: Perseveranza	Più stabil donna	$G_2G_2C_2C_3C_4$	♮	G
Duodecima stella: Perfettione	Più preghiata non visse	$G_2G_2C_2C_3C_4$	♮	G
Vestita di sole	Non di porpora ò d'oro	$G_2C_2C_3C_3F_3$	♮	A
Calcante la luna	Se fan coron'al crine	$G_2C_2C_3C_3F_3$	♮	A
Della Natività di Maria Vergine	Al vostro nascer nacque	$C_1C_1C_3C_4F_4$	b	F
Della Presentatione	Allor ch'al sacro Tempio	$C_1C_1C_3C_4F_4$	b	F
Dell'Annonciatione	Spiegò veloce il corso	$C_1C_1C_3C_4F_4$	b	F
Della Visitatione	Piena di Dio sen poggia	$C_1C_1C_3C_4F_4$	b	F
Del Parto	Oggi dal Ciel un lampo	$C_1C_1C_3C_4F_4$	b	G
Della Purificatione	Qual gentil Colomba	$C_1C_1C_3C_4F_4$	b	G
Dell'Assontione	Questa che spiega il volo	$C_1C_1C_3C_4F_4$	b	G

Tavola 2: Contenuto della *Scielta de Madrigali* (1604)

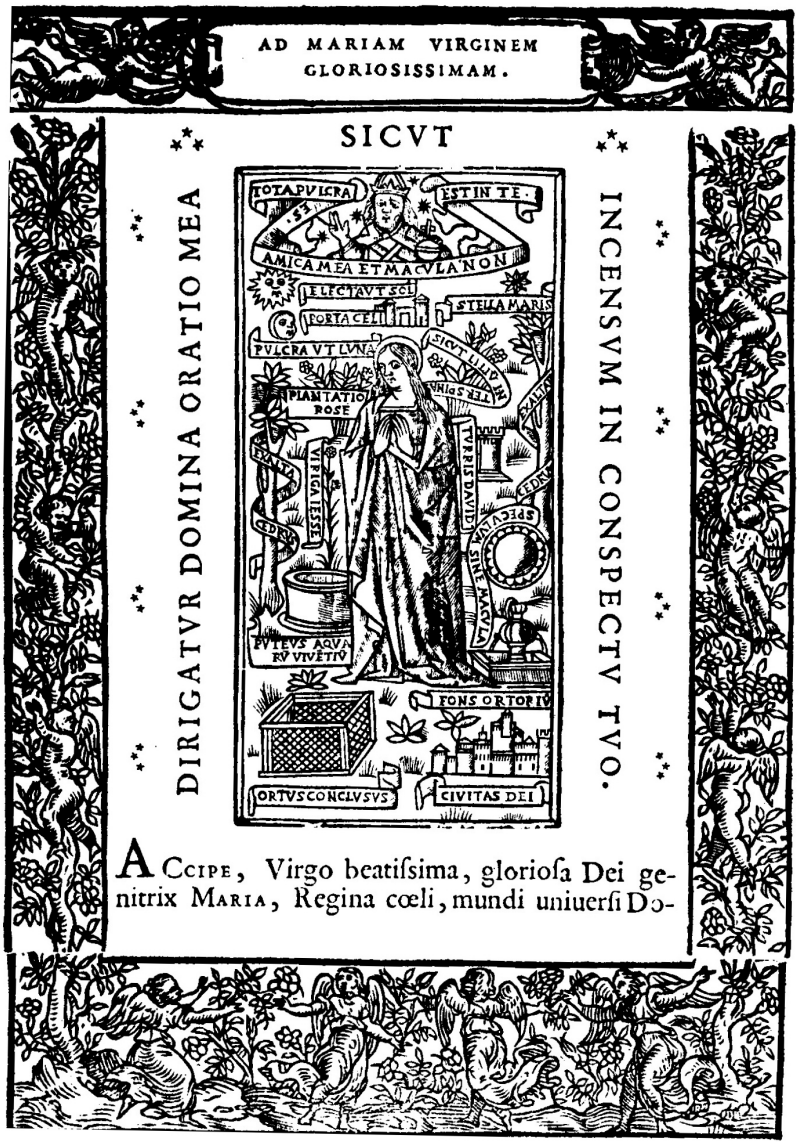
testo latino	*origine del testo*	*fonte musicale*
Domine in virtute tua	Marco 12?	Palestrina: Io felice farei
Domine quid multiplicanti	Salmo 3	C. Correggio: Mirami vita mia
Maria Magdalenae	Marco 16?	Ingegnero: Tall'hor per trovar pace
Quemadmodum desiderat 2p. Sitivit anima mea	Salmo 41	Vuert: Cara la vita mia 2p. Poiche con gl'occhi
Ad dominum cum tribularer	Salmo 119	Vinci: Sappi signor
Assumpta es Maria	Antifona	Nanino: Amor deh dimmi come
Tu es gloria mea 2p. Deus Iudex iustus	Salmi 76, 3, e 7?	Monte: Che fai alma 2p. Tall'hor tace la lingua
Nos autem gloriari	Antifona	G. Gabrieli: O ricco mio tesoro
Levavi oculos	Salmo 120	Zoilo: Qui caddi al laccio
Principes persecuti 2p. Vide humilitatem	Salmo 118	Nanino: Erano i capei d'or 2p. Non era l'andar suo
Laetamini in domino	Salmo 97?	Nanino: Morir non può
Vadam, et circuibo 2p. Quam pulchra es	Canto di Salomone 4 e 7?	Vuert: D'un si bel foco 2p. Scorgo tant'alt' il lume
In te domine speravi	Salmo 70	C. Malvezzi: Vago, dolce, e bel Arno
Domine ne in furore	Salmo 37	Malvezzi: Occhi miei che vedeste
Cantate Domino	Salmo 95	Roi: Quando termineranno
Ego dormio	Canto di Salomone 5?	Giovannelli: Dolcemente dormiva
Audite disciplinam	Proverbi 4?	Vecchi: Ex proverbijs Salom.



1. ORFEO VECCHI, *La donna vestita di sole*, Milano, erede di Simone Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1602: frontespizio. Rochester, Sibley Library of the Eastman School of Music, PM 1419.



2. DIEGO DI LEDESMA, *Giesu Maria. Dottrina Christiana, a modo di dialogo del Maestro et Discepolo per insegnare alli Fanciulli*, Milano, Pacifico Pontio, 1576, fol. 3v. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Musica B 39/2.



3. BARTOLOMEO SCALVO, *Rosariae preces ad gloriosam Dei genitricem Mariam Virginem*, Milano, Pacifico Pontio, 1569, il frontespizio. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, E.III.145.



4. BARTOLOMEO SCALVO, *Meditationi del Rosario della Gloriosa Maria Vergine*, Venezia, Domenico e Giovanni Battista fratelli Guerra, 1583, p. 355. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Gerli 2313.



5. BARTOLOMEO SCALVO, *Meditationi del Rosario della Gloriosa Maria Vergine*, Venezia, Domenico e Giovanni Battista fratelli Guerra, 1583, il frontespizio. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Gerli 2313.

PIOTR POZNIÁK

La presenza di Gianmatteo Asola nei fondi musicali di Cracovia

LA PRESENZA DI GIANMATTEO ASOLA NEI FONDI MUSICALI DI CRACOVIA

La lista delle opere stampate di Gianmatteo Asola, veronese (morto nel 1609), nella più recente edizione del *Grove's Dictionary* comprende 108 righe – senza le riedizioni – mentre l'analisi delle sue opere solo 16 righe. Allan Atlas, nel più recente libro sul rinascimento musicale[1] ricorda, tra l'altro, Maddalena Casulana, il cui principale merito per la storia della musica è che era una donna, senza menzionare, però, Asola. Che quel compositore fosse un grafomane cui non vale la pena di dedicare più attenzione? È vero che i 15 libri con le sue opere si sono conservati incompleti, ma ben 12 libri di messe e 26 libri di altre opere possono essere completati con varie edizioni.

In base al RISM si può dire che i suoi contemporanei cantavano volentieri la musica di Asola, sappiamo infatti che le sue opere ebbero 6, 7 o addirittura 11 ristampe. Tali riedizioni uscirono innanzitutto durante la vita del compositore ed esclusivamente in Italia (Venezia, Milano, una delle opere più tarde a Roma; la prima edizione della raccolta di introiti e di versi alleluiatici fu realizzata qui a Brescia nel 1583). Sei brani furono compresi nelle 4 antologie pubblicate, fino al 1613, a Norimberga, Anversa e Strasburgo. Nel mio intervento vorrei parlare delle copie manoscritte molto più recenti delle opere di Asola, che si sono conservate a Cracovia e che dimostrano come i mottetti di questo compositore erano apprezzati negli ambienti conservatori ancora per molto tempo dopo la sua morte.

Nel 1543 il re Sigismondo il Vecchio (coniuge di Bona Sforza) fondò il *Collegium Rorantistarum* presso la cattedrale cracoviana (che si trova accanto al castello reale), un gruppo di nove persone che doveva cantare durante certe feste la musica polifonica. Quel gruppo di voci maschili fu attivo fino alla seconda metà dell'Ottocento, conformemente al suo statuto, dunque senza uso degli strumenti. Per questo motivo durante l'epoca barocca esso cantava solo quelle nuove opere che venivano create nella corrente «prima pratica» e il repertorio proveniente dal sedicesimo secolo, mentre la musica per voci e strumenti veniva eseguita dalla cappella cattedrale, creata nel 1619. Oggi i manoscritti di entrambi i gruppi vengono conservati all'Archivio Capitolare di Cracovia al Wawel.

---

[1] A. W. ATLAS, *Renaissance Music*, New York-London, W. W. Norton & Company, 1998.

I più remoti manoscritti dei rorantisti sono un graduale monodico scritto nel 1543 (anno della fondazione del Collegio) e le elaborazioni di varie parti dell'*ordinarium* e del *proprium missae* per 4 voci, scritte alcuni anni più tardi. I successivi manoscritti polifonici sono legati alla diversificazione del repertorio, ma prima di tutto all'ampliarsi dell'ambito dei compiti del Collegio negli anni 1552 e 1584, insieme alle modifiche della liturgia, in seguito alla riforma del Concilio di Trento, introdotta nella diocesi di Cracovia con il decreto vescovile del 1597. Purtroppo tutti i manoscritti di musica polifonica, che risalgono al XVI secolo, si sono conservati in forma più o meno incompleta. Mancano sia un intero libro di una voce sia alcuni brani del libro.

Con la preoccupazione di conservare il repertorio, nei secoli successivi i libri, che si deterioravano con l'uso, venivano rilegati di nuovo, e si univano insieme vari frammenti non solo di manoscritti propri, ma anche di manoscritti della cappella reale, nella quale cantarono anche i *pueri cantores*. In effetti abbiamo a volte a che fare con un vero mosaico, composto di elementi provenienti da varie epoche e da varie fonti. La cura del repertorio e l'orientamento conservatore dei rorantisti nel Seicento e Settecento avevano un altro effetto ancora, per noi preziosissimo. I copisti, assai spesso, copiavano antiche opere sia perché i modelli originali erano distrutti e ormai da buttare, sia perché erano allegati a libri più grandi, meno adatti a essere usati sia per altri motivi a noi non noti. Grazie alle copie più recenti possiamo completare numerose opere anche fra quelle provenienti dal primo periodo di attività del Collegio. A volte comunque conosciamo solo una copia eseguita nel periodo successivo e allora possiamo solo sospettare che l'opera venisse cantata dai rorantisti anche prima e che la precedente copia originale fosse andata perduta. Tale situazione è bene illustrata nelle messe di Pierre Certon. Una di esse, la *Missa «Le temps qui court»*, stampata a Parigi nel 1558, fu copiata a Cracovia una volta nel 1580 ca., un'altra volta verso la metà del Seicento, e – almeno una voce della stessa, come il «Basso ripieno» – una terza volta a metà del Settecento. Due altre messe invece, anch'esse stampate nel 1558, si conservarono al Wawel solo in copie più recenti di 200 anni. Va anche aggiunto che nei manoscritti dei rorantisti troviamo i nomi dei compositori, ma di solito i nomi si omettevano, e che le copie venivano eseguite nel XVII e nel XVIII secolo sia senza alcuna modifica, sia con notevoli modifiche che oggi rendono difficile riconoscere l'opera stessa.

Una voce della messa di G. M. Asola, copiata dalla versione stampata di *Il secondo libro delle messe a quattro voci pari [...]*, Venezia 1580, oppure da una delle edizioni più recenti (1586, 1587 e 1596) si è conservata al Wawel in versione anonima, nel libro rilegato nell'Ottocento e composto di 6 frammenti di vari manoscritti. Il frammento che contiene questa messa (ed anche, tra l'altro, la *Missa*

Papae Marcelli di Palestrina, trasformata in quattro voci) fu scritto nelle ultime decadi del sedicesimo secolo, cioè quando l'opera stessa era una novità. Le altre 3 voci si sono conservate, anch'esse senza il nome del compositore, nella copia scritta verso la metà del diciassettesimo secolo, il che dimostra che 50 anni più tardi si continuava sempre a cantare la messa.

I rorantisti copiavano anche i mottetti di Asola. Ma opero qui un'apparente digressione, interessante, a mio parere, dal punto di vista della metodologia delle ricerche. Nel 1983 all'Università Cattolica di Lublino fu scritta, da un brillante studente (poi diventato professore della stessa Università), una tesi di laurea che aveva per oggetto quindici mottetti raccolti in un manoscritto conservato all'Archivio Capitolare di Cracovia, senza indicazione dei nomi dei compositori. La scrittura permette di ipotizzare che il copista operasse verso la metà del Settecento, ma che le opere stesse fossero state create molto prima. L'autore della tesi analizza in modo dettagliato la struttura di queste composizioni, la struttura delle linee melodiche, il genere del contrappunto e dell'imitazione, prende anche in considerazione la presenza o l'assenza di madrigalismi, il genere dell'espressione. Egli mette a confronto le sue osservazioni con la letteratura (spesso tedesca), in cui non vengono descritte le impressioni generali, ma le caratteristiche specifiche della bottega di eccellenti compositori o di interi ambienti di compositori del sedicesimo e diciassettesimo secolo. Come risultato l'autore propone un'ipotetica cronologia nell'ambito del gruppo dei mottetti sottoposti all'analisi, partendo dall'opera che probabilmente fu creata nel 1550 ca. e che poteva essere composta da Clemente non Papa, attraverso mottetti della seconda metà del Cinquecento, gli uni nel tipico stile palestriniano, gli altri piuttosto in stile franco-fiammingo, fino alle opere che venivano create nel diciassettesimo secolo in uno stile antico.

Poco dopo la conclusione della tesi di Lublino, ho iniziato, con alcuni miei studenti, a svolgere ampie ricerche circa le concordanze dei brani conservatisi in copie nel Wawel. Ben presto venne fuori che 11 mottetti, la creazione dei quali l'autore di Lublino comprende in un periodo di cento anni e per varie aree geografiche, furono copiati da una sola stampa di G. M. Asola, *Sacrae cantiones [...]*, Venezia 1584 (poi 1586, 1587, 1591 e 1596). In questo modo le ipotesi-conclusioni avanzate nella tesi di Lublino sono risultate non vere. Ma ciò vuol dire che anche l'intero lavoro dell'autore ha perso il suo significato e senso? Non credo. Nessuno, sapendo che si trattava di mottetti di un solo compositore pubblicati insieme, riuscirebbe a rivelare in modo tanto evidente la loro diversità. In conclusione infatti, indipendentemente dalle intenzioni dell'autore, la tesi dimostra, da una parte, una coesione stilistica delle opere composte dalla metà del Cinquecento fino alla metà del Seicento, e dall'altra, nell'ambito dello stesso stile,

la ricchezza dei mezzi adoperati da Asola, anche quando egli componeva per un gruppo uniforme di voci.

Oltre alla copia della metà del diciottesimo secolo, all'Archivio Capitolare se ne è conservata anche un'altra, di circa 100 anni più remota, che conteneva gli stessi mottetti di Asola (ce ne sono solo 8). Questo fatto dimostra la continuità con cui venivano eseguite le opere di questo compositore (analogamente a quanto accadeva alle opere di Palestrina) presso la cattedrale di Cracovia. Cracovia nella seconda metà del Seicento, e ancor più nel Settecento, non aveva grandi ambizioni culturali. In seguito alle guerre con la Svezia, a incendi ed epidemie, la città era stata devastata. Nella cattedrale si svolgevano le incoronazioni, le nozze e i funerali delle famiglie reali, ma la corte stava soprattutto a Varsavia, e talvolta a Dresda. Non mi risulta comunque che dal punto di vista del repertorio Cracovia fosse unica in Europa. In tal senso l'interesse di Proske e di altri musicisti di Regensburg per la musica cinquecentesca a cappella e la divulgazione della stessa musica nell'Ottocento, nell'ambito del movimento ceciliano, non sarebbe da ricondurre a un remoto passato, ma alla valorizzazione di una tradizione viva ancora poco tempo prima.

Se si analizza il fenomeno della lunga vitalità delle opere di Asola, e se si ricercano le ragioni di tale vitalità, oltre alle caratteristiche della musica stessa, è essenziale il contesto in cui i mottetti sono stati inseriti nel modello a stampa e nelle copie manoscritte. Nella raccolta stampata, 34 *Sacrae cantiones* sono – conformemente all'iscrizione sul frontespizio – «paribus quaternis vocibus decantandae». È naturalmente la condizione di base che rende possibile, ai rorantisti, introdurre i mottetti nel loro repertorio. Le chiavi e l'*ambitus* nelle voci corrispondenti non sono uguali in tutte le «cantiones» (vedi Tabella).

TABELLA
G. M. Asola *Sacrae cantiones [...]*, Venezia ^{4}1591

Chiavi*	Ambitus	Mottetto**
V S Ms A	Sol_2-Fa_4	- 32
V S A T	Re_2-Fa_4	- 1
S Ms A T	Re_2-Re_4	- **26**
	Do_2-Do_4(Re_4)	- 16, 17, 19, 22
S Ms A Br	Do_2-Do_4	- 18
Ms A A T	Do_2-Do_4	- 2, 4, 5, **10**, 23, **25**, 31
Ms A A Br	(Si bem.$_1$)Do_2-Do_4	- **9**, **12**, 13, 14, 15, **29**
Ms A T Br	Do_2-Si bem.$_3$	-**27**
A T T B	Sol_1-Sol_3	- 3, 8, **11**, 20, 24, **28**, **30**, 33, **34**
	Fa_1-Fa_3	- 6, 7, 21

* A – alto (Do sulla 3); B – basso (Fa sulla 4); Br – baritono (Fa sulla 3);
Ms – mezzosoprano (Do sulla 2); S – soprano (Do sulla 1); T – tenore (Do sulla 4);
V – violino (Sol sulla 2)
** sottolineato – mottetto nella copia del Seicento
grassetto – mottetto nella copia del Settecento

Qui dominano due sistemi. La loro caratteristica comune è che l'*ambitus* di tutte le voci quasi non supera due ottave. I due sistemi sono invece differenti per l'ambito - essenziale per un coro di voci maschili - della voce più alta. Nell'ambito inferiore essa raggiunge Sol_3, in quello superiore, Do_4. Come si vede, i rorantisti copiavano le opere da entrambi i gruppi, e perfino inclusero nel loro repertorio il brano che arrivava a Re_4, scritto in chiavi del tutto atipiche per un coro maschile (numero 26, con il testo «Filiae Jerusalem»!). In manoscritti del collegio del XVI secolo le opere in cui la voce più alta arriva a Do_4 sono del tutto eccezionali; dall'inizio del XVII secolo sono invece più frequenti. Si può perciò supporre che o cantassero in falsetto o che piuttosto trasponessero l'intera opera, qui ad esempio di una quarta inferiore. Il terzo modo, menzionato da alcuni compositori, cioè lo spostamento soltanto della voce più alta di un'ottava inferiore, non risulta possibile nella realizzazione dei mottetti di Asola, dato che si sarebbero formate delle quinte parallele e degli accordi con la quarta dissonante.

L'altro criterio di scelta era senza dubbio la destinazione liturgica delle opere. Asola, raffinato pratico e conoscitore della liturgia dopo il Concilio di Trento, nella stampa, accanto ad ogni opera, definì la sua destinazione, indicando sul

frontespizio che erano utili «in totius anni solemnitatibus». Componendo la raccolta, curò di mantenere le proporzioni tra le tre sequenze: 12 *cantiones* fanno parte del *Proprium de Tempore*, altre 12 del *Proprium de Sanctis* e le ultime 10 del *Commune Sanctorum*. I rorantisti da quella raccolta scelsero dei testi più o meno strettamente collegati ai loro doveri, senza però rispettare, mentre copiavano, l'ordine previsto dall'anno liturgico. Probabilmente l'ultimo criterio di scelta poteva essere il gusto personale del copista, cioè la valutazione dei valori estetici delle singole opere.

Le copie più antiche di 8 mottetti di Asola si conservano in un grande manoscritto in cui il primo dei copisti, che operava presso la cattedrale negli anni 1660-82, scrisse tre gruppi di opere[2]. Nel primo mise insieme due cicli di *missa plenaria*, composti di brani tra di loro stilisticamente differenti; si riuscì a identificarne il compositore per un solo brano, Bartłomiej Pękiel (morto ca. nel 1670), maestro di cappella alla corte reale di Varsavia e poi alla cattedrale di Cracovia. In seguito il copista ne scrisse, come alternativi alle relative parti dei cicli precedenti, 8 propri, citando per due i nomi dei compositori: Sebastiano di Felsztyn (attivo nella I metà del Cinquecento!) e Asprilio Pacelli (maestro di cappella reale, morto nel 1623), e infine due cicli del *proprium missae*, di Pękiel e due *Credo* alternativi. Il secondo gruppo è formato da 19 mottetti connessi a varie festività. Tra le opere di Asola si intrecciano quelle di Pękiel, di Francesco Gigli vel Lilius (un discendente di una famiglia romana nato probabilmente in Polonia, fu il predecessore di Pękiel nella carica di maestro di cappella della cattedrale cracoviana, morto nel 1657), di Jan Krener (musicista della cappella reale di Varsavia verso circa la metà del Seicento, compositore tra l'altro di sonate per 2 e 3 violini). Il terzo gruppo è composto di 3 inni per 4 voci di cui uno è probabilmente opera del copista stesso, Maciej Miskiewicz. I brani vengono dunque raggruppati evidentemente in rapporto alla loro destinazione liturgica e, tra tali gruppi di brani, il copista lasciava numerose carte vuote che poi venivano riempite da altri copisti. Dal punto di vista cronologico le opere di Asola si trovano qui «a metà strada» fra i mottetti di Sebastiano di Felsztyn basati sul canto fermo, scritti nella prima metà del XVI secolo, e le opere di Pękiel, Lilius o di Krener i quali, nel XVII secolo, creavano in Polonia sia nello stile della prima che della seconda pratica. Oltre ai nomi qui citati nella fonte sono rappresentati anche Johannes Petrus Biandra Romanus e Laurentius Ratth, la cui vita rimane tuttora un segreto.

La seconda copia rappresenta un manoscritto molto più piccolo, scritto nel Settecento da due musicisti ignoti. Nessuno di loro citò nemmeno un nome del

---

2 Il catalogo dell'intero manoscritto fu pubblicato da E. GŁUSZCZ-ZWOLIŃSKA, senza sapere ancora che la fonte contiene opere di Asola, in *Musicalia vetera* (collana a cura di Z. M. Szweykowski), vol. I, fasc. 6, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983.

compositore. Il primo, oltre a 11 mottetti di Asola, registrò solo un brano di Jacobus Gallus (Handl) e 4 mottetti non identificati (insieme 16 mottetti). È un repertorio stilisticamente uniforme. L'altro copiò opere notevolmente più antiche: due mottetti e 5 parti e mezza del ciclo di *missa plenaria*. Quasi tutte le opere scritte da entrambi i copisti sono note anche da altri manoscritti della cattedrale.

Entrambe le copie di Asola dimostrano analoghe differenze in rapporto alla stampa delle *Sacrae cantiones* del 1591[3], ma ci sono anche differenze che appaiono in una o nell'altra copia. Da ciò risulta che un modello diretto per ogni copia non era né la stampa né la seconda copia, ma che vi era un'altra fonte ancora. Va inoltre detto che la successione dei mottetti in entrambe le copie è uguale ma differente dall'ordine della stampa. Le differenze delle due copie rispetto alla stampa non sono notevoli. Le più frequenti riguardano la distribuzione delle sillabe del testo sotto le note. Si trovano anche modifiche della forma grammaticale delle parole, il che non influisce sul senso generale del brano del testo. Appaiono sporadicamente note di un'altezza diversa da quella della stampa; note più lunghe a volte vengono divise in valori più brevi oppure note più brevi vengono unite in una sola; la pausa viene a volte modificata in un punto accanto alla nota; vengono aggiunti od omessi diesis e bemolli. Un'essenziale anche se piccola differenza si verifica in un solo mottetto in cui in entrambe le copie viene ampliata la cadenza finale: nel manoscritto più antico nell'alto e nel tenore, invece in quello più recente solo nel basso.

Insomma si può dire che i rorantisti nel Settecento accettarono le opere di Asola nella stessa forma in cui esse vennero composte. Per meglio caratterizzare quell'ambiente va anche detto che copiando, a volte apportavano, allo stesso tempo delle essenziali modifiche nella struttura del brano. Negli esempi riportati ho confrontato due versioni dell'introito e del Kyrie. La versione a) proviene dallo stesso manoscritto che contiene i mottetti di Asola, la versione b) fu scritta nella metà del XVI secolo (in quella fonte manca la parte dell'Alto).

Tra le due versioni si notano enormi differenze che possono essere riepilogate in due fatti. Il copista trasferì dei frammenti di linee melodiche da una voce all'altra (per evitare l'incrociarsi delle voci), e, in secondo luogo, completò linee di voci introducendo al posto delle pause (un vero *horror vacui*) nuove melodie; a volte lo fece in modo del tutto maldestro, doppiando in unisono altre voci.

Nella seconda parte del mio intervento voglio attirare l'attenzione su un altro fondo comprendente le opere di Asola, del tutto diverso ma che si trova

[3] Solo questa edizione risulta accessibile a Cracovia. Il confronto fu eseguito da M. WOJEWODA nella tesi di laurea scritta sotto mia direzione.

anch'esso a Cracovia. Si tratta di una nota collezione di antiche stampe musicali, abbandonata nel 1945 in territorio polacco, dapprima conservata a Berlino, e attualmente presso la Biblioteca Jagellonica. Negli anni '90 ho iniziato la catalogazione di quel fondo e il catalogo è stato da poco pubblicato[4]. Esso costituisce un'integrazione del RISM (parte alfabetica e parte *Receuils imprimés*) che non prende in considerazione gli esemplari della biblioteca Jagellonica. La collezione contiene 21 stampe di Asola e le antologie da lui stesso pubblicate, tra cui 6 esemplari unici, il cui contenuto è anche noto grazie ad altre edizioni, e 3 esemplari unici (2 completi), di cui altre edizioni non se ne conoscono. Tra gli ultimi merita di essere menzionato il *Completorium* pubblicato a Venezia nel 1599, perché oltre ai salmi vespertini, è l'unica opera di Asola per tre cori di 4 voci dove tutte le voci si sono conservate. Un ulteriore esemplare unico costituisce un esempio estremo: è l'unica raccolta di opere di questo compositore per due voci, accanto ad atipici madrigali in forma di canone. L'unica voce conservatasi del terzo libro di messe per 6 voci (1602) non consente di conoscere quelle composizioni, ma fornisce alcune informazioni sulla tarda attività di Asola. L'edizione del 1575 di un altro *completorium* di Asola consente invece di spostare il momento della nascita di quell'opera, nota dall'edizione 1585, di dieci anni, fino al primo periodo dell'attività artistica. Due voci dei salmi vespertini del 1612 aggiungono alle quattro note edizioni, la quinta, realizzata 3 anni dopo la morte del compositore, e così via.

Tra le altre stampe di Asola, conservatesi non solo a Cracovia, vorrei indicare la raccolta che sicuramente contribuì a dare molta popolarità al compositore. Si tratta dei *Falsi bordoni per cantar salmi*. Il RISM annota la presenza di 6 sue edizioni. La stampa del 1584, conservata alla Biblioteca Jagellonica, risulta l'unico esemplare completo della prima edizione modificata e notevolmente ampliata. La raccolta presenta una vasta offerta di moduli compositivi per le più frequenti preghiere, adattata alle esigenze e alle diversificate, ma piuttosto mediocri, capacità esecutive di numerosi centri. Contiene schemi semplici, ma ricchi di varianti, di elaborazione a quattro voci di tutti i toni di salmi, ed è nel contempo una documentazione, piuttosto rara, di una ben diffusa pratica esecutiva in cui un ruolo importante rivestiva l'improvvisazione. Inoltre, vi sono contenuti schemi, questa volta non connessi al canto gregoriano, che rendono possibile cantare a quattro voci vari inni con la metrica ripetitiva dei testi, ma anche elaborazioni individuali di inni cantati più spesso, basati sul canto fermo. Tra di essi ci sono due diversi *Ave maris stella*, uno a voce piena e l'altro a voci pari, e l'inno *Pange*

4 A. PATALAS, *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preussische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow*, Kraków, Musica Iagellonica, 1999.

lingua [...] corporis che illustra la possibilità già menzionata di trasferire la melodia del soprano di un'ottava inferiore e di eseguire il brano con un coro sia *a voce piena* sia *ad aequales*. Oltre a questi contiene tre vari schemi di *Letaniae Beatae Virginis* da eseguire a voce piena, a voci pari basse ed a voci acute. Infine il compositore vi aggiunse anche due elaborazioni della sequenza *Lauda Sion*. Una rende possibile dare una veste musicale alla lunga processione, diversificata dal punto di vista della struttura; le strofe da 1 a 12 vengono cantate in modo alternato dal coro misto e quello maschile, e il tutto viene incoronato da un finale monumentale in cui entrambi i gruppi cantano insieme. La seconda elaborazione comprende solo le strofe 1ª, 3ª, 5ª e 23ª. Essa è composta in una forma impressionante di canone quadruplo all'unisono, la cui esecuzione è facilitata da una grande quantità di pause (la stessa costruzione la possiede la «sacra cantio» che apre la raccolta, dalla quale si copiava a Cracovia).

Rispondendo alla domanda posta all'inizio, si può dire che Asola non fu un genio, ma sicuramente non fu neanche un grafomane. Le sue opere dimostrano non solo un'eccellente padronanza del mestiere, ma anche un'invenzione creativa, e prima di tutto l'attenzione a garantire un alto livello per un repertorio di musica sacra di medio rango. E quel repertorio era diffuso in Europa nelle prime decadi del XVII secolo probabilmente in scala più ampia rispetto a quello della musica nello stile della seconda pratica (che oggi ci interessa di più), e addirittura nei centri conservatori si mantenne fino alla seconda metà del secolo diciottesimo.


a)
5
C
A
T
B
Ro - ra - te ro - - ra - te cae -
Ro - - ra - - te ro - ra - - te
Ro - ra - te cae - - li ro - - ra -
Ro - ra - - te ro - ra -
10
- li cae -
cae - - li ro - ra - te cae - li
- te cae - - li cae - - li de -
- te cae - - li cae - - li de -
15
- li de - - su - per de - - su - per,
de - su - - per,
- su - per de - - su - per de - - su - - per, et nu -
- su - - per,



Esempio 1, Rorate caeli, battute 1-19, a) manoscritto I.15, b) manoscritto I.3



Esempio 2, Kyrie, battute 1-5, a) manoscritto I.15, b) manoscritto I.3)

MAURA ZONI

«Curiose & moderne inventioni». L'opera VIII nella musica strumentale di Biagio Marini

«CURIOSE & MODERNE INVENTIONI». L'OPERA VIII NELLA MUSICA STRUMENTALE DI BIAGIO MARINI

Biagio Marini viene ormai considerato una figura di primo piano nel panorama musicale d'inizio Seicento. Compositore, valente violinista, organista, cantore, nasce a Brescia il 3 febbraio 1594 nella parrocchia di S. Afra in Sant' Eufemia[1] e conduce una vita nello stile tipico degli artisti seicenteschi, in continuo contatto con i centri culturali dell'epoca quali accademie, corti, cappelle musicali. Lo troviamo a Venezia, a fianco di un grande maestro quale fu Monteverdi; a Parma, alle dipendenze dei Farnese; in Germania, a Neuburg, alla corte del duca Wolfgang Wilhelm, tra difficoltà di ordine economico e problemi personali con il maestro di cappella, l'italiano Giacomo Negri; e poi ancora in Italia, a Ferrara, a Bergamo, a Milano, a Padova ed infine a Venezia, dove nel 1663 muore, ricco e famoso[2].

Ancora troppi sono i dubbi che rimangono circa la sua biografia: la lunga lacuna nelle fonti, ben dodici anni oscuri (dal 1628 al 1640), dei quali si conoscono pochissime notizie, l'impossibilità di chiarire alcune incongruenze legate alla sua vita privata.

Il presente studio ha permesso di approfondire la figura del Marini sia da un punto di vista biografico, dando ordine a tutti i documenti finora rintracciati e ricostruendo gli spostamenti che il musicista ha compiuto, sia dal punto di vista della produzione strumentale, valutando in particolare le novità presenti nell'opera

---

1 L'atto di battesimo ci permette di stabilire con certezza la data della sua nascita, risolvendo così le difficoltà e gli imbarazzi cronologici di precedenti studi. Il documento si trova nell'Archivio della chiesa di S. Afra in S. Eufemia a Brescia, Anagrafe parrocchiale, Registro dei battesimi dal 1586 al 1597, p. 177; cfr. OTTAVIO BERETTA, *Individuata la data di nascita di Biagio Marini (Brescia 3 febbraio 1594- Venezia 17 novembre 1663). Comunicazione provvisoria,* in «Rivista Italiana di Musica Sacra» XVII (1996), n. 2, p. 189; BIAGIO MARINI, *Per ogni sorte di strumento, Libro terzo, Opera XXII,* a cura di Ottavio Beretta, Milano, Suvini Zerboni, 1996.

2 Cfr. FABIO FANO, *Nuovi documenti e appunti su Biagio Marini,* in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 148-150.

VIII del 1626[3].

Le polizze d'estimo rinvenute nell'Archivio di Stato di Brescia costituiscono un valido strumento per approfondire la biografia del Marini. Ci hanno permesso di conoscere la composizione della famiglia, le proprietà immobili, gli spostamenti del violinista. Grazie ad esse infatti si è potuto, se non fornire nuove e inedite informazioni, confermare comunque alcuni dati, precedentemente solo ipotizzati. In particolare la polizza del 1627 non era mai stata rintracciata e in essa si trova la conferma del suo soggiorno in Germania.

Dalle ricerche condotte all'Archivio di Stato di Brescia sono emerse ben 5 polizze d'estimo intestate a Biagio Marini: sono stese il 18 marzo 1627 (in due copie), il 23 luglio 1641 (anche questa redatta in duplice copia), il 2 dicembre 1653, il primo marzo 1657 e l'8 aprile 1661[4].

Si viene a conoscere la composizione della famiglia del Marini: Nicola di anni 12 e Maddalena di anni 16 circa figli della prima moglie Helena Hanin, definita nelle polizze del 1641 «*nobile di Ghinzburg, città della Suvevia, in Alemagna, mia p[rim]a moglie*»[5]; Carlo Giacinto di anni 6, Feliciano (dal nome del padre) di anni 3 ed Helena (riprende il nome della prima moglie) di anni 5, figli della signora Margherita Taegia, di cui apprendiamo l'età, 28 anni, seconda moglie del Marini[6].

Le due copie della polizza del 1627 confermano il soggiorno del violinista a Neuburg.

Citadella Vechia/ Sossidio

Polizza di d. Biasio Marini, q[uondam] d. Filiciano
Citadino di Bressia in Contrata delli Treispade
hora si trova in Alemagna in Noiburgo

---

3 Per lo studio completo vedi MAURA ZONI, *«Curiose & moderne inventioni». L'opera VIII nella musica strumentale di Biagio Marini*, Tesi di laurea, a.a. 1999-2000, Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia.

4 La riproduzione e la trascrizione dei documenti sono riportati in M. ZONI, *op. cit.*, pp. 52-64 e Tav. XVI-XXVII; F. FANO, *op. cit.*, pp.148-150.

5 Il Fano, riferendosi alle polizze a lui note, sottolineava il fatto che la citazione del nome di Helena Hanin, prima moglie del Marini, non fosse mai preceduta dal necessario q., utilizzato rigorosamente in caso di defunti. Questa osservazione gli consentiva di suggerire l'idea secondo la quale la donna non fosse morta ma si fosse verificato un divorzio *ante litteram*. Ipotesi affascinante ma che trova confutazione nella polizza del 1657, dove troviamo davanti al nome di Helena Hanin il pragmatico q puntato. Dunque la giovane Helena morì e dall'età dei figli si può supporre che il matrimonio non sia durato molto a lungo, forse non più di cinque o sei anni. Vedi M. ZONI, *op. cit.*, p. 60.

6 Il matrimonio deve essere avvenuto attorno al 1630: una lacuna nei documenti, dal 1628 al 1630, impedisce di stabilire con certezza gli spostamenti e le vicende personali del Marini.

Biasio Marini di Anni 38 in circha

Una Casa sita in d[etta] Contrata confina
A matina et a mezo giorno il S[ignor] Gio Batta
q[uondam] ecc[ellentissi]mo d. Agostino Chizola
A sera La strada publichà
A monte d. Giulio Bolda
Con cantina sotto terra
Caminata et cusina [?]
Con corte a mezo giorno
Trei camerre superiore solaro et [?]
Aquistata dal pyo Locho delli orffani della pietta
per il valore di lire trei milla duicento planetti
La metta pagati et l altra metta li paga il livello
qual casa fu Lasciata al d[etto] Locho
Dal q[uondam] R[everen]do d[o]n Gio[vanni] Fran[ces]co Morsone
qual casa hora affita cioè parte L 22 p[lanett]i
l altra parte ha dentro le sue robbe.
1627. 18 marty. [?]
pres. [?] Aloysio [?][7]

L'estensore di entrambe le copie è il medesimo. Nella seconda manca la data e la firma del notaio. Sembrano documenti scritti in maniera frettolosa: della famiglia e della moglie Helena Hanin (sposata il 13 novembre 1623) non si dice nulla; solo il padre Feliciano viene nominato, ma questo è conforme alla prassi tipica dell'epoca, secondo la quale l'identificazione avveniva soprattutto attraverso il nome paterno. Vi si asserisce che Biagio ha 38 anni «*in circha*»: conoscendo la data di nascita (3 febbraio 1594) si può tranquillamente concludere che in queste polizze d'estimo l'indicazione dell'età è molto approssimativa: in base a questa indicazione Biagio dovrebbe essere nato addirittura nel 1589[8]!

Marini è definito «*citadino di Brescia*»; un'aggiunta successiva precisa «*hora si trova in Alemagna in Noiburgo*». Curioso è il fatto che in entrambe le copie si trovi questa aggiunta, sebbene collocata in spazi diversi. Dalla dichiarazione risulta che il Marini non ha grandi possedimenti: denuncia solo il possesso di una casa, acquistata per 3200 planetti «*dal pyo Locho delli orfanni della pietta*», importo che paga solo per una metà, mentre «*l'altra metta li paga il livello*». Non compare nulla delle proprietà

7 Le due polizze sono conservate all'Archivio di Stato di Brescia: ASC Polizze 28/bis, busta 212 e ASC 28/bis, busta 83, in «Polizze d'estimo» in ordine cronologico dall'anno 1517 all'anno 1737 e in ordine alfabetico dalla lettera MARG alla lettera MARTA. Vedi Tavole I e II.

8 Studi precedenti, non disponendo dell'atto di battesimo, hanno basato le loro induzioni sui dati forniti dalle polizze. Le due copie del 1627 non erano conosciute: avrebbero messo in crisi le già improbabili ipotesi proposte.

che denuncerà nelle successive polizze. Del resto la famiglia di Biagio non è nobile, ma appartiene alla piccola borghesia della città.

La polizza ci informa, inoltre, che Marini durante la sua permanenza a Neuburg affitta parte della casa, mantenendo l'altra per tenervi «*dentro le sue robbe*». Il violinista ha sempre mantenuto come punto di riferimento la sua città natale: dalle polizze risulta che molto spesso ha soggiornato a Brescia. Del resto la cittadina lombarda è per tutto il XVII secolo un centro importante per quanto riguarda la produzione musicale: nella cappella del Duomo si succedono importanti maestri di cappella e organisti. Moltissimi sono i musicisti bresciani degni di menzione nella storia della musica. Brescia inoltre, grazie alla sua posizione geografica, offre senz'altro agevoli contatti con le più importanti città del nord Italia, prime fra tutte Venezia, dove Marini si reca molte volte per la pubblicazione delle sue opere[9]. Presenze abbastanza frequenti nella città da parte del violinista sono dunque molto probabili.

Nella polizza del 1641 Biagio è definito non solo «*citadino*» ma anche «*habitante in Brescia*». Fabio Fano afferma che «l'espressione cittadino e abitante in Brescia in un documento del 1641 non par proprio da doversi prendere alla lettera, indicando probabilmente cittadinanza formale e non dimora continuativa»[10]. Il raffronto con la polizza del 1627 potrebbe smentire l'affermazione dello studioso. Nel documento Marini viene infatti semplicemente indicato come «citadino di Brescia»: in questo periodo sappiamo che è a Neuburg, alla corte di Wolfgang Wilhelm e l'aggiunta in secondo tempo («*hora si trova in Alemagna in Noiburgo*») ce lo conferma. Nel 1641 non sappiamo precisamente dove abitasse: il dichiararsi non solo cittadino ma anche abitante in Brescia potrebbe realmente riferirsi alla presenza del

---

9 Cfr. CARLO PERUCCHETTI, voce «Brescia», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers, 1980, vol. II, pp. 261-262; ROBERTO ZANETTI, voce «Brescia», in *Dizionario della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, UTET, Torino, 1983-1990, vol. I, pp. 396-397; ANDREA VALENTINI, *I musicisti bresciani e il teatro Grande*, Brescia, 1894, pp. 33-34; PAOLO GUERRINI, *Per la storia della musica a Brescia. Frammenti e documenti*, in «Note d'archivio per la storia musicale» XI (1934), pp. 1-28. Sono documentate anche presenze occasionali del musicista a Bergamo. Nel 1648 lo vediamo partecipare, senza successo, al concorso per la direzione della Cappella di S. Maria Maggiore (cfr. MAURIZIO PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del Nord: S. Maria Maggiore a Bergamo negli anni 1630-1656*, in «Rivista internazionale di musica sacra» XI (1990), n. 2, pp. 115-157: p. 129). Il I maggio 1650 lo troviamo invece nella chiesa di S. Grata come rileva un'interessante effemeride: «hoggi si celebra la solennità a S. Grata ove con l'assistenza del capitolo et rettori il cavaglier Biasio Marini fece la musica della messa et vespero havendo lui sonato il suo violino con la solita sua rara maniera» (*Zibaldone di memorie riguardanti Bergamo* […], a cura di A. Mazzoleni, vol. III, f. 68v, Biblioteca «A. Mai» di Bergamo, sala I, 10. 2/3; sono grata a Maurizio Padoan per avermi segnalato e messo tempestivamente a disposizione il documento).

10 F. FANO, *op. cit.*, pp 148-150.

musicista nella città natale. Nella polizza Marini dichiara come due case, l'una in città e l'altra nella contrada o terra di Folzano, servano «per mio uso proprio», lasciando intendere l'uso abitativo continuato. All'interno della biografia del compositore, un soggiorno nella città lombarda in questo periodo risulta tutt'altro che improbabile: la dedica dell'opera XIII, firmata a Venezia il 23 gennaio 1641, ne conferma la presenza nell'Italia del nord.

Dal raffronto delle cinque polizze possiamo ricostruire le vicende economiche del Marini e ipotizzare i luoghi in cui visse.

Sembra che la prima dimora sia avvenuta nella casa sita in contrada delle Treispade o di S. Benedetto, citata nella prima polizza del 1627, accatastata in Cittadella Vecchia al n° 700. Lo spoglio dei registri all'Archivio di Stato di Brescia ha confermato la proprietà:

> «Biasio Marini q[uondam] Feliciano.
> Una casa in contrada di Santo Benedetto confina a sera strada pubblica a mezzo di et mattina Gio Battista Chizzola a monte li heredi di Giacomo Bolda. Ultimata lire doi millia quatrocento planetti. £ 2400»[11].

Marini, durante il suo soggiorno in Germania, mantiene parte della casa per uso proprio, affittandone l'altra. Dalle polizze del 1641, però, l'immobile appare totalmente affittato a tal Franco Miceni, per 100 lire piccole e nel 1657 venduto al signor Domenico Ceroldo.

L'immobile che Marini mantiene per tutta la vita è la casa posta «*all incontro alla muraglia della R[everendissime] R. M. M[adri] Capucine»,* accastata in 6° Faustini al n° 12. Nel registro cittadino riguardante le denunce dell'anno 1641 della quadra indicata, al numero 12, risulta intestata a Biagio una casa la cui descrizione corrisponde a quella della polizza[12]. Nell'elenco dei cittadini al fondo del registro si trova il nome del musicista, curiosamente chiamato con il diminutivo «*Biancino*». Non avendo trovato il nome in altri elenchi cittadini riportanti le sue proprietà, è plausibile supporre che Marini risiedesse proprio in questa casa. Lui stesso nella polizza del 1657 si definisce «*hab[itante] in Brescia in q[ues]ta delle Cappucine*».Un raffronto tra la antica e l'attuale mappa di Brescia ci permette di stabilire che Marini abitò nella quadra chiamata 6ª Faustini, entro le mura della città, oggi delimitata dalla Contrada del Carmine e Via Capriolo[13].

---

11 Catasto Antico Registro 3, presso l'Archivio di Stato di Brescia.

12 Catasto Antico Registro 23, presso l'Archivio di Stato di Brescia.

13 Vedi Tavola III.

La polizza del 1641 ci informa della ricca proprietà del Marini: oltre alle due case nelle parti vecchie della città, possiede beni «*sopra le Chiusure fuori la porta di S. Alessandro*»: una casa, utilizzata per suo uso, e vari appezzamenti di terreno. Non vengono citate che le proprietà in Brescia: dei beni avuti in dote dalla moglie «*in Bergamo e Mellano*», citati nel testamento, non si fà menzione. Vengono invece elencati i debiti contratti dal musicista. Già nella polizza del 1653, però, non c'è più l'accenno ad alcun denaro dovuto.

La polizza del 1657 testimonia un calo di prosperità. Gran parte delle sue proprietà risultano vendute: la casa nella contrada di S. Benedetto e molti degli appezzamenti di terreno. Non si può permettere più serva, servo e cavallo.

Dopo il 1641, acquista una casa, non molto distante dalla sua residenza, nella 4° quadra di S. Joannis, mantenendola anche nel 1661. L'ultima polizza infatti testimonia il riconsolidamento della situazione finanziaria del Marini: sembra che abbia riacquistato la casa nella terra di Folzano, alienata dopo il 1641.

Il presente studio, oltre a ricerche di carattere biografico, intende approfondire alcuni aspetti innovativi proposti da Marini nell'ambito della musica strumentale. Come noto, delle 22 opere finora conosciute, tre sono dedicate interamente alla musica strumentale: la I, la VIII e la XXII. La trascrizione integrale e l'analisi dell'opera VIII del 1626 ha permesso di valutare direttamente le novità introdotte dal compositore.

Composta mentre Marini si trovava a Neuburg[14] ma edita a Venezia dall'editore Bartolomeo Magni, l'opera risulta costituita da 62 composizioni, ed è la raccolta più cospicua dell'inizio Seicento[15]. Dedicata all'arciduchessa Isabella d'Austria, richiede l'impiego oltre che del violino anche di altri strumenti, quali

---

14 Nella cittadina tedesca, Marini può esprimere tutto il suo genio, soprattutto violinistico. Esistono fonti documentarie che ne testimoniano l'attività in Germania. In particolare, in un documento, si legge che «con il suo violino non sia messo in concerti grandi dove non potra esser ben sentito». Non mancano gli attriti con il maestro di cappella, l'italiano Giacomo Negri. Il principe Wolfgang Wilhelm è costretto a richiamare i due musicisti italiani: «ambe due viveranno concordi insieme et porteranno l'uno l'altro il rispetto che conviene, senza dar luogo a cattive lingue». Il principe, tuttavia, rivela una maggior indulgenza verso il Bresciano, come può attestare la nomina a cavaliere decretata nel 1626. Sembra che nel 1624 sia diventato maestro di cappella, ma dai documenti non è chiaro di quale corte, in quanto il principe possedeva una corte anche a Dusseldorf (cfr. Monaco, Bayerisches Staatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Pfalz und Pfalz Neuburg, Akt 2508; WILLENE CLARK, *The vocal music of Biagio Marini (c. 1598-1665)*, 2 voll., Yale University, Ph. D., 1966, pp. 252-254; GEORGE BRUNNER, *Biagio Marini (1597-1665). Die Revolution in der Instrumentalmusik*, Schrobenhausen, Verlag Benedickt Bickel, 1997, pp. 101-106). Per una chiara presentazione di tutta la documentazione relativa alla biografia del Marini vedi M. ZONI, *op. cit.*, pp. 10-64.

15 Vedi Tavola IV.

cornetti, tromboni, fagotti, viole da gamba, organo, ed offre una proposta variegata e di non comune profilo tecnico e musicale. Canzoni, sonate, sinfonie, ritornelli, balletti e correnti, capricci, gagliarde, un passemezzo e «*altre moderne e curiose inventioni*» trovano spazio all'interno dell'opera, che si dispiega in un orizzonte molto ricco di novità.

L'opera presenta ben sei parti: Canto Primo, Canto Secondo, Tenore, Basso, Quinta e Sesta parte, Basso Continuo. La raccolta non presenta un fascicolo dedicato alla partitura: essa compare soltanto nelle sonate per violino solo, riportata nella parte del Basso Continuo.

L'unico esemplare originale della stampa dell'opera è conservato presso la Biblioteka Uniwersytecka di Wrocław, in Polonia: è completo ma il Canto Primo, il Basso e il Basso Continuo risultano mutili. Le condizioni della stampa sono buone, permettendo una lettura sufficientemente adeguata. La mancanza di alcune pagine è stata risolta consultando il manoscritto di Alfred Einstein[16], che riporta in partitura tutte le composizioni dell'opera VIII. Il lavoro di questo studioso, condotto all'inizio del secolo, appare oggi di fondamentale importanza: egli infatti ha trascritto in maniera fedele molte delle musiche italiane del Cinque e Seicento, quando ancora erano disponibili, consentendo oggi la riproposizione integrale di quelle che, soprattutto a causa della II guerra mondiale, hanno subito danneggiamenti.

È bene sottolineare un fatto curioso legato alla stampa dell'opera VIII: esiste una discordanza di datazione tra la dedica e la diffusione dell'opera. Nei frontespizi di tutte le parti si può infatti constatare come la data stampata sia il numero romano MDCXXVI, ma una scritta successiva realizzata a mano aggiunge al numero tre lineette verticali (III), trasformandolo in 1629. È per questo motivo che molti studi concernenti il Marini riportano entrambe le datazioni.

Molteplici sono state le spiegazioni date a questo proposito. La più plausibile è quella legata a problemi di stampa. Marini introduce novità nelle sue musiche, come le corde doppie e triple, creando non pochi problemi alla predisposizione della pagina. L'utilizzo di doppie e triple corde molto probabilmente rese necessaria la creazione di appositi caratteri, costituiti da più note su uno stesso tratto di rigo, permettendo così la stampa di accordi. È infatti ben visibile l'utilizzo di caratteri mobili e non di altre tecniche in corrispondenza di accordi. Ed il ritardo di diffusione potrebbe trovare giustificazione in questo supplementare e sicuramente

16 ALFRED EINSTEIN, *A collection of instrumental music of the sixteenth-eighteenth centuries*, Werner Josten Library Department of Music, Smith College, vol. X, 1903.

inusuale lavoro per lo stampatore, già oberato in questo periodo dalla pubblicazione di altri volumi di opere musicali[17].

Nel corso della nostra indagine**,** più volte si è potuto rilevare come la composizione considerata presentasse caratteri unici e costituisse una novità assoluta all'interno del panorama musicale seicentesco. Marini risulta infatti essere un precursore e un geniale innovatore in molti generi.

È sua la prima sonata scritta per violino solo: si tratta della celebre sonata *La Romanesca*, contenuta nell'opera III del 1620; suo il primo utilizzo del tremolo, impiegato nella sonata *La Foscarina* del 1617.

Ma è forse proprio nell'opera VIII che Marini esprime il meglio del suo genio creatore: si ritrovano in questo lavoro il primo esempio nella letteratura violinistica di scordatura (la seconda sonata *d'inventione* per violino solo), l'introduzione in ambito italiano delle corde doppie e triple (la quarta sonata *per sonare con due corde* per violino solo, il capriccio *per sonare il violino con tre corde a modo di lira*), l'utilizzo della quarta posizione (la terza sonata per violino solo *variata*). La straordinaria originalità del Marini si evidenzia anche nella produzione di composizioni per strumenti a fiato: sempre nell'opera VIII si trovano i primi esempi di sonate scritte appositamente per tromboni e per fagotti solisti (l'ottava e la nona sonata a due).

Le «*curiose & moderne inventioni*» si ritrovano nelle sonate per violino solo, nei due capricci, nella sonata *in ecco*, nel passemezzo conclusivo.

Le quattro sonate per violino solo rappresentano il livello più alto raggiunto dal Marini nel genere della sonata a 1. Ogni sonata presenta un sottotitolo che qualifica quale utilizzo del violino verrà proposto nel componimento.

La prima sonata viene intitolata *Semplice*; questa prima sonata è priva delle novità musicali che caratterizzano le successive composizioni: dunque *Semplice* nell'accezione più comune dell'aggettivo, cioè semplice da suonare.

Definisce *d'invenzione* la seconda sonata, nella quale propone l'utilizzo della scordatura: si tratta del primo esempio di composizione per violino nella quale viene impiegata questa pratica.

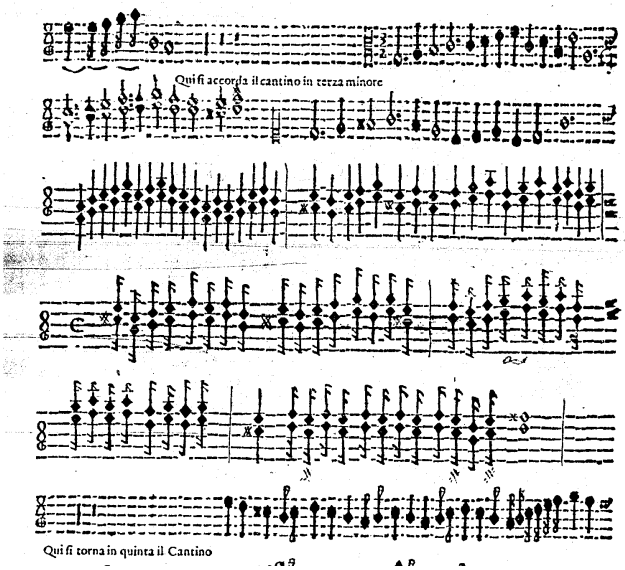
Il termine *scordatura* indica qualunque accordatura degli strumenti a corda diversa da quella normale. Particolarmente in uso tra il 1600 e il 1750, proviene da una prassi tipica del liuto, il quale veniva accordato in maniere diverse per facilitare l'esecuzione delle composizioni. Sul violino la scordatura presenta alcuni vantaggi di ordine pratico: permette di aumentare l'estensione verso il grave o verso l'acuto; rende alcuni passaggi più semplici o ne consente l'esecuzione di alcuni al-

---

17 La Selfridge-Field, del resto**,** testimonia che la stessa sfasatura di anni è presente in un'opera di Castello (1627-1629). Cfr. ELEONOR SELFRIDGE-FIELD, *Dario Castello: a non-existent biography*, in «Music and Letters» LIII (1972), n° 2, pp. 179-186.

trimenti impossibili; produce effetti speciali, determinando modificazioni timbriche per imitare soluzioni caratteristiche di altri strumenti; accresce la brillantezza del suono; produce sonorità miste.

Nella sonata del Marini, la scordatura viene utilizzata per rendere più semplice il passaggio, costituito da una serie di veloci doppie corde, di ardua esecuzione senza il procedimento suggerito.



La parte centrale della composizione prevede infatti l'abbassamento dell'intonazione del cantino dal tradizionale MI^4 al meno consueto DO^4, determinando una terza minore con la corda LA^3 in luogo della canonica quinta giusta. Al violinista sono concesse poche battute per accordare il proprio strumento: 7 misure nelle quali suona il basso continuo. La brevità dell'intervallo ci lascia ipotizzare che probabilmente fossero utilizzati due strumenti già accordati precedentemente, l'uno con accordatura regolare SOL^2-RE^3-LA^3-MI^4 e l'altro con la scordatura SOL^2-RE^3-LA^3-DO^4. Non possiamo però escludere che venisse veramente scordato un unico strumento secondo le indicazioni del Marini. Sarà senz'altro risultato disagevole per lo strumentista riaccordare il cantino in terza minore, nell'assoluto silenzio richiesto dalla composizione!

Marini adotta un sistema di scrittura della scordatura inconsueto rispetto alla prassi che si consoliderà in seguito. Nelle successive composizioni con scordatura, la musica è scritta in modo che l'esecutore la legga come se suonasse con un'accordatura normale: le note non indicano la loro altezza ma la posizione che le dita devono assumere sulla tastiera, come se lo strumento non fosse scordato. Nella scrittura seicentesca del Marini questo non avviene: le note che egli scrive sono le note reali che devono essere prodotte.

Spetta allo strumentista ricostruire la diteggiatura più opportuna. Risulta così per noi moderni difficile leggere questo brano: nella trascrizione si è adeguata la scrittura alla prassi moderna. Il fatto che si tratti del primissimo esempio di scordatura presente nella letteratura violinistica giustifica il tentativo di scrittura adottato, rivelatosi però di difficile fruizione. Marini sceglie forse questa modalità per chiarire all'esecutore, impreparato di fronte al nuovo modo di utilizzare il violino, quali siano le note reali da produrre: solo dopo una certa consuetudine, la scrittura potrà svincolarsi dal proporre l'altezza reale delle note, a favore dell'utilizzo di una convenzione che risulta di più pratico utilizzo.

La terza sonata *Variata* prevede uno dei primi impieghi della quarta posizione sullo strumento. La scelta di partire proprio dalla nota MI[5] dopo due battute di pausa, senza cioè alcuna possibilità di preparare l'intonazione della nota, testimonia il grande virtuosismo violinistico del Marini, evidentemente ben esperto nell'uso delle posizioni acute.

La quarta sonata appare molto ricca di idee e soluzioni musicali: vengono inserite infatti molte delle soluzioni innovative che hanno caratterizzato le sonate precedenti. Il titolo *per sonar con due corde* fa esplicito riferimento all'utilizzo delle doppie corde, ma nel corso del brano si incontrano anche tutti gli altri procedimenti tecnici già esperiti nelle sonate precedenti.

Anche nei due capricci, Marini esprime il meglio di sè. Nell'opera VIII troviamo due composizioni così intitolate: il capriccio a 2 *che due violini sonano quattro parti*, e il capriccio a violino solo *per sonare il violino con tre corde a modo di lira*. Nelle altre due opere interamente strumentali, la I del 1617 e la XXII del 1655, non c'è alcuna composizione con questo titolo.

Come nelle sonate per violino solo, Marini esprime anche in questi brani soluzioni del tutto originali, proponendo quelle *«curiose & moderne inventioni»* promesse nel titolo dell'opera. Si tratta di due componimenti in cui si richiede al violino una notevole capacità virtuosistica. Mai come in questi capricci, Marini dimostra una approfondita conoscenza della tecnica violinistica, degna di un abile strumentista.

Il capriccio per due violini propone l'utilizzo di doppie corde per entrambe le voci superiori. La struttura iniziale è quella tipica delle canzoni: l'incipit dattilico e l'andamento omoritmico delle parti suggeriscono una forte somiglianza con le

canzoni a 4 della raccolta. L'assoluta novità è che gli strumenti impiegati sono solamente due, ai quali Marini affida, in maniera perfetta, le quattro linee melodiche.

Nella letteratura violinistica il capriccio a violino solo costituisce il primo esempio di impiego delle triple corde. Costituito da sole 53 battute, rappresenta un piccolo capolavoro che denota un'inventiva non comune. Per rendere più agevole l'esecuzione, Marini suggerisce di spostare le due corde grosse, il SOL[1] e il RE[2], dalla loro tradizionale posizione per porle più vicine («*Bisogna che le due corde grosse sijno vicine*»): una soluzione pratica del tutto insolita per rendere meno complicato il passaggio tanto per la mano sinistra, le cui dita riescono così a premere contemporaneamente le corde in maniera più agevole, quanto soprattutto per l'arco, che può toccare le tre corde con un leggero cambio di inclinazione[18].

Bisogna poi ricordare come le stesse caratteristiche organologiche del violino barocco rendevano meno complessa la produzione di doppie e triple corde: l'arco dell'epoca era dotato di una curvatura differente rispetto alle versioni moderne, particolare tecnico che rendeva più semplice sfiorare contemporaneamente le corde; il ponticello, più basso, più piatto e più stretto del moderno, determinava una naturale vicinanza tra le corde, favorendo la resa di passaggi a più note. Nel caso del capriccio del Marini, siamo in presenza del primo esempio assoluto di utilizzo di triple corde e il suggerimento è volto a rendere più semplice il passaggio per gli strumentisti sicuramente disorientati di fronte alla novità. Il virtuosismo richiesto raggiunge altezze veramente impensabili per un autore del primo Seicento: sezioni di triple corde (vedi soprattutto la parte finale del capriccio dalla battuta 38 in poi) richiamano in maniera chiara le soluzioni che nel secolo successivo saranno utilizzate in opere fondamentali della letteratura violinistica quali le sonate e partite di Bach.

Sembra che Marini abbia fatto propria la tecnica delle doppie e triple corde tipica dell'area tedesca. Allsop, infatti, osserva che «questi lavori, eseguiti dai più illustri esponenti del nuovo idioma violinistico, sono l'esito delle esperienze da loro acquisite negli anni trascorsi presso le corti tedesche e ciò ha portato alla congettura, estremamente invalsa e condivisa, secondo la quale essi erano sollecitati da una tradizione distintamente locale»[19]. Dopo il primo esempio di utilizzo delle doppie e triple corde realizzato dal Marini, inspiegabilmente questa tecnica risulta assente nelle pubblicazioni italiane. Bisogna attendere più di mezzo secolo per ritrovarne esempi, offerti dalla scuola bolognese.

---

18 Vedi Tavola V.

19 PETER ALLSOP, *The Italian 'Trio' Sonata, from its Origins until Corelli*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

La spiegazione si deve individuare, ancora una volta, in problemi di ordine tecnico legati alla stampa delle opere: sembra infatti che la tecnica di stampa utilizzata in Italia fosse molto in difficoltà nella resa di più note su uno stesso rigo. La perdita dei manoscritti delle composizioni ci impedisce di sapere in che misura l'accordo fosse utilizzato, nella prassi, da parte degli strumentisti. Non possiamo dedurre infatti un totale abbandono della tecnica, nella prassi esecutiva, dall'assenza delle doppie corde nelle opere a stampa.

Lo straordinario imporsi dell'utilizzo delle doppie corde nel secolo successivo permette di ipotizzare che anche nel corso del Seicento fosse stato fatto largo uso di questo idioma tipicamente violinistico. Solo l'introduzione della stampa su rame, avvenuta negli anni ottanta del XVII secolo ad opera dell'editore Carlo Antonio Buffagnotti, ha permesso una stampa più agevole delle doppie corde. E significativamente, a partire da questi anni, molte composizioni utilizzano la tecnica dell'accordo.

Assieme alle quattro sonate per violino solo, la sonata *in ecco* è senz'altro una tra le composizioni più geniali e ben riuscite di tutta l'opera VIII. In essa Marini ha saputo esplicare appieno le virtualità timbriche del violino, riuscendo a creare atmosfere nuove**.** Essa è scritta per un organico a tre, ma qui i protagonisti sono esclusivamente i violini, accompagnati dal solo basso continuo.

Scopo del brano, come lascia intendere il titolo stesso, è ricreare l'effetto dell'eco, imitare con gli strumenti questo fenomeno affascinante e molto interessante dal punto di vista acustico e musicale. La soluzione trovata è coreograficamente originale: solo il primo violino e il basso continuo devono presentarsi sulla scena; gli altri due violini non devono essere visti. La conduzione delle parti è volta ad imitare il fenomeno naturale: alla proposizione del primo violino rispondono gli altri due strumenti, nascosti e con una sonorità sempre meno accentuata dal punto di vista dinamico. Le tre parti intervengono in momenti successivi per creare diversi tipi di risposte. Laddove il primo violino propone doppie corde, Marini affida agli altri strumenti le due linee melodiche a corde semplici, geniale soluzione per ricreare l'illusione dell'eco.

Il lavoro, dunque, solo apparentemente può essere classificato come una composizione a tre: il secondo e terzo violino non costituiscono linee autonome ma realizzano solamente gli effetti dell'eco, ripetendo una frase del primo violino e suonando *sempre piano* a differenza dei lunghi interventi affidati alla linea principale a cui è richiesto di suonare *forte*. Il pezzo in realtà è una sonata per violino solo, non troppo distante dalle sonate a uno presenti al termine della raccolta.

È Marini stesso che dà indicazioni precise riguardo alle modalità d'esecuzione. Nella parte del violino primo scrive *«Questa è la parte che propone Forte»*; rivolgendosi direttamente al secondo e terzo violino suggerisce che «*Chi sona questa parte non deve*

esser visto» e «*Quello che suona non deve essere visto*». Al realizzatore del basso continuo ricorda che «*Il primo Violino deve essere visto, & gli altri due nò*». La scena che si presenta agli spettatori è costituita dunque da due soli strumentisti: la geniale trovata coreografica del Marini deve aver sicuramente prodotto non poca sorpresa e piacevole stupore nel pubblico. Il compositore gioca molto con le potenzialità tecniche e timbriche dello strumento a corda. Utilizza in questa sonata tutte le innovazioni che si trovano nelle quattro sonate per violino solo (eccetto la scordatura): trilli, groppi, scalette veloci, doppie corde. La distanza tra le entrate dei tre strumenti comincia a diminuire (da un ritardo di un'intera battuta si passa a due semiminime, per giungere ad una distanza di una semiminima). L'episodio finale, su pedale di tonica del basso continuo, vede infatti un restringimento, che determina un sovrapporsi delle linee con effetto di arpeggio.

Nelle corone finali si intuisce il desiderio di Marini di voler prolungare l'effetto dell'eco: al primo violino è richiesta una corona sull'ultima nota, per attendere il «ritardo» degli altri due strumenti e concludere all'unisono.

batt. 118-132



Può apparire anomala la scelta di porre le pause in questo modo: strana la mancanza di corona sull'ultima pausa del primo violino. Si potrebbe ipotizzare un

errore di stampa. L'indicazione del Marini però può essere coerentemente letta in altro modo: il primo violino non «smorza» la nota RE, ma sfruttando anche il fatto che è prodotta da una corda vuota, ne prolunga il suono; i due violini accompagnatori invece realizzano una conclusione non prolungata, probabilmente anche in diminuendo. La pausa sulla corona è volta a sottolineare che il brano non si conclude con l'ultima nota del terzo violino, ma con la sua eco: si deve attendere che l'eco del suono prodotto dall'arpeggio sia terminata per considerare veramente conclusa la composizione. E anche in questo finale si nota la straordinaria genialità del Marini.

Il brano molto probabilmente era destinato per un'esecuzione in ambienti che esaltassero il fenomeno dell'eco: le chiese con la loro particolare acustica rendono ancora più ricercato l'effetto di risposta voluto dal Marini. E le due corone sulle pause finali sembrano proprio un suggerimento agli strumentisti volto a sfruttare appieno il naturale eco prodotto dal suono dei violini in ambienti acusticamente adatti[20].

Tra le composizioni a 3 del Marini troviamo un passemezzo, danza italiana in uso dal XVI secolo fino alla prima metà del XVII[21], che, scritto per due violini e chitarrone o altro simile strumento, è costituito da 10 parti. Nel titolo del Canto Primo e Secondo, Marini scrive *Pass'è mezzo Concertato in Otto Parti*, mentre nell'indice posto al termine del fascicolo relativo al canto principale intitola il brano correttamente *Pass'è mezo 10. Parti. à 3*. Non sappiamo trovare una valida spiegazione per questa duplice intitolazione: si tratta verosimilmente di un errore di stampa, dato che in modo inequivocabile il brano è costituito da dieci parti, che propongono altrettante variazioni.

Curiosa risulta anche la sua collocazione all'interno dell'opera: pur destinato ad un organico di tre strumenti, è posto nella parte finale tra i brani destinati al violino solo. Nell'indice si nota subito questa incongruenza, ritrovando il brano elencato tra le composizioni *Per il Violino Solo*. Evidentemente il Marini considera anche il passemezzo tra le «*curiose & moderne inventioni*» che intende riservare al termine del suo lavoro.

Molto dubbia è la natura e l'etimologia del passemezzo. Nella musica cinque e

---

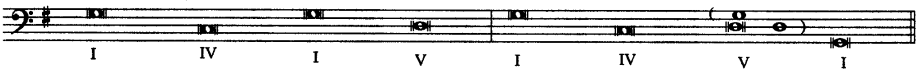
20 Nell'opera I del 1617, troviamo un altro brano dedicato al fenomeno dell'eco: è *La Bemba Canzone a 2* per due violini o due cornetti *in ecco*. Costituita da tre sezioni, la sonata appare un primo tentativo di imitazione del fenomeno. L'eco viene realizzata da entrambi gli strumenti: gli interventi sono proposti la prima volta *forte*, la seconda *piano*. Non si trova alcuna prescrizione a livello di prassi esecutiva: la strategia di nascondere i due violini richiesta per la sonata dell'opera VIII qui non serve, poiché l'eco è prodotta con un cambiamento di sonorità da parte di entrambi gli strumenti. Il basso continuo non partecipa alla realizzazione dell'eco.

21 Cfr. voce «Passamezzo», in *Dizionario della musica e dei musicisti* cit., vol. III, pp. 556-557; RICHARD HUDSON, voce «Passamezzo», in *The New Grove's Dictionary* cit., vol. XIV, pp. 271-272.

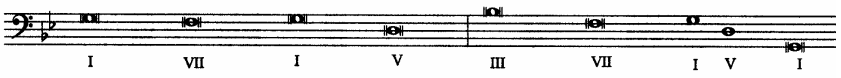
seicentesca si ritrovano varianti del termine che denominano composizioni con caratteri simili: *Passomezzo*, *Passamezzo*, *Passemezzo*, *Passo a mezzo*, *Pass'è mezzo*. L'origine più probabile è dal tedesco *Bassmass*, termine tecnico riferito alla tessitura melodica della danza, in prevalenza grave.

Ma molteplici sono state le spiegazioni[22]. Il fatto che si tratti di una danza dall'andamento leggermente mosso, in tempo pari tagliato, ha suggerito l'ipotesi che il riferimento sia alla sbarra che «passa in mezzo» all'indicazione di tempo. Alcuni ritengono che il ballo «*avesse la metà dei passi quanti ne ha la Gagliarda, il Cinquepas*»; altri ancora attribuiscono il termine alla prassi esecutiva del balletto, un lento passare attraverso la sala, compiendo mezzi passi. La versione inglese del termine, *passing measure paven,* ci permette di stabilire che il passemezzo non è altro che una specie di pavana[23], con una propria misura (*mass* = mezzo). Il passemezzo è dunque un ballo, il cui ritmo è determinato dal movimento del basso: è un ballo a due tempi, composto da variazioni su un basso ostinato a otto misure.

Attorno al 1540 si vennero distinguendo due tipi di passemezzo[24]. Il moderno è basato su un tema composto da 2 frasi di 4 suoni; la prima frase termina sulla dominante, la seconda sulla tonica:



Il passemezzo antico, basato su un basso simile a quello della follia e della romanesca[25], risulta così costituito:



22 Studi approfonditi sul genere del passemezzo sono stati condotti da Otto Gombosi, John Ward e Claude Palisca. Cfr. OTTO GOMBOSI, *Italia, patria del basso ostinato*, in «Rassegna musicale» VII (1934), pp. 14-25; JOHN WARD, *The Vihuela de mano and its Music*, Ph. D. Dissertation, New York University, 1953, pp. 332-334; CLAUDE PALISCA, *Vincenzo Galilei and some links between «Pseudo-monody» and monody*, «Musical Quarterly» XLVI (1960), pp. 344-360.

23 Molto spesso passemezzo e pavana erano confusi: vedi *Pavana milanesa, sive Passoemezo vulgò vocatur* nel *De musica* (1577) di F. DE SALINAS; «*pavanne-passemaize*» nel *Sixième livre de danseries* (1555) di C. GERVAISE. Cfr. voce «Passamezzo», in *Dizionario della musica e dei musicisti* cit., vol. III, p. 556.

24 Nel corso del XVI secolo comparvero anche altri schemi, tratti per lo più da temi di canzoni popolari.

25 O. GOMBOSI, *Italia, patria del basso ostinato* cit., p. 21, ritiene che proprio dal passemezzo sarebbero derivate le due danze.

Lo schema armonico veniva ripetuto un certo numero di volte in successione, ed era seguito spesso da brani quali il salterello o la gagliarda.

Entrambi gli schemi potevano essere variati: gli studiosi sostengono che ben presto la destinazione al ballo venne meno proprio per l'accentuata tendenza ad una improvvisazione sempre più libera. Il passemezzo divenne così una composizione nella quale gli strumentisti esprimevano il meglio della loro tecnica attraverso improvvisazioni virtuosistiche.

Il passemezzo presente nell'opera VIII del Marini risulta essere costruito sullo schema armonico del passemezzo antico, in maniera molto fedele. La riproposizione fedele del basso ostinato antico non impedisce al Marini una conduzione innovativa delle parti.

Riportiamo il basso della prima variazione, evidenziando i gradi armonici.



Nella prima variazione i due violini proseguono a terza, proponendo l'alternanza di sezioni a ritmo sincopato con sezioni a valori più stretti; il basso per ogni grado armonico utilizza uno stesso schema ritmico. Da sottolineare la mancanza d'indicazione del tempo tagliato, ipotizzata dagli studiosi quale caratteristica del passemezzo: Marini non richiede un' esecuzione veloce.

La seconda variazione appare molto simile alla precedente: i violini proseguono il loro dialogo a terza, alternando anche qui le sezioni ritmiche che risultano però più sviluppate. Il basso, con andamento meno movimentato, ripropone lo schema ritmico già considerato.

Dalla terza parte in poi i violini iniziano un gioco ad incastro, fatto di risposte e imitazioni, sempre più stretto: il basso rimane molto simile a quello della prece-

dente variazione. Lo schema ritmico che si alterna tra le tre voci è costituito da una pausa seguita da tre crome.

Protagonista della quarta parte è il basso, mosso da scale di crome, mentre i due violini accompagnano con note d'armonia a valori larghi.

Dalla quinta sezione in poi non si nota più l'alternanza tra violini e basso, ma tutti e tre gli strumenti dialogano tra loro. Se nelle precedenti variazioni infatti le parti di movimento erano affidate alternativamente ai violini o al basso, ora il gioco ad incastro si realizza sulle tre linee melodiche: inizialmente si alternano i violini procedendo con gruppi di due battute, per giungere ad un movimento realizzato dai tre strumenti.

La sesta parte presenta una particolare scelta ritmica, un ritmo puntato ostinato che accompagna tutte le voci: secondo violino e basso procedono in contrappunto con il primo violino. Questo schema ritmico verrà ripreso nell'ultima parte del passemezzo.

La settima variazione presenta continui cromatismi tanto nei violini quanto nel basso, che risulta ricco di accidenti armonici. «Larga di battuta» è l'indicazione che troviamo all'inizio della parte: una richiesta di una agogica rattenuta prima della seguente, esplosiva variazione, nella quale i due violini sembra gareggino in agilità dispiegando il decorso musicale in scale e trilli. Le parti superiori utilizzano infatti continuamente i *passaggi* e le veloci formule cadenzali tipiche dell'epoca, sia in alternanza sia in proiezione simultanea a distanza di terza. Si ha un diffuso utilizzo del trillo, che viene scritto per esteso.

L'inizio fugato della nona variazione, nello stile tipico dei ricercari, ci introduce all'ultima parte, dove ritroviamo tutte le scelte musicali sperimentate nelle variazioni precedenti: su un basso quasi identico alle prime variazioni, viene riproposto il ritmo puntato della sesta parte e il gioco ad incastro, con note ribattute e veloci scale, della ottava variazione.

Anche per Biagio Marini, come per molti compositori dell'epoca, il passemezzo diventa una forma musicale nella quale cimentarsi: Gombosi afferma che «il Passemezzo diventa pietra di paragone dell'arte di ogni maestro ed i compositori più significativi si danno pena a formare dal semplice tema a otto misure composizioni grandiose, originali e variate, adoperando tutti i mezzi più artificiosi della diminuzione e del contrappunto»[26]. Il passemezzo del Marini costituisce la serie di variazioni più lunga del primo Seicento. Da un genere prettamente liutistico, Marini ha saputo dar vita ad un nuovo idioma per due violini e basso, aggiungendo maggiori contrasti e caratterizzando le singole variazioni[27].

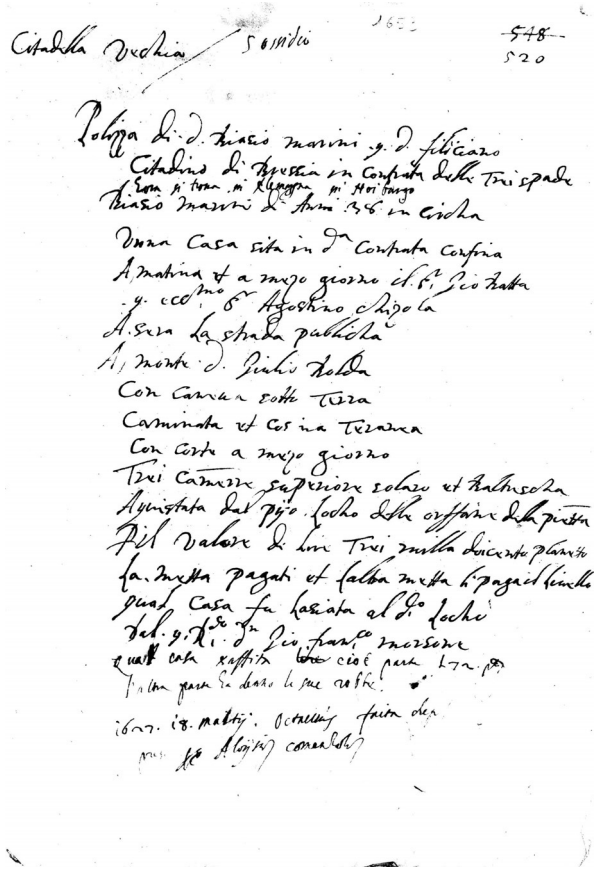
---

26 Cfr. O. GOMBOSI, *Italia, patria del basso ostinato* cit., p. 20.

27 Oltre al passemezzo, Marini compone un'altra serie di variazioni su basso ostinato: si tratta

Nella letteratura violinistica l'opera VIII acquista una fondamentale importanza: Marini apre così la strada alla nascita di un idioma prettamente violinistico, che porterà ad un formidabile sviluppo della tecnica strumentale nel secolo successivo.

Tavola I: *Polizza d'estimo del 18 marzo 1627.*



della *Romanesca Per Violino Solo è Basso se Piace*, contenuta nella terza opera intitolata *Arie Madrigali et Corenti A 1. 2. 3.* del 1620. Essa costituisce il primo esempio di sonata per violino solo.

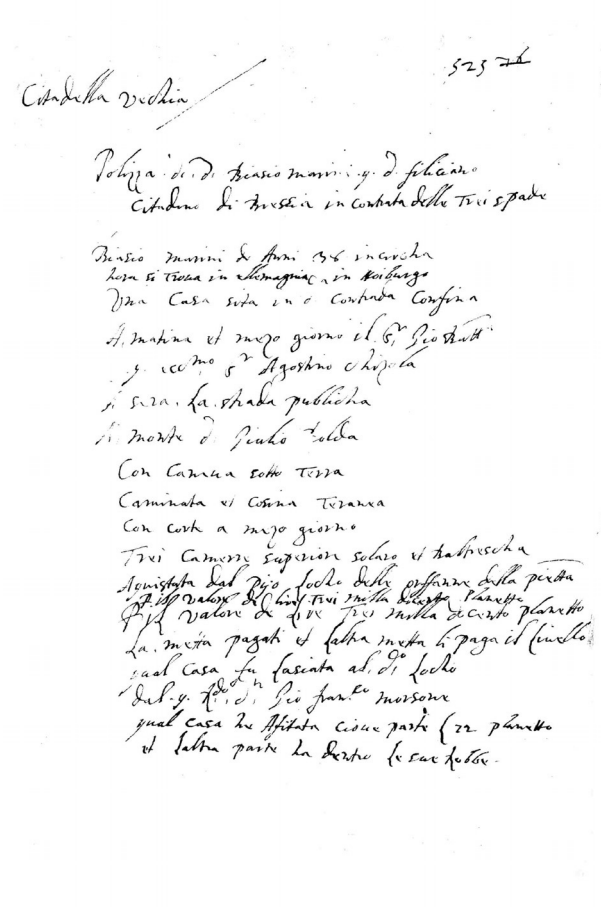


Tavola II: *Polizza d'estimo del 18 marzo 1627 (copia).*



Tavola III: *Pianta della città di Brescia in un incisione di Giacomo Lauro del 1630 circa.*


SONATE
SYMPHONIE
Canzoni, Paſs'emezzi, Baletti, Corenti,
Gagliarde, & Retornelli,
A 1. 2. 3. 4. 5. & 6. Voci,
Per ogni ſorte d'Inſtrumenti.
Vn Capriccio per Sonar due Violini Quatro parti. Vn Ecco per tre Violini, & altune Sonate Capricioſe per Sonar due è tre parti con il Violino Solo, con altre curioſe & moderne inuentioni.
Opera Ottaua.
CON PRIVILEGIO.
DEL SIGNOR BIAGIO MARINI
Accademico Occulto Gentilhomo
è Maeſtro della Muſica.
mo r
DEL SER. SIG. VOLFGANGO VILLELMO
Conte Palatino del Reno, Duca di Bauiera,
Giugliers, Cleues, & Berg. &c.
CANTO Secondo.
STAMPA DEL GARDANO
IN VENETIA M DC XXVIIII.
Appreſſo Bartolomeo Magni. B

Tavola IV: *Frontespizio dell'opera VIII del 1626, canto secondo*

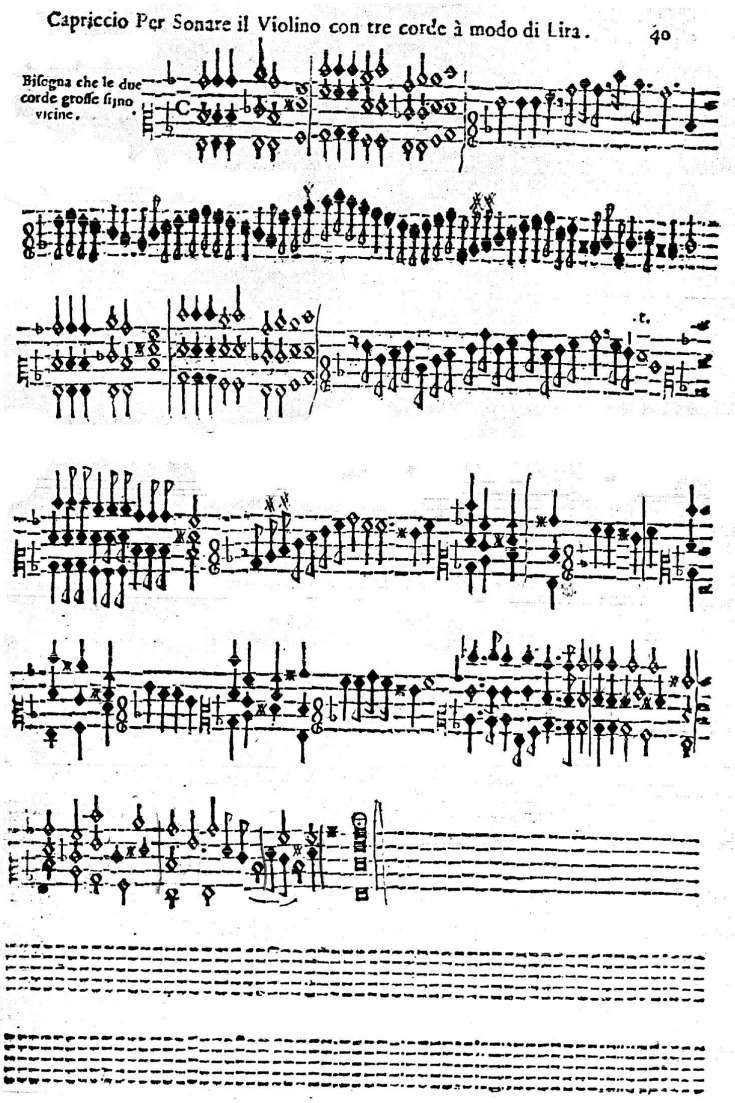


Tavola V*: Capriccio "per sonare il Violino con tre corde à modo di Lira", opera VIII, violino.*

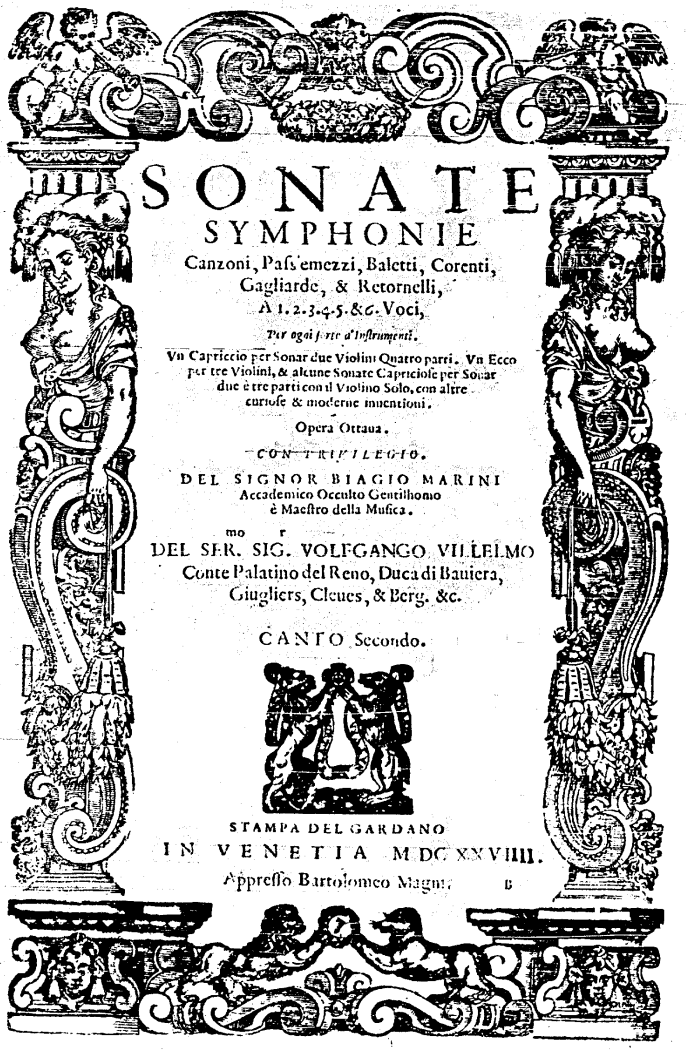

SONATE
SYMPHONIE
Canzoni, Paſſemezzi, Baletti, Corenti,
Gagliarde, & Retornelli,
A 1. 2. 3. 4. 5. & 6. Voci,
Per ogni ſorte d'Inſtrumenti.
Vn Capriccio per Sonar due Violini Quatro parti. Vn Ecco
per tre Violini, & alcune Sonate Capricioſe per Sonar
due è tre parti con il Violino Solo, con altre
curioſe & moderne inuentioni.
Opera Ottaua.
CON PRIVILEGIO.
DEL SIGNOR BIAGIO MARINI
Accademico Occulto Gentilhomo
è Maeſtro della Muſica.
DEL SER. SIG. VOLFGANGO VILLELMO
Conte Palatino del Reno, Duca di Bauiera,
Giugliers, Cleues, & Berg. &c.
CANTO Secondo.
STAMPA DEL GARDANO
IN VENETIA M DC XXVIIII.
Appreſſo Bartolomeo Magni.

Tavola VI: *Frontespizio dell'opera VIII del 1626, canto secondo.*

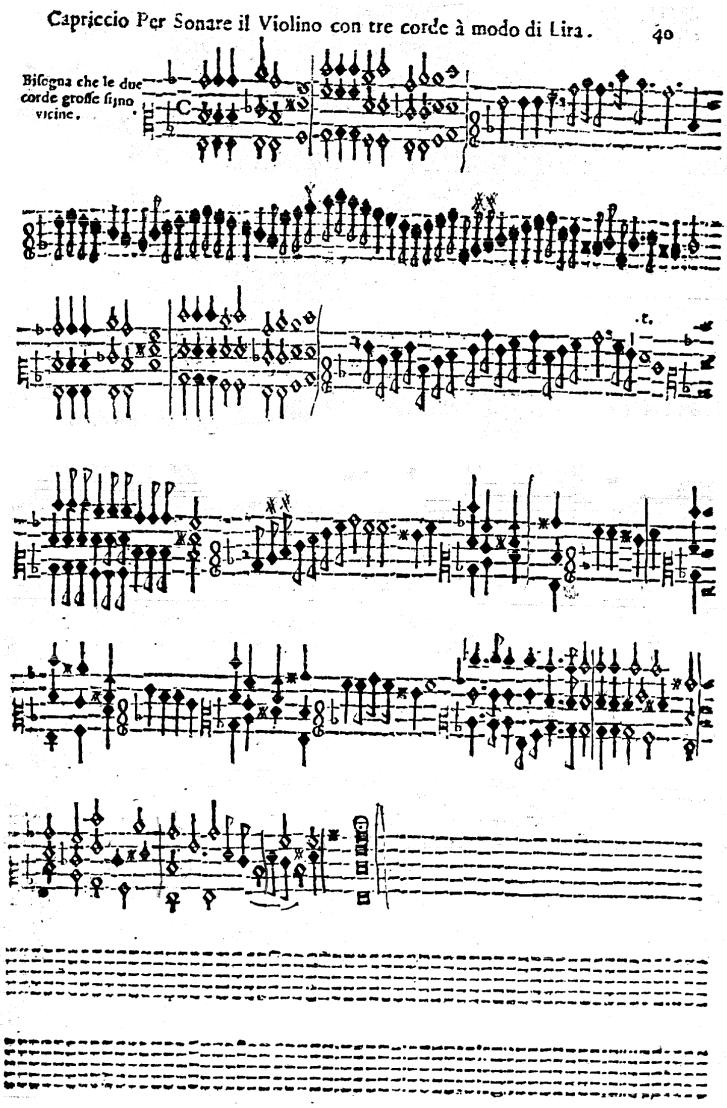


Tavola VII*: Capriccio «per sonare il Violino con tre corde à modo di Lira», opera VIII, violino.*

REINMAR EMANS

La morte del cor penitente *di Legrenzi. Un melodramma spirituale?*

LA MORTE DEL COR PENITENTE DI LEGRENZI. UN MELODRAMMA SPIRITUALE?*

Quando Alessandro Parisotti, nel primo volume, fascicolo primo, della sua antologia di *Arie antiche* (1885, p. 11) afferma che l'aria ivi contenuta «Che fiero costume» proverrebbe dall'opera *Eteocle e Polinice*, commette un duplice errore. Nel contempo egli tocca però un problema di grande importanza per il mio campo d'indagine: la parodia, ovvero – per servirmi di un'espressione affermatasi nella ricerca händeliana e che appare più calzante in questa sede – il «borrowing», o meglio «self-borrowing». Ma come giunse il Parisotti a tale erronea conclusione? «Che fiero costume» è in ultima analisi una cantata che Legrenzi incluse nella sua opera 14, *Echi di riverenza di cantate, e canzoni*, pubblicata a Venezia nel 1678. L'aria epònima – che fu accolta dal Parisotti, e dopo di lui da Hugo Riemann, nonché nel sesto volume dell'antologia *Echos d'Italie* quale unico movimento a sé stante – è seguita da un recitativo e da un'ulteriore aria; solo da questo assemblaggio risulta il carattere di cantata. Al contrario, nell'opera legrenziana *Eteocle e Polinice*, rappresentata per la prima volta nel 1675, un'aria sulle parole «Che fiero costume» non si rintraccia in alcuna delle tre partiture conservate, e nemmeno nei libretti. Vi è peraltro nel secondo atto, scena ottava, un'aria di Antigona («Festeggia mio core») la quale è essenzialmente identica a «Che fiero costume», salvo che per l'accompagnamento affidato a due violini e due viole e per la tonalità di Si minore anziché La minore, com'era invece nella stampa del 1678. Le due arie si corrispondono per il contenuto affettuoso, ed anche la rispettiva resa musicale delle parole è tanto abilmente curata da non permettere di stabilire quale delle due versioni sia antecedente dal punto di vista genetico. Ad ogni modo la complessiva identità rappresenta, almeno in questo caso, l'indizio di una genesi assai ravvicinata sul piano cronologico. Qualcosa di analogo vale – con qualche diversa connotazione – anche per il duetto «Dimmi Amor», sempre da *Eteocle e Polinice* (atto primo, scena sedicesima), incluso da Legrenzi nella sua opera 13, peraltro con lo stesso testo. Nell'opera 13 si trova tuttavia annotata anche una seconda strofa, della quale non v'è traccia nella partitura manoscritta del dramma, conservata presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, sebbene anch'essa di

* Devo ringraziare Carlo Vitali per la sua critica costruttiva e il suo aiuto.

provenienza veneziana. Manoscritto e stampa coincidono perfino nella stesura grafica. Ciò si evidenzia nella particolarità che nella partitura operistica tutte le note di valore intero sono annerite soltanto nel duetto «Dimmi Amor» e non nei passi comparabili di altre arie; donde si può ipotizzare che l'antigrafo di questo duetto fosse magari identico a quello della stampa apparsa tre anni più tardi.

Ulteriori prestiti entro la produzione vocale di Legrenzi non sono a tutt'oggi noti, il che non desta meraviglia considerato lo stretto legame fra musica e parola tipico di questo autore; al contrario, nella sua tesi di dottorato del 1964, era riuscito a Stephen Bonta di identificare alcune corrispondenze all'interno dell'opera strumentale legrenziana. La rifusione di due movimenti di sonata (rispettivamente da *La Squarzona* e *La Cremona*, nell'opera 8, pubblicata nel 1663 entro la sinfonia per l'opera *Il Totila*, rappresentata soltanto quattordici anni più tardi, avvenne senza bisogno di modifiche sostanziali.

Qualcosa di analogo vale per le sinfonie di *Eteocle e Polinice* e del *Germanico sul Reno*, che parimenti rimandano all'opera ottava[1]. L'identità ipotizzata dal Bonta fra l'*incipit* dell'ultima sonata opera 10b e la sinfonia dell'oratorio *La morte del cor penitente* si limita tuttavia a poche note, e nessuno dei due brani presuppone fondamentalmente l'esistenza dell'altro[2].

Come abbiamo visto, i prestiti nell'opera vocale potrebbero – diversamente che in quella strumentale – essere considerati indizii di una genesi prossima sul piano cronologico. Una datazione precisa dell'epoca di composizione è particolarmente desiderabile nell'oratorio legrenziano *La morte del cor penitente*, che sembra esserci stato tramandato unicamente in una partitura di provenienza viennese. Il frontespizio recita: «LA MORTE | DEL | COR PENITENTE. | Oratorio. | L'Anno 1705 | Poesia d'incerto. | Posto in Musica dal Legrenzi»[3]. Per questo lavoro è conosciuta soltanto la qui menzionata esecuzione postuma; mentre non è documentabile in alcuna delle due città per le quali Legrenzi aveva principalmente composto i suoi oratori: Ferrara e Venezia. Poiché gli oratori attribuibili a Legrenzi si collocano entro l'arco di tempo relativamente esteso che va dal 1665 al 1680 circa, una datazione più accurata de «*La morte del cor penitente*» sarebbe di un certo

---

1 Un panorama accurato si trova in STEPHEN BONTA, *The Instrumental Music of Legrenzi*, in: AA. VV., *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, 1994, p. 329.

2 Cfr. LORENZ WELKER, *Questions of Form, Genre and Instrumentation in the Venetian Instrumental Works of Giovanni Legrenzi and Johann Rosenmüller*, in: *op. cit.*, e REINMAR EMANS, *Giovanni Legrenzis Werke für Viola da gamba*, in: AA. VV., *Festschrift anläßlich des 70. Geburtstages von Alfred Lessing*, a cura di Bernhard Appel, Düsseldorf, in stampa.

3 Un anonimo copista aggiunse al frontespizio dopo la data «1705» l'annotazione «(aufgeführt.)» ed inoltre, al di sotto del titolo, «Er starb 1690».

interesse. Circa l'insolita modalità di trasmissione, Umberto Scarpetta si è espresso nel 1980 con queste parole: «Il terzo oratorio è un documento in più della grande diffusione che ebbero le opere e gli oratori italiani a Vienna sullo scorcio del secolo e all'inizio del secolo seguente. È *La morte del Cor penitente*, il cui testo è stampato da 'gli Heredi Cosmeroviani della Stamperia di Sua Maestà Cesarea'»[4]. Il libretto a stampa non aggiunge nulla di essenziale alle informazioni ricavabili dalla partitura. Il frontespizio reca: «LA MORTE | DEL | COR PENITENTE. | Oratorio. | CANTATO | Nell' Augustiss.ma Cappella | Dell' IMPERATORE | LEOPOLDO I. | L'Anno M.DCCV. | Posto in Musica dal Sig.r Legrenzi». Anche se, almeno a partire dal 1665, Legrenzi non era uno sconosciuto a Vienna, desta sorpresa tale tardiva esecuzione nell'anno di morte di Leopoldo Primo. Gli sforzi di Legrenzi per ottenere il posto di Kapellmeister a Vienna, probabilmente alla corte dell'imperatrice Eleonora, avevano condotto nella primavera del 1665 all'esecuzione del suo primo lavoro oratoriale, *L'Oratorio del Giudizio*, su testo del suo mecenate ferrarese Ippolito Bentivoglio. È altresì documentata una sua esecuzione, il 9 aprile 1672, presso l'Oratorio della Congregazione veneziana dei Filippini (= Madonna della Fava), dove Legrenzi aveva ricoperto l'ufficio di maestro di cappella almeno dal 1671 al 1680. Tuttavia nel 1665, malgrado gli interventi di Carlo Secondo Gonzaga e di Carlo Maria Vielardi, la domanda di assunzione presentata da Legrenzi a Vienna rimase inesaudita. In relazione a tale passo sembrano doversi porre anche le sue sonate per viola da gamba, pubblicate otto anni più tardi a Venezia nella raccolta *La Cetra* assieme ad altre sonate più alla moda, e dedicate allo stesso Leopoldo Primo. Per tutta la vita l'imperatore parve interessarsi alla musica di Legrenzi, cui nel 1692 riuscì quindi di far eseguire nuovamente a Vienna, sotto il titolo *Il prezzo del cuore humano*[5], l'oratorio *Il Cuor Humano*, già composto nel 1673 e catalogato in pari data negli elenchi della Congregazione veneziana dell'Oratorio. E dunque, mentre l'*Oratorio del Giudizio* potrebbe essere stato scritto direttamente per Vienna, nel caso de *Il Cuor Humano* si tratta di una ripresa. Analogamente, anche *La morte del cor penitente* potrebbe non essere un lavoro destinato in origine a Vienna. Non è tuttavia chiaro per quale occasione esso potrebbe essere nato. A tal proposito non aggiunge nulla l'ipotesi, non supportata da prove, di Paolo Da Col[6], secondo la quale *La morte del cor*

4 UMBERTO SCARPETTA, *«La vendita del cuore umano». Oratorio in due parti di Giovanni Legrenzi*, in: «Rivista Internazionale di Musica Sacra», II (1980), n. 4, p. 478.

5 Cfr. a questo proposito ALEXANDER VON WEILEN, *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1529 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Wien, 1901, p. 45. Per il cambiamento di titolo cfr. anche STEPHEN BONTA, voce «Legrenzi, Giovanni», in: *The New Grove*, vol. X, p. 618.

6 Note alla registrazione de *La morte del cor penitente*, Divox CDX-79504, 1995, p. 7.

penitente sarebbe «lavoro concepito probabilmente nel 1671 per S. Maria della Fava». Nei relativi atti dell' Archivio di Stato di Venezia[7] non si trova peraltro alcun sostegno documentario a tale origine. Lo stesso vale per la supposizione di Juliane Riepe, d'altro canto avanzata dubitativamente, circa una sua destinazione veneziana databile al 1673[8]. Per quell'anno gli atti segnalano bensì l'esecuzione di un oratorio col titolo *Il Peccator pentito*, che potrebbe far concludere per un'analogia di contenuto, senza tuttavia provare con certezza l'identità con *La morte del cor penitente*. Il testo anonimo di quest'ultimo oratorio tratta del peccatore pentito, il quale tenta di emendare la propria colpa al cospetto di Dio mediante una schietta contrizione che lo vede pronto a subire tutti i meritati castighi. Le *dramatis personae* si riducono a «Peccatore», «Penitenza», «Speranza», oltre ad un «Coro di Pene»; quest'ultimo non viene comunque impiegato in maniera esclusivamente corale, ma nella seconda parte (strutturata in complesso come una grande scena mediante numerose ricorrenze melodiche) si assume anche duetti e assoli.

L'articolazione di questa scena si presenta come segue:

Coro di Pene à 5	*Siam qui pronte*	Coro 4/4	A
Peccatore	*Pensa a morir*	Arioso 3/2	B
Due delle pene	*Su compagne incorraggitevi*	Duetto 4/4	C
Coro di Pene à 5	*Siam Ministre del dolor*	Coro 4/4	A'
Peccatore	*Pensa a morir*	Arioso 3/2	B
Una delle pene (tenore)	*Su sù si mandino*	Aria ¾–4/4	D
Peccatore	*Pensa a morir*	Arioso 3/2	B
Coro di Pene à 5	*Si si dal dolore*	Coro 4/4	E
Una delle pene (contralto)	*Su sù si destino*	Aria ¾–4/4	D
Peccatore	*Pensa a morir*	Arioso 3/2	B
Una delle pene (basso)	*Non più s'accendano faci al goder*	Aria 4/4	D'
Peccatore	*Pensa a morir*	Arioso 3/2	B
Coro di Pene à 5	*Si si dal dolore*	Coro 4/4	E

Nelle opere teatrali coeve non si trovano scene di così largo respiro, con una significativa prevalenza di numeri d'assieme; queste rappresentano di certo una

7 Archivio della Congregazione dei Filippini di Venetia, Busta 63, Registri bassa, Busta 64 Registri Cassa, Busta 68 Chiesa Vecchia, *Quaderno* e *Giornal.*

8 JULIANE RIEPE, *Überlegungen zur Funktion des italienischen Oratoriums im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts am Beispiel von Giovanni Legrenzis Sedecia und La Caduta di Gierusalemme von Giovanni Paolo Colonna*, in: AA. VV., *Giovanni Legrenzi* cit., p. 608.

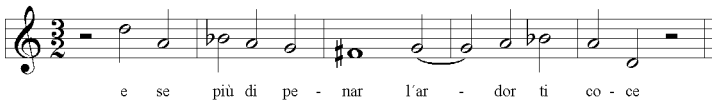
specificità oratoriale. Anche nell'opera la reiterazione di una singola frase riveste una certa importanza; ad esempio nel primo atto di *Eteocle e Polinice*, scena diciassettesima, il breve arioso «O Dio, lascia ch'io mora» viene ripetuto per motivi drammaturgici all'interno del recitativo. Del resto in quest'opera la presenza di numeri d'assieme è assai cospicua.

Scorrendo la partitura de *La Morte del cor penitente* saltano soprattutto agli occhi alcune formule melodiche già note da *Eteocle e Polinice*. Di esse fanno parte anche inflessioni relativamente aspecifiche, a mo' di *topoi*, come pure locuzioni più estese. Alla prima categoria sono da ascrivere:

Eteocle, Arioso, III/6

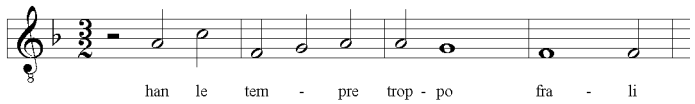


cfr.
La Morte, Arioso (p. 88)

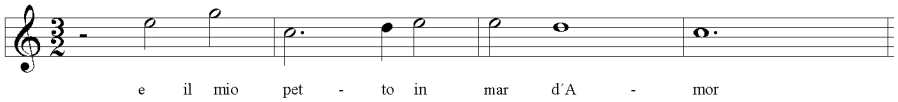


L'aria «Volgi pur» (p. 75) da *La Morte* mostra per molti aspetti alcune analogie con «Fermo scoglio» da *Eteocle* III/7. Ancora una volta si corrispondono reciprocamente i seguenti frammenti melodici:

«Volgi pur»



«Fermo scoglio»



Ma si incontra in entrambe le arie anche la stessa figura per moto contrario:



cfr.



Ulteriori analogie si trovano nei seguenti frammenti melodici, sia pure in forma relativamente aspecifica:

La Morte, aria «Non si pensi» (p. 61)



cfr. *Eteocle*, «Riedi in libertà», II/7



La Morte, aria «Care pene, dolci affanni» (p. 111)



cfr. *Eteocle*, aria «Non pianger bella», II/18



La Morte, aria «Angoscie gradite» (p. 122)



cfr. *Eteocle*, aria «Festeggia mio core», cfr. «Che fiero costume» dall'opera 14



oppure *La Morte*, aria «Tu fosti l'indegno» (p. 24 e 26)



cfr. *Eteocle*, aria «Si, si morirò», II/1



In ultima analisi, per quanto le analogie qui menzionate fra singole arie da *La Morte del cor penitente* e da *Eteocle e Polinice* possano anche essere aspecifiche e di

dettaglio (sempre limitate come sono a motivi abbastanza minuti), nel complesso il rapporto appare tuttavia chiaro. Mentre l'opera 12, pubblicata nel 1676 e cronologicamente vicina ad *Eteocle e Polinice*, contiene analogie con *La Morte del cor penitente* in misura comparabile allo stesso *Eteocle*, nell'opera 14 pubblicata nel 1678 si ritrova a mo' di parodia solo la sopracitata aria «Festeggia il mio core» sul testo «Che fiero costume»; ulteriori affinità motiviche non sono tuttavia riscontrabili quanto alle arie. Ad ogni modo, l'opera 10, apparsa già nel 1670, e dunque tale da poter segnare una svolta cronologica anteriore, si dimostra un riferimento aspecifico in rapporto a *La Morte*. È pure degno di nota il fatto che una corrispondente accumulazione di analogie motiviche con l'oratorio viennese si ritrovi solo in lavori composti fra il 1671 ed il 1675. Nel 1675, anno di composizione dell'*Eteocle*, potevano già essere in corso i preparativi per l'opera 12, il che chiarirebbe certe corrispondenze. Se dunque anche *La Morte del cor penitente* presenta per molti versi corrispondenze musicali con l'*Eteocle*, saremmo ugualmente autorizzati a concludere per una data di composizione abbastanza prossima. Senza dubbio non si deve trascurare il pericolo di una sopravvalutazione delle analogie, soprattutto quando su questa base si vorrebbe costruire una cronologia. Ciononostante questa sequenza cronologica è corroborata anche dalla complessiva concordanza musicale di due arie provenienti dalle opere in esame. Si tratta di «Sù spirti pentiti» e «Se sperare il Core non sà» da *La Morte*, le quali concordano o per lunghi tratti, o almeno nella struttura generale, rispettivamente con «Speranze tradite», II/22, e «Accendetemi pur il petto» dall'*Eteocle*.

Mentre «Accendetemi pur il petto» è organizzata come aria-motto, con la ripetizione della battuta iniziale intercalata da un ritornello strumentale, in «Se sperare il Core non sa» Legrenzi rinuncia a questo espediente, da lui prediletto per sottolineare enfaticamente il testo iniziale.

Le due arie si assomigliano per un'anticipazione alla battuta 4 del loro secondo motivo vocale, affidata alla parte strumentale, e per una ripetizione dello stesso motivo nella battuta successiva. Tale chiara e consueta articolazione operata dagli strumenti viene tuttavia offuscata in «Accendetemi pur il petto» dall'introduzione alla battuta 6 di un ulteriore motivo, ascendente e non commentato dall'orchestra, il quale nel resto corrisponde ampiamente al secondo motivo dell'altra aria. Tale irregolarità strutturale è senza dubbio condizionata dal testo del secondo motivo. In ragione del suo metro differente («inesorabili ira e furor»), esso non si lasciava trasportare nell'identico schema dell'aria precedentemente composta. In questo contesto si potrà legittimamente concludere che l'aria da *La Morte del cor penitente*, in virtù della sua più chiara disposizione strutturale, fosse quella originaria; per l'*Eteocle*, Legrenzi sembra quindi aver adattato tale aria al nuovo testo. A favore di questa sequenza genetica parla probabilmente anche l'ulteriore impiego del

motivo iniziale nella prima aria dell'oratorio «Sommergete dell'Alma l'orgoglio»[9], là dove si attua un certo ben pianificato intarsio delle due arie, con effetti ben più omogenei all'interno di un oratorio che non di un'opera teatrale.

L'altra aria utilizzata da Legrenzi sia nell'oratorio che nell'opera deve le sue differenze soprattutto all'adattamento del testo, mediante il quale viene variata in particolar modo la parte centrale a partire dalla battuta 6, che si fonda ancora chiaramente sulla stessa base fondamentale. Anche le battute finali mostrano limitate divergenze, dove curiosamente nell'aria da *Eteocle*, isosillabica rispetto a «Sù spirti pentiti», una sillaba diviene eccedente a causa del cambiamento della musica; ed esattamente la pur necessaria ripetizione del «sì». Poiché il copista dell'*Eteocle* annota in questo passo della partitura soltanto segni di ripetizione, non è chiaro quale sottoposizione del testo l'autore desiderasse.

A prescindere da queste divergenze, entrambe le arie dimostrano chiaramente la loro natura di parodie; le osservazioni esposte in precedenza testimoniano che per comporre l'opera teatrale Legrenzi mutuò i corrispondenti brani dall'oratorio – e non viceversa –, adattando la musica al testo cambiato. Presumibilmente anche i restanti imprestiti motivici dell'opera potrebbero aver tratto origine dall'oratorio. Ciò significa che con molta verosimiglianza *La Morte del cor penitente* sarebbe stata composta anteriormente al 1675, data della prima esecuzione dell'*Eteocle*. Ma in questo caso l'oratorio sarebbe stato eseguito nella chiesa veneziana della Fava non prima del 1674, poiché – come abbiamo già visto – le poche parodie legrenziane di musica vocale sono nate nella prossimità cronologica degli originali. Purtroppo gli atti di quella istituzione non elencano per gli anni 1674 e 1675 alcun titolo di oratorio, diversamente dal biennio precedente; cosicché non è possibile corroborare la nostra tesi su basi documentarie. Si potrebbe anche ipotizzare come data di composizione il 1671, ma i collegamenti musicali – ben più pronunciati con l'*Eteocle e Polinice* del 1675 che non con l'opera 10 del 1670 – parlano chiaramente contro questa datazione precoce, la quale in tal modo non è sostenuta né da elementi di critica stilistica, né da documenti d'archivio.

Indipendentemente dal problema della datazione, resta comunque da constatare come Legrenzi distinguesse musica sacra e profana unicamente secondo la loro disposizione macroformale, ma non secondo categorie stilistiche all'interno di recitativi ed arie; in caso contrario la trasposizione di singole arie da un oratorio ad un'opera sarebbe stata pressoché impossibile. Con ciò *La Morte del cor penitente* si avvicina chiaramente all'opera teatrale, sicché la conclusione di Umber-

9 Di questo motivo fa uso del resto anche Antonio Sartorio nell'aria «Aure dolce di speranza» dalla sua opera *L'Orfeo*, rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1672.

to Scarpetta alla sua ricerca su *La vendita del cuore umano* appare assolutamente puntuale e del tutto corroborata dalle parodie documentabili: «pur con una maggiore libertà dal punto di vista strutturale, si ritrovano nell'oratorio le tipiche arie operistiche, ora patetiche, ora allegre e spigliate, ora concitate e battagliere. Si ritrovano gli stessi ritmi di danza delle arie teatrali, come la furlana, la giga, la sarabanda»[10].

Sotto questo profilo – per giungere finalmente all'interrogativo formulato nel mio titolo – per *La morte del cor penitente* di Legrenzi si può parlare a buon diritto di un «melodramma spirituale».

(Traduzione di Fulvia de Colle)

10 UMBERTO SCARPETTA, *op. cit.*, p. 494.

Eteocle e Polinice: Accendetemi pur il petto




ra - te - mi sol d´A - let - to
fiam - me im - pla - ca-bi-li in mez - zo al cor,
fiam - me im-pla - ca - bi - li,
fiam-me im-pla - ca - bi - li in mez-zo al cor. Ac-cen-


de - te - mi pur il pet-to
in - e - so - ra - bi - li i - ra e fu - ror.

La morte del cor penitente: Se sperare il Core non sà




for - to
trà le Sir - ti per-du - to sen
và.

Eteocle e Polinice: Speranze tradite




nel mio se - no più se - re - no di go - der non spe - ro un di non spe - ro un di nel mio
se - no più se - re - no di go der non spe-ro un di. Spe-ran - ze tra -


di - te spa - ci - te si si, spe - ran - ze tra - di - te spa-ci - te si si,
spe - ran - ze tra - di - te spa - ci - te si.

La morte del cor penitente: Sù spirti pentiti




più.
Sù spir - ti pen - ti - ti pen - sie - ri con -
tri - ti ven - det - ta, ven - det - ta si fac - cia sù sù.
Ven-det-ta,ven-det-ta si fac-cia sù sù.

SERGIO MARTINOTTI

Ancora su Perti

ANCORA SU PERTI

Volendo recare un piccolo contributo ad una parecchie volte promessa ma tuttora non disponibile monografia su Giacomo Antonio Perti (1661-1756), riprendiamo il tema che trattammo sulla «Rassegna Musicale» nel lontano 1962, ma ora conducendo di proposito l'indagine sulle opere del compositore emiliano, prima soltanto accennate. Le manifestazioni organizzate a Bologna nel 1961 ovvero nel tricentenario della sua nascita, che ebbero nel volume di Giuseppe Vecchi (edito dall'Accademia Filarmonica di Bologna) una sanzione decisiva, venivano a riassumere quanto era stato approfondito in precedenza, ad opera di vari studiosi quali il Busi, il Vatielli, il Giegling, il Tagliavini, il Fabbri, seguiti dal Vecchi e dal Vitali[1]: ma non si può certamente dire che il nome e le opere pertiane siano adeguatamente entrati nella cultura e tantomeno nella vita musicale se è vero che solo qualche sua composizione è apparsa in programmi concertistici ed in incisioni discografiche. E riflettendo che la produzione artistica di Perti (di genere profano e sacro, vocale e strumentale, teatrale e da camera) è tra le più cospicue tra i pur fecondi autori del Settecento, ci rende noto di quanto poco si sia fatto per un'equa valutazione della sua personalità artistica. La quale è a dir poco enorme, se si considera la sua precocità operativa e la sua ancor attiva anzianità (firmava a 95 anni una sua composizione), che quindi comprende un periodo «utile» di quasi ottant'anni. Qualche pagina di Perti apparve nella Settimana Musicale Senese nel 1958 e poi all'Università di Bologna ed all'Università Cattolica di Milano nel 1961 (direttore Vittorio Gibelli) e nell'anno successivo all'Angelicum di Milano (direttore Ettore Gracis) ma tutto fini lì, a parte alcune e rare esecuzioni locali. La ragione dello scarso interesse per la musica di Perti è stata ipotizzata dal Vitali col suo mancato impegno nel campo di certe forme «pure» (ad es. lo strumentalismo) su cui si è concentrata l'attenzione della musicologia dall'Ottocento in poi. Ma questo rilievo

---

1 Cfr. il mio saggio *Ricognizione su G. A. Perti compositore emiliano del Barocco*, in «La Rassegna Musicale» (1962), pp. 46-55 (con annessa bibliografia). Inoltre vedi in particolare GIUSEPPE VECCHI, *Giacomo Antonio Perti*, in «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province della Romagna», 1955-1956; ID. (a cura di), *La musica barocca a Bologna; manifestazioni per il terzo centenario della nascita di G. A. Perti*, Bologna, Accademica Filarmonica, 1961; ID., *«Il Nerone fatto Cesare» di G. A. Perti a Venezia*, in *Venezia e il melodramma*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1978.

non basta perché vedremo come Perti abbia una posizione importante nell'evoluzione dell'opera teatrale, dell'oratorio e della cantata e della musica da chiesa, generi soprattutto apprezzati dal Burney (che confessava di non conoscere la sua musica teatrale che immaginava eccellente)[2]: ed infatti la produzione operistica, iniziata col *Coriolano* nel 1681, s'arresta nel 17.10 con la *Rodelinda*. La notorietà ed i riconoscimenti si succedevano continuamente non solo in Italia ma evidentemente anche in Europa, ad opera dei suoi numerosi allievi quali il Torelli, il Gabrielli, il Pistocchi, l'Aldovrandini, il Manfredini e soprattutto padre Martini, e della sua scuola che esercitava un influsso proprio in Europa, se il Mattheson giunse a lamentare che molti maestri suoi contemporanei «odoravano troppo di salume bolognese», ricorda il Vatielli[3].

L'attività operativa di Perti si può distinguere in due parti: quella operistica e quella, esercitata alla morte del Colonna, a capo della cappella di San Petronio di Bologna, mansione che conservò fino alla morte. Un posto che qualche anno prima (1689) gli era stato negato proprio dal Colonna contro il quale Perti si era schierato dalla parte di Corelli nella famosa «battaglia delle quinte» , ossia quando Corelli contestò al Colonna le «presunte quinte» presenti nell'*Allemanda* della seconda *Sonata* dell'op. 2 stampata nel 1685: incredibile polemica, ha notato il Testi[4], che divampò per mesi mettendo in subbuglio l'Italia musicale. Ma Perti, non solo da giovane, fu attento alle novità musicali, come quando nel 1711 intervenne da «dotto ragionatore» in una conversazione fra il Principe Ferdinando di Toscana e colleghi tra cui i due Veracini, a difesa del «sassone» che aveva composto un *Pianto di Maria Vergine per il venerdì santo*, Giorgio Federico Haendel: risulta da una sorta di diario tenuto dal Mannucci che Perti asserì che il giovane sassone forse sarebbe diventato il più grande di tutti i musicisti «quando finirà di seguitare gli altri». E si sa come Haendel apprezzasse il nostro musicista desumendone alcuni temi operistici. Si diceva che la fortuna critica di Perti fu negativa per il suo mancato impegno nel campo delle forme strumentali che trovavano al suo tempo una larghissima diffusione, anche se da documenti d'epoca (esistenti nel Carteggio Perti custodito nella biblioteca G.B. Martini di Bologna) si apprende che ad es. nel 1709 Perti diresse un concerto vocale e strumentale eseguito da ben 180 esecutori:, in tale occasione convennero «tutti li musici della città, a cui si aggiunsero altri molti virtuosi forestieri [...] numerandosi in quell'ampio teatro cantori e sonatori in numero 180 ordinariamente distribuito». Ma è chiaro che non si tratta di concerti strumen-

---

2 Cfr. LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *La scuola musicale bolognese*, in *Musicisti della scuola emiliana*, a cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia, Siena, 1956.

3 Cfr. FRANCESCO VATIELLI, *La scuola musicale bolognese*, Bologna, 1828.

4 FLAVIO TESTI, *La musica italiana del Seicento*, vol. I, Milano, Bramante, 1977.

tali bersi di esecuzioni sacre, particolarmente imponenti come ricorda il cavaliere Goudai trovandosi a Bologna nel 1756: «quando entrai in chiesa credevo da prima di essere all'opera»[5], anche se venivano a formarsi imponenti masse strumentali, complesso ampliato per esecuzioni di particolare importanza. Risulta ancora che il Torelli, allievo di Perti, suonasse nella Cappella di San Petronio come «violetta» fino al 1695 quando la cappella fu sciolta e che il suo allievo oboista Pietro Bettinozzi suonasse con lui nella ripristinata cappella (1701) sotto la direzione di Perti. Di cui si ricordano 27 *Sinfonie* come introduzioni a Messe ed Oratori per lo più per archi e talvolta con 2 oboi e 2 corni. E tra le poche opere pubblicate si ricorda una *Sonata* in re minore apparsa nella raccolta *Sonate da camera e violino e violoncello di vari autori* stampata nel 1700. Il dilatato ambito cronologico di Perti assume una dimensione che il Vitali definisce inquietante[6], pensando che la sua produzione giovanile nasce sotto il segno di Carissimi e della scuola romana (come le *Cantate morali* op. 1) mentre le sue opere tarde appaiono quando Galuppi trionfava sulle scene veneziane. Non stupisce il fatto che, dopo lo studio cumulativo del Busi[7], l'attenzione della critica sia diretta ad approfondire aspetti particolari della sua attività, rinunciando a tentare una sistematica quanto gravosa valutazione critica. Ove è proprio la vastità del materiale ad aver scoraggiato la catalogazione sistematica delle sue opere. Gli oltre 60 anni (1696-1756) in cui Perti svolse la sua attività presso la cappella petroniana già riferiscono il suo ruolo di fulcro nella vita musicale locale. Varie generazioni di musicisti, dall'Aldrovandini al Pistocchi, dallo Jacchini al Torelli, dal Laurenti al Predieri fino a padre Martini subirono la sua influenza. Infatti il Martini, nel suo *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, lo ricorda come suo «terzo maestro, più dotto fra quanti mai furono maestri di cappella della suddetta insigne collegiata»[8]. L'ambiente in cui Perti mostrava la sua personalità era ricco di spinte poliedriche, nel settore dell'opera nonché in quello dell'oratorio, della musica chiesastica e di quella strumentale. Un ambiente dominato dalla volontà di trovare una posizione nel contesto delle scuole maggiori, segnatamente delle tendenze veneziane e romane seicentesche. E la sua stessa produzione è impostata inizialmente secondo i canoni stilistici veneziani (per l'opera) e romani (per l'oratorio) prima dell'assimilazione della nuova scuola napoletana. In tal senso Perti rappresenta un punto di arrivo del barocco, ove sono sta-

5 Cfr. F. GIEGLING, *G. A. Perti*, in «Die Musikforschung» (1956), trad. it. in «Musica sacra», n. 4, Milano, 1956.

6 Cfr. CARLO VITALI, voce *G. A. Perti*, in DEUMM, vol. V, Torino, Utet, 1988.

7 LEONIDA BUSI, *Il padre G. B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1891.

8 Cfr. GIAMBATTISTA MARTINI, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Bologna, Lelio della Volpe, 1774-1776.

ti notati i caratteri comuni con opere di Scarlatti (che continuò la produzione operistica fino a 1720) laddove le 16 opere di Perti sono databili tra il 1683 ed il 1698 genere a cui tornò con 5 opere nel 1707-1710 per la villa medicea di Pratolino. Se si volesse dare una sintesi stilistica di questo tipico artista barocco, si dovrebbe citare il recitativo di Pallante nell'opera *Nerone fatto Cesare* (Venezia, 1693), ove la vocalità deriva dalla recitazione veneziana (di Monteverdi e Cavalli) mentre l'apporto strumentale si avvicina al migliore Scarlatti per l'impiego funzionale dell'orchestra. Ma le sue opere settecentesche non subiscono l'evoluzione presente in Scarlatti permanendo nel gusto teatrale del tardo barocco. Come dire che Perti restò arroccato in una posizione conservatrice: e forse consapevolmente il musicista abbandonò questo genere teatrale (l'ultima sua opera è *Lucio Vero*, su testo dello Zeno, apparsa a Bologna nel 1717). Ovvio il pensare che, pur nella fedeltà ininterrotta ad un ideale artistico, non trovassero spazio dei mutamenti stilistici. Ma padre Martini prudentemente gli rilevava una «finezza di gusto» ed una elementare «chiarezza», che tutta la sua musica non conteneva un qualche passo che apparisse naturale, ovvero «forzato». Carattere che si notava anche nella sua «età avanzata», ove il suo stile mai appariva artificioso ma sempre «vivace e grazioso». Era una presa di coscienza di una frattura stilistica ormai irreparabile, si che Perti divenne celebre «non solo nella musica ecclesiastica ma anche nella drammatica del suo tempo»[9].

Mentre a Bologna sorgevano le prime accademie (a partire da quella dei Floridi fondata dal Banchieri, seguita da quella dei Filomusi fondata dal maestro di cappella in San Petronio, il Giacobbi), la vita musicale cittadina s'incentrava nella cappella di San Petronio che era venuta assumendo un'importanza pari a quelle di altre celebri basiliche italiane da quando era giunto nella città, nel 1657, il musicista lombardo Maurizio Cazzati, che aveva già al suo attivo una ricchissima produzione, dai *Salmi* e *Messe a tre voci* (Venezia, 1641) a tre libri di *Mottetti* (ivi, 1647), dalle *Canzoni a Tre* (ivi, 1642) al *Secondo libro di Sonate* (ivi, 1648) alle *Sonate* op. 18 (ivi, 1656), opere che vennero eseguite nella chiesa bolognese suscitando tanto entusiasmo da consentire l'ampliamento del complesso strumentale della basilica e favorendo un impulso per le forme soprattutto strumentali negli ambienti musicali cittadini, che favorirono la fondazione della Accademia Filarmonica nel 1666, anno in cui si pone in luce un suo allievo, il cremonese G. B. Vitali. Trasferitisi dopo qualche anno fuori di Bologna, la loro missione è però compiuta ed il loro insegnamento è raccolto da giovani maestri che preparano l'avvento del grande Corelli. Con i più anziani Laurenti e Degli Antoni si preannuncia non solo Corelli ma la fondazione di una delle fondamentali forme strumentali del primo Settecento, il Concerto Grosso, attuato dallo Stradella, dal Torelli che abbiamo già incontrato

9 *Ibid.*

come suonatore di «violetta» dal 1686 nel complesso strumentale della cappella di San Petronio, resa stabile dal Perti, a ricordare il concerto eseguito da ben 180 esecutori da lui diretto nel 1709: concerto non eccezionale, se i suonatori erano 123 nel 1716 e 131 nell'anno successivo. E nei *Concerti* a 4 op. 5 del Torelli (1692) si legge nell'Avvertimento «non ti sia discaro moltiplicare tutti gl'Instrumenti», a dire come nella basilica di San Petronio l'accrescere quantitativo degli strumenti formasse un complesso eterogeneo fatto di professionisti e dilettanti che stabilivano il dualismo di «Soli» e di «Tutti». Ma già in Torelli si nota l'enucleazione del concerto solistico da quello grosso: tradizione continuata dal suo allievo Manfredini (1704) che apre la grande tradizione che porta a Vivaldi ed a Bach.

S'è visto che Perti non seguì questa tradizione strumentale, distinguendosi piuttosto nella produzione oratoriale e sacra. Quanto alla lirica da camera, fiorente a Bologna con i vari Pistocchi, Bassani, Bononcini, Degli Antoni e Gabrielli, si ricordano le loro Cantate, spesso con strumenti e tromba concertante, eredità della scuola veneziana, mentre di Perti ci è pervenuta una raccolta di *Cantate morali e spirituali a una et a due voci con violini e senza*, pubblicata a Bologna nel 1688. Nel genere dell'intrattenimento privato costituito dalle *Cantate* da camera Perti propende ad accentuare i cosiddetti «affetti ipocondriaci» ovvero delle passioni amorose spesso dolenti come nella cantata *Pianto mio, Stelle, che più volete?*, come ha notato il Vitali[10], laddove la cantata *Nel color d'un nero ciglio* (1701) il raffinato melodizzare si basa sul contrappunto di due voci con accompagnamento di un basso.

Altrimenti importante risulta la produzione sacra, quasi tutta manoscritta, costituita da centinaia di lavori custoditi in partiture autografe negli archivi di San Petronio. In certi casi l'orchestrazione della partitura è stata arricchita ora da un paio di oboi o di trombe ora dall'aggiunta di archi, a conferire una più elaborata scrittura. Di questa produzione se ne è occupato il Berger[11] che, in un saggio del 1964, l'ha divisa in cinque categorie comprendenti la *Missa Brevis*, gli *Oratori*, i *Mottetti*, i servizi del *Vespro* ed infine l'*Adoremus te* della Settimana Santa e tre antifone mariane. Si può dire che questa produzione copra l'intero arco creativo di Perti, se infatti tra la giovanile *Messa in fa* a 12 voci con strumenti (1687) e la monumentale *Messa in la maggiore* a 16 voci con strumenti e ripieni composta nel 1749, intercorrono più di 60 anni. Spesso ai titoli delle composizioni sono aggiunte brevi definizioni, ad es. *Dixit a otto concertato con strumenti e ripieno* oppure *Beatus vir a quattro pieno con violini*, dove per «pieno» si intende un coro a quattro e talvolta a cinque parti, distinto dall'insieme delle voci soliste e con «violini» l'intero gruppo degli archi. Le

10 C. VITALI, voce *Perti*, cit.

11 Cfr. J. BERGER, *The Sacred Works of G. A. Perti*, in «Journal of the American Musicological Society», 1964, pp. 370-377; inoltre cfr. ANNE SCHNOEBELEN, *Performing Pratices at S. Petronio in the Baroque,* in «Acta Musicologica» (1969).

opere con «pieno» in genere sono accompagnate dal basso continuo che sottolinea le parti inferiori del coro, ma alcune uniscono al coro «pieno» un'orchestra di archi o perfino l'intero complesso strumentale di San Petronio, com'è il caso del *Laudate Dominum a quattro pieno*, con trombe e violini, orchestrazione in tal caso che comporta tecniche contrappuntistiche vocali del tutto diverse da quelle dei lavori a cappella. Quando tutti i mezzi esecutivi vengono adoperati (come nei lavori a «concertato pieno») , le composizioni raggiungono ampie proporzioni, presentando la successione di un lungo primo movimento per coro ed orchestra e di alcune arie e recitativi che si concludono con un altro ampio movimento con orchestra e coro. Ma anche lavori scritti per una voce solistica e piccolo coro possono presentare una successione di sezioni tra loro indipendenti. Un certo schematismo nella rigorosa condotta imitativa si nota nelle opere giovanili (come la suddetta *Messa in fa* del 1687) , scritta nel cosiddetto «stile osservato», ove le modulazioni armoniche hanno un ambito ristretto. Ma in opere della maturità (come nella suddetta *Messa in la* del 1749) l'accompagnamento si emancipa e gli spunti melodici sono più variati e ricchi mentre la vocalità appare più agile, come nella *Messa in sol* detta *La Lambertina* (1736} ove cedono i timbri chiari delle trombe ed oboi cari alla scuola petroniana e si pongono in luce ampi intervalli e più incisivo fraseggio nei concertati. Severità monumentale si coglie nel *Dies irae* per la morte di Francesco Maria de' Medici eseguito a Firenze il 14 febbraio 1711 nella basilica della SS. Annunziata (per questa sede venne composto un Te *Deum* studiato dal Fabbri[12]): «La farò per me - disse Perti all'allievo Mannucci – […] ma nasconderò la Musica, per non farla andare in mano a chi fa troppo il furbo». Ed ancora nel breve Mottetto *Adoremus Te Christe* a 4 voci a cappella, composto nell'ultimo anno di vita dall'anziano musicista (1755), una lunga e dotta fuga segue e conclude una lenta parte iniziale: e non è un caso che quest'ultimo pezzo abbia rappresentato la fama di Perti, se venne eseguita fino a metà Ottocento a Bologna, venendo scoperta e pubblicata da Haberl nel suo libro di restaurazione della musica sacra[13].

Nel suo studio sull'Oratorio a Bologna nel Seicento, il Vatielli[14] nota che nella città felsinea fiorì una produzione ricchissima che reca i nomi di Arresti, Colonna, G. B. Vitali, Perti, Ariosti, Gabrielli, Pistocchi e Degli Antoni negli ultimi decenni del secolo, sebbene il Mischiati abbia riscoperto due inventari del 1620 e 1622 che illuminano su importanti momenti del centro filippino bolognese[15]. Ed è proprio

12 Cfr. MARIO FABBRI, *Nuova luce sulla attività fiorentina di G. A. Perti*, in «Chigiana» XXI (1964), pp. 143-162.

13 FRANZ XAVER HABERL, *La musica sacra*, Milano, 1951.

14 F. VATIELLI, *op. cit.*, p. 78.

15 Cfr. OSCAR MISCHIATI, *Per la storia dell'Oratorio a Bologna*, in «Collectanea Historiae Musicae» (1963).

nel genere dell'oratorio che Perti presta attenzione a novità formali, introducendo un «concertino e concerto grosso all'usanza di Roma» che definisce «invenzione nuova ne' nostri Paesi» in una lettera inviata al librettista modenese G. B. Giardini nel 1687, precedentemente all'analogo impiego nell'opera teatrale *Nerone fatto Cesare.* L'oratorio della *Passione* del 1685 (uno dei tanti su questo argomento) presenta abilità contrappuntistica ed una accurata espressività nei recitativi paragonabile ai maggiori maestri del tempo. Il Vatielli ne segnala alcune parti: un concertato con coro, il Lamento della Vergine, l'aria del Centurione, in particolare l'aria di Maria Maddalena *Ah, per me che non fece il mio Gesù*[16]. Un secondo oratorio sulla *Passione,* conservato nell'archivio di San Petronio, è intitolato *Gesù al sepolcro* e contiene nel testo e nella musica molte somiglianze, sebbene vi siano aggiunte e sostituite arie di notevole importanza, come una concertata alla maniera di concerto grosso con il primo violino principale ed un'altra che inizia con un «solo» di viole all' unisono. A questo proposito il Vatielli suppone che si tratti, per la sostituzione di arie convenzionali con altre di più viva ispirazione di maggior sapienza contrappuntistica, di un'opera di perfezionamento della primitiva stesura[17].

Quanto all'altro oratorio *Mosè, conduttor del popolo ebreo,* dedicato a Francesco duca di Modena ed ivi eseguito nel 1685, ancora il Vatielli sottolinea l'uso della tromba nella seconda parte dell'introduzione, in un aria del Faraone e rileva la sua inventiva nel *Mosè Or tu, superbo re,* nonché nell'intervento finale caratterizzato da un'aria piena di vocalizzi e di fioriture. Più convenzionali risultano le arie ed i duetti, talvolta intercalati da ritornelli strumentali, dell'*Agar scacciata* su testo di Malisardi, eseguito, secondo un'annotazione che si legge sulla partitura, in occasione del passaggio a Bologna del principe Ottoboni nel 1689. Tra gli altri oratori eseguiti a Bologna (i *Due gigli porporati* 1679, *La Beata Imelde Lambertini* 1686, *Cristo al limbo* 1698, *San Galgano* 1703, *San Giovanni* 1704, *La sepoltura di Cristo* 1704, *San Petronio vescovo* 1720, *I conforti di Maria Vergine* 1723, *L'amor divino* 1723) *Il Figliol prodigo* (s.d.) si segnala per un'efficacia coloristica nell'aria *L'usignolo va cantando* dove un oboe commenta col suo timbro caratteristico (ed a quel tempo poco usato) le espressioni gioiose ed idilliache contenute nel testo.

Come notava padre Martini, Perti «si rese celebre [...] anche nella drammatica del suo tempo», ovvero nel primo decennio del '700 quando avvenne il ritiro dalla produzione melodrammatica. Il Tagliavini ha individuato nel Perti operista lo sviluppo di voce e accompagnamento nonché l'impiego di una raffinata scrittura orchestrale a 5 parti anziché a 4, come la praticò Vivaldi ed altri esponenti successi-

16 *Ivi.*
17 *Ivi.*

vi[18]. Altri caratteri del suo teatro sono il frequente impiego di ritornelli strumentali all'interno dell'aria, spesso concertata con strumenti solisti e l'espressività del recitativo come declamazione più che luogo comune di passaggio tra le varie arie. Come operista, Perti fece rappresentare 22 opere, buona parte a Venezia (*Atide* nel 1683, *L'inganno scoperto* nel 1691, *Nerone fatto Cesare* nel 1693) non poche altrove (il *Dioniso Siracusano* a Parma nel 1689, l'Oreste *in Argo* a Modena nel 1685, il *Pompeo* a Genova nel 1691, il *Lucio Vero* ancora a Genova nel 1702) e parecchie a Bologna (almeno otto nei teatri Formagliari e Malvezzi), ma altre opere vennero richieste a Roma ed a Pratolino (cinque, tra il 1701 e il 1710, studiate dal Fabbri[19]). In particolare queste ultime opere del cosiddetto «decennio mediceo» furono rappresentate con altre di Scarlatti e del giovane Haendel, che rimase fedele al modello operistico italiano riutilizzando nel 1725 la *Rodelinda* musicata dal Perti nel 1710 per il teatro di Pratolino. Tuttavia manca un dettagliato esame di questa produzione, che presenta un evidente eclettismo, pur attenendosi agli schemi tradizionali dell'opera veneziana. Il convenzionalismo di certe arie risulta molto più vario nelle arie con strumenti, ha notato il Tagliavini[20], ove si svolge una sorta di dialogo tra voce e.strumenti. Nell'*Inganno scoperto per vendetta,* allestito a Venezia nel 1691, l'aria *Non perda l'ardire* dà il meglio della sua estrosa inventiva, come pure nell'altra *Sonno, o tu caro e beato* o in quella concitata *È pur barbaro,* ove il canto spiegato è accompagnato dagli arpeggi del violino solista. Né mancano in altre opere arie con tromba solista, come pure (è sempre il Tagliavini ad informarci) altri brani strumentali sono posti all'inizio del *Nerone fatto Cesare* (Venezia, 1693) ove figura una ciaccona, un rigaudon e una «boréa» (bourrèe) dapprima presentata in forma vocale-strumentale e poi affidata ai soli strumenti, secondo lo spirito del concerto grosso isola il «concertino» (due oboi, fagotto e violoncello) in scena dagli altri strumenti (due trombe, archi e continuo) in orchestra. Assai accurato, sempre nella stessa opera, risulta il recitativo, così come le arie (di sdegno, di furore e di guerra) sono trattate con particolare vigore ed animazione. Ne mancano casi singolari, come ad es. nel *Nerone* ove la sinfonia è in realtà una *Sinfonia a 4* dell'allievo Torelli, mentre Vivaldi vi inserì un certo numero di arie per la rappresentazione veneziana del 1693.

La figura di Perti riesce quindi rappresentativa dell'artista barocco per ragioni intrinsecamente legate non solo alla sua musica, ma anche e proprio al suo mestiere di musicista per l'attenzione e la cura accordata alla diffusione della propria opera presso allievi: secondo un'organizzazione quasi di «bottega» artigianale.

---

18 Cfr. L. F. TAGLIAVINI, *G. A. Perti*, in *Enciclopedia dello Spettacolo.*

19 M. FABBRI, *op. cit.*

20 Cfr. L. F. TAGLIAVINI, *G. A. Perti*, cit.

* * *

La saldezza austera, l'operare inflessibile che pareva attenuare la tensione, autenticamente, creativa sembrarono un'àncora di stabilità a molti musicisti attivi attorno e presso a Giacomo Antonio Perti, questo compositore che legò durante la vita quasi centenaria la data di nascita di Alessandro Scarlatti e di Mozart, quasi di due epoche, dunque; e che inoltre parve scegliere anche una sede geografica a lui acconcia: quella Bologna conservatrice che, posta all'incrocio della maggior linea maestra della storia musicale del Barocco italiano, sostituiva il copioso operare al più parsimonioso creare. Se a Roma e Venezia guarda prontamente nel campo operistico e oratoriale, era dunque perché l'ambiente esercitava su di lui una doppia influenza di determinazione e di occasione: accettando, cioè, forme che il tempo e il gusto gli presentassero e di cui la più propizia occasione gli consentisse di impadronirsi. Si trova dunque a proprio agio nella sua città: e non si sposta, anche se le sue opere viaggiano, imponendovi anzi serietà artigianale e disciplina d'impegno che saprà levare a dignità d'ufficio. Il tutto in una cornice di fasto patrizio e di sfarzo clericale, tra pompa oratoria e solennità d'eroici propositi, seppure nella produzione abbondante non si rinnova la rara felicità dell'estro. Perti ebbe infatti precoce maturità di musicista, componendo a diciassette anni una *Messa* (1678) e un anno più tardi l'oratorio *Due gigli porporati* e un atto del melodramma *Atide* - trattando subito dunque generi musicali vari - e poi mantenne sempre una serena, fin gaia vivacità operativa: infaticabile, su una *Sinfonia* del 1756 annotò con compiacimento «a 95 anni». Perti fu dunque un musicista subito critico: nel senso che controllo ed assimilazione di differenti orientamenti compiuti criticamente lo fermarono al già fatto, gli promossero una formula compositiva svariata ma stabile, come di chi la cultura penetri senza arricchirsene profondamente. Nella docilità artigianale che informa la sua feconda opera (obbediente al suo limite: cioè stabile nelle premesse e serena nelle conclusioni), compiuta in un ambiente che gli toccò assieme di animare e di confermare, se non si scorge la ormai avviata dispersione dell'arte barocca si rileva tuttavia il segno infallibile della sua saturazione, del suo esaurimento.

Ma Perti, in un clima invaso di luoghi comuni (nell'opera panitaliana come nell'oratorio e nelle cantate), pure seppe resistere spesso alle più facili soluzioni retoriche, a quella pronta, fin visiva eloquenza gnomica per lo più povera di individuazioni e risonanze personali. E questo già perché nella galleria dei soggetti e generi scelti con erudito eclettismo, nell'imitazione saggia che poteva apparir esempio di mortificazione tutta barocca, l'economa spiritualità del musicista non sempre seguiva il saldo mestiere e l'ispirazione frequentemente dimessa: che anzi, dietro l'umiltà docile di tante opere, ecco si levava un fervore tutto vivo, anche una passione animosa e inattesa. Ma non solo per questo temperamento tacitato Perti

rivela una continua presenza di musicista: giacché dietro l'apparato accademico e dottrinale usciva talvolta una vitalità ingenua ma autentica; dietro le forme musicali «in stile osservato», si svelava una ricca risorsa d'inventività, se non proprio d'invenzione. Laddove insomma cedeva la versatilità all'impresa costruttiva e formale, cresceva l'immediatezza espressiva, certa semplicità pur presente e come sacrificata nel suo fondo spirituale: ed è carattere, questo, della sua produzione autenticamente sacra, dalle Messe ai Mottetti e Responsori ai Salmi. La quale produzione fu stimata, ricercata e diffusa ampiamente, se presso varie biblioteche d'Europa ancora si conserva manoscritta. In questo campo Perti poteva come semplificare e verificare la sua cifra corrente riprendendo direttamente cadenze arcaiche mai riposte. E nell'occultarsi stilisticamente, nell'abbandonarsi all'osservanza rispettosa, nell'aderire a massimi modelli della precedente storia musicale, egli apriva il proprio orizzonte culturale, tentava un'avventura grande e ricca d'interiorità: proprio riprendendone e riguardandone profondità ed altezza. Seppur l'innocenza dell'età palestriniana era trascorsa, la tradizione continuava a sopravvivere: al pari di Perti, uno Scarlatti o un Lotti si compiacevano pure di un siffatto cosciente arcaismo, replicato dall'austriaco Fux e dall'italiano Vallotti. Così, fuor dall'impegno del tempo, Perti acquisiva dignità italiana e rilievo europeo.

STANISLAV TUKSAR

The Composers of Lombardy and the Po Valley and the Preserved Repertories of the 17th and 18th-Century Split «cappella musicale»

THE COMPOSERS OF LOMBARDY AND THE PO VALLEY AND THE PRESERVED REPERTORIES OF THE 17TH AND 18TH-CENTURY SPLIT «CAPPELLA MUSICALE»

Introduction

This paper can be understood both as a kind of continuation and extension to the topics I have preliminary elaborated in my paper on *Le Cappelle Musicali in Split and Dubrovnik in the 18th* Century, delivered at this place in 1999, and a more specific insight into the repertoires under consideration – those preserved in the town of Split.

Allow me briefly to repeat some basic data on the *Cappella Musicale* of Split. It was situated within and around the activities connected with the Split Cathedral and the Split Municipality. The Cathedral itself, the Roman Emperor Diocletian's Mausoleum (the 4th century octogonal building) converted into a Christian church in the 7th century, keeps documentation on music making in it since the 11th century. Throughout many centuries it has been a showplace of important ecclesiastical and wordly events and processes: the Christianisation of the Croats; controversies between Roman Latin and national Croatian-Glagolitic tendencies in liturgy, language and music; Mediaeval heresies (the Patarens, Wycliff's partisans); the ultimately unsuccessful Protestant movement; anti-Ottoman military campaigns led by certain bishops; modern 19th and 20th-century national and nationalistic issues, involving Venice and Italy, other South Slavic and Communist ideologies, and corresponding real powers. On the other hand, people active in the Cathedral and/or hired by it, have produced and preserved until today a wealth of national and international heritage in literaly every field of culture and arts: architecture, sculptures, painting, relief sculpture, music material, books, tissue, etc.

In this, music has not been the last of the issues in the conglomerate of facts, events, processes and material, both documented and preserved. However, different periods and data have been investigated and elaborated up to now on a different scale by musicologists. Thus, for the Middle Ages, beside numerous earlier investigations, two outstanding studies were published recently consisting

of detailed analyses of the 13th century Split breviary and a later antiphonary[1]. To the contrary, our insight into the Split Renaissance music culture remains somewhat vague and unclear, owing to the lack of research done for this period[2]. On the other hand, the Split Baroque era has been rather well investigated, mostly due both to several interesting personalities active at its beginning (Tomaso Cecchini, Ivan Lukačić, Marc'Antonio de Dominis) who attracted musicologists' interest, and the fact that music kept in the Split archives starts to document abundantly its history only with the late Baroque period (mostly from 1750 on)[3].

The 17th and 18th Centuries *Cappella* Short History

In focusing more precisely on the topic and the period under consideration, a short outline of the Cathedral *Cappella* seems to be necessary at this point. Among the first documented mentions[4] of the ensemble might have been formulations in the titles of the op. 3 and 4 by Tomaso Cecchini, both published in Venice in 1613; they read as following: op. 3 – *Canti spiritvali a vna, dve, et tre voci Appropriati per cantare, et sonare nel Clauicembalo Chittarone ò altro Istromento. Di Tomaso Cecchino Veronese Maestro di capella nella Chiesa Cathedrale di Spalato*; op. 4 – *Motetti concertati A Due Voci. Con il Basso continuo per l'Organo Di Tomaso Cecchino Veronese. Maestro di Capella nella Chiesa Cathedrale di Spalato*[5]. It is obvious that the *Cappella* ensemble consisted at that time of a small choir, organist and maybe one or a few additional musicians playing string and keyboard instrument(s). Not much more known is

---

1 Cf. ANNA VILDERA, *Il breviario di Split (a. 1291) del Museo Correr di Venezia. Sule tracce di un storia perduta*, in: *Mediaeval Music Cultures of the Adriatic Region*, ed. S. Tuksar, Zagreb, Croatian Musicological Society, 2000, pp. 125-178; FRANCESCO FACCHIN, *Il santorale nell'antifonario del Tesoro della Cattedrale di Split*, in: *ibid*., 65-84.

2 However, the Split Cathedral music archives unit No. XCIV/1561, containing a 1753 Ms entitled «Alma Redemptori a Canto solo» in G for S and an accompanying instrument by Bartolomeo dal Bello (Bartholomeus Ragusaeus, fl. about 1535 when Andrea II Corner was Bishop), might be the only piece of Renaissance music produced in Croatia to be preserved on its soil. Cf. also: DRAGAN PLAMENAC, *Toma Cecchini. Kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovini XVII stoljeća. Bio-bibliografska studija*, in: *Rad JAZU*, Vol. 262, Zagreb, 1938, p. 83.

3 Cf. *Literature* at the end of the article.

4 J. Andreis mentions that somewhat earlier the Split Archbishop Marc'Antonio de Dominis «[...] bought a small portable organ and gave material incentives to organists and choir leaders. In 1604, he formed a special group of six full-time singers and entrusted them with clearly specified duties». Cf. JOSIP ANDREIS, *Music in Croatia*, 2nd ed., Zagreb, Institute of Musicology, 1982, p. 51.

5 Cf. D. PLAMENAC, *op. cit*., pp. 108-110.

about its size, repertoire, disposition and activities in the next long period of more than one century. What is known are the names of some musicians who were active either as *maestri di cappella* or organists, as well as some biographical data and compositions composed by them and/or preserved in and outside Split and Croatia. Table I shows the general list of their names.

Table I: Musicians active as *maestri di cappella* and/or organists in the Split Cathedral between 1600 and 1800

Giacomo Bertoni (in Split: 1603, 1606), organist[6];
Tomaso Cecchini (Verona-born; 1580/82; in Split: 1603-1614; in Hvar: 1615-1644), maestro di cappella 1603-07, 1613-14[7];
Ivan Lukačić (Šibenik-born, c1584 – Split, 20. XI. 1648; in Split: 1620-1648), praefectus musicae and organist[8];
Gasparo Ferrero (in Split: 1624-1625?), organist[9];
Antonio Donoso (in Split: 1625), organist[10];
Marc' Antonio Romano (Rome-born; in Split: 1609-1636), organist[11];
Claudio Baldi (in Split: 1646-1647)[12];
Francesco Cavallari (Cingoli-born; in Split: before 1651), organist[13];
Mijo Tomašić (Split-born?, 1653), maestro di cappella and organist[14];
Jure Obradeus/Obradović (Split-born?, 1665)[15];
Andrija Andreis (Trogir-born?; in Split: 1672-73; 1680-82; 1706; 1710), organist and maestro di cappella[16];

---

6 Cf. NIKO KALOGJERA, *Povjesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve*, «Sv. Cecilija», XVIII (1924), n. 4, p. 127.

7 Persons indicated with bold letters (Cecchini, Speruti and Pellizzari) are identified as originating from the Lombardy and Po Valley regions. Further investigation may perhaps discover some other musicians in this list originating from this area.

8 Kalogjera states that Lukačić was in charge for music during the period 1621-1647. Cf. N. KALOGJERA, *ibid.*

9 Cf. IVAN BOŠKOVIĆ, *Nepoznati splitski orguljaši XVII i XVIII stoljeća*, «Arti musices», VI (1975), pp. 85-86.

10 Cf. I. BOŠKOVIĆ, *ibid.*, p. 86.

11 Cf. N. KALOGJERA, *op. cit.*, and I. BOŠKOVIĆ, *ibid.*

12 Cf. N. KALOGJERA, *ibid.*

13 Cf. N. KALOGJERA, *ibid.*

14 Cf. N. KALOGJERA, *ibid.*

15 Cf. N. KALOGJERA, *ibid.*

16 Cf. N. KALOGJERA, *ibid.*, and I. BOŠKOVIĆ, *op. cit.,* p. 87.

Giuseppe Bonpensiero (in Split: 1673-1680), organist[17];
Krsto Skulanović / Christoforo Sculanovich (Split, 1662 – Split, 1689); organist in 1682[18];
Jeronim Speruti (Milano-born, in Split: 1693), maestro di cappella[19];
Francesco Gasparini (Molfetta-born, near Bari; in Split: 1696-1702?), maestro di cappella; organist: 1700-1702[20];
Alessandro Basco (from Venice; in Split: 1697-98); maestro di cappella, organist[21];
Gaetano de Stephanis (born in 1660s, Chieti, Abruzzi – Forli?, p1710; in Split: 1698-1700?), maestro di cappella, organist[22];
Ante Karcatović / Antonio Carzatovich (?, 1671 – Split, 1751); 1700-1702 occasionally organist[23];
Pietro Benedetti (in Split: 1703), organist[24];
Giuseppe Damniani (in Split: 1729), organist[25];
Ambroz Vesanović (Split-born? – Split, 1729; 1729), organist[26];
Jerolim Bernardi (Split, c. 1688 – Split, 1773); maestro di cappella, organist: 1720, 1729-30?, 1738-39[27];
Lorenzo Berti (Mondavi-born; in Split: 1730-37), maestro di cappella, organist[28];
Bernardo Spinola (in Split: 1738), maestro di cappella, organist[29];
Carlo Antonio Nagli (Rimini-born, ? - 1756; in Split: 1707-1725?, 1739-43), maestro di cappella, organist[30];

---

17 Cf. I. BOŠKOVIĆ, *op. cit.*, pp. 87-88.

18 Cf. I. BOŠKOVIĆ, *op. cit.*, p. 88.

19 Cf. N. KALOGJERA, *ibid.*, and MILJENKO GRGIĆ, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.,* Zagreb, Croatian Musicological Society, 1997, p. 22. Kalogjera mentions the version of the family name as Sparuti.

20 Cf. I. BOŠKOVIĆ, *op. cit.*, p. 89, and ID., *Splitski orguljaš Francesco Gasparini*, «Arti musices», VIII (1977), n. 2, pp. 123-136.

21 Cf. I. BOŠKOVIĆ, *Nepoznati splitski orguljaši* cit., pp. 89-90.

22 Cf. N. KALOGJERA, *op. cit.*; I. BOŠKOVIĆ, *ibid.*, p. 90, and ENNIO STIPČEVIĆ, *Messe a quattro voci [...] dal Padre Gaetano de Stephanis [...] Maestro di Capella della celebre Metropolitana di Spalato [...] MDCC. Analiza djela i značenje skladateljeva boravka u Splitu*, «Arti musices», XIII (1982), n. 2, pp. 177-190.

23 Cf. I. BOŠKOVIĆ, *ibid.,* pp. 90-91.

24 Cf. N. KALOGJERA, *ibid.*

25 Cf. I. BOŠKOVIĆ, *ibid.*, p. 91.

26 Cf. I. BOŠKOVIĆ, *ibid.*, pp. 91-92.

27 Cf. I. BOŠKOVIĆ, *ibid.*, p. 92.

28 Cf. I. BOŠKOVIĆ, *ibid.*, pp. 92-95.

29 Cf. I. BOŠKOVIĆ, *ibid.*, p. 94.

30 Cf. I. BOŠKOVIĆ, *ibid.*, pp. 92-93, and M. GRGIĆ, *op. cit.*, p. 22.

Jakov Dornik / Dornich/k (Split-born); organist: 1743-44?[31];
Angelo/Anzolo Bigoni (Split, 1726 - ?); organist: 1744-?[32];
Benedetto Pellizzari (Vicenza, c. 1730 – Split, 1789; in Split: 1753-1789), maestro di cappella[33];
Giulio / Julije Bajamonti (Split, 1744 – Split, 1800); maestro di cappella, organist: 1790-1800[34].

It can be stated that among the 29 musicians – maestri di cappella and/or organists – listed above, active at various times throughout the 17th and 18th centuries, 11 were Split or Dalmatia-born (Lukačić, Andreis, Skulanović, Karcatović, Vesanović, Bernardi, Dornik, Bigoni, Bajamonti), and 18 came from different parts of Italy (those identified from Verona, Cingoli, Rome, Milan, Venice, Chieti, Molfetta, Mondavi, Rimini, Vicenza), among them three from Lombardy and the Po Valley regions (Cecchini, Speruti, Pellizzari). Seven persons are also listed for whom I was not able to find the Italian province or town they originate from: Bertoni, Ferrero, Donoso, Baldi, Benedetti, Damniani and Spinola.

Furthermore, for about one-fourth of these musicians – eight in all – it was possible to prove that they were also composers: Cecchini, Lukačić, Romano, de Stephanis, Berti, Nagli, Pellizzari, and Bajamonti. Their compositional output has been preserved both in Croatian music collections and abroad, or in combination. It also varies considerably in quantity and quality, ranging from tens or even hundreds and more pieces (as in the cases of Cecchini, Lukačić, Pellizzari, and Bajamonti) to only one or few compositions preserved (Romano, de Stephanis, Berti, and Nagli).

In further statistical analysis of the 17th and 18th century situation in the Split *Cappella* history and in its preserved music material used in performances, two can especially be pointed out among several interesting issues:

Firstly: it was precisely the Lombardy and the Po Valley originating *maestri di cappella*, who moved to Split in the 17th (Cecchini) and the 18th centuries (Pellizzari) who were definitely the most prolific composers active in Split throughout the period under consideration: more than half of the compositions

31 Cf. I. BOŠKOVIĆ, *ibid*., pp. 95-96.

32 Cf. I. BOŠKOVIĆ, *ibid*., pp. 95-97.

33 Cf. N. KALOGJERA, *ibid*.; J. ANDREIS, *op. cit.,* pp. 89-90; MAGDA POKLEPOVIĆ, *Identifikacija misnih stavaka u djelu Benedetta Pellizzarija*, Diploma work, Academy of Music, Zagreb 1994 (Ms).

34 Cf. N. KALOGJERA, *ibid.*; J. ANDREIS, *ibid.,* pp. 90-94; STANISLAV TUKSAR, *Glazbeni arhiv splitske stolne crkve sv. Dujma. Izvještaj o sređivanju i katalogiziranju izvršenom u razdoblju od 1973. do 1975. godine*, «Arti musices», VIII (1977), n. 2, pp. 171-190; *Splitski polihistor Julije Bajamonti*, Split, Književni krug, 1996.

composed in Split between 1600 and 1800 (about 500 out of 800 in all) were produced by Cecchini and Pellizzari.

Secondly, their compositional output – together with an additional 21 compositions produced by 13 other Lombardy and Po Valley originating composers, whose works were found in the Split music collections – represents about 20% of all the 1500-1900-period preserved music material in Split[35].

Let us present now briefly the personalities and the compositional output of the three Split *maestri di cappella* and composers identified as originating from Lombardy and the Po Valley regions.

The Lombardy and Po Valley Maestri di Cappella Active in the Split Cathedral *Cappella*: Cecchini, Speruti and Pellizzari

Tomaso Cecchini (1580/82[36]-1644). Cecchini came to Split and Dalmatia in 1603, as a young man, since he was to stay permanently and pass away there 41 years later. As he immediately got the job of a *maestro di cappella*, he was obviously a professionally trained musician, probably in the Veronese *Scuola degli Accoliti*[37]. The «Veronese», or in Latin «Veronensi», in the title of absolutely everyone of his known published compositions maybe speaks, among other, for his pronounced local-patriotic feeling either for the city or for the region of Verona. Cecchini left Split in 1614, first to become *maestro di cappella*, and later (in 1634) organist and music teacher, in the nearby city of Hvar (Lessina) on the central-Dalmatian island of the same name. His known output encompasses 27 collections with more than 100 sacral and secular compositions, including masses, motets, psalms, madrigals,

---

35 This survey has been done on the basis of two of the by far most important and best arranged music collections in Split – the Split Cathedral musical archives and the music collection of the City Museum of Split – with a total of about 1860 archival units. Other known music collections in Split are: Samostan franjevaca konventualaca (HR-Ssf), Samostan ss. Klarisa, Arheološki muzej (HR-Sa), Dominikanski samostan (HR-Sd), Naučna biblioteka (HR-Sn), Arhiv HNK (HR-So), Nadbiskupsko sjemenište (HR-Snb), Teologija u Splitu (HR-St), Franjevački samostan u Poljudu (HR-Sfp), and Župna crkva Veli Varoš. They are mostly unarranged, and keep no more than a total of 1000 units. Cf. STANISLAV TUKSAR, *Music Research Libraries, Archives and Collections in Croatia*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XXIII (1992), n. 2, pp. 119-140.

36 In a recent article on Cecchini Marco Di Pasquale gives a year of Cecchini's birth as «ca. 1583». Cf. MARCO DI PASQUALE, *Tommaso Cecchini's «Sonate per gl'istrumenti, bassi, & soprani» from His Opus 23 (1628)*, in: *Zagreb and Music 1094-1994* (Proceedings of the International Musicological Symposium held in Zagreb in 1994), ed. S. Tuksar, Zagreb, Croatian Musicological Society, 1998, p. 106.

37 Cf. *ibid.*

canzonettes, arias, and instrumental sonatas. Cecchini's early stylistic model was Caccini, but later he abandoned virtuosity and ornamentation turning towards a simpler idiom in melodics and expression. That probably happened in order to accommodate his music to a less developed Dalmatian performing abilities. He was doubtless the first to introduce early Baroque monody to Dalmatia, as well as the first to compose instrumental music there. He was known outside of Dalmatia and «Serenissima»: his works were distributed during his lifetime in Austria, Germany, the Low Countries, and Portugal. His life and work have been one of the long-term scholarly preoccupations of such outstanding musicologists as Dragan Plamenac and Bojan Bujić[38]. The newest acquisitions in Cecchini research encompass the discovery of four of his hitherto unknown collection titles in a Dutch music catalogue[39] and the analysis of his eight «Sonate per gl'istrumenti, bassi, & soprani» from his opus 23 (1628) within the context of the west-Veneto or broader Venetian region early 17th-century instrumental production[40].

Jeronim (Girolamo?) Speruti (Milano?-?). It happened that the person of this *maestro di cappella* remains one of the most mysterious of all among the 29 listed above. I was not able to trace his name either in domestic Croatian sources[41] or in international reference books. Thus, for the moment, the only current data about him are limited to Milan as his birthplace[42] and 1693 as the year of his Split service[43]. No music by Speruti has survived in the Cathedral archives, nor is it known to exist elsewhere.

Benedetto Pellizzari (?-1789). Unlike Cecchini, the Late Baroque *maestro di cappella* Pellizzari has not provoked any serious attraction up to now among contemporary musicologists or earlier music performers. Surprisingly enough, when it is taken into account – again unlike Cecchini – that almost his entire opus of nearly 400 (exactly 374) compositions – all in a manuscript form – has been preserved at the place, i.e. in the two Split musical archives (along with only few of

---

38 This short biographical overview is based on B. BUJIĆ's article on Cecchini in: *Hrvatski biografski leksikon*, Zagreb, JLZ, 1989, vol. 2, pp. 608-609. It gives a list of the most important bibliographical data concerning Cecchini. Cf. also articles on Cecchini in: *UTET*, vol. II, Torino 1985, p. 169, as well as in newest editions of *MGG* and *Grove*.

39 Cf. STANISLAV TUKSAR, *Prema identifikaciji četiriju, dosad nepoznatih, kasnijih opusa Tomasa Cecchinija iz 1623, 1627, 1630. i 1636. godine*, «Arti musices», XXIV (1993), n. 1, pp. 91-97.

40 Cf. MARCO DI PASQUALE, *op. cit.,* pp. 105-125.

41 The only mention of his name has been made by the Croatian musicologist and the historian of the Split Cathedral music collection, Miljenko Grgić, who found it in the 1924 source (Kalogjera). Cf. MILJENKO GRGIĆ, *op. cit.*, pp. 22.

42 Cf. M. GRGIĆ, *ibid.*, 22.

43 Cf. N. KALOGJERA, *ibid.*

his compositions kept elsewhere). On the other hand, it is true that Pellizzari was, again unlike Cecchini, a composer of exclusively local importance, although his music was not restricted to Split only. His compositions have been discovered scattered all along the Dalmatian coast, from the northern Adriatic cities of Cres and Rijeka down to the music collections of Dubrovnik and even Kotor in today's Montenegro[44]. Pellizzari has been treated cruelly by modern music scholars and lexicographers: the most cited recent Croatian reference books, both the three-volume (1971-77) *Muzička enciklopedija* (*Music Encyclopaedia*) and the two-volume (1984) *Leksikon jugoslavenske muzike* (*Lexicon of Yugoslav Music*), do not have entries on Pellizzari at all (!), nor can they be found in the mid-1980s *UTET*, the first edition of *MGG*, and the 1980 edition of the *Grove's Dictionary*[45]. The answer to the naturally arising question «Why has it been so?» is both complex and clear: there exist no all-encompassing studies on Pellizzari and his work, except for one diploma work from 1994 of «low scholarly intensity», which could be used as starting reference points in recognizing him as worthy of any special attention[46]. In addition and as a consequence, on one hand, he was treated in Croatian musicology as an Italian «Geistarbeiter» not deserving of being incorporated properly into the mainstream of the national music culture; on the other hand, having no printed compositions and no circulation abroad at all, Pellizzari was virtually forgotten by his compatriots and international scholarship as «lost in the black hole of European cultural territory», i.e. in the undefined «mondo slavo» or the ostensible «cultural desert of the Balkans».

And yet, to start to oppose and revise this modern gnoseological state of affairs, it has been stated that he was noted to be «among the most popular composers of the eastern Adriatic coast» during his lifetime[47]. Further, Pellizzari was a composer who left 71 Masses[48] (mostly *Missae brevis* and *Messe corrente*, with only Kyrie, Gloria, and Credo movements) and independent Mass movements; a large number of 1-4 part motets on Italian and Latin texts, with mostly organ

---

44 The newest discovery of the presence of 25 of his compositions in the Algarotti collection (now kept in Zagreb), and some of them probably performed in Salzburg at the beginning of the 19th century, does not change much in the perspective of Pellizzari as basically a local central-Dalmatian composer. Cf. VJERA KATALINIĆ, *Nikola Algarotti (Udina) (1791-1838) und seine Musiksammlung*, PhD thesis, The University of Vienna (Vienna 1998, Ms).

45 The newest *MGG* and *Grove's Dictionary* editions, as well as the new *Hrvatska enciklopedija* (*Croatian Encyclopaedia*), will finally improve the situation by including entries on Pellizzari.

46 Cf. M. POKLEPOVIĆ, *ibid.*

47 «Benedetto Pellizzari war einer der populärsten Komponisten an der ostadriatischen Küste». Cf. V. KATALINIĆ, *op. cit.,* p. 57.

48 Cf. M. POKLEPOVIĆ, *op. cit.*, pp. 16-21.

accompaniment; a broad spectrum of other sacral compositions such as *Magnificat*, *Te Deum laudamus*, *Stabat Mater dolorosa*, *responsorii*, passions, litanies, hymns, *vesperae*, *lezioni*, *lamentazioni*, etc.; and only few secular pieces. Some of the accompanying settings to different types of compositions, especially Masses, indicate the extension of the *Cappella* instrumental ensemble during the second half of the 18th century: beside the majority of Masses with only organ accompaniment, 18 Masses with the accompaniment of organ plus a string corpus consisting of the violin, viola, violetta, violone and/or cello parts have been preserved. In addition, 9 Masses and Mass movements (some of them Pellizzari's autographs) beside the string also include a wind corpus with horns, clarinets, trumpets and/or oboes.

Other Lombardy and Po Valley Composers with Works Preserved in the Split Music Collections

Tables II and III show other Lombardy and Po Valley composers and their works which have been preserved in both main Split music collections, the City Museum and the Cathedral archives respectively[49]. They are 21 in all, composed by 13 composers: Ferdinando Bertoni, Francesco Bianchi, Giovanni Maria Calegari, Giuseppe Antonio Capuzzi, Giuseppe Maria Carcani, Carlo Ferrari, Giuseppe Gazzaniga, Felice Giardini, Vincenzo Martini, Stanislao Mattei, Carlo Francesco Pollarolo, Giuseppe Sarti, and Antonio Tozzi, as following:

Table II: The Composers of Lombardy and the Po Valley and Their Compositions Preserved in the *Muzej grada Splita* – City Museum of Split

1) Ferdinando BERTONI (born Salò, Brescia, 1725-1813): **1**
   Fido Amor. Del Sig:r F.B. 1769, Ms (P)
2) Giuseppe Antonio CAPUZZI (Breno, Brescia, 1755-1818): **1**
   N.o 9: Concerto A Contrabasso Solo Obbligato, Ms (vl I, b)

[49] In an overview type of paper like this I have encountered some difficulties in this respect in identifying the proper subject of my research. Namely, finding no geographical definition of the Po Valley area and no list of Lombardy and the Po Valley composers (for example, the new *MGG* has no separate entry on Lombardy) in referential literature either, I had to employ the old painstaking method of numbering all Italian composers from the two funds at disposition and then finding out in encyclopaedias their birthplaces. Imprecise as the method is, the identified subjects, i.e. composers taken into account, may be imprecise in number and naming, too.

3) Giuseppe Maria CARCANI (Crema, Piacenza, 1703-1779): **1**
Motetto Sacra Luce scintillate Del Sig: GMC 1741, Ms (P) [50]
4) Carlo FERRARI (Piacenza, 1730-1789): **2**
1) *Duetto p due Violoncelli Del Sig. CF, Ms (P)*
2) *Suonata 3.a per Violoncello e Basso Del S.r CF, Ms (P)*
5) Giuseppe GAZZANIGA (Verona, 1743-1818): **2**
1) *Aria del Sig:r Gazaniga (sic), Ms (P: 2 vl, 2 ob, 2 cor, 2 vla, T, b)*
2) *Aria – Arsenio Qua si trova dir dovete M.r Gazaniga (sic), Ms (P: 2 cor, 2 ob, 2 vl, 2 vla, B, b + parts)*
6) Felice GIARDINI (Torino → Milano, 1716-1796): **1**
Trio per Violino, Viola e Violoncello del Signor G, print (vl, vlc – vla missing), Zatta e figli, Venezia (RISM G 1983 or 1984)
7) Carlo Francesco POLLAROLO (Brescia, 1653-1722): **1**
Laudate Pueri Alto solo con Istromenti di CFP 1700 (1702?), Ms (P)

Table III: The Composers of Lombardy and the Po Valley and Their Compositions Preserved in the *Glazbeni arhiv katedrale u Splitu* – Music Archives of the Split Cathedral

1) Ferdinando BERTONI (Salò, Brescia, 1725-1813): **1**
Cavatina Và crescendo il mio tormento /Cantata da Mad.na Todi nel Nob.mo Teatro in S. Samuele – In Venezia l'autuno 1790/, Ms (P + S, vl1, vl2, bs)
2) Francesco BIANCHI (Cremona, 1752-1810): **1**
Scena di Preghiera, Recitativi, Coro e cavattine del Signor F.B. eseguito dal Sig. Gasparo Pacchiarotti Nel Nobilissimo Teatro di S. Benedetto Il Carnevale dell'Anno 1787, Ms (P: S, orch, bc)
3) Giovanni Maria CALEGARI (Bergamo/Padova/Venezia, ?-?): **3**
1) *Dominica in Palmis in Passionibus Christi Locutio, Ms (S, A, vc)*
2) *Feria Sesta in Parasceve In Passione Secundum Joannem Christi Locutio, Ms (S)*
3) *Pange lingua, Ms (P – SATB)*
4) Giuseppe GAZZANIGA (Verona, 1743-1818): **1**
Aria Son ragazza semplicina, Ms (vl, ob)
5) Felice GIARDINI (Torino → Milano, 1716-1796): **1**
Trii Concertanti di vari autori: Trio in B, print (P: 2 vl, vc)

---

[50] For this composition, as well as Pollarolo's *Laudate Pueri* cited below under No. 7, and other manuscript sources of Baroque music preserved in Split and Croatia, cf. V. KATALINIĆ, *Pregled izvora o glazbenoj kulturi baroknog razdoblja na tlu SR Hrvatske*, in: *Glazbeni barok u Hrvatskoj*, ed. E. Stipčević, Osor, OGV, 1989, pp. 20-47.

6) Vincenzo MARTINI → MARTIN Y SOLER (Valenza, 1754-1806): **1**
Cavatina, Ms (P: S, B, orch)
7) O. Stanislao MATTEI (Bologna, 1750-1825): **1**
Messa in F, Ms (S, T, B) + print (P: T, B, org)
8) Giuseppe SARTI (Faenza, 1729-1802): **2**
1) *Quartetto /Atto II/, Ms (P: SATB, orch)*
2) *Sciena e rondò Sola in braccio al mio periglio, Ms (P: S, orch)*
9) Antonio TOZZI (Bologna, c1736-p1812): 1
Rondeau Dei pietosi, Ms (C I, C II, vl1, vl2, vla1, vla2)

All these works are preserved in the form of contemporary 18th-century manuscripts, except for two early prints, both of works by Felice Giardini. The majority of them has been preserved in complete form, only three of them remained incomplete (Gazzaniga's aria in the Cathedral archives; Capuzzi's concerto and Giardini's trio in the City Museum collection).

Except for Pollarolo, born at the mid-17th century, all the composers belong to three generations born between the beginning (1703) and the middle (1755) of the 18th century.

The dates of writing of these manuscripts – as far as they are mentioned in titles – range from 1700 (Pollarolo's *Laudate pueri* in the City Museum) until 1790 (Bertoni's *Cavatina* in the Cathedral archives), thus covering almost the entire 18th century. This clearly indicates how different in style some of these compositions might be.

Regarding genres, six compositions belong to sacral and 15 to secular music. (Even the church collection keeps more secular than sacral music of these authors.) Five of the compositions are instrumental pieces (trios, sonata, duo, concerto), 16 are vocal or vocal-instrumental ones (motet, passions, Mass, others). The minority of the compositions belongs to chamber music, the majority to vocal *a cappella* or to a voice(s) with small accompanying ensemble settings.

General Conclusions

1) All these pieces taken together as an entity – because once used in performances within one cultural circle through several generations – witness to the existence of a smaller group of musicians (consisting of male and female singers, and the skillfull keyboard, string and wind instrumentalists) needed to perform them; thus the Lombardian-Po Valley music seems to have contributed at least to

the broadness and variety of local Split repertoire, as well as the wishes and needs to perform it, having undoubtedly improved the performing scope of the Split *Cappella*.

2) It is obvious that (apart from Cecchini's and Pellizzari's output whose authors were physically present and active in Split) the profile of the 21 preserved compositions by the Lombardy-Po Valley composers – even as narrow as it is as a pattern – indicates a kind of counter-balance to the otherwise predominantly sacral Split *Cappella* repertoire; thus, the Lombardy-Po Valley music may gain the symbolic meaning of a small «window to the world», a kind of «entertainment channel» within the generally stern and strictly functional church repertoire of the local *Cappella*.

3) No special historical reasons exist for the Lombardian-Po Valley music having entered in such a way and in such an impressive manner into the totality of the Split repertoire. Namely, on one hand, music of a more strictly Venetian origins entered the Split and Dalmatian cultural spheres backed, to a certain level, by the logic of natural socio-political factors and influences. On the other hand, somewhat in the same way, that might be true for the penetration into Dubrovnik of central- and south-Italian music, mostly from Rome and Neaples, as an expression of a certain anti-Venetian political *ressentiment* in the Ragusan Republic. Such a situation might be understood as a kind of compliment to the inherent qualities of this music, although it should be always taken into account that some of the material and people from the Lombardy-Po Valley areas very probably entered Split and Dalmatia via Venice.

4) Finally, there is no special reason to treat separately the corpus of the Lombardy-Po Valley composers and their output in the Split collections, except for today's scholarly purposes. This music simply organically belongs to the complex unity of musical heritage and culture of Split, the province of Dalmatia and Croatia, as do musics from some other Italian or Central-European cultural circles too, witnessing ultimately of how interdependent and multicultural the musical universe was, even in such remote areas and times, as Croatian lands were in the 17th-18th centuries period.

Literature (Selection)

ANDREIS, JOSIP: *Ivan Lukačić i njegova umjetnost* [Ivan Lukačić and His Art], Introductory study to: *Ivan Lukačić: Šesnaest moteta*, Zagreb, Institute of Musicology, 1970.

ANDREIS, JOSIP: *Music in Croatia*, 2nd ed., Zagreb, Institute of Musicology, 1982.

BOŠKOVIĆ, IVAN: *Nepoznati splitski orguljaši XVII i XVIII stoljeća* [Unknown Organists in Split in the 17th and 18th Centuries], «Arti musices», 6 (1975), pp. 85-98.

BOŠKOVIĆ, IVAN: *Splitski orguljaš Francesco Gasparini* [The Split Organist Francesco Gasparini], «Arti musices», 8/2 (1977), pp. 123-136.

BUJIĆ, BOJAN: *Cecchinijeva tretja knjiga madrigalov «Amorosi concetti»* [Cecchini's Third Book of Madrigals «Amorosi concetti»], «Muzikološki zbornik», 2 (1966), pp. 18-25.

BUJIĆ, BOJAN: *Cecchinijeve mise iz 1617. godine* [Cecchini's Masses from 1617], «Arti musices», 1 (1969), pp. 105-114.

DI PASQUALE, MARCO: *Tommaso Cecchini's «Sonate per gl'istrumenti, bassi, & soprani» from His Opus 23 (1628),* in: *Zagreb and Music 1094-1994* (Proceedings of the International Musicological Symposium held in Zagreb in 1994), ed. S. Tuksar, Zagreb, 1998, Croatian Musicological Society, pp. 105-125.

GRGIĆ, MILJENKO: *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.* [Music Culture in the Split Cathedral from 1750 Till 1940], Zagreb 1997, Croatian Musicological Society, pp. 243.

*** : *Splitski polihistor Julije Bajamonti* [The Split Polyhistorian Julije Bajamonti], Split, Književni krug, 1996.

KALOGJERA, NIKO: *Povjesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve* [Some Historical Notes on Music in the Split Cathedral], «Sv. Cecilija», XVIII/3 (1924), pp. 89-90; XVIII/4 (1924), pp. 126-128.

KATALINIĆ, VJERA: *Pregled izvora o glazbenoj kulturi baroknog razdoblja na tlu SR Hrvatske* [A Review of Sources of Musical Culture in the Baroque Period in the Socialist Republic of Croatia], in: *Glazbeni barok u Hrvatskoj*, ed. by E. Stipčević, Osor, OGV, 1989, pp. 20-47.

PLAMENAC, DRAGAN: *Toma Cecchini kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovini XVII stoljeća. Bio-bibliografska studija* [Tomaso Cecchini, Maestro di Cappella of the Cathedrals in Split and Hvar in the First Half of the 17th Century. A Bio-bibliographical Study], in: *Rad JAZU*, vol. 262, Zagreb, 1938, pp. 77-125.

PLAMENAC, DRAGAN: *Tragom Ivana Lukačića i nekih njegovih suvremenika* [Tracing Ivan Lukačić and Some of His Contemporaries], in: *Rad JAZU*, vol. 352, Zagreb, 1969, pp. 63-90.

POKLEPOVIĆ, MAGDA: *Identifikacija misnih stavaka u djelu Benedetta Pellizzarija* [Identification of Mass Movements in the Oeuvre of Benedetto Pellizzari], Diploma work, Academy of Music, Zagreb 1994 (Ms).

STIPČEVIĆ, ENNIO: *Messe a quattro voci ... dal Padre Gaetano de Stephanis ... Maestro di Capella della celebre Metropolitana di Spalato ... MDCC. Analiza djela i značenje skladateljeva boravka u Splitu* ['Messe a quattro voci' dal Padre Gaetano de Stephanis. An Analysis of the Work and the Significance of the Composer's Sojourn in Split], «Arti musices», 13/2 (1982), pp. 177-190.

TUKSAR, STANISLAV: *Glazbeni arhiv splitske stolne crkve sv. Dujma. Izvještaj o sređivanju i katalogiziranju izvršenom u razdoblju od 1973. do 1975. godine* [A Report on the Classification and Catalogiung of the Musical Archives of Split Cathedral], «Arti musices», 8/2 (1977), pp. 171-190.

TUKSAR, STANISLAV: *Katalog muzikalija u Muzeju grada Splita / Catalogue of Music Manuscripts and Prints in the City Museum of Split*, Zagreb, JAZU, 1989.

TUKSAR, STANISLAV: *Music Research Libraries, Archives and Collections in Croatia*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 23/2, (1992), pp. 119-140.

TUKSAR, STANISLAV: *Prema identifikaciji četiriju, dosad nepoznatih, kasnijih opusa Tomasa Cecchinija iz 1623, 1627, 1630. i 1636. godine* [Towards the Identification of Four Unknown Later Opera by Tomaso Cecchini from 1623, 1627, 1630 and 1636], «Arti musices», 24/1 (1993), pp. 91-97.

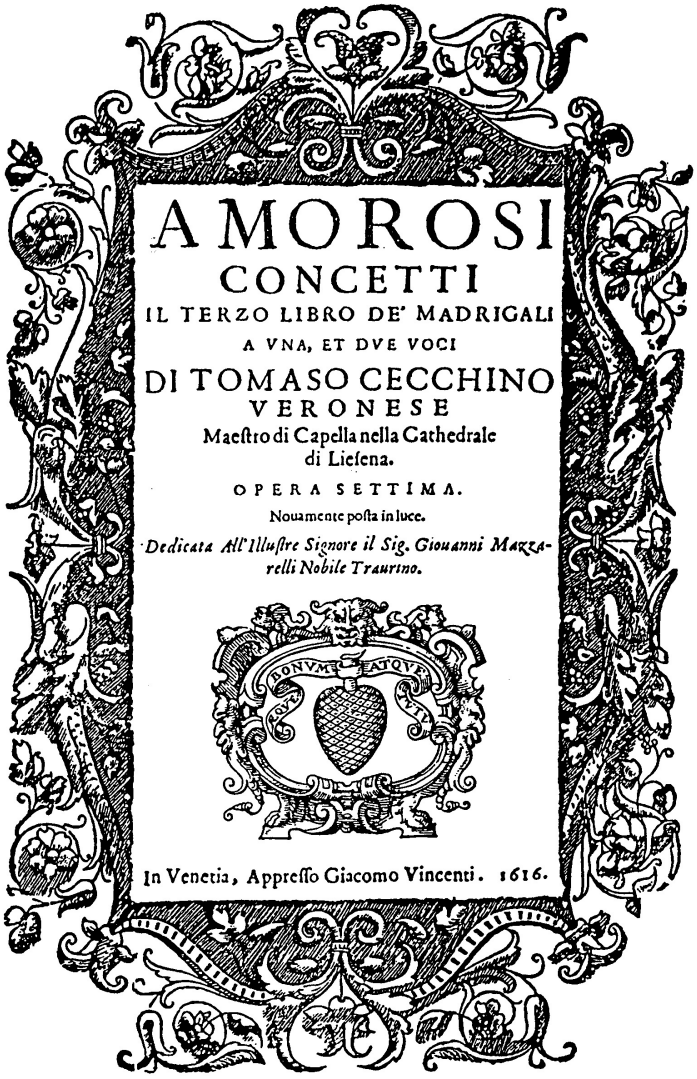


Figure 1. Title page of Tomaso Cecchini's Op. 7 *Amorosi Concetti* (Venice, 1616)



Figure 2. First page of Benedetto Pellizzari's *Himnus Sancti Domini* (autograph; Split, Cathedral musical archives)

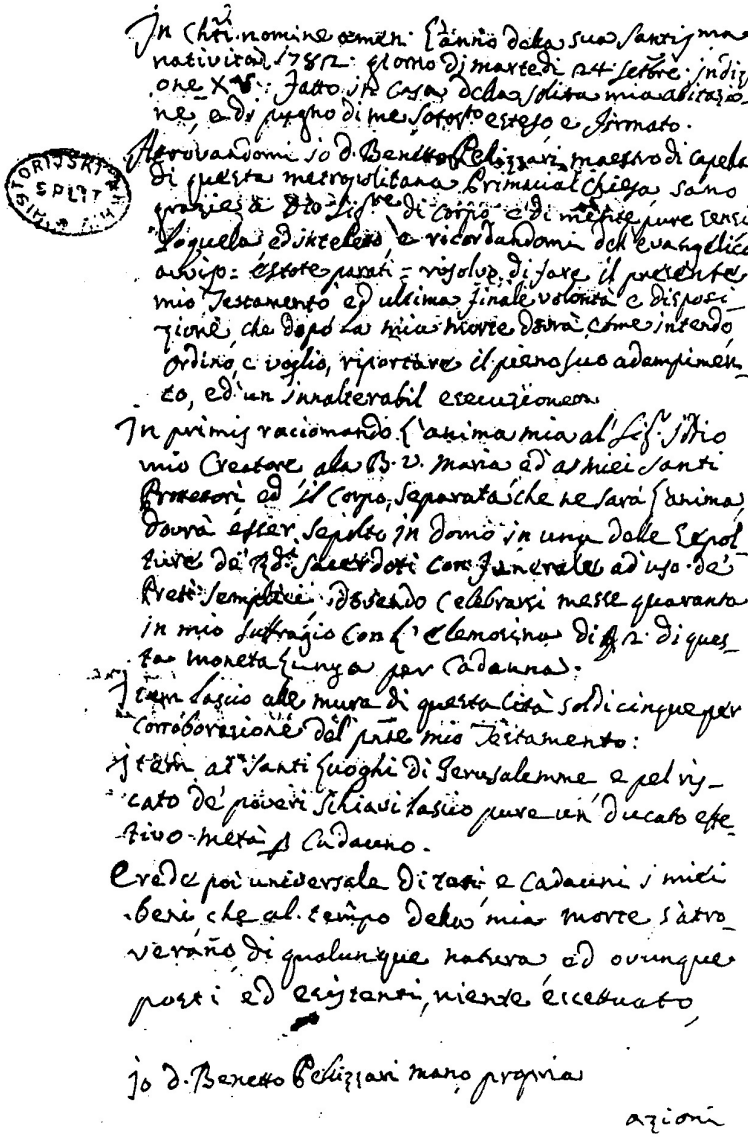


Figure 3. Benetto Pellizzari, testament from 1782 (section)

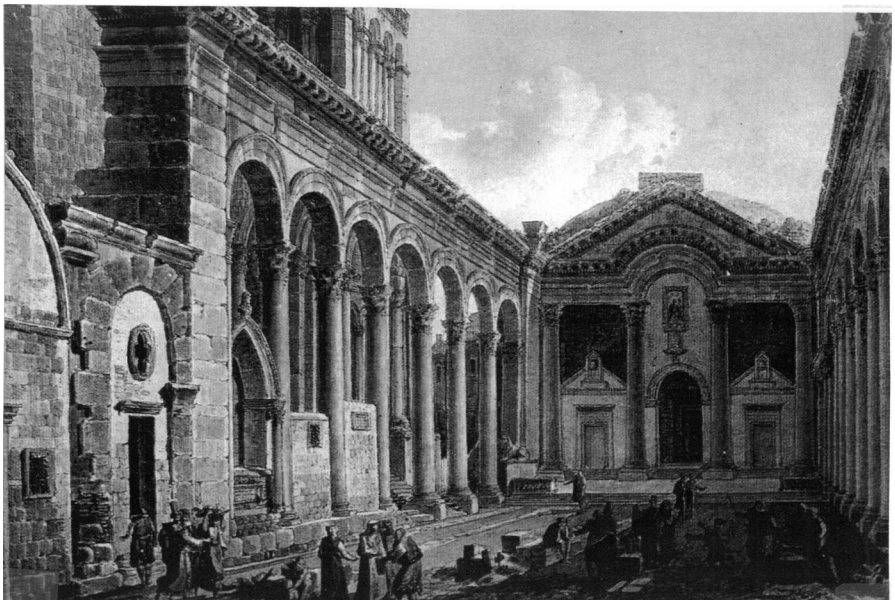


Figure 4. The Peristil of the Diocletian Palace in Split (Luois François Cassas, 1782) in the time of Benedetto Pellizzari. (Entrance into the Cathedral to the left.)

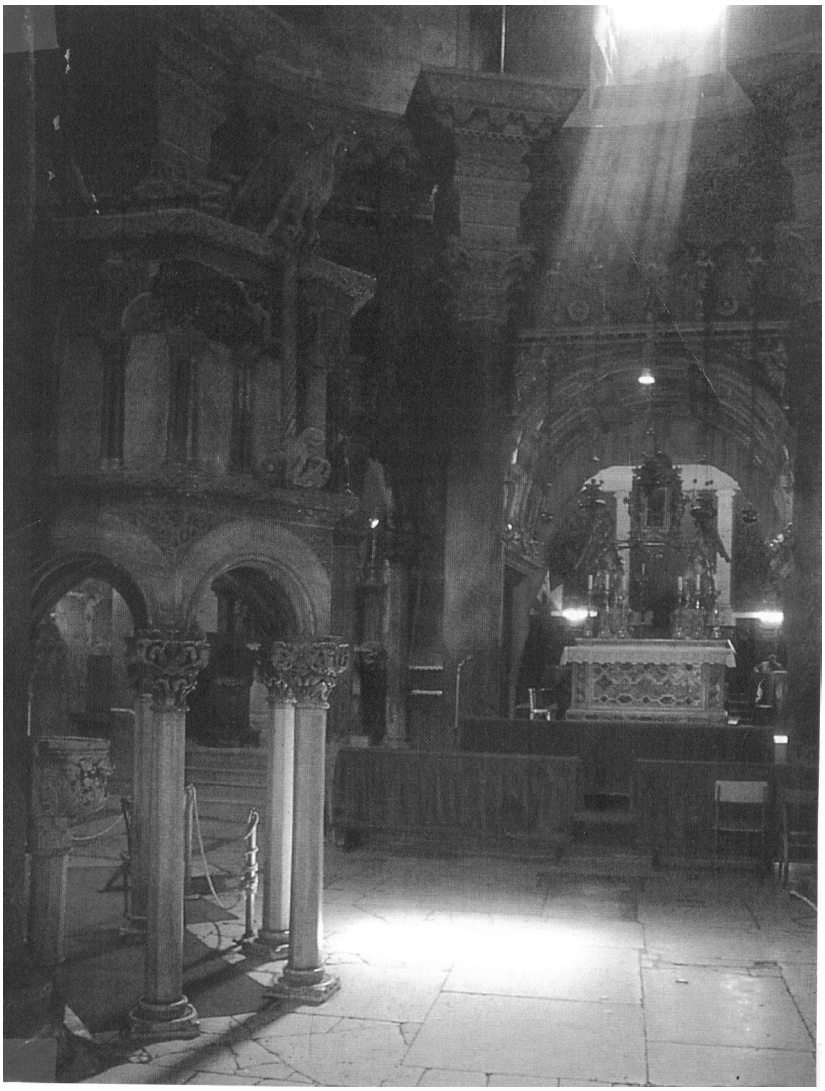


Figure 5. Contemporary interior of the Split Cathedral

GREGORY BARNETT

Lo «stile accademico» e gli esperimenti d'esame dell'Accademia Filarmonica di Bologna

LO «STILE ACCADEMICO» E GLI "ESPERIMENTI D'ESAME» DELL'ACCADEMIA FILARMONICA DI BOLOGNA*

Nel suo articolo su Bologna nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Elvidio Surian descrive le attività dell'Accademia Filarmonica, la quale, sin dalla sua fondazione, incluse le esecuzioni e le discussioni delle composizioni degli accademici. Quest'attività, Surian ipotizza, mise l'accademia

> «in a strong position to determine taste and to exercise control over its members thus helping to codify an acceptable and proper musical style»[1].

Il giudizio di Surian, invariato nella seconda edizione del *New Grove Dictionary*[2], riflette le conclusioni proposte in saggi precedenti che rappresentano l'immagine di un'istituzione prestigiosa in grado di influire in modo considerevole nel contesto musicale dell'epoca. In quest'ottica si pone la puntualizzazione espressa sull'accademia da Michele Maylender nel suo studio enciclopedico *Storia delle Accademie d'Italia*:

> «tale fu il progresso dagli Accademici raggiunto e sì grande la fama dell'Istituto, che non solo fu esso considerato sin dagli antichi tempi quale una scuola di perfezionamento delle cognizioni ed attitudini musicali, ma quasi un tribunale rivestito d'inappellabile ed infallibile giurisdizione in controversie d'indole musicale»[3].

---

* Gran parte della ricerca per questo studio è basata sugli «esperimenti d'esame» conservati nell'archivio dell'Accademica Filarmonica di Bologna. Vorrei ringraziare il Professor Giuseppe Vecchi, archivista dell'Accademia, per il suo prezioso ed indispensabile aiuto.

1 ELVIDIO SURIAN, «Bologna» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers, 1980, vol. III, pp. 1-9: 5.

2 ELVIDIO SURIAN e GRAZIANO BALLERINI, «Bologna» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London, Macmillan Publishers, 2001, vol. III, pp. 831-840: 835.

3 MICHELE MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, L. Cappelli, 1926-30, vol. II, p. 378.

Più recentemente, il musicologo americano John Suess ha messo in luce il ruolo rivestito dall'istituzione bolognese nella cristallizzazione di uno stile musicale destinato ad assumere un ruolo di primo piano nella musica del Seicento:

> «would certainly contribute toward a uniformity of musical style [...] [which, in turn,] contributed to the formulation of a 'school of composition' and thereby played a major part in the history of music in the 17th century»[4].

Ambedue, Maylender e Suess, sottolineano l'influenza forte esercitata dall'Accademia Filarmonica dalla sua fondazione (1666) in poi e le loro valutazioni, particolarmente quella di Suess, riconoscono nell'emergenza di uno stile accademico tardo secentesco l'impronta musicale della prestigiosa accademia bolognese. Questo saggio intende approfondire la vicenda dell'Accademia Filarmonica con riferimento ai suoi rapporti con lo stile musicale tardo secentesco e del primo Settecento, attraverso un'indagine sul lascito più tangibile dell'accademia, i cosidetti «esperimenti d'esame» composti dai musicisti per poter essere accettati quali membri dell'istituzione.[5] Sebbene né Suess né Maylender abbiano fatto riferimento a queste composizioni, esse riescono di indubbio interesse in quanto ci offrono la possibilità, davvero unica, di verificare la validità delle affermazioni, espresse in passato dagli storici, in merito all'esistenza di una scuola musicale bolognese. Perciò, la mio studio continua le indagini di Suess e Maylender, nella ricerca di uno stile accademico ben regolato, solenne e anche consapevole negli «esperimenti d'esame»» dell'Accademia Filarmonica di Bologna.

Domine ad adiuvandum: tre profili stilistici

Tranne i madrigali di Francesco Gasparini e Francesco Antonio Pistocchi e qualche altro componimento, gli «esperimenti d'esame» più antichi nell'archivio filarmonico appartengono al dominio della musica liturgica (Tavola I): messe e salmi vespertini formano la gran parte del repertorio che include anche qualche antifona, inno, e motetto. Mancanti dal repertorio sono i generi rappresentativi: opera, oratorio e cantata. Ciò potrebbe indicare che gli «esperimenti d'esame» richiedono

---

4 JOHN SUESS, *Observations on the Accademia Filarmonica of Bologna in the Seventeenth Century and the Rise of a Local Tradition of Instrumental Music*, «Quadrivium» VIII (1967), pp. 51-62: 62.

5 Un catalogo degli «esperimenti d'esame» dell'Accademia Filarmonica è proposto in LAURA CALLEGARI-HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666-1800*, Bologna, A.M.I.S., 1991, pp. 89-179.

un livello di tecnica contrappuntistica non caratteristico dei recitativi e delle arie. Comunque, nei vari generi musicali proposti dagli «esperimenti d'esame» si trova poca uniformità stilistica tra i vari compositori. Più in particolare, tre accompagnamenti musicali della compieta *Domine ad adiuvandum* attestano questa conclusione: le composizioni di Benedeto Sarti (1684), Pietro Paolo Laurenti (1699) e Agostino Tinazzoli (1700), rivelano infatti differenze più che evidenti nelle rispettive orchestrazioni[6]. Il *Domine* di Sarti tende a realizzare una coralità massiva ed opulenta come si può vedere nell' **Es**. **1**: tre cori a quattro voci, più tre cori a sei strumenti, più una parte generale per l'organo formano un insieme di trentuno parti. Per contro, Tinazzoli (Ess. 2a & 2b) adopera otto voci divise in due cori, con l'accompagnamento di solo un organo. D'altro canto, l'uso da parte di Laurenti di due sole voci (**Es. 3**) sembra orientato ad una sonorità più intima in confronto agli altri esempi, nonostante l'accompagnamento di tre strumenti non specificati.

Tinazzoli (**Es. 2a**), dopo l'inizio omofonico che accompagna la parola «Domine», concentra l'interesse della sua composizione sul contrappunto dei vari soggetti condivisi fra le otto voci. Sebbene l'indicazione «a cappella» nel titolo possa riferirsi all'esigenza di Tinazzoli di avere più di un cantore per ogni parte, lo stile collegato con quel termine permea la sua composizione. In particolare, l'accompagnamento, nella conclusione della dossologia «et in sæcula sæculorum amen» (**Es. 2b**) evoca in modo scoperto lo stile palestriniano oppure il cosidetto *stile a cappella*, con un soggetto che inizia con semibrevi e sale di una quarta giusta (un motivo identico al tema di Mozart nel finale della sua quarantunesima sinfonia, che costituisce un'altra esemplificazione di questo stile a cappella, benché del tardo settecento).

L'andamento decisamente contrapuntistico e imitativo di Tinazzoli non caratterizza il *Domine* di Sarti (**Es. 1**), che si concentra sugli effetti spaziali tipici delle composizioni policorali. Come tanti compositori del Seicento, Sarti lavora o trattando i cori vocali e strumentali come masse omofoniche, o proiettando i vari insiemi di solisti nel contesto di più grandi gruppi, il che caratterizza lo stile concertato della composizione.

Laurenti (**Es. 3**), nella sua scelta di tonalità e di tempo, mette in evidenza il suo distacco dai modelli compositivi individuati dai suoi colleghi. Il tempo ternario usato da Laurenti – frequentemente con emiola alla fine delle frasi – aggiunge un carattere festeggiante, anche tendente alla danza. Per di più, Laurenti intensifica questo stile innovatore attraverso l'uso di un idioma tonale avanzato che opera in-

[6] Le date qui fornite sono quelle trovate sul manoscritto stesso, solitamente di mano dell'autore.

sieme al fraseggio ben delineato. L'accompagnamento iniziale della parola «Domine», prima nella tonica e poi nella dominante, rivela il linguaggio armonico di Laurenti, che si realizza attraverso formule ripetute in progressione su uno sfondo basato sull'andamento tonica-dominante.

Due madrigali

Sebbene queste composizioni accompagnino lo stesso testo liturgico, sono poco simili; e malgrado la loro prossimità cronologica alla fine del Seicento, riflettono stili musicali storicamente separati da un arco temporale molto ampio: si potrebbe dire quasi un secolo. Anche altre composizioni del repertorio filarmonico, appartenenti ad altri generi, evidenziano questo senso di eclettismo musicale. Due madrigali, composti rispettivamente da Francesco Gasparini nel 1685 e Francesco Antonio Pistocchi nel 1700, manifestano infatti tendenze decisamente diverse entro lo stesso genere.

Il madrigale di Pistocchi adotta una tessitura a cinque voci senza accompagnamento, in cui diversi soggetti intrecciati in vari modi si collegano strettamente al significato del testo poetico. In tutta la composizione si può vedere l'enfasi di Pistocchi sui procedimenti musicali adatti alle esigenze del testo: nell'**Es. 4a**, all'inizio del madrigale, lo slancio a lungo proteso del decorso musicale accompagna l'esclamazione «ah» in modo efficace. Allo stesso modo, Pistocchi si serve di progressioni armoniche inaspettate per i momenti più intensi nel testo. La progressione subito prima e dopo la conclusione alla misura 91 nell'**Es. 4b**, specialmente nei due *canti* nelle misure 95-98, è piena di seconde ritardate che accompagnano le parole «merti pianger ogn'hor l'hora non piangi». Il madrigale di Gasparini (**Es. 5a**) differisce, prima di tutto, nell'uso di sole tre voci e nell'accompagnamento del basso continuo. Per di più, l'inizio fugato caratterizza lo stile di questo madrigale, il quale mostra un linguaggio tonale più cristallizzato rispetto a quello visto nel madrigale di Pistocchi., Più in particolare, le prime due entrate nell'alto (misura 1) e nel tenore (misura 6) tracciano il profilo nella tonica di RE maggiore, mentre l'inizio del basso (misura 11) delinea il profilo nella dominante. Un ulteriore passo, nell'**Es. 5b**, mostra lo stile tonale di Gasparini nell'accompagnamento della parola «morendo»: qui egli pone l'accordo minore sulla tonica (misura 35) e poi l'accordo minore sulla dominante (misura 38), prima di iniziare il verso succesivo del testo con un nuovo passaggio fugato, il soggetto del quale si accentra sicuramente sulla tonalità di RE maggiore come la gran parte del madrigale. ancorati

Sia nella sua tonalità chiaramente definita che nella sua struttura fugata, il madrigale di Gasparini differisce sostanzialmente da quello di Pistocchi: mentre Pistocchi utilizza una serie di brevi e vari moduli icastici per tradurre il testo, Gasparini crea una successione di soggetti fugati strettamente ancorati a Re maggiore e alle tonalità più vicine. Dobbiamo ammetterlo, anche Gasparini esprime la poesia con immagini musicali – si noti la fioritura iniziale sulla parola «giri» nell' **Es. 5a** e lo scorrere dell'abbellimento su «fuggendo» nell'**Es. 5b** – però il suo stile madrigalistico richiama più il virtuosismo dell'opera seria settecentesca che i procedimenti espressivi della musica rinascimentale.

L'Accademia e la teoria

Un ultimo paio di esempi mostra non solo la diversità di stili già evidenziata negli esempi precedenti, ma anche l'esistenza di una disparità di sistemi teorici sottesa alla composizione musicale. Due composizioni nel repertorio includono designazioni di «tuono» nei loro titoli: uno è il *Domine à 8 à capella dell'ottavo tono* di Tinazzoli (1700) (già visto negli Ess. 2a e 2b); l'altro è il *Laudate Dominum à 4 del primo tuono* di Pietro Giuseppe Sandoni (1702) (**Es. 6**). Cominciando con il *Laudate Dominum* di Sandoni, il primo «tuono» – cioè il primo modo[7] – è il modo autentico che termina sul RE; tre caratteristiche del *Laudate Dominum* confermano questa designazione: (1) la parte finale del brano è costituita da un accordo sul RE; (2) il soggetto iniziale è basato su RE e LA, le note principali del modo[8]; e (3) le quattro parti vocali si muovono entro l'estensione propria del primo modo.

---

[7] Nei teorici del Seicento i termini «modo» e «tuono» rivelano una certa interscambiabilità. Per esempio, GIOVANNI MARIA BONONCINI, *Musico prattico*, Bologna, Monti, 1673, p. 121, scrive: «Il trattare de i Tuoni, ò Modi è materia assai difficile per la diversità dell'opinioni, tanto nel numero loro, quanto nel nome [...]». Sotto il titolo «Nomi diversi di tuoni; ò modi», ANGELO BERARDI, *Miscellanea Musicale*, Bologna, Giacomo Monti, 1689, p. 174, elenca vari termini con lo stesso significato di modo: «Altri l'hanno chiamati Armonie, alcuni Tropi, e diversi l'hanno nominati Sistemati [...]» Il saggio più autorevole su questo tema è di GIOSEFFO ZARLINO. Nel suo *Le Istitutioni harmoniche*, Venezia, Franceschi, 1558, p. 298, offre una lista di termini incentrati sul concetto di organizzazione tonale: «Et benche io habbia nominato tali maniere di cantare Modi; sono però stati alcuni, i quali etiandio li hanno chiamati Harmonie, alcuni Tropi, alcuni Tuoni, & alcuni Sistemati, overo Intere costitutioni».

[8] La nota più importante per determinare un modo in qualsiasi teoria dei modi è la finale modale. Dal Medioevo in poi, una nota secondaria, la *repercussa*, assume un'importanza simile a quella della finale. Nel primo modo, la *repercussa* (LA) sta una quinta sopra la finale (RE). Cfr. HAROLD POWERS e FRANS WIERING, «Mode» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. cit., vol. XVI, pp. 775-860: 785-786, 790.

In una composizione polifonica, secondo i precetti teorici in uso da Gioseffo Zarlino in poi, le estensioni delle singole parti operano insieme ad indicare il modo[9]. Com'è puntualizzato nel 1673 dal compositore, teorico, e Accademico Filarmonico, Giovanni Maria Bononcini:

> «È ben vero, che ogni Composizione à quattro voci [...] è composta di due Tuoni, cioè dell'autentico, e suo plagale, ò del plagale, e suo autentico in questo modo: se il Tenore procede per le corde dell'autentico, il Basso procede per quelle del plagale: se il Tenore procede per le corde del plagale, il Basso procede per le corde del autentico, il Canto corrisponde al Tenore, e l'Alto corrisponde al Basso [...] mà la detta composizione viene però chiamata d'un solo Tuono, cioè di quello, per il quale procede il Tenore»[10].

La Tavola II mostra un quadro sintetico, estratto dal trattato di Bononcini, delle estensioni e finali modali nella parte del tenore, dove si può vedere in breve il sistema dei dodici modi, sei paia di modi autentici e plagali, ognuno dei quali condivide una finale: RE, MI, FA, SOL, LA o DO[11]. Com'è spiegato da Bononcini e mostrato nell'**Es. 7a**, l'estensione del primo modo dovrebbe contenere l'ottavo da RE a RE nelle parti del tenore e del soprano (oppure canto); l'alto e il basso, in confronto con il tenore e il canto, dovrebbero muoversi entro l'estensione del modo plagale «di compagno»[12], cioè l'ottavo che va da LA a LA. Come si può vedere nell'**Es. 7b**, le estensioni del canto e dell'alto nel *Laudate Dominum* di Sandoni aderiscono strettamente a questo precetto modale; il tenore e il basso protendono la loro estensione in alto, ma non in una maniera che coincide con l'estensione propria del modo plagale «di compagno».

---

9 Su questo tema ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche* cit., scr**ive** (pp. 337-338): «Et sopra il tutto [il compositore] debbe cercare con ogni diligenza di fare, che tal Tenore sia tanto più regolato, & bello; leggiadro, et pieno di soavità; quanto più, che la cantilena si vuol fondare sopra di lui; accioche venga ad essere il nervo, & e il legame di tutte le sue parti; lequali debbeno essere unite insieme in tal maniera, & in tal modo congiunte; che occupando il Tenore le chorde di alcun Modo autentico, o Plagale; il Basso sia quello, che abbraccia le chorde del suo compagno».

10 BONONCINI, *Musico prattico*, cit., p. 155.

11 *Ivi*., pp. 122-123.

12 ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche* cit., p. 338; utilizzò l'espressione «del suo compagno» in riferimento al rapporto fra due modi, uno autentico e uno plagale, che condividono una finale (vedi n. 10). ZARLINO caratterizza questo rapporto con altre parole; nello stesso passo, fa riferimento al modo plagale come al modo collaterale dell'autentico, dicendo: «se'l Modo occuparà in tal parte le chorde dell'Autentico; come hò detto; il Basso contenghi nelle sue *il Modo collaterale*, o plagale» [il corsivo è mio].

Il senso di *tuono*, così dimostrato, da Sandoni concorda con il sistema a dodici modi codificato nel tardo Rinascimento e poi riproposto per generazioni di teorici durante l'intero Seicento[13]. Tinazzoli invece rappresenta qualcosa del tutto diverso. Nel sistema di dodici modi già accennato, l'ottavo «tono» (o modo) è il plagale che finisce sul SOL (**Es. 8a**). L'estensione dell'ottavo modo si protende dal RE sotto il tono finale, cioè SOL, al RE sopra, così l'ottava da RE a RE comprende l'estensione ideale per le parti del tenore e del canto in una composizione polifonica. Le parti del basso e dell'alto nell'ottavo modo, invece, si muovono entro l'estensione del modo autentico «di compagno», cioè l'ottava da SOL a SOL. Mentre il *Domine* di Tinazzoli finisce sul SOL, armonizzato regolarmente, le estensioni delle sue parti non concordano affatto con quelle dell'ottavo modo (**Es. 8b**.). Tranne i bassi e il canto del primo coro, tutte le altre parti utilizzano un'estensione troppo limitata per denotare un modo. Inoltre, le parti del tenore – di solito la parte che 'porta' il modo – si estendono soltanto per una sesta maggiore, da SOL a MI, che si avvicina più all'ottava da SOL a SOL del settimo modo, che all'ottava da RE a RE dell'ottavo modo.

Per di più, un altro dettaglio del contrappunto, nella composizione di Tinazzoli, crea diversi problemi per una lettura basata sulla teoria modale dodecafonica. Il motivo ripetuto della quarta ascendente contraddice il corretto procedere secondo le norme modali, perché il soggetto e la risposta (e le due entrate seguenti) non formano l'ottavo modale, da RE a RE. Invece, la quarta da SOL a DO nel canto (misura **3**) e la quarta da RE a SOL nell'alto (misure **4** e **5**) insieme formano una settima minore, da RE a DO. Questa regola sui soggetti e le loro risposte venne esposta nel *Transilvano* di Girolamo Diruta[14] e poi ripetuta da vari teorici, fra cui Angelo Berardi, che consiglia nel suo trattato, *Miscellanea musicale* (1689):

---

13 Infatti, la teoria modale fu ben presente nel pensiero musicale italiano anche nel primo Settecento. ZACCARIA TEVO, per esempio, nel suo esauriente trattato *Il musico testore*, Venezia, Bortoli, 1706, pp. 264-267, descrive il sistema dodecacordale nel capitolo intitolato «Delli Tuoni, ò Modi Armoniali secondo li Moderni».

14 GIROLAMO DIRUTA, *Seconda parte del Transilvano*, Venezia, Vincenti, 1609, Libro 3, p. 12: «Havete da modulare li Tuoni sopra qual soggetto vi piacerà, pur che il soggetto sia fondato sopra le sue proprie specie, cioè ch'una faccia la Quinta, & l'altra la Quarta. Come volendo voi fare una fantasia overo comporre altre Cantilene sopra il primo Tuono; le sue specie sono re la & re sol, contenute tra D la sol re, A la mi re, & D la sol re. Se la parte del Tenore overo del Soprano farà il soggetto, & che dica re, la, il Basso, overo il Contralto, re, sol, dal A, la, mi, re, & D, la, sol, re, questa sarà la sua vera formatione».

> «Se nel principio della fuga modularà di quarta, e che cominci sù la corda principale del tuono, l'altra che seguitarà, deve modulare per quinta, e questo sarà tuono plagale [...]»[15].

Facendo riferimento precisamente a soggetti e risposte che usano o quarte o quinte in comune, egli osserva in merito ad una fuga da lui presentata (**Es. 9**):

> «Queste fughe non hanno la formatione del tuono, poiche il tuono non si può formare di due quinte, nè di due quarte»[16].

Tinazzoli – per quanto sembri ignorare le regole della prassi modale esposte da personalità come Zarlino, Bononcini e Berardi – avrebbe potuto citare altre fonti autorevoli per giustificare le sue scelte. Nel suo trattato, *Li primi albori musicali* (1672), Lorenzo Penna, compositore, teorico e anche Accademico Filarmonico, presenta un sistema modale basato su una serie di otto modi – non dodici – comprendenti due armature di chiave (il *cantus mollis* e il *cantus durus* della teoria medievale) e varie finali e cadenze (**Tavola III**)[17]. Oltre ciò, Penna rende chiaro come il suo sistema a otto modi differisca dal sistema a dodici modi di altri trattati, affermando in termini semplici:

> «per seguire l'uso della Chiesa, dirò, esser li Tuoni in numero otto ne più ne meno [...]»[18].

Il sistema di Penna si basa sugli «otto tuoni spettanti al canto fermo ecclesiastico» affrontati da Adriano Banchieri nel suo trattato *L'Organo suonarino* (1605) (**Tavola IV**)[19]. Qui si vede la formula fornita da Banchieri agli organisti per accompa-

---

15 BERARDI, *Miscellanea musicale* cit., p. 179.

16 BERARDI, *Documenti armonici*, Bologna, Monti, 1687, p. 37.

17 LORENZO PENNA, *Li primi albori musicali*, Bologna, Monti, 1672, pp. 128-129, respinge il sistema dei dodici modi sulla base della pratica ecclesiastica, dicendo: «Questi Tuoni dunque armoniali, prima furono quattro; poi otto; e finalmente sono stati ampliati al numero di dodici, io però, per seguire l'uso della Chiesa, dirò, esser li Tuoni in numero otto ne più ne meno [...]. Vengo ora alli Tuoni, e darò à ciascuno di loro le proprie Corde, e Cadenze, dichiarandomi, che darò ogni cosa conforme all'uso moderno [...]».

18 *Ivi*, p. 128.

19 ADRIANO BANCHIERI, *L'Organo suonarino*, Venezia, Amadino, 1605, pp. 39-41. In effetti, nel seguente passo, si vede un riconoscimento della varietà dei sistemi modali in quest'epoca (p. 39): «Veramente merita gran lode, le fondate ragioni di M. Gioseffo Zarlino (ornamento e splendor dell'Armonia) entro le sue institutioni Harmoniche Par. 4. cap. 13. Comprobata da Oratio Tigrini nel suo Compendio Parte 3. Cap. 3. Insieme Gio. Maria Artusi nella sua arte del

gnare i salmi in qualsiasi «tuono» salmodico: ogni «tuono» inizia con la nota finale dell'antifona («principiante») che precede il salmo e continua con cadenze adatte («mezana» e «indifferente») e la nota con cui conclude («finale»). Qui un andamento finale su SOL, un procedere che tocca le cadenze proprie e l'armatura di chiave senza bemolle e diesis (cioè *cantus durus* nel linguaggio secentesco) esemplificano l'ottavo «tuono»[20]. Sappiamo oramai che l'andamento finale e l'armatura di chiave, scelte da Tinazzoli, concordano con l'ottavo modo com'è indicato da Penna. Possiamo aggiungere che le cadenze principali cadono su SOL, RE, e DO; queste concordono con la cadenza «finale» e le due cadenze «mezane» incluse da Banchieri (**Tavola IV**) e con quei punti cadenzali esposti da Penna, comprendendo la cadenza sul DO (**Tavola III**).

L'Influenza iniziale dell'Accademia Filarmonica

La rappresentazione di sistemi modali diversi nelle composizioni di Tinazzoli e Sandoni sottolinea una conclusione ormai ricorrente in quest'indagine, che sgretola in modo convincente l'ipotesi di una stretta e monolitica pratica imputabile all'influenza dell'Accademia Filarmonica. Da un lato, gli stili musicali che emergono nei compositori accademici rappresentano una serie di orientamenti compositivi: si evoca il tardo Cinquecento, sia sacro sia profano, nel *Domine* di Tinazzoli e nel madrigale di Pistocchi; dall'altro, si trova il linguaggio proprio del sistema di tonalità maggiori e minori nel *Domine* di Laurenti e nel madrigale di Gasparini. Fra questi poli stilistici si vede anche lo stile concertato ancora corrente nel tardo Seicento. Tuttavia le composizioni studiate qui comprendono soltanto una parte del repertorio del Seicento esistente nell'archivio filarmonico. A mio parere tali composizioni sono rappresentative dell'eterogeneità stilistica dell'epoca; Tuttavia va anche chiarito che c'è altro da rilevare in questo repertorio singolarissimo.

Contrapunto Cap. 70. Volendo che gli Modi, overo tuoni ne gli loro dotti volumi; Ma parimente sta al Martello la dottrina di Guidone Monaco Aretino; si come riferisce Pietro Aron nel suo Toscanello cap. 8. Confirmata da Franchino Gaffurio nella sua Pratica Latina Parte prima cap. 3. Volendo gli Tuoni solamente al numero di otto; la dottrina del Zarlino tengo per buona, ma quella di Guidone non è cattiva, potendosi dire probabilmente, che gli duodeci sono quelli che servino nelle compositioni discrepanti a gli Canti fermi Ecclesiastici [...]».

20 BANCHIERI, *L'Organo suonarino* cit., p. 41, include la nota «principiante», che, nelle sue parole, «significa pigliar la voce del Canto». Le cadenze sono spiegate in questo modo:: «Mezzana, dove si serve per far cadenza à mezo gli versi; Indifferente, dove si può usar la cadenza se piace; Finale, dalla quale in cadenza ne piglia il Choro la voce». Similmente alle cadenze date dal Penna all'ottavo tuono, che includono una cadenza su DO fa parte di questo tuono.

Per dirla in modo semplice, nessun stile accademico emerge da un'indagine sulle composizioni d'esame. La caratterizzazione di Suess dell'Accademia Filarmonica come arbitro del gusto e dello stile musicale e la valutazione di Maylender in ordine all'«inappellabile ed infallibile giurisdizione in controversie d'indole musicale», benché plausibili, vanno modificate. In conclusione, delineerei brevemente un quadro diverso dell'Accademia Filarmonica e della sua influenza sullo stile musicale bolognese del tardo Seicento.

Le testimonianze più antiche dell'Accademia Filarmonica descrivono un'adunanza di professionisti, le cui regole e procedure si sviluppavano lentemente mentre la sua reputazione cresceva. In quest'epoca iniziale, l'organizzazione e i criteri per l'ammissione di compositori furono meno rigorosi di quanto sarebbero stati – dando un'esempio piuttosto famoso del tardo Settecento – quando il giovane Wolfgang Amadeus Mozart dovette comporre una fuga a almeno quattro voci, su un soggetto proposto in un periodo di tempo precisato[21].

Le regole più antiche, i *Capitoli della Accademia de Signori Filarmonici* hanno origine nei primi anni dell'esistenza dell'accademia[22] e fanno riferimento soltanto all'ammissione di nuovi iscritti per mezzo di un voto[23]. Questi *Capitoli* non fanno alcun cenno a composizioni richieste dall'Accademia, tanto meno a un esame; ma una serie ampliata di regole, pubbicata nel 1689, descrive una procedura di ammissione più elaborata che include la presentazione di una composizione. A questo punto, il compositore aspirante doveva sottoporsi ad un periodo di prova, durante

---

21 Il verbale d'ammessione di Mozart all'Accademia Filarmonica è trascritto in OSVALDO GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna: Fondazione, Statuti e Aggregazioni*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 103-104: «[...] si è letto il memoriale presentato per parte del Signor Wolfgango Amedeo Mozart di Salisburgo, in età d'anni 14 petente di essere admesso all'Accademia in qualità di compositore sottomettendosi alle prove alla forma delli Statuti; indi apprestatosi dal Signor Principe l'antifonario, e presentatasi l'antifona del primi primo tono: Quærite primum regnum Dei, questa gli è stata data su cui fare egli il suo esperimento, che però ritiratosi egli solo nella camera consueta si è accinto all'impegno. Nel termine di meno d'un ora ha esso Signor Mozart portato il suo esperimento, il quale riguardo alle circostanze di esso lui è stato giudicato sufficiente [...]»

22 CALLEGARI-HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., p. 18. Il testo intero dei *Capitoli* è trascritto *ivi*, pp. 339-341.

23 *Capitoli della Academia de SS.ri Filarmonici eretta in Casa del Sig:r Vincenzo M.a Carati* (Manoscritto senza segnatura, c. 1666-71): «Chi desidera ingresso alla Accademia dia memoriale al Prencipe, che facendo legerlo chiaramente dal Secretario doppo haverlo proposto farà pore il partito, e trovato un voto sopra li due terzi per incluso, et introdotto, corispondendo esso con ringratiamento al Prencipe et Accademici [...]».

il quale partecipava, oltre che ai rinfreschi[24], agli 'esercizi' settimanali comprendenti concerti[25]e discussioni[26], alla fine dei quali era tenuto a consegnare

[24] La testimonianza più vivida dei rinfreschi offerti alle adunanze settimanali è quella di Pietro Degli Antonii (trascritta in GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., pp. 9-11), che fu uno dei fondatori e che servì come principe dell'accademia diverse volte. Scrivendo nel 1715, egli descrive i cosiddetti «esercizi» settimanali degli accademici: «li detti esercizi si facevano, e sempre si sono fatti tutti li giovedì non impediti, a risserva del tempo delle vacanze, e si facevano l'estate il doppo pranzo, e l'inverno la sera; et accostumò sempre, finito che era tale esercizio accademico, dava un rinfresco di commestibili, consistente in dulciari, et altri frutti, secondo la corrente stagione, e vino esquisito bianco, e nero, e cose tali. L'inverno poi manteneva li lumi necessari e fassi, e legna per scaldarsi; e li detti rinfreschi si davano nella stanza che guarda nella via pubblica [...]».

[25] Si può ottenere un'idea delle attività settimanali degli accademici dalla *Minuta cronologia della nostra Accademia de Filarmonici di Bologna* di ANGELO BERTALOTTI (MS, 1721; riprodotto in GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., pp. 16-58). Subito dopo la sua narrazione della fondazione dell'Accademia Filarmonica, BERTALOTTI descrive le adunanze degli accademici: «obligandosi il Sig.r Vincenzo a mantenere l'Accademia di tutto il bisognevole; cioè di lumi, e foco per scaldarsi d'inverno, police per gl'inviti, stromenti da suonare, scanni e tavole, et in poco tempo le fece fare un organo, tutte cose, che si conservano ancora in essere di presente nella sala degli esercizi. Di più acomodò ancora molte cose nella stanza contigua che è pur ancor essa da basso che guarda nella via publica, nella qual stanza vi è il comodo per scaldarsi, et in quella vi faceva il rinfresco, quale dava, indispensibilmente a tutti, li giovedì [...]».

[26] I già citati *Capitoli della Academia de SS.ri Filarmonici eretta in Casa del Sig:r Vincenzo M.a Carati*, chiariscono lo scopo delle adunanze durante la fase iniziale dell'accademia: «Formandosi questo Corpo di Compositori, Cantori, e Sonatori questi siano accettati, e sia lecito portare compositione di loro professione, e con termine cortese chiedere l'accompagnamento à gli Academici per cantarle, e sonarle senza risguardo di precedenza, batendo ogn'uno la sua Composizione, e ciascuno senza adulazione avisi modestamente il Compagno in ogni mancanza, ò errore, senza disprezzo alcuno». Questo sommario delle attività è corroborato e ampliato nei *Ricordi per li signori compositori* (Bologna, Pisarri, 1689, capitolo 10): «Frequentarà l'Accademia li Giovedì giorni destinati per esercitarsi virtuosamente in essa; (dalla quale mancando mesi, e mesi, quando ciò non provenga da giusti impedimenti, ò cognita necessità, avvertito primo dal Sig. Prencipe, e proseguendo pure a mancare si escluderà dall'Accademia) [...]. Onde a suo piacere portarà Compositioni per udirle, e provarle, & anche per discorrergli sopra a beneplacito suo, ma in particolare, toccandole il giro, avvisato per la continuatione, e conservatione di detti esercitij, habbia seco componimenti da esso stimati più proprij per servire a detto publico, dovendo pregare con ogni termine riverente li Signori Cantori, e Sonatori d'esser dalla loro virtù favorito, e così viceversa da altri richiesto dovrà con ogni cortesia reciprocamente corrispondere a' ricevuti favori. E perche ad un sì civile, e decoroso congresso, quale è il nostro, si deve ogni rispetto; perciò, chi ardirà in Accademia beffeggiare, motteggiare, ò burlare nella Persona, & in qualsivoglia attione virtuosa il Coaccademico, s'intenda subito escluso da questa radunanza; dovendosi ogni riverenza non solamente al Sig. Prencipe, ma a qualsivoglia Accademico ancora [...]».

> «[…] nelle mani del Signor Prencipe la Composizione a detto presentata, e censurata per l'aggregatione sua da doversi perpetuatamente conservare nel nostro Archivio [...]»[27].

Oltre a ciò, la testimonianza della *Cronologia, o sia Istoria Generale* (1736) di Olivo Penna[28] indica che la pratica si allontanava dalle regole. Nella sua storia dell'Accademia Filarmonica, Osvaldo Gambassi descrive il modo in cui i compositori pervenivano a offrire le loro composizioni all'archivio dopo la loro ammissione. Citando di nuovo la *Cronologia* di Olivo Penna, Gambassi fornisce le circostanze dell'ammissione di Lorenzo Penna:

> «Nell'anno 1676 a 23 di aprile seguì la sua aggregazione in questa Accademia a viva voce in qualità di compositore per esser nota la sua virtù. Adì 7 ottobre presentò due delle sue opere in dono all'Accademia [...]»[29].

In questo contesto Gambassi menziona anche il caso di Pistocchi, che compose il suo madrigale a Vienna e lo donò all'archivio nel 1700, otto anni dopo la sua promozione a livello di compositore[30]. Citando altri episodi nella *Cronologia* fino al 1720, che fanno riferimento a composizioni date «in dono» (come attesta la testimonianza dell'ammissione di Lorenzo Penna), Gambassi osserva come tali pezzi non assumano il valore di requisito, ma acquistino sempre il significato di un'offerta[31].

---

27 *Ricordi per li Signori Compositori dell'Accademia de' Signori Filarmonici*, Capitolo 2º, Bologna, Pisarri, 1689, p. 6. In più, la citata *Cronologia minuta* di Bertalotti testimonia come tra i compiti dell'accademia vi fosse la conservazione delle composizioni degli accademici: «vi acomodò ancora un armariolo, con una ramata davanti, per tenervi li libri musicali, e riporvi ancora le composizioni che presentano li compositori per esservi aggregati in qualità di compositori [...]» (GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., p. 18).

28 OLIVO PENNA, *Cronologia, o sia istoria generale di questa Accademia, sua origine, e successi in essa dall'anno 1666* [...] (MS in 2 voll., 1736). GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., pp. 101-103, riassume le versioni più antiche delle *regole* e dei *capitoli* dell'Accademia Filarmonica mettendo questi documenti a confronto con la testimonianza espressa nella *Cronologia* di Penna, allo scopo di rivelare le differenze fra le regole stabilite formalmente e la prassi durante il primo mezzo secolo di vita dell'Accademia Filarmonica.

29 GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., p. 101. Questo passo è riportato in PENNA, *Cronologia* cit.., vol. I, p. 169.

30 GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna* cit., p. 102.

31 *Ibid.* Gambassi cita vari casi, tratti dalla *Cronologia* di OLIVO PENNA, in cui compositori ammessi all'accademia offrirono le loro opere all'istituzione. Riportiamo alcuni esempi proposti dalla *Cronologia:* Floriano Arresti (1674), «La composizione che offerse secondo il costume fu [...]» (I, p. 217); Giuseppe Aldrovandini (1695), «Contribuì la sua composizione all'Accademia

Quest'evidenza del modo relativamente casuale in cui i compositori venivano a presentare le loro composizioni all'archivio dell'Accademia Filarmonica denota**,** nella storia di questa istituzione, una fase iniziale meno formale, che contraddice l'idea di una influenza accademica nell'ambito musicale bolognese, tanto autorevole, quanto volta alla standardizzazione. Per di più, è testimoniato dalle pubblicazioni degli accademici e, più specificamente, dalle tracce delle loro attestazioni di appartenenza all'accademia che il suo prestigio, nel tardo Seicento, era relativamente limitato. Come si può vedere nella **Tavola V**, vari accademici menzionano la loro posizione di filarmonici soltanto sporadicamente nelle loro pubblicazioni. Giuseppe Felice Tosi, Elzeario Pizzoni, Domenico Gabrielli e Giacomo Perti, per esempio, citano la loro appartenenza in certe pubblicazioni ma non in altre. Giovanni Battista Vitali e Pietro Degli Antonii, due membri fondatori sin dal 1666, non fanno nessun riferimento all'Accademia Filarmonica fino al 1682 e 1686, rispettivamente. Invece, per tutto questo tempo dichiarano di essere Accademici Filaschisi, cioè membri di un'accademia bolognese più antica e probabilmente più prestigiosa della Filarmonica. Arcangelo Corelli, al di là del fatto che non si sa con certezza se sia stato ammesso all'Accademia Filarmonica, non la menzionò mai nelle sue pubblicazioni[32].

L'evidenza delle pubblicazioni suggerisce che l'Accademia Filarmonica crebbe lentamente, non solo in ordine alle sue regole e procedure, ma anche in termini di prestigio. Potremmo vedere questa fase iniziale dell'accademia come un'evoluzione dalle accademie musicali, di natura informale, communamente tenute in Bologna dalla nobiltà locale[33]. Questo, insieme alle chiare indicazioni dei

---

secondo il rito dei compositori [...]» (I, p. 314); Girolamo Donini (1706), «La di lui composizione offerta all'Accademia secondo il stile delle nostre leggi fu [...]» (II, p. 428); Giuseppe Maria Orlandini (1719), «La composizione poi che offerse secondo lo stile accademico fu [...]» (II, p. 525); e Carlo Perretti, «Da una di lui opere offerte all'Accademia in occasione d'essere stato promosso [...]» (II, p. 502).

32 PETER ALLSOP, *Arcangelo Corelli*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 19, mette in dubbio l'ammissione di Arcangelo Corelli all'Accademia Filarmonica, riferendosi alla mancanza di una testimonianza comtemporanea che accerti tale presunta ammissione (1670).

33 Le dediche scritte dai compositori, per i frontespizi delle loro publicazioni, forniscono un'idea di quest'attività nell'ambito delle città italiane durante il tardo Seicento. Per esempio, Bononcini, nella dedica della sua Op. 4 (1671) fa riferimento a riunioni in casa di Giacomo Lodovico Arigoni, un signore bolognese, durante le quali si suonarono le sue più recenti composizioni: «Havendo io per tanto risoluto di far uscire alla publica luce queste mie nuove Composizioni Musicali, nella di cui nascita ella si compiacque con eccesive dimonstranze di gentilezza, e cortesia di sentire i lor primi vagiti in di lei Casa». Un esempio più famoso viene dall'Op. 4 (1694) di Arcangelo Corelli, nella quale si fa menzione delle «accademie» tenute negli apartamenti del Cardinal Pietro Ottoboni: «Al genio di Vostra Eminenza tanto propenso alle belle lettere, e Protettore di tutte le Virtù, devo Consecrare queste mie fatiche Musicali, mentre sono prima sue che nate, havendole io composte nel Palazzo della Cancellaria, dove mi trovo di stan-

documenti e della musica qui riportata, esclude in modo convincente l'esistenza di uno stile musicale formatosi sotto l'influenza e il prestigio dell'istituzione bolognese. Al contrario, l'Accademia Filarmonica esisteva come un nuovo laboratorio di composizione musicale, e le composizioni dei suoi archivi conservano il senso di una cultura musicale florida e variegata. Il ruolo dell'accademia, nel tardo Seicento, fu di incentivare o di alimentare la creatività compositiva, non di dominarla.

za col spetioso carattere d'attuale Servitore di Vostra Eminenza. Spero haver fatto in tempo proprio il presente dono; mentre nelle Accademie che l'Eminenza Vostra tiene frequentemente nelli suoi Appartamenti potrò non solamente concorrervi ancor io in servirla con la persona, mà con queste nuove Compositioni che riconoscono la loro origine dalla benignità, con la quale Vostra Eminenza riguarda il mio poco talento».

TAVOLA I. LE COMPOSIZIONI CONSULTATE

- I-*Baf*, capsa I, n. 9[1]. Manara, Giovanni Antonio. *Dixit à 8 con 8 Instrumenti Concertato*. 1667.
- I-*Baf*, capsa I, n. 10. Monari, Bartolomeo. *Missa brevis a 4 di Bartolomeo Monari.* 1679.
- I-*Baf*, capsa I, n. 12. Micheletti, Domenico. *Partitura Regina Coeli a 4 da Capella di D. F. Micheletti.* [1684].
- I-*Baf*, capsa I, n. 13. Sarti, Benedeto. *Domine à 3 Chori con Istromenti di Benedeto Sarti.* 1684.
- I-*Baf*, capsa I, n. 14. Costa, Giovanni Antonio. *Messa a quattro voci a capella di Gio. Ant.o Costa 1685*. 1685.
- I-*Baf*, capsa I, n. 15. Gasparini, Francesco. *Madrigale à 3; Alto, Tenore, e Basso di Francesco Gasparini*. 1685.
- I-*Baf*, capsa I, n. 16. Aldrovandini, Giuseppe [*Messa breve*]. 1687.
- I-*Baf*, capsa I, n. 18. Predieri, Giacomo. [*Canzon strumentale a due Cori*]. 1688.
- I-*Baf*, capsa II, n. 23. Fabri Coparini, Francesco. *Fuga a 4 del Dottor Francesco Fabri Coparini.* 1692.
- I-*Baf*, capsa II, n. 24. Mazzoni, Giuseppe. *A 4 fugato breve a capella.* [1698].
- I-*Baf*, capsa II, n. 25. Laurenti, Girolamo Nicolò. *Concerto à quattro di Girolamo Nicolò Laurenti.* 1699.
- I-*Baf*, capsa II, n. 27. Laurenti, Pietro Paolo. *Domine à 2 con Strumenti di L. 1699*. 1699.
- I-*Baf*, capsa II, n. 26. Goccini, Giacomo. *Messa à 4 Voci di Giacomo Goccini del 1700*. 1700.
- I-*Baf*, capsa II, n. 31. Pistocchi, Francesco Antonio. *Madrigale a 5 di F. A. Pistocchi.* 1700.
- I-*Baf*, capsa II, n. 32. Tinazzoli, Agostino. *Domine à 8 à Capella dell'ottavo Tono di Agostino Tinazzoli.* 1700.
- I-*Baf*, capsa II, n. 33. Righi, Giuseppe Maria. *Regina Coeli à 4 à Capella di Giuseppe M.a Righi.* 1701.
- I-*Baf*, capsa II, n. 35. Sandoni, Pietro Giuseppe. *Laudate Dominum à 4 del P.o Tuono di Pier Giuseppe Sandoni.* 1702.
- I-*Baf*, capsa II, n. 36. Vitali, Tommaso Antonio. *Di Tomaso Anto.º Vitali.* 1703.

TAVOLA II

Giovanni Maria Bononcini, *Musico pratico* (1673)
Le estensioni autentiche e plagali e le finali dei dodici tuoni (tenore)

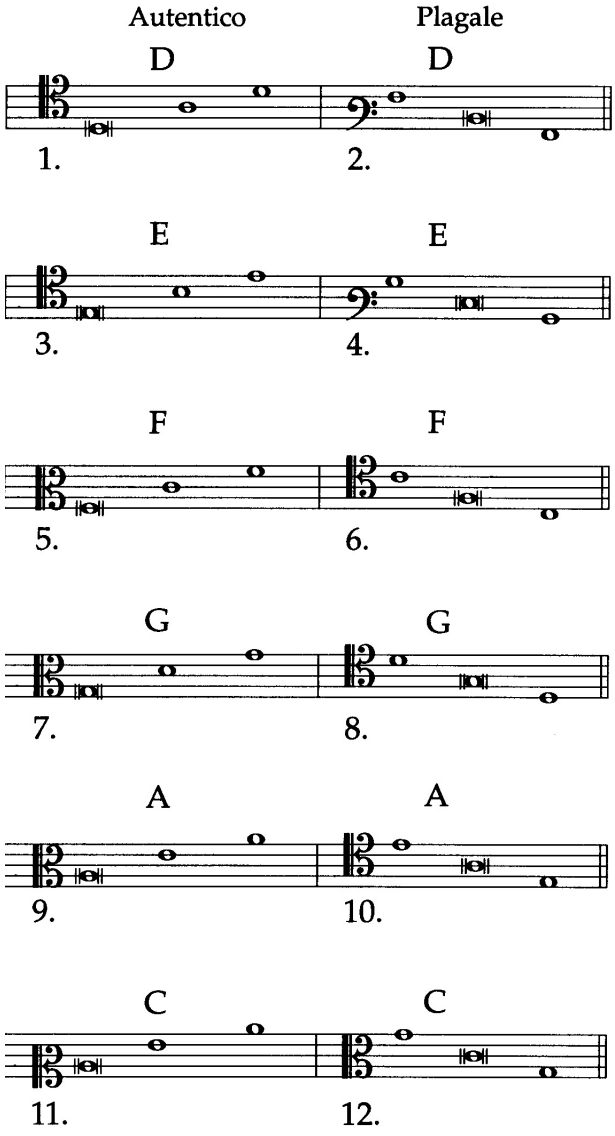


TAVOLA III

Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali* (1672)

Gli otto tuoni:
finale e armatura di chiave

TUONO	ARMATURA DI CHIAVE	**FINALE**	CADENZE DI MEZZO
1	—	**D**	A, F
2	b	**G**	D, B^{b}
3	—	**A**	E, C
4	—	**E**	B, A, E
5	—	**C**	G, F
6	b	**F**	C, B^{b}
7*	b	**D**	G, C
8	—	**G**	D, C

*Penna elenca due altre possibilità per il settimo tuono (finale e armatura di chiave): E —; D #.

TAVOLA IV

Adriano Banchieri, *L'Organo suonarono* (1605)

Gli otto tuoni del canto ecclesiastico:
"principiante" (la finale dell'antifono), cadenze ("mezzana e indifferente") e finale del tuono psalmodico

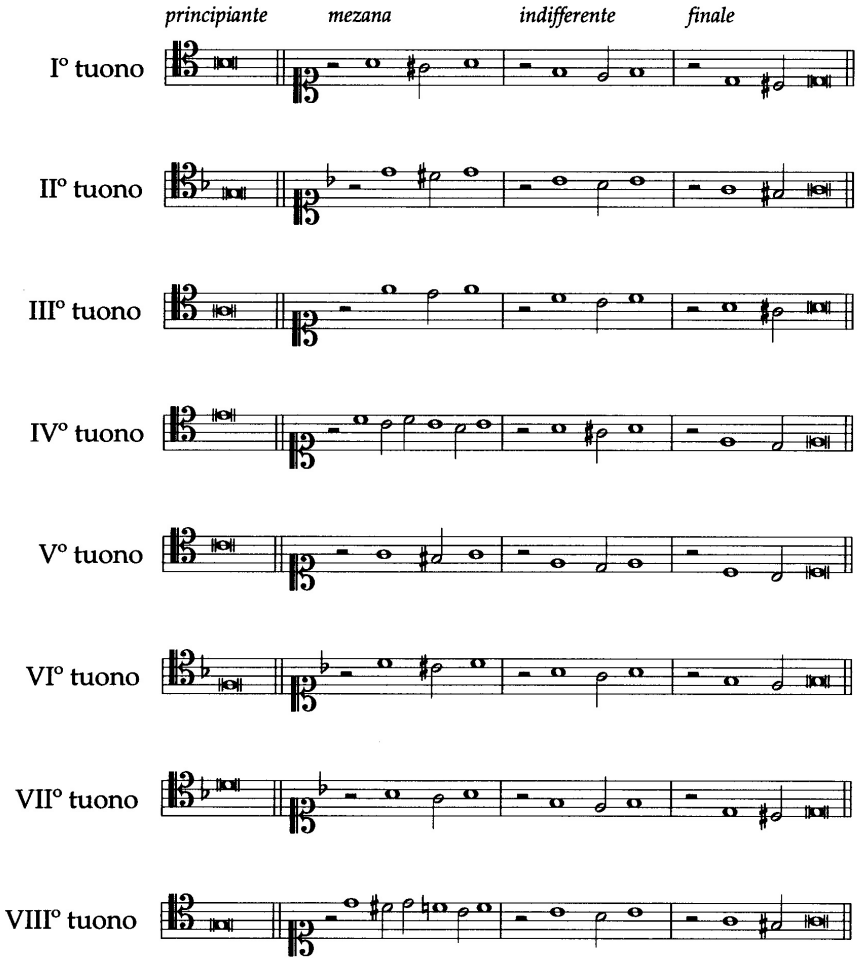
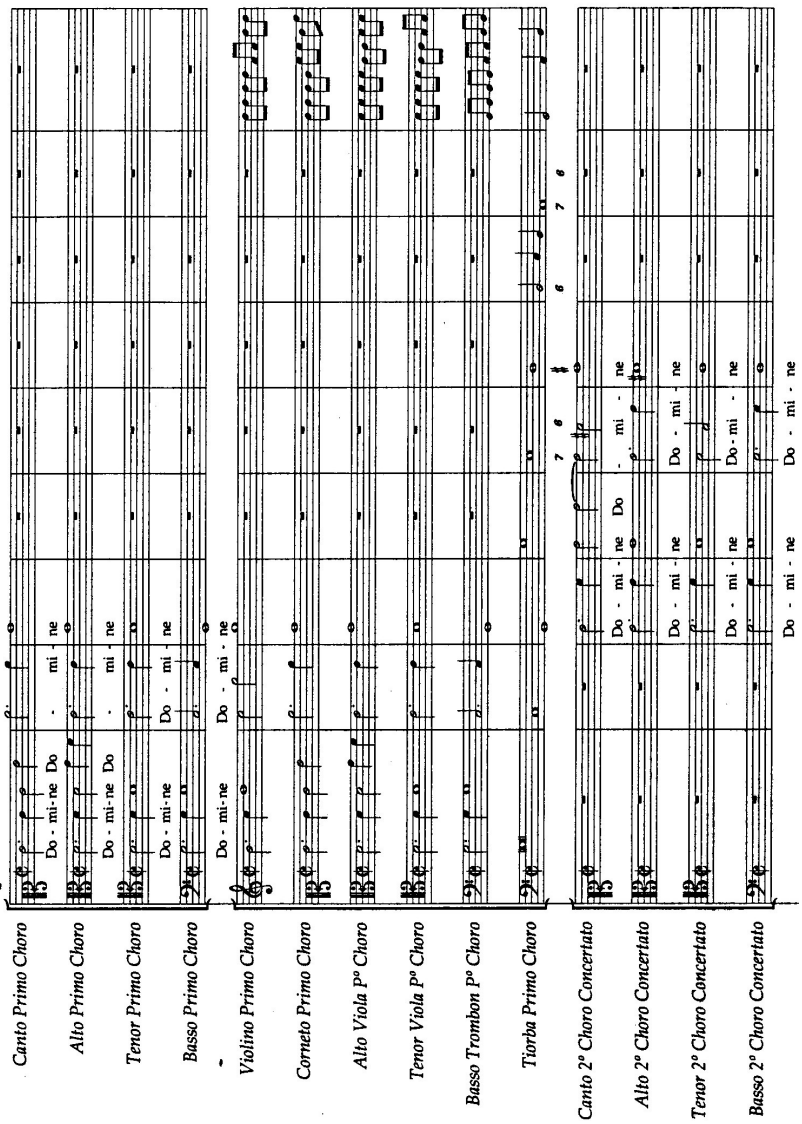


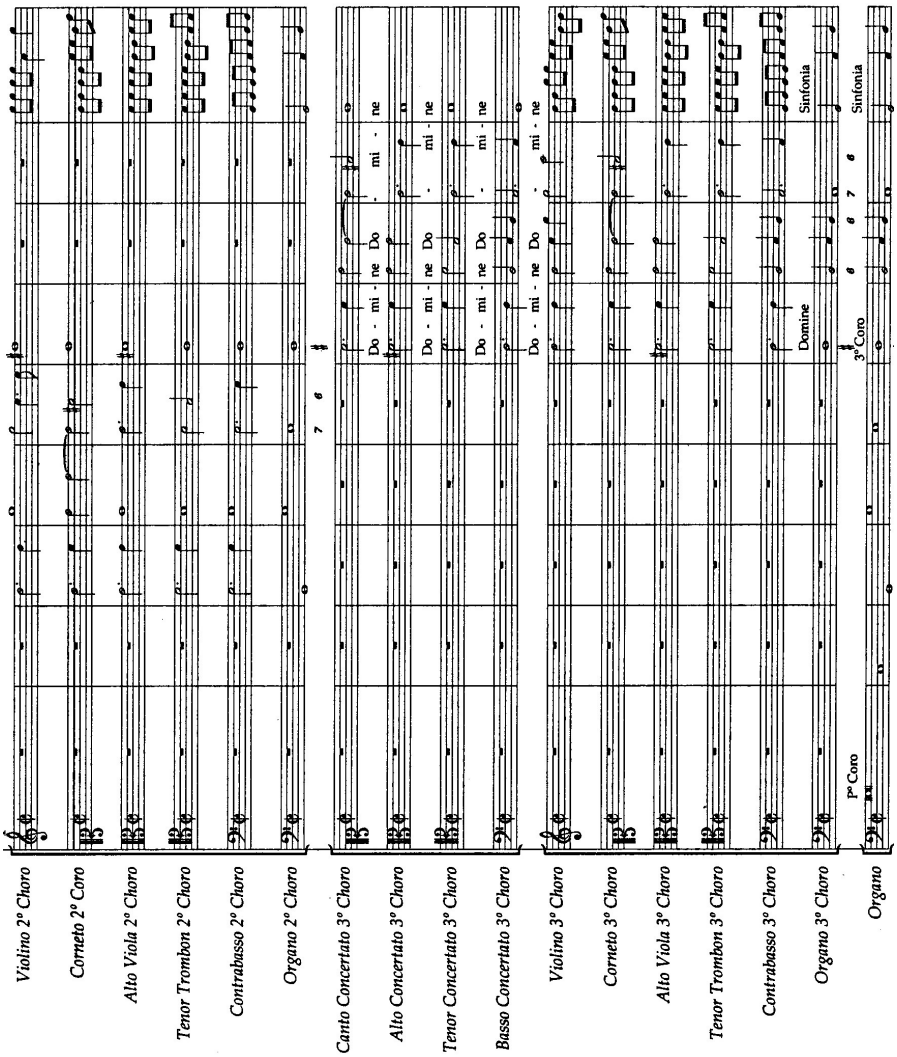
TAVOLA V. LE PUBBLICAZIONI DEI COMPOSITORI AMMESSI

NOME (ANNO DI AMMISSIONE)	*PUBBLICAZIONE (ANNO)*	*DAL FRONTESPIZIO*
FILIPUCCI, Agostino (1666)	*Messe a 4 voci da cappella...*, Op. 2 (1667)	...di Agostino Filipucci Mastro di Cappella in S. Giovanni in Monte, Organista della Madonna di Galiera di Bologna, et Accademico Filaschisi
PIZZONI, Fra Elzeario (1666)	*Balletti, Correnti, Ighe e Sarabande...*, Op. 1 (1669)	...da Fra Elzeario Pizzoni da Parma del terz'ordine di S. Francesco, Mastro di Capella della Carità di Bologna
	Motetti sacri a voce sola, Op. 2 (1670)	...da Fra Elzeario Pizzoni da Parma del terz'ordine di S. Francesco, Mastro di Capella della Carità di Bologna, **e Prencipe dell'Accademia de' Filarmonici**
TOSI, Giuseppe Felice (1666)	*Salmi concertati a 3. e 4. voci, con violini, e ripieni...*, Op. 1 (1683)	...di Giuseppe Felice Tosi Maestro di Capella nel Duomo, e nella Morte di Ferrara, **& Accademico Filarmonico**
	Il primo libro delle cantate da camera a voce sola..., Op. 2 (1688)	...di Giuseppe Felice Tosi
VITALI, Giovanni Battista (1666)	*Correnti, e balletti da camera a due violini, col suo basso continuo per spinetta, ò violone...*, Op. 1 (1666)	...da Gio. Battista Vitali sonatore di violone da brazzo in S. Petronio di Bologna, & Accademico Filaschise
	Sonate a due violini col suo basso continuo per l'organo..., Op. 2 (1667)	...da Gio. Battista Vitali musico di violone da brazzo in S. Petronio di Bologna, & Accademico Filaschise
	Varie partite del passemezzo, ciaccona, capricij, e passagalli..., Op. 7 (1682)	...da Gio. Battista Vitali Vice Maestro di Capella dell'Altezza Serenissima di Modona & Accademico Filaschise, **e Filarmonico**

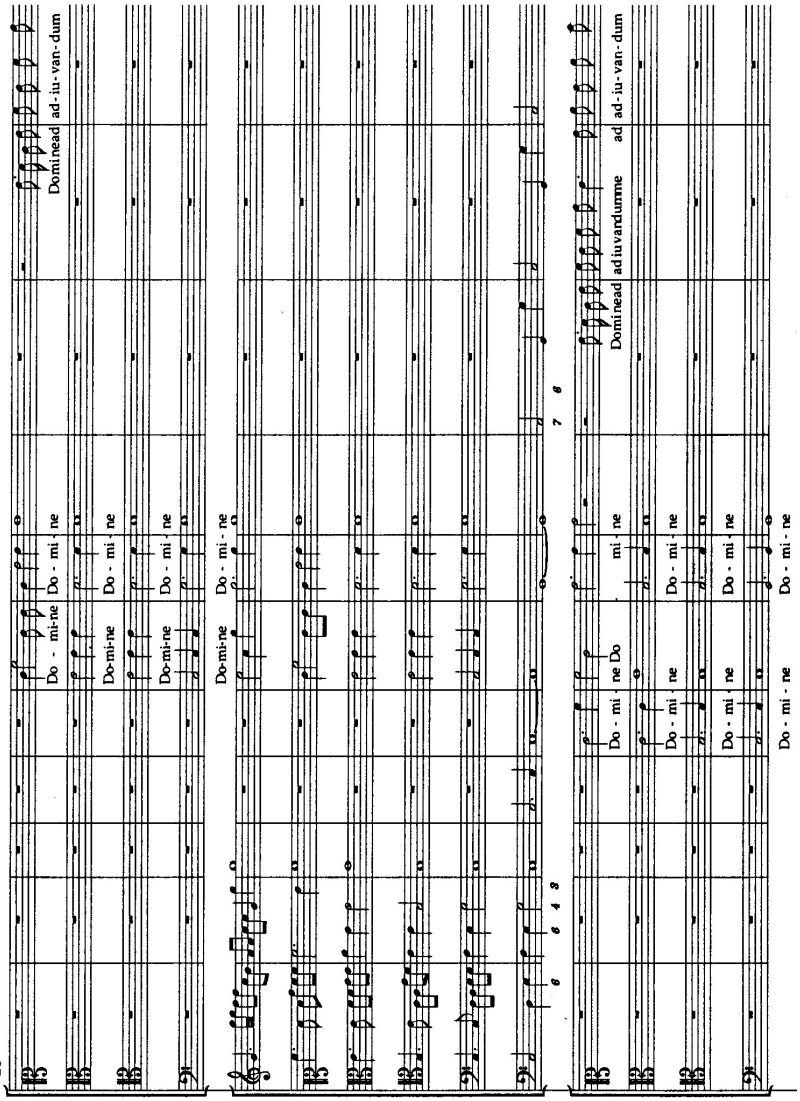
DEGLI ANTONII, Pietro (1666)	*Arie, ighe, balletti, correnti...*, Op. 1 (1670)	...di Pietro De gli Antonii Accademico Filaschise
	Balletti, correnti, & arie diverse à violino, e violone..., Op. 3 (1671)	...di Pietro De gli Antonii Accademico Filaschise
	Suonate a violino solo col basso continuo..., Op. 5 (1686)	...da Pietro Degl'Antonii Maestro di Capella nella Basilica di S. Stefano di Bologna, & Accademico Filaschise, **e Filarmonico**
BONONCINI, Giovanni Maria (1669)	*Sonate da camera a 2. 3. e 4. col suo basso continuo...*, Op. 3 (1669)	...di Giovanni Maria Bononcini Modenese
	Arie, correnti, sarabande, ighe, & allemande..., Op. 4 (1671)	...da Giovanni Maria Bononcini del Concerto de gli Strumenti dell'altezza Serenissima di Modena
	Sonate da chiesa a due violini..., Op. 6 (1672)	...di Giovanni Maria Bononcini del Concerto de gli Strumenti dell'altezza Serenissima di Modena **et Accademico Filarmonico**
CORELLI, Arcangelo (1670)	*Sonate a trè, doi violini, e violone...*, Op. 1 (1681)	...da Arcangelo Corelli da Fusignano, detto il Bolognese
	Sonate a violino e violone o cimbalo..., Op. 5 (1700)	.....da Arcangelo Corelli da Fusignano
GABRIELLI, Domenico (1676)	*Balletti, Ighe, Correnti, Allemande, e Sarabande...*, Op. 1 (1684)	...del Signore Domenico Gabrielli sonatore di violoncello in S. Petronio di Bologna, **et Accademico Filarmonico**
	Cantate a voce sola..., no opus (1691)	...del Signor Domenico Gabrielli virtuoso trattenuto dal Serenissimo di Modena
PERTI, Giacomo Antonio (1681)	*Cantate morali e spirituali a una, & a due voci...*, Op. 1 (1688)	...da Giacomo Antonio Perti
	Messa e salmi concertati a quattro voci..., Op. 2 (1735)	...da Giacom' Antonio Perti Maestro di Cappella della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna, **ed Accademico Filarmonico**

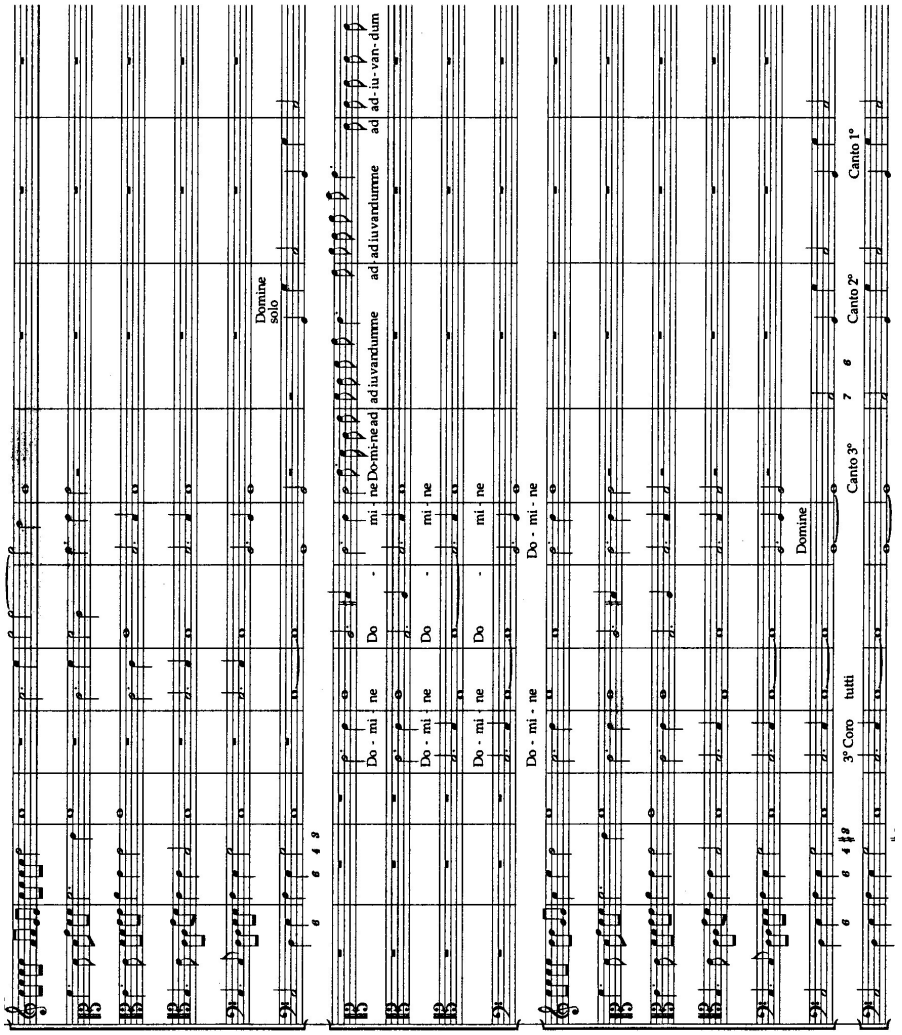
Es. 1
B. Sarti, Domine à 3 chori con stromenti (1684)




Violino 2° Choro
Corneto 2° Coro
Alto Viola 2° Choro
Tenor Trombon 2° Choro
Contrabasso 2° Choro
Organo 2° Choro
Canto Concertato 3° Choro
Alto Concertato 3° Choro
Tenor Concertato 3° Choro
Basso Concertato 3° Choro
Violino 3° Choro
Corneto 3° Choro
Alto Viola 3° Choro
Tenor Trombon 3° Choro
Contrabasso 3° Choro
Organo 3° Choro
Organo
Do - mi - ne
Domine
Sinfonia
1° Coro
3° Coro
Sinfonia

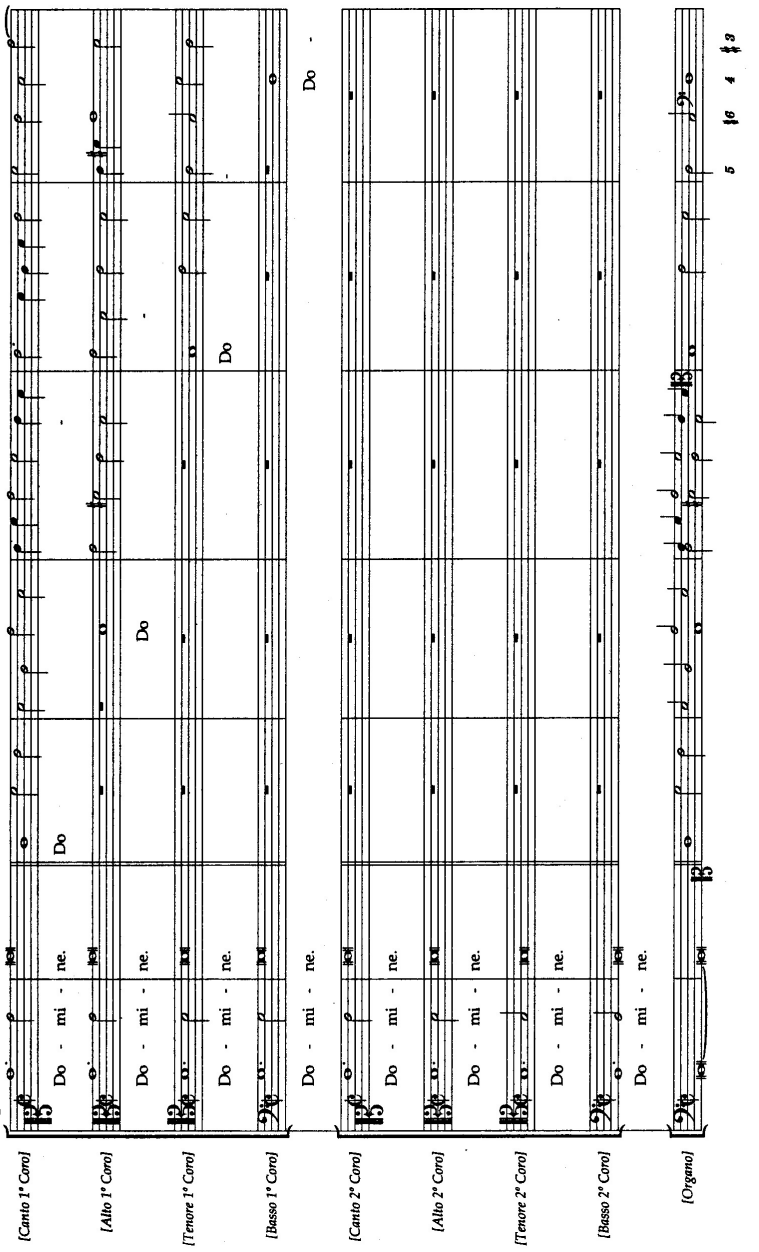
Es. 1, cont.


10
Do - mi-ne Do - mi - ne Dominead ad - iu - van - dum
Do-mi-ne Do - mi - ne
Do-mi-ne Do - mi - ne
Do-mi-ne Do - mi - ne
Do - mi - ne Do mi - ne Dominead adiuvandumme ad ad - iu - van - dum
Do - mi - ne
Do - mi - ne
Do - mi - ne
Do - mi - ne

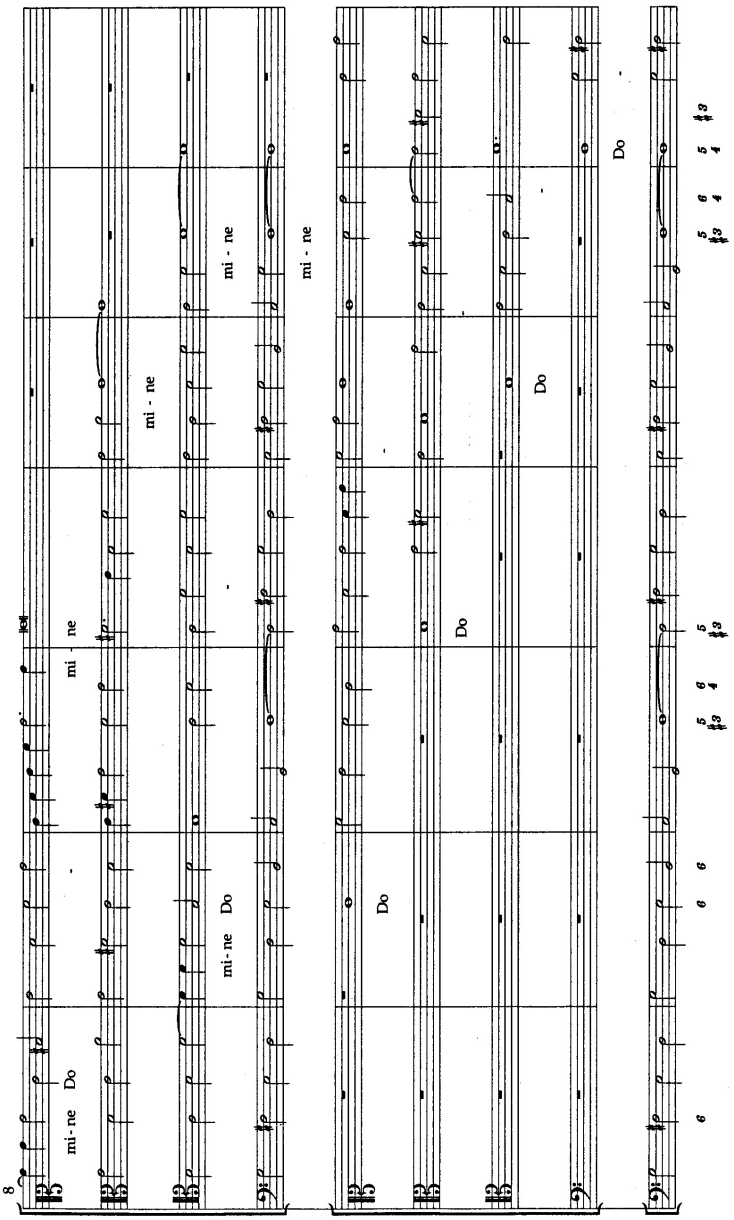

Domine
solo
Do - mi - ne
Do - mi - ne
Do - mi - ne
Do - mi - ne
Do - mi - ne
Do - mi - ne
Do - mi - ne
Do - mi - ne
ad iu vandumme
ad iu vandumme
ad iu vandumme
ad ad - iu - van - dum
3° Coro tutti
Domine
Canto 3°
Canto 2°
Canto 1°

Es. 2a

A. Tinazzoli, Domine à 8 à Capella (1700)
dell'ottavo Tono



Es. 2a, cont.

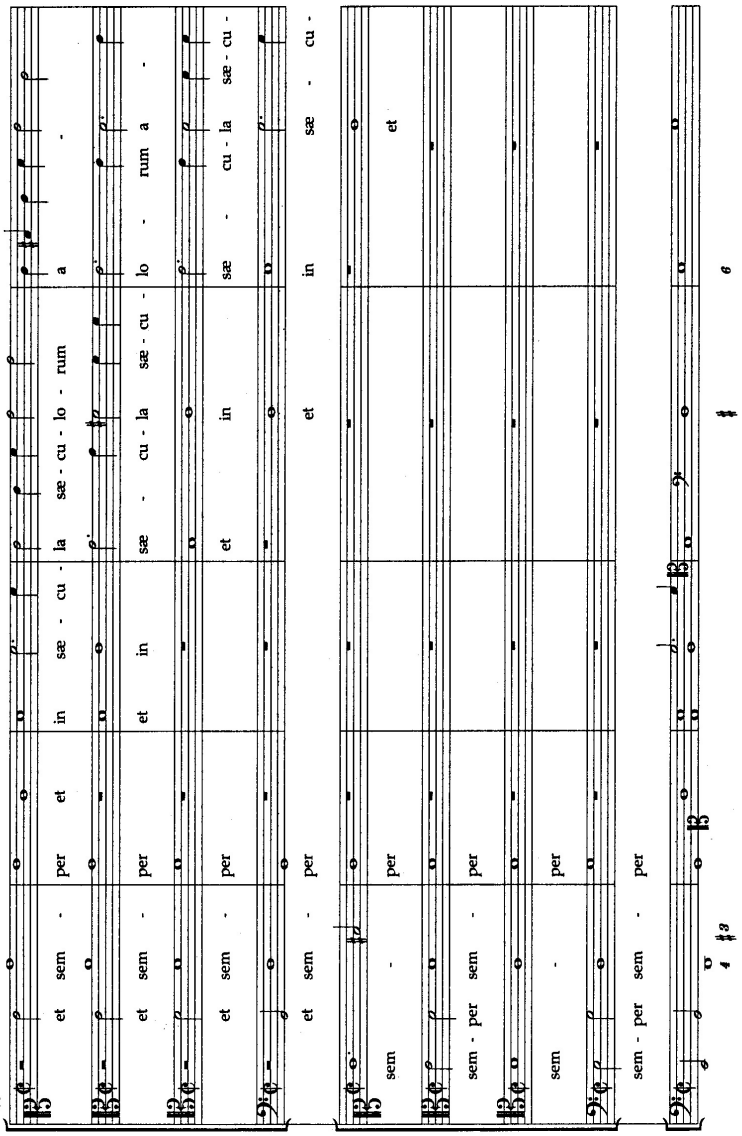


Es. 2a, cont.

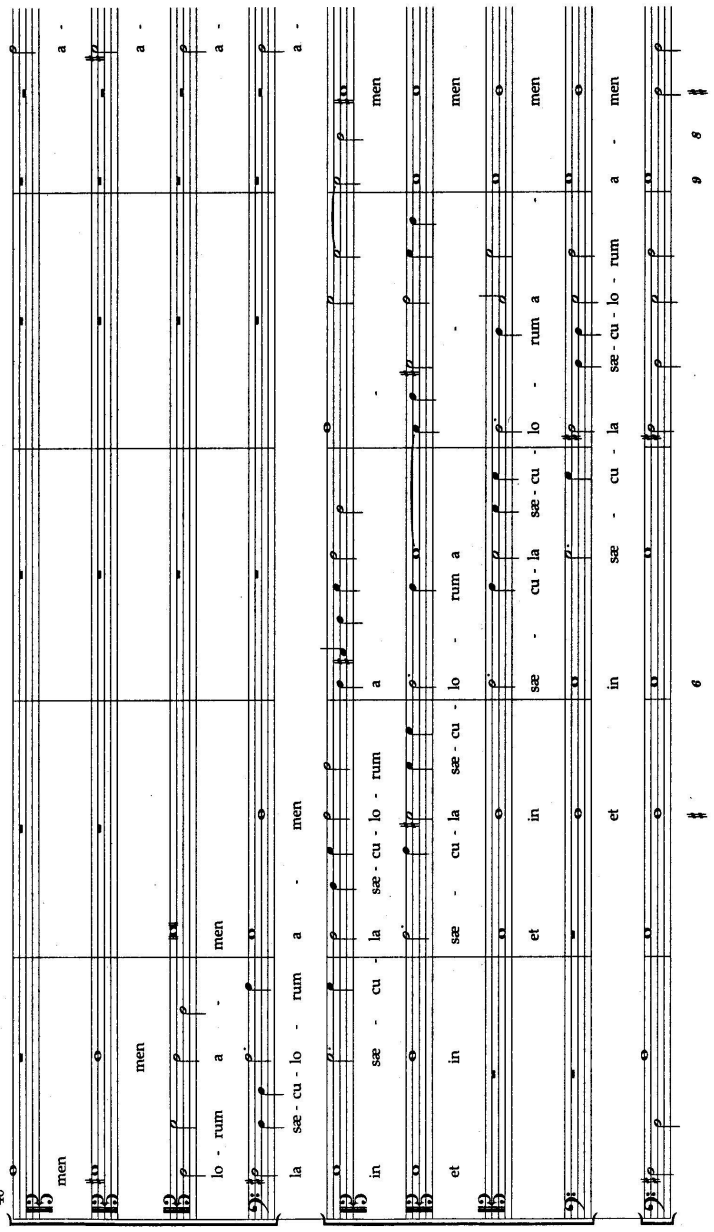

15
ad' ad-iu-van - dum me fes - ti - na
ad' ad-iu-van - dum me fes - ti - na
ad' ad-iu-van - dum me fes - ti - na
ad' ad-iu-van - dum me fes - ti - na
mi - ne
mi - ne
mi - ne
mi - ne
ad' ad-iu-van - dum me fes - ti -
ad' ad-iu-van - dum me fes - ti -
ad' ad-iu-van - dum me fes - ti -
ad' ad-iu-van - dum me fes - ti -

Es. 2b

A. Tinazzoli, Domine à 8 à Capella (1700)
dell'ottavo Tono



Es. 2b, cont.


40
men
a -
men
a -
lo - rum a - men
a -
la sæ - cu - lo - rum a - men
in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum a men
et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum a men
et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum a - men

Es. 3

P. P. Laurenti, Domine a 2 con Strumenti (1699)



Es. 3, cont.


16
Do - mi - ne ad ad - iu - van - dum me fes -
mi - ne ad ad - iu - van - dum me fes -
24
ti - na ad ad - iu - van - dum me fes - ti - na
ti - na ad ad - iu - van - dum me fes - ti - na

Es. 4a

F. A. Pistocchi, Madrigale a 5 (1700)



Es. 4a, cont.

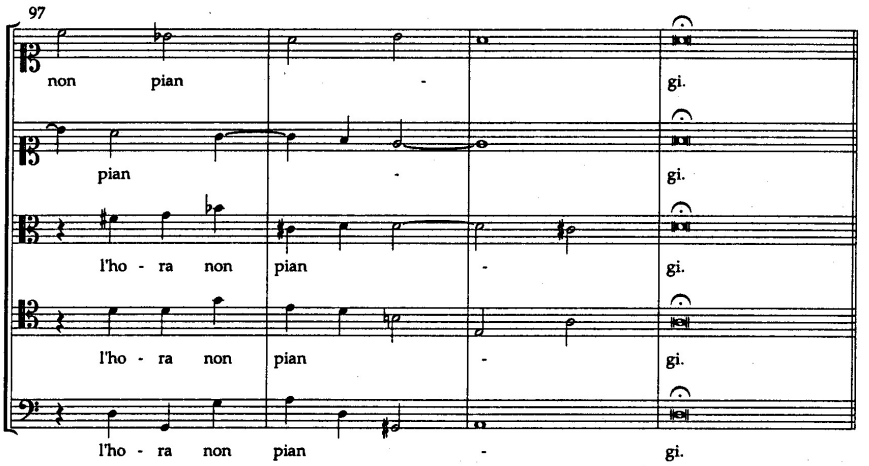

9
te, e non lan-gue con voi l'a - ni-ma mi - a e non lan -
te e non lan - gue con voi
te e non lan-gue con voi l'a - ni-ma mi - a
te e non lan - gue con voi l'a - ni - ma mia e non
te e non lan - gue con voi e non lan-gue con voi
14
gue con voi l'a - ni-ma mi - a l'a - ni-ma mi - a ne do-len - ti
e non lan-gue con voi l'a - ni-ma mi - a ne do-len - ti
e non lan - gue-con voi l'a - ni-ma mi - a ne do-len - ti
lan-gue con voi l'a - ni-ma mi - a l'a - ni-ma mi - a ne do-len - ti
non lan-gue l'a - ni-ma mi - a ne do-len - ti

Es. 4b

F. A. Pistocchi, Madrigale a 5 (1700)



Es. 4b, cont.


97
non pian - gi.
pian - gi.
l'ho - ra non pian - gi.
l'ho - ra non pian - gi.
l'ho - ra non pian - gi.

Es. 5a
F. Gasparini, Madrigale a 3 (1685)

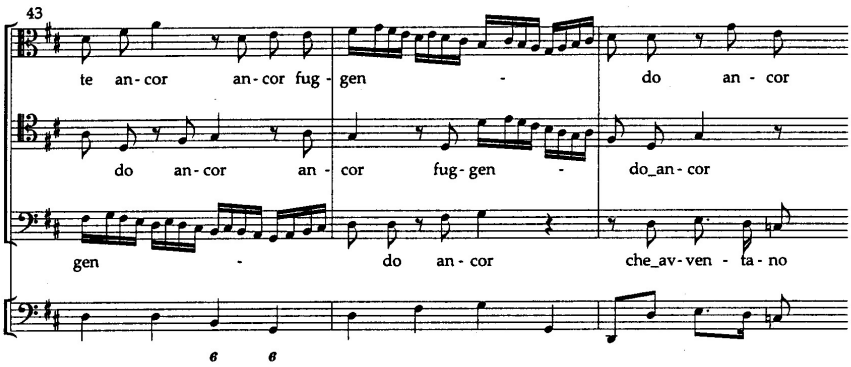


Es. 5b

F. Pistocchi, Madrigale a 3 (1685)



Es. 5b, cont.


43
te an-cor an-cor fug-gen - do an-cor
do an-cor an-cor fug-gen - do_an-cor
gen - do an-cor che_av-ven-ta-no

Es. 6

P. G. Sandoni, Laudate Dominum à 4 (1702) del primo Tuono



Es. 6, cont.


11
ium Lau - da - te e - ium om - nes
ium om - nes po -
lau - da - te e - ium om - nes po -
da - te e - ium om - nes po - pu - li om - nes
16
po - pu - li om - nes lau -
pu - li lau - da - te e -
pu - li lau - da - te e - ium om -
lau - da - te e - ium om - nes po -
20
da - te e - ium om - nes po - pu - li.
ium om - nes po - pu - li.
nes po - pu - li lau - da - te om - nes po - pu - li.
pu - li.

Es. 7a
le estensioni modali, 1° modo









‖𝄇‖ = finale

Es. 7b
Sandoni, estensioni

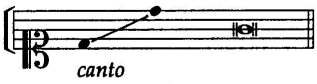






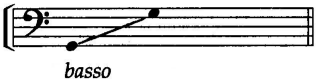


Es. 8a
le estensioni dell' 8° modo









𝄀 = finale

Es. 8b
Tinazzoli, estensioni





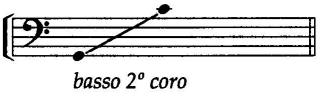












Es. 9

Angelo Berardi, *Documenti armonici* (1687)
fuga reale



MARCO BIZZARINI

*Mottetti in Arcadia: per uno studio dell'***imagerie** *poetico-musicale nel repertorio sacro d'inizio Settecento*

MOTTETTI IN ARCADIA: PER UNO STUDIO DELL'*IMAGERIE* POETICO-MUSICALE NEL REPERTORIO SACRO D'INIZIO SETTECENTO

Immaginiamo di essere a Venezia, intorno all'anno 1714. Immaginiamo di assistere ad una celebrazione liturgica nella basilica di S. Marco. Immaginiamo, ad un certo momento della liturgia, di ascoltare le seguenti parole intonate a due voci con accompagnamento di basso continuo:

Veni sponse, veni mi care,
volo tantum cernere te.

Te amare volo mi care
Et constantem
reputa me.
Tui amantem
(*Da capo*)

Questo duetto costituisce la seconda aria del mottetto a tre voci *Turtur amans*, incluso in una raccolta a stampa del compositore bresciano Benedetto Vinaccesi (1666-1719), maestro di coro dell'Ospedaletto e secondo organista in S. Marco: *Motetti / a due e tre voci / del K:[avalier] Benedetto Vinaccesi / organista della Serenissima Ducal Capella / di San Marco [...]*, Venezia, Gioseppe Sala, 1714[1].

Per quanto riguarda il testo letterario non v'è dubbio che si tratti di un duetto amoroso, così come non v'è dubbio sulla fonte biblica di riferimento, il *Canticum canticorum* nel testo della *Vulgata*:

---

1 Su questa raccolta cfr. MICHAEL TALBOT, *The Marcian Motets of Benedetto Vinaccesi*, in *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco. Atti dei convegni internazionali di studi: Venezia, 24-26 maggio 1990; Clusone, 14-16 settembre 1990*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1994, pp. 227-268; ID., *Benedetto Vinaccesi: A Musician in Brescia and Venice in the Age of Corelli*, Oxford, Oxford University Press, 1994, pp. 256-276. Una scelta dei mottetti di Vinaccesi, fra cui *Turtur amans*, è ora disponibile in una recente incisione dell'ensemble «Gli Erranti» diretto da Alessandro Casari (Cd Stradivarius). Ringrazio il maestro Casari per avermi messo a disposizione le sue trascrizioni.

4: 7-9
Veni de Libano *sponsa veni* de Libano *veni* coronaberis de capite Amana de vertice Sanir et Hermon de cubilibus leonum de montibus pardorum.

5: 1
Veniat dilectus meus in hortum suum et comedat fructum pomorum suorum *veni* in hortum meum soror mea *sponsa* messui murram meam cum aromatibus meis comedi favum cum melle meo bibi vinum meum cum lacte meo comedite amici bibite et inebriamini carissimi[2].

Riconosciuto senza particolari difficoltà il modello letterario, si può chiarire anche l'interpretazione teologica: lo sposo è figura del Cristo, la sposa è figura della Chiesa. Oppure, la sposa può essere identificata nella *colomba*, simbolo tradizionale dello Spirito Santo: l'ipotesi troverebbe sostegno nel fatto che il primo brano del mottetto descrive una tortora (*turtur*), cioè un volatile ornitologicamente affine alla colomba[3]. Anche se la destinazione liturgica del brano di Vinaccesi - così come viene specificata nella stampa in testa a ciascuna parte - è genericamente «per ogni tempo», in realtà la tavola dei mottetti inserisce la composizione nel gruppo «Per la Pentecoste e per ogni Tempo». Qualora invece si volesse dare maggior credito alla tipologia «per ogni tempo», si potrebbe interpretare il duetto *Veni sponse* in chiave eucaristica, come allegoria dell'Anima che anela al Corpus Christi.[4]

Che si tratti d'amor sacro, anziché d'amor profano, è fuori discussione. Ma si immagini lo stesso testo in versi italiani, mantenendo la stessa metrica in novenari e sostituendo il biblico *sponse* con un nome pastorale:

Vieni, Tirsi, vieni mio caro
bramo solo mirare te
[...]

Lo scenario condurrebbe d'incanto nella mitica Arcadia, dove normalmente si fingono i duetti e le cantate amorose d'inizio Settecento. È la musica di Vinaccesi che rende ancor più ambigua la linea di demarcazione fra l'ambientazione biblica e

2 I corsivi evidenziano le analogie testuali con il mottetto.

3 Su questa interpretazione cfr. TALBOT, *The Marcian Motets* cit., p. 252: «the Biblical association of the dove with the holy Spirit makes the imagery especially appropriate for a motet assigned to Pentecost».

4 Ringrazio il prof. Robert Kendrick per avermi suggerito questa plausibile lettura. Cfr. anche TALBOT, *The Marcian Motets* cit., p. 252: «the motet *Turtur amans lamentatur* is able to apply the metaphor of the wandering, lamenting turtle-dove to the soul's search for the 'lost' Christ».

quella arcadica. Questo duetto, infatti, non si distingue tanto per i suoi artifici compositivi, quanto per la sua *eloquenza*, direttamente percepibile all'ascolto.

Il duetto segue la forma dell'aria con da capo:

- la parte A, in Sol maggiore, intona i primi due versi della strofetta con modulazioni a Re e Do maggiore;
- la parte B, in Mi minore, intona gli ultimi due versi con modulazioni a La minore e Do maggiore.

Nel grafico seguente, riferito alla sola parte A, si compendia il rapporto strutturale testo-musica. La porzione testuale dei primi due versi - *Veni sponse, veni mi care / volo tantum cernere te* - riceve due diverse intonazioni, T^1 e T^2 (chiamerò questo principio formale *doppia esposizione*). Nella prima intonazione (T^1) il Canto espone alla tonica un ampio soggetto musicale X (batt. 1-4) cui segue una risposta reale alla quarta inferiore, in Re maggiore, nell'Alto (batt. 4-8); nella seconda intonazione (T^2) una sequenza di cinque brevi incisi melodici (a, b, c, d, e) in stretta imitazione fra le due voci (batt. 8-18) riconduce il brano dalla dominante alla tonica.

***Veni sponse* : parte A**

Testo	T^1	| T^2
Musica	X	a, b, c, d, e
Decorso tonale	I → V	V, I, IV, I
	Sol Re	Re Sol Do Sol

L'elemento più caratteristico del duetto è il metro di 12/8, tipico dei tempi *alla Siciliana*. Quantz definisce questo andamento come «un'imitazione di una danza pastorale siciliana», da eseguire «molto semplicemente e senza un'eccessiva lentezza».[5] In realtà Vinaccesi si astiene dall'utilizzare note puntate e anche il ritmo *alla zoppa* (semiminima più croma) è impiegato con parsimonia: nel duetto predomina invece un placido flusso melodico, privo di sussulti. Tutto questo, sul piano della semantica musicale, corrisponde ragionevolmente ad una *semplicità agreste*, tanto che un teorico come Johann Mattheson, forse, avrebbe già parlato di *stile galante*. Ben inteso, semplicità non significa sciatteria compositiva, dal momento che la tecnica delle imitazioni innerva, come s'è accennato, il duetto dall'inizio alla fine.

5 JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, J.F. Voss, 1752, cap. 14, § 22; mia traduzione.

Naturalmente è possibile che l'adozione del metro sia stata suggerita al compositore semplicemente dalla struttura del testo, articolato in versi novenari: sappiamo infatti che il 12/8 si prestava altrettanto bene anche all'intonazione dei decasillabi. Oppure è possibile che il poeta abbia scelto tale verso lirico, non troppo comune, per evocare l'idillio biblico/arcadico. O ancora - come preferisco credere - è possibile che poeta e compositore, indipendentemente l'uno dall'altro, abbiano condiviso l'*imagerie*[6] subendo entrambi l'influenza dello spirito del secolo.

Passiamo ora ad un rapido esame dell'aria d'apertura, questa volta a tre voci, del medesimo mottetto:

Turtur amans lamentatur
sine socia videns se.

Afflicta, neglecta,
relicta, despecta,
die ac nocte cruciatur,
tollens frontem lacrymantem
clamat sociam diu errantem:
— Linque montes, linque fontes,
redi, o cara, redi ad me. —

(*Da capo*)

Anche *turtur* (tortora) è parola biblica, ricorrente soprattutto nel *Levitico*, come animale destinato all'olocausto, ma pure in *Genesi, Numeri, Geremia, Cantico dei Cantici, Luca*. Tuttavia, la situazione descritta nell'aria, a differenza del caso precedente, non appartiene all'*imagerie* biblica. Come ha già rilevato Michael Talbot, l'immagine della tortora querula risale quanto meno ai classici latini, per esempio alla prima *Ecloga* (v. 58) di Virgilio:

MELIBOEUS
[...]

6 Con il termine francese *imagerie* (corrispondente all'inglese *imagery*) indico l'insieme delle immagini letterarie evocate dai componimenti; a loro volta, tali immagini letterarie si rispecchiano nell'intonazione musicale secondo il codice retorico-semantico del compositore. La lingua italiana, per esprimere lo stesso concetto, possiede il termine *iconografia* (dal greco εὼκῆν immagine e γραφὸ descrizione; descrizione per via d'immagini): non lo si è utilizzato soltanto per evitare possibili fraintendimenti con l'accezione musicologica più comune, riferita al complesso delle raffigurazioni di strumenti o «scene» musicali.

nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo.

Possiamo aggiungere che questo tema era stato recepito in ambito controriformistico nel trattato *De gemitu columbae, sive de Bono lacrimarum* di san Roberto Bellarmino[7]. D'altra parte, ulteriori reminiscenze virgiliane si colgono nell'aggettivo *despecta* (disprezzata) che è proprio del linguaggio erotico (per esempio, seconda *Ecloga*, v. 19: «Despectus tibi sum») e pure in quel «Linque montes, linque fontes», già assorbito da Alessandro Striggio nell'*Orfeo* monteverdiano e derivato dal «linquimus arva» della prima *Ecloga*, v. 3.

Ma il dato più interessante è che il medesimo repertorio di immagini ricorre nel testo di una coeva cantata per soprano di Benedetto Marcello, *Ritorna ah sì ritorna*, titolo che, singolarmente, riecheggia il «redi, o cara, redi ad me» del mottetto di Vinaccesi (evidenzio in grassetto e in sottolineato le numerose corrispondenze verbali):

Marcello	*Vinaccesi*
Qual fida **tortorella** che **piagne** sul **mattin** toltale dal destin la sua **compagna**. Così privo di quella che sola è mio tesoro l'addolorato cor sempre si lagna[8].	**Turtur** amans **lamentatur** sine **socia** videns se. Afflicta, neglecta, relicta, despecta, **die** ac nocte cruciatur [...]

In questo caso, dal punto di vista della semantica musicale, l'intonazione di Vinaccesi non presenta caratteristiche direttamente rilevabili all'ascolto, con la sola eccezione del soggetto musicale in do diesis minore nella parte B che illustra con

7 Cfr. LUIGI MEZZADRI, *Alle origini di un tema barocco: il 'De gemitu columbae' di san Roberto Bellarmino*, in AA. VV., *Dopo Sisto V. La transizione al barocco (1590-1630)*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1997, pp. 61-82.

8 I-Vnm, Cod. It. Cl. IV n. 966 (=10749), n.9. Il tema della tortora querula è trattato anche in altre cantate marcelliane: I-Bc, GG 145, n. 1: «Tortorella al monte al piano / si lamenta notte e dì [...] Semplicetto mio core [...] ascolta ascolta or quella / dogliosa tortorella / che il bosco e la campagna empie di gridi»; I-Ra, Ms. 472, n.8: «[...] Senza compagno errando / afflitta sospirando / di ramo in ramo va / la tortorella». Lo scrivente ha curato l'edizione completa dei testi delle cantate profane di Benedetto Marcello in un volume di imminente pubblicazione presso la Fondazione Levi di Venezia, nell'ambito di un progetto di ricerca dell'Università degli Studi di Padova coordinato dal prof. Bruno Brizi.

immediatezza la coppia di senari «afflicta, neglecta / relicta, despecta». Sono interessanti la forma e la tecnica compositiva impiegate nel terzetto. La parte A è dedicata ai soli primi due versi: data la brevità della porzione testuale prescelta, il compositore ricorre a una *doppia esposizione* con idee musicali sempre nuove. La successione dei soggetti elaborati in contrappunto è la seguente:

Testo	T^1	| T^2
Musica	X, a, b	Y, g
Decorso tonale	I → V	I ... I
	Mi Si	Mi... Mi

X e Y indicano i soggetti principali, oggetto di esposizione fugata reale nelle tre voci, mentre a, b e g sono idee successive trattate in imitazione (da notare che a evidenzia in senso espressivo il sintagma «lamentatur»). La doppia esposizione testuale con intonazione diversa è una forma di amplificazione (*auxesis*) dell'*imagerie* poetico-musicale e rappresenta l'opposto della tradizionale intonazione strofica ricorrente nel mottetto secentesco anni '70-'80:

Testo differente	T	U
Musica ripetuta	M^1	| M^2

La parte B del terzetto, pur dovendo intonare una maggior numero di versi (sette), presenta anch'essa una doppia esposizione testuale completa, ma con la forma musicale della variazione sugli stessi motivi:

Testo	T^1	| T^2
Musica	Z, d, e	Z', d', e'
Decorso tonale	VI - I - VI	VI ... IV
	do# Mi do#	do#...La

Turtur amans si inserisce nell'articolata tradizione musicale del mottetto sei/settecentesco e al pari delle consimili composizioni di Vinaccesi presenta certamente alcune singolarità (come il non frequentissimo organico per duetto o terzetto vocale, senz'altro minoritario rispetto all'usuale configurazione per voce sola), nondimeno condivide con altri mottetti della stessa epoca stilemi compositivi, codici retorico-musicali e *cliché* letterari. È ora opportuno esaminare alcuni problemi storiografici relativi al genere specifico di quello che nel titolo si è denominato mottetto «in Arcadia». È chiaro che le seguenti considerazioni avranno un carattere soltanto preliminare in attesa che futuri studi musicologici

colmino, almeno in parte, le attuali lacune. Si è infatti dichiarato l'intento di proporre riflessioni *per* uno studio sul mottetto d'inizio Settecento, che è cosa ben diversa dall'esporre le conclusioni definitive d'una ricerca compiuta.

Sulla base degli esempi musicali precedentemente discussi è possibile riassumere gli elementi caratterizzanti dei «mottetti in Arcadia». La sede privilegiata (se non esclusiva) di esecuzione era un luogo sacro in un contesto principalmente liturgico. Michael Talbot, sulla base della documentazione coeva, ha elencato i vari momenti in cui a Venezia si potevano intonare mottetti solistici in sostituzione del corrispondente canto piano: Introito, Graduale, Alleluia, Tratto, Offertorio e Communio (per il Proprium), Sanctus, Benedictus e Agnus Dei (per l'Ordinarium) potevano essere luoghi appropriati durante la Messa; mentre per quanto riguarda i Vespri, sia le antifone ai salmi sia il cantico potevano essere sostituiti.[9]

Nonostante il contesto liturgico – come si è visto – il testo dei mottetti era assolutamente non liturgico, madrigalesco, di libera invenzione, benché finalizzato ad una ricorrenza festiva, sia pur generica: «per un santo», «per la Beata Vergine», «per il Santissimo», «per ogni tempo», e così via. Esso si componeva di versi latini, per lo più articolati secondo i princìpi metrici della cantata italiana (o del duetto/terzetto da camera), con esplicita divisione in recitativi e arie, a cui seguiva, di norma, un *Alleluja* conclusivo.

L'*imagerie* poetico-musicale era prevalentemente naturalistica, in alcuni casi perfino amorosa, giustificata da rimandi allegorici, talvolta esili e artificiosi, alla sfera sacra. In questo ambito si è soliti ravvisare l'influsso della poesia arcadica (ma poi vedremo di discutere in dettaglio tale *communis opinio*).

L'organico vocale poteva variare dalla voce sola - di gran lunga la soluzione più comune - al terzetto. L'accompagnamento strumentale era affidato al basso continuo, spesso con aggiunta di violini e altri strumenti.

Senza dubbio, il *corpus* attualmente più noto di musiche con le suddette caratteristiche è quello dei mottetti solistici di Vivaldi. In proposito esistono edizioni critiche, studi approfonditi ed una generosa discografia[10]. Ulteriori ricerche si sono soffermate soprattutto su musicisti attivi a Venezia, dunque in ambiti pur

---

9 MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1995, p. 76. Nella Messa della Vigilia di Natale a San Marco si cantavano fino a quattro mottetti: 1) dopo l'Epistola (al posto del Graduale), 2) all'Offertorio, 3) al Sanctus (o Elevazione), 4) all'Agnus Dei. Quattro mottetti furono cantati anche ai Frari nella Messa per l'incoronazione di Carlo VI.

10 Fra i contributi più completi, cfr. PIER GIUSEPPE GILLIO, *Il mottetto per voce sola nella produzione di Antonio Vivaldi*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», VI (1985), n.2, pp. 137-196; TALBOT, *The Sacred Vocal Music* cit. (sugli aspetti generali del mottetto solistico primo-settecentesco sono particolarmente utili le pp. 72-76).

sempre vicini al Prete Rosso, come nel caso delle già ricordate ricerche di Talbot su Vinaccesi o dello studio di Sven Hansell sui mottetti composti per l'ospedale degli Incurabili da Hasse, Porpora e Carcani nel medio Settecento[11].

Ma al di là del fortunato caso vivaldiano, non si può dire che la ricerca possa contare su solidi supporti: il panorama delle edizioni è povero, e soprattutto si avverte la mancanza di strumenti bibliografici quali cataloghi e repertori.

Un primo passo da compiere sarebbe pertanto quello di avviare un censimento delle fonti musicali giunte fino a noi, anche per verificare la presenza – o l'assenza – del mottetto «arcadico» nelle cappelle musicali di varie aree geografiche italiane. L'impegnativa vocalità di questo repertorio, riscontrabile non solo nei pezzi solistici, ma anche nelle varianti in forma di duetto o terzetto vocale, era subordinata alla presenza di virtuosi. Anche a livello di committenza, non si potrebbe giustificare la fioritura del mottetto solistico vivaldiano in assenza delle «putte di choro» degli Ospedali veneziani, mentre in altre località si dovrà ammettere la presenza di castrati.

Purtroppo un censimento limitato alle prime decadi del Settecento potrebbe risultare molto laborioso e non sempre gratificante rispetto alle attese. Infatti non bisogna dimenticare che solo una piccola parte del repertorio mottettistico è giunta fino a noi. Esemplare il caso di Vivaldi: da un ben noto documento del 2 giugno 1715 apprendiamo che il Prete Rosso, prima del 2 giugno 1715, aveva scritto «più di trenta Motetti»; altri cinquanta mottetti - almeno in teoria - avrebbe potuto scrivere entro il settembre del 1717; molti altri ne compose in seguito, ma di tutta questa produzione ci restano solo otto *introduzioni* e dodici *mottetti* propriamente detti[12]. Per altri compositori della stessa epoca l'implacabile forbice del tempo può aver prodotto tagli ancora più drastici, il che non stupisce se pensiamo alla quantità di melodrammi o cantate da camera di cui - anche indirettamente - abbiamo notizia, ma la cui musica è perduta.

La ricerca, inoltre, si scontra con un'ulteriore difficoltà: mentre nel Seicento furono numerose le raccolte di mottetti a voce sola date alle stampe, nel Settecento le pubblicazioni si fecero sempre più rare. Analogamente alla forma profana della cantata, il mottetto del XVIII secolo circolava prevalentemente in forma manoscritta. Fra le poche eccezioni si possono ricordare la stampa di Vinaccesi e quella dei *Motetti a canto solo, con violini per ogni Solennità* (1702) di Francesco Antonio Bonporti (1672-1749). Il caso di Bonporti è interessante perché di questo importante compositore, che oltre tutto vestiva l'abito ecclesiastico, non si

---

11 SVEN HOSTRUP HANSELL, *Sacred Music at the* Incurabili *in Venice at the Time of J.A. Hasse* [prima parte], «Journal of American Musicology», XXIII (1970), n. 2 , pp. 282-301.

12 Cfr. GILLIO, *op. cit.*, pp. 138 ss.

conoscono altre pagine di musica sacra[13]. D'altronde, anche per quanto riguarda Vinaccesi, a prescindere dalla suddetta raccolta, ci sono pervenuti ben pochi mottetti manoscritti[14]; eppure la sua attività di maestro di coro all'Ospedaletto dovette condurlo a coltivare frequentemente questo genere.

Ancora: sul mottetto «arcadico» grava un pregiudizio negativo poiché si tende a considerare incongrua una musica sacra strettamente affine a forme secolari e priva di un testo liturgico vero e proprio. Tale pregiudizio viene superato solo in presenza di una personalità artistica di primo piano come Vivaldi, o di un brano di grande notorietà come l'*Exsultate jubilate* di Mozart.

A conferma della marginalità di cui il mottetto «arcadico» ha sofferto negli studi musicologici, una marginalità attenuata soltanto nell'ultimo ventennio, si può citare il classico volume del Bukofzer sulla musica dell'età barocca: nelle poche righe riservate alla musica sacra del tardo barocco italiano hanno diritto di cittadinanza soltanto l'Oratorio, lo stile palestriniano «a cappella» rivisitato da Lotti e le Messe in contrappunto *luxurians* di Caldara. «Anche la musica liturgica – si legge – presenta uno strumentale abbondante, ma l'Aria con Da capo e il recitativo non vi compaiono se non di rado. La musica da chiesa divenne il baluardo di uno stile retrospettivo, il settore esclusivo in cui la scrittura contrappuntistica poté rifugiarsi, e qui essa sopravvisse come lo stile "dotto" o "rigoroso" dell'epoca classica»[15]. Parole che solo in parte corrispondono alla realtà storica, dacché il mottetto «arcadico» con i suoi recitativi e le sue arie con Da capo, benché intonato su testo madrigalesco, rientrava pur sempre in un contesto liturgico.

Eppure, la centralità del mottetto solistico nel repertorio sacro settecentesco non è sfuggita ad un teorico della statura di Quantz, il quale, in una nota a piè di pagina del suo celebre *Versuch*, così descrive vecchi e nuovi tipi di mottetto:

> «I mottetti del vecchio tipo, che, messi in versi dalla Bibbia, sono composti in uno stile *a cappella* con molte parti vocali e nessuno strumento, e in cui un cantus firmus tratto da un canto piano viene talvolta intrecciato, sono stati ormai quasi completamente abbandonati dalla chiesa cattolica romana. I Francesi chiamano tutta la loro musica sacra *des motets* senza distinzione. A nessuno di questi tipi mi riferisco qui. In Italia questo nome è applicato attualmente ad una cantata solistica spirituale latina [*In Italien benennet man, heutiges Tages, eine lateinische geistliche Solocantate*], che consiste di due arie e di

13 Su questo compositore cfr. ANTONIO CARLINI, *Francesco Antonio Bonporti 'gentilhuomo di Trento': biografia e catalogo tematico dell'opera*, Padova, Edizioni dei Solisti Veneti, 2000.

14 Cfr. TALBOT, *Benedetto Vinaccesi* cit.

15 MANFRED F. BUKOFZER, *La musica barocca*, traduzione italiana di Oddo Piero Bertini, edizione a cura di Paolo Isotta, Milano, Rusconi, 1982, pp. 351 sg.

> due recitativi e che si conclude con un Alleluia, ed è normalmente cantata da uno dei migliori cantanti durante la Messa dopo il Credo. Questo è il tipo a cui mi riferisco in questa sede»[16].

Quantz prosegue dicendo che lo stile della musica sacra dev'essere molto diverso da quello dell'opera (ma proprio con quest'ovvia affermazione, possiamo intendere che le analogie tra i due generi fossero alquanto strette, come nel caso appunto dei mottetti). Infatti, poco più oltre, si legge che «non si dovrebbe credere che la musica da chiesa debba consistere soltanto di pedanterie: benché l'oggetto delle passioni sia differente, esse dovrebbero venire eccitate almeno nella stessa misura, se non di più, che nel teatro. La devozione semplicemente impone alcuni limiti. Ma se un compositore non è in grado di commuovere in chiesa, dove più stretti limiti sono imposti, egli sarà ancor meno in grado di farlo a teatro, dove godrà di maggior libertà»[17].

Le parole di Quantz fotografano la situazione musicale senza filtri moralistici e senza eccessive preoccupazioni intellettuali. È invece ad opera di altri osservatori, in anni successivi, che iniziano a diffondersi pregiudizi negativi nei confronti del mottetto arcadico, con specifico riferimento alla modestia del testo letterario. Si cita spesso l'opinione di Pierre Jean Grosley che nel 1764 ne parla come di: «un mauvais assemblage rimé de mots latins, où les barbarismes et le solécismes sont plus communs que le sens et la raison; c'est ordinairement l'ouvrage du sacristain»[18].

Più equilibrata l'opinione espressa da Goethe, in occasione del soggiorno veneziano nel 1786, quando ebbe occasione di ascoltare un oratorio latino all'Ospedale dei Mendicanti:

> «Qui [ai Mendicanti] si trova il Conservatorio che presentemente gode di grande rinomanza. Un coro femminile, dietro la grata, eseguiva un oratorio; la chiesa era piena di pubblico [...] alcune parti della musica erano infinitamente belle, il testo assai ben cantabile, in un latino così italiano che a volte faceva persin ridere; ma la musica vi si poteva ampiamente espandere»[19].

---

16 QUANTZ, *op. cit.*, cap. 18, § 19; mia traduzione.

17 *Ibid.*, cap. 18, § 22; mia traduzione.

18 *Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie et sue les Italiens par deux gentilhommes suédois*, 3 voll., Paris et London, Nourse, 1764, II, p. 53.

19 JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Viaggio in Italia*, trad. di E. Castellani, Milano, Mondadori 1983, pp. 78-79.

Questo passo si riferisce ad un oratorio, ma l'osservazione sul testo latino è certamente valida anche per i mottetti solistici.

Sia la testimonianza di Grosley, sia quella di Goethe, in ogni caso, appartengono alla seconda metà del Settecento: se da un lato documentano il perdurare di una tradizione, dall'altro si riferiscono a frutti musicali tardivi. Nel caso di Grosley, oltre tutto, va tenuto in debito conto l'atteggiamento pregiudiziale tipicamente francese nei confronti della musica e della letteratura italiana.

La testimonianza di Grosley richiama l'attenzione sul problema della paternità dei testi poetici mottettistici, paternità che rimane costantemente avvolta dalla nebbia più fitta. Mi chiedo con un certo scetticismo se questi versi latini, anche quando intonati da Bonporti, Vinaccesi o Vivaldi, fossero realmente composti da oscuri sacrestani. Malgrado la notoria modestia letteraria e le frequenti pecche grammatico-formali, tenderei piuttosto ad attribuirli all'opera, magari sbrigativa e sciatta ma comunque professionale, di verseggiatori, di librettisti, o come si diceva all'epoca, di «poeti». Confermerebbe questa opinione una rara testimonianza tardo-seicentesca dalle cronache musicali di *Pallade Veneta*:

> «[Ottobre 1687]
> E perché anco nella chiesa dell'ospedale de' Ss. Giovanni e Paolo vollero quelle virtuose fanciulle far palese col canto la letitia del proprio cuore la seconda domenica del mese alla mesa cantata doppo il *Te Deum*, la Signora Angela Vicentina, con quel metallo di voce angelica, maneggiato dalla sopra fina materia del Signor Cavaliere Ca[r]lo Grossi, spiegò la lingua inzuppata nel mele celeste e fece sentir quella voce imbalzamata nelle officine del paradiso in questi grati accenti (la compositione [è] del Signor Bernardo Sandrinelli nel metro cavato dal fonte delle divine scritture):
>
> [Aria] Omnis spiritus
> laudet Dominum
> fideli populo
> dedit victoriam
> domavit barbaros
> nationes hominum.
> Omnis etc.
>
> [Recit.] Mirabilis Deus ipse dedit virtutem plebi suae, humiliavit superbos, inimicos dispersit, dissipavit gentes, quae bella volunt.
>
> [Aria] Ite populi victores,

ite gentes, triumphate
Si nationes sunt domate
Dedit Deus vobis furores, etc.

[Recit.] Ite, narrate mirabilia. Dominus ipse docuit manus ad praelium, et digitos ad bellum factus est quasi vir pugnator donec auferatur luna. Ergo hilari cantu ad tubae sonitum.

[Aria] Triumphum cantate
et mecum gaudentes
adeste plaudentes
laetamini gentes
haec amplius timete.
Triumphum etc.

Venite mortales
et Iesum laudate
adeste laetantes.
et caesi pugnantes
maiora sperate.
Venite, etc.

[p.194] In quest'ultima arietta, io suppongo che il Signor Grossi havesse rovesciato l'urna musicale dove stanno richiuse le crome e le biscrome cordate, con le più superbe fug[h]e che possi mai inventar l'arte. O che dolcezza di passaggi, o che gratie inusitate fece sentir quell'Angeletta di paradiso in tutto, ma in particolare in quel *Maiora sperate*. Pareva a punto un serafino che, con i carboni accesi di quelle note, toccasse i nostri labri muti perché facessero ecco a quella profetia che voglia il Dio de' cori angelici farla vera a depressione degl'infedeli. [...]»[20].

Purtroppo il componimento musicale di Carlo Grossi non ci è pervenuto,[21] tuttavia la suggestiva descrizione, e soprattutto la trascrizione integrale del testo

20 ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta: Writings on Music in Venetian Society, 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985, pp. 192-194.

21 SELFRIDGE-FIELD, *ibid.*, p. 193, così osserva: «Very little sacred vocal music from Grossi's Venetian period survives. His only published sacred music for solo voice appeared n 1663 (*Sacre ariose cantate a voce sola*; Venice) and 1676 (*Moderne melodie a voce sola, con 2,3,4, e 5 stromenti*;

latino di Bernardo Sandrinelli (che non era un sacrestano!), ci consente di ricostruire i tratti formali del mottetto:

Macroforma: ARARA

Prima aria: strofetta di quinari e senari (in tutto sei versi),
Seconda aria: quartina di ottonari in rima incrociata (abba)[22],
Terza aria: due strofette regolari di cinque senari (abbbc).

È importante osservare che i recitativi non applicano ancora la libera alternanza di endecasillabi e settenari prescritti dalla metrica italiana. Il poeta, piuttosto, pare ispirarsi al linguaggio dei Salmi, la cui analisi metrica sarà oggetto di infinite discussioni tra gli eruditi e gli ebraisti del Sette/Ottocento. Proprio in questi recitativi, probabilmente, va identificato il «metro cavato dal fonte delle divine scritture», cui alludeva il cronista.

Una rapida lettura del testo di Sandrinelli, con tutti gli elementi che possiamo inferire riguardo alla forma dell'intonazione musicale, ci rivela - e non potrebbe essere diversamente - una struttura ed un'*imagerie* sostanzialmente diverse rispetto ai mottetti di Vinaccesi posteriori di una trentina d'anni. Alla tematica eroica ed esortativa, di chiara ascendenza salmodica con gli immancabili imperativi *venite, plaudite, exsultate, laudate, cantate* così caratteristici della produzione mottettistica tardo-secentesca (si leggano in proposito gli studi sulle antologie di Carlo Maria Fagnani [Bologna 1695, con musiche, fra gli altri, di Legrenzi, Sartorio, Perti, Bassani, Gabrielli, Quaglia, Aldovrandini e Mazzaferrata] e di Carlo Federico Vigoni [Milano, 1679 e 1692, con musiche, fra gli altri, di Brevi e Quaglia])[23] subentra gradualmente un tono sempre più idillico, pastorale, sentimentale. Cercheremo ora di cogliere le linee portanti, e se possibile le cause, di tale processo.

La fondazione dell'Accademia dell'Arcadia (Roma, 1690) è tradizionalmente vista come un momento-chiave, se non decisivo, ai fini del processo di unificazione della letteratura italiana, dacché colonie arcadiche vennero fondate in ogni

Bologna). Bernardo Sandrinelli was too young to have been significantly involved in those projects; the music described here appears to be lost».

22 L'adozione dei versi ottonari deriva molto probabilmente dalla tradizione innodica.

23 Cfr. FRANCESCO PASSADORE, *Le antologie lombarde a voce sola di Carlo Federico Vigoni*, in *Tradizione e stile. Atti del II Convegno internazionale di studi sul tema La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1989, pp. 223-254; DAVID BLAZEY, *Carlo Maria Fagnani's Anthology of Motetti Sagri a Voce Sola con Istrumenti (Bologna, 1695)* in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza. Atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana del secolo XVII*, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, AMIS, 1993, pp. 203-255.

sito della Penisola. A testimonianza di questo rinnovato orgoglio nazionale si può citare la pubblicazione del *Giornale de' Letterati d'Italia* diretto da Apostolo Zeno: un organo finalizzato a far sentire la voce italiana nel concerto letterario europeo, allora dominato dalla Francia. È un dato storico comunemente accettato che l'Arcadia abbia svolto un ruolo importante nella storia del libretto d'opera: *pastori arcadi* furono, tra gli altri, Silvio Stampiglia (uno dei fondatori dell'Accademia romana), Apostolo Zeno, Pietro Metastasio.

L'apporto arcadico alle varie «riforme» letterarie del teatro d'opera è riconducibile prevalentemente ai seguenti apporti ideologico-formali, volti in direzione di una maggior purezza: rispetto delle unità aristoteliche, netta separazione fra tragedia e commedia (Zeno), codificazione formale delle arie mediante l'adozione sistematica dell'isometria, del Da capo e della regolare simmetria fra le due strofette (Metastasio). Non meno importante è il riconoscimento che gli Arcadi tributarono al teatro francese di Corneille e di Racine[24].

È più difficoltoso isolare con precisione i mutamenti di gusto introdotti dall'Arcadia a livello lessicale e tematico, soprattutto per quanto riguarda la produzione – in larga parte adespota e «sommersa» (sommersa perché, spesso, tràdita da soli testimoni musicali) – della *poesia per musica* nell'ambito drammatico dei libretti d'opera e in quello lirico delle cantate da camera. Si ripete, nella manualistica letteraria, che l'Arcadia reagì polemicamente al Secentismo reintroducendo modelli petrarcheschi e cinquecenteschi. Certamente le rime degli Arcadi, per lo meno quelle che raggiungevano i canali della stampa, possono confermare questa tesi, mentre pare assai più sfumata la differenza tematico-lessicale fra un componimento profano per musica scritto nel 1680 ed uno scritto, poniamo, nel 1710.

Si legga la seguente aria da un melodramma rappresentato a Venezia nel 1687, il *Maurizio* di Domenico Gabrielli, un compositore incluso pure nell'antologia mottettistica bolognese di Carlo Maria Fagnani:

> Venticelli che **tacete**,
> rispondete
> a' miei flebili lamenti.
>
> Susurran le fronde,
> i zefiri e l'**onde**,
> e piange il mio core.

[24] Per un quadro riassuntivo di questi aspetti, cfr. LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 54-59.

Per confronto, ecco il testo della prima arietta di una cantata per soprano di Benedetto Marcello, pastore arcade, databile alla seconda decade del Settecento:[25]

Dorme Clori, aure **tacete**
o più chete
l'ali placide spiegate.

Non sentite come l'**onde**
dolcemente fra le sponde
van tra l'erbe imprigionate.

Le due ariette, pur non essendo omologhe, hanno in comune diversi elementi lessicali e d'*imagerie*: «onde», «tacete» (rispettivamente nelle flessioni indicativo presente e imperativo), venticelli/zefiri = aure. Ancor più simile è la sonorità delle rime: ete/ete/enti, onde/onde/ore nel primo caso; ete/ete/ate, onde/onde/ate nel secondo.

Si può invece osservare un processo evolutivo a livello metrico. Le strofette iniziali, corrispondenti alla parte A dell'aria, sono isomorfe (a8, a4, b8), ma cambia in modo significativo la sezione B: c6, c6, d6 nel *Maurizio*, c8, c8, b8 nella cantata di Marcello. In quest'ultimo caso la polimetria è limitata (mancano i versi senari, si rimane prevalentemente in regime di ottonari) e l'ultimo verso della seconda strofetta rima con l'ultimo della prima (spiegate/imprigionate).

Nel mottetto «arcadico» del primo Settecento l'*imagerie* poetica più incline a suggestioni naturalistiche e sentimentali pare essere in primo luogo la conseguenza di un avvicinamento e di una maggiore contiguità fra la poesia per musica profana e quella sacra, dunque fra cantata e melodramma da un lato, mottetto latino dall'altro. Tale processo contribuisce ad attenuare, se non a sopprimere, il tono imperativo di ascendenza salmodica.

Parallelamente, l'azione ordinatrice e razionalizzatrice dell'Accademia arcade lascia tracce nella struttura metrica dei componimenti latini, la cui regolarità versuale, specie nelle *ariette* con da capo, si fa nel tempo sempre più marcata. Una possibile conseguenza è l'adozione dell'alternanza fra endecasillabi e settenari per i recitativi, struttura affatto inusuale nel mottetto secentesco, ma sempre più diffusa nel secolo successivo, come accade nel libretto della *Juditha triumphans* di Vivaldi e nel seguente esempio, tratto ancora una volta da *Turtur amans* di Vinaccesi:

Vos Solymae Coelestis

[25] I-Vnm, Cod. It. Cl. IV n. 966 (=10749), n.2.

animae fortunatae,
animae castae Deo semper amatae,
si videbitis sponsum
non grave non molestum
dicere sit quem patiar sui amorem;
canite sponso meum canite ardorem.

Riassumendo l'evoluzione dei testi mottettistici e delle rispettive intonazioni, si può proporre il seguente schema:

-1675-		
Tradizione salmodica	→	Tono esortativo: *cantate, jubilate,* *plaudite, laudate....*
Tradizione innodica	→	Frequenza di versi ottonari
1700-		
Reciproche influenze:		
mottetto /		*Imagerie* naturalistico/sentimentale:
opera / cantata	→	*aurae dulces, placidi zefiri...* *susurrate, murmurate...* *prata, colles, montes...* *turtur, columba...* *veni sponse, veni mi care...*
1710-		
Influsso dell'Accademia		
d'Arcadia	→	Maggior regolarità strofica e versuale delle ariette; prevalenza della forma con Da capo; normalizzazione del recitativo in endecasillabi e settenari. Intonazioni musicali più articolate dal punto di vista strutturale con *doppia esposizione* nelle arie (cfr. *Turtur amans* di Vinaccesi)

Questo modello, certamente, rappresenta solo una prima ipotesi di lavoro, da verificare attraverso uno spoglio più approfondito del repertorio superstite, tale, magari, da condurre ad una banca-dati dei testi poetici sull'esempio degli *Analecta*

hymnica. A sostegno del modello si possono citare i *Mottetti* op. III di Bonporti (1702), appartenenti ad una fase di transizione. Il lessico è già naturalistico, ma la forma metrica non è ancora del tutto stabile e cristallizzata, come si può vedere nei primi numeri del mottetto «Per il Signore» *Ite molles*:

[Aria]

Ite molles, ite flores,
bellae rosae purpuratae,
Christum Jesum coronate,
date gratos odores.

[Recitativo]
Ardet amore anima mea languet cor meum dum video te, o dulcis Jesu, coelesti gaudio, laetitia inenarrabili inflammata deficio.

Sarebbe interessante, a questo punto, riesaminare la disposizione normativa della Chiesa cattolica nei confronti del mottetto. Nell'enciclica *Annus Qui* (1749) papa Benedetto XIV compendiò un secolare dibattito teologico evidenziando la preoccupazione di «rimuovere dalle Chiese i canti teatrali». Eppure, quando Quantz scriveva che la musica da chiesa non doveva consistere solo di pedanterie perché il suo scopo era quello di eccitare passioni «almeno nella stessa misura, se non di più, che nel teatro», egli non faceva altro che riconoscere un isomorfismo pacificamente accettato fra i due tipi di repertori, fermo restando che «l'oggetto delle passioni» restava «differente».

Considerando la notevole attrattiva artistica dei mottetti «arcadici», spesso firmati da maestri di primo piano quali Bonporti o Vivaldi, si rende necessario un riesame storico delle radici culturali legate a questo repertorio, a cominciare dall'ambito negletto della poesia latina settecentesca. Si è spesso sottolineata la debolezza letteraria di questi mottetti, i cui testi sono per lo più anonimi, denunciando la presunta incongruità delle immagini naturalistiche e dei temi amorosi in un contesto che dovrebbe invece mirare all'edificazione spirituale. Se negli anni tra Cinque e Seicento la politica culturale della Controriforma aveva cercato di mutare in spirituale la musica profana, qui pare di assistere al fenomeno inverso della sfera secolare inserita e legittimata nella dimensione sacra. Tale fenomeno, per quanto problematico dal punto di vista teologico, ha certamente una spiccata rilevanza nella storia e nell'antropologia delle civiltà europee d'antico regime.

MARIATERESA DELLABORRA

La confraternita di San Giovanni Battista, epicentro musicale nella Voghera barocca

LA CONFRATERNITA DI SAN GIOVANNI BATTISTA, EPICENTRO MUSICALE NELLA VOGHERA BAROCCA

Premessa

Lo studio dell'organo Cornetti del 1722, recentemente restaurato e tornato al primitivo splendore nella chiesa di San Giovanni Battista di Voghera, mi ha offerto, per così dire, il pretesto per ricostruire la storia della chiesa che lo ospitò e per esaminare nel contempo il contesto cittadino. Scopo di questo testo dunque non è soltanto quello di tratteggiare nel dettaglio la vita della confraternita di San Giovanni Battista – ché non si caverebbe se non un elenco abbastanza insignificante di nomi e di personaggi sconosciuti – bensì di presentare per la prima volta un quadro quanto più preciso della attività musicale nella città di Voghera tra XVII e XVIII secolo.

Voghera, secondo i più recenti studi di etnografia, fu fondata dagli Iberi che si stabilirono sulle sponde del torrente Iria e da esso trassero il nome della città. Da quel povero nucleo di capanne, Iria si elevò a importanza di colonia romana, per scomparire nel V secolo a seguito delle incursioni barbariche e riapparire poco dopo come *Vicus Iriae* e quindi *Viqueria*[1]. Nominata Pieve forse nel 915 da Berengario, re d'Italia, assurse non solo a centro della vita religiosa, ma anche civile e commerciale di un'ampia zona geografica.

Nel XVII secolo, divenuta terra del ducato di Milano, Voghera annoverava 4000 anime (7000 con i bambini) raggruppati in 1200 nuclei familiari[2]. La vita culturale (e dunque musicale) in questo secolo è interamente concentrata nei

---

1 Intendo citare soltanto i principali testi cui ho fatto riferimento, rimandando alla loro consultazione l'ulteriore bibliografia: GIUSEPPE MANFREDI, *Storia di Voghera*, Voghera, Rusconi-Gavi-Nicolini, 1908; PIERLUIGI TOZZI, *Per la topografia di Forum Iuli Iriensium*, in «Rendiconti Istituto Lombardo», Classe Lettere, CIX (1975), pp. 342-346; ALESSANDRO MARAGLIANO, *Voghera vecchia*, Voghera, CEO, 1988[3]; (a cura di) MARK PEARCE, *Nuove ricerche archeologiche in provincia di Pavia*, Atti del II convegno di Casteggio, 14 ottobre 1990, Casteggio, Museo civico di Casteggio e dell'Oltrepò pavese, 1992; FEDE BERTI, *La necropoli altomedievale di Voghera, studio antropologico multidisciplinare*, supplemento vol. LXVIII Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara, Ferrara, 1992, pp. 15-43.

2 Nel XVII secolo essa comprendeva sette piccoli paesi Medassino, Torremenapace, San Gaudenzio, Cervesina, Oriolo, Pizzale, San Fermo

conventi e nelle chiese che popolavano la città: soltanto alla fine del XVIII secolo inizieranno a prodursi rappresentazioni melodrammatiche e nel XIX sarà costruito il primo teatro pubblico[3].

Chiese, Conventi, Monasteri[4]

All'inizio del XVIII secolo in città si contavano ben undici conventi maschili e femminili oltre alle chiese, ai tre ospedali e alle otto confraternite che rimasero attive sino al secolo scorso.

Sede principale della Pieve era la Collegiata di San Lorenzo, che aveva giurisdizione su cinque chiese[5] che costituivano parrocchia e facevano capo ad altrettanti rioni. Le parrocchie furono soppresse nel 1586 e unite alla collegiata[6].

Altrettanto antica quanto la precedente è la chiesa intitolata a Sant'Ilario, secondo alcuni sorta addirittura sui resti di un tempio pagano, piuttosto piccola, a una navata[7]; poco distante da questa, in borgo San Pietro (così chiamato per la chiesa e l'ospizio esistenti già dal 714), esisteva la chiesa omonima (con convento annesso) demolita nel secolo XVI e subito rifabbricata ad uso degli Agostiniani che la ampliarono.

La chiesa di santa Maria della Rossella era stata costruita dai Benedettini prima dell'XI secolo, fuori le mura, nel luogo in cui si diceva si fossero rinvenute le

---

3 La storia sistematica della vita teatrale vogherese, che prende avvio ufficialmente nel 1804, viene tracciata per la prima volta da ALESSANDRO MARAGLIANO, *I teatri a Voghera*, Casteggio, Cerri, 1901.

4 Sono grata a Stefano Angeleri, per avermi permesso la consultazione della sua corposa e preziosa ricerca ricchissima di dati e dedicata a *Le confraternite di Voghera tra religione e assistenza. Profilo storico-giuridico*, tesi di laurea, Università di Pavia, Facoltà di Giurisprudenza, a.a. 1984-85. Da questo approfondito studio ho avuto conferma di alcune mie indagini e ho tratto informazioni e notizie che mi hanno permesso di compilare il testo che segue.

5 Queste erano: San Pietro in Borgo, Sant'Andrea in Pareto, Santo Stefano, Santa Maria della Rossella, priorato benedettino e Sant'Ilario «filiazione» del Monastero del Senatore di Pavia. Sulla data di creazione della pieve non si hanno notizie certe: si suppone che risalga all'epoca longobarda perché è citata nel diploma del 915, indicato nello studio. Sulla gestione e sui rapporti tra le varie chiese, cfr. ANGELERI, *op. cit.*, pp. 77-160.

6 Il quadro preciso delle chiese dipendenti da San Lorenzo si trova nel Catalogo redatto nel 1673 da Monsignor Settala, vescovo di Tortona, in occasione del Sinodo. Archivio della Diocesi di Tortona, Visita pastorale di Monsignor Settala. Cfr. anche ANGELERI, *op. cit.*, p. 92 che riporta l'elenco completo.

7 Intendo elencare qui soltanto le chiese ancora attive nei secoli in esame. Per le altre cfr. ANGELERI, *op. cit.*, pp. 104-160.

reliquie di San Bovo[8]. A loro nel 1571 succedettero i Cappuccini grazie ai quali pare che Voghera nel 1635 sia stata risparmiata dall'incendio cui l'aveva votata il Farnese, per il rifiuto da essa opposto al transito delle sue truppe[9].

Nella zona periferica di Albefassio sorgeva la chiesa intitolata a San Michele destinata ai frati Minori dell'Osservanza che tra XIV e XV secolo l'abbatterono e sulla stessa area costruirono la chiesa di Santa Maria delle Grazie.

La chiesa più spaziosa e importante della città, dopo la pievana, era quella di San Francesco, fatta costruire dai Francescani Minori Conventuali. L'edificio, eretto nel 1610 sulle rovine di uno più antico, era dotato di diciotto altari e in esso erano celebrati quotidianamente messa e ufficio. Un documento del 1591 riferisce infatti che nella chiesa di San Francesco «vi abitano continuamente circa quatordeci padri et ordinariamente otto o nove sacerdoti essendo la loro chiesa officiata ogni giorno collegialmente tanto nelle Messe et Vesperi cantati et nelle basse et vi è nella chiesa sua organo et si suona ogni festa»[10]. In questa chiesa già dal 1487 era stata istituita la Confraternita di San Giovanni decollato della Misericordia sotto il titolo di San Sebastiano, che aveva «per fine l'assistenza de carcerati, l'accompagnamento al supplizio de poveri condannati ed il suffragio all'anime di questi come da bolla 23 agosto 1608»[11].

Oltre alla sede dei Francescani, dei Benedettini e degli Agostiniani, in città sorgeva anche il Convento del Santo Rosario – detto Convento di Santa Maria della Pietà – gestito dai Padri Predicatori dell'ordine di San Domenico[12], mentre l'Abbazia dei Tre Magi o di Sant'Ambrogio, eretta nel 1536 ad opera di un fervente devoto vogherese, ospitava i Cirstercensi. Gli Scolopi invece arrivarono *in loco* soltanto nel 1691 e si sistemarono nella Chiesa di San Giuseppe Calasanzio[13].

---

8 Per lo studio di questo santo, patrono della città, cfr. DANTE CLERICO, *Vita di San Bovo*, Voghera, Boriotti-Zolla, 1945.

9 Anche questa chiesa fu poi demolita dai Francesi all'epoca della rivoluzione e le reliquie di San Bovo trasportate nella chiesa di San Giuseppe, in piazza Duomo. Il convento divenne abitazione privata e al convento succedette la famosa osteria *Isola bella.*

10 Si tratta della *Descrittione* redatta da Monsignor Gambara, vescovo di Tortona e riportata da PIERO PEDRAZZI, *La* descrittione *della terra di Voghera del 1590*, Voghera, Edizione «Giornale di Voghera», 1976, pp. 19; 35. Nel sotterraneo della Chiesa c'era il cimitero.

11 Cfr. ANGELERI, *op. cit.*, p. 721.

12 I Francescani osteggiarono violentemente ed insistentemente la costruzione del suddetto convento e produssero anche la bolla che Martino V aveva emanato il 13 novembre 1492 con la quale proibiva la costruzione di conventi alla distanza minore di quindici miglia l'uno dall'altro. In questo convento vestì l'abito domenicano nel 1518 e vi studiò due anni Michele Ghislieri, divenuto Papa Pio V, santificato nel 1712. Cfr. ANGELERI, *op. cit.*, pp. 568-757.

13 Per entrambi cfr. ANGELERI, *op. cit.*, pp. 148-154.

Anche i Monasteri non erano in piccolo numero: quello intitolato a Santa Caterina era tenuto dalle Agostiniane[14]; quello di Santa Chiara[15] dalle Clarisse e quello di Sant'Agata dalle suore domenicane. A quest'ultimo, nel 1531 si unì il Monastero della Maddalena, affidato alle suore Benedettine, e nel 1625 sia la chiesa che il Monastero vennero ricostruiti[16].

Non sibi soli vivere, sed aliis proficere

Il convento più importante in città fu, come evidenziato, quello di San Francesco dal quale provengono due musicisti piuttosto significativi nella produzione sacra coeva: Francesco Antonio Costa e Girolamo Ferrari da Mondondone.

Costa[17] ha lasciato tracce di sé soltanto attraverso i frontespizi e le dedicatorie delle sue opere in cui si proclama originario di Voghera.

Il 10 settembre 1615 pubblica per i tipi del genovese Giuseppe Pavoni, la *Messa a quattro con sei salmi et un Magnificat a tre composti per interpositione ne i concerti, à quali seguitano motetti à due, & tre voci*. Quest'opera è trasmessa in due esemplari differenti (v. allegato 1a, b e c): l'uno, conservato a Lucca[18], è destinato «all'illustre et generosissimo signore il signor capitano Gio. Antonio Boccalandro mio osservandissimo», e l'altro, custodito a Bologna, è dedicato al «molto reverendo padre mio signore osservandissimo il Padre Maestro Mauritio Centini minore conventuale». I mottetti sono inoltre offerti in omaggio a personaggi, identici nelle

14 Esisteva in città già dal XIII secolo fuori Porta Pareto abbattuto per le fortificazioni nel 1446 venne costruito in questo luogo. In esso vi erano affreschi pregevoli. Le monache vi tenevano un educandato.

15 Le Clarisse aprirono anche un educandato. Qui fu ritrovato un busto in bronzo dell'imperatore Traiano.

16 La fondazione risale al 1282. MARAGLIANO, *Voghera* cit., p. 108 riporta un elenco del 1696 con il nome di 40 monache. Nel 1801 fu aggregato anche al Monastero di Santa Chiara.

17 A Costa è stato dedicato il numero di «Quadrivium», nuova serie VI, Bologna, A.M.I.S., 1995, curato da Daniele Calcagno che raccoglie le comunicazioni di studio tenute a Voghera in occasione del Convegno *Francesco Antonio Costa da Voghera, musicista a Genova nel primo Seicento*, svoltosi il 3 dicembre 1994. Per notizie, ancorché scarne, sulla sua biografia cfr. DANIELE CALCAGNO, *Francesco Antonio Costa, la vita musicale a Genova nel primo Seicento e l'attività dei frati Minori Conventuali in Liguria*, in «Quadrivium» cit., pp. 41-92. Si può ipotizzare che Costa sia nato nell'ultimo scorcio del XVI secolo e sia morto poco dopo il 1626

18 La copia lucchese, conservata nella Biblioteca del Seminario vescovile, è completa delle cinque parti (soprano, contralto, tenore, basso e basso continuo); quella bolognese, custodita nel Museo bibliografico musicale «G.B. Martini», invece comprende solo le parti di tenore, basso e basso continuo. Per una disamina dell'opera I cfr. MARIATERESA DELLABORRA, *La Messa, i Salmi, il Magnificat e i motetti a due e tre voci: breve analisi*, in «Quadrivium» cit., pp. 107-131.

due copie, in parte membri dello stesso ordine religioso e in parte della famiglia Boccalandro, forse molto vicina al Costa[19].

Lo stile mostra un compositore moderato, intento ad attuare un compromesso tra i principi del contrappunto e della monodia e attento a accentuare l'importanza assoluta della parola al fine di consentire la massima comprensione. Qua e là si ritrovano arditi procedimenti contrappuntistici con passi solistici che si stagliano dal tessuto polifonico e originali soluzioni armoniche. L'opera 2, attualmente perduta, intitolata *Concerti a 1 e 2 voci* stampata a Milano da Filippo Lomazzo nel 1617 ci è tramandata soltanto attraverso un elenco di libri posseduti da Lorenzo Mariani e segnalati da quest'ultimo a Padre Martini[20].

L'ultima notizia relativa al Costa è del 1626 ed è fornita dall'opera 3 *Pianto d'Arianna, madrigali e scherzi da suonar con clavicembalo chitarrone o altri sorte d'istromenti* (allegato 2) che reca la dedicatoria al conte Francesco dal Verme[21] (allegato 3) ed è datata 24 aprile[22]. La stampa è del veneziano Alessandro Vincenti. È probabile che il nostro sia partito dal convento genovese o forse sia anche uscito dall'ordine dal momento che non dichiara il suo *status* e affronta un argomento profano con la musica che, come dichiara, è già stata sentita più volte dal conte?

Se la sua Messa evidenzia una scrittura concertata semplice, il *Pianto d'Arianna*, basato sul celebre testo del Rinuccini, si discosta molto dalla versione monteverdiana e richiede una cantante molto virtuosa, dotata di un bagaglio di tecniche e di procedimenti (madrigalismi, cadenze immediate e chiare, cambiamenti di colore) col quale presentare in modo netto e rapido il suo stato

---

19 Ne elenco qui, nell'ordine in cui compaiono nella stampa, titoli e destinatari: *Gaudent in caelis* a P. Stefano Angerio, Minore Conventuale; *Virgo prudentissima* a Giovan Battista Boccalandro; *Repleti sunt* a P. Domenico Rosselli, Minore Conventuale e musico eccellentissimo; *Haec est virgo* a Chiara Boccalandra; *Fontes et omnia* a P. Giuliano Alberti, Minore Conventuale; *O doctor* a Hieronimo Boccalandro; *Corde et animo* a P. Nicolò Pini, Minore Conventuale; *Os iusti* a don Giaccomo, canonico dignissimo di Noli; *Amavit* a P. Ottaviano Augusto, Minore Conventuale; *Dilectus meus* a P. Paulo Nove, Minore Conventuale; *Una est columba* a P. Bernardino Lavezzari, Minore Conventuale, Baccilliere di Sacra Theologia; *Crucis vox*, a P. Augustino Boccalandro, Minore Conventuale; *Quam dilecta tabernacula* a P. Girolamo Trabucco, Minore Conventuale; *Lamentabatur* al signor Oratio Rovelli Alfieri

20 Bologna, Civico museo bibliografico musicale, *Carteggio martiniano* L.117.80. La lettera, spedita da Genova, è datata 27 marzo 1779. Mariani, musicista lucchese, era attivo presso la cappella dei Della Rovere a Savona cfr. CALCAGNO, *op. cit.*, p. 66

21 Personaggio autorevolissimo in ambito locale. Lo stesso musicista lo presenta ornato di alcuni suoi titoli, feudatario di Zavattarello, Ruino, Trebecco. Il feudo di Voghera, insieme a quello di Bobbio, era passato nelle mani della famiglia dal Verme nel XV secolo

22 Per un'analisi dell'opera III cfr. MARIO GIACCOBONI, *Pianto d'Arianna, madrigali e scherzi a voce sola di Francesco Antonio Costa*, in «Quadrivium» cit., pp. 91-105

d'animo. Madrigali e scherzi non sono differenziati nella forma e confermano la tendenza ormai diffusa in Italia nel primo quarto del XVII secolo.

Girolamo Ferrari probabilmente originario di Mondondone[23], oggi piccolo centro collinare confinante con Voghera, ma già dal Medioevo sede di una Pieve piuttosto estesa e popolosa, verso la fine della sua vita, dopo aver vagato come Maestro di Cappella, tra Novara, Vimercate e Genova, si trova nel convento francescano di Voghera, come si legge alla fine della elegante e dotta dedicatoria – cui vale la pena di prestare particolare attenzione per i raffinati artifici retorici e le citazioni che contiene – dell'opera 3: «Dal convento di S. Francesco di Voghera il 16 decembre 1664» (allegato 4a e b). Con buona probabilità egli morirà e sarà sepolto in questo convento, il più ornato e ricco della città.

Anche di lui non restano molte notizie[24]: si sa tuttavia che rivestì un ruolo importante nell'ambito dell'ordine in quanto è nominato «magister musices».

Il 20 maggio 1656 si legge che al Mondondone e ad altri tre frati

> «omnibus musicis excellentibus propter opera in lucem edita, ut ex eorum patentibus patet, a Padre Provinciali et nostro Commissario Provinciae Januae fuit petitum, ut cuilibet ipsorum eadem vox activa concederetur in electione Ministri Provincialis nativae provinciae»[25],

e il 3 agosto 1658

> «fit denuo Magister musices in forma P. Hieronymus a Mondondone provinciae Januae cum clasuola dandi vocem activam in Capitulo Provinciali suae Provinciae»[26].

---

23 Cfr. *Girolamo Ferrari da Mondondone*, magister musices *vogherese*, a cura di Mariateresa Dellaborra, atti del convegno, Voghera 27 marzo 1993, Voghera, A.M.I.S., 1993

24 Per la ricostruzione biografica e per le connessioni con personaggi di rilievo quali Giovanni Ghizzolo, suo maestro, e Giacomo Filippo Ferrari, suo zio e cantore alla corte di Leopoldo I, cfr. DELLABORRA, *La vita e l'opera di Hieronimo Ferrario a Mondondone*, in *Girolamo Ferrari* cit., pp. 32-38.

25 Il convento vogherese era sotto la giurisdizione di Genova, che, governando un territorio molto esteso (comprendente Genova, il Piemonte e parte della Lombardia), nel 1594 decise di bipartire i suoi ambiti in due province: Liguria litorale e Liguria meridionale o San Diego o di Pavia alla quale apparteneva anche Voghera. Tale divisione fu però ufficialmente riconosciuta solo nel 1664.

26 cfr. RAFFAELE CASIMIRI, *Musicisti dell'Ordine Francescano dei Minori Conventual dei secoli XVI-XVIIII*, in «Note d'archivio» XVI (1939), p. 239. Lo stesso (p. 196) cita il Mondondone come «pulsator organi» nella cerimonia di investitura di Bonaventura de Monticulo e Johannes Baptista Fasolus svoltasi nel 1647.

Tre sono le opere autonome che Girolamo dà alle stampe: la *Missa psalmi polytoni quinis vocibus ad organi modulati*, pubblicata nel 1624 a Venezia per Vincenti durante il periodo di attività in Vimercate quale maestro di cappella (1621-1634)[27]; *Psalmi cum quatuor vocibus in organo concinendi* op. 2 datata 1663, Venezia, Francesco Magni e appunto i *Salmi a cinque voci pieni e brevi* op. 3 del 1664[28].

Oltre a ciò alcuni suoi brani sono inseriti in diverse raccolte di Giovanni Ghizzolo[29], nel *Teatro armonico spirituale de concerti ecclesiastici a due, tre e quattro voci di diversi e celebri e nomati autori* del milanese Giorgio Rolla[30] e nella raccolta *Sacra animorum pharmaca* del minore conventuale fra Bartolomeo Capello[31].

Tutte rivelano un autore agguerrito nella tecnica contrappuntistica, aperto agli stimoli modernisti e perfettamente inserito nel vasto panorama musicale coevo, originale nel creare continuamente varietà all'interno delle regole e dei luoghi obbligati della retorica barocca, felice nell'invenzione melodica e infine abile nel dosare gli espedienti tecnico-espressivi.[32]

---

27 Per notizie sulla sua attività vimercatese cfr. DELLABORRA, *Storia delle cappelle musicali in Vimercate tra XVI e XIX secolo*, in «Rivista internazionale di Musica sacra», 1998, 19/2, pp. 74-75

28 L'op. 2 è stampata a Venezia da Francesco Magni, mentre l'op. 3 a Milano da Ambrogio Ramellati. I Salmi contenuti in quest'ultima raccolta sono tutti in ritmo ternario.

29 Desidero riportarle nel dettaglio, indicando le composizioni del Ferrari contenute in ciascuna, perché possono contribuire a precisare, pur nella laconicità dei dati, alcuni aspetti della sua personalità musicale: *Confitebor angelorum* in *Salmi intieri a cinque voci* op. XIV, Venezia, Vincenti, 1618 (Répertoire International des Sources Musicales, RISM B/I, Munchen-Duisburg, Henle, 1960, RISM 1618[6]); *Fiori stelle d'aprile* in *I frutti d'amore in vaghe et variate arie* libro V, op. XXI, Venezia, Vincenti, 1623 (RISM 1623[12]); *Nisi Dominus* in *Salmi, missa et falsi bordoni concertati*, Milano Lomazzo, 1625 (RISM 1625[4]).

30 La raccolta, edita a Milano da Giorgio Rolla nel 1649 (RISM 1649[1]), del Mondondone contiene: *Gaude laetare, O quam terribilis, Peccavi Domine.* Accanto ad esse, brani di: Benevoli, Carissimi, Gasparo Casati, Biagio Marini, Tarquinio Merula, Egidio e Bartolomeo Trabattone.

31 La raccolta fu stampata a Napoli, da Luciolo nel 1650 (RISM 1650[2]). Il brano è il salmo *Dixit Dominus*, trascritto da DELLABORRA, *Appendice* in *Girolamo Ferrari* cit., pp. 47-73. Oltre a queste opere a stampa, del Mondondone sopravvivono sei brani manoscritti, tutti a quattro voci, conservati nella Biblioteca Comunale di Assisi. Essi sono: *Cum invocarem*; *In Te Domine*; *Qui habitat*; *Ecce nunc*; *Nunc dimittis*; *Salve Regina.*

32 Per un approfondimento sullo stile di Ferrari cfr. MARIO GIACCOBONI, *L'opera di Fra Girolamo: breve analisi*, in *Girolamo Ferrari* cit., pp. 39-46.

La Confraternita di Santa Maria del Gonfalone e di San Giovanni Battista

Tutte le confraternite riunitesi in città appartenevano ai Disciplinati[33] e si istituirono in questo ordine cronologico: La Confraternita di Santa Maria del Gonfalone (1327), di San Giovanni decollato della Misericordia sotto il titolo di San Sebastiano (fondata dai Francescani *ante* 1487), della Santissima Trinità sotto il nome di San Giuseppe (1525), del Santissimo Nome di Gesù (fondata dai Domenicani *ante* 1577), di San Giovanni Battista (1577), del Suffragio (1614)[34].

Intendo qui soffermarmi solo sulle due più importanti per la città e più significative per il mio lavoro.

La confraternita di Santa Maria del Gonfalone, legata alla chiesa del Carmine, forse subentrata alla confraternita dei Battuti attiva nel secolo XIII, aveva come fine la direzione e il mantenimento d'un piccolo ospedale degli infermi intitolato a Santa Maria della Misericordia o dei Battuti. Dal 18 settembre 1580 si aggrega all'arciconfraternita romana del Gonfalone[35] e nel 1624 aderisce alla compagnia della Vergine del Carmine con l'autorizzazione *pro tempore* di imporre lo scapolare

33 Altrimenti dette dei Battuti, ovvero di coloro che si flagellavano durante le processioni penitenziali. Tale pratica sembra scaturisse dall'entusiasmo per le manifestazioni devozionali dei flagellanti e servisse per riportare pace e concordia tra gli abitanti. Cfr. ANGELERI, *op. cit.*, pp. 187-189.

34 Ho tratto queste notizie da un documento di epoca napoleonica: Stato delle Confraternite spedito alla Prefettura in seguito a circolare delle 2 Complement° an. 11mo consegnato alla sottoprefetta li 19 Vend° an: 11. Cfr. Archivio Storico di Voghera Cat 8, Cart. 335, fasc. 2. La data tra parentesi indica il *terminus a quo* inizia ufficialmente l'attività, ma l'epoca in cui il sodalizio si formò deve essere anticipata di qualche decennio Oltre a queste sei confraternite esistevano anche quelle del SS. Sacramento e della Dottrina Cristiana, che probabilmente avevano sede nella Collegiata di San Lorenzo, di cui però non ho trovato la datazione precisa. La confraternita della Santissima Trinità sotto il nome di San Giuseppe «vanta la sua origine nel 1525 e quindi con l'elemosine e prestazioni dei confratelli fu costruito l'attuale oratorio di San Giuseppe. Essa ha per fine l'attendere alle opere di cristiana pietà ed alle questue per erogarle a benefizio e soccorso dei poveri infermi e pellegrini». La confraternita dei disciplinati del Santissimo Nome di Gesù si riuniva nella chiesa di San Rocco, ricostruita nel 1525 dai padri di San Domenico con le offerte fatte dal popolo durante la peste dell'anno prima. I confratelli avevano per fine «l'esercizio di opere di cristiana pietà e religione, l'accompagnamento de defunti al sepolcro, l'assistenza agli infermi ed il soccorso ai carcerati.» La confraternita di San Giovanni Battista «ha per fine l'assistenza e il soccorso dei poveri infermi, l'attendere alle questue a beneficio de carcerati e l'esercizio di cristiana pietà e religione». Infine La confraternita del Suffragio «conta la sua origine dall'anno 1614 e ha per fine il suffragare le anime de poveri defunti». La Confraternita del Santissimo Sacramento ha come fine «l'accompagnamento del viatico, degli infermi come il soccorso degli indigenti», mentre quella della Dottrina Cristiana era stata voluta da San Carlo Borromeo per l'insegnamento della religione.

35 Cfr. Voghera, Archivio del Gonfalone, e per notizie più dettagliate: ANGELERI, *op. cit.*, p. 227. L'aggregazione comporta la condivisione, da parte dell'aggregata, degli stessi privilegi e delle medesime indulgenze concesse dalla Santa Sede all'aggregante.

della compagnia e di usufruire di tutti i privilegi goduti dai carmelitani[36]. Tale fatto ha notevole risonanza e ben presto la seconda compagnia sopravanza per importanza e prestigio la prima tanto che con il tempo entrambe sono riconosciute come Confraternita del Carmine.

Se nella prima metà del XVII secolo la confraternita subisce un progressivo ampliamento, testimoniato dall'accrescimento del numero dei fedeli iscritti[37], nella seconda metà si avvia a un lento declino che culmina nel 1741 con la pubblica ammonizione di Monsignor Giulio Resta. Egli durante l'abituale visita pastorale rileva alcune gravi manchevolezze dei confratelli i quali non partecipano agli uffici e hanno introdotto l'usanza di cantare i vespri «in canto fermo […] con tanta solennità» e di cantarli anche d'estate al tempo della Dottrina Cristiana, e ciò in contrasto con quanto era stato stabilito dal Sinodo[38].

La Confraternita di San Giovanni Battista, ospitata presso la chiesa omonima[39], fornisce le prime notizie di sé attorno al 1577 quando i confratelli ricevono una sovvenzione dal Comune per ristrutturare la loro chiesa[40], ma già dal 1564 avevano in corso trattative con la città e con il convento di San Francesco che ne avevano il giuspatronato. In quell'anno l'oratorio fu aggregato, con bolla di Pio IV, anche all'Abbazia dei Tre magi o di Sant'Ambrogio governata dai monaci Cistercensi e nel 1581 fu finalmente ceduto alla confraternita o scuola di San Giovanni, «di novo eretta nell'oratorio di San Giovanni Battista dove di presente detti frati fanno detta scuola»[41]. L'accordo[42], firmato e approvato dal priore

36 Cfr. ANGELERI, *op. cit.*, pp. 258-260.

37 La visita vescovile del 1604 annota 40 confratelli, quelle del 1645 e del 1655 ne contano 80. Nel 1626, dopo l'unione delle due confraternite, il numero degli iscritti è di 100. Cfr. ANGELERI, *op. cit.*, pp. 240, 261, 268, 270

38 Cfr. ANGELERI, *op. cit.*, p. 290

39 L'origine della chiesa si colloca nel 1409 cfr. ANGELERI, *op. cit.*, pp. 568-570 riferisce che la vedova di Giovanni Accursio – Florina De Bastardi – adempie le volontà del marito destinando le sue sostanze per la costruzione di una chiesa e di un convento ai frati predicatori Domenicani. Morta anche la vedova con il suo testamento disponeva che se non fosse stato possibile costruire il convento vicino alla chiesa, per la difficoltà di acquistare tutte le case attigue, si erigessero chiesa e convento altrove. E fu così che l'anno successivo fu edificata la chiesa di Santa Maria della Pietà, poi detta del Rosario, nel luogo in cui ancora oggi esiste. La chiesa fu ricostruita nel 1600.

40 Due sono in realtà i documenti del 1577 relativi all'oratorio: (cfr. ANGELERI, *op. cit,* p. 758): il primo (28 luglio) si riferisce appunto alla sovvenzione del Comune, il secondo (2 dicembre) riguarda la vendita di diversi edifici effettuata dai Cirstercensi i quali concedevano l'oratorio di San Giovanni ai confratelli allora «ridotti in regola»

41 Cfr. ANGELERI, *op. cit.*, pp. 759-760. Questo oratorio «di raggione di detto monastero dal fondamento posto nella terra di Voghera nella porta di Sant'Ilario» avrebbe dovuto pagare *£.*

dell'abbazia vogherese don Andrea Porro, permise ai confratelli di entrare in possesso dell'oratorio e degli edifici annessi, ma già nel 1589 essi decisero di vendere le loro acquisizioni per ricevere in cambio «Domus una murata, cupata et solariata, coherens a duobus partibus» e la strada[43] e qui, sopra la casa, iniziarono la costruzione della chiesa così come ancora oggi si vede. Nel 1590 Carlo Pizzale, priore della confraternita, acquistò due altri edifici confinanti ampliando in tal modo le proprietà. Finalmente la confraternita iniziò la propria attività finalizzata principalmente alla diffusione del culto di San Giovanni e all'esercizio della carità poiché, al pari della Miserircordia, non amministrava un ospedale per il ricovero dei pellegrini e dei poveri. Nel 1597 chiese e ottenne di essere aggregata all'arciconfraternita di San Giovanni Battista eretta nella basilica di San Giovanni in Laterano di Roma.[44] La situazione generale dell'edificio, tuttavia, non doveva essere molto decorosa se nel 1604 Monsignor Maffeo Gambara nella sua visita pastorale rilevò che l'oratorio non disponeva di reddito ed era obbligato alla celebrazione di tre messe all'anno in suffragio del benemerito Giovanni Castello. Il vescovo ordinò quindi che la chiesa venisse fornita di suppellettili e di paramenti; vi fossero sistemati gli altari «tutto fra due mesi sotto pena dell'interdetto dell'oratorio» e stabilì pure che la gestione delle entrate passate fosse registrata dai nuovi amministratori[45]. Tre anni dopo (17 luglio 1607) il vescovo annotò l'osservanza diligente degli statuti e delle regole prescritte, apprezzò la precisione e la sollecitudine dei confratelli nell'amministrazione dell'oratorio e delle case annesse e constatò che essi perseveravano «in stabilire fabbricare ornare il loro oratorio». Concesse pertanto la facoltà di «cercar alle molina» (far questua di frumento) per la città con l'obbligo di mandare «duoi de fratelli ogni festa al loco dove sarà deputato ad insegnare la dotrina cristiana» e di osservare le disposizioni precedenti.

La gestione puntuale e fervida della Confraternita intanto aveva attirato l'attenzione dell'intera popolazione vogherese e ebbe ripercussioni anche sull'at-

---

200 imperiali di Milano e avrebbe dovuto fare «pubblico istromento con le debite clausole in forma debita» dell'intero contratto.

42 Il superiore del convento vogherese e a quell'epoca abate del monastero di Sant'Ambrogio maggiore di Milano e presidente della congregazione cistercense in Italia era l'abate don Cosimo de Platanidis che esaminò il documento Cfr. ANGELERI, *op. cit.*, pp. 760-761

43 Il contratto, rogato da Pietro Lanzone, fu stipulato con un certo Giovanni Marzano.

44 Come si può notare ancora oggi, sul portale della chiesa è presente il simbolo dell'arcibasilica romana insieme a quello dell'ordine francescano. L'aggregazione, come ricorda ANGELERI, *op. cit.*, pp. 763-768, non comportava l'esenzione dalla giurisdizione dell'autorità civile e da quella dei vescovi, ma solo la partecipazione ai beni spirituali e alle indulgenze.

45 Cfr. ANGELERI, *op. cit.*, pp. 767. A p. 768 fa riferimento all'editto del 17 luglio 1607 che contiene anche i nominativi dei due confratelli incaricati di impartire insegnamenti cristiani.

teggiamento generale dei cittadini che iniziarono a far affluire donazioni e lasciti nelle casse delle chiesa di San Giovanni in parte per contribuire alla costruzione della nuova chiesa, in parte per ricevere in cambio preghiere e suffragi[46].

Gli iscritti nel corso del XVII secolo, secondo quanto si evince dai verbali delle visite pastorali[47] si aggiravano tra le 50 e le 70 unità; il reddito appare sempre attivo, e le uniche spese che si riscontrano sono destinate all'abbellimento e alla sistemazione della chiesa, nonché al pagamento dei vari personaggi attivi a vario titolo: cappellano, sacrestano, organista. Nell'oratorio era pure eretta una compagnia femminile all'altare di San Fermo «a cornu evangelii». Oltre a questo c'erano l'altare «a cornu epistolae» dedicato alla Beata Vergine di Loreto (devozione forse introdotta con l'aggregazione romana del 1597) presso il quale si celebrava messa ogni sabato e l'altare maggiore presso il quale la funzione era quotidiana. Nella chiesa esistevano inoltre due sepolture (una per i confratelli e l'altra per le consorelle), un bel coro, la sacrestia (sempre in ordine, come dicono i visitatori, al pari dei tetti) e v'era pure un organo collocato alla sinistra dell'altare maggiore. Priore e vice priore duravano in carica un anno e pur attenendosi alle disposizioni generali della provincia milanese, avevano un proprio statuto sottoscritto e avvallato anche dall'autorità vescovile di Tortona[48].

All'inizio del XVIII secolo i confratelli sono 375 e partecipano attivamente alla vita comunitaria: San Giovanni si è dunque definitivamente imposta su tutte le altre confraternite e ha quasi assunto un ruolo guida. Lo desumo dai libri cassa, dai registri delle deliberazioni e dagli obblighi tuttora conservati nel piccolo archivio[49]. In questi stessi documenti viene riservato spazio, ancorché esiguo, alla musica.

Il più antico dato ritrovato risale al 1661 quando vengono pagati (19 luglio) «per la musica il Rev. Sig. Rosa et Gio Batta Cerani lire 6 e soldi 8». Il 19 dicembre dello stesso anno viene anche pagato «Padre Fra Lorenzo Zuentes per la comodatura dell'organo lire 14, 13». Sino al 1681 le indicazioni dei pagamenti relativi alla

---

46 Cfr. ANGELERI, *op. cit.*, pp. 762; 769 che riporta nel dettaglio alcuni testamenti. Io desidero citare soltanto quello di Giovanni Marco Tagliavacca (che nel 1592 nomina la confraternita erede universale delle proprie sostanze alla condizione che l'acquisizione sarebbe avvenuta dopo la morte della moglie. I confratelli avrebbero dovuto far celebrare ogni anno e in perpetuo un ufficio da morto in suffragio della sua anima) e le donazioni *inter vivos* di Giovanni del Bosco (il 7 maggio 1605) e di Francesco Regullo (il 16 dicembre 1647).

47 Per gli anni relativi cfr. nota 37.

48 Cfr. Archivio della Confraternita di San Giovanni, *Atti della Congregazione 1708-1770*.

49 L'archivio, attualmente conservato nella sacrestia della chiesa di San Giovanni, comprende soltanto pochi registri: *Libro delle entrate e delle uscite 1661-1701*; *Obblighi delle messe-Legati 1747*; *Atti della Congregazione 1708-1770*; *Registri di deliberazioni 1771-1865*; *Registro della Confraternita 1893-1975*; *Clausurazione de' conti de tesorieri dal 1740 a tutto il 1757*. Il testo da cui ho tratto tutte le informazioni riportate è ovviamente il *Libro delle entrate e delle uscite 1661-1701*.

musica sono molto generiche e si limitano a specificare la festività (è ovviamente la Natività di San Giovanni) per la quale avviene il pagamento spesso senza dettagliare il nominativo del musicista. Tuttavia si può supporre che l'organista attivo sino al 1687 sia Giovan Battista Cerani (Serani, Serano, Cerrano) sul quale però non sono riuscita a reperire notizie.

Vorrei citare, come elementi di cronaca e di costume, alcuni pagamenti che testimoniano poliedriche attività dell'organista: nel 1683 l'organista sembra aver svolto anche la funzione di stiratore perché si legge «per arriciar un camice et al organista il giorno di San Giovanni lire 7»; mentre nel 1688 fa anche il falegname perché al chierico Marc'Antonio Cerrano vengono pagate lire 7,15 «per aver sonato l'organo e fatto una tavoletta de confessionali»; nel 1690 il tesoriere Andrea Arlandino paga l'organista che deve essere anche sarto perché gli consegna lire 15 per le sue esecuzioni musicali «e le fatture di un camice et accomodar una pianeta» e nel 1692 si paga genericamente «l'organista per sonar l'organo e altre cose».

Nel 1686 si retribuisce (lire 29) Gioseffo Giussago – forse un organaro – per «stramudar l'organo dal choro in chiesa» ovvero per spostare l'organo dal coro alla sinistra dell'altare, dove lo descrive una relazione pastorale, citata poco sopra.

Dal 1688 subentra a Giovan Battista Cerrani il chierico Marc'Antonio Cerrano (è il figlio?) che lavora forse (in quanto il suo nome esplicitamente non è più indicato) sino al 1690. Per la festa del Battista del 1691 arriva Pietro Loviggi Zanfrè e per la prima volta nel 1694 abbiamo in azione due organisti Vittorio Zanoni e il veterano Giovan Battista Cerano. Si tratta forse di un'esecuzione a due organi oppure di una semplice sostituzione? Chissà! In ogni caso il primo riceve lire 18 e il secondo solo lire 2.

Nel 1700 il tesoriere paga «al sig, Marcho Antonio Serano nostro organista lire 12,25 per le stramegne della sacrestia et organo» e da questa data il Serano rimane in servizio insieme ad un altro organista Antonio Secondi. Entrambi sono regolarmente pagati con la stessa ricompensa, ma con diciture diverse: per il primo si specifica per l'anno e per il secondo solo per il giorno di San Giovanni. Era più bravo il Secondi e quindi si pagava in riguardo alla sua virtù oppure svolgeva lo stesso compito del primo, ma era supplente? Dal 1708 subentra definitivamente il Secondi che rimane sino al 1716, data in cui si interrompe il libro delle entrate e delle uscite da cui si sono tratti tutti questi elementi. I dati riprendono nel 1734, ma bisogna attendere il 1739 per ritrovare ancora il nome di un organista: Antonio Galli.

Nel frattempo però, e precisamente nell'agosto 1722, Angelo Cornetti «cittadino milanese»[50] termina un suo organo (che forse sostituisce quello già citato in precedenza e collocato alla sinistra dell'altare) che dovrebbe rappresentare il più antico esempio di strumento nella città.

Della famiglia Cornetti poco si sa e ringrazio il prof. Oscar Mischiati per avermi indirizzato nella ricerca segnalandomi un testo in cui sono citati i Cornetti[51] e arricchendo così di dati le mie esigue informazioni relative ad una antica attività dei Cornetti nell'ambito delle chiese vimercatesi[52].

Questo è il piccolo albero genealogico che ho ricostruito:

GIACINTO CORNETTI «habitante in Milano»		
DATA, LUOGO	**INTERVENTO**	**DOCUMENTO**
1688 **Vimercate** (Mi)	ripara i due organi collocati nella Chiesa di Santo Stefano e nel Santuario della Beata Vergine del Santissimo Rosario	Confesso 2 novembre 1688 «Sono filipi n° vinti che io sottoscritto ho ricevuto dal sig.r Gioseppe Riva Tesoriero della Veneranda Scola della Bma Vergine del Borgho de Vimercato et questi sono per compito pagamento de quanto io ho fatto per haver agiustato di doi organi cioè questo della Collegiata del sud° locho et laltro quello della Chiesa della Ba Vergine suda et in fede di dio io Giacinto Cornetti fabricator d'organi habitante in Milano affermo et di confesso» (APV 1985 Cart. X Mandati 1688, c. 249) Pagamento del 24 dicembre 1688 di £. 62, 17, 6 «per cibarie al sig. Cornetti che ha aggiustato gli organi di S. Stefano e Madonna compreso 26 giornate di garzone fatte dal suo lavorante» (APV 1985 Cart. X Mandati 1688, c. 257)

50 Nella secreta del somiere maestro così si legge: *Angelo Cornetti cittadino milanese ha fabricato / il suddetto organo l'anno / MDCCXXII Di Agosto*. Lo strumento si compone di una tastiera di 50 note, tasti naturali placcati in bosso, i cromatici in ebano con doppio intarsio longitudinale in osso con frontalini a chiocciola; pedaliera in noce a leggio; 21 canne in stagno con bocche a mitria. I registri, azionati da manette a incastro, presentano manoscritte le seguenti tipologie: Principale 8'; Ottava; V Decima; X Nona; XX seconda; XXVI sesta; XX nona; Cornetto; Flauto; Contrabbassi 8'.

51 Cfr. *Organi e organari in Valsesia. Quattrocento anni di attività organaria*, Borgosesia, Idea Editrice, 1997, pp. 33, 87-89, 109, 121, 123, 135.

52 Cfr. DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'archivio plebano di Vimercate*, Roma, Torre d'Orfeo, 2000, in cui ho segnalato un significativo intervento del 1688 agli organi della Chiesa di Santo Stefano e del Santuario della Beata Vergine del Rosario da parte di Giacinto Cornetti.

ANGELO (MICHELANGELO) CORNETTI Milano ? ca 1680- post 1738 Gozzano ?		
DATA, LUOGO	**INTERVENTO**	**DOCUMENTO**
1700 **Scopa** (Vc)	costruisce l'organo della parrocchiale	frammento di iscrizione sulla cassa. Cfr. *Organi* cit., p. 121
1706 **Varallo Sesia** (Vc)	interviene sull'organo della Collegiata di San Gaudenzio	di**,** 24 dicembre 1706 si pagano in acconto £. 50 «per havere fatto agiustare l'organo da Angelo Cornetti di Gozano». Cfr. *Organi* cit., p. 123
1707 **Ghemme** (No)	interviene sull'organo della parrocchiale	Cfr. *Organi* cit., p. 135
1709 **Ghemme**	interviene sull'organo della parrocchiale	Cfr. *Organi* cit., p. 135
1722 **Voghera** (Pv)	costruisce l'organo per (?) la chiesa di San Giovanni Battista	«Angelo Cornetti cittadino milanese ha fabricato il suddetto organo l'anno MDCCXXII Di agosto»
1727 **Romagnano Sesia** (No)	interviene sull'organo di San Silano	Cfr. *Organi* cit., p. 135
1738 **Agnona** (Vc) frazione di Borgosesia	interviene sull'organo della parrocchiale	Rilascia ricevuta il 22 dicembre 1738 per £. 30 pagategli «per aver acomodato l'organo della Chiesa parrochiale, con aver fatto in detto organo diverse canne nove, et aver saldate più di cinquanta canne tasate dio ratti et aver levato molti strasoni et incordetto perfectione, e per esermi mancato materiale resta da farsi tre cannette piccole, qual mi obligo farli» Cfr. *Organi* cit., p. 109
1738 **Agnona**	interviene sull'organo dell'oratorio di San Michele	Adì 22 dicembre 1738 ricevuta per £. 30 pategli per interventi all'organo della chiesa parrocchiale «et anco per aver acomodato l'organo de l'oratorio e queste senza la zibaria de nove pasti somministratimi» Cfr. *Organi* cit., p. 109

GIOVAN BATTISTA CORNETTI, figlio di Michelangelo (di Gozzano) 1709- ?		
DATA, LUOGO	**INTERVENTO**	**DOCUMENTO**
1737 **Romagnano Sesia**	interviene sull'organo di San Silano	Cfr. *Organi* cit., p. 135
1747 **Varallo Sesia**	interviene sull'organo del Sacro Monte	Riparazioni £. 50 Cfr. *Organi* cit., p. 123
1750-1752 **Piacenza**	costruisce organo nella chiesa parrocchiale del collegio S. Lazzaro Alberoni	Il 17 luglio stipula un contratto per organo di 8 piedi e 11 registri. Quietanze di pagamento 3 novembre 1751 e 14 gennaio 1752. Archivio Collegio Alberoni, cit. da Mischiati

GIACINTO CORNETTI, figlio del precedente (Gozzano, 1744- 1806)		
DATA, LUOGO	**INTERVENTO**	**DOCUMENTO**
1796 **Piana dei Monti** (No) frazione di Madonna del Sasso	costruisce l'organo nella parrocchiale	Cartiglio all'interno della secreta Cfr. *Organi* cit., p. 118

Come i Cornetti siano giunti in contatto con la confraternita non è dato di sapere. Milano era il punto di riferimento per i vari rifornimenti (arredi della chiesa, cera…) dell'oratorio di San Giovanni ed è quindi possibile che i confratelli si siano rivolti direttamente agli organari in questione, conosciuti attraverso gli strumenti costruiti nei luoghi sopra menzionati. È tuttavia anche plausibile che la confraternita sia giunta in possesso dello strumento attraverso qualche lascito di facoltoso personaggio, legato all'ambiente milanese, perché l'organo Cornetti si presenta molto elaborato e raffinato nella struttura, prodotto di una lavorazione estremamente attenta ed accurata. O ancora è possibile che l'organo fosse di proprietà di qualche danaroso confratello vogherese, che in un tempo successivo abbia fatto una donazione alla chiesa[53].

Pia desideria

Se il convento dei Francescani è senza dubbio la fucina più interessante e prestigiosa per la vita musicale vogherese nel 1600, la chiesa di San Giovanni Battista – ad esso connessa, per caso fortuito – è senza dubbio il luogo che per continuità e puntualità ha rappresentato la musica, durante tutto il secolo XVII, pur non tramandando personaggi di spicco e d'autorità. Soltanto in essa ho infatti reperito pagamenti sistematici a favore di organisti e solo in essa già da quest'epoca esisteva un bellissimo organo utilizzato con cura e sollecitudine durante appuntamenti fissi.

I documenti sino ad ora consultati tuttavia non mi hanno permesso di tracciare una storia ininterrotta e priva di lacune. Confido a questo punto nella buona

53 In questo senso mi pare possa infatti essere 'piegata' l'opinione di Giuseppe Mazza, riportata senza riferire la fonte da Paolo Rolandi nell'articolo *Il Cornetti sconquassato* apparso sul *Giornale di Voghera* il 23 marzo 1976, p. 6. Secondo Mazza, noto studioso di storia locale vissuto nel secolo scorso, l'organo venne collocato nella casa dei nobili Beltrami, su ordinazione di Paolo Desiderio, cittadino vogherese, mecenate e amante della musica e della cultura e nel 1845 donato da un pronipote del Desiderio – Alessandro – al Teatro Sociale, inaugurato quell'anno. La notizia è priva di fondamento in quanto l'organo, come ho potuto appurare, giunse al Teatro Sociale direttamente dalla chiesa di San Giovanni ma soltanto nel 1901 a seguito di un travagliato trasloco. È probabile invece che i Beltrami o il Desiderio, commissionato l'organo al Cornetti, ne abbiano fatto donazione alla confraternita. Non sono in grado di affermare se le due famiglie appartenessero alla congregazione di San Giovanni. L'intera storia è descritta in un mio studio interamente dedicato all'organo Cornetti, di prossima pubblicazione.

sorte e nella sinergia di molteplici elementi: innanzitutto la riapertura della curia vescovile tortonese presso cui sono depositate le cartelle scampate alle soppressioni napoleoniche, in secondo luogo il ritrovamento di altri organi Cornetti e di ulteriori carte documentarie, magari rintanate in qualche sottotetto o in luoghi lontani dalla fonte originaria e… non ultimo auspico che qualcuno «dei miei lettori», per qualche fortuito motivo, si sia già imbattuto in qualcuno dei personaggi citati in questi fogli.


LIBERTAS
MESSA A QVATTRO
CON SEI SALMI,
Et vn Magnificat,
A tre compoſti per interpoſitione ne i
concerti, à i quali ſeguitano mo-
tetti à due, & tre voci.
Nouamente datti in luce.
DA FRANCESCO ANTONIO COSTA
Da Voghiera Maeſtro di Capella,
& Organiſta,
Di S. Franceſco di Genoua col Baſſo
al Organo.
LIBRO PRIMO.
IN GENOVA, Appreſſo Giuſeppe Pauoni,
MDCXV.
Con licenza de' Superiori.

AL MOLTO REV. PADRE
MIO SIG. OSSERVANDISS.
IL
PADRE MAESTRO MAVRITIO
CENTINI MIN. CON.



SPINTO dalla natural affettione, è sforzato dalle infinite corteſie, & obligbi quali tengo à V. S. mi ſaria parſo manchare del debito mio, & anco far eſpreſſamente torto alla ſeruitù, qual tengo con eſſo lei, hauendo io da dar alle ſtampe queſta mia picciol fatiba, non dedicarla à V. S. ſi per manifeſtar al mondo, quanto li deuo, come anco, eſſendo come picciol pietra di poco prezzo, ſia illuſtrata, & aricchita del honorato, & virtuoſo ſuo nome. Accetti donque V. S. con la ſua ſolita amoreuolezza, & corteſia, il picciol dono, in ſegno della volontà, che li tengho, & della ſtima, che meritamente faccio di lei, & mi conſerui nella ſua buona gratia, come io prego à V. S. quella del ſupremo Signore, acciò la guardi, & feliciti, & per fine bacciandogli affettuoſamente le mani me li raccomando di Genoua li 10. di Settembre. M DCXV.

D. V. S. M. R.

Affettionatiſſimo ſeruitore,

Fr. Franceſco Antonio Coſta.
M. F. S.

ALL'ILLVSTRE,
ET GENEROSISSIMO SIGNORE
IL SIGNOR
CAPITAN' GIO:ANTONIO
BOCCALANDRO
MIO OSSERVANDISS.



SPINTO dalla natural affettione, e sforzato dalle infinite cortesie, & obligbi quali tengo a V. S. mi saria parso manchare del debito mio, & anco far espressamente torto alla seruitù, qual tengo con esso lei, hauendo io da dar alle stampe questa mia picciol fatichа, non dedicarla à V. S. si per manifestar al mondo, quanto li deuo, come anco, essendo come picciol pietra di poco prezzo, sia illustrata, & aricchita del honorato, & virtuoso suo nome. Accetti donque V. S. con la sua solita amoreuolezza, & cortesia, il picciol dono, in segno della volontà, che li tengbo, & della stima, che meritamente faccio di lei, & mi conserui nella sua buona gratia, come io prego à V. S. quella del supremo Signore, acciò la guardi, & feliciti, & per fine baciandogli affettuosamente le mani me li raccomando di Genoua li 10. di Settembre. M DCXV.

Di V. S. Illustre

Affettionatissimo seruitore,


PIANTO
D'ARIANA
MADRIGALI, E SCHERZI
Da ſuonar con Clauicembalo, Chitarone, ò
altri ſorte d'Inſtromenti
DI FRANCESCO COSTA
DI VOGHERA
A VOCE SOLA
Nouamente dati in luce.
OPERA TERZA.
IN VENETIA,
Appreſſo Aleſsandro Vincenti. MDCXXVI.



ORGANO

SALMI

A CINQVE VOCI

PIENI, E BREVI, PER LI VESPERI DI TVTTE LE SOLENNITA' DELL'ANNO.

DI

GIROLAMO DA MONDONDONE

Opera Terza.

DEDICATA

ALL'ILLVSTRISSIMI SIGNORI

PRIORI, E DEPVTATI

Della Veneranda Fabrica della Santissima

VERGINE INCORONATA DI LODI.

ARCHIVIO MUSICALE DI LODI

In Milano, per Ambrogio Ramellati, al Segno del Sole; nella Contrada de Ratti. *Con lic. de' Super.* 1664.

LUCA MAZZUCCO

Nuovi documenti sulla chiesa di Santa Maria delle Grazie in Brescia

NUOVI DOCUMENTI SULLA CHIESA DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE IN BRESCIA*

La chiesa di S. Maria delle Grazie di Brescia, originariamente S. Maria di Palazzolo, prese il nome da una chiesetta tenuta dai Gerolamini di Fiesole, fondata nel 1455 fuori porta Pile, e distrutta nel 1517 per ordine della Repubblica Veneta. La memoria ancora fresca dell'invasione francese del 1512, culminata nel sacco di Brescia, aveva infatti indotto la Serenissima a ordinare la distruzione di tutti i sobborghi fuori le mura, al fine di eliminare possibili nascondigli a nemici assedianti[1].

I poveri frati dovettero trasferirsi in città prendendo in affitto un palazzo da un certo Antonio Pezzani, il quale poco dopo andò in Terrasanta e lasciò le sue proprietà in eredità alla chiesa. Dopo aver ricevuto questo lascito i Gerolamini ottennero anche la piccola chiesa attigua al palazzo, fin allora chiamata S. Maria de' Palazzoli e retta dagli Umiliati. Nel 1520 i Gerolamini ottennero il permesso di

* Questa relazione rappresenta il risultato delle mie ricerche in Lombardia e in Vaticano durante l'estate 2001. Voglio cogliere questa occasione per ringraziare i funzionari dell'Archivio Segreto Vaticano (I-Rasv) e dell'archivio storico-civico di Brescia (I-BSas) per la loro collaborazione, e in particolare Mons. Masetti Zannini, curatore dell'Archivio delle Curia Vescovile di Brescia (I-BScv). Voglio altresì esprimere la mia riconoscenza ai professori e al rettore della New York University - Graduate School of Arts and Science per aver fornito il necessario supporto finanziario e accademico.

1 PAOLO GUERRINI, *Il Santuario di S. Maria delle Grazie. Cenni di storia e d'arte*. Brescia, Scuola Tipografica Figli di Maria Immacolata, 1923² p. 32 e seguenti. Mons Paolo Guerrini, bibliotecario della Queriniana e instancabile studioso di storia bresciana ha fatto ricerche in tutti gli archivi bresciani sui più svariati aspetti della storia della città. Le sue innumerabili pubblicazioni sono il punto di partenza per ogni studio storico sull'ambiente bresciano e il suo contributo sul santuario delle Grazie è ancora da considerarsi il più recente ed esaustivo dal punto di vista storico e artistico. Il primo saggio sulla storia del santuario venne scritto dal Padre Cesario Gussago, generale dell'ordine dei Gerolamini di Fiesole, nonché compositore e organista alle Grazie: *Corona della Madonna delle Grazie di Brescia con la fondazione della sua Chiesa ed i suoi primi miracoli*, Brescia, Comino Presegni, 1604, poi ristampata presso Rizzardi nel 1664 con aggiunte varie. Un compendio sui Gerolamini di Fiesole si può leggere in PIERRE HELYOT, *Storia degli Ordini Monastici, Religiosi, E Militari, e delle Congregazioni Secolari dell'uno, e dell'altro sesso, fino al presente istituite, con le vite de' loro fondatori, e riformatori tradotto dal Franzese dal P. Giuseppe Francesco Fontana Milanese Chierico Regolare della Congregazione della Madre di Dio*. Lucca, Giuseppe Salani e Vincenzo Giuntini, 1738, tomo IV pp. 22-27.

costruire una chiesa più grande, da collegare alla chiesetta originaria e al palazzo Pezzani con un chiostro, intitolando il tutto alla Vergine delle Grazie in ricordo di quella chiesa distrutta fuori Porta Pile[2]. I frati ottennero dal Papa l'indulgenza plenaria a favore della nuova chiesa e del convento. Le numerose offerte e la generosità del Comune permisero di porre la prima pietra della nuova chiesa e monastero il 23 Marzo 1522, con grande solennità celebrata da tutti i canonici del Duomo e le autorità civili. Il monastero con gli anni continuò a ricevere generose donazioni e lasciti di messe perpetue dalla popolazione bresciana, ed in special modo dalle più importanti famiglie nobili e patrizie della città e della provincia, tanto da permettere l'apertura di piccole colonie di gerolamini in provincia, nel convento di S. Girolamo a Ostiano e alla *Madonna dello Spasimo* tra Pompiano e Orzivecchi[3].

Un fascicolo contenente documenti dal 1458 fino al 1547 registra moltissime donazioni e lasciti testamentari a favore del Santuario: case, terreni, rendite o offerte di denaro in cambio di messe perpetue a suffragio delle anime dei defunti. Ad esempio la signora Marina Queroldi nel suo testamento redatto nel 1528 (si dichiara *dei gratia sana mente et intellectu licet corpora infirma*) lascia 300 ducati per far costruire una cappella in onore di S. Pietro e Paolo, e per far celebrare colà una volta all'anno una messa «alta ossia cantata» all'altare dei detti ss. Pietro e Paolo a beneficio della sua anima[4].

I documenti preservati negli archivi vaticani rivelano i vari sistemi con cui il monastero acquisiva denaro e possedimenti: ogni monaco all'entrata nella comunità doveva far testamento e lasciare i propri beni al monastero, ricevendo in cambio un *livello* o interesse del 7,5 % annuo, in rate mensili. Molti monaci rimettevano al monastero anche il loro *livello*, accontentandosi di una piccola somma bastante per il solo mantenimento. Lo stesso sistema era applicato ai laici che donavano denaro o proprietà in usufrutto ai monaci[5].

---

2 Tutt'ora infatti S. Maria delle Grazie è formata da tre edifici: il piccolo santuario contenente l'immagine miracolosa della Vergine, la chiesa maggiore e il convento, uniti in un unico complesso architettonico tramite il chiostro centrale.

3 Nella chiesa di S. Girolamo a Ostiano erano presenti 10 monaci gerolamini, mentre in S. Maria dello Spasimo stazionavano 8 monaci. Cfr. GUERRINI, p. 46 e I-BScv Monasteri, mazzo 2 n.3 f.8.

4 «Singulo anno unam missam altam seu cantatam in annuali mortuorum officio in remedium anime ipsius». I-Rasv, Fondo Veneto II, vol. 721, c. 99 v.

5 Questo sistema, perfettamente funzionale in tempi normali, diede luogo a problemi di natura legale nel 1668, al momento della soppressione dell'ordine dei Gerolamini e della dispersione dei monaci. In I-BScv sono conservati alcuni carteggi tra i frati e il Nunzio veneziano, per rientrare in possesso dei possedimenti paterni lasciati al convento.

Molti documenti riguardano invece i rapporti tra il monastero e le varie congregazioni religiose della città che richiedevano di poter utilizzare degli spazi all'interno della chiesa per le loro funzioni, assemblee, e per seppellire e commemorare i loro defunti. In cambio della concessione le congregazioni si impegnavano ad ornare gli spazi ottenuti con dipinti, stucchi, ori, abbellimenti in ferro battuto, nonché provvedere alla cera, l'olio e gli addobbi per tutto l'anno.

Nel 1533 i frati donano una cappella all'interno della chiesa di Santa Maria delle Grazie (*in monasterio noviter constructo sub titulo sancte Mariae gratiarum*) alla congregazione di S. Maria Immacolata, cappella che deve essere intitolata a S. Gerolamo. Il documento notarile che testimonia la donazione contiene un elenco dei privilegi e dei diritti: i confratelli devono ornare la detta cappella con dipinti, stucchi e ori secondo le loro possibilità, e possono seppellire i loro defunti in detta cappella; inoltre, per decreto del sommo pontefice Alessandro VI, viene concessa l'indulgenza plenaria a tutti i padri dell'ordine presenti e futuri e, per estensione, anche agli altri ordini mendicanti della confraternita[6]. Nel contratto con la confraternita si trovano alcune notizie sugli obblighi musicali dei Padri, come si può leggere nel seguente passo:

> «Sesto che essi reverendi padri siano tenuti ogni ultima dominica di ogni mese cantar la messa a la santissima cappella, e altare per li primi cinque anni senza premio overo elemosijna alcuna, acio che ditti Confratelli se possano per valere di ornare ditta cappella, et fare le sue sepolture, et decursi li ditti cinque anni per ogni messa [...] cantata il ditto monasterio debba haver da ditta Confraternita soldi quindese.
> Septimo che essi Reverendi padri obligati ogni anno solenizare la festa del prenominato santissimo padre Hieronimo Cantasi la messa e vespro alla ditta sua capella o altare perpetuis temporibus senza premio alcuno»[7].

Gli obblighi musicali dei Padri nei confronti della congregazione dell'Immacolata erano quindi limitati a cantare la messa ogni ultima domenica del mese, e in occasione della festa di S. Gerolamo, patrono dell'ordine. L'esenzione dell'elemo-

---

6 Il Papa Alessandro VI in un suo breve del 20 aprile 1494 dice: «Volentes insuper, ut omnibus, & singulis privilegijs, praerogativis, immunitatibus, & gratiis, quibus etiam fratres, & religiosi Conventum, quorumcunque Mendicantium, ubicunque existentium utuntur, potiuntur, & gaudent, seu uti, potiri, & gaudere poterunt quomodolibet in futurum uti, potiri, & gaudere valeatis ubique cum effectu». In un altro suo breve del 10 ottobre 1496 estende tutte le grazie accordate ai frati anche a tutte le confraternite o Compagnie erette nelle varie chiese dei Gerolamini. Cfr. GUSSAGO, *Li Miracoli* cit., pp. 201-202.

7 Estratto dal contratto tra S. Maria delle Grazie e la Confraternita dell'Immacolata; I-Rasv, Fondo Veneto II, v. 721, f. 110 r.

sina per le messe cantate mensili per i primi cinque anni viene spiegata dal fatto che i confratelli dovevano ornare la cappella a loro spese, ed era nell'interesse di tutti che la cappella fosse ben ornata, divenendo elemento di orgoglio per la congregazione che l'aveva in concessione, e per i Gerolamini che possedevano la chiesa.

Nel libro dei conti della confraternita dell'Immacolata si trovano numerose voci di spesa per le messe cantate e per cerimonie funebri in Santa Maria delle Grazie[8]; contrariamente a quanto sottoscritto nel contratto notarile i frati ricevono un compenso anche per le celebrazioni all'altare di S. Gerolamo nel giorno del santo patrono (vedi Allegato 1: Estratto dal *Libro dei Conti della Confraternita dell'Immacolata*). Da questi documenti possiamo vedere che le esequie venivano pagate 7 soldi e 8 denari, la messa alta nel giorno di S. Gerolamo 12 soldi e 9 denari nel 1533, 15 soldi e 9 denari nel 1534; le messe cantate ogni mese (a partire dal sesto anno), scrupolosamente come prescritto dal contratto vengono retribuite 15 soldi (cfr. Dic. 1538: 2 lire e cinque soldi per 3 messe, cioè 45 soldi). In almeno una occasione vennero impiegati due violini, al prezzo di 2 soldi (cioè un soldo a testa). Nel registro della confraternita questa sembra essere la sola menzione a strumenti musicali. Questo però non è elemento sufficiente per escludere l'utilizzo di strumenti nelle messe cantate, perché da fonti esterne si ricava che alcuni frati del monastero suonavano il violino, ed in particolari occasioni erano anche ingaggiati da altre istituzioni[9]. È possibile che gli strumentisti non vengano menzionati nei documenti della confraternita appunto perché elementi interni al monastero, e pertanto pagati non direttamente dalla congregazione, ma dal sacrestano dopo le celebrazioni. Esiste sempre la possibilità che i monaci strumentisti non fossero pagati per le esecuzioni interne, in cambio dell'istruzione musicale loro impartita dai musicisti salariati del monastero, cioè maestro di cappella, maestro di canto e maestro dei musici[10]. Sotto la nota spese del 7 di marzo 1544 si

---

8 Il libro della confraternita si trova in I-BSas, in un fascicolo non inventariato; la segnatura provvisoria dell'unità archivistica è Scuole e Oratori 1.

9 Cfr. FRANCESCA MASCOLI, *Musica e prassi nel Duomo di Brescia nel primo barocco*. Tesi di laurea Università Cattolica di Brescia, aa. 1998-1999, relatore prof. Maurizio Padoan. Il frate Alessandro Foresti *delle Gratie* fu ingaggiato dal Duomo di Brescia nel 1622 e nominato Basso della Cappella l'anno seguente (p. 91); il prete Lovere, il prete Benigno e Carlo Cartello, tutti provenienti dalle Grazie, furono ingaggiati dal Duomo in varie occasioni negli anni 1637-38 per cantare «in organo», cioè dove cantano i solisti, i migliori cantori; inoltre il prete Benigno, tenore, è nominato a volte anche nella lista dei violinisti (pp. 125-129).

10 I documenti sopra citati, relativi agli anni 1533-1546, forniscono i nomi di solo tre musicisti impiegati alla Grazie: Maestro Dominico da Carpenedolo (1533), Maestro Hieronimo da Bornato (1533), Maestro Francesco (1534). La questione dell'organico di Santa Maria delle

legge che il sacrestano ricevette 20 soldi per 4 messe basse da morto e una messa cantata da morto per i defunti della confraternita. Quindi, dato che 1 lira equivaleva a 20 soldi, si ricava che i frati percepirono 16 soldi per la messa alta cantata, e un soldo per ognuna delle 4 messe basse. Riassumendo: un violino era pagato un soldo, una messa bassa un soldo, la messa cantata 16 soldi; la differenza di costo tra la messa bassa e quella cantata porterebbe a pensare che in quest'ultima venisse impiegato un organico abbastanza significativo: organista, maestro di cappella, 4 solisti, un coro di altri frati e 7-8 putti cantori menzionati in altri documenti, e verosimilmente qualche strumentista[11].

Il 16 Gennaio 1596 i padri di Santa Maria delle Grazie concludono un altro contratto simile a quello del 1533, concedendo l'altare di S. Barbara alla Scuola dei Bombardieri (vedi Allegato 2: *Contratto tra Santa Maria delle Grazie e la Scuola dei Bombardieri di Brescia*). Il contratto quindi prevede una messa da morto alla settimana, una messa cantata ogni prima domenica del mese e il giorno di S. Barbara: 52 messe da morto e 13 messe cantate l'anno il tutto per 24 lire, equivalenti a 480 soldi. Se ipotizziamo che le messe cantate venivano pagate 1 lira l'una, per un totale di 13 lire annue, le messe da morto dovevano essere pagate circa 3-4 soldi l'una. Il 27 febbraio 1627 i Bombardieri versano a Santa Maria delle Grazie un capitale di 600 scudi, equivalenti a 4.200 lire; le condizioni sono di celebrare una messa quotidiana per le anime dei loro defunti; una messa alta una volta la settimana e la prima domenica del mese, e la messa cantata il giorno di S. Barbara. Purtroppo non viene fornito alcun dettaglio di natura musicale.

Nelle cosiddette «Cronache Bianchi»[12] si narra delle celebrazioni in Santa Maria delle Grazie nel Dicembre 1627, in occasione della festa di S. Barbara e della messa dell'ultima domenica del mese. In entrambe le occasioni la descrizione del cronista Bianchi fa capire la solennità che le circostanze prevedevano, con

---

Grazie verrà ripreso in seguito, a propostito della celebrazione delle festività di Natale, Pasqua e Immacolata Concezione relative agli anni 1665-68.

11 Nella relazione fatta da S. Carlo Borromeo nel 1580 in occasione della visita pastorale la chiesa viene lodata per la quantità e qualità delle decorazioni, e per i 17 altari, ben tenuti e adornati. A proposito dell'altare di S. Gerolamo, S. Carlo annota che la scuola di S. Gerolamo tiene cura dell'altare, dove viene celebrata messa solenne *cum cantu* ogni ultima domenica del mese, grazie a una donazione di 10 ducati (equivalenti a 1700 soldi): «Altari S.ti Hieronymi consecratum; in eo Dominica quaque ultima cuiuslibet mensis fratres praedicti missae sacrificium solemniter faciunt cum annua mercede ducatorum decem, quae persoluuntur ab infrastis. In eo enim adest schola Sancti Hieronymi, quae ibi ex divotione ultima quaque Dominica cuiusque mensis missa cum cantu celebrandam curat cum mercede annua ducatorum decem». I-Rasv, Congregazione Vescovi e Regolari, Visita Apostolica 89, c. 150 r.

12 Pubblicate in *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX, trascritte e annotate da Paolo Guerrini*, Brescia, *Brixia Sacra*, I, 1922; II, 1927; III, 1929; IV, 1930; V, 1932.

partecipazione delle autorità religiose e militari della città; purtroppo Bianchi non aggiunge alcun particolare sulla musica eseguita, menzionando solo che la messa era solenne e cantata (vedi allegato 3**:** estratto dalle *Cronache Bianchi*). Il fatto che il capitano della città abitasse nella contrada di S. Giovanni (che comprendeva la chiesa delle Grazie) certamente contribuì ad accrescere l'importanza del santuario all'interno della città[13].

Nel settembre 1603 i Padri delle Grazie concludono un contratto ancor più vantaggioso dei precedenti, concedendo ad una associazione di sarti di Brescia di erigere una cappella in onore di S. Omobono loro devoto. Il contratto steso è molto dettagliato, in 15 punti (vedi Allegato 4: *Contratto tra S. Maria delle Grazie e una compagnia di sarti*). I frati non solo concedono ai sarti di costruire una nuova cappella, ma pure l'usufrutto dell'altare del Crocefisso e della cappella che sta vicino alla sacrestia. I sarti devono ornare le due cappelle, far preparare un dipinto di S. Omobono, tenere sempre parati gli altari con le tovaglie di seta dei cinque colori usati nella chiesa, candelieri d'ottone, croce e lampada accesa al momento opportuno, una cancellata con ornamenti di ottone alla milanesa, una lanterna sopra la cupola del ss. Crocefisso con i necessari ripari, e tutto questo con le elemosine che riceveranno nelle due cappelle a loro concesse. Le cassette delle elemosine devono essere chiuse con 3 chiavi diverse, di cui una tenuta dal priore e le altre due da due ministri della confraternita, in modo da poter controllare che non ci siano irregolarità di alcuna sorte (possiamo considerare questo come uno storico antecedente delle regole di trasparenza di cui tanto si parla oggigiorno!). È interessante notare nel punto 1 del contratto come la compagnia debba ornare le due cappelle con oro, stucco e pitture, rigorosamente attenendosi al disegno preparato dai padri; al punto 10 viene inoltre specificato che la compagnia deve impegnarsi ad ornare la cappella di S. Omobono come già hanno fatto tutte le altre associazioni che hanno abbellito la chiesa, e i padri impongono alla detta compagnia un limite massimo di 3 anni per portare a fine i lavori. Un'altra restrizione, al punto 7, riguarda la musica e la liturgia: «che detta compagnia non possa salmegiare o cantare ne alta, ne summissa voce alternatim, ne in alcun modo introdure altri religiosi a celebrare qual si voglia sorti di offitij o messe, eccetto che li padri del sudetto Convento». Questo punto si rivela interessante perché conferma quanto visto precedentemente per altre associazioni, e cioè l'obbligo

[13] La città di Brescia fu sottomessa al dominio veneziano dal 1426 fino al 1797; Venezia permise a Brescia di mantenere il ruolo di capoluogo del territorio che ora viene identificato col termine di provincia. Le funzioni politico-amministrative e militari erano però affidate a due nobili veneziani inviati dalla Serenissima: il podestà, il responsabile politico e giudiziario, e il capitano, che si occupava dell'ordinamento delle forze militari. Cfr. V. FRATI, R. MASSO, G. PIOVANELLI, F. ROBECCHI, *Brescia*, Bari, Laterza, 1989, pp. 59-60.

servirsi dei musicisti del convento, con divieto di introdurre musicisti esterni. I sarti non possono salmeggiare né cantare, nemmeno a bassa voce. Questo indirettamente conferma che i padri del convento ricevessero istruzione musicale finalizzata alla esecuzione interna e, occasionalmente, esterna.

La devozione e la munificenza dei fedeli, lo splendore delle decorazioni e la solennità delle celebrazioni liturgiche contribuirono a rendere Santa Maria delle Grazie la chiesa più importante della città, seconda forse solo al Duomo. A testimonianza di questo basti il fatto che il comune di Brescia già nel 1524 decretò una processione solenne triennale alla chiesa appena costruita nella festa della natività (8 settembre), e nel 1528 la processione venne riconfermata in perpetuo per ringraziare la Vergine Maria per la pace ottenuta. La processione era formata dalle rappresentanze civili, il Vescovo, il Capitolo della Cattedrale in forma solenne più i magistrati comunali e i rappresentanti delle corporazioni e confraternite, che offrivano cera e denaro[14]. La città di Brescia aveva già comunque dimostrato da molto tempo la devozione alla Beata Vergine: infatti in un documento del 1273 veniva decretata una festa annuale in Agosto, in occasione dell'Assunzione, preceduta da otto giorni di festività a cui tutta la cittadinanza era tenuta a partecipare, parando l'intera città, astenendosi dai commerci e presentando oblazioni in onore della Beata Vergine (vedi allegato 5: decreto della città di Brescia). Queste tradizioni si sono mantenute vive fino ai giorni nostri: infatti, oltre alla sagra per l'8 settembre, il 31 dicembre di ogni anno si celebra nel santuario il *Te Deum* di ringraziamento per l'anno trascorso, in solenne cerimonia, con la presenza del vescovo di Brescia e delle autorità cittadine.

Un altro segno dell'importanza del santuario mariano è dato dal fatto che nella processione del *Corpus Domini* Santa Maria delle Grazie precedeva tutte le altre chiese di Brescia, immediatamente dopo i rappresentanti del Duomo. Anche la nobiltà amava recarsi alle Grazie per la messa, e i Padri preparavano la chiesa con tappeti su cui inginocchiarsi senza sporcarsi, con lumi e ogni sorta di cerimoniali solenni, come si può leggere in un altro passo delle *Cronache Bianchi* dove si narra delle festività per il Granduca di Toscana e il principe di Venosa, ospiti in città nel 1628 (vedi Allegato 6**:** estratto dalle *Cronache Bianchi*). Purtroppo il Bianchi accenna alla musica solo in maniera marginale: «si fa musica bellissima continuamente». Nessuna menzione sul numero dei cantanti e degli strumentisti, o sul genere di musica eseguita. Però anche una indicazione scarna come la suddetta ci può far supporre, credo lecitamente, che data la solennità degli addobbi esteriori, e data l'importanza delle persone che visitavano regolarmente la chiesa, la musica che si

14 Cfr. I-BSas *liber provisionalis* 1528.

eseguiva in Santa Maria delle Grazie non doveva certo essere da meno di quella del Duomo.

In un libro dei pagamenti relativo agli anni 1665-68, si trovano alcune menzioni allo stipendio dei musicisti: il maestro di Cappella era pagato ogni mese, e nelle celebrazioni particolari riceveva inoltre i soldi da distribuire a tutti gli altri musicisti[15]. Dalla lista dei pagamenti si ricava che la maggiore festività dell'anno liturgico era l'8 Settembre, la festa della natività della Beata Vergine, venerata nel Santuario (vedi Tavole 1 e 2). Per l'occasione i monaci non badavano a spese, invitando cantanti e musicisti da altre città e forse da altre colonie di gerolamini della provincia bresciana: l'elenco dei cantanti e musicisti per il settembre 1665 comprende: 15 padri e sette putti cantori, il maestro di cappella, l'organista, il violino, Iseppo[16], il soprano, il contralto, don Girolamo. L'anno seguente (1666) abbiamo 10 padri e 11 putti cantori, più il maestro di cappella, il Padre Giacomo Venturini e il soprano di Salò (vedi Allegato 7**:** estratto dal *registro dei pagamenti di S. Maria delle Grazie* 1665-1668).

15 I registri relativi agli anni precedenti il 1665 non sono al momento ancora stati ritrovati.

16 Il nome Iseppo viene citato anche in occasione delle festività di settembre e dicembre 1667: potrebbe trattarsi di un musicista laico esterno al monastero assunto per l'occasione; è più probabile però che si tratti del Padre Iseppo Masnino, procuratore del monastero nel gennaio 1663, e citato in documenti notarili fino al 1666 (anche sotto il nome di Gioseppe Masnini, o Massini). Altri musicisti nominati col solo nome, probabilmente laici esterni al monastero assunti per l'occasione, sono Angelo e Angelino (quasi certamente la stessa persona); il sig. Antonio; Fagnino; il sig. D. Giovanbattista «nostro basso»; il sig. Gorando; il sig. Lavando; Marcantonio; Pierarola e Zognino. Altri vengono identificati solo tramite la qualifica professionale: il violino, il soprano, il contralto, il tenore. Verosimilmente questi musicisti erano strumentisti o cantanti in frequente contatto con la chiesa, e probabilmente appartenenti alla parrocchia; a conferma di ciò si noti in data 8 settembre 1668 la nota spese separata per i musicisti straordinari invitati per l'occasione, in contrapposizione a quelli citati per nome: «Al P. Maestro di Capella da dispensare alli musici invitati per la festa scudi dieci».

Tavola 1: musicisti nominati nel registro dei pagamenti di Santa Maria delle Grazie nel periodo 1665-68.

Nome	Sett. 1665	Mar. 1666	Lug. 1666	Ago. 1666	Sett. 1666	Ago. 1667	Sett. 1667	Dic. 1667	Marzo 1668	Mag. 1668	Giu. 1668	Sett. 1668	Dic. 1668
P. Mro. Gaudenzio Belli			X	X		X							
P. Maestro di canto Giacomo Filierti											X		
P. Mro. Casimiro Manara			X				X?		X?				
P. Mro. dei chierici Girolamo Trainini										X			X
P. Mro di canto Giacomo Venturini					X				X	X			
P. Mro. di cappella Salvador Vignadotti		X?								X			
P. Cesare							X		X				
P. Felibioli												X	
P. Finali							X						
P. Giovanbattista												X	
Don Girolamo (Trainini?) definito "nostro"	X												
Angelino													X
Angelo									X				
Sig. Antonio							X		X			X	
Fagnino								X					X
Iseppo (Masnino?)	X						X	X					
Sig. D. Giovan Battista nostro basso								X	X				X
Sig. Gorando								X					
Sig. Lavando												X	
Marcantonio												X	
Pierarola													X
Zognino												X	

Tavola 2: musicisti presenti nelle festività del periodo 1665-68.

8 Settembre 1665	15 padri/chierici cantori	Sc. 15
	mro. di cappella	?
	Iseppo [Masnino?]	Sc. 10
	1 soprano	Sc. 10
	1 contralto	Sc. 10
	1 violino	Sc. 10
	7 putti cantori	Sc. 28 (4 per uno)
	don Girolamo nostro	Sc. 4
	organista nello chiesone	Sc. 10
	TOTALE	Sc. 140 (L. 82)
8 Settembre 1666	11 putti cantori	Sc. 4
	mro. di cappella	Sc. 2
	10 padri cantori	Sc. 10
	musici [?]	Sc. 2
	P. Giacomo Venturini	Sc. 10
	il soprano da Salò	1 filippo
	TOTALE	Sc. 268 e più
8 Settembre 1667	12 putti cantori	Sc. 48
	Ballisario	1 filippo
	organista	1 filippo
	signor Antonio	1 filippo
	Iseppo [Masnino?]	1 filippo
	P. Cesare	2 ducattoni
	12 padri cantori	Sc. 12
	Musici da Mantova [18]	Sc. 54 (3 a testa)
	a un musico che si ammalò	Sc. 4.2
	TOTALE	Sc. 550.16 (L. 322.12)
Dicembre 1667 (Natale)	signor D. Giovanbattista	Sc. 16
	signor Isep[p]o [Masnino?]	1 filippo
	signor Gorando nello chiesone	1 filippo
	? [illeggibile] nello chiesone	1 filippo
	Fognino nello chiesone	1 filippo
	7 altri (padri?)	1 filippo l'uno
	Mro. di cappella per i musici	Sc. 12
Marzo 1668 (Pasqua)	13 padri cantori	Sc. 13
	mro. di cappella	Sc. 2
	tenore	L. 30
	3 viole	L. 90
	1 violino	L. 30
	1 bimbo	L. 30
	S. D. Battista Basso	L. 30
	Angelo	1/2 ducato veneto
	signor Antonio	1/2 ducato veneto vecchio
	Iseppo [Masnino?]	1 filippo
	organista	1 filippo

	6 putti cantori	L. 24
	P. Giacomo	L. 4
	P. Cesare	L. 4
	TOTALE	Sc. 611 (L. 358.4)
8 Settembre 1668	10 concertisti	L. 4 per uno
	violino	L. 4
	Zognino	1 ducatello
	Angelino	1 ducatello
	Marcantonio	1 ducatello
	15 frati cantori	Sc. 15
	P. Giovanbattista	1 ducato
	signor Lavando	1 ducato
	signor Antonio	1 ducato
	per i musici invitati per la festa	Sc. 10
	TOTALE	Sc. 504 soldi 14 (L. 295.13)
Dicembre 1668 (Natale)	signor Giovanbattista	1 ducato
	Fagnino	1 ducatello
	Angelino	1 ducatello
	Pierarola	1 ducatello
	12 putti inferiori computato il violino (1 putto suonava il vl?)	L. 48
	12 padri musici	Sc. 12 (L. 84)

Nel settembre 1667 sono ricordati dodici padri cantori, dodici putti, l'organista, il soprano, altri cinque musici di cui non è specificata la funzione e i musicisti della corte di Mantova, presi a prestito dal Santuario per l'occasione. Nel Settembre 1668 si trovano elencati 10 concertisti, il violino, Zognino, Angelino e Marcantonio, 15 padri cantori, il Padre Felibioli, il Padre Giovanbattista, il signor Lavando, il signor Antonio e il maestro di cappella. Oltre ai soldi per pagare i sopramenzionati musicisti vengono dati 10 scudi al maestro di cappella per pagare i musici invitati per la festa. Questo significa dieci strumentisti extra, visto che la paga solita era di uno scudo o un filippo a testa[17].

Nelle festività di Natale l'organico è simile, comprendendo sempre 7-12 padri, un numero variabile di putti, il violino (sono menzionate 3 viole per la Pasqua 1668), il basso, il tenore e altri; i Padri cantori, i solisti e l'organista sono pagati 10 scudi l'uno, i putti cantori 4 scudi l'uno. Il fatto che un solo violino sia menzionato non esclude che ci fossero altri strumenti, suonati non da musicisti esterni ma altresì da Padri del convento. Nelle festività di Natale 1667 e 1668 sono infatti

17 Uno scudo equivaleva a 7 piccole lire (cioè 140 soldi) mentre un ducato valeva 8 piccole lire e 10 soldi (cioè 170 soldi); un filippo invece valeva scudi 4,17.

menzionati 12 padri musici[18], compensati con 12 scudi. Queste descrizioni, supportate da liste di frati del monastero redatte in differenti occasioni, provano che all'interno di S. Maria delle Grazie ci fosse una scuola musicale permanente, comprendente 10-12 monaci che servivano come cantori o come strumentisti, e 10-13 «putti» che imparavano a cantare, e venivano probabilmente instradati verso la vita monastica. In alcune occasioni, come nel settembre 1667, nella Pasqua 1668 e nel settembre 1668, venivano ingaggiati musicisti esterni, e i padri del convento erano utilizzati come cantanti. In altre occasioni invece, come nel dicembre 1668, sono menzionati 4 solisti (sig. Giovanbattista, Fagnino, Angelino e Pierarola), 12 putti (sembrerebbe che uno di loro suonasse il violino) e 12 padri musici.

Le relazioni pastorali supportano l'ipotesi della presenza continua di musicisti a S. Maria delle Grazie: nella visita dell'aprile 1650 si legge che «quasi ogni giorno dell'anno si cantano due messe, una conventuale et l'altra da morto overo votiva»[19]. A tal scopo il convento paga regolarmente l'organista, il maestro dei musici e il maestro di cappella[20]; nella lista delle uscite si legge che il convento paga «per procuratori, Avvocati, organisti, Musici, et altri salariati compreso quattro ragazzi che servono la missa, et tre musici secolari [[...]] scudi 350[21]. Nell'elenco delle persone che abitano nel convento, sotto la voce «musici», sono inoltre menzionati: «13 putti musici; il Mto. Rdo. Sigr. Aventino Glisenti Bresciano; il Rdo. Sigr. D. Piero Marisi; e Claudio Valenghino»[22]. Il fatto che i fanciulli siano indicati come musici, e non come cantori, conferma che venisse loro impartita non solo l'istruzione del canto, ma anche degli strumenti musicali; lo stesso vale per i Padri del convento che,

---

18 Cioè strumentisti o solisti: quando i Padri sono utilizzati come cantori sono definiti «Padri che cantano». Dalla lista dei pagamenti emerge chiara la distinzione tra «musico» (musicista professionista, cantante solista oppure strumentista) e «cantore» (non professionista). Ad esempio, nella voce di pagamento datata settembre 1665 i «PP e chierici che cantano» sono nettamente distinti dai «musici». Similmente le voci bianche sono invariabilmente definite «putti che cantano». Questa contrapposizione si riallaccia al concetto boeziano della distinzione tra musico e cantore, ossia tra scienza e pratica, che tanta fortuna ebbe presso i trattatisti rinascimentali, principalmente Gaffurio e Zarlino. Cfr. PAOLO DA COL, *Tradizione e Scienza: Le* Istituzioni harmoniche *di Gioseffo Zarlino*, introduzione a GIOSEFFO ZARLINO, *Le Istituzioni harmoniche*, Bologna, Forni, 1999, pp. 13-33.

19 Nella stessa relazione si legge: «Per le messe cantate et votive si dà scudi due ó tre, et così degli officij da morto che si cantano si dà un scudo overo due secondo la elemosine e quali elemosine sempre si mettono nella cassa della sagrestia». I-Rasv, Congregazione sopra lo stato dei regolari I- Relationes 31, f. 148v e seguenti.

20 *Ibidem*, f. 149 r.

21 *Ibidem*, f. 33 v.

22 *Ibidem*, ff. 146 r-147r.

come precedentemente menzionato, servono sia come cantanti sia come musicisti, a seconda dell'occasione e delle circostanze. Una ulteriore prova proviene dal fatto che il giovane violinista Giovanbattista Fontana crebbe in quella parrocchia, si istruì e fece le sue prime esperienze suonando nella stessa chiesa[23].

Dagli organici sopra descritti si può immaginare un coro di solisti concertato con un coro di ripieno e un coro strumentale, con i putti usati forse nei ripieni, come nella descrizione di una celebrazione in Duomo il 22 giugno 1627: «grande cerimonia in Duomo per il battesimo della figlia del Capitano; Mons Vescovo battezza la puttina all'altar grande. Il popolo è stato numerosissimo, essendo pieno il Duomo, Broletto e la piazza. E la città si fa onore di buone mani e cantagli a due cori, cioè nell'Organi ed in Coro, un bel mottetto subito fatto il battezzo»[24]. Non ci è dato sapere cosa fu eseguito in quell'occasione, purtroppo.

Ovviamente ogni tentativo di assegnare un nome e un autore alla musica eseguita in queste celebrazioni solenni si riduce a pura speculazione in mancanza di narrazioni e testimonianze coeve. Per quanto riguarda gli anni 1590-1636 un suggerimento ci viene tuttavia offerto dalle pubblicazioni a stampa di tre musicisti molto prolifici, appartenenti all' ordine di S. Gerolamo di Fiesole e attivi in Santa Maria delle Grazie in questo periodo: Pietro Lappi, Giovanni Francesco Capello e Cesario Gussago.

Pietro Lappi, nella dedica della sua *Compieta a 3 e 4 cori* al Monsignor Aurelio Averoldo principe degli Accademici Occulti presenta le sue composizioni al protettore prima di darle alle stampe e dice testualmente:

> «Questo si pero strettamente li ho imposto, che / prima, che da altri occhi sia rimirata, compara auanti il dolce sguardo di V. S. Illu-/strissima; faccia humilmente scusa dell'ardir suo; si lasci conoscere per altre volte ve-/duta da lei, mentre ella s'è compiaciuta di honorare le Musiche nostre con la sua

[23] Il legame tra la chiesa e il Fontana non si affievolì nemmeno quando egli si recò a lavorare a Padova: in uno strumento notarile del 1628 il priore Pietro Lappi si fa garante del Fontana, acquistando per conto di quest'ultimo un appezzamento di terreno in Brescia (I-Rasv, Fondo Veneto II, vol. 725, carte non numerate). In una lista di lasciti datata 1668 poi si scopre che il Fontana nominò il convento erede universale delle sue sostanze, per far celebrare due messe quotidiane in sua memoria (I-BScv, Monasteri, Santa Maria delle Grazie, *Obligationis pro celebratione missarum, et anniversariorum in ecclesiam S.ta Mariae Gratiarum Brisciae.* Carte non numerate).

[24] *Le cronache bresciane*, cit., vol. IV, pp. 260-61.

pre-/senza, & sopra il tutto sia con loquace silentio spiegatrice verace della deuotissima, / Seruitù mia alla Persona di V. S. Illustrissima»[25].

Questa è una testimonianza indiscutibile del fatto che le composizioni stampate da Lappi fossero state utilizzate nella chiesa delle Grazie prima della pubblicazione. In una mia relazione sulle messe a 8 voci di Lappi ho già dimostrato come egli avesse introdotto nelle stampe particolari simboli grafici per aiutare gli esecutori a individuare con maggior chiarezza i passaggi solistici e quindi eseguire al meglio il concertato tra organo, tutti e solisti[26]. Lappi, che oltre ad essere Maestro di Cappella ricopriva varie cariche all'interno dell'ordine, compose Messe, inni, salmi, litanie, motetti, canzoni, concerti: tutto ciò che serviva per solennizzare le celebrazioni, muovendosi tra stile antico e stile nuovo, sperimentando sempre nuove soluzioni.

Nella messa *Qual musico gentil* a 8 voci, per esempio, Lappi assegna il primo coro a un gruppo di solisti i quali si spartiscono le varie sezioni dell'ordinario in passaggi a volte piuttosto virtuosistici; il secondo coro viene utilizzato come ripieno per lo più nei passaggi cadenzali. L'organo è in una posizione subordinata ai solisti: Lappi dice «[...] auertendo ancora gli Organisti, che doue canteranno le parti sole, / debbano sonar voto al possibile, per non coprir con il troppo romor dell'Organo, li passaggi, accenti, & leggiadria / del Cantore»[27]. Similmente nel *Primo libro di Messe a 4, 5, & 6 voci concertate nell'organo* dice: «La prima Messa Vinum, & Musica A 4. & quella Laetus Hyperboream A 5. / si potranno cantar anco senza Organo, ma l'altre tre sono / concertate a voci sole nell'Organo»[28].

Capello, definito un innovatore degli inizi del '600, fu organista alle Grazie per alcuni anni, tra il 1612 e il 1626, secondo le indicazioni che lui stesso fornisce nelle sue opere a stampa. Pubblica quasi esclusivamente musica vocale sacra, spaziando

---

25 COMPIETA / A Tre & Quatro Chori. / DEL PADRE PIETRO LAPPI / Maestro della Musica di Santa Maria / delle Gratie di Brescia. / Opera Sexta Decima. / DEDICATA / ALL ILLVS.MO ET REVER.MO / MONSIGNOR AVRELIO / VESCOVO AVEROLDO / Prencipe de SS. Accademici Occulti. Venezia: Magni, 1626, p. 14. RISM L 692.

26 LUCA MAZZUCCO, *Le Messe di Pietro Lappi (1608)*, in. AA. VV., *Barocco padano 2. Atti del Convegno Internazionale «Le Cappelle Musicali in area lombardo-padana nel Barocco»*, Como, 16-18 luglio 1999, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2002, pp. 287-302.

27 MISSARVM / QVAE OCTO, NOVEMQVE / VOCIBVS DECANTANTVR. / PETRO LAPPO FLORENTINO / AVCTORE / In Sacro Gratiarum Templo Brixiae / Musicarum Magistro. / LIBER SECVNDVS. Venezia: Raveri, 1608. RISM L 683, partitura: p. 44.

28 MISSARVM / PETRI LAPPI / FLORENTINI / SANCTAE MARIAE GRATIARVM BRIXIAE / Musices Praefecti. / Quaternis, Quinis, & Senis Vocibus, ad Organi concentum. / LIBER PRIMVS. Venezia: Amadino, 1613, p. 68. RISM L 685.

sia nell'uso di strumenti e voci, sia nei contrasti solisti/tutti e di espressioni e ornamenti di tipo cacciniano. Jeffrey Kurtzman loda la grande immaginazione compositiva e il modernismo di Capello, e il concertato su larga scala tra voci e strumenti, degno di paragone con Monteverdi e Gabrieli, dai quali Capello fu evidentemente influenzato. Un elemento caratteristico delle composizioni di Capello è la diversità stilistica, visibile in particolare nei duetti sacri dell'opera prima, nei quali si può trovare recitativo affettivo, arioso drammatico, passaggi virtuosi, cromaticismo, effetti di eco, ritornelli, uniti ad una estensione estrema, il che non suggerisce certo l'uso di cantanti mediocri[29].

Gussago, laureato in teologia e filosofia a Pavia, generale dell'ordine dei Gerolamini, fu organista dal 1612, e rimase alla Grazie sino al 1636 secondo documenti d'archivio[30]; compose musica da chiesa (mottetti, salmi, litanie) non tralasciando musica strumentale per uso liturgico. Julia Szuster ha completato nel 1982 uno studio complessivo sulle composizioni di Gussago, analizzando e trascrivendo le pubblicazioni che ci sono pervenute integre: ne risulta la figura di un compositore dotato di una buona preparazione contrappuntistica che viene mediata da un desiderio di sperimentare nuove soluzioni, presentando una grande varietà di forme[31]. Nel 1608 Gussago pubblicò un volume di sonate dedicato agli «eccellentissimi virtuosi D. Ludovico Cornale del Cornetto e Giovanbattista Fontana dal violino»[32]; questo ci ricorda ancora una volta il legame tra il famoso violinista e la chiesa dove questi prese le prime lezioni e iniziò la sua carriera.

---

29 Per un saggio informativo sulle opere di Capello cfr. JEFFREY KURTZMAN, *Giovanni Capello, an avant-gardist of the early seventeenth century*, «Musica Disciplina» XXXI (1977), pp. 155-182. Per uno studio specifico sull'utilizzo degli strumenti nelle opere di Capello invece cfr. RODOBALDO TIBALDI, *Strumenti e forme strumentali nella musica sacra a Brescia nel primo seicento: le* Lamentazioni *e i* Motetti e dialoghi *di Francesco Capello* in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno di studi, Salò, 5-7 ottobre 1990, a cura di Rosa Cafiero e Maria Teresa Rosa Barezzani, Brescia Fondazione Civiltà Bresciana, 1992, vol. II, pp. 237-295; vedi anche dello stesso autore: *Gli inizi dello stile concertante a Milano tra Cinque e Seicento: il «Sacrum opus musicum» (1598) di Giuseppe Gallo, la canzone-mottetto, ed una messa di Giovanni Francesco Capello*, in *Intorno a Monteverdi*. a cura di Maria Caraci Vela e Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 313-349.

30 In I-Rasv, Fondo Veneto II, vol. 886-c, carte non numerate, si trova un indice dei frati della chiesa datato 1636, contenente il nome di Cesario Gussago.

31 JULIA I. SZUSTER, *The life and Works of Cesario Gussago di Brescia*, 2 vol., Ph.D. Diss., University of Adelaide, Australia, 1982. Cfr. ANTONIO DELFINO, *Presenze bresciane nell'intavolatura di Pelplin: i metodi di trascrizione dei mottetti di Cesario Gussago* in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 164-189.

32 SONATE / A QUATTRO, SEI, / ET OTTO, Con alcuni concerti à Otto con le sue Sinfonie / da suonare avanti, & doppo secondo il pla-/ cito , & commodo dei Sonatori. Venezia: Ricciardo Amadino, 1608. RISM G 5165.

Questa non è certo la sede per una analisi approfondita delle loro opere, ma la presenza di questi eccellenti musicisti e compositori alle Grazie, unita alle testimonianze di celebrazioni sontuose e solenni con partecipazione dei Canonici del Duomo e della nobiltà di Brescia ci permette senza ombra di dubbio di collegare la musica composta a Santa Maria delle Grazie con la musica eseguita nella stessa. Lappi, Capello e Gussago tra il 1600 e il 1630 diedero alle stampe più di 40 pubblicazioni contenenti messe, mottetti, inni per tutto l'anno, litanie, vespri, responsori, lamentazioni, compiete, sonate strumentali con organici che variano dalla monodia al concertato con 3-4 cori e strumenti: praticamente tutta la musica che poteva servire al servizio liturgico in Santa Maria delle Grazie, in ogni occasione, semplice o grandiosa.

Anche se le cronache coeve e le testimonianze storiche non ci hanno lasciato molti particolari sulla grandiosità delle esecuzioni musicali che si tenevano nella chiesa delle Grazie, i documenti presentati e le opere dei compositori citati possono aiutarci a ricostruire la storia musicale di questo santuario. Le testimonianze archivistiche, ancorché limitate e scarne, si sono dimostrate basilari per l'indagine storica e hanno contribuito ad accrescere la conoscenza di una importantissima realtà musicale, e religiosa, del passato della città di Brescia.

Nota di chiusura

Questa relazione è il risultato della ricerca su ciò che è sopravvissuto dell'archivio di Santa Maria delle Grazie, da me recentemente riscoperto. Dopo le soppressioni del 1668 e del 1773 (ordinate rispettivamente da Clemente IX e Clemente XIV) parti dell'archivio vennero spedite alla Nunziatura di Venezia, altre nei vari archivi di Stato, tutti i preziosi libri liturgici furono trafugati e venduti[33], mentre molti registri finirono probabilmente al macero o sul rogo[34]. I documenti della Nunziatura veneta, conservati ora nell'Archivio Segreto Vaticano, sono solamente registri contenenti testamenti, lasciti e liti testamentarie. Tutti questi documenti furono richiesti al convento dal Nunzio veneziano dopo la soppressione del 1668 per giustificare le rendite dei frati che derivavano da eredità familiari, e quindi non legate all'ordine o al monastero. Inoltre il nunzio doveva accertarsi che i Gesuiti (i quali avevano acquistato

33 Il libraio Antonio Curti di Venezia comprò all'asta l'intera biblioteca del Convento. Il catalogo esiste in I-BS-cv nel fascicolo Monasteri - S. Maria delle Grazie. Cfr. Guerrini, op. cit., p. 53.

34 Sulle soppressioni dei regolari e i documenti confluiti nell'Archivio segreto Vaticano cfr. EMANUELE BOAGA, *La soppressione innocenziana dei piccoli conventi in Italia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1971. Sulla situazione storica che portò alle soppressioni cfr. MARKO JACOV, *Le missioni cattoliche nei Balcani durante la guerra di Candia (1645-1669)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1992.

il monastero e la chiesa per 12.500 ducati) rispettassero i legati di messe perpetue presi dai gerolamini (vedi allegato 8: Atto di compravendita del Convento e Monastero di S. Maria delle Grazie tra il Nunzio Veneziano e i padri Gesuiti). Attualmente l'archivio della chiesa di Santa Maria delle Grazie contiene solo musica manoscritta e registri databili da dopo le soppressioni del XVIII secolo.

Allegato 1: Estratto dal Libro dei Conti della Confraternita dell'Immacolata[35].

item 3 Agosto 1533 [...] soldi sete dinari octo la libra tolta per exequj da scola de maestro Dominico da Carpenedolo
item adi 29 del mese per soldi dodese spesi in lire [...]ali Reverendi frati da madona di Gratie per cantar la messa el di de sancto hieronimo al nostro altare de comissione de maestro Dominico de Carpenedoli e maestro Hieronimo da Bornato 12 soldi 9 denari
c. 4r l. 16 item adi 28 del mese [1534] per soldi doi dati al maestro Francesco per aver comandato ut supra al' exequj de d. Laura i doi violini soldi doi
c.4r l. 19 item adi 29 del mese . [Settembre 1534]..ali Reverendi frati di Gratie per cantar la messa al nostro altare el giorno di Sancto Hieronimo -----15 soldi 9 denari
c. 6r l. 16 item adi 29 del mese [Settembre 1535] [...] ali Reverendi frati di Gratie per cantar la messa alta el giorno di Sancto Hieronimo al nostro altare----- 15 soldi 9 denari
1540 1-2 volte al mese messa cantata all'altare di S. Gerolamo------soldi quindese--
c. 11v l. 7 Item adi [28 Settembre 1538] [...] per la honoraria di fratj ali Gratie per cantar la messa el mese di nostro Hieronimo data al padre ----------
c. 11 l. 42 Item ali mese [Dicembre 1538] per lire doij soldi cinque [...] al reverendo padre e frate Ludovico e clarissimo vice generale per trej messe altj cantadi al nostro altare[...]
c.13r l. 1 [...]adi 28 di Zenaro 1539 per soldi quindeze dati al frate simone sacristano in li Gratie per la helimosina a la messa cantada la ultima dominica di zenaro--------S 15
c.13r l. 16 [...]adi 2 di marzo 1539 per soldi quindeze dati al frate simone sacristano in li Gratie per la helimosina ala messa cantada al nostro altare alo mese per non esser potuta cantar la ultima dominica di febr. per la consacratione ecctra la ultima dominica di zenaro--------S 15
c. 22r l. 29 Item adi 26 del mese [Febbraio 1543] per soldi vintj datij a detto frate Simone sacristano per aver fato dir moltij messi basi di morte e una altra cantada al nostro altare cum lo suo responsorio di mortij sopra li nostri sepolturj per li nostri defuntj. ---lire 1
c. 24r l. 35 Item adi 7 di marzo 1544 per soldi vintj datij a detto frate Simone sacristano per la helimosina dela messa cantada di morti cum lo aniversario sopra li nostre sepolture e quatro messi basi di mortij per li nostri defuntj. ---lire 1

Allegato 2: Contratto tra S. Maria delle Grazie e la Scuola dei Bombardieri di Brescia[36]

Il Molto Reverendissimo frate Pietro de Lapis fiorentino priore nel Monasterio di Santa Maria delle Grazie[...]
alla presenza del Reverendissimo D. Cesario Gussago Generale della religione sudetta intitolata S. Geronime di de [sic!] fesuli [...] Hanno concesso et dichiarato l'Altare sudetto intitolato di S.ta Barbara, et la sua Ancona con li suoi Banchi, Vedriate, et sepolture intitolato della Scola de Bombardieri esser proprio di detta Scola, et a detto Altare et circum citra, poter Li detti Bombardieri presenti et futuri far tutti quei meglioramenti et Abellimenti che li parerano, con

35 I-BSas, fascicolo non inventariato; segnatura provvisoria dell'unità archivistica: Scuole e Oratori 1.

36 I-Rasv, Fondo Veneto II, v. 897.

consenso però et beneplacito sempre del detto Reverendissimo Generale, overo di quel che sara per tempo, et del Capitolo di detto Monasterio.
[...]Li sudetti promettono et si obligano se, et detta Compagnia, et per li tempi futuri, di dare per Elimosina al detto Monasterio di S.ta Maria delle Gratie lire Vintiquattro ogni anno, il giorno istesso di S.ta Barbara obligandosi detti Reverendi frati Agenti ut supra in ricompensa di detta Elemosina Celebrar una Messa da Morto ogni settimana all'Altare sudetto di S.ta Barbara in remedio di Defunti per detta Compagnia, et Una ogni prima Domenica del mese, a Honore et gloria del Sig. Iddio et a divotion di S.ta Barbara. Cantar La Messa Solemne nel qual Giorno et prima Domenica del Mese La Compagnia debba mantener La Cera , et anco L'oglio che si spende tutto L'anno per detto Altare

Allegato 3: estratto dalle *Cronache Bianchi*[37]

[4 dicembre 1627] Essendo andati l'Illus.mi Rettori alle Grazie a Messa per la festa di S. Barbara, accompagnati al solito con tamburi e trombe da infinità di Bombardieri, ve gli fanno trattenere alla Messa cantata ove è preparato da sedere solo per detti Rettori e Camerlenghi, restando li SS.ri della Banca in piedi; del che avisatone il Sagrestano gli manda un bancale con sopravi una copertina di lana perché sedano ancor essi, che però non fanno dissimulando. E di più non essendosi da Padri fatto bacciare il Messale a Rettori, essi lo mandano a pigliar per il loro Cameriere dopo il Credo e lo bacciano; ciò fore per esservi li Signori Camerlenghi per le pretensioni antiche. (p. 268)
26 detto- L'Ill.mo Capitanio, e seco il Sig. Podestà, SS.ri Pubblici e molta nobiltà vanno alle Grazie dove assistono alla Messa solenne che si canta all'altare di S. Barbara e di più benedetta l'insegna nuova de' Bombardieri detto l'Ill.mo Capitanio di propria mano la da al nuovo Alfiere il Sig. Faustino Valotto, qual in abito superbissimo di scarlatto, con capotto guarnito d'oro, foderato di velluto, con altri ricchi arnesi, lo riceve con grandissimo applauso de' Bombardieri che messi in schiera l'accompagnano tutti con l'altri ufficiali in ordinanza a sua casa: indi vanno tutti li ufficiali in numero di trenta con detto Sig.e Alfiere ad un pasto preparatogli in Pallazzo de già Signori Conti Avogadri dietro la Loggia, dove con altre persone di più a tavola si sta allegramente con sonatori et simili, essendovi stato anche chi scrisse la presente memoria cioè Giov. Battista Bianchi. E nel disnare l'Illus.mo Podestà manda a donare una canavella con quatro bozze superbamente lavorate di malvasia, che si beve ad onore di quell'Illus.mo Rappresentante. Alle Grazie è stato dispensato il sonetto fatto in tale occasione, e vi è stato tanto concorso di popolo che non si puo' dir di più ; basta che la signora Valeria Porcelaga non potendo per la calca entrar in Chiesa, piglia una sua pianella in mano, e con darla su la schiena a più persone si fa largo[38] (p. 269-70).

---

37 *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX, trascritte e annotate da Paolo Guerrini*, Brescia, *Brixia Sacra*, IV, 1930, pp. 268-70.

38 I due passi sopracitati si riferiscono alle due importanti festività di S. Barbara e del proto-martire S. Stefano; in entrambe le occasioni è evidente la massiccia presenza della nobiltà e delle rappresentanze militari della città, con grandioso cerimoniale e accompagnamento di tamburi e trombe durante il tragitto. Lo stesso Capitano decise di fissare il suo domicilio nel quartiere delle Grazie, da quanto si apprende da altri passi delle Cronache Bianchi, e fece inoltre battezzare sua figlia nel Santuario.

Allegato 4: Contratto tra S. Maria delle Grazie e una compagnia di sarti[39].

Concissio fatta per Rdss dd. patres Sta. Maria Gratiarum quibusdam sutoribus Brixiae
In Xpe nomine amen millmo sexcentesimo Trtio, Indictione prima, die vig.ma quarta Septembris, in quadam Cella terranea Convinctus S.te mariae Gratiarum [...]
Ill.mo padre M.ro Riccardo Baronio generale della congregatione di S.to Hier.mo di Fiesole et il M. R.do padre Hier.mo Barbera hora Priore nel Convento di S.ta Maria delle gratie di questa città di Brescia et li sossoscritti R.di Padri, quali di ordine del sudetto priore sono statti convocati et congregati nel predetto luogo, col sono dilla campana alla usanza , et modo solito cioè, il R.do padre Pietro Lappi diffinitore il padre Anelmo Geroldo Vic.o il padre Romano Ugolino sacristano, il padre Ludovico Zaccarini, il padre Zito Linio Criscini, il padre Dionigi Loditto, il padre Camillo Zamara, il padre Cesareo Gussago, il padre Paulo Tomasi, il padre Paulo Ant.o Baronio, et il padre M.ro Filippo Zonina tutti concordi, et voluntariamente facendo per se et per i suoi successori per ogni [...] hanno concesso et concedono solo ad uso perpetuo, et non altrimenti a m Giorgio Guerino uno dei sindici, a m Cosimo Botti, a M Giovannibattista Prada a m Simone Farinelli, a m Giovanni Paulo Antonello, a m Linio de Pelizari, a m Giovanni Antonio di Armanni, et a m Giovanni Battista Angerri tutti sarti in questa citta'[...] et che fanno per l'honoranda compagnia qual intendono di ergere sotto il nome di S.to Homobono loro divoto, et che promittono nei suoi proprij beni li altri di quella compagnia; Honoratamente la Capella o Altare del S.mo Crocifisso con l'altra Capella che ci è davanti sino al primo pilastro et alla prima colonna posta nella suddetta chiesa della Madonna delle gracie, et quali sonno annesse al Coro , et alla sacristia di quella chiesa, in modo tale che i ditti sarti overo detta compagnia non possa mai far contratto alcuno ne disporre di dette due Capelle con altre persone, ma estinguendosi detta Compagnia, overo non continuando nell'uso di dette Capelle esse ritornino alli sudetti R.di Padri con tutti li miglioramenti et ornamenti che in quelle saranno in qualche modo fatte, con questo potto però espresso, che detta Compagnia debba far ornar le dette due Capelle a stucco, oro, et pitture, secondo il dissegno che sara fatto fare dal Padre Romani Ugolini sacristano suditto, nel quale li ditti Agenti di tal compagnia si rimettono per occasione [...] di ditto disegno;
2ndo Detti Padri concedono gratis tutte quelle pietre che gia erano statte preparate dal Ill.re sig Caval. Silvio Martinengo, per ornare pur anco essole sudette Capelle ad essi R.di padri renonciatio f.me Hir.mo Roma procuratore dell'Ill.ri s.r Francesco Martinengo figliolo di detto Ill. sig.r Cavag.r come nel Inst/io rog.o [...]
3.o che il s.mo Crocifisso di rilievo che al presente si ritrova sopra l'altare sempre debba restare nel luogo istesso dove hora si ritrova; Potendo però detta compagnia far fare un quadro di pittura nel quale sia dipinta l'immagine di s.to Huomobono, et quello porre dietro al sudetto s.mo Crocifisso.
4to. che li sudetti Rdi. padri concedono che detta compagnia possa mettere et tenere una Cassetta al suddetto altare per raccogliere limosine quali però essa compagnia non possa cavare di detta Casetta, ne distribuirle se non in questi doi modi, primo per ornare et mantenere li ornamenti di qual si voglia sorte à detta Capella puoi quando non fussero de bisogno a ciò si possino distribuire alli poveri infermi di detta compagnia solamente et la quale cassetta debba star serrata con tre chiavi diverse una dal'altra delle quali una debba tenere il R.do padre Priore di ditto Convento overo un'altro padre da lui deputato, et le altre due teneranno gli principali regenti ò ministri di detta compagnia acciò ogn'uno vedda, e sappia in che modo et dove saranno impiegati le ditte limosine.

39 I-Rasv, Fondo Veneto II, v. 893.

5o. li detti padri si obligano di dar comodita alla detta compagnia di una stanza nel detto convento, nella quale possa fare le sue congretiationi pertinenti solamente all'utile et honore di detta compagnia e non al paratico. A le quali congregationi overo parlamenti debba et possa sempre entravenire personalmente il Rdo. padre Priore del sudetto Convento, overo un'altro padre da lui deputato, et in caso che detti fratelli contrafacessero a questo ordine s'intenda nulla, et e niun valore ogni attione che havessero trattata et determinata senza l'assistenza del sudetto Padre.

6o. che la sudetta compagnia sia tenuta mantenere perpetuamente mentre stara in detta chiesa il sudetto altare di Tovaglie, Pali almeno di seta dei cinque colori che usa questa Chiesa Candelieri d'ottone, croce, lampada accesa a' tempi debiti secondo l'uso comune di detta chiesa similmente di cera quando essa compagnia farà celebrare a detto suo altare, et ciò tutto ed quel tempo, che detta compagnia potra, dovendo ciò far per mezo di elemosine

7o. che detta compagnia non possa salmegiare o cantare ne alta, ne summissa voce alternatim, ne in alcun modo introdure altri religiosi a celebrare qual si voglia sorti di offitij o messe, eccetto che li padri del sudetto Convento delle gratie.

8o. che tutte le elemosine, legati, o qual si voglia altra entrata presenti et futuri s'intendano che siano per questo capitoli sempre mai separate da quelle del Paratico, et che non possino mai per qualunque occasione che potesse occorrere gli frutti loro, o il capitale essere spesi in altro uso che in beneficio et ornamento delle sudette capelle et dei poveri infermi d'essa compagnia come s'è detto di sopra.

9o. che detta Compagnia non possa mai per alcun tempo serrare di ferrate la seconda cappella ma solamente l'ingresso della capella picciola, ove è l'altare alla quale furono dessignati li balaustri di pietra rossa et di paragone che loro sono inclusi nella concessione fatta a la sudetta compagnia come di sopra, et sopra li detti balaustri doveva la compagnia far fare la ferrata o chiusa con ornamenti di ottone alla Milanesa con suo commodo [...] et raccolte limosine sufficienti per detto bisogno.

X che detta compagnia sia tenuta a dar principio a far ornare dette capelle tanto di stucco, quanto d'oro, et pittura et seguitare sin tanto che sara compita almeno nel modo che hanno tenuto tutti gli altri che hanno ornato Capelle in ditta chiesa in termine di trei anni continui prossimi futuri rimossa ogni eccettione.

XI occorendo che tra detti Padri over convento el la sudetta compagnia nascesse qualche controversia (quod Deus avertat) che ambedue le parti non possano haver ricorso ad altro foro che al consonatore, che sara per tempora del detto Convento et Generale de ditti Padri.

XII Il sopradetto padre Generale admette tutti li fratelli dell'uno et l'altro sesso presenti et futuri di detta compagnia a la partecipatione de tutti li privilegij, indulgenze, suffragij, et gratie spirituali, che tutto l'ordine d'essi Reverendi Padri , et di tutti gli altri ordini mendicanti come se detti fratelli furono professi de detta religione conforme all'autorità concessagli dalla santa sede Apostolica come si legge ne suoi privilegij, recitando però detti Fratelli un certo numero di orationi che gli saranno assegnate a suoi tempi.

XIII che detta compagnia debba però tenere nella sudetta Capella picciola una cassa sicura fabricata nelli banchi che doveranno farsi nei lati d'essa capella come luogo più sicuro et tal cassa debba esser chiusa con tre chiavi diverse et custodite come quelle di sopra, nella qual cassa la sudetta compagnia overo ministri d'essa doveranno conservar tutti li libri scritture de qual si voglia sorti et altre cose di valore appartenenti a quella cosi anco li danari cavati dalla casetta delle elemosine o legati a qual si voglia altra sorte di danari, acciò poi unitamente quelli che teneranno le chiavi li cavino di quella, et li consegnino a quelli che li doveranno havere per benefficio come di sopra eccettuando inquesto capitolo gli libri giornali li quali possano tenere appresso di se li Massari o ministri di detta compagnia che saranno per tempora.

XIIII che detta compagnia debba fare una lanterna o luminario sopra la cuppola della capella che è davanti a quella del Santissimo Crocifisso, acciò renda lume all'altare di esso Smo. Crocifisso con tutti quei ripari che saranno necessari per diffendere l'ornamento d'oro, et di stucco, et de pittura da venti et pioggia, et simili influenze che puotessero cadere da detta lanterna et tutte le ditte due capelle secondo il bisogno che si farà fare da periti, con la conditione come di sopra, et quella provisione debba procurarsi da detta compagnia mentre starà in detta chiesa ogni volta che sara bisogno.
XV che la detta compagnia possa far fabricare una o più sepolture nella seconda capella del detto Altare secondo sara bisogno alla giornata a la forma che hoggi si usa per fuggir il fettore de corpi morti, et possano esponere et mettere fuora l'indulgentia che hanno secondo l'ordinario.
[...] (firme varie e sigillo notarile).

Allegato 5: decreto della città di Brescia (1273) [40].

Reperitur in Volumine Statutorum veterum Communitatis Brixiae Capitulo 1 2 3 sub rubrica de Celebratione Festivitatis Beatae Mariae mensis Augusti, et statutum est tenoris infrascripti. Item statutum est per concilium Generale Communis Brixiae, voce praeconum et sono campanarum, more solito congregatum, die lune quarto intrati Augusti currente Anno Domini 1273 indictione prima June regente Brixiam Do. Gelmino Brunillo Regis Vicario in Brixia. Quod Potestas, et quilibet Rector Brixiae qui per tempora fuerit, teneatur Festum Assumptionis Beatae Mariae Virginis de mense Augusti quolibet anno tam a Civibus, quam a forensibus facere celebrari, et quod ante dictum Festum per octo dies, vel decem mittat Nuntios Communis Brixiae per districtum Brixiae praecipiant Communibus universis, quod veritate cum Oblationibus secundus possibilitatem eorum ad dictum Festus: et quod praeconizetur per plures dies, antequam veniat dictum Festum, per dictam Civitatem Brixiae Quod Universi de Civitate, et districtu Brixiae sint parati venire cum decentibus oblationibus ad praedictum Festum. Et quod antequam veniat dicta Festivitas [...][ro.es?] Interdictae sint per tres dies: et in vigilia festivitatis hora vigesima tertia stationes omnes claudantur, nisi causa emendi cereos, etc.In Ipsa die, et hora competenti potestas, et Aruiani[?] cum his qui sunt super eis, et alij universi, secundus quod deceat, veniant cum omni honore, et reverentia, et cum decentibus oblationibus ad Festivitatem praedictam. Et quod duo viri providi, et fideles per rectorem Comunis Brixiae, et Aruianos nominati ad eorum voluntatem, non sortibus, sed alit. ut eis videbitur, eligant qui colligant, et recipiant dictas Oblationes, et illas expendere, et mittere euunt ad honorem Dei, et B. Mariae Virginis, in reparatione ecclesiae Sanctae Mariae et Sancti Petri de Dom, secundum quod melius, et utilius vicum fuerit expedire.
Bonifacius Belarius Cancelliere Magnae Civitatis Brixiae Coadiutor fideliter exemplavit, etc.

Allegato 6: estratto dalle *Cronache Bianchi*[41]

30 giugno 1628 Levatosi il Principe di Venosa[42] nelle stanze del Podestà per ascoltar la messa, nasce disparere tra esso principe e detti rettori pretendendo quegli la strada e questi non

[40] I-BSq ms E. I. 11 (monasteri bresciani), c. 452r.

[41] *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX, trascritte e annotate da Paolo Guerrini*, Brescia, *Brixia Sacra*, IV, 1930, pp. 275.

volendo dar preminenza nè luogo alcuno di sorte solo con li suoi. Mettesi indi in trattato questa pretesa, e dopo due hore affaticandosi uno d' Principali del Gran Duca e il Conte Ferdinando Scotto si risolve che detto P. di Venosa resti a casa e seco il Gran Duca fa restare anco il Fratello. Vanno alle Gratie pertanto in Carozza con il seguito nobilissimo de' signori tutti benissimo all'ordine, ove quei Padri avevano già disparato per nuova precorsa che il Gran Duca non vi andava più e per causa d'una pioggia grandissima che vien a mezza mattina, e per la discrepanza suddetta, si che era mezzo giorno che il suo Cappellano diceva Messa. S'era però di bel novo addobbata pomposamente la Chiesa e preparato lo strato per il solo Gran Duca, con altro strato indietro per il Prencipe Fratello e Rettori. Ma detto Prencipe arrivato s'inginocchia anche fuori dei tappeti in nuda terra, e i Rettori fanno il simile un passo adietro, così pure fa la Nobiltà inginochiandosi adietro in moltissimi tapeti stesi. Il concorso del Popolo è stato numerosissimo, che se non si teneva chiusa la chiesa non sarebbe stata capace. Si fa bellissima musica continuamente. Evvi buon numero di lumi sull'altare e su li balaustri di torcie. Alla levatione sei figlioli giovini de principali della Città escono dal Coro tre per parte e con torzoni accesi e con le solite riverenze fanno l'ufficio de' paggi. Fra quali uno de' nepoti del Capitanio, due del Sig. Paolo Avogadro, un Calino, il Co: Carlo (Martinengo) da Barco, ed il figlio del Conte Bartolomeo Martinengo. Dopo Messa si va in Madonna, quale se gli scopre, e vi è preparato benissimo di tapeti e scabelli ma vi si sta poco. Si ritorna a casa per la via del Corso della Palata e dell'Orefici. Dopo pranzo il Gran Duca tratta con diversi archibugi bellissimi. Fassi musica dal Sig. Francesco Turini e P. Giov. Battista Richino noblissima, e le rime sono state composte dal S. Ottavio Rossi, quali stampate gli vengono donate in compagnia de vari Sonetti Composti da diversi. Sonansi continuamente la mattina e sino che parte li piffari su la torre del Popolo.

Allegato 7: estratto dal registro dei pagamenti di S. Maria delle Grazie (1665 al 1668)[43].

Settembre 1665:
Item a 15 tra PP e chierici che cantano [...] uno scudo per uno sono scudi 15 --- lire 61.10 [...] al m. di cappella [...] scudi; al maestro per i musici[:] scudi 10 a Iseppo, al soprano, al contralto, al violino, et al Grande organista nello chiesone[;] scudi 4 per uno a 7 altri putti che cantano, scudi 4 a D. Girolamo nostro ; in totale scudi 140 che sono di pianete 82».
Gennaio 1666: al p. maestro di capella: 61.10
Febbraio: a F. Carlo Zabello: Lire 61.10
marzo: Al P. Salvador M.ro di Capella 120 lire
aprile:
al P. Mro di Capella per li musici hanno servito per le compiete conforme alla sua lista scudi 212 pianete -----124.4
a F. Carlo Zabello la sua del precedente mese: Lire 61.10
maggio: al p. maestro di capella la sua del precedente mese : 50 lire
Luglio 1666:
Al P. Mro. Gaudentio Belli in due partite -------69.10

---

42 Non si tratta ovviamente del famoso madrigalista Carlo Gesualdo, morto nel 1613.

43 I-Rasv, Fondo Veneto II, vol. 723, c. 9 e seguenti.

Al P. Mro. C[...] Manera ----------75
Agosto 1666: Al P. Mro. Belli ---------153.15
9 settembre 1666
30 sacerdoti 7 chierici 4 novitti 12 conversi 3 oblati, 11 putti che cantano il ? scudi 4, ? scudi 268 e piu al P m. di cappella scudi doi da distribuire alli musici scudi 10 a 10 PP che cantano scudi 10 al P Giacomo Venturini un filippo al soprano di Salò
maggio 1667
Al P Mro di Capella ------ 8.4
Al P Mro di canto un filippo anco li doi altri mesi passati se bene hò messo cola un scudo corso? scudi 10.18 di pianete------6.8
Giugno 1667
Al P Mro di Capella ------ 8.4
Al P Mro di canto un filippo----------4.17
Agosto 1667
Al P. Mro Belli la sua cortesia del precedente mese----------153.15
Settembre 1667
[...] sacerdoti 28 sono scudi 120 [...]D. Girolamo disporre tra chierici e Novizzi sono scudi 76 conversi nro 14 scudi 56 oblati 3 scudi 12 [dodici?] putti che cantano scudi 48 a Ballisario un filippo all'organista un filippo al signor Antonio un filippo a [[...]?] Iseppo un filippo e pui al P. Cesare dui decaloni[?] al P. Finali doi decaloni per essere venuti a loro spese a servire la Beatissima Vergine a 12 Padri che cantano uno scudo per uno conforme il solito l 84 pagato il cavallo al P. Agostino Damanbona[?] l 10 regalati li signori Musici dell'altezza Illustrissima di Mantova di reno bianco una scabola [? sic!] di peso l 1.2/19 in ragione di scudi 3 [[...]] scudi 54 e piu al P Agostino per pagarle l'osteria a Castane [Castenedolo?] decaloni doi il tutto scudi 550.16 pianete---------- 322.12
[...] ad uno di quei signori Musici che s'ammalò scudi 4.2
Dicembre 1667
adi 24 (27 sacerdoti di S. Girolamo, 9 chierici, tre oblati , il P.Generale e lo scrivente) scudi 16 al signor D. GiovanBattista nostro Basso una ge[...] al signor [...] un filippo al signor Isepo un filippo al signor Gorando nello chiesone al [...] nello chiesone a Fognino nello chiesone a 7 altri che cantano 1 filippo l'uno, al P Maestro di Capella per distribuire alli musici scudi 12 [...]
Marzo 1668
Adi 31 contai la solita bona mano di Pasqua a 29 sacerdoti[...] , ite a chierici 11 a laici numero 13 a oblati 3 che sono in tutto scudi 236. Item a 13 Padri che cantano uno scudo per uno e piu due al Maestro di Capella che sono scudi 14 l98; item pagate in mano del Maestro di Capella l 180 per sei parti cioe' un tenore 3 viole un violino et un bimbo in ragione di l 30 per uno, item al S. D Battista [...] Basso una[...] a[...] mezzo decalone ad Angelo mezzo ducato Veneto al signor Antonio un ducato Veneto vecchio, a Iseppo un filippo all'organista un filippo a sei putti che cantano 4 lire per uno, Item al P Giacomo et al P. Cesare mezza doppia per uno, che il tutto sono scudi 611.11 pianete----------358.4
Maggio 1668
Al Pre Maestro de Chierici P Girolamo Trainino -----4.2
Al Pre Giacomo Venturini un filippo per insegnar il canto ai fratti ------ 4.18
Al Pre Salvator Vignadotti Maestro di Capella ------ 8.4
Giugno 1668
Al Pre Maestro di Capella ------ 8.4
Al Pre Maestro del canto Giacomo Filierti ------4.18
Al Pre Maestro de Chierici-----4.2

Settembre 1668
[...] concertisti deci A[...] parti musici compensato il violino 4 lire per ciascheduno. sono [...]4 e 6. A fine alteri di concerto cioe' Zognino, Angelino, e Marcantonio un ducatello per uno 18.12 A quindeci fratti che cantano computato [...] d'ore il Maestro di Capella un scudo per uno 105. Al Pre Felibioli d'avantaggio un ducattone 9.12 . Al P. Giovanbattista un ducatto. Al signor Lavando un ducatto, al signor Antonio un ducatto, 25.10. Al P. Maestro di Capella da dispensare alli musici invitati per la festa scudi dieci . In tutto ben cinquecento e quatro soldi 14 di pianete 295. 13
Dicembre 1668
Adi 16 All'Organista che ha agiustato L'organo grande con geramia[?] sua dal Maestro di Capella --------6.13
E qui pongo la bona mano di Natale data a cinquanta, cioe' [...] sacerdoti computato per due il Padre reverendissimo Generale, e d. Girolamo, sette chierici, dieci conversi , e tre oblati a lire sedeci [...] sono [...]ottocento 800: e piu scudi dodeci al P. Maestro di Capella da dispensare alli padri musici [...] [bed?] 84: e piu al signor Giovanbattista un ducatto [...] 25.10 A Fagnino un ducatello, ad Angelino un ducatello, al Pierarola un ducatello [...] 18.12 A 12 putti inferiori che cantano computato il violino [...]48. Alli [...][Caghi?] tre ducattoni. Al dispensiero due ducattoni [...] 37.12 In tutto [...] novecento settantanove soldi 14 ----------93

Allegato 8: Atto di compravendita del Convento e Monastero di Santa Maria delle Grazie tra il Nunzio Veneziano e i padri Gesuiti[44].

[6r]In Christi nomine Amen. Anno Incarnationis eiusdem Millesimo sexcentesimo septuagesimo, indictione octava die vero' lunei decima octava mensis Augusti.
Havendo la santa memoria di N.S. Papa Clemente Nono con suo Breve apostolico dato in Roma sotto l'Anello de Piscatore il di : 7 : Decembre 1668 perpetuam applicato tutti e cadauni beni, eccetto li sacri essistenti nel stato di questa Serenissima Repubblica che furono delle suppresse Congregationi de Canonici di S.to Giorgio in Alga de frati Giesuati di S.to Girolamo de Fesoli sotto la regola di Sant'Agostino in sussidio e sovvenimento della città e Regno di Candia, et dell'espeditione contra Turchi, e col Breve medemo spetialmente delegato l'Ill.mo e R.mo Mons.r [6v] Lorenzo Trotti arcivescovo di Cartagine e Noncio Apostolico in questo Serenis.mo Dominio per vendere li beni predetti á chiese, Monasterij et altri luoghi pij solamente; et il tratto impiegare nel sussidio, sovvenimento, et espeditione come sopra, et come appar in esso Breve, che sarà sotto il presente Instromento registrato, et essendo dall'ecc.mo Senato stati eletti l'Ill.mi et ecc.mi ss.ri Aluise Contarini [...] et Aluise Foscarini, et andrea Pisani Procuratori di S. Marco per assistere á queste fontioni, et essendosi esposte le tavolette, sopra quali sono stati descritti cosi li Monasterij et Conventi come li beni delle dette suppresse Congregationi, Fu' sotto li 18 Luglio prossimo passato, 1669 incantato da Bartoldo Ninfa commandator pubblico nella loggietta in Piazza di S. Marco assistenti detto Mons.r Ill.mo et Rever.mo Noncio, et Ill.mi et ecc.mi [7r] ss.ri Procuratori Foscarini, e Pisani, e l'Ill.mo et ecc.mo s.r Gio. Battista Nani & S.r Procurator in luogo del Ill.mo et ecc.mo s.r Proc.r Contarini deputati come sopra il monasterio et Convento di S.ta Maria delle Gratie posto nella Città di Brescia, gia della Congregatione de Frati di S. Girolamo de Fiesoli sotto la regola di S. Agostino con tutti li suoi Chiostri, Cortili, Stanze, Officine, Luoghi, habentie et pertinentie d'ogni sorte essistenti dentro il recinto d'esso Monasterio, eccettuato però la Chiesa, Campanile e luoghi

44 I-BScv Monasteri, S. Maria delle Grazie, mazzo 2 no.3 f. 12.

sacri, quali non s'intendano inclusi nella presente vendita. Con obligo al Compratore di celebrare ó far celebrare tre messe quotidiane perpetue nella Chiesa del Monasterio medemo, che s'intendono fondate sopra il fondo del Monasterio medemo. Item di celebrare, ó far celebrare l'altre messe tutte, che fossero d'obligo del monast.o sudetto, dovendoli esser assignati tanti Capitali de livelli perpetui in Brescia [7v] e suo distretto, i frutti de quali importino la elemosina delle medeme Messe, di esser ridotte da esso Mons.r Ill.mo Noncio, conforme la facoltà che tiene della Sacra Congregatione, et come nella poliza d'incanto che sarà parimente sotto il presente Instrom.to registrata, et data la prima voce, et sussequentemente poi data altra voce sotto li 23 del medemo furono offerti dall'ecc.mo s.r Gio: Franc.co Ferrari Avocato per nome di mon.rio ó luogo capace da esser nominato Ducati vintitrei milla corr.ti, et essendosi per deliberare sopra l'offerta sudetta, furono aperte le Polize secrete, et trovatane una del medemo ecc.te Ferrari de Ducati vintiseimilla cinquecento e trenta corr.ti, con gli oblighi giusta la poliza, fù però a lui come più offerente deliberato il monasterio sudetto di S.ta maria delle Gratie di Brescia, et egli toccò la mazza, et il giorno medemo fù dichiarato haver fatto l'acquisto del monasterio sudetto per conto, come maggiore et interesse della Compagnia de R.R.P.P. Giesuiti di Brescia. Et essendosi del [8r] prezzo sudetto fatto l'attual sborzo, come ne apparono partite sottoscritte del s.r Pietro Guberni Ragionato, che saranno sotto il presente Instromento registrate, et dovendo perciò in conformità esserne stipulato l'Istrum.to; di qui è che il ss.to Ill.mo et R.mo Mons.r Lorenzo Trotto Noncio Apostolico come sopra delegato, con l'assistenza delli predettiIll.mi et ecc.mi ss.ri Procuratori Foscarini, Pisani, e Nani deputati come sopra, spontaneam.te per nome della S.ta Sede Apostolica hà datto, venduto trasferito et liberam.te alienato, come per il p.nte pubblico Instrumento, dà vende trasferisce et liberam.te aliena al Ven: Collegio de P.P. Giesuiti di Brescia, essendo per nome d'esso Collegio et Padri di quello et Successori presente e stipulante, et che compra et acquista il M.to R.do P. Ant.o Foresti Rettor d'esso Coll.o Procurat.re sive Delegato dal suo R.mo P. Generale il sudetto Monasterio e Convento di S.ta Maria delle Gratie posto nella Città di Brescia, che era de med.mi P.P. di S. Girolamo de Fessoli sotto la regola di S. Agostino, con tutti [8v] li suoi Chiostri, Cortili, stanze, officine habentie e pertinentie d'ogni sorte essistenti dentro il recinto d'esso Monasterio eccettuata però la Chiesa, Campanile e luoghi sacri, quali non s'intendano inclusi nella presente venditione, et con tutte altre raggioni, iurisditioni adherenze et attinenze a detto Monasterio e Convento quovis modo spettanti e pertinenti, e frà li confini da esser ad ogni beneplacito d'esse R.R. P.P. et Collegio espressi e dichiarati da pubblico Ministro, et del quale ne hanno hauto l'attual possesso, come inferiorm.te sarà dichiarato, cosi che nell'avenire detti R.R.P.P. Giesuiti del Coll.o di Brescia, et successori in quello esso monasterio et Convento di S.ta Maria delle Gratie, con li obblighi tutti soprascritti habbino ad haver, tener, goder et posseder, et di quelli et quelle esserne liberi et assoluti Patroni senza ostacolo, ò contraditione veruna; che perciò detto mons.r Ill.mo et R.mo Noncio Apostolico, come Delegato ut s.a, li pone in ogni luogo, stato, [9r] raggion et essere della S.ta Sede apostolica et nel detto Monasterio Convento et luoghi si constituisce Procuratori irrevocabili come in cosa propria, in modo però che esso Monasterio et Convento con luoghi tutti come sopra s'intendono essere soggetti et in perpetuo rimanghino alla giurisditione Ecclesiastica e spettino, e spettar debbano ad esso Collegio e P. P. Giesuiti di Brescia, con quelle essentioni e Privilegi tutti, come quelli spettavano ad esso monasterio delle Gratie nel modo medemo come erano dalli P.P. di quello posseduti inanzi la suppres.ne, e cosi doveranno nell'istessa forma alli detti P.P. Giesuiti et suo Collegio perpetuam.te spettare, e da essi ritenersi, e possidersi in tutto e per tutto come nel sudetto Breve Apostolico vien espresso e dichiarato. Con obligatione della Ser.ma sig.ria per la manutentione e defensione del sudetto Monasterio, Convento e luoghi in forma, oltre la quale restano anco essi Padri et Collegio liberi da qual si sia debito che sopra il monast.o convento [9v] vi fosse con la Ser.ma Sig.ria per conto di pubbliche gravezze ò Datij, et essenti di pagare messettaria, Grammatici, et aque giusta la parte dell'Ecc.mo Senato del di = 9= Febraro 1668 che sarà parimente qui sotto registrata; et questa

venditione, et libera alienatione hà fatto et fà detto mons.r Ill.mo et R.mo Noncio come delegato ut sopra con l'assistenza de ss.ti Ill.mi et ecc.mi ss.ri Procurat.ri Deputati per prezzo di Duc.ti vintiseimilla cinquecento trenta da [simbolo degli scudi] 6:4 per Ducato moneta corr.te, oltre il qual prezzo saranno tenuti essi P.P. Giesuiti del Collegio sudetto di Brescia e successori nel Coll.o medemo di celebrare in perpetuo tre messe quotidiane nella Chiesa del Monasterio sudetto senza stipendio o' elemosina di sorte alcuna, intendendosi haver hauto principio l'obligo della celebratione predetta à 2 Decembre pross.mo passato 1669 à qual tempo ne è stà datto ad essi Padri il possesso del monasterio et Convento sudetto et fattale la consegna [10r] delle suppellettili sacre et Argenti, et s'intenderà l'obligatione sudetta compensata e subentrata in suplimento del prezzo del sud.o Convento e luoghi, con obligo di più di pagare le decime, Canoni, livelli perpetui, responsioni et altri aggravij à quali fosse tenuta il monasterio sudetto per il fondo d'esso monasterio e luoghi poss.ti.
Et se bene nella detta vendita et poliza d'incanto sopra detta viene eccettuata la chiesa Campanile et luoghi sacri, concede nondimeno esso Mons.r ill.mo et R.mo Noncio ut s.a Delegato et assistito il governo della detta Chiesa alli s.ri Padri della Compagnia di Giesu' del Coll.o di Brescia con le suppellettili sacre et Argenti per doverle far officiare, et perciò mantenere sempre in conto e colmo, e provista in ogni tempo di cera, oglio et tutte le cose necessarie al culto Divino et in essa far celebrare pontualme.te le messe trè quotidiane in perpetuo conforme l'obligo come sopra [10v] ingiontole, quale s'intenderà imposto s.a il fondo di detto Monasterio e Convento et in consequenza obligati sempre li sudetti Padri Giesuiti Compratori et Successori nel detto Collegio, che cosi detto M.to r.o P. Foresti Procuratore sive Delegato come sopra per l'adempimento et pagam.to delle cose tutte sopranarrate indimsi obliga in ogni più ampla forma
Et essendosi del prezzo sudetto fatto l'attual esborso in sette partite, cioè la prima sotto li 21 Agosto 1669 pross.mo passato da Ducati sei milla , la 2.a del di 4 7mbre susseq.te de Ducati doimilla quattrocento, la 3.a del di = 8 = del medemo de Ducati trei milla, la 4.a del di = 13 = dell'istesso de Ducati seimilla seicento, la quinta del di 22 pur di sett.mbre sudetto.
La 6.a del di = 24 = dell'istesso de Ducati treimilla trentacinque, et la 7.ma del giorno seguente 25 = del medemo de Ducati trei milla quattrocento nonantacinque [*sic*!], che unite tutte dette somme rilevano l'intiera somma de Ducati vintiseimilla [11r] cinquecento trenta, prezzo del sudetto Monasterio et Convento, con luoghi come sopra apparono esse partite sottoscritte dal P. Pietro Guberni, et saranno sotto il presento Instrum.to registrate, perciò e stante l'obligatione sudetta come intieramente satisfatto, et pagato il pretio del monasterio, Convento et luoghi sudetti di quello ne hà fatto et fà detto mons.r Ill.mo et R.mo Noncio Apostolico al pred.o m.to R.o P. Antonio Foresti Delegato sive Procuratore et per nome delli P.P. sudetti del Coll.o di Brescia presente et accettante ampla et libera quietanza.
[continua con le sottoscrizioni e il sigillo notarile]

FRANCESCA MASCOLI

La cappella delle SS. Croci nel Duomo di Brescia

LA CAPPELLA DELLE SS. CROCI NEL DUOMO DI BRESCIA (1621 – 1659)

Questa relazione è tratta da un lavoro più ampio riguardante le diverse attività musicali del Primo Barocco che trovano come fondamentale referente il Duomo di Brescia[1]. Più precisamente, in questa sede tratteremo un aspetto tra i più interessanti di tali attività: la «cappella» delle SS. Croci, un'istituzione tanto importante quanto difficile da definire, poiché non si tratta di una realtà stabile nel tempo, ma di un gruppo di musici che, sotto la guida del maestro di cappella del Duomo, è ingaggiato dalla Compagnia delle SS. Croci per le festività annuali promosse dalla stessa in collaborazione con il Comune. In un'apposita cappella del Duomo Vecchio di Brescia (la Cappella delle SS. Croci, appunto) sono tutt'oggi conservati gli omonimi tesori di illustre e sacra provenienza[2] – alcune tra le più preziose lavorazioni orafe che la città possiede – secondo quanto la tradizione ci tramanda.

Nel Seicento un clima di ardente fede, di intima ed intensa *pietas* traspare dalla corale partecipazione ai momenti di venerazione delle SS. Croci, specie quando vengono esposte le Croci Oro e Fiamma e del Campo: una moltitudine di fedeli[3] si riversa nelle strade durante la processione o si ferma orante nella Cappella. Non basta il fatto che le SS. Croci costituiscano uno degli aspetti più radicati della nostra tradizione religiosa popolare a motivare la sollecita e spontanea devozione dei bresciani nel XVII secolo: per comprendere la premura e la cura «nell'adornando nella più decente, devota, e decorosa musica per la degna veneratione di così insigni Reliquie, alla quale vien ogn'uno vivamente eccitato […]»[4], è importante ricordare la forza miracolosa loro attribuita, specie nelle calamità. Inoltre, proprio nel

---

1 FRANCESCA MASCOLI, *Musica e prassi nel Duomo di Brescia nel Primo Barocco,* tesi di laurea presso l'Università Cattolica di Brescia, anno accademico 1998/99.

2 *Lo Statuto della Compagnia dei Custodi delle Sante Croci. Con appendice di alcune notizie storiche sulla Compagnia*, Compagnia dei Custodi delle Sante Croci, Brescia, Cattedrale di Brescia, 1995.

3 «Sonetti, madrigali, canzoni in onore delle SS. Croci stampate in opuscoli commemorativi o in fogli volanti da dispensare al popolo, si moltiplicano nei secoli XVII, e XVIII» (cfr. PAOLO GUERRINI, *Il tesoro delle SS. Croci nella storia e nell'arte*, in *Pagine Sparse*, vol. V, Brescia, Moretto, 1985, p. 106).

4 *Proclama dei Rettori di Brescia* del 31 maggio 1690 (Archivio delle SS. Croci, fald. A/2 21/1, c.1).

1600 la Compagnia delle SS. Croci, nata agli inizi del Cinquecento per regolarne il culto[5], conosce un rinnovato assetto ed una presa di coscienza della propria posizione istituzionale.

Le funzioni in Cattedrale sono preparate con scrupolo e passione dai Confratelli; le processioni cittadine sono studiate logisticamente (e supportate economicamente) dal Comune: in entrambe la musica – che assurge ad autentica espressione di questa spiritualità – è chiamata a contribuire alla solenne religiosità e allo sfarzo proprio delle grandi festività barocche.

Nel lavoro che segue non riporteremo tutti gli eventi musicali relativi alle SS. Croci[6], ma solo i tre momenti dell'anno in cui la Cappella era chiamata ad esprimersi solennemente nella prassi «a tre cori»: i Venerdì di Quaresima, particolarmente avvertiti dalla religiosità popolare, che si celebravano nella cappella delle SS. Croci in Duomo Vecchio; la festa del 3 maggio, giorno dell'Invenzione delle SS. Croci («Nella solennità dell'Inventione di S.ta Croce che si celebra li trei Maggio si farà ogn'anno la Processione generale di questa Compagnia […] incominciara in Domo passara per la Chiesa di Santa Croce, et ritornera in Domo»); il giorno dell'Esaltazione il 14 settembre. Quest'ultima, a differenza della seconda, è una ricorrenza ancora oggi festeggiata ; così pure i Venerdì di Quaresima.

La trattazione sarà condotta principalmente su due tipologie di fonti documentarie, entrambe presenti nell'Archivio delle SS. Croci[7]: quelle che riportano i pagamenti ai musici e quelle relative ai vari organici assunti dalla Compagnia per tali celebrazioni.

Alcuni «indizi» per la storia della Cappella: i pagamenti ai musici

Tavola 1. Pagamenti per la musica delle SS. Croci dei Venerdì di Quaresima, Invenzione, Esaltazione (1621-1657)

anno	Venerdì di Quaresima			Solennità dell'Invenzione 3 maggio			Solennità dell'Esaltazione 14 settembre	
	Data pagam.	£		Data pagam.	£		Data pagam.	£
1621				14 maggio	29:5:8		23 settembre	29:5:8

5 Una prima notizia certa relativa alla Confraternita risale al 3 marzo 1520 (*Lo statuto della Compagnia dei Custodi delle Sante Croci,* cit., pag. 13).

6 Per un quadro più completo, cfr. F. MASCOLI, *op. cit.*, «La musica *in organo* dei *venerdì* e la *mancia* al maestro di cappella» e «Le processioni cittadine del Seicento».

7 L'Archivio delle SS. Croci è una sezione dell'Archivio Capitolare di Brescia (A.C.). Per la collocazione dei singoli materiali si confronti F. MASCOLI, *op. cit.*, «Le fonti documentarie». Quando ci occuperemo dei singoli dati, ne faremo menzione più specifica.

1622				4 maggio	13:2:4		15 settembre	23:8:4
1625				3 maggio	20:10		20 ottobre	24:12
							1 settembre (1)	55:12:8
1626				7 maggio	30:10		24 settembre	24:12
1633				4 maggio	104		15 settembre	23:8:4
1634	9 aprile (6 ven.)	75		4 maggio	123:12		16 settembre	70:16
1635	10 aprile (6 ven.)	75						
1637				6 maggio	252		16 settembre	84:10
1638							19 settembre (2)	84
1639	[?] marzo (3)	90		10 maggio (4)	302		14 settembre (5)	70
1640				6 maggio	99:4		14 settembre	84
1641	30 marzo (4 ven.)	157:6:10		7 maggio	121:4		23 settembre	80
1642	14 aprile	98		12 maggio	100		16 settembre	84:4
1643	2 aprile	155:14		8 maggio	152:6		?	84
1644	23 marzo	192:18		10 maggio	165		27 settembre	84
1645	10 aprile	337:10		9 maggio	165		16 settembre	84
1646	27 marzo	260		7 maggio	165		18 settembre	91
1647	15 aprile (7 ven.)	425		6 maggio	162		15 settembre	96:14
1648	3 aprile (5 ven.)	322		5 maggio	185		18 settembre	96
1649	30 marzo (4 ven.)	300		4 maggio (6)	181		14 settembre	96
1650	5 aprile (7)	374		5 maggio	190		14 settembre	96
1651	30 marzo (5 ven.)	374		3 maggio	200		14 settembre	96
1652	22 marzo (4 ven.)	175		7 maggio	175		13 novembre	42
1653	4 marzo (5 ven.)	175		3 maggio	105		14 settembre	62
1654	23 marzo (4 ven.)	140		6 maggio	126		14 settembre	60
1655	19 marzo (3 ven.)	105		28 maggio	140		17 settembre	63
1656	11 aprile	210		5 maggio	140		4 ottobre	63
1657	24 marzo (4 ven.)	140		4 maggio	140		15 settembre	60

(1) Spesa per «l'elevatione degli ultimi giorni di agosto».
(2) L'importo contenuto in questa parte (Archivio SS. Croci, fald. A 17-108, polizza n. 16, 19 settembre 1638) è il pagamento di soli coristi e strumentisti ad arco.
(3) È l'importo versato per soli cantori e suonatori. Si veda Archivio SS. Croci, fald. A 17-108, polizza n. 32, [?] marzo 1639.
(4) L'elevato compenso è giustificato dal fatto che è comprensivo di tre messe e di un vespro.

(5) di questo documento (Archivio SS. Croci, fald. A 17-108, polizza n. 15, 14 settembre [?]) non è indicato l'anno. Poiché la carta vicina riporta il pagamento ai musici per la medesima festività nell'anno 1638, vi sono molte probabilità che si tratti del 1639.
(6) «et più per l'agionta de primi Vespri» £. 9.
(7) «et più per suplemento di detta musica conti al suddetto» £. 24 .

Se dopo il 1657 i documenti proseguono nell'evidenziare i versamenti per le festività, le fonti vengono meno per il periodo anteriore al 1621. Possiamo però facilmente intuire come nei primi decenni del secolo la prassi musicale sia, non diversamente dai dati riportati per gli anni venti, molto ridotta. La nostra supposizione, che tenderebbe a circoscrivere tale prassi al solo impiego dell'organico vocale con accompagnamento dell'organo, sembra però essere smentita dalla «musica bellissima» cui le cronache di questi anni – di seguito riportate – accennano.

I pagamenti del decennio 1620-1630 non sono purtroppo supportati dalla conoscenza dell'organico: i dati su quest'ultimo cominciano infatti dal 1637 (Tav. 2), anno in cui, come la Tav. 1 evidenzia, l'attività musicale già prelude agli esiti ragguardevoli del periodo successivo. Nella medesima Tav. 1 mancano invece i pagamenti del 1627/1632, quelli del periodo appena precedente la peste e quelli del biennio del contagio. Tuttavia, per gli anni 1629/1630 è attestata la prosecuzione dell'attività[8] attraverso altre fonti[9]:

> «27 maggio 1629 Si canta Messa solenne in Domo all'altare delle SS. Croci con musica bellissima
> 17 giugno 1630 In Domo alcun divoto o simile fa cantare una Messa solenne alla SS. Croce in Musica
> 18 giugno 1630 In Domo si canta una Messa votiva alla SS. Croce in musica solennissima».

In questo biennio le SS. Croci vivono un momento di intenso impegno, che trova nelle processioni la più appropriata espressione: le stesse feste

8 Anche se alcune delle celebrazioni delle SS. Croci avvengono in giorni differenti dal 3 maggio e dal 14 settembre (Invenzione e Elevazione), non è comunque detto che non siano legate a tali festività. Osserviamo, ad esempio, l'inaspettato pagamento ai musici del 1 settembre 1625 (£. 55:12:8): esso è indicato come spesa per «l'elevatione delli ultimi giorni di agosto».
Una fonte dei *Diari Bianchi* (in P. GUERRINI, *Fonti per la storia bresciana*, vol. IV, Brescia, Moretto, 1930, pag. 205) ce lo conferma: «31 agosto 1625 La città fa cantare solennissimamente una Messa all'altare delle SS. Croci Pro gratiarum actione, cui interviene li Rettori con tutta la Nobiltà e grandissimo concorso di popolo».

9 *Diari Bianchi*, cit., pp. 351, 446, 447.

dell'Invenzione e dell'Esaltazione, lo ricordiamo, sono costituite anche dal momento processionale, che anticipa la celebrazione vera e propria.

Nondimeno, sul versante dei Venerdì di Quaresima, possiamo esprimere alcune osservazioni riferendoci alla Tav. 1. Siamo propensi a credere che se la prima attestazione a noi pervenuta è quella del 1634, ciò non sia dovuto alla perdita di testimonianze precedenti: il 1634 potrebbe corrispondere ad un effettivo inizio. Fa propendere per questa ipotesi l'esiguità del (presunto) primo pagamento: £ 75 per sei Venerdì, cioè poco più di £ 12 a prestazione. Si tratta probabilmente del ristretto *ensemble* che nella musica a tre cori (Tav. 2) definiremo «in organo», accompagnato da tale strumento o dal violone. In alternativa, possiamo ipotizzare una compagine inusuale come quella dell'Esaltazione del 1639, composta unicamente da cinque cantori e due violini. Queste conclusioni ci fanno rendere conto come il nostro campo di indagine si presti a più ipotesi anche diverse fra loro; tuttavia abbiamo a disposizione un elemento indicativo attendibile dal quale non si può prescindere: i pagamenti.

Nostro intento è stato sinora quello di offrire un quadro generale di questi ultimi; altri elementi pertinenti saranno in seguito da noi proposti congiuntamente all'individuazione dell'organico delle celebrazioni.

L'organico « a tre cori »

Prima d'introdurre il relativo prospetto, sono necessarie alcune premesse. Innanzitutto, se ci fossimo unicamente attenuti ai dati delle polizze, non avremmo potuto svolgere il lavoro: spesso esse si riducono a meri elenchi di nomi di musici di cui non viene indicata a fianco la specifica funzione. Di maggior aiuto nella distinzione dei diversi ruoli sono invece stati i differenti versamenti fatti ad ogni musico, così come il constatare come la composizione di queste »liste» segua, parzialmente, l'ordine «in organo»/«strumenti»/«voci in cappella»: riproduce cioè la disposizione logistica dei musici in Cattedrale. È anche vero che alcune cerimonie richiedono un diverso assetto della compagine musicale: sono questi i casi in cui l'ordine dei nomi nelle fonti risulta invertito.

Per maggior chiarezza e per semplificare, abbiamo predisposto la Tav. 2 utilizzando convenzionalmente la disposizione sopraccitata («in organo»/«strumenti»/«in cappella») come modello comune a tutte le celebrazioni. Causa di forti ambiguità nell'interpretazione dei dati si è rivelata la prassi molto diffusa all'epoca di considerare intercambiabili gli strumentisti ed i cantori. All'occorrenza, dunque, un *cantor* che sa suonare anche la viola può essere chiamato a far parte dell'*ensemble* strumentale, anche solo sporadicamente, come presto vedremo. Oppure, una voce

«in cappella» può essere chiamata a sostituire lo stesso ruolo «in organo»: in tal caso il passaggio è vantaggioso, perché questo secondo organico è selezionato, meglio remunerato, e destinato ad esecuzioni di raffinata qualità artistica.

Procediamo dunque con il riportare la Tav. 2 che, lo ricordiamo, costituisce un'ipotesi di lavoro documentata e molto probabile, ma non completamente verificabile. Per quanto riguarda i dati che sconfinano in mere congetture, ci riserviamo di rilevarne il carattere suppositivo nelle note in fondo al prospetto.

Tavola 2. L'organico della «cappella» delle SS. Croci (1637-1659)

Inv. = giorno dell'Invenzione delle SS. Croci, 3 maggio
Esalt. = giorno dell'Esaltazione delle SS. Croci, 14 settembre
Quar. = musica dei venerdì di Quaresima

	1637		1638		1639		1640	1641
	Esalt.		Inv.	Esalt. (1)	Quar. (2)	Esalt. (3)	Inv.	Quar. (4)
»in organo»								
Violini	2		2	2	2	2	2	2
Soprano	1		1	1	2	1	2	2
Alto	1			1	1	2	1	1
Tenore	2		1	2	1	2	2	2
Basso	1						1	1
Organista			1				1	1
»Istrumenti»								
Viola								
Violone			1	1	1			1
Chitarrone			1					
»in Capella»								
Coristi								
Soprani								1
Alti, Tenori, Bassi								5
Maestro di Cappella	1		1	1	1	1	1	1
Pagamento (in £)	94		74*	84*	90*	70	99:4	157:6:10

* maestro escluso

	1643		1644			1645			1646	
	Inv.		Quar. (5)	Inv.		Quar. (6)	Inv. (7)		Quar.	Esalt.
»in organo»										
Violini	2		2	2		2	2		2	2
Soprano	8		3	9		1	7		1	1
Alto			2			1			1	3
Tenore			2			1			1	1
Basso			1			1			1	1
Organista	1		1	1		1	1		1	1
»Istrumenti»										
Viola	4			4		3	6		3	2
Violone	1		1	1		1	1		1	
Chitarrone										1
Trombone							1			1
»in Capella»										
Coristi			2	3		4	2		4	
Soprani	+		Semin.	1		+	+		+	
Alti, Tenori, Bassi	4		4	3		5	3		5	3
Maestro di Cappella	1		1	1		1	1		1	1
Pagamento (in £)	152:6		192:18	165		337:10	165		260	91

+ numero indefinito di voci bianche soprano

	1647			1648			1649			1659
	Quar. (8)	Inv. (9)		Quar. (10)	Inv.		Quar. (11)	Inv.		Inv.
»in organo»										
Violini	2	2		2	2		2	2		2
Soprano	1	1		5	2		1	2		2
Alto	2	2		3	2		2	2		1
Tenore	2	2		2	2		2	2		2
Basso	2	1		1	2		1	2		1
Organista	1	1		1	1		1	1		1
»Istrumenti»										
Viola	2	6		3	4		2	4		
Violone	1	1		1	1		1	1		1
Chitarrone	1	1								

»in Capella»									
Coristi	4	3		4	4		3	4	4
Soprani		+		3	+		+	4	
Alti, Tenori, Bassi	2	2			6		5	5	6
Maestro di Cappella	1	1		1	1		1	1	1
Pagamento (in £)	425	162		322	185		300	181	109

+ numero indefinito di voci bianche soprano

(1) Crediamo che la compagine musicale dell'Esaltazione del 1638 (Archivio SS. Croci, fald. A 17-108, polizza n.16, 19 settembre 1638) sia provvista di due tenori. Propendiamo cioè per credere che Prete Benigno svolga qui la funzione di un secondo tenore, e non quella di un terzo violino. La possibilità di fraintendimento nasce dal fatto che nelle fonti precedenti egli è in alcuni casi tenore, in altri violinista. La nostra ipotesi è avallata dalla mancanza del basso: l'utilizzo di due tenori può supplirne l'assenza.
(2) La fonte (Archivio SS. Croci, fald. A 17-108, polizza n. 32) non ci dà l'assoluta certezza che sia questo l'organico completo della Quaresima. Molti elementi lo fanno però supporre: il saldo – che la polizza riporta – di £ 90 complessive per i musici non è lontano dai pagamenti quaresimali degli anni vicini; inoltre, se la carta non è purtroppo provvista di data, è comunque contenuta tra quelle di marzo.
(3) Abbiamo ragione di credere che Prete Agostino sia un tenore. In questa celebrazione, dunque, affiancherebbe il ben più noto Prete Lovere delle Grazie. Ciò non toglie, comunque, che all'occorrenza uno dei due potesse fungere da basso.
(4) La polizza relativa ai Venerdì di Quaresima del 1641 (Archivio SS. Croci, fald. A 17-108, polizza n.52, 30 marzo 1641) riporta «in cappella» un organico diverso rispetto a quello da noi indicato. Al posto di due tenori ed un basso, vi sono infatti solo tre tenori, nell'ordine: il Prete Lovere, Giovanni Battista Garbotto (membro della nostra cappella) ed il Prete Alfonso. Dal confronto con i documenti di poco precedenti sappiamo che quest'ultimo è un basso, non un tenore. Si tratta quindi di una svista da parte del trascrivente delle SS. Croci.
(5) È una compagine inusuale quella della Quaresima del 1644: tra le voci «in cappella» la polizza (Archivio SS. Croci, fald. 17-108, polizza n. 95) fa menzione del «Seminario». Ciò spiega l'assenza dei soliti «Soprani».
(6) Due sono i presupposti da noi ipotizzati per la compilazione di questa colonna:
- il tenore Garbotto viene ingaggiato come suonatore di viola;
- le persone del documento delle quali non è segnato il pagamento sono comunque presenti.
Questo vale anche per l'Invenzione del 1645 e del 1647 e la Quaresima del 1648.
(7) La compagine strumentale dell'Invenzione del 1648 (Archivio SS. Croci, fald. A 17-108, polizza n.114) prevede almeno uno strumento a fiato. La preziosa indicazione è fornita dall'indicazione «*Pietro Corista Tromb.*».
(8) Riportiamo l'elenco dei musici indicato nel documento (Archivio SS. Croci, fald. A 17-108, polizza n.117, 15 aprile 1647) interpretando il criterio di chi ha compiuto la registrazione. La non facile lettura della fonte non ci offre però la certezza assoluta che la nostra sia la chiave esatta d'interpretazione.
(9) Individuiamo nella figura del Prete Evangelista il basso delle voci «in organo». Nulla però ci attesta che egli non sia in realtà un tenore.
(10)Sull'inusuale presenza di cinque soprani tra le voci «in organo» ci soffermeremo durante la trattazione.

(11) Il criterio più attendibile per riconoscere le diverse categorie di musici è, come abbiamo già avuto modo di specificare, quello dei pagamenti. Accanto ad esso vi è quello dell'ordine con cui i membri dell'organico sono elencati. In questo caso, però, né l'uno né l'altro ci sono di aiuto: la paga è, tranne che per pochi musici, uguale per tutti (cosa mai successa), ed i nomi sono riportati in ordine sparso. Per la compilazione dei dati abbiamo confrontato l'organico della funzione più vicina, l'Invenzione del 1649, ipotizzando che la compagine non abbia subito cambiamenti.

Un primo sguardo alla Tavola n. 2 mette in evidenza la diversa struttura e consistenza della compagine «in organo» rispetto a quella «in cappella».

In primo luogo, ciò è spiegabile da un punto di vista logistico: «in cappella» è il sito in cui è possibile collocare un gruppo nutrito di persone, mentre deve essere di numero limitato quello che viene sistemato «in organo». Se questa è una posizione privilegiata dal punto di vista acustico, anche la stessa «cappella» delle chiese seicentesche è generalmente collocata in un luogo adeguato agli effetti sonori. Un terzo sito è invece riservato agli strumenti.

In secondo luogo, il gruppo «in organo» è una compagine formata dalle voci migliori a disposizione; ne consegue una differente modalità di pagamento.

Le polizze forniscono dati di diversa natura: il salario percepito da ognuno, le persone che ricoprono l'incarico, gli strumenti impiegati, l'evoluzione dell'organico. Il criterio temporale ci sembra quello più adeguato per organizzare adeguatamente il nostro lavoro.

Pur non potendo dimostrare che sia effettivamente così, siamo propensi a considerare il 1637 come l'inizio (un felice e promettente inizio, come vedremo) della storia di questa Cappella. Tutto concorre a mettere in luce come, da quest'anno in poi, avvenga un progressivo sviluppo dell'istituzione. Osserviamo il prospetto: è una formazione ancora *in fieri* quella dei primi anni fino al 1641. È ridotta alla sola compagine «in organo», le cui voci sono progressivamente quattro, poi cinque, poi sei, affiancate unicamente dall'organo e dal violone. Il chitarrone compare solo nell'Invenzione del 1638.

L'Invenzione del 1637

Prima di procedere nel definire la prassi musicale di questi anni attraverso l'analisi dell'organico, e più specificatamente dei musici che lo compongono, desideriamo soffermarci sul 1637.

I documenti (sotto forma di polizze) relativi all'organico musicale delle SS. Croci non sono molti: solo 22. Sono tutti richiamati nella Tavola 2, tranne uno:

quello inerente all'Invenzione del 1637[10]. Consultando i Diari dei Pluda[11], abbiamo rilevato che l'Invenzione del 1637 è qui segnalata. Più precisamente, viene fatta menzione di un triduo processionale delle SS. Croci «per haver piogia»:

> «Il sabato 2, 3, et 4 Maggio del sudetto anno fu levata con processione la S.ma Croce di oro et fiamma per haver piogia; piovete la notte del giovedì avanti».

La comparazione tra questa fonte e la polizza da noi scoperta è un ulteriore esempio di quanto precedentemente argomentato: la compresenza distinta di due diversi momenti (la processione e la funzione) e di due prassi musicali (devozionale e liturgica) all'interno di un medesimo evento.

Ben più importante è, tuttavia, la ragione per cui abbiamo pensato di distinguere dalle altre l'Invenzione del 1637: la particolare compagine strumentale, che non trova riscontri in nessun'altra festività. Riguardo all'organico vocale qui presente, molti nomi ed una medesima articolazione ricorrono nelle successive fonti riportate nella Tav. 2 (di cui ci occuperemo più avanti). Singolare è invece la massiccia presenza di fiati nel gruppo strumentale: costituisce il sintomo di una specifica quanto ormai desueta sensibilità musicale.

È questa l'unica occasione in cui la pratica musicale delle SS. Croci manifesta la propria indipendenza dai nuovi gusti dell'epoca: la predilezione per i fiati è destinata a sopirsi nel giro di poco tempo (addirittura di alcuni mesi), quando nelle festività trionferà l'*ensemble* di viole in sostituzione di questi tre tromboni. Osserviamo il documento.

In effetti, confrontando l'Invenzione del 1637 con quella del 1645 (Tav. 2), sembra quasi che avvenga un'inversione dei ruoli: all'organico di tre tromboni ed una viola si sostituisce un *ensemble* di viole ed un trombone. Il confronto non finisce, però, alla pari: se teniamo conto anche dell'organico strumentale delle altre celebrazioni, gli archi hanno una preponderanza schiacciante. Inoltre va rilevato come l'impiego di strumenti quali il cornetto e il fagotto riesca originale: l'«originalità» della presenza del primo sarebbe confermata dal fatto che dopo il 1631, come osserva Stephen Bonta[12], «fu richiesto solo sporadicamente». Anche l'impiego del secondo subì una netta flessione.

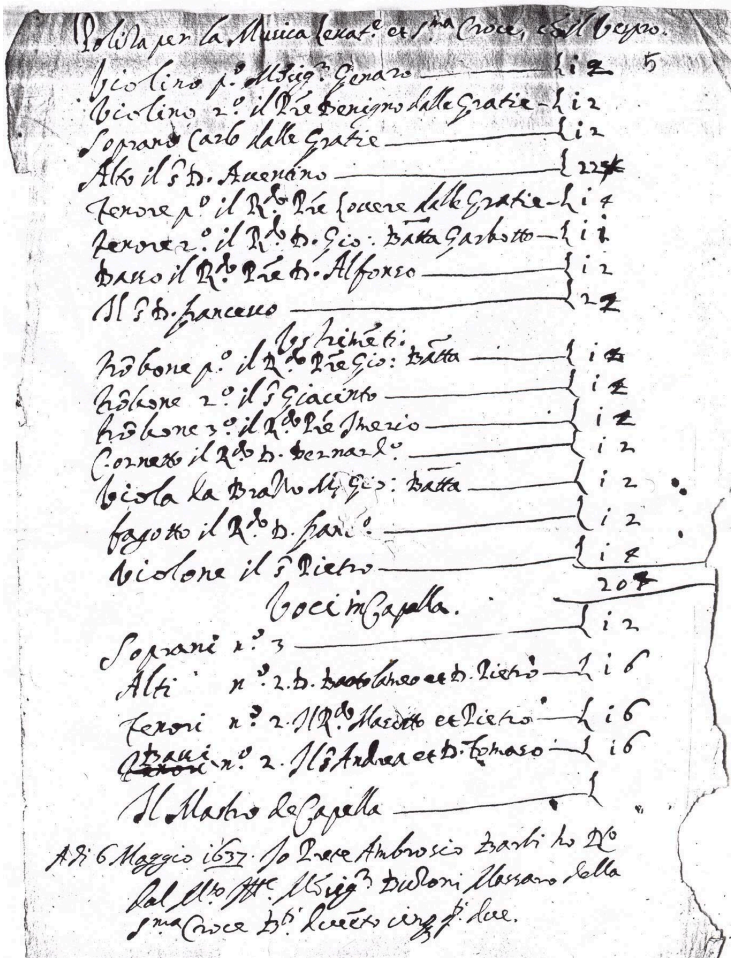
---

10 Archivio SS. Croci, fald. 17-108, polizza n. 5, 6 maggio 1637.

11 *Diari dei Pluda* in P. GUERRINI, *Fonti per la storia bresciana*, vol. II, Brescia, Moretto, 1927, p. 367.

12 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 '600»*, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 1989, p. 17.

Se l'Invenzione del 1637 propone dunque un singolare apporto strumentale, ciò può forse essere imputabile all'orizzonte limitato dell'ambiente per certi versi conservatore in cui si verifica. In altre parole, pensiamo che l'austerità della Cattedrale bresciana e la sua prudenza nell'accogliere le novità barocche (l'abbiamo osservato anche per la Cappella del Duomo) possano aver in qualche modo contribuito all'utilizzo di strumenti altrove già considerati desueti.



Polizza della musica dell'Invenzione delle SS: Croci, 6 maggio 1637 (Archivio SS. Croci, fald. A 17-108, polizza n. 5)

Ma le spinte innovatrici non tardano ad emergere con prepotenza fino ad imporsi negli organici dei decenni successivi, ove prevale incontrastata la famiglia degli archi. Come evidenzia la Tav. 2, l'indiscussa presenza dei due violini «in organo», dell'*ensemble* di viole e del violone di Prete Romerio è il segnale di come la nuova sensibilità barocca determini in modo univoco le scelte nella composizione dell'organico delle SS. Croci. Inutile sottolineare come questo nuovo orientamento sia assonante con le conclusioni di Bonta, laddove lo studioso afferma che «Tanto il cornetto quanto il trombone dovevano venire sempre più soppiantati dai membri della famiglia della *viola da braccio*».

L'organico dell'Invenzione del 1637 è destinato a rimanere un'esperienza unica, senza seguito. Abbiamo pensato dunque fosse una forzatura individuare in questo evento – che è un momento isolato – un segnale di continuità con le proposte musicali successive: ecco il perché della scelta di riportare la relativa polizza separatamente rispetto alle altre della Tav. 2.

L'organico vocale

Come già precisato, quella delle SS. Croci non è una «cappella» intesa come un gruppo stabile: anche se annualmente vengono quasi sempre ingaggiati i medesimi musici, tuttavia è solo un contratto occasionale quello che li lega alla Compagnia. Essi svolgono un'attività musicale stabile altrove, in altre cappelle bresciane. Questo ci porta a considerare l'eventualità che, come in altre città italiane, esista un certo gruppo di musici i quali, pur appartenenti ad una determinata istituzione, siano nel contempo 'itineranti' nell'ambito delle chiese bresciane. In assenza di riscontri documentari inoppugnabili, auspichiamo che una ricognizione estesa ad altre fonti possa offrire in futuro nuove prospettive d'indagine oltre a quella che proponiamo in questa sede: l'interrelazione tra le SS. Croci e la Cappella musicale di S. Maria delle Grazie. Da quest'ultima istituzione, in particolare, provengono tre musici ingaggiati dalle SS. Croci: Prete Benigno, Prete Lovere e Carlo Cartello (ricordiamo qui anche Alessandro Foresti, chiamato a coprire l'incarico di basso nella Cappella del Duomo negli anni 1622-1623).

È un dato curioso che proprio due di loro, Prete Benigno e Cartello – che risultano presenti nello stesso periodo – in un medesimo anno scompaiano dalle fonti. Ancor più significativo è che tutti e tre facciano sempre parte dell'organico «in organo», in cui vengono impiegati i migliori musici: è questo un segno tangibile di come l'attività musicale di S. Maria delle Grazie sia altamente qualificata, se non di alto profilo. Il primo dei tre cantori sopraccitati compare solo nelle fonti degli anni 1637 e 1638, nelle quali egli alterna la mansione di tenore a quella di violini-

sta, quest'ultima a fianco dell'imperituro Genaro. Una volta che Benigno non fa più parte dell'organico, la coppia stabile (tranne rare occasioni) di violini «in organo» è costituita da Genaro e Galetto, un duo che – se si considera la lunga presenza – doveva essere ben affiatato.

Il secondo menzionato, Prete Lovere, è tenore delle voci «in organo» e, nell'arco di tempo di cui esistono i documenti, egli è puntualmente ingaggiato. Accanto a lui, nell'Invenzione del 1643, appare un certo Loverino, probabilmente suo parente.

Carlo Cartello delle Grazie, soprano degli anni 1637 e 1638, è il primo di una lunga serie di musici che si avvicendano nell'incarico di soprano «in organo». Da un confronto con le altre voci, constatiamo che questo è effettivamente il ruolo più soggetto a cambiamenti: si susseguono Carlo Cartello delle Grazie, Piero, Pietro[13], Giulio, Antonio, Pallavicino, Giovanni Battista, Batistino Travaiato[14], Francesco Costanzo, Giacomo, Naone. La difficoltà a reperire voci idonee a tale mansione (non abbiamo alcuna notizia relativa all'uso di castrati) giustifica questa mobilità. Il nome di Batistino potrebbe trarre in inganno, tuttavia non abbiamo alcun dubbio che si tratti di cantori adulti. E questo per due ordini di ragioni: I. se fossero voci non ancora formate, la compagine presente «in organo» così come è strutturata risulterebbe fortemente sbilanciata; II. il soprano (o i soprani) «in organo» sono pagati tanto quanto i loro colleghi attivi in altri ruoli.

Un discorso diverso deve essere invece fatto per le medesime voci «in cappella»: i «Soprani» cui alludono i documenti sono con molta probabilità dei *pueri cantores*. Se, come la Tav. 2 evidenzia, il loro numero non sempre è definibile in modo preciso, si può affermare che si aggirasse intorno ai quattro. La loro paga è molto bassa: la metà (nei casi migliori) di quella già esigua assegnata alle altre voci. Per i soprani non si tratta dunque di un vero e proprio compenso, ma quasi di una mancia: ciò a conferma della loro giovane età. Non è dunque strano che essi siano gli unici a non essere menzionati distintamente. Il perché di un così largo utilizzo è presto detto: come avviene nelle cappelle di altre città[15], attraverso la *Schola* della

13 Vi sono molte probabilità che si tratti della medesima persona. Tuttavia non ne siamo certi.

14 Non si può escludere l'ipotesi che si tratti dello stesso Giovanni Battista poco prima menzionato. Non deve invece essere confuso con il *Batestino Soprano* che all'inizio del '700 è ingaggiato a SS. Nazaro e Celso (MARIELLA SALA, *Le cappelle musicali,* in *La musica a Brescia nel Settecento*, Brescia, Grafo, 1981, pag. 79).

15 Su questo tema cfr. OSVALDO GAMBASSI, *'Pueri Cantores' nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e Età moderna. Le scuole eugeniane: scuole di canto annesse alla cappelle musicali*, Firenze, Olschki, 1997. Un quadro interessante, che ben chiarisce l'interrelazione tra *schola* e cappella musicale sulla scorta di una copiosa messe di documenti, è proposto da MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598-1626)*, Como, A.M.I.S., 1985, pp.138-157.

Cattedrale di Brescia le SS. Croci possono con facilità procurarsi all'occorrenza nuove voci bianche, e poi sostituirle con la medesima libertà al momento della muta della voce. Il tramite per la scelta di quelle più idonee può essere il maestro di cappella del Duomo (è il medesimo che dirige la compagine delle SS. Croci), poiché a lui compete l'istruzione corale degli stessi durante l'anno[16].

Non in tutte le festività questi ragazzi sono presenti. Osservando il prospetto per le due celebrazioni del 1644, la Quaresima del 1647 e dell'anno successivo, l'Invenzione del 1659, la conferma è immediata. In loro assenza l'incarico viene svolto, in alcuni casi, dal Batistino, soprano «in organo». In altre occasioni, l'organico «in cappella» è semplicemente a tre voci.

Per i Venerdì di Quaresima del 1644 l'assenza dei soprani sarebbe giustificata dalla presenza del «Seminario» (o, per meglio dire, dei seminaristi). Potrebbe essere un simile impianto vocale, oltre al periodo liturgico di tali esecuzioni, a giustificare la mancanza di altri archi oltre al violone.

Sorprendente riesce invece la presenza dei *Soprani* tra l'organico «in organo» nella Quaresima del 1648. Vi sono pochi dubbi sul fatto che siano i medesimi che nelle altre festività si esibiscono «in cappella»: in cinque, essi percepiscono infatti la modesta cifra di £ 25 (cioè £ 5 ciascuno, contro le £ 15 delle voci «in organo» e le £ 6 delle altre «in cappella»). È questa l'unica occasione in cui i *pueri cantores* vengono chiamati a far parte dell'altro organico vocale, quello più qualificato. L'iniziativa, nata forse per intenzione dell'allora maestro di cappella del Duomo Francesco Panigata[17] di sperimentare nuovi effetti sonori, non viene poi più ripetuta.

Per la Cappella del Duomo non abbiamo trovato un riscontro concreto di quanto Casanova[18] sostiene invece essere prassi usuale: «[…] la struttura corale di tre cantori più il maestro sarebbe soltanto la base fissa su cui si costruiscono secondo l'opportunità complessi più vasti, utilizzando semplicemente, oltre ai chierici della scuola, gli altri dipendenti capitolari che fossero anche discreti esecutori, ed eventualmente rinforzi esterni».

Ciò che non abbiamo potuto documentare – se non parzialmente – per la Cappella del Duomo, è invece qui pienamente attestato: nella Cappella delle SS. Croci rileviamo la felice compresenza di tutte le categorie di musici che, con competenze e livelli di formazione differenti, sono partecipi della musica del Duomo: i

16 F. MASCOLI, *op. cit.*, pp. 91-92.

17 Per maggior informazioni si veda F. MASCOLI, *op. cit.*, «I maestri».

18 TOMMASO CASANOVA, *Le istituzioni musicali nella Cattedrale di Brescia dalle origini alla morte di Costanzo Antegnati*, tesi di laurea presso l'Università Cattolica di Milano, anno accademico 1989-1990, p. 357.

cantori della cappella della Cattedrale, i coristi del *cantus firmus*[19], i chierici della *Schola*, una volta addirittura il «Seminario».

I cantori della Cappella del Duomo ingaggiati dalle SS.Croci

Per quanto concerne i cantori della Cappella del Duomo, in linea di massima essi sono ingaggiati dalla Compagnia delle SS. Croci come voci «in cappella»: qui ritroviamo dunque Andrea Comenzoli e Giovanni Battista Arisio (bassi), Bartolomeo Zambello, Pietro Paolo Vassalli, Pietro Ruffo (contralti), il tenore Giovanni Battista Garbotto.

Tavola 3. I cantori della cappella barocca del Duomo di Brescia nel Primo Seicento e relativo salario annuo (in *£ plt*)

Anno (1)	Tenore		Contralto		Basso	
	Nome	Salario	Nome	Salario	Nome	Salario
1607	Ettore Rusmino	£ 36	Pietro Ongarino	£ 36	Giovanni Battista Oliva	
1608		»		»	(assente)	
1609		»	Giovanni Trebellio	»	(assente)	
1610		»		£ 60	Andrea Chiodetto	£ 101
1611		»		»		£ 131
1612		»	Ottavio Fenaroli	£ 36		»
1613		»		£ 60		»
1614		»		»		
1615/1617		»	Ambrogio Barbi (2)	£ 36		
1618		»		»		»
1619		»		»		»
1620		»		£ 50		»
1621		»		£ 70	Pietro Benaglio	£ 143
1622		»		»	Alessandro Foresti	£ 54 (3)
1623		»		»		£ 164
1624/1629		»		»	Domenico Bedana (4)	£ 123

19 Negli anni da noi presi in esame è attestata la presenza di coristi del *cantus firmus* chiamati ad animare le funzioni dei Venerdì con il maestro di cappella (il quale probabilmente suonava l'organo). Le nostre conoscenze sono legate principalmente alle disposizioni scritte in occasione della *Rinnovatione* della Compagnia nel 1650: «far cantare Uno Himno overo Miserere tutti li Venerdì dell'anno […] la sera nel organo con quelle voci che li pareranno moderate a spese della Compagnia […]».

1630/1631	BIENNIO PESTE (registri mancanti)					
1632/1638	Giov. Battista Garbotto	£ 102	Bartolomeo Zambello	£ 98	Andrea Comenzoli	£ 123
1639/1642		»	Pietro Paolo Vassalli	»		»
1643		»	Vassalli + Pietro Ruffo ?	»		»
1644/1647		»	Pietro Ruffo	»		»
1648		»		»	Giov. Batt. Arisio	»
1649/1650		»	Giovanni Antonio Nahuno	»		»
1651/1670		»	Stefano Sani	»		»

(1) È indispensabile specificare che, in accordo con i registri paga, consideriamo l'anno lavorativo dei musici a guisa del moderno «anno scolastico». Indicando, ad esempio, 1615-1617 intendiamo il periodo compreso tra il novembre del 1615 e il novembre (escluso) del 1618.
(2) Prende servizio il 4 maggio 1616.
(3) Prende servizio il 1 luglio 1623.
(4) Muore di peste nell'ottobre del 1628.

Osserviamo ora la loro partecipazione alle festività delle SS. Croci nel periodo 1637-1659, gli anni dei quali possediamo i documenti[20]. Il nostro primo obiettivo è stato quello di verificare se essi sono effettivamente richiesti dalla Compagnia solo perché membri della Cappella del Duomo – cioè unicamente nel periodo in cui ne fanno parte – oppure se l'ingaggio si prolunga anche oltre la loro permanenza in tale Cappella. Dobbiamo rilevare che solo per il contralto Ruffo ed il basso Arisio il coinvolgimento nella compagine delle SS. Croci coincide con la presenza nella Cappella della Cattedrale.

Una constatazione interessante riguarda il fatto che, sicuramente a motivo della loro abilità, due di questi musici, Pietro Paolo Vassalli e Giovanni Garbotto, si esprimono anche nel canto «in organo». All'interno dell'organico delle SS. Croci, Giovani Garbotto in particolare è una figura versatile, che non ha un ruolo deter-

20 L'unico di questi cantori a non essere convocato dalle SS. Croci è Giovanni Antonio Nahuno, contralto in Cattedrale nel biennio 1649-1650. Non è però una grave mancanza: il breve ingaggio ci fa pensare che non si sia distinto particolarmente all'interno della compagine. (Antonio Nahuno non ha niente a che vedere con il tenore Antonio Naone puntualmente assunto dalle SS. Croci a partire dall'Invenzione del 1647. Archivio SS. Croci, fald. 17-108, polizza n. 118).

minato: è un musico cui viene assegnato una mansione piuttosto che un'altra a seconda dell'occorrenza.

Trattando dell'organico della Cappella del Duomo avevamo supposto che il Garbotto fosse un musico di talento[21]: la stessa remunerazione era un chiaro indizio. Di questo presunto alto profilo professionale abbiamo qui conferma.

Prima del 1646 (cosa eccezionale) egli non viene mai richiesto dalla Compagnia delle SS. Croci come membro «in cappella» (dove, in verità, dovrebbe stare insieme agli altri), ma «in organo». Dalla metà degli anni '40 egli è saltuariamente assunto come strumentista; con lui anche altri due cantori della Cappella del Duomo: Bartolomeo Zambello e Pietro Ruffo; forse anche il basso Andrea Comenzoli da noi identificato (arbitrariamente) nel «Signor Andrea» delle polizze[22]. Constatando che per più di un decennio proprio loro quattro lavorano insieme nella Cappella del Duomo, per questo lasso di tempo (almeno) la cappella dispone di cantori che sono tutti potenziali strumentisti. Se non abbiamo purtroppo attestato in quel contesto l'utilizzo degli stessi per un duplice compito, crediamo però che sia importante rilevarne l'eventualità.

Le polizze delle SS. Croci non esplicitano mai lo strumento suonato da ognuno di loro. Ciò è per noi una grave lacuna, nonostante la lettura comparata dei documenti in nostro possesso ci porti ad ipotizzare che siano tutte viole.

L'ensemble strumentale

L'organico strumentale delle SS. Croci prevede, oltre all'organo, strumenti «bassi» quali il violone, il chitarrone (meno frequentemente), il trombone (una sola volta); accanto ad essi, un *ensemble* di viole; a far da supporto alle voci «in organo», due violini.

La Tav. 2 ci permette di cogliere un aspetto non di poco conto che, anzi, rapporta l'esperienza musicale delle SS. Croci a quella delle cappelle attive in S. Maria Maggiore a Bergamo, al Santo di Padova e nell'Oratorio della Steccata di Parma: l'impiego degli strumenti (nella fattispecie degli archi) nel periodo quaresimale, in pieno contrasto con le indicazioni post-tridentine[23].

---

21 F. MASCOLI, *op. cit.*, p. 87

22 È indispensabile precisare che questa associazione è una nostra supposizione, in quanto le fonti non ne fanno un benché minimo cenno.

23 Cfr. M. PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel primo Barocco,* in *La musica in Lombardia e oltre*, a cura di Sergio Martinotti, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 14-25.

Per tutto il lasso di tempo da noi analizzato, il violone è suonato da Prete Romerio, lo stesso che troviamo nominato come musico di S. Maria della Pace in una fonte del 1636: «fu determinato di pigliare gli Musici, ciouè il P. Romerio, et il Marangone che sona la Viola, per questi tre mesi prossimi futuri»[24]. Le viole sono invece soggette all'avvicendarsi di più strumentisti i quali, tranne i musici della cappella del Duomo di cui abbiamo appena accennato, sono tutti a noi ignoti. Nodimeno crediamo possa essere utile per altre indagini segnalare i componenti di quest'organico di viole:

Tavola 4. L'*ensemble* di viole della «cappella» delle SS. Croci

Qua = venerdì di Quaresima 16..
Inv = festa dell'Invenzione 16…
Esal = festa dell'Esaltazione 16..

	*	Inv '43	Inv '44	Qua '45	Inv '45	Qua '46	E-sal '46	Qua '47	Inv '47	Qua '48	Inv '48	Qua '49	Inv '49
Giovanni Battista Garbotto	T			X	X		X		X	X			
(Bartolomeo Zambello)	C				X								
D. Pietro Ruffo	C					X		X	X				
Andrea Comenzoli	B	X	X			X	X		X	X		X	
Prete Rama		X	X										
Zola		X	X		X								
(Giovanni Farmione)		X											
(Malgaretto)			X										
(Battista)				X									
Fra Cesare					X								X
D. Pietro				X	X				X				

24 È un documento riportato in M. SALA, *L'attività musicale presso i Padri della Pace in Brescia*, in *Proposte d'ascolto alla pace*, stagione 1985, Brescia, Associazione musicale Amici della Pace, 1985, p. 53.

Camillo					X	X		X	X	X	X	X	X
Iovita									X		X		X
Marchion											X		X
(Cremonese)											X		

* = ruolo del cantore nella cappella del Duomo (T tenore, C contralto, B basso)

L'ordine con cui i nomi sono stati scritti nella tabella è assolutamente arbitrario e di nessun rilievo. L'unico criterio da noi adottato è la divisione in tre categorie, volendo evidenziare rispettivamente:

PRIMO GRUPPO: i membri della Cappella del Duomo

SECONDO GRUPPO: i violisti che dopo il 1645 non sono più impiegati (unica eccezione è Fra Cesare, presente nell'Invenzione del 1649 ed anche in quella del 1648 in qualità di violinista «in organo»).

TERZO GRUPPO: coloro che prestano servizio dal 1645 in poi.

La proiezione sottende una sua logica. I nomi posti tra parentesi sono i musici che suonano un'unica volta. Non ci ha sorpreso che, di questi cinque, ben quattro intervengano nel periodo precedente al 1645, non oltre. Questo ci conferma come i primi due anni (il 1643 ed il 1644) costituiscano un momento di assestamento in cui l'*ensemble* è definito nel numero, ma precario nel personale ingaggiato.

Fin dal primissimo Barocco, le cappelle italiane dispongono di un organico di viole dall'ampia tipologia. Per il nostro specifico contesto, nelle fonti esistono indicazioni puntuali attraverso cui risalire a quali componenti della famiglia delle viole appartengano gli esemplari qui usati. Sporadici sono i riferimenti oltre al sempre nominato *Violone*:

-Invenzione 1637: Messer Battista, *Viola da brazzo*

-Invenzione 1648: Signor Camillo, *Basetto.*

Ricorre invece spesso l'appellativo indefinito di «viola». Negli altri casi (quelli più frequenti, nei quali abbiamo dovuto compiere uno sforzo d'interpretazione per distinguere gli strumentisti dai cantori) non vi è alcun riferimento.

Se le polizze testimoniano una distinzione precisa tra le componenti «in organo», «in cappella» e « strumenti», tuttavia non è a noi chiara la posizione effettiva delle tre compagini nella Cattedrale.

Una cosa ancora da appurare rimanda alla collocazione di un organo portativo che si poteva aggiungere all'Antegnati in occasione della musica per l'Invenzione, come due documenti ci permettono di rilevare:

«20 maggio 1621 *datto a Messer Giacinto Berlingotti nove per haver fatto portare l'organino in* […] *Vesperis et Missa anco della musica della festa delli 3 maggio* […]
5 maggio 1638 *Organista et Fachini £. 20*»[25].

Vi è anche un documento capitolare, del 1626, che attesta l'impiego dell'organo portativo in altre festività:

«22 marzo 1626 *Item speso berlingotti 4 dati ai facchini che hanno portato l'organo a Santi Pietro e Marcellino £. 2 : 6 : 8*»[26].

Una figura di spicco: l'Aventino.

In questa nostra trattazione abbiamo finora citato quasi tutti i musici che collaborano con le SS. Croci, o perlomeno, quelli più significativi. Ne abbiamo però tralasciato uno in quanto la sua figura si distingue dal resto del gruppo: si tratta dell'Aventino. Il suo nome non è a noi nuovo. È il medesimo che, nel nostro studio sulla cappella del Duomo, era apparso come tenore assunto spesso in qualità di «supporto» esterno[27].

Purtroppo di lui non abbiamo ulteriori notizie; neanche la consultazione di altre fonti cittadine è stata di aiuto. Tuttavia, tutto concorre a far pensare a lui come ad una personalità dalle spiccate qualità musicali, probabilmente conosciuta e rinomata non solo nell'ambito ristretto della Cattedrale. Le polizze costituiscono un dato eloquente: il suo salario è il doppio rispetto a quello assegnato a qualunque altra voce «in organo». Arriva a percepire quanto l'organista; alcune volte persino di più. Ciò crea un alone di mistero attorno alla sua figura: all'interno dell'organico non vi sono infatti altri esempi così clamorosi di gratificazione economica ad un musico.

Le polizze a noi pervenute appartengono, come abbiamo chiarito, ad un arco temporale che va dall'anno 1637 al 1649 (più una del 1659). Del periodo precedente conosciamo sì i pagamenti delle festività, ma non l'organico: *cantori et sonatori* sono nominati tutti indistintamente. Tutti tranne, ancora una volta, l'Aventino. Osserviamo questi due documenti, entrambi del periodo d'avvio dell'attività musicale delle SS. Croci:

---

25 Archivio SS. Croci, fald. A 17-108, polizza n. 125, 5 maggio 1638.

26 A.C., fald. 67, anno 1626, 22 marzo 1626.

27 F. MASCOLI, *op. cit.*, pp. 92-93.

«9 aprile 1634: *Hitem a dì 9 aprile 1634 ho datto un sacchetto di lire 75 de piccoli al Rever. Don Ambrosio da pagar cantori, et sonatori, et haber impiegata l'arte nelli 6 messe di venerdì di Quadragesima* […]
Hitem a dì detto ho datti duoi ducattoni al Reverendo Aventino per haver cantato in occasione della messa suddetta £. 19.14[28]
10 aprile 1635: *Hitem a dì 10 aprile 1635 ho datto al Rev Don Ambrosio Barbi lire settantacinque de piccoli, et questi per la musicha delli 6 venerdì* […]
Hitem a dì 10 aprile 1635 ho datto al suddetto Signor Aventino tre ducatti per haver cantato nelli venerdì […] *£. 24*»[29].

Come mai la volontà di distinguere il suo contributo musicale da quello degli altri musici? Osserviamo, innanzitutto, che la ricompensa all'Aventino avviene in entrambi i casi per i Venerdì di Quaresima.

Si potrebbe a questo punto supporre che, al di là di un organico ricco e completo come quello a tre cori, queste celebrazioni prevedessero momenti liturgici con l'impiego solistico di una voce. Ciò era, d'altronde, prassi abituale della Cappella del Duomo nei medesimi anni. Questa ipotesi è avallata da pagamenti a parte che riceverà qualche anno più tardi anche il Reverendo Giovanni Battista, corista in Duomo, proprio per le prestazioni dei Venerdì di Quaresima:

«1 aprile 1641: *ho datto al Rev Giov Batt Corista in Domo per haver cantato nelle suddette musiche di piccoli £. 4 : 16*»[30].
«4 aprile 1643: *lamentandosi D. Giov. Corista in domo di non esser riconosciuto per detta musica li ho datto £. 5*»[31].

Questa del 4 aprile non è la prima né l'unica fonte che evidenzia come la Compagnia si debba scontrare con le pretese avanzate dai musici per ottenere una migliore remunerazione. L'anno precedente era stata la volta del maestro di Cappella del Duomo, Francesco Panigata:

«12 maggio 1642: *item a di detto lamentandosi di haver accresciuta parti nella musica l'ho aggionta* […] *de piccoli lire 12*»[32].

28 Archivio SS. Croci, fald. 12-72, c. 6r, 9 aprile 1634.
29 Archivio SS. Croci, fald. 12-72, c. 13r, 10 aprile 1635.
30 Archivio SS. Croci, fald. 12-72, c. 83r, 1 aprile 1941.
31 Archivio SS. Croci, fald. 12-72, c. 87r, 4 aprile 1643.
32 Archivio SS. Croci, fald. 12-72, c. 85r, 12 maggio 1642.

Questa è una situazione che ci ricorda quanto nel medesimo periodo si verifica nella cappella del Duomo (e in tante altre cappelle italiane). Sembra quasi che le SS. Croci si muovano su esempio della parsimonia del Capitolo! Tuttavia, meglio di quest'ultimo la Compagnia riesce a conciliare in modo sorprendente due esigenze opposte: la creazione di una prassi musicale sontuosa con il minor dispendio di risorse. Nel suo studio sulle cappelle musicali bresciane Mariella Sala ricorda come «questa oculatezza nelle spese per la musica sembra essere una caratteristica del Duomo»[33].

Ma il raffronto tra la musica del Duomo e quella delle SS. Croci non si esaurisce nella questione economica. Anzi, crediamo che essa sia un aspetto veramente marginale rispetto agli esiti di un più profondo confronto tra le due esperienze.

La Cappelle del Duomo e quella delle SS. Croci: due realtà a confronto

Lo studio condotto simultaneamente sulle cappelle della Cattedrale e delle SS. Croci ci ha permesso di constatare come, pur all'interno di un medesimo contesto, su di esse gli eventi abbiano agito in misura differente: in particolare, un diverso «significato» ha per le due istituzioni la peste del 1630/1631. Per la Cappella del Duomo essa coincide con un drastico cambio di rotta. Potremo quasi considerare la calamità a guisa di spartiacque (come del resto accade in tante altre cappelle del Nord Italia): da una parte, vi è un'attività che fino al 1630 è fiorente e ben avviata; dall'altra, osserviamo una Cappella che per certi versi deve ricominciare da capo, né sarà in grado di raggiungere i risultati passati (almeno nel Primo Barocco). Per le SS. Croci l'analisi che possiamo condurre è ben differente. Purtroppo non abbiamo dati sufficienti per gli anni precedenti la peste, in particolare per il primo decennio del secolo. Ciò è molto grave, perché la conoscenza ci avrebbe sicuramente spalancato nuovi orizzonti. Ma, osservando le somme elargite ai musici dal '33 in poi (Tav.1) e l'organico strumentale di cui la Compagnia può disporre (Tav.2), il periodo dopo la peste è il momento dell'ascesa.

Il diverso evolversi che la sorte riserva alle due compagini trova una plausibile spiegazione nel fatto che, negli anni successivi alla calamità, si registra una generalizzata difficoltà a mantenere un organico musicale stabile (è il caso dell'apporto strumentale nella Cappella del Duomo); più facile si rivela invece procurare finanziamenti per interventi occasionali come quelli delle SS. Croci.

33 M. SALA, *Le cappelle musicali*, cit., p. 83.

Se il 1637 è l'anno decisivo per l'assestamento dell'attività musicale della Compagnia (si consulti la Tav. 1), dobbiamo retrocedere al 1633 per individuare la costituzione di una «cappella» musicale. Ci aiuta un documento del 15 settembre del medesimo anno: «ho datto a D. Ambrosio scudi doi per il suo salario del Suo primo Anno scudi cinque per altri cantori, et quattro Ducatoni per altri cantori più altri […] lire 81»[34]. Questa è una delle poche volte in cui compaiono annotazioni volte a distinguere i diversi «ordini» di musici che fanno parte dell'organico, quasi come se esso non fosse ancora del tutto definito.

In base alle considerazioni finora formulate, è possibile individuare un nesso tra l'ascesa musicale delle SS. Croci ed il «ristagno» dell'attività della Cappella del Duomo? È una domanda sicuramente interessante, che si presta ad un ampio ventaglio di congetture e di diverse interpretazioni. Limitandoci ad esprimere alcune considerazioni di massima, non è da escludere che le SS. Croci abbiano per un certo periodo quasi assorbito l'attività musicale della Cappella del Duomo, inglobandola in un progetto di più ampio respiro (anche se limitato a poche celebrazioni annue). Purtroppo le fonti relative ad ingaggi esterni sono per la Cappella del Duomo così sporadiche e scarne che la ricerca di musici comuni alle due istituzioni ha dato risultati nulli. L'Aventino è l'unico esterno ad essere assunto da entrambe le cappelle. Ciò può stupire; tuttavia, già ad una prima disamina dei documenti, abbiamo avuto subito la percezione di un'indipendenza tra le due prassi musicali, seppure esperite nel medesimo luogo. Ciò non toglie che sia legittimo supporre una convergenza nell'uso degli strumenti, nella disposizione, nel numero dell'organico. La sensibilità musicale ha infatti una radice comune. E ancora: il maestro, l'organista, le voci «in cappella» non sono forse i medesimi?

Le informazioni da noi raccolte non sono sufficienti per proporre un raffronto strumentale tra le due compagini. Tuttavia, una polizza dell'Archivio Capitolare relativa ad un'esecuzione occasionale (purtroppo) della cappella del Duomo evidenzia sorprendenti analogie con l'organico delle SS. Croci[35]:

> «Funerali del Vescovo Marino Zorzi (3 novembre 1678)
>
> *In organo*
> Canti 2
> Alto 1

34 Archivio SS. Croci, fald. 12-72, c. 2r, 15 settembre 1633.

35 A.C., fald. 106, polizza n. 404 (in M. SALA, *Catalogo del fondo musicale dell'Archivio Capitolare del Duomo di Brescia*, E.D.T., Torino 1984, p. XI).

Tenori 2	
Bassi 2	
Organista	*In choro*
Maestro di Cap.a	Soprani di Ripieno 2
	2 Choristi
In cantoria	Altre 3 parti di ripieno
Viole 7	
Chitarone	
Violone»	

Notiamo che questa cerimonia ripropone lo stesso modello – l'articolazione in tre gruppi musicali – che caratterizza la maggior parte delle esecuzioni promosse dalla Compagnia. In particolare, è una precisazione importante quella che chiarisce la dislocazione degli strumenti; essi sono disposti sulla cantoria, probabilmente quella di fronte all'organo. Rispetto alla compagine delle SS. Croci, l'unica differenza rilevante riguarda l'assenza dei due violini «in organo».

Il Secondo Seicento: una fase di declino?

Dopo la prima metà del XVII secolo, l'attività musicale delle SS. Croci registra un consistente calo, tanto improvviso quanto inaspettato. L'unica polizza di questo periodo che l'Archivio riporti, quella del 1659 (Tav. 2), attesta la soppressione dell'*ensemble* di viole. Ma proprio il fatto che questa sia una testimonianza isolata non consente di giungere a conclusioni convincenti. Per analizzare quest'ultimo periodo, possiamo quindi affidarci unicamente ai pagamenti per le musiche (Tav. 1). Tutti e tre i parametri relativi alle celebrazioni principali dell'anno subiscono un drastico calo; quello più evidente è relativo ai Venerdì di Quaresima.

Un dato è certo: non si tratta di un mutamento progressivo, ma di una brusca interruzione, individuabile nel passaggio dal 1651 al 1652. Da questo anno in poi i pagamenti risultano di nuovo abbastanza stabili, talora in aumento. Tuttavia la netta flessione avvenuta si rivelerà irreversibile.

Non siamo in grado di dare una precisa spiegazione a questo fenomeno; tuttavia crediamo si possa ricondurre ai profondi cambiamenti interni alla

Compagnia delle SS. Croci avvenuti con la *Rinnovatione* voluta nel 1650[36]. La ridefinizione dell'istituzione può aver destato nuove esigenze; a sua volta, la diversa politica gestionale potrebbe aver dirottato le spese verso iniziative ritenute prioritarie rispetto a quelle musicali.

36 Informazioni al riguardo sono fornite in F. MASCOLI, *op. cit.*, «La *Rinnovatione* del 1650 e la musica».

MARINA TOFFETTI

Nuovi documenti sulla cappella musicale del Duomo di Milano e sul suo repertorio nei primi anni del Seicento

NUOVI DOCUMENTI SULLA CAPPELLA MUSICALE DEL DUOMO DI MILANO E SUL SUO REPERTORIO NEI PRIMI TRENT'ANNI DEL SEICENTO

Premessa

Chiunque abbia un minimo di familiarità con la ricerca d'archivio ha certamente sperimentato la sensazione che si prova quando, contrariati perché non si riesce a trovare quel che si cerca, si è in qualche modo ricompensati dal ritrovamento di altro materiale documentario di interesse. Qualcosa di simile è capitato anche a me durante la preparazione dello studio sullo *status* dei musici del Duomo di Milano e sull'evoluzione dei loro salari nel primo trentennio del Seicento, pubblicato negli atti dello scorso convegno dell'A.M.I.S.[1]. In quell'occasione mi è ripetutamente accaduto di imbattermi in documenti, talvolta inediti e di indubbio interesse, legati ad aspetti collaterali della vita musicale della cappella, o comunque diversi da quelli allora al centro dei miei interessi. Parendomi d'altro canto utile segnalarli agli studiosi, mi sono decisa a presentarli in una sorta di raccolta differenziata di materiali che potrebbero dare adito a future ricerche. Ciò che propongo in questa sede è dunque una serie di segnalazioni, accompagnata da alcune riflessioni sulla natura e sull'utilità di quanto credo sia ancora possibile rinvenire nei fondi dell'archivio di una delle principali istituzioni musicali milanesi.

1. Tipologia e interesse dei documenti rinvenuti

Prima di procedere nell'esposizione, mi pare doveroso precisare che i documenti di cui mi accingo a riferire non sono il risultato di uno spoglio sistematico dei fondi dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo relativi al trentennio preso in considerazione, ma sono emersi nel corso di ricerche condotte

---

1 Cfr. MARINA TOFFETTI, *La cappella musicale del Duomo di Milano: considerazioni sullo* status *dei musici e sull'evoluzione dei loro salari dal 1600 al 1630*, in *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 e Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2002, pp. 439-556.

prevalentemente nel fondo *Mandati* e mirate a rintracciare i pagamenti trimestrali ai musici della cappella e agli organisti, e quelli straordinari relativi ai musici assoldati per le festività di San Carlo e della Beata Vergine. Per questa ragione essi potrebbero non rappresentare la totalità dei documenti relativi alla vita musicale nel periodo in esame[2].

I documenti rivelatisi di maggiore interesse sono i mandati relativi ai pagamenti a organisti o cantori avvenuti in momenti inconsueti rispetto alle abitudini della Fabbrica, quelli che includono firme autografe o informazioni inedite sul conto di editori musicali e musicisti di rilievo; quelli relativi alle spese di viaggio sostenute dai cantori che aspiravano a entrare nella cappella del Duomo; quelli che riguardano le spese per la manutenzione, le modifiche e le eventuali riparazioni degli organi; e infine quelli intestati a editori e librai musicali, riferiti all'acquisto o al restauro di libri di musica. Oltre ai mandati di pagamento, sono state rinvenute anche alcune richieste di permesso avanzate da musici stabili della cappella, invitati a cantare presso altre istituzioni in occasione di celebrazioni di particolare solennità.

Dei mandati relativi alle spese per i libri di musica, rivelatisi di particolare interesse per le informazioni che possono fornire sia sulle diverse attività svolte da alcuni editori e librai musicali milanesi, sia sul repertorio eseguito dalla cappella del Duomo, ci occuperemo più estesamente nella seconda parte del presente contributo. Diamo ora conto in maniera più sintetica dei documenti che riguardano ogni altro aspetto della vita musicale della cappella.

1a. richieste di licenza

Le richieste di licenza dei cantori della cappella invitati a prestare servizio presso altre istituzioni musicali includono diverse informazioni di interesse. Al loro interno vengono menzionati i cantori del Duomo richiesti per queste

---

2 Per uno scandaglio il più possibile sistematico dei diversi fondi di questo archivio possono rivelarsi utili le informazioni che si trovano nei libri dei «Dati et recepti», conservati nel fondo *Registri* dell'archivio storico. Non bisogna dimenticare che le spese sostenute dalla fabbrica per la cappella musicale, in virtù della loro entità e soprattutto della loro regolarità, costituivano un capitolo di spesa a sé stante. Per questa ragione, all'interno dei libri mastri esse venivano registrate in una stessa pagina non immediatamente reperibile, ma ricchissima di informazioni preziosi. I libri mastri riferiti al periodo dal 1600 al 1630 sono i nn. 349–52. Cfr. AVFD, *Archivio Storico*, *Registri,* 349, 350, 351, 352. Per il periodo in esame mancano invece i registri delle sole uscite. A questo proposito 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.

occasioni straordinarie. Dai medesimi documenti apprendiamo inoltre quali festività dell'anno liturgico venivano celebrate con particolare solennità presso alcune chiese milanesi o comunque site nelle immediate vicinanze di Milano.

Fra le richieste di licenza ne ricordiamo una del 1628, da cui apprendiamo che un certo «Don Scipione Maria Visconti della religione di Mont'Oliveto» – ossia monaco olivetano – «avendo da fare la sua professione dominica prossima in Bag[g]io», chiedeva che venisse concessa una licenza a [Giovanni Battista] Corradi, [Federico] Guiderlotti, [Giovanni] Bellacini e a un soprano della cappella (in questo caso il monaco non esprime alcuna preferenza), perché potessero intervenire alla cerimonia e renderla più solenne[3]. In un documento dello stesso anno un certo padre Urbano Meraviglia, a sua volta monaco olivetano, incaricato di organizzare «la musica per il giorno del glorioso San Vittore» nella chiesa omonima, chiedeva una licenza per i due preti Baldassarre [Croce] e Matteo [Ferrari] bassi, il signor [Federico] Guiderlotti e il signor Giulio [Mailardi] tenori, e il signor Pestagallo[4] contralto, «acciò possano subito finito il vespro venire ad aiutare a celebrar detta festa»[5]. L'anno successivo la comunità di Busto piccolo – l'attuale Busto Garolfo [cfr. figura 1], nella Pieve di Dairago[6] – aveva chiesto una licenza per il basso [Matteo] Ferrari e per il contralto [Gerolamo] Vimercati, affinché potessero cantare in occasione di una «solenne processione di reliquie sante»[7]. Sempre nel 1629, alla vigilia della peste, l'allora vicemaestro di cappella Giovanni Battista Corradi e il basso Matteo Ferrari, invitati da alcuni amici «per sollennizar una festa» e consapevoli «che li musici [del Duomo] non ponno in giorno festivo abandonar la loro servitù, senza prima [...] riportarne la conveniente licenza», avevano chiesto il permesso di assentarsi confidando di poterlo ottenere

3 Cfr. AVFD, *Archivio Storico*, c. 421, f. 30, Documento 1.

4 Fra i cantori a noi noti, segnaliamo la presenza di un certo Antonio (in alcuni casi indicato come Antonio Maria) Pestagallo, attivo come contralto dal 11-7-1618 al 19-11-1622. Cfr. TOFFETTI, *La cappella musicale del Duomo*, p. 554.

5 Cfr. AVFD, *Archivio Storico*, c. 421, f. 30, Documento 2.

6 Posti ai vertici di un triangolo, i tre Busto (Arsizio, Cava o Buscate e Garolfo) si collocano fra l'Olona e il Ticino. Delle tre località, la più antica è Busto Garolfo (Bustes Caruffi), segnalata nei documenti sin dall'anno 922. Sebbene non abbia mai raggiunto l'importanza di Busto Arsizio (o Busto Grande), Busto Garolfo (altresì designato Busto Piccolo) registrò tuttavia un considerevole sviluppo civile e religioso. Cfr. la voce «Busto Garolfo» in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, Milano, Nuove Edizioni Duomo, I (1987), pp. 534–535. Una carta topografica della Pieve di Dairate si trova riprodotta in *Itinerari di san Carlo Borromeo nella cartografia delle visite pastorali*, a cura di Ernesto Brivio, Adele Buratti Mazzotta, Piergiorgio Figini, Carlo Marcora, Ambrogio Palestra, Milano, Unicopli, [1985], p. 95 (cfr. figura 1).

7 Cfr. AVFD, *Archivio Storico*, c. 421, f. 30, Documento 3.

visto che «è semplice dominica, e non festa pontificale»[8].

Può darsi che i Musici invitati a prestare servizio in queste occasioni fossero già in contatto con le istituzioni che li invitarono. Fra i cantori della cappella, peraltro, questi non dovevano essere i migliori né i più anziani, il che porterebbe a escludere che fossero stati chiamati per la loro particolare bravura. Il tenore Federico Guiderlotti, ad esempio, fra il 1625 e il 1627 era il meno pagato della cappella, mentre nel 1628–9 quello pagato meno di tutti era Giulio Mailardi. Allo stesso modo, i bassi Giovanni Bellacini e Matteo Ferrari erano quelli che percepivano il salario più basso negli anni dal 1623 al 1628. Può darsi anche che il capitolo tendesse ad accordare licenze più volentieri ai cantori meno esperti che non ai loro colleghi più anziani, e che per questa ragione fossero proprio i più giovani a venire invitati a cantare altrove nei giorni di servizio. In alcune occasioni, tuttavia, i musici invitati a prestare servizio presso altre chiese erano alcuni degli elementi migliori della cappella: è il caso di Baldassarre Croce, che nel 1628 era il basso più pagato della cappella, e del tenore Gerolamo Vimercati, che nel 1628–9 percepiva il salario più elevato della sua sezione, e che nel 1629 era stato invitato a cantare come contralto durante una solenne processione[9].

1b. pagamenti ai musici del Duomo effettuati in momenti diversi rispetto ai consueti trimestri

I mandati di pagamento intestati agli organisti o ai cantori stabili della cappella del Duomo avvenuti in momenti diversi rispetto alle consuetudini della Fabbrica si riferiscono in genere all'erogazione di anticipi, prestiti, o a pagamenti relativi a prestazioni di durata diversa rispetto ai trimestri. Nell'ottobre del 1610, ad esempio, Giacomo Antonio Fasolo viene rimborsato di una piccola somma per avere subito una trattenuta di entità eccessiva a favore di un musico che lo aveva sostituito durante una sua lunga assenza[10]. Nel dicembre dello stesso anno, tre musici della cappella ottengono un anticipo pari a dieci scudi ciascuno sui loro salari dietro garanzia del maestro di cappella Pellegrini e di Francesco Lucino[11]. Simili documenti integrano le informazioni che si possono desumere dai mandati trimestrali, aiutando talvolta a precisare i periodi in cui i musici prestarono servizio

8 Cfr. AVFD, *Archivio Storico*, c. 421, f. 30, Documento 4.

9 Per ulteriori informazioni sui salari dei musici della cappella si veda TOFFETTI, *La cappella musicale del Duomo*, pp. 522–527.

10 Cfr. AVFD, *Mandati*, 36/2, 19 ottobre 1610.

11 Cfr. AVFD, *Mandati*, 36/3, 23 dicembre 1610.

presso la cappella. Occorre infatti rilevare che, quando un musico compare in un mandato trimestrale e non nel successivo, egli potrebbe comunque essersi trattenuto presso la cappella musicale per un ulteriore periodo inferiore ai tre mesi, e comparire in tal caso in un mandato di pagamento individuale in cui è indicata precisamente la durata della sua permanenza. Allo stesso modo, se una cantore compare in un mandato di pagamento trimestrale e non nel precedente, non si può escludere che il suo servizio presso la cappella potesse essere iniziato in un momento successivo all'inizio del trimestre cui il mandato si riferisce, e che egli potesse essere stato pagato separatamente. Il basso Barnaba Panari, ad esempio, preso servizio il 14 dicembre del 1614, viene pagato per la prima volta il 14 febbraio 1615 con un mandato individuale[12], e comincia a comparire nei mandati di pagamento collettivi soltanto a partire dal 30 marzo 1615[13]. A volte simili mandati si riferiscono a prestazioni di carattere straordinario, com'è il caso del mandato del 7 aprile 1623, dal quale apprendiamo che, nel lasso di tempo intercorso fra la morte del secondo organista Cesare Borgo e l'elezione del suo successore Giacomo Filippo Biumi, il primo organista Guglielmo Arnone aveva suonato (o fatto suonare) l'organo in luogo del collega defunto[14].

Simili informazioni, naturalmente, possono rivelarsi affatto prive di importanza, se il personaggio in questione è un cantore qualunque o un musico di secondo piano; ma al contrario potrebbero rivelarsi del massimo interesse, se il cantore in oggetto è un musico o un compositore di rilievo di cui, ad esempio, si stia ricostruendo la biografia[15].

1c. mandati che includono informazioni sul conto di musicisti di rilievo o editori musicali

All'interno di alcuni mandati di pagamento conservati presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo figurano firme autografe o informazioni di particolare interesse sul conto di musicisti di primo piano o editori musicali. Nel periodo in esame, ad esempio, va segnalata la presenza di Gasparo Pietragrua, attivo in Duomo dal 30 settembre 1613 al 12 ottobre 1617 in qualità di fanciullo

12 Cfr. AVFD, *Mandati*, 45/1, 14 febbraio 1615.

13 Cfr. AVFD, *Mandati*, 45/2, 30 marzo 1615.

14 Cfr. AVFD, *Mandati*, 61/2, 7 aprile 1623.

15 Sappiamo, ad esempio, che nel 1630 Guglielmo Arnone, prossimo alla morte, aveva chiesto e ottenuto il pagamento anticipato del suo salario dietro garanzia del notaio e cancelliere della fabbrica Cristoforo Sola. Cfr. AVFD, *Mandati*, 76/1, 26 gennaio 1630.

cantore [figura 2]. Accanto ad alcuni mandati di pagamento firmati per ricevuta da lui[16], se ne conservano altri firmati per suo conto dal padre Enrico. Negli anni successivi va ricordato anche il caso di Melchion Malatesta, che negli anni 1618-19 aveva firmato alcuni mandati per conto del padre Pandolfo: dal che apprendiamo che quest'ultimo, pur essendo attivo come editore e libraio, non era in grado di scrivere [figura 3][17].

1d. spese sostenute dai musicisti che si sottoponevano alle prove di ammissione

Un'ulteriore categoria di documenti di interesse è rappresentata dai mandati di pagamento relativi alle spese di viaggio sostenute dai cantori che si sottoponevano agli esami di ammissione alla cappella musicale del Duomo. Sappiamo, ad esempio, che nel 1628 il maestro di cappella Vincenzo Pellegrini aveva ricevuto settantacinque lire imperiali «ad effetto di pagare il viaggio alli musici venuti da Casalmaggiore a provarsi per le piazze vaccanti di tenore, e questi per andare, e tornare alle case loro»[18]. Da questi documenti talvolta apprendiamo, qualora non ne fossimo già a conoscenza, nomi, cognomi e provenienza dei cantori che aspiravano a entrare nella cappella del Duomo. Nel 1610, per restare al primo trentennio del Seicento, il tenore Aurelio Mazano aveva ottenuto il rimborso delle spese di viaggio sostenute per recarsi da Cremona a Milano per sostenere una prova di ammissione[19].

1e. spese relative agli organi

Ulteriori documenti che potrebbero rivelarsi di interesse, di cui riferiamo qui a titolo puramente esemplificativo e senza alcuna pretesa di esaustività, sono i mandati di pagamento che riguardano le spese sostenute per la costruzione, la manutenzione e la decorazione degli organi. Fra i mandati che meritano di essere menzionati vale la pena di segnalare quello che registra il pagamento della considerevole somma di tremiladuecentosettantasei lire, emesso a favore del maestro d'organi Cristoforo Valvassori per saldare un conto relativo a una sua

16 Cfr. AVFD, *Mandati*, 49/2, 15 aprile 1617.

17 Cfr. AVFD, *Mandati*, 52/3, 11 dicembre 1618.

18 Cfr. AVFD, *Mandati*, 73/1, 7 agosto 1628.

19 Cfr. AVFD, *Mandati*, 36/2, 2 ottobre 1610.

prestazione[20], quelli relativi ai compensi al maestro d'organi Cesare Ferrari per alcuni lavori di manutenzione o ancora, con cadenza semestrale, per il servizio che prestava regolarmente presso la Fabbica[21], o ancora quello intestato all'ʻadoratore' Celidonio Aquino per la doratura degli organi[22]. Sebbene non manchino studi dedicati alla costruzione, alla manutenzione e alla decorazione degli strumenti del Duomo[23], non vi è dubbio che simili materiali potrebbero confluire in un lavoro monografico ampio e aggiornato sull'argomento che ancora attende di essere scritto.

1f. spese relative ai libri di musica

Occorre infine segnalare i mandati di pagamento intestati al maestro di cappella o ad alcuni editori e librai musicali dell'epoca per le spese relative ai libri di musica. Insieme alle richieste di permesso, sono proprio questi i documenti rivelatisi di maggiore interesse. Essi infatti forniscono preziose informazioni non solo sul repertorio eseguito dalla cappella musicale del Duomo nel periodo in esame, ma anche sugli editori e librai musicali che prestarono servizio per la Fabbrica del Duomo.

Talvolta, infatti, vi si menzionano opere allora in possesso della cappella musicale, ma attualmente irreperibili nel suo archivio. Ciò accade non solo nei mandati relativi all'acquisto di libri di musica, ma anche in quelli che si riferiscono al loro restauro o alla semplice rilegatura: è il caso del quinto libro di messe del Palestrina, mandato a rilegare e a restaurare nel 1621[24], e del primo libro di messe di Vincenzo Pallegrini, mandato a rilegare e bindellare nello stesso anno[25]. D'altro canto, i mandati di pagamento (o, più spesso, i documenti a essi allegati) potrebbero includere riferimenti a opere non solo affatto disperse (ossia, di cui non si sono conservati esemplari né in Duomo, né altrove), ma anche mai menzionate in nessun'altra testimonianza indiretta. In questi casi, lo stesso

20 Cfr. AVFD, *Mandati*, 45/3, 30 maggio 1615.

21 Cfr. AVFD, *Mandati*, 61/1, 10 gennaio 1623; 64/2, 12 settembre 1624; 65/1, 24 gennaio 1625; 76/2, 18 aprile 1630.

22 Cfr. AVFD, *Mandati*, 74/3, 21 maggio 1629.

23 Per un primo sintetico approccio all'argomento si veda MARCO ROSSI, *Organi e organisti in Duomo dal 1562 ai giorni nostri*, in *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a c. di Graziella De Florentiis e Gian Nicola Vessia, Milano, Nuove Edizioni Duomo, 1986, pp. 205–23.

24 Cfr. AVFD, *Mandati*, 58/2, 6 settembre 1621. Cfr. *infra*.

25 Cfr. idem.

catalogo delle opere di un autore ne risulta, ancorché virtualmente, ampliato.

Per quanto riguarda invece l'attività degli editori e librai musicali locali, numerosi documenti conservati presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo hanno consentito di appurare che l'attività di Giorgio Rolla ebbe inizio prima rispetto a quanto non si credesse in precedenza[26]. In altri casi è stato possibile appurare che alcuni editori svolsero attività collaterali oltre all'editoria musicale: nel 1615, ad esempio, Filippo Lomazzo viene pagato per un lavoro di legatoria[27], e così Giovanni Battista Piccaglia nel 1623[28]. Sempre in relazione agli editori musicali, in alcuni casi possiamo rinvenire indizi che consentono di ricostruire, sia pure in parte, quella fitta rete di contatti fra colleghi attivi in diversi centri che contribuiva a incrementare la circolazione e la distribuzione del repertorio musicale. Sappiamo, ad esempio, che nel 1614 Filippo Lomazzo era stato in grado di procurare per la cappella musicale alcune opere stampate a Venezia soltanto due anni prima, il che lascia supporre che egli fosse in contatto con l'ambiente dell'editoria veneziana[29].

2. Il repertorio della cappella musicale nei primi trent'anni del Seicento

Farsi un'idea attendibile del repertorio eseguito presso un'istituzione musicale rappresenta spesso uno dei compiti più ardui dello storico della musica della prima età moderna. Quando (come nel caso della cappella del Duomo nel periodo in esame) non si dispone di liste di libri di musica in uso in un dato periodo, in genere si muove dall'esame di quanto si conserva presso archivi e biblioteche annessi all'istituzione – sia pur con la consapevolezza che alcuni libri potrebbero essere andati dispersi, mentre altri potrebbero essere stati acquisiti in un periodo successivo rispetto a quello preso in considerazione. D'altro canto, i documenti dai quali si possono trarre informazioni sul repertorio eseguito da una cappella musicale (cronache o resoconti di eventi e celebrazioni di particolare importanza) sono pochi, riguardano in genere eventi straordinari (e quindi non registrano la prassi musicale ordinaria) e spesso assai imprecisi nel descrivere le musiche eseguite, tanto che è un caso piuttosto raro trovarvi menzionati gli autori delle

26 A questo proposito cfr. 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*, «Le fonti musicali in Italia» VII (1993), pp. 9–20.

27 Cfr. AVFD, *Mandati*, 45/1, 14 febbraio 1615.

28 Cfr. AVFD, *Mandati*, 62/2, 5 settembre 1623.

29 Cfr. AVFD, *Mandati*, 43/3, 20 giugno 1614.

composizioni. Alla luce di queste considerazioni, acquistano un rilievo ancora maggiore le informazioni che si possono talvolta desumere dai mandati di pagamento relativi alle spese sostenute da un'istituzione per acquistare, far rilegare o restaurare i propri libri di musica.

Fra i documenti rinvenuti presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, quelli che includono riferimenti a compositori o libri di musica si collocano fra il 1614 e il 1624. Procedendo in ordine cronologico, nel giugno del 1614 troviamo un mandato relativo al pagamento di sei lire imperiali intestato a Filippo Lomazzo «per l'amontare de duoi libri da lui dati al signor maestro di capella di detta chiesa per servitio della musica»[30]. In quell'occasione, il denaro era stato incassato dal basso Eleuterio Marliano, al servizio della cappella dal 1605, il quale a sua volta l'avrebbe corrisposto all'editore. In allegato al mandato di pagamento troviamo inoltre un'interessante «Lista delli libri datti da me Filippo Lomazzo al Reverendo signor Vincenzo Pelegrini per la musica del Domo», che elenca un libro di «Concerti de Ignatio Donati» e uno di «Vesperi Leon Leoni a 8» [figura 4]. Il primo volume era stato venduto al prezzo di tre lire e dieci soldi, mentre il secondo era stato pagato dalla fabbrica due lire e dieci soldi (quando negli stesse anni, tanto per dare un'idea, il basso Marliani riceveva un compenso pari a trentanove lire al mese)[31].

Nel primo caso non può che trattarsi del primo libro di mottetti di Ignazio Donati, il maestro di Casalmaggiore che, dal 1631 al 1638, avrebbe preso il posto di Vincenzo Pellegrini alla direzione della cappella del Duomo di Milano. Donati ci ha lasciato infatti complessivamente tredici raccolte di musica vocale (di cui otto di mottetti – o concerti – per diversi organici vocali), ma l'unico libro pubblicato prima del 1614 è quello che raccoglie i *Sacri concentus unis, binis, ternis, quaternis, & quinis vocibus*, pubblicato a Venezia da Giacomo Vincenti nel 1612[32]. Dal che desumiamo, da un lato, che Lomazzo doveva essere in contatto con l'editore veneziano Giacomo Vincenti; dall'altro che Vincenzo Pellegrini doveva essere più che aggiornato sulle novità editoriali, se decise ordinare i mottetti di Donati per il servizio della cappella a soli due anni dalla loro pubblicazione.

L'unica raccolta completa di Ignazio Donati conservata presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, insieme ad alcune composizioni policorali a 16–21 voci composte per le festività che vi venivano celebrate con maggiore solennità (quella di San Carlo e quella dell'assunzione della Beata Vergine)[33], è il *Secondo libro*

30 Cfr. idem.

31 Cfr. TOFFETTI, *La cappella musicale del Duomo*, p. 524.

32 Cfr. RISM A/I D 3379.

33 Cfr. CLAUDIO SARTORI, *La cappella musicale del Duomo di Milano. Catalogo delle musiche*

delle messe da capella, stampato da Alessandro Vincenti nel 1633, quando il musicista era già attivo in Duomo come maestro di cappella[34]. Questa circostanza rende ancora più interessante l'informazione contenuta nel mandato di pagamento, che ci lascia comprendere come, da un lato, le opere di Donati apprezzate ed eseguite in Duomo andassero oltre quelle che vi si sono conservate, dall'altro che il maestro doveva godere di una buona fama in Duomo già sedici anni prima di approdarvi in qualità di maestro di cappella.

Per quanto riguarda il libro di vespri a otto del veronese Leo (a noi meglio noto come Leone) Leoni, possiamo supporre che si trattasse della raccolta intitolata *Omnium solemnitatum psalmodia cum bino B. Virginis cantico* a otto voci, pubblicata a Venezia da Ricciardo Amadino nel 1613[35], ossia soltanto un anno prima che la Fabbrica del Duomo la acquistasse. Di quest'opera, peraltro, non vi è alcuna traccia nell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, in cui, d'altro canto, di Leoni non si conserva nessuna composizione. Anche in questo caso, va rilevato non solo che Lomazzo doveva essere in stretto contatto con gli editori veneziani, ma anche che Pellegrini doveva conoscere opere date alle stampe soltanto pochi anni prima. Quanto a Filippo Lomazzo, attivo come libraio e come editore nel primo trentennio del Seicento, sappiamo che in quel periodo doveva essersi appena messo in proprio; dal 1603 al 1612, infatti, aveva pubblicato libri di musica di autori soprattutto settentrionali in società con l'erede di Simon Tini.

L'anno successivo, nel 1615, si registra un ulteriore mandato di pagamento intestato a Filippo Lomazzo, questa volta «per sua mercede d'aver avere legato cinque copie di Magnificat, e una copia di litanie per servitio della musica di detta chiesa»[36]. Il compenso destinato all'editore per il suo lavoro di «legatura», pari a otto lire imperiali (e quindi superiore al costo dei due volumi nuovi acquistati l'anno precedente dallo stesso libraio), era stato incassato dal maestro di cappella Vincenzo Pellegrini, che si impegnava a versarlo all'editore. Purtroppo tuttavia in questo caso non vengono menzionati i nomi degli autori dei volumi di proprietà della cappella affidati alle cure del libraio.

Lo stesso Lomazzo viene ricordato in un mandato della fine dello stesso anno, in cui gli viene accordato un compenso per avere fornito alla Fabbrica caratteri tipografici e altro materiale per stampare alcuni libri di musica per il servizio della cappella[37]. L'acclusa nota spese reca la firma autografa di Lomazzo, che si

dell'Archivio, Milano, a cura della Veneranda Fabbrica del Duomo, s. d., pp. 149-150.

34 Cfr. RISM A/I D 3400. SARTORI, *La cappella musicale*, p. 22.

35 Cfr. RISM A/I L 2008.

36 Cfr. AVFD, *Mandati*, 45/1, 14 febbraio 1615.

37 Cfr. AVFD, *Mandati*, 46/3, 24 dicembre 1615.

qualifica come «libraro et stampatore di musica» [figura 5]. È questo uno dei primi documenti che riguardano le spese sostenute dalla fabbrica, negli anni compresi fra il 1615 e il 1621, per realizzare la monumentale impresa della stampa di due libroni di composizioni di diversi autori, composte per lo più dall'allora maestro di cappella (intestatario della maggior parte dei mandati di pagamento relativi all'impresa)[38] e dal suo predecessore Giulio Cesare Gabussi [figura 6]. Oltre a Lomazzo e, naturalmente, a Giorgio Rolla (editore dei libroni)[39], gli altri editori e librai a vario titolo coinvolti nell'impresa, non fosse che per il noleggio dei caratteri tipografici necessari a realizzarla, sono Melchion Malatesta (firmatario dei mandati per conto del padre analfabeta)[40], Gratiadio Ferioli e Giovanni Angelo Nava, quest'ultimo qualificato come «stampatore a S. Sepolcro»[41].

Si direbbe che l'impresa della stampa dei *Pontificalia* avesse assorbito la maggior parte delle energie del maestro di cappella per un periodo piuttosto lungo. Da un foglio allegato a un mandato dell'aprile del 1617, ad esempio, apprendiamo che Pellegrini si era recato «alla certosa di Pavia per levare il caratere di lettere promesso da quel reverendo padre priore in prestito alla Veneranda Fabbrica». Pellegrini precisa inoltre che in quell'occasione «si spese in una carozza per doi giornate lire vintiquatro, e al stampatore che venne per riconoscere detto caratere lire tre per doi giornate»[42]. Dopo questo periodo, in cui non sono stati rinvenuti documenti rilevanti per lo studio della vita musicale oltre a quelli relativi alla realizzazione dei libroni, dobbiamo attendere il 1621 per vedere di nuovo citati compositori (e relative opere) ed editori musicali nei mandati di pagamento [figura 7]. Nell'agosto di quell'anno, infatti, la Fabbrica mandò a rilegare alcuni volumi di proprietà della cappella, evidentemente malridotti dall'uso[43]. Fra l'altro vengono spese otto lire «Per far religar il quinto libro delle messe del Palestina [sic] e coprirlo di corame, e emendar li fogli straciati». Pubblicato a Roma nel 1590, il quinto libro delle messe di Palestrina era stato ristampato a Venezia nel 1591 e di nuovo a Roma nel 1599[44]. Di questo libro non vi è alcuna traccia nell'Archivio della Veneranda Fabbrica, nel quale in compenso sono conservati il secondo libro

38 Cfr. AVFD, *Mandati*, 49/1, 13 febbraio 1617; 49/2, 1 aprile 1617; 50/3, 23 dicembre 1617; 51/3, 17 maggio 1618; 52/2, 23 ottobre 1618; 53/2; 16 aprile 1619; 56/3, 13 dicembre 1620; 56/3, 30 dicembre 1620.

39 Cfr. AVFD, *Mandati*, 52/1, 29 agosto 1618; 55/2, 10 aprile 1620; 56/3, 16 dicembre 1620.

40 Cfr. AVFD, *Mandati*, 52/3, 11 dicembre 1618.

41 Cfr. AVFD, *Mandati*, 58/2, 6 settembre 1621.

42 Cfr. AVFD, *Mandati*, 49/2, 1 aprile 1617.

43 Cfr. AVFD, *Mandati*, 58/2, 6 settembre 1621.

44 Cfr. RISM A/I P 670; P 671; P 672.

di mottetti a quattro voci e il quarto libro di mottetti a cinque voci[45], oltre alle copie manoscritte di diverse composizioni di Palestrina e a una sua messa in una miscellanea a stampa[46].

Tra i libri mandati a rilegare nel 1621 insieme alle messe di Palestrina c'era anche il primo libro delle messe dell'allora maestro di cappella Vincenzo Pellegrini. Si tratta verosimilmente del voluminoso libro corale, tuttora conservato presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica. Nello stesso archivio sono conservati anche i due monumentali volumi miscellanei (ma prevalentemente dovuti a Pellegrini e al suo predecessore Gabussi) di *Hymni, Posthymni, lucernaria* e di *Litaniae Ambrosianae Ecclesiae*. Il libro di messe a stampa, che reca la segnatura *Librone 7* [47], è stato parzialmente copiato nel manoscritto contrassegnato dalla segnatura *Librone 24* [48]. Bisogna inoltre osservare che quello conservato in Duomo non è un esemplare della *princeps*, bensì della seconda ristampa (1604). Pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1603 con il titolo *Missae octo, partim quatuor partim quinque vocibus concinendae*[49], il volume fu ristampato sempre a Venezia, ma «in caenobio sancti spiritus» nello stesso 1603[50] e ancora l'anno successivo[51]. L'esame del volume conservato presso l'archivio consente infatti di individuare numerosi interventi di ripristino e di restauro cui il volume fu sottoposto, che potrebbero risalire, per lo meno in parte, al periodo di cui ci occupiamo. D'altro canto non è certo un fatto sorprendente che la cappella eseguisse musiche composte dal suo maestro, così come non sorprende che l'usura rendesse occasionalmente necessari interventi di restauro dei patrimonio librario della cappella.

Oltre a menzionare gli interventi di restauro dei libri corali delle messe di Palestrina e di Vincenzo Pellegrini, il mandato del 1621 ricorda anche alcuni libri di mottetti acquistati per uso della cappella (nella fattispecie tre antologie e un volume del Pellegrini), indicandoli come segue:

> «tre mute de libri de mottetti d'autori romani, cioè scelta di mottetti a 8 voci per capella, e libro primo e secondo de mottetti da concerto de diversi a 2. 3. 4. 5. d'autori romani racolti da Fabio Costantini», e infine «Concerti, cioè Mottetti a 1, 2, 3, 4, 5, 6 da capella e concertati di Vincenzo Pellegrini».

45 Cfr. SARTORI, *La cappella musicale*, pp. 33–34.

46 Cfr. SARTORI, *La cappella musicale*, pp. 286-287.

47 Cfr. SARTORI, *La cappella musicale*, p. 34.

48 Cfr. SARTORI, *La cappella musicale*, pp. 287-288.

49 Cfr. RISM A/I P 1177.

50 Cfr. RISM A/I P 1178.

51 Cfr. RISM A/I P 1179.

Non è del tutto chiaro se la prima antologia di mottetti a otto voci di autori romani fosse stata anch'essa curata da Fabio Costantini, come appare chiaro per le due successive. Se così fosse, essa potrebbe coincidere con la raccolta intitolata *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae. A Fabio Costantino romano [...] in lucem editae*, stampata a Roma da Bartolomeo Zannetti nel 1614[52]. È meno probabile, invece, che si trattasse della raccolta, dal titolo e dal contenuto analoghi, stampata ad Anversa da Phalèse[53], e quindi più difficilmente accessibile, per di più nel 1621, cioè nello stesso anno in cui sarebbe stata acquistata. Gli altri due volumi antologici, certamente curati da Costantini, compaiono nella lista dei libri conservati nella libreria di Federico Franzini in Roma nel 1676 (pubblicata nel pazientissimo lavoro di Oscar Mischiati sui cataloghi di editori e librai musicali)[54], e ci sono pervenuti entrambi. Il primo corrisponde infatti con ogni probabilità, sebbene abbia un titolo in latino e contenga mottetti a due, tre e quattro voci, ma non a cinque, al volume di *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum binis, ternis, quaternisque vocibus concinendae a Fabio Costantino romano [...] collectae*, qualificato come *Liber primus. Opus tertium* e stampato a Roma da Bartolomeo Zannetti nel 1616[55]. Il secondo volume si intitola precisamente *Scelta di motetti di diversi eccellentissimi autori à 2, à 3, à 4 et à 5, posti in luce da Fabio Costantini [...]. Libro secondo, opera quarta*, e fu stampato dallo stesso Zannetti nel 1618[56]. Nessuno dei due volumi curati da Costantini figura fra quelli conservati nell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, nel quale di questo compositore non si conserva nulla. Nè, d'altro canto, vi compaiono i «Concerti, cioè Mottetti» di Vincenzo Pellegrini, di cui tuttavia un esemplare completo è giunto sino a noi, e reca il titolo *Sacri concentus, unis, binis, ternis, quaternis, quinis, et senis vocibus; item Missa Ecce sacerdos magnus, senis vocibus*. La raccolta era stata stampata a Venezia da Giacomo Vincenti nel 1619[57], soltanto due anni prima. Ma anche in questo caso è più che comprensibile che il maestro di cappella proponesse ai suoi cantori la sua produzione più recente.

Grazie alle informazioni contenute in questo foglio apprendiamo quindi che, negli anni venti del Seicento, Vincenzo Pellegrini proponeva costantemente le sue

52 Cfr. RISM B/I 1614[3].

53 Cfr. RISM B/I 1621[1].

54 *Indice de libri della libreria di Federico Franzini, Roma 1676, per il Mascardi*. Cfr. OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984 (Studi e testi per la storia della musica, 2), pp. 244-263: 250.

55 Cfr. RISM B/I 1616[1].

56 Cfr. RISM B/I 1618[3].

57 Cfr. RISM A/I P 1181.

composizioni. In questo periodo inoltre la produzione palestriniana era ancora in auge e la cappella musicale eseguiva diversi mottetti da due a cinque voci e a otto voci dei più noti autori del tardo Rinascimento polifonico romano (Felice Anerio, Arcangelo Crivelli, Ruggiero Giovannelli, Giovanni Maria Nanino, Francesco Soriano e Annibale Zoilo).

Al 1623 risale invece un mandato di pagamento dal quale si apprende che Giovanni Battista Piccaglia aveva rilegato alcuni messali per conto della Fabbrica[58]. In questo caso, tuttavia, non vengono fornite ulteriori informazioni sui volumi mandati a rilegare dalla cappella musicale, cosicché l'informazione, mutila, risulta di scarsa utilità. In compenso il mandato reca la firma autografa, per ricevuta, di Giovanni Battista Piccaglia [figura 8]. Esso include inoltre una nota spese piuttosto dettagliata, dalla quale apprendiamo che i libri mandati a rilegare erano sette messali «legati di novo con le messe da morto, e canone agionto», oltre ad altri ventisei messali «accomodati con le agiunte di canoni». Nella citata nota spese, firmata dal sacrista Giovanni Battista Malaspina, viene precisato che i libri erano destinati al servizio della sacrestia delle messe.

Lo stesso Piccaglia (di cui però questa volta non viene indicato il nome di battesimo, ma si ricorda il titolo di «stampatore Archiepiscopale») viene pagato l'anno successivo per avere venduto alla Fabbrica un libro di messe *in folio* di Angelo (a noi meglio noto come Arcangelo) Crivelli, qualificato come musico del papa [figura 9][59]. Si tratta con ogni probabilità del *Missarum liber primus* [...] *quatuor, quinque, ac sex vocibus concinendarum* stampato a Roma da Curzio Laurentini nel 1615[60], del quale un esemplare incompleto è tutt'ora conservato presso l'Archivio del Duomo[61]. Un libro di messe di Crivelli (probabilmente lo stesso) figura anche in un «inventario de libri del canto figurato consegnati in mano del S.r Alessandro Grandi Maestro di Capella di S. Maria Maggiore» in Bergamo, datato 13 gennaio 1628[62].

Riassumendo, i compositori menzionati nei mandati di questi anni sono Ignazio Donati, Leone Leoni, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Vincenzo Pellegrini e Arcangelo Crivelli. Gli editori e i librai che ebbero a che fare con la

58 Cfr. AVFD, *Mandati*, 62/2, 5 settembre 1623.

59 Cfr. AVFD, *Mandati*, 64/3, 24 dicembre 1624.

60 Cfr. RISM A/I C 4419.

61 Cfr. AVFD, *Librone* 9. Cfr. SARTORI, *La cappella musicale*, p. 21.

62 L'inventario è integralmente trascritto nella monografia di Maurizio Padoan dedicata a questa istituzione. Cfr. 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), p. 199.

Fabbrica del Duomo negli stessi anni sono invece Filippo Lomazzo (1614–5), Giorgio Rolla (1618–20), Melchion Malatesta (firmatario dei mandati di pagamento per conto del padre Pandolfo, nel 1618), Gratiadio [Ferioli] e Giovanni Angelo Nava (1621), e Giovanni Battista Piccaglia (1623–4); di Giorgio Rolla apprendiamo tra l'altro che era attivo come editore sin dal 1618.

Fra le numerose opere menzionate, soltanto il primo libro delle messe di Vincenzo Pellegrini e le messe di Arcangelo Crivelli sono conservati nell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo. Occorre inoltre rilevare che, fra gli autori le cui opere venivano allora eseguite in Duomo, Vincenzo Pellegrini rivestiva la carica di maestro di cappella, mentre Ignazio Donati l'avrebbe rivestita di lì a poco. Il veronese Leone Leoni, per parte sua, si era guadagnato una buona fama nell'ambiente musicale settentrionale. Le messe di Palestrina e di Arcangelo Crivelli e i mottetti raccolti da Fabio Costantini sono invece opere di compositori del tutto estranei all'ambiente musicale locale.

Le informazioni presentate in questa sede rappresentano ben poco in confronto a quelle che potrebbero ancora emergere da uno scavo più sistematico nei fondi di questo archivio. Sono convinta infatti che l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo rappresenti a tutt'oggi una fonte ricca e preziosa per il musicologo, e che dal suo scandaglio potrebbero scaturire ulteriori informazioni di interesse per lo storico musicale, soprattutto se interessato alla storia della musica milanese.

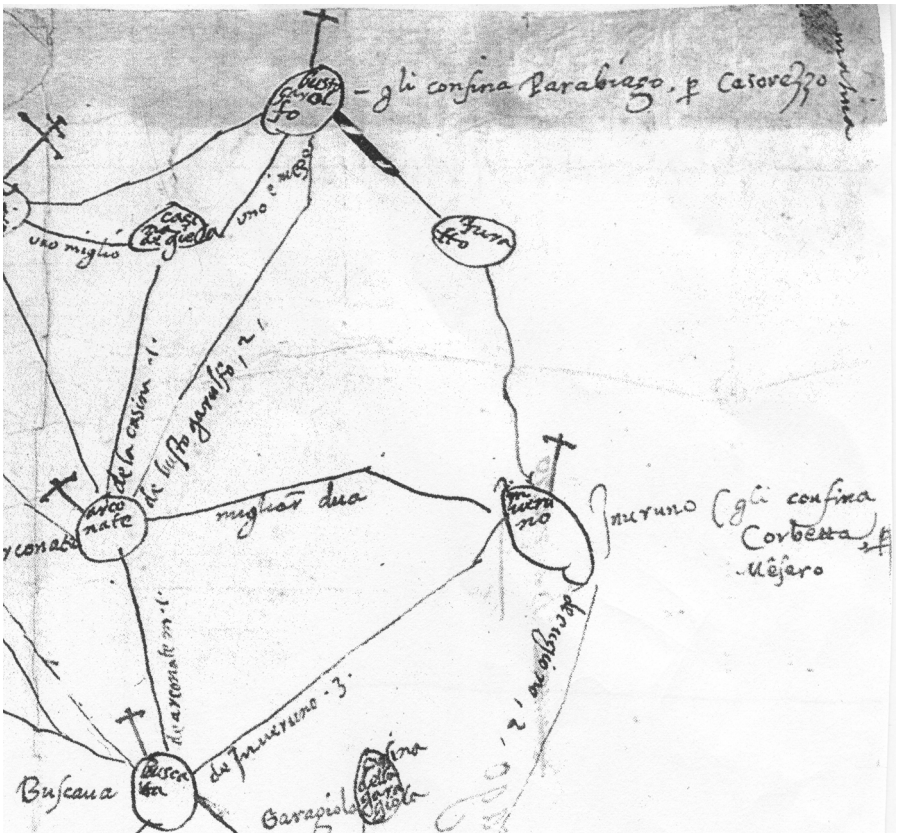


Figura 1
Particolare della carta topografica della Pieve di Dairago in cui figura Busto Garolfo
ACAM, *Raccolta carte topografiche e disegni*, già Sezione X, *Visite pastorali*, *Pieve di Dairago*, vol. V, q. 1.

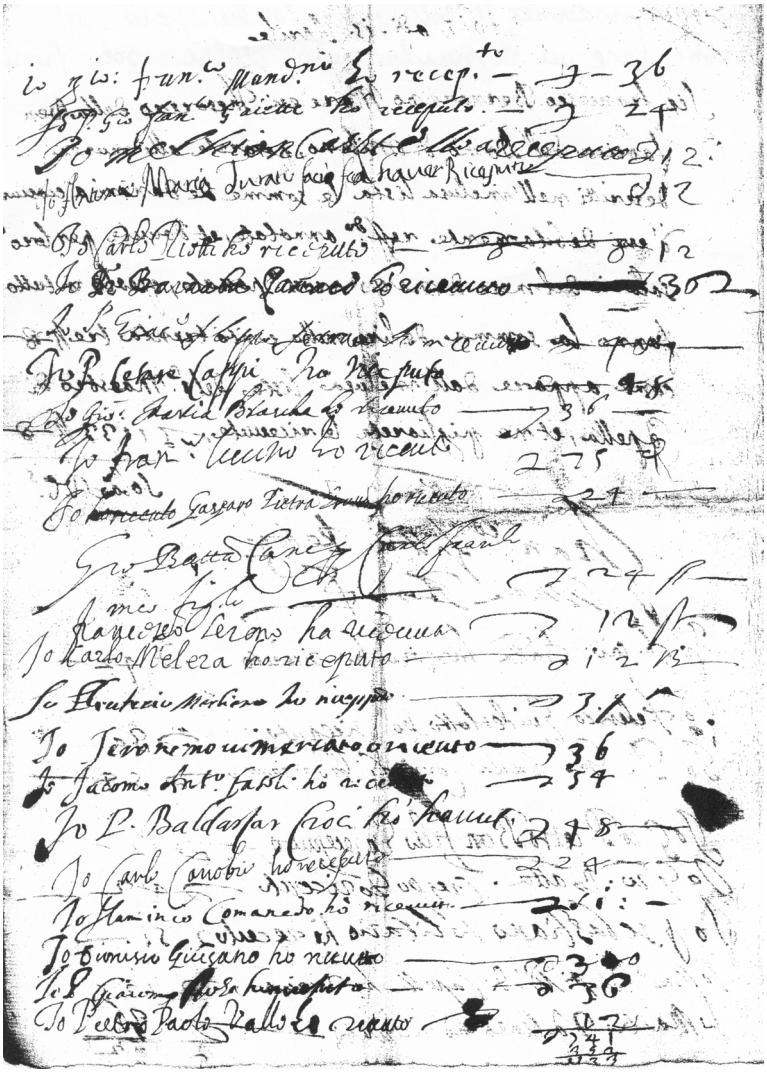


Figura 2*
Mandato di pagamento firmato per ricevuta da Gasparo Pietragrua
AVFD, *Mandati*, 49/2, 15 aprile 1617

* I documenti presentati nelle figure 2–9 sono stati riprodotti per gentile concessione dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano.

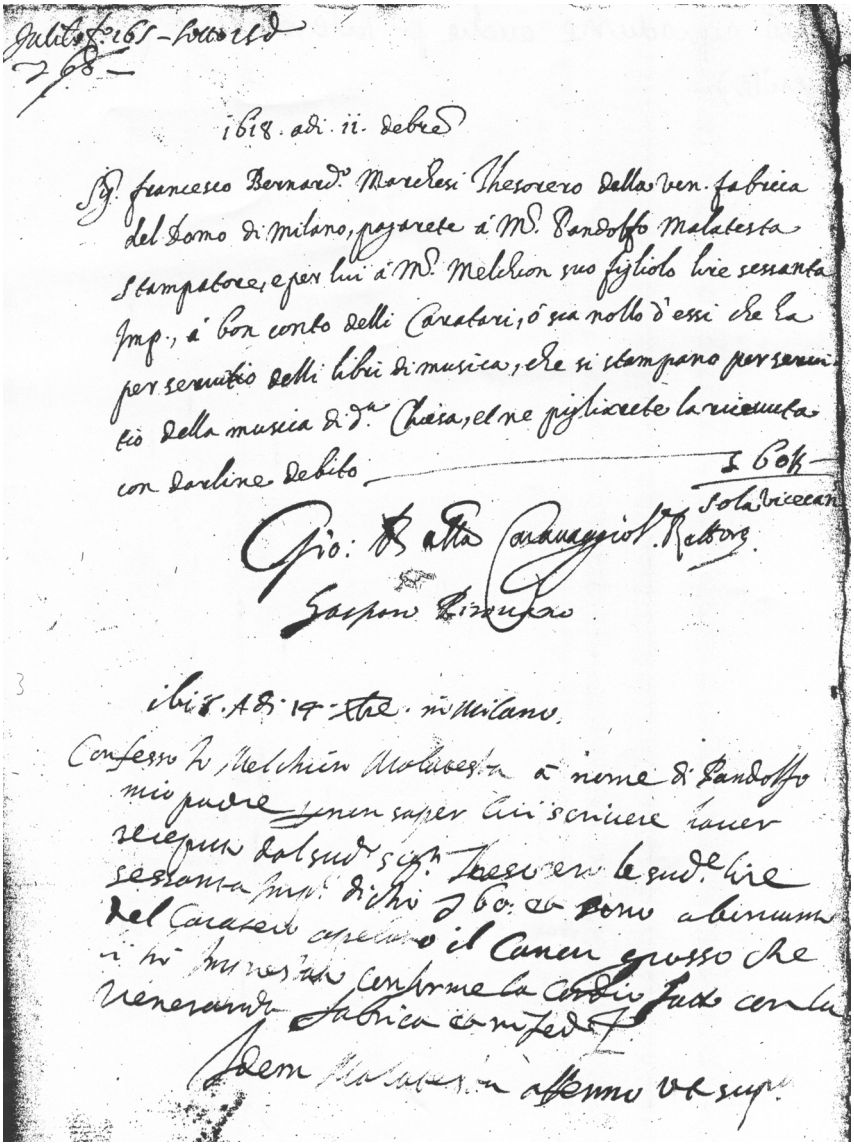


Figura 3
Mandato di pagamento firmato per ricevuta da Melchion Malatesta per conto del padre Pandolfo
AVFD, *Mandati*, 52/3, 11 dicembre 1618

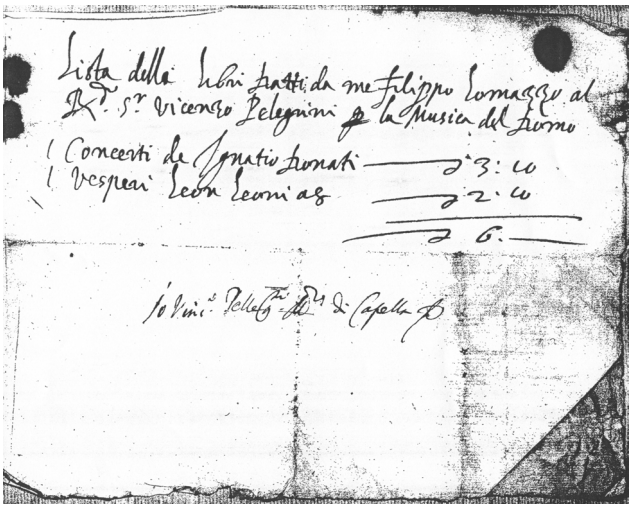


Figura 4
Lista di libri acquistati da Filippo Lomazzo per uso della cappella musicale
Cfr. AVFD, *Mandati*, 43/3, 20 giugno 1614

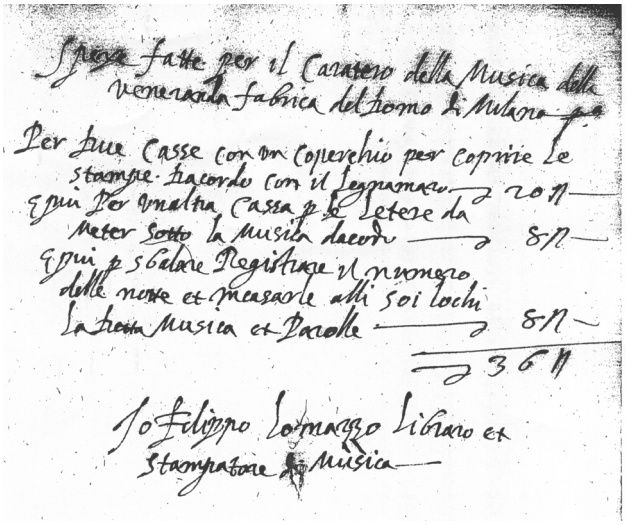


Figura 5
Nota spese con firma autografa di Filippo Lomazzo
Cfr. AVFD, *Mandati*, 46/3, 24 dicembre 1615

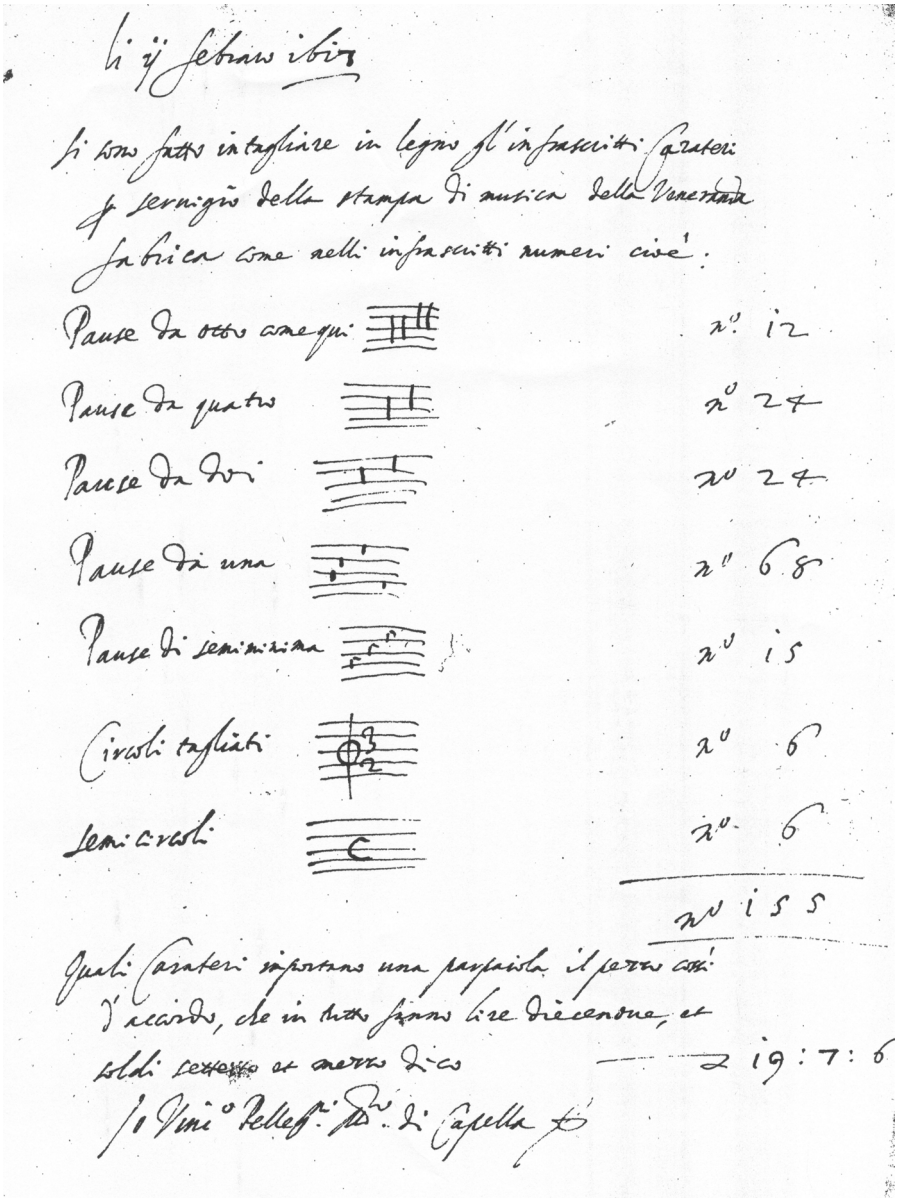


Figura 6
Nota spese di Vincenzo Pellegrini relativa all'acquisto di caratteri tipografici
Cfr. AVFD, *Mandati*, 49/1, 13 febbraio 1617

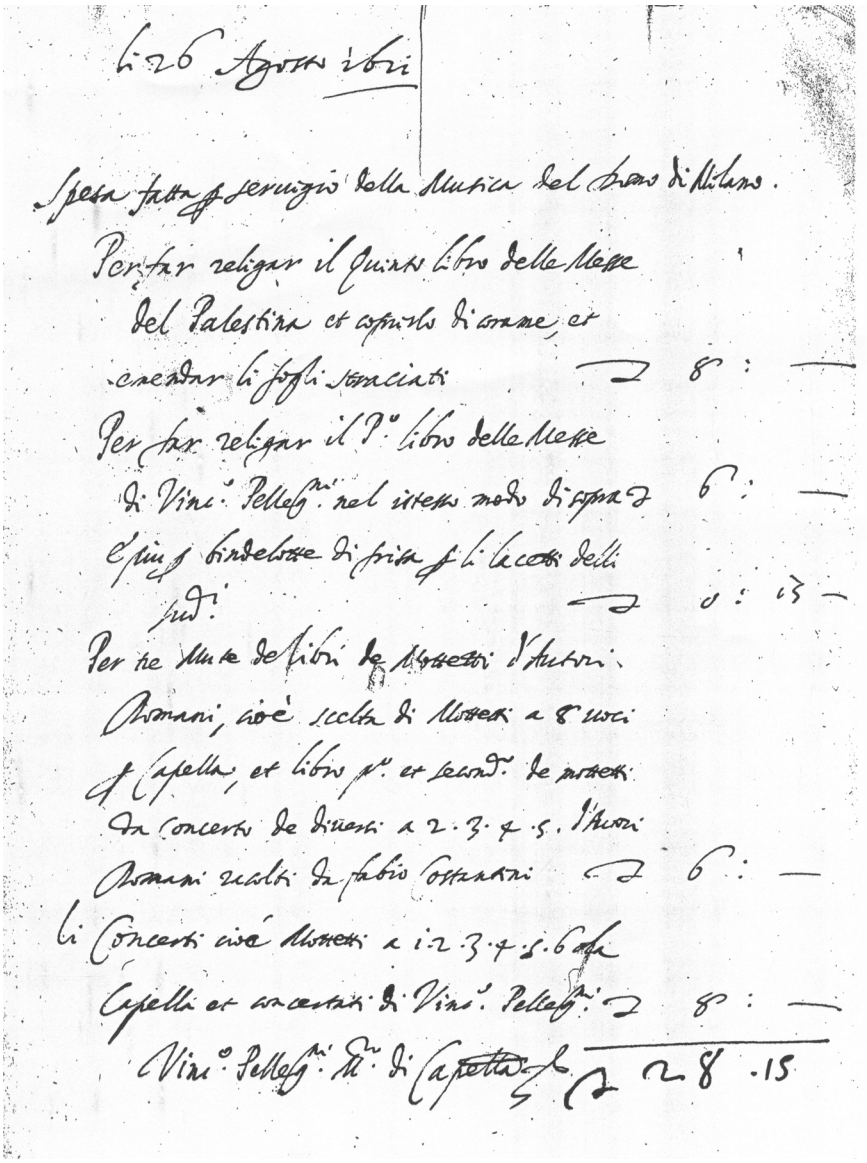


Figura 7

Nota spese di Vincenzo Pellegrini relativa all'acquisto e alla rilegatura di libri di musica

Cfr. AVFD, *Mandati*, 58/2, 6 settembre 1621

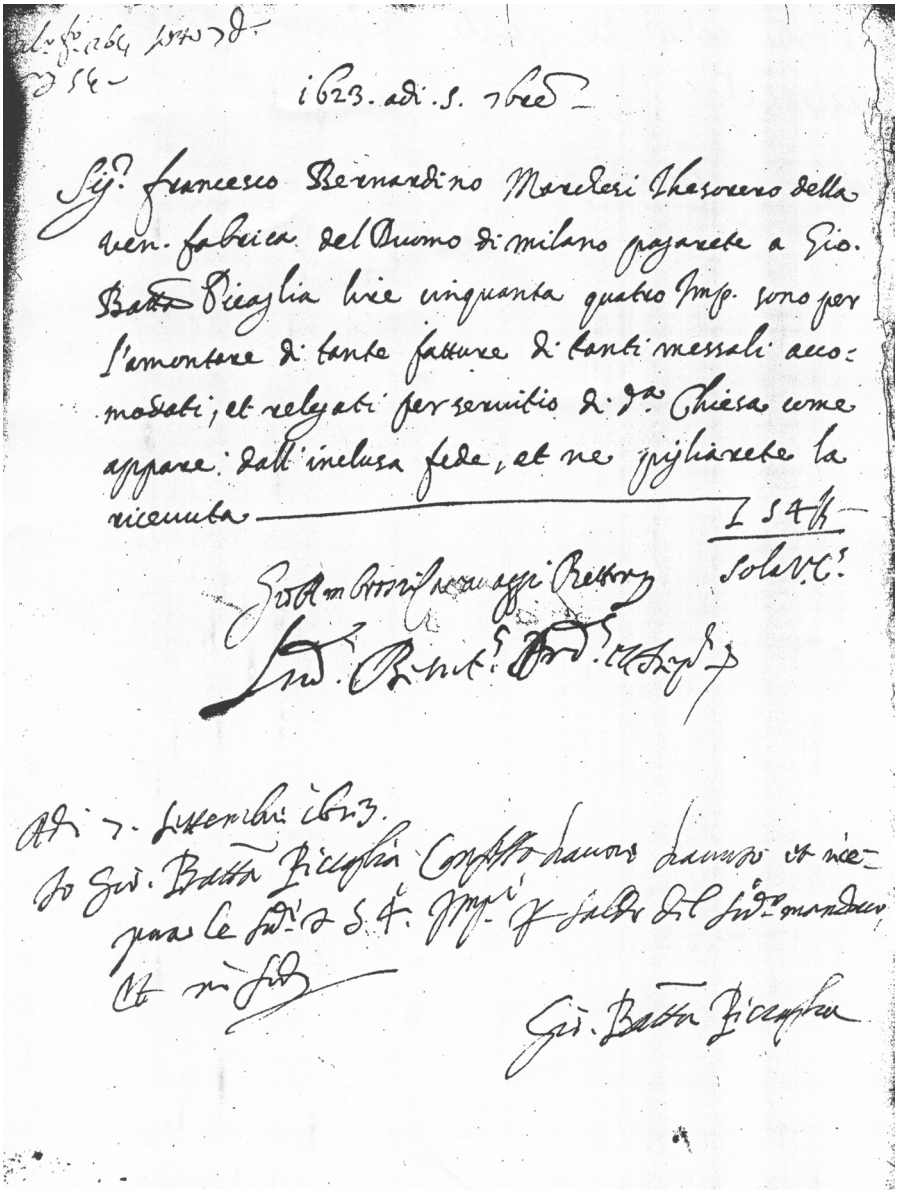


Figura 8
Mandato di pagamento con firma autografa di Giovanni Battista Piccaglia
Cfr. AVFD, *Mandati*, 62/2, 5 settembre 1623

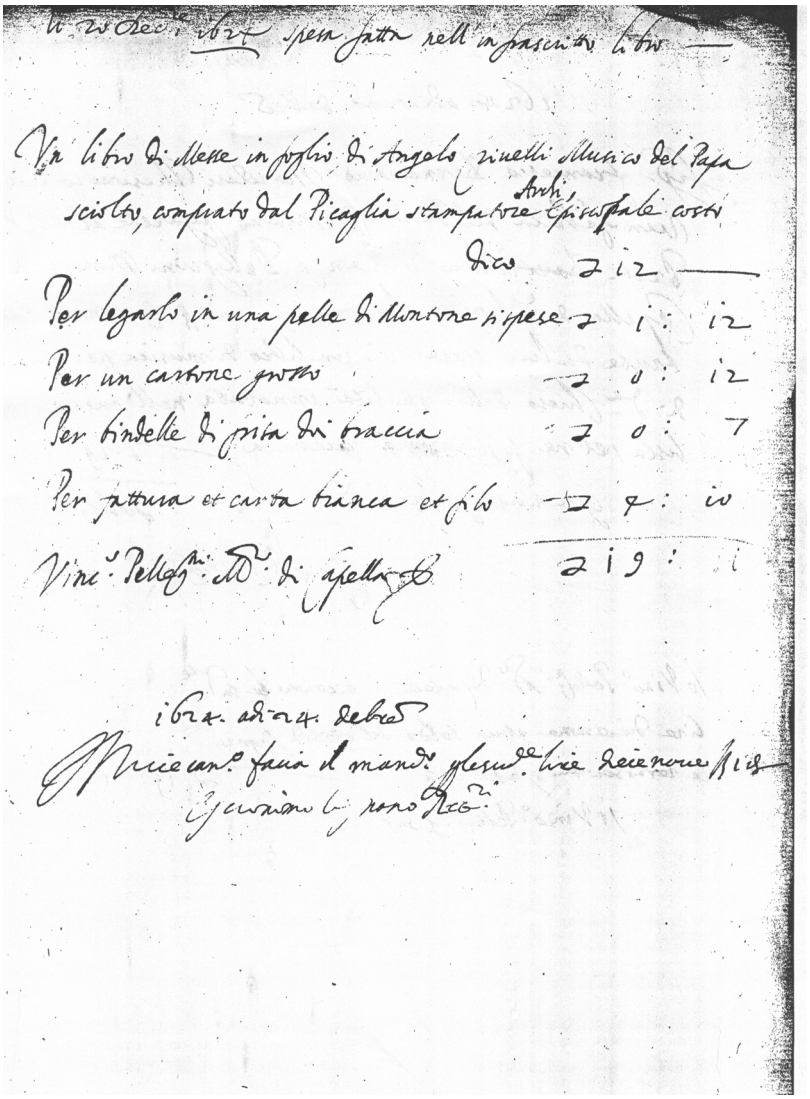


Figura 9

Nota spese di Vincenzo Pellegrini relativa all'acquisto di un libro di messe di Arcangelo Crivelli

Cfr. AVFD, *Mandati*, 64/3, 24 dicembre 1624

PIERO GARGIULO

I mottetti di Nicola Parma in area tedesca (1600-1621): nuove testimonianze dai trattati e dalle edizioni collettive

I MOTTETTI DI NICOLA PARMA IN AREA TEDESCA (1588-1621): NUOVE TESTIMONIANZE DAI TRATTATI E DALLE EDIZIONI COLLETTIVE

In un recente saggio dedicato alla recezione di Marenzio nella trattatistica del Seicento ho incontrato il nome del mantovano Nicola Parma tra i non numerosi musici lombardi menzionati da alcuni teorici tedeschi[1]. Le citazioni, che si mostrano in buona parte riconducibili alla presenza e a certa fortuna dell'autore in alcune insigni collettanee estere di repertorio sacro, mi hanno indotto ad approfondire alcuni aspetti legati alla sua figura, anche riscontrando le diverse lacune e imprecisioni che attualmente connotano la già scarna bibliografia a tutt'oggi disponibile e che dunque intendo qui assemblare in maniera più organica[2].

Nato intorno al 1550, Parma svolse quasi certamente l'apprendistato didattico presso la corte gonzaghesca, ove lo si attesta, dal 1575, come uno dei compositori che scrissero messe-tenor su canti dal *Kyriale ad usum Ecclesia Santa Barbara*[3]. Nel 1580, anno che vede la pubblicazione del suo *Primo Libro di Mottetti a 5-10 voci* e che sancisce l'atto di fondazione della cappella musicale di Pavia, fu eletto *magister* del Duomo della città lombarda (dalla quale è datata 1592 la dedica anteposta al *Secondo Libro di Madrigali a 5 e 6*, unico superstite della sua produzione profana), in cui dovette trascorrere almeno un ventennio, magari alternato a qualche ritorno

1 Cfr. PIERO GARGIULO, *Marenzio «moderno autore»: fortuna e recezione nei trattati del Seicento*, in*Studi marenziani*, a cura di Iain Fenlon e Franco Piperno, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2003, pp. 89-126.

2 Cfr. IAIN FENLON, *sub vocem*, in NEW GROVE 2001, vol. 19 (d'ora in poi GROVE) quale riferimento enciclopedico più recente e riepilogativo, pur con numerose incongruenze, di quasi tutte le acquisizioni documentali su Parma.

3 Cfr. *Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova*, a cura di Guglielmo Barblan, Firenze, Olschki, 1972 (Biblioteca di Bibliografia Italiana LXVIII, Catalogo della Biblioteca – Fondi speciali, 1), p. 301, n. 247 (*Missa/Bea[ta]e Mari[a]e Virginis Nicola Parm[a]e*: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). Cfr. ANTONINO BERTOLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Milano, [Ricordi], 1890, rist. anast. Bologna, Forni, 1969, p. 60, ove, nel breve profilo dedicato a Parma, l'autore precisa che «[...] si ha manoscritta una Messa a 5 voci». Oltre ai notissimi lavori di Palestrina, scrissero messe per la particolare liturgia della capella ducale di Guglielmo (versetti del *cantus firmus* in *alternatim* a versetti polifonici) Jaches de Wert, Giovanni Contino, Giulio Bruschi, Francesco Rovigo.

nella città natale, che nel 1586 e nel 1588 non aveva mancato di riservargli l'inclusione rispettivamente nel *Terzo Libro* dei *Floridi Virtuosi* e nell'*Amorosa caccia*, entrambe edizioni correlate all'area mantovana[4].

Tra gli allievi pavesi si annovera Giovanni Battista Magone, destinato ad una pregevole attività di polifonista e teorico: lo rivela la sua *Ghirlanda mosicale* [*sic*] (1615), in cui, elencando una nutrita serie di nominativi quali rimarchevoli modelli di studio per la disciplina musicale, Magone esorta il lettore con queste parole: «Abbraccierai quegli quali verissimamente hann'in simil professioni detto e scritto», citando appunto «Don Nicola Parma, tuo [*di se stesso*] maestro»[5].

Fu poi, almeno dal 1606 (come può leggersi nel frontespizio dei *Madrigali a 6 voci*, editi in quell'anno) maestro di cappella a Lodi in Santa Maria dell'Incoronata[6] e ancora, dal 10 giugno 1610, della cattedrale di Santa Maria in Novara, ove subentrò al canonico Giovanni Francesco Ramella, prestando servizio fino al giugno 1613, quando si registra l'ultima testimonianza archivistica[7]. Ignoti restano

---

4 Cfr. EDOARDO BELLOTTI, *Un musicista pavese tra Cinquecento e Seicento: Giovanni Battista Magone*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria» XCI (1991), Nuova Serie, vol. XLIII, pp. 189-208: 191) per l'elezione di Parma a primo maestro del Duomo pavese, non registrata in alcun'altra fonte enciclopedica. In GROVE, segnalando l'inclusione del brano di Parma *Gite felici fiori* nelle *Canzoni* (1584) del pavese Ludovico Torti e la citata dedica da Pavia dei *Madrigali* del 1592, si osserva soltanto che la circostanza «suggests thet he may have been there for some time».

5 GIOVANNI BATTISTA MAGONE, *Ghirlanda Mosicale*, Pavia, Giovanni Negri, 1615, pp. 73-74. Devo all'opportuna e preziosa segnalazione di Mariateresa Dellaborra la possibilità di aver consultato l'unica fonte bibliografica moderna (BELLOTTI, *Un musicista pavese* cit., pp. 191 e 194) che attesti il rapporto didattico tra Parma e Magone, oltre all'indicazione meno approssimata dell'anno di nascita di Parma. Nella lista di teorici e compositori elencati nella *Ghirlanda* (che include anche matematici, astronomi, filosofi, umanisti e che prescinde sia da ordine alfabetico, sia cronologico) Magone nomina anche «Luca Marenzo» – come già rilevato nel mio saggio citato in nota 1 – insieme ad esponenti di scuola romana e veneziana, madrigalisti, monodisti e compositori di musica strumentale; una menzione è riservata anche a «Don Benedetto Re di Pavia», successore di Parma dal 1606 alla direzione della cappella pavese. Stupisce, anche alla luce della notorietà del suo trattato e di certa non trascurabile produzione sacra, che in alcuna delle fonti enciclopediche più correnti (MGG, GROVE, DEUMM) non si dedichi una voce a Magone: la riscontro, tra i dizionari cosiddetti storici, nel solo *Quellen-Lexicon* di Eitner.

6 L'informazione è data in GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' Contrapuntisti e Compositori di Musica dagli anni dell'era cristiana 1000 fino al 1700* (ms. c. 1725, I Rvat), a cura di Cesarino Ruini, Firenze, Olschki, 1988, Parte Sesta («Notitia de' Contrapuntisti e Compositori di musica dall'anno 1600 insino all'anno 1650»), p. 156, nel breve profilo intestato a «Nicolò Parma. Mantovano [...]».

7 Cfr. UGO BERTO, *Contributo alla biografia e alle opere di Giovanni Ghizzolo da Brescia (1580 ca.-1624)*, «Rassegna Veneta di Studi musicali » II-III (1986/1987), pp. 81-104, in cui si citano con precisione (p. 87, nota 39) i dati relativi a Parma, la cui presenza a Novara è appunto documentata fino al 1613. Altre notizie sul periodo novarese di Parma sono state reperite da

il luogo e l'anno di morte: presumibile è ipotizzare un suo definitivo ritorno a Mantova, anche pensando all'esito quasi certamente favorevole incontrato dalla richiesta, inoltrata da Novara il 7 aprile 1611, per un canonicato a Santa Barbara[8].

Perduti un *Primo Libro di Madrigali a 5* (non databile) e uno di *Madrigali a 6* (1606), la produzione profana annovera il *Secondo di Madrigali a 5 e 6* edito nel 1592[9]; di quella sacra – non più reperibili un *Primo Libro di Mottetti* a 5-10 voci (1580) e uno di *Cantiones Sacrae* (1590) – si conservano, oltre alla già citata *Messa*

Daniele Torelli (che ringrazio vivamente per la segnalazione e per il materiale messomi a disposizione) nella sua monografia su Benedetto Binago di imminente pubblicazione: reperti archivistici (I-NOVas, *Notarile*, Gio. Francesco Galli, cart. 1751: procura di «Don Nicola Parma Mantuanus Musica Magister Eccl.ia Cathedralis Novariensis», 2 ottobre 1610; cart. 1752: «substitutio», 4 ottobre 1611 e «mercium vendita», 16 giugno 1611) confermano che si tratta di rogiti di ordinaria amministrazione (la vendita di un fabbricato; la sostituzione del mansionario della cattedrale) e di una causa intentata contro un mercante, tale Francesco Del Negro, indebitatosi di troppo (quest'ultimo atto fornisce, tra l'altro, anche gli estremi della paternità di Nicola Parma: «[...] reverendum Dominum Nicollam Parmam fuit D. Jo. Baptista»). Curiosa la coincidenza che identifica il notaio Giovanni Francesco Gallo con l'organista successore di Binago all'organo di San Gaudenzio in Novara e anche dedicatario di due brani (*Osculetur me osculo oris sui* e *Ascendit Deus in iubilo*) di Giovanni Ghizzolo (*Concerti ad uso moderno a quattro voci*, libro secondo, Milano, Erede di Simone Tini e Filippo Lomazzo, 1611), in servizio come tenore a Novara tra il 1607 e il 1611. Anche Magone sarà a Novara (1616-1617) come organista della cattedrale di Santa Maria: presumibile, come osserva Bellotti (*Un musicista pavese* cit., p. 194) è ritenere che proprio Parma abbia segnalato al «vecchio allievo» l'opportunità di trasferirsi da Pavia nella città piemontese.

8 È ancora Bertolotti (*op. cit.*, p. 93) a fornire la notizia («D. Nicola Parma, maestro di cappella nella cattedrale di Novara (7 aprile 1611) domanda al duca di Mantova un canonicato vacante»), estraendola da ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 1735, s.n.c. (il musicista, «per la morte del [...] Titoni canonico della Cattedrale di Novara», dichiara la sua disponibilità ad «impetrare [in Mantova] un canonicato vacante»). La citazione di Parma nella *Lettera Cronologica* di Eugenio Cagnani (introd. a *Raccolta di alcune rime di scrittori mantovani*, Mantova, Lodovico e Aurelio Osanna, 1612, p. 10) attesterebbe l'esito positivo della sua richiesta, pur non riscontrandosi altre tracce della sua presenza, come specificano Bertolotti («L'Archivio Gonzaga non offre documenti intorno al Parma») e GROVE («his name does not appear in the surviving chapel records»), in cui tuttavia appare inesatta la data di redazione della supplica («7 aprile 1613», anziché 1611). Sempre Fenlon, in merito, ipotizza un Parma «evidently dissatisfied» dell'incarico novarese (durato poco più di tre anni), al punto da suggerirgli il ritorno nella città natale. Ringrazio Licia Mari e Daniele Torelli per gli utili confronti con loro intercorsi in merito a notizie inerenti l'attività dell'autore a Mantova e a Novara.

9 Delle tre sillogi Pitoni (*op. cit.*, p. 156) registra soltanto «il libro de madrigali a 6 stampato in Venezia per il Vincenti l'anno 1606»: come si rileva da un simbolo che ne contrassegna la citazione e che il curatore Ruini chiarisce in premessa (p. L), l'opera è identificabile tra quelle «conosciute direttamente» dall'erudito romano «e non per interposta fonte».

manoscritta per Santa Barbara (c. 1575), un *Secondo libro di Sacrae Cantiones* a 5-10 voci (1586) e una silloge di *Motecta* a 8-12 voci con bc. (1606)[10].

A testimoniare certa fortuna incontrata da queste sillogi concorrono alcuni ben noti coevi repertori editoriali: la «Lista delli Libri heredi Francesco e Simon Tini» (relativa al periodo 1596-1620), che include il *Primo* di *Madrigali*; la *Bibliotheca classica* di Georg Draudius (1611) che menziona, inclusi nella categoria «Cantiones ecclesiasticae», i perduti *Mottetti* del 1580; quattro edizioni degli *Indici* di Alessandro Vincenti (1621, 1649, 1658, 1662), che annoverano la seconda raccolta sacra (1586) tra i «Mottetti a più voci che non hanno basso». Singolare è notare che il prezzo della silloge («L. 9»), invariato negli *Indici* vincentiani, è inferiore soltanto ai costi di un'edizione combinata di *Mottetti* palestriniani a 5 voci («Lire 20») e del *Primo Libro di Madrigali* sempre di Palestrina («Lire 15 e mezzo», cifra comunque pari a quella di vendita dei *Madrigali* di Parma)[11].

---

10 Cfr. BERTOLOTTI, *op. cit.*, p. 60: «Egli era mantovano, autore di mottetti [...]. Pubblicò dal 1580 al 1586 libri di mottetti a più voci ed è pure autore di molti madrigali». Il frontespizio della raccolta sacra del 1586 (*Sacrae cantiones quinis, senis, septenis, octonis, nonis ac decem vocibus decantandae: Liber secundus*, Venezia, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, *unicum* in I Rvat) conferma «Nicola Parma mantuano». Inspiegabile (e comunque decisamente errata) è in GROVE l'indicazione di «dost» apposta accanto alla citazione dei mottetti del 1586; sempre in GROVE si lista tra le opere di Parma una silloge di *Cantiones* del 1590 (senza indicazione di organico e priva di dati editoriali), non censita in alcun repertorio. I *Motecta octonis et duodenis vocibus decantanda [...] Aditae etiam infimae partes pro organo continuato* (Venezia, Ricciardo Amadino, 1606, *unicum* in D As) sono citati anche in KARL ALBERT GÖHLER, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, angefertig und mit Vorschlägen zur Förderung der musikalischen Bücherbeschreibung begleitet von Albert Göhler, Hilversum. F. A. M. Knuf, 1965 [rist. anast. dell'edizione Leipzig 1902], 2, p. 58 (errata, in merito, è la segnalazione di Grove, che riferisce la citazione al *Liber secundus* al 1586).

11 Cfr. OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, rispettivamente p. 109 (Tini [«Madrigali»]: «M[recte N]icola Parma à 5. lib. 1. Lire 15. e mez.»); p. 140 (Vincenti 1621 [«Mottetti a più voci che non hanno basso»]: «Nicolò Parma a 8.9.10. libro secondo.»); p. 169 (Vincenti 1649); p. 193 (Vincenti 1658); p. 221 (Vincenti 1662), tutti sotto la stessa categoria di repertorio, con la medesima dicitura e con l'indicazione del prezzo («[lire] 9»). In GROVE, che non cita la «Lista» di Tini, si include erroneamente anche l'*Indice di tutte l'opere che si trova alla stampa della pigna* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1591) che invece non registra alcuna silloge di Parma (come riscontrabile in GENEVIEVE THIBAULT, *Deux catalogues de libraries musicaux Vincenti et Gardane (Venise 1591)*, «Revue de Musicologie» X (1929), pp. 177-183 e XI, pp. 7-18). La prima silloge sacra («Nic. Parma 5.6.7.8.9. & 10.vocum. Ven. 1580») è inoltre menzionata in tre importanti cataloghi tedeschi di varia bibliografia: GEORG WILLER, *Collectio in unum corpus omnium librorum Hebraeorum, Graecorum, Latinorum necnon Germanice, italice, Gallice & Hispanice scriptorum*, Frankfurt, Nikolaus Basse, 1592; JOHANNES CLESS, *Unius seculi eiusque virorum litertorum monumentis tum florentissimi, tum fertilissimi [...] Elenchus consummatissimus librorum; Hebraei, Graeci, Latini, germani, aliorumque Europae Idiomatum [...]*, Frankfurt,

Ma ben più significativa, a fronte di certa esiguità di produzione propria, si rivela la presenza del musicista in alcune ben note antologie profane (edite tra il 1585 e il 1588 e dunque anteriormente alla prima silloge madrigalistica di Parma) e sacre, in cui, nell'arco di un trentennio (1588-1621), si registra la quasi sistematica inclusione di suoi brani in alcune delle più importanti collettanee tedesche (con la pregevole eccezione della *Psalmodia* di Giovanni Matteo Asola e dei *Symbolae* di Lorenzo Calvi).

SILLOGE	RISM	BRANO	FONTE
L. Torti, *Il secondo libro delle Canzoni*, 3 v.	1584[10]	- *Gite felici fiori*	inedito
De floridi virtuosi d'Italia, *Secondo Libro Madrigali*, 5 v.	1585[16] [rist.1592[13]]	- *Mentre ch'in chiuso loco*	inedito
De' floridi virtuosi d'Italia,Terzo Libro Madrigali, 5 v.	1586[9]	- *Cinthia mia dolce e cara* - *Dolce Angioletta mia*	inedito inedito
Continuatio cantionum sacrarum quatuor, quinque, sex,septem, octo et plurimum vocum [...] [F. Lindner]	1588[2]	- *Tulerunt Dominum meum* (a 8) - *Suscipiens Iesum in ulnas* (a 5)	- *Sacrae Cant.* 1586 - *Sacrae Cant.* 1586
L'amorosa caccia, 5 v.	1588[14] [rist.1592[12]]	- *La bella cacciatrice*	inedito
Sacra omnium Psalmodia vespertina [...] *quinque vocum* [G. M. Asola]	1592[3]	- *De profundis clamavi*	inedito
De floridi virtuosi d'Italia[...] ridotti in un corpo 5 v. [P. Phalèse]	1600[8]	- Gli stessi brani di 1586[9] e 1592[13]	-
Promptuarii musici sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. & VIII. vocum [...] pars altera [A. Schadaeus]	1612[3]	- *Homo quidam fecit coenam magnam* (a 8) - *Exultavit cor meum in Domino* (a 8) Altera pars: *Arcus fortium superatus est*	- *Motecta* 1606 - *Motecta* 1606 - *Motecta 1606*
Promptuarii musici, sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. & VIII. vocum [...] pars tertia [A. Schadaeus]	1613[2]	- *Angelus Domini nunciavit* (a 8) - *Quae est ista quae processit* (a 8)	- *Motecta* 1606 - *Motecta* 1606
Promptuarii musici, sacras harmonias V.	1617[1]	- *Misericordias Domini in*	inedito

Johannis Saur-Peter Kopf, 1602; GEORG DRAUDIUS, *Biblioteca classica, sive catalogus officinalis. In quo singuli singularum facultatu, ad professionum Libri, qui in quavis fere lingua extant librorum* [...], Frankurt am Main, Balthasar Ostern, 1625, p. 1619, qui nel monumentale capitolo intitolato «Librorum musicorum, vocalium iuxta atque instrumentalium, ordine alphabetico secundum talium, authorumque cognomina, apta dispositio». A Draudius, *magister* e bibliografo tedesco (1573-1635), collettore di tre imponenti *Bibliothecae* (*Exotica*, *Classica* e *Librum Germanicorum*) fa riferimento anche GROVE, attribuendone la citazione (ancora erroneamente come per Göhler), al *Liber secundus* del 1586. In PITONI, *op. cit.*, p. 156 si cita la silloge del 1586 come «2° libro de' mottetti a 8, 9, 10, riferito dal Vincenti nell'*Indice*», senza tuttavia precisare a quale edizione dello stampatore veneto si debba intendere il riferimento.

VI. VII. etVIII. vocum [...] *pars quarta* [K.Vincent]		*aeternum* (a 8) - *In convertendo Domino* (a 8) - *Quam bonus Israel Deus* (a 8) - *Ave virgo gratiosa* (a 8) - *Ingredimini omnes et gratulamini* (a 8)	inedito - *Motecta* 1606 - *Motecta* 1606 inedito
Symbolae diversorum musicorum binis, ternis, quaternis, quinis vocibus [...] [L. Calvi]	1620[2] [rist.1621[4]]	- *Veni Sancte Spiritus* (a 4)	- *Motecta* 1606 (originale a 12)
Florilegii Musici Portensis sacras harmonias sive motetas V. VI. VII.VIII. X. vocum vocibus [...] Pars altera [E. Bodenschatz]	1621[2]	- *Angelus Domini nunciavit* (a 8) [1613[2]] - *Exultavit cor meum* (a 8) [1612[3]]	- *Motecta* 1606 - *Motecta* 1606
Pelplin Tablature	1620-30ca.	- *In Dedicatione Ecclesiae* (a 9) - *In Dedicatione Ecclesiae* (a 8)	inedito inedito

Dal prospetto, che offre il quadro complessivo dei brani apparsi nelle edizioni collettive e relative riedizioni, con l'indicazione della fonte a stampa di provenienza[12], si evince – dopo l'esordio nella silloge del pavese Ludovico Torti, sicuro indizio del buon inserimento di Parma nella città che quattro anni prima gli aveva affidato la direzione della cappella musicale[13] – l'autorevole partecipazione

12 Alle eclatanti incompletezze di GROVE (in cui si citano soltanto i «Madrigals in 1584[10], 1586[9], 1588[14]») supplisce il sempre rimarchevole *Quellen-Lexicon* di Eitner, che registra di Parma «16 Gesge. in alten Samlwk.», segnalando i tre madrigali di 1584[10], 1588[14], 1592[13] (di cui si riporta lincipit) e il *De profundis* di 1592[3] e assommando pertanto l'esatto totale dei brani di Parma (19, senza le composizioni della *Pelplin Tablature*) nelle sillogi elencate dal prospetto. Cfr. anche ROBERT EITNER, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII Jahrhunderts*, Berlino 1877 [rist. anast. G. Olms Verlagbuchhandlung, Hildesheim, 1963], p. 773 per la lista delle intonazioni (non comprensiva di *Gite felici fiori* e *De profundis*) con il riferimento alle collettanee in cui sono contenute. Più generico è il riferimento in MGG (Paul Kast, *sub vocem*, 10, 1962), che comunque riferisce di «Ferner geistl. u. weltl. Kompos. Parmas in Sdr. zwischen 1585 u. 1621», precisando pertanto il corretto ambito cronologico (da cui resta pur sempre esclusa 1584[10]). Non catalogati da repertori e dizionari sono invece i due brani inclusi nella *Pelplin Tablature*.

13 Alle 13 «villanelle» di Torti (da lui così definite nella dedica alle nobili dame Aurelia Coira Scaramuzza Visconte e Doralice detta la Rizzolina d'Uderce) e all'unica intonazione anonima («a 4, d'incerto»), la silloge (successiva ad un *Primo Libro di Canzoni a 3* del 1581) accosta composizioni a 5 voci di G. (forse Francesco?) Rovigo, Orazio Vecchi e due di Mattia Ferrabosco. Il testo del brano di Parma presenta un'unica strofa nello schema di canzonetta, con schema metrico (AABbcC) comprensivo di un «da capo» dopo i primi tre versi e di una *ripresa* per il distico finale. Di Ludovico Torti (1547-post 1615), che fu dal 1607 *magister* del Duomo di Chieti, si ricordano anche un *Primo Libro di Madrigali* a 5 (1583) e tre sillogi sacre edite tra il 1589 e il 1615.

al *Secondo* (1585) e al *Terzo* (1586) dei *Floridi Virtuosi*, compilazioni nobilitate dalla presenza, tra gli altri, di Palestrina e Andrea Gabrieli e destinate a successo commerciale, come attestano le ristampe, tra cui, inclusiva anche del *Primo Libro*, quella curata nel 1600 da Phalèse, con i madrigali «ridotti in un sol corpo»[14]. Se il *Terzo* dei *Floridi* appariva ispirato da scelte e gusti di marca gonzaghesca (la dedica è intestata al duca Guglielmo), integralmente riservata a musici di origine mantovana è *L'amorosa caccia* che nel 1588 non manca di accogliere il nostro autore, insieme a compositori «many of whom employed either at S. Barbara or at the cathedral»[15].

Ma il 1588 segna soprattutto il contributo di Parma alla *Continuatio Cantionum Sacrarum* di Friedrich Lindner, con due mottetti già editi nelle *Sacrae Cantiones* del 1586[16]. Sicuro pregio, infatti, è quello di apparire tra gli insigni polifonisti italiani che gradualmente incrementano il contenuto delle edizioni curate da Lindner (1542-1597), compositore, *Kantor* a Norimberga dal 1574 e curatore, tra il 1585 e il

---

14 In PITONI, *op. cit.*, p. 156 si citano «alcuni madrigali [...] nel 2° libro de diversi ristampato per il Vincenti l'anno 1592 [ossia il *Secondo* dei *Floridi*], al n. 21 e nel 3° libro de diversi stampato presso il medesimo l'anno 1586 [ossia il *Terzo* dei *Floridi*] al n. 4 e 11». Il *Terzo Libro* dei *Floridi* (conservato anche in I Bc) fu segnalato a Padre Martini dal lucchese Lorenzo Mariani (maestro di cappella del Duomo di Savona sul finire del Settecento) in una lettera (I Bc, *Carteggio martiniano*, segn. L. 117.80, da Genova, 17 marzo 1779), in cui la raccolta si trova elencata in una corposa «nota dei libri prattici che ho presso di me » sotto la voce «Autori vari, Madrigali a cinque voci», con la lista dei musicisti citati in vario ordine di inclusione (tra cui appunto «Parma Nicola»). Ringrazio ancora Mariateresa Dellaborra per questa ulteriore segnalazione, estratta da DANIELE CALCAGNO, *Francesco Antonio Costa e la vita musicale a Genova nel primo Seicento*, in *Francesco Antonio Costa da Voghera, musicista a Genova nel primo Seicento*, Atti del Convegno di studi (Voghera 3 dicembre 1994) a cura di Mariateresa Dellaborra, Voghera, A.M.I.S., 1995, pp. 27-78: 51. Sui *Floridi in un sol corpo*, ottava delle dodici antologie stampate da Phalèse tra il 1583 e il 1616, cfr. FRANCO PIPERNO, *Polifonia italiana e mercati europei: i madrigalisti di Sicilia nelle pubblicazioni antologiche d'oltralpe*, introduzione a *Madrigalisti siciliani in antologie transalpine (1583-1616)*, a cura di F. Piperno, Firenze, Olschki, 1991 (Musiche Rinascimentali Siciliane, VI), pp. IX-XXXV: X e ID., *Il madrigale italiano in Europa. Compilazioni antologiche allestite e pubblicate oltralpe: dati e appunti*, in *Il madrigale oltre il madrigale*, Atti del Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII (Lenno-Como, 28-30 giugno 1991), a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, A.M.I.S., Como 1994, pp. 18-48: 22 nota 20, in cui si specifica che l'antologia si avvale dell'«aggiunta di brani tratti da altre fonti» edite tra il 1586 e il 1596.

15 Come si rileva in GROVE. Tipico esempio di antologia assemblata sulla medesima origine dei compositori (i «diversi eccellentissimi musici mantovani nativi», come ricorda il frontespizio) la silloge annovera, tra le più ragguardevoli, le presenze di Baccusi, Nascimbeni, Rovigo, Striggio, Trofeo.

16 Ringrazio sentitamente la Biblioteca Apostolica Vaticana e la segreteria del Prefetto Don Raffaele Farina per la cortese disponibilità a comunicarmi il contenuto dell'«Index Motectarum [sic]» della silloge, conservata come *unicum* in I Rvat (segnatura Barb. Lat. N. XIII. 12).

1591, di consistenti *summae* di musica sacra compilate «in usum scholarum & ecclesiarum germanicarum, in unum corpus redactae»[17]. Ricordando le presenze nella prima collettanea lindneriana (le *Sacrae cantiones* del 1585) di Massaino, Merulo e Palestrina, lecito è qui osservare che Parma è ospitato nella *Continuatio* insieme ad autori del calibro di Marenzio, dei due Gabrieli (tanto per citare i più insigni tra i «praestantissimis Italiae musicis» omaggiati dal frontespizio) e che i suoi due mottetti inclusi – nn. 13 e 32 della selezione – saranno oggetto di significative citazioni, rispettivamente in Sethus Calvisius e in Johannes Magirus.

Successiva e altrettanto rimarchevole presenza si registra poi nella *Psalmodia Vespertina* a 5 voci di Asola, dedicata a Palestrina e citata da Padre Martini in una lettera a Girolamo Chiti (1746), oltre che nel suo *Esemplare*[18]. La raccolta, che il frontespizio omaggia come «a diversis in arte musica Prestantissimis viris notulis Musicis exornata», assembla quindici musicisti per sedici brani (Asola è l'unico a firmarne due) ispirati da alcuni tra i più celebri testi salmodici (*Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* ed altri), ciascuno intonato in uno specifico ambito modale: l'inedito *De profundis* di Parma (Salmo 129) reca la didascalia «quarti toni». Nel prevalente gruppo di autori veneti (Bozi, Colombani, Corona,

17 Cfr. le *Sacrae cantiones* (1585[1], 41 brani complessivi); il *Corollarium cantionum sacrarum* (1590[5], 70 brani complessivi), che annovera, ad eccezione del tedesco G. Aichinger e del fiammingo P. de Monte, tutti musici italiani, tra cui Palestrina, Ingegneri e Andrea Gabrieli; una *collectio* di *Magnificat [...] secundum octo volgares musicae modos* (1591[1]) che include Asola, il suo allievo Ruffo e il novarese Michele Varotto, maestro di cappella della città piemontese (1564-1599) e probabile modello di riferimento anche per lo stesso Parma, suo indiretto successore a Novara; *Bicinia sacra [...] in usum iuventutis scholasticae* (1591[27]), ancora con le presenze di Massaino e Ruffo. Oltre che come compilatore di 25 libri corali (17 pervenuti), per un totale di ben 430 brani, Lindner è ricordato come curatore di tre ben note e consistenti selezioni di musica profana (tre libri con il medesimo titolo di *Gemma musicalis*, 1588[21], 1589[8], 1590[20]): le «varii stili cantiones (vulgo Italis madrigali et napolitane dicuntur)» ricordate nel frontespizio assemblano un totale di quasi 200 brani per vario organico (da 4 a 10 voci).

18 Cfr. ANNE SCHNOELEBEN, *Padre Martini's collection of Letters*, New York, Pendragon Press, 1979, p. 140 (lettera 1224, 19 gennaio 1746) e GIOVAN BATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Bologna, Dalla Volpe, 1774-75, II, p. 74, per il riferimento al Palestrina. Cfr. anche GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, Società Tipografica, 1828, II, p. 237, in cui, riportando la citazione martiniana, si ritrova il nome di Parma listato tra gli autori della *Psalmodia* di Asola, ovviamente segnalata per l'omaggio al *princeps musicae* (salutato da Asola come «Praestantissimo ad celeberrimo viro D. Io. Petro Aloysio Praenestino, Divi Petri in Urbe, Musices meritissimo Moderatori») e p. 183 nota 568, per una menzione del *Terzo Libro* dei *Floridi*, ancora con citazione di Parma tra gli autori ospitati nella silloge. In merito alla *Psalmodia* (oggi conservata anche in I Bc) Baini segnalava il fatto che «l'opera citata del P. Martini» era ancora irreperibile nella biblioteca bolognese e che le richieste da lui rivolte all'interpellato Stanislao Mattei avevano dato esito negativo («l'opera non si trova quivi nella biblioteca, non nell'archivio»).

Croce, Lauro, Leoni, oltre allo stesso Asola), Parma è incluso insieme ad alcuni noti musici lombardi: il conterraneo Ippolito Baccusi (*magister* del duomo di Mantova dal 1584 al 1589), il bergamasco Giovanni Cavaccio e il cremonese Costanzo Porta[19].

2. La ravvicinata inclusione nelle sillogi di Lindner e Asola (quest'ultimo molto apprezzato in area nordeuroepea), consente a Parma di guadagnare una prima recezione nelle testimonianze di alcuni teorici tedeschi, interessati alla cultura musicale italiana e in particolare a certa tipologia di repertorio polifonico sacro. Sicura preminenza, tra coloro che non mancheranno di valorizzare tale ambito, spetta a Sethus Calvisius (1556-1615), l'erudito trattatista, artefice della diffusione dell'opera zarliniana in area tedesca, compositore e anch'egli ospitato, tra il 1599 e il 1621, in collettanee tedesche di esplicite finalità didattiche[20].

Nella prima delle sue *Exercitationes musicae Duae* («quarum prior est De modis musicis, quos vulgo Tonos vocant, recte cognoscendis et dijucandis»), edite nel 1600, Calvisius riserva a un mottetto di Parma una citazione tra gli «Exempla Ionici Modi» (nel capitolo «De variatione Modorum in cantu in figurato»), nominando il suo «Tulerunt Dominum deum ab 8.» quale esempio di applicazione di «HypoIonicus, sive Ionicus remissus [...] in regulari quidem systemate» (ovvero non trasposto) e raggruppandolo, insieme al mottetto *Sancta Trinitas* a 6 di Ruffo, tra i brani estratti dalla *Continuatio* di Lindner[21]. Non nominando Parma e Ruffo,

---

19 Da segnalare, in merito a legami con l'ambiente gonzaghesco più propriamente vicino alla formazione di Parma, che il padovano Domenico Lauro e il veronese Paolo Bozi furono entrambi a Mantova, rispettivamente come maestro di cappella dal 1598 al 1607 e come maestro di canto fino al 1587. Gli emiliani Ponzio e Gastoldi e il napoletano Girolamo Vespa completano il gruppo dei selezionati autori della *Psalmodia*. Nella stampa di I Bc ben tre parti del *De profundis* (Cantus, Altus, Quintus) recano la didascalia «Quinti toni», diversamente da quella apposta sia all'inizio delle parti di Tenor e Bassus, sia nell'«Index» conclusivo («Quarti toni»): a confermare l'esattezza di quest'ultima è la modalità d'impianto della composizione.

20 Rispettivamente nelle *Harmoniae Hymnorum scholae gorlicensis* (1599[17]), nel *Florilegium selectissimarum cantionum* (1603[1]), nelle *Harmoniae sacrae [...] in Gymnasio gorlicensi* (1613[6a]), e nelle altre due edizioni del *Florilegium Portense* (1618[1] e 1621[2]). Nato in Turingia e morto a Lipsia, Sethus Calvisius (Seth Kalwitz) fu nel 1582 *Kantor* a Schulpforta e nel 1594 nella Thomaskirche di Lipsia, città in cui fu poi eletto come *director musicae* della cattedrale. Tra gli scritti teorici, che consolidano le finalità scientifiche e pedagogiche della sua metodologia, si ricordano anche la *Melopeia* (1592), in cui egli diffonde i precetti di Zarlino e il *Compendium musicae* (1594), concepito espressamente «pro incipientibus» nell'arte musicale.

21 SETHUS CALVISIUS, *Exercitationes musicae Duae* Leipzig, Jacob Apel [Franz Schnellboltz], 1600, Nachdruch der Ausgaben, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1971, p. 44. Il capitolo citato (che l'autore finalizza alla «varietas» dei modi «in Musica figurata», dopo averne misurato l'impiego nel repertorio gregoriano con ampia esemplificazione ad uso del repertorio

ma limitandosi alla citazione dei rispettivi brani, è proprio il riferimento alla silloge («In continuationibus Lindneri», ossia 1588[2]) che consente l'attribuzione certa del *Tulerunt* a Parma. Del mottetto (da eseguirsi nella liturgia come «Antiphona ad Magnificat Feria Sexta post Pascha») Boetticher segnala, accanto alle intonazioni di Lasso (1566) e Monte (1587), proprio quella di Parma, citato nel novero di una «oberitalinieschen Dreiklangsbewegung»[22].

Sempre avvalendosi di una vasta esemplificazione sull'utilizzo e sul riscontro dei vari modi (nel repertorio polifonico dal 1583 al 1597) e finalizzando la sua esposizione «ut discentes habeant quo Modorum naturam rectius introspicere et contemplari possint»[23], Calvisius valorizza altri numerosi esempi tratti dalla *Continuatio* (35) e dal *Corollarium* (42) dello stesso Lindner e dalle *Sacrae Symphoniae diversorum excellentissimorum authorum* (35 sui 68 brani complessivi assommati dalla silloge – 1598[2] – menzionate come *Melodiae sacrae Norimbergis*, con riferimento al luogo di stampa): una verifica dei brani citati dal trattatista tedesco ne accerta in prevalenza l'attribuzione ad un vasto numero di compositori italiani, tra cui si distinguono, per frequenza e consistenza, Palestrina, A. Gabrieli, accanto ai lombardi Marenzio, Ingegneri, Massaino, Porta e ad un vasto gruppo di autori di varia origine e formazione, tra cui gli insigni nordici Merulo, Striggio, Padovano, A. Ferrabosco, Croce, Ruffo, i lucchesi Corfini e Gioseffo Guami e i meno noti Giovanni Tommaso Tribiolo e Pandolfo Zallamella[24].

---

dei corali tedeschi) è il secondo della prima *Exercitatio*, cui seguono l'*Exercitatio altera. De initio et progressu musice et aliis quibusdam ad eam rem spectantibus* e l'*Exercitatio musica tertia [...]. De praecipuis quibusdam in arte Musica questionibus, quibus praecipua ejus Theoremata continentur.*

22 Cfr. WOLFGANG BOETTICHER, *Orlando di Lasso und seine Zeit (1532-1594)*, Kassel und Basel, Bärenreiter, 1958, I, p. 200, in cui l'autore confronta certa linearità espressiva di Monte, Del Mel (anch'egli autore di un *Tulerunt Dominum* a 5, incluso nel *Corollarium* di Lindner e citato nell'*Exercitatio* di Calvisius a p. 45, sempre per l'impiego del modo Ipoionico) e di Parma con la più geniale e intensa espressività del linguaggio di Lasso nel medesimo mottetto, edito nel 1566.

23 CALVISIUS, *op. cit.*, p. 42.

24 Strumentista nel 1576 a Dresda, Tribiolo (*sub vocem* solo in *Quellen-Lexicon* di Eitner) sarà ospitato come Parma nella *Tertia Pars* del *Promptuarium* (1613[2]) e nel *Florilegium Portensis* (1621[2]); il canonico ravennate Zallamella (1531-1590) fu autore di alcune sillogi sacre tra il 1582 e 1590, oltre ad essere incluso, con Palestrina e Massaino, nelle *Sacrae Cantiones* (1585[1]) di Lindner, silloge cui Calvisius riserva nella sua *Exercitatio* 4 esempi. A conferma dell'interesse per il repertorio italiano, Calvisius non manca di citare brani estratti dalle *Harmoniae Miscellae Cantionum* di Leonard Lechner (1583[2]), che annoverano le presenze di Palestrina, Porta e Ingegeneri. Assoluto, tra gli autori non italiani, è il predominio di Lasso (82 citazioni), accanto al prediletto allievo Leonhard Lechner (molto selezionato nelle collettanee tedesche del periodo 1583-1617), seguiti da musici di area fiammingo-tedesca quali Daser, Utendal, Pevernage, Handl, Meiland, Bruno (organista a Norimberga nel 1616 ca., anch'egli solo in Eitner, *sub vocem*); menzione particolare merita il tedesco Fabricius Albinus (m. 1635), autore di una silloge (*Cantiones Sacrae* del 1595) che vanta cinque ristampe

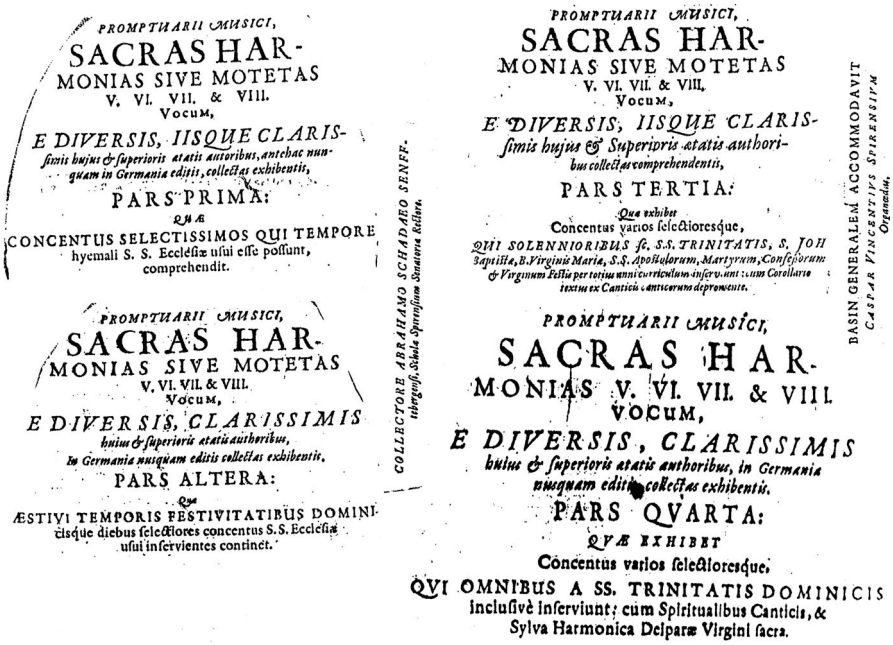
3. Varcato il Seicento con l'autorevole citazione di Calvisius e con la riproposizione dei tre brani di Parma nei *Floridi* «in un sol corpo ridotti», il decennio successivo registra la perduta stampa del secondo *Libro* madrigalistico (1606) del musico mantovano, fino a giungere nel 1612 (quando egli era da due anni *magister* della cattedrale novarese) all'inclusione di due mottetti (già editi proprio nella silloge del 1606) nella *Pars altera* del *Promptuarium*, edizione che sigla l'avvio della sua sistematica presenza nelle altre due poderose *summae* di repertorio («antehac nunquam in Germania editis») dato alle stampe da Schadaeus già dal 1611 con una *Pars prima* (ove Parma non figura), costituito da contributi «e diversis, iisque clarissimis hujus et superioris aetatis autoribus» e destinato a diffondere in Germania un vastissimo campione della produzione sacra italiana.

Kantor a Torgau, rettore alle università di Spira e di Bautzen e colto musicista, Abraham Schadaeus (1566-1626), considerato tra i più attivi fautori della circolazione dei mottetti latini nelle scuole e nelle chiese tedesche, intitola le sue collettanee con locuzioni estese e chiarificatrici di tipologia, organico (da 5 a 8 voci) e destinazione liturgica, secondo il calendario protestante: «concentus selectissimos qui tempore hyemali S. S. Ecclesiae usui esse possunt» (per un totale di 84 brani) nella *Pars prima* (1611[1]); «aestivi temporis festivitatibus dominicisque diebus selectiores concentus S. S. Ecclesiae usui inservientes» (100 brani) nella *Pars altera* (1612[3]); «concentus varios selectioresque, qui solennioribus Sc. SS. Trinitatis» (121 brani) nella *Pars Tertia* (1613[2]); «concentus varios selectioresque qui omnibus a SS. Trinitatis Dominicis inclusive inserviunt, cum spiritualibus Canticis & sylva harmonica Deiparae Virgini sacra» (132 brani) nella *Pars Quarta* (1617[1]), assemblata da Kaspar Vincent («Caspar Vincentius»), organista della chiesa di Sant'Andrea in Worm e curatore nelle quattro sillogi (in cui figura anche

---

e di un Magnificat basato sul madrigale di Marenzio *Nel più fiorito aprile* (*Primo Libro* a 6, 1581). Proprio a Marenzio, infine, Calvisius riserva una citazione, riproducendo l'incipit del mottetto «Jubilate Deo a 8», segnalato tra gli «hypomixolydij exempla in regulari systemate» (p. 56): il brano fu poi ancora diffuso dalle due raccolte collettive edite a Norimberga da Kauffmann (1600[1] e 1600[2]) e dedicate a vario repertorio sacro di «eccelentissimi» compositori italiani, oltre che di Lasso, Lechner, Clemens non Papa, Lindner, Handl. Integrando il mio contributo (Cfr. GARGIULO, *Marenzio «moderno autore»* cit., p. 98, nota 26), aggiungo qui che Marenzio è ricordato anche in merito all'impiego del modo lidio, quando Calvisius, dopo aver citato i fiamminghi Utendal e Monte, ricorda che «sic aliquot etiam exempla inveniuntur apud Italicos in madrigalibus Luca Marentij et aliorum etiam in Trasposto systemate» (p. 53).

come autore di venticinque complessivi mottetti) della parte strumentale, ossia del basso continuo[25].


PROMPTUARII MUSICI,
SACRAS HARMONIAS SIVE MOTETAS
V. VI. VII. & VIII. Vocum,
E DIVERSIS, IISQUE CLARISSIMIS hujus & superioris ætatis autoribus, antehac nunquam in Germania editis, collectas exhibentis,
PARS PRIMA:
QUÆ
CONCENTUS SELECTISSIMOS QUI TEMPORE hyemali S. S. Ecclesiæ usui esse possunt, comprehendit.
PROMPTUARII MUSICI,
SACRAS HARMONIAS SIVE MOTETAS
V. VI. VII. & VIII. Vocum,
E DIVERSIS, CLARISSIMIS huius & superioris ætatis autoribus, In Germania nusquam editis collectas exhibentis.
PARS ALTERA:
Quæ
ÆSTIVI TEMPORIS FESTIVITATIBUS DOMINICISque diebus selectiores concentus S. S. Ecclesiæ usui inservientes continet.
COLLECTORE ABRAHAMO SCHADAEO SENFF. thurgoff. Scholæ Spirensium Senatore &c.
PROMPTUARII MUSICI,
SACRAS HARMONIAS SIVE MOTETAS
V. VI. VII. & VIII. Vocum,
E DIVERSIS, IISQUE CLARISSIMIS hujus & Superioris ætatis authoribus collectas comprehendentis,
PARS TERTIA:
Quæ exhibet
Concentus varios selectioresque,
QUI SOLENNIORIBUS sc. S.S. TRINITATIS, S. JOH Baptistæ, B. Virginis Mariæ, S.S. Apostolorum, Martyrum, Confessorum & Virginum Festis per totius anni curriculum inservientium Corollario textus ex Canticis anteceruns deprompente.
PROMPTUARII MUSICI,
SACRAS HARMONIAS V. VI. VII. & VIII. VOCUM,
E DIVERSIS, CLARISSIMIS huius & superioris ætatis authoribus, in Germania nusquam editis collectas exhibentis.
PARS QVARTA:
QVÆ EXHIBET
Concentus varios selectioresque,
QVI OMNIBUS A SS. TRINITATIS DOMINICIS inclusivè inserviunt; cum Spiritualibus Canticis, & Sylva Harmonica Deiparæ Virgini sacra.
BASIN GENERALEM ACCOMMODAVIT CASPAR VINCENTIUS SPIRENSIS Organœdus.

A documentare esplicitamente il contenuto integrale delle raccolte – che in appendice un «Index Cantionum» cataloga per organico (prima parte), per «seriem festivitatem et dierum dominicarum» (seconda), per «ordinem Alphabeti» (terza) e «suo loco [...] in hac ipsa voce» (quarta) concorre innanzitutto una verifica dei dati più eclatanti: il graduale incremento, di silloge in silloge, dei 437 brani assommati; la dominante consistenza degli italiani (85 effettivi autori per 341 composizioni, contro 31 stranieri per 96 composizioni); le presenze più rilevanti, per quantità e

25 L'intervento di Vincent è chiarito sin dal frontespizio della *Pars prima*: [...] Cui basin vulgo generalem dictam, & ad organa musicaque instrumenta accomodatam singulari industria addidit Caspar Vincentius ejusdem civitatis [Senftenberg] musicus organicus». Qualificandosi «S. Andreae Wormatiensis Organoedus», Vincent firmerà la prefazione alla *Pars quarta*, sottolineando la continuità con l'operato di Schadaeus fino alla «tertiam Promptuarii Musici partem [...] collecta, a me vero Basi generali ornatam». Direttamente intestata all'organista di Worm, la *Pars quarta* è citata in DRAUDIUS, *op. cit.*, p. 1643, nella sezione «Musica practica».

frequenza, di Giovanni Gabrieli, Bianciardi, Croce (sempre inclusi) e di Marenzio, Palestrina, Monte, Molinaro (ospitati in tre delle quattro sillogi)[26].

Le singole notizie inerenti biografia e attività degli altri musici italiani consentono poi di distinguerne i tratti formativi peculiari: l'eterogenea origine (Piemonte, Liguria, Veneto, Lombardia, Emilia, Toscana, Umbria, Lazio, Sicilia)[27], il canonicato o gli ordini sacerdotali, la qualifica o il servizio svolto presso alcune corti tedesche (organisti o strumentisti a fiato). Comune appare una certa impronta di produzione (sacro per doppio coro, con particolare propensione al repertorio vespertino), che il compilatore Schadaeus mostra di voler valorizzare, selezionando brani il cui ambito stilistico tradisce inequivocabilmente una solida matrice polifonica, fedele ai criteri di scelta che caratterizzano l'importazione di musica sacra italiana nei paesi di area protestante, con classico impianto vocale e corredo di «basis ad organa accomodatur».

Non contemplato nella *Pars prima*, il contributo di Parma è selezionato nell'*altera* e nella *tertia* (con due brani in ciascuna, già apparsi nei *Motecta* del 1606) e soprattutto nella *quarta* (cinque, di cui tre già editi sempre nei *Motecta* del 1606). Nell'adesione all'impianto policorale, che mostra di cogliere il modello palestriniano, risaltano sobrie aperture a certa tipologia di procedimenti imitativi e di più dinamico 'concentus', talora proteso a inserti declamatori, più ritmicamente

---

26 Le quattro collettanee assommano di G. Gabrieli 15 brani, di Bianciardi 13, di Croce 11. Tra i non italiani sono i tedeschi (G. Aichinger, C. Buel, C. Erbach, M. Franck, B. Gesius, G. Geuler, H. Hartmann, H. L. Hassler, J. Knöfel, G. Otto, H. Praetorius, K. Vincent, M. Vulpius, M. Zeidler) a emergere, ma si contano anche austriaci (J. Le Febure), franco-fiamminghi, (P. Bonhomme, C. Luython, P. de Monte, C. T. Walliser), sloveni (J. Gallus), cèchi (N. Zangius), polacchi (A. Neander), inglesi (P. Philips). In DRAUDIUS, *op. cit.*, sono catalogate opere di Lindner, Lechner, Utendal, Vulpius Knöfen, Neander (sezione «Cantiones sacrae» p. 1620), Franck (sezione «Contrapuncta», p. 1623); Le Febure, Gesius, (sezione «Hymni», p. 1626).

27 Volendo evidenziare le presenze in qualche misura più correlate all'attività di Parma, segnalo qui le presenze di Giovanni Matteo Asola, dei già citati Michele Varotto e G. Francesco Ramella (suoi predecessori nell'incarico di *magister* della cattedrale di Novara), dei lodigiani Giulio Osculati e Antonio Savetta (quest'ultimo allievo di Massaino e suo successore a Lodi come *magister* del Duomo), del pavese Benedetto Re. Sono gli emiliani (18, tra cui O. Vecchi, Spontoni e Gastoldi) a prevalere, seguiti da lombardi (15, tra cui Ingegneri, Pallavicino, Massaino), veneti (8, tra cui Asola e Merulo), laziali (6, tra cui G. M. Nanino, F. Anerio, Giovannelli), toscani (5, tra cui il lucchese Carlo Berti e il senese Agostino Agazzari), liguri (4, tra cui Giovan Battista Dalla Gostena e Simone Molinaro), siciliani (3, tra cui D'India), umbri (1, Curtio Valcampi). Asola e Varotto sono citati in DRAUDIUS, *op. cit.*, rispettivamente p. 1653 (sezione «Vespertina») e 1620 (sezione «Cantiones Sacrae). Sui musici bresciani, in particolare, cfr. il recentissimo RUGGERO DEL SILENZIO, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa nei secoli XVI e XVII. Opere in antologie*, Tomi I-III, Firenze, Olschki, 2002, in cui *sub voces* di autori e brani è possibile ricostruire il quadro completo delle loro presenze (oltre a Marenzio, nei *Promptuaria* figurano Valerio Bona, Floriano Canale, Cesario Gussago, Gregorio Zucchini).

animati e dunque più 'veneziani', oltre che più adeguati per il preferito (e prevalente) organico a 8 voci[28]. Se dunque da un lato è possibile rilevare che *Homo quidam fecit coenam magnam* – l'*Antiphona ad Benedictus* («Dominica infra VIII Corpore Christi, II Post Pentecostem») – appare, musicato da Palestrina a 5 voci, nel medesimo *Promptuarium* in cui è inclusa l'omonima intonazione di Parma[29], altrettanto singolare è ritrovare quest'ultima in alcune sillogi manoscritte di area tedesca, connotate da requisiti tutt'altro che tipici di certo stile romano, come quella in cui Benedickt Johannes Lechler (1594-1659), monaco benedettino e poi *Offizier* nel monastero austriaco di Kremsmünster, copista e collettore di varie miscellanee sacre, accosta *Homo quidam* di Parma (apparso nel secondo *Promptuarium*) a composizioni di Grandi, Merula, e Monteverdi, escludendo dalla sua selezione proprio Palestrina[30].

Se per altro, come già osservato, i *Promptuaria* non mancano di riservare spazio prioritario allo stesso Giovanni Gabrieli (e ad alcuni dei suoi più immediati epigoni tedeschi come Hans Leo Hassler e Georg Otto, presenti rispettivamente

---

28 Nei quattro *Promptuaria* sono assemblati ben 242 brani a 8 voci, cifra che supera di gran lunga gli altri organici: 105 a 6, 58 a 5, 29 a 7.

29 Oltre a *Homo quidam* (n. 22), edito nel *Secundus Motectorum* del 1572, il quarto *Promptuarium* include di Palestrina *Fratres ergo in unum* (n. 6), edito postumo nei *Motecta* a 8 del 1614. Altri brani palestriniani inclusi rispettivamente nella *Pars Altera* e *Tertia* del *Promptuarium* sono *Lauda Sion Salvatorem* (n. 80) e *Tradent enim vos in Conciliis* (n. 48), entrambi già apparsi nei *Motecta* del 1575. Oltre che nella già citata *Bibliographie* di Eitner (*sub vocem*), la produzione di Palestrina nelle collettanee nei *Promptuaria* è citata in JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, *Die musikalischen Schätze der Königlichen- und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Preussen*, rist. anast. G. Olms Verlag, Hildesheim-New York 1971, pp. 280-81 (cfr. anche p. 282 per l'elenco degli undici brani di Parma, nove inclusi nei tre *Promptuaria* e due nella *Continuatio* di Lindner).

30 L'importante segnalazione si deve al *Quellen-Lexicon* di Eitner, che conclude la voce su Nicola Parma con i riferimenti alla conservazione di alcuni suoi brani manoscritti. Tra questi figura appunto *Homo quidam*, incluso negli *Hymni* di Lechler a 10 voci (A KR), silloge databile attorno al 1640. Di Lechler, autore di messe, Requiem, mottetti, Magnificat, si ricorda un soggiorno romano tra il 1632 e il 1633. Ancora grazie alla segnalazione di Eitner («3 Mottetten in Mss. der B. Br» [la Stadtbibliothek di Breslau), può attestarsi una certa circolazione dei brani di Parma in alcuni centoni manoscritti contenenti varia produzione sacra italiana e tedesca e conservati a Breslavia (l'attuale Wroclaw) in PL Ru: ancora *Homo quidam* (secondo *Promptuarium*, n. 68, tràdito in due miscellanee), *Angelus Dominum nunciavit* (terzo *Promptuarium*, n. 36) e *Ingredimini et gratulamini* (quarto *Promptuarium*, n. 115). Cfr. EMIL BOHN, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Betrag zur Geschichte der Musick im XVI. und XVII. Jahrhundert* (Breslau 1890), rist. anast. Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York, 1970, pp. 63, 69-70, 72. Di Parma (p. 69) è citato anche *Lasset uns Gott den Herren loben* a 8 voci. Sempre Eitner informa che i mottetti *Exultavit cor meum* (secondo *Promptuarium*, n. 93) e ancora *Homo quidam* (ma «a 4 v.») erano conservati in «Mss. der B. L.», ossia in una raccolta manoscritta della «Bibl. Rudolfina der Kgl Ritterakademie zu Liegnitz». La città, ora in Polonia, non ospita attualmente alcuna biblioteca.

con 6 e 3 brani), le raccolte di Schadaeus mostrano di privilegiare la produzione di autori più riconducibili a un'espressione 'mista', ossia espressiva di certe eterogenee interconnessioni tra stile romano e veneziano. Tra essi emerge certamente l'umbro Asprilio Pacelli (1570-1623), maestro di cappella del Collegio Germanico a Roma e poi dal 1603 a Varsavia, terra destinata a qualificarsi nel primo ventennio del Seicento come un autentico avamposto di musica italiana nel Nord-Est europeo. Ricordato insieme a Viadana (anch'egli, con Alessandro Grandi, incluso nel terzo *Promptuarium*) tra i primi sperimentatori di un certo modello di «concerto» e fautore di un chiaro orientamento a favore della policoralità veneziana, quanto meno allineato al modello romano, Pacelli era stato ospitato in quelle *Melodiae Sacrae* che nel 1604 il compilatore Vincenzo Lilius (esponente della famiglia di musici polacchi di origine italiana) aveva dedicato a Sigismondo III, assemblando brani e compositori di indubbia rilevanza, molti dei quali, un ventennio più tardi, saranno oggetto di vasto interesse nella *Pelplin Tablature*, in cui anche Parma, troverà degna collocazione[31].

Non meno significativa è la rappresentanza degli autori lombardi, tra cui – anche per le possibili correlazioni con l'area di formazione di Parma – appaiono meritevoli di citazione il lodigiano Giulio Osculati e il bresciano Gregorio Zucchini, anch'essi ospitati nel secondo, terzo e quarto *Promptuarium*. Del primo (8 brani complessivi) può qui ricordarsi il suo soggiorno dal 1601 a Cracovia (e dunque i suoi plausibili rapporti con i musici italiani in area polacca) e il suo servizio dal 1615 come *magister* a Lodi, otto anni dopo la stessa qualifica ricoperta da Parma; il secondo (15 brani complessivi) considerato uno degli epigoni più convinti del magistero gabrieliano e accolto in numerose collettanee italiane e tedesche tra il 1604 e il 1628, abbandona dal 1609 (anno in cui dà alle stampe la sua *Harmonia sacra* di mottetti a 8-12 voci) la scrittura policorale per la polifonia imitativa e chiude la sua attività con un *Promptuarium harmonicum* (1616) di messe, salmi, vespri, magnificat, litanie a 4 voci[32].

Proprio la *Pars Quarta*, che raggruppa il più alto numero di mottetti di Zucchini (13) e di Giovanni Gabrieli (7), accoglie gli esempi forse più rappresentativi delle

---

31 Definita uno dei più importanti documenti della cultura musicale italiana in Polonia, la collettanea di Lilius include brani di compositori attivi nella cappella polacca, come Gabussi, Marenzio, Pacelli, Stabile. Dello stesso Lilius le *Melodiae Sacrae* (1604[2], incompleta in D Rp), conservano il mottetto *Congratulamini mihi omnes* a 12 voci, *unicum* superstite della sua produzione.

32 Citato in DRAUDIUS, *op. cit.*, p. 1626 (nella sezione «Harmonica Harmonia»), Zucchini, di cui si contano oltre 30 brani stampati in raccolte collettive italiane ed estere, sarà anch'egli presente nella *Pelplin Tablature*. Tra gli altri lombardi assemblati nei *Promptuaria* si segnalano Giovanni Paolo Cima, Orfeo Vecchi, Cesario Gussago (che sarà il più selezionato tra gli autori della *Pelplin Tablature*).

scelte compositive di Parma, ovvero più connotati dalla ricerca di una peculiare sonorità, debitrice alla scuola romana, ma appunto più animata da raffinati spunti imitativi e da un'avvolgente policoralità: tre salmi compresi nella sezione «Preces, Suspiria, Laudes et Cantica, cum Psalmis et Spiritualibus consolationibus» (*Quam bonus Israel Deus*, n. 72 – già apparso nei *Motecta* del 1606 – «Feria V ad Tertiam»; gli inediti *Misericordias Domini in eterno*, n. 88 «Feria VI ad Nonam» e *In convertendo Domino*, n. 125 «Feria III ad Vesperas»)[33]; un inno (*Ave virgo gratiosa*, n. 111 – anch'esso dai *Motecta* – *Completorium*, «In Festo Beatae Mariae Virginis») e l'intonazione inedita di un testo (*Ingredimini omnes et gratulamini*, n. 115) di ignota fonte liturgica, forse esito di centonizzazione di testi mariani, come parrebbe rivelare il ricorso a immagini e luoghi comuni del ciclo devozionale per la Vergine. Incluso nella «Sylva Marialis» (ultima sezione del *Promptuarium*) insieme ad *Ave virgo gratiosa*, *Ingredimini omnes* presenta infatti riferimenti al testo della *Salve regina* e del Magnificat («beatam omnes generationes») e utilizza diversi termini di uso e forma sconosciuti al patrimonio liturgico (come «regia corona» o «sole splendidior»), oltre che mai documentati, ma perfettamente inseriti nella tradizione delle immagini mariane. Lo stesso «gratulamini» è forma anomala, a cui i formulari liturgici preferiscono ampiamente «congratulamini» (come appunto per l'incipit del responsorio *Congratulamini mihi, omnes*, che vanta talune intonazioni). Lecito pertanto è pensare che la veste formale dell'intero testo possa essersi prestata ad una specifica funzionalità mottettistica, come lascerebbe intendere anche l'organizzazione formale del brano, caratterizzato dal periodico reiterarsi della parola «Ingredimini», quasi a scandire una sorta di 'ritornello', sempre animato dal ritmo ternario, in contrapposizione con il *tactus alla brevis*. Così il testo, cui si fa seguire la riproduzione della parte originale del Cantus del primo coro:

> Ingredimini omnes et gratulamini, dicentes:
> Salve regina, felix sponsa Maria, cui merito contigit regia corona, o
> Maria, sole splendidior, beatam omnes generationes.
> Ingredimini omnes et gratulamini, dicentes:
> Salve regina, inter natos mulierum nulla surrexit felicior, pulcherrima Maria.
> Ingredimini omnes et gratulamini, dicentes:
> Salve regina, gaude Mater Maria, laetare filia, exulta Sponsa, quia

33 Nell'*Exercitatio* di Calvisius, pp. 48 e 51 si citano due intonazioni di *Misericordias Domini*, tratte dalle *Sacrae Symphoniae* 1598[2] (a 4 di Orazio Vecchi; a 8 di Giovanni Gabrieli), esemplificate per il rispettivo impiego nei modi Ipodorico e Frigio); altrove si menzionano due intonazioni di *In convertendo Dominus* rispettivamente di Lasso (a 8, per il modo Dorico, pp. 41 e 50) e di Lechner (a 6, per il Mixolidio, p. 54).

invenisti gratiam, apud Deum»[34].

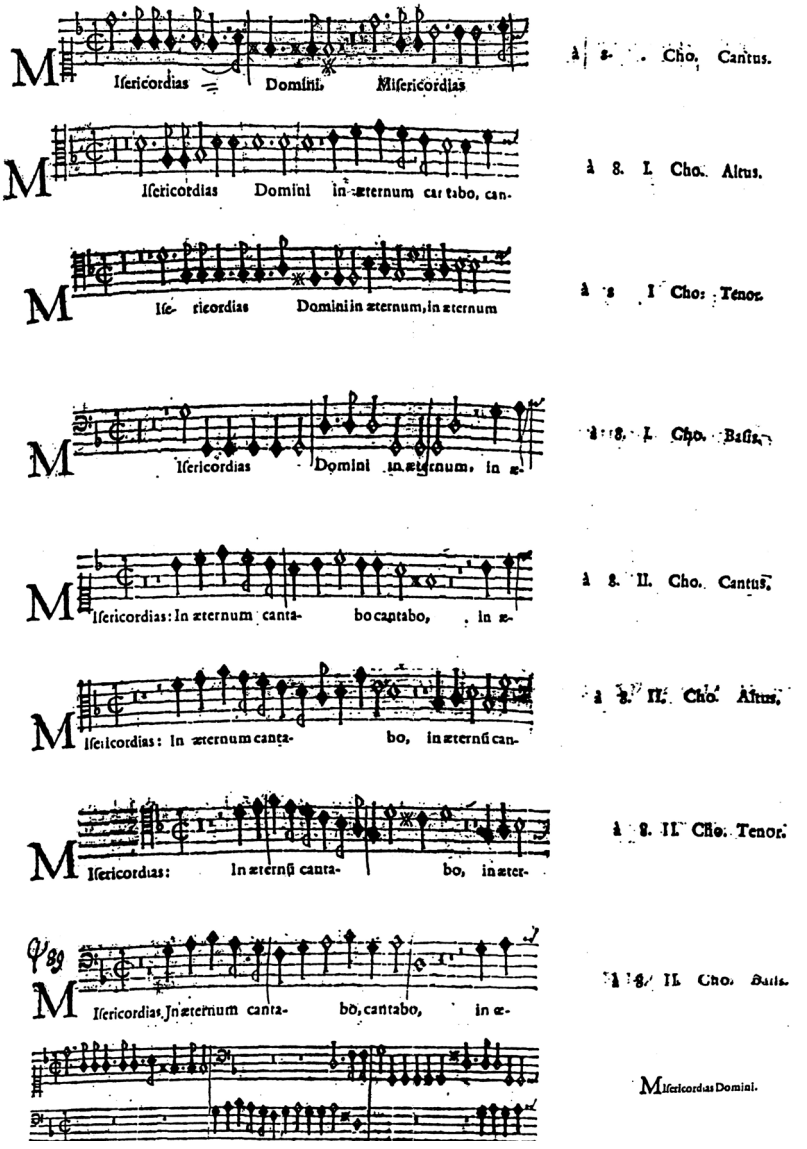


34 Devo a Daniele Torelli, che ringrazio ancora per le proficue conversazioni con lui intercorse sull'argomento, l'ipotesi qui suggerita per una più congrua spiegazione sul testo e sull'intonazione di *Ingredimini*. Segnalo inoltre che il medesimo incipit connota un'intonazione di Ghizzolo (nei già citati *Concerti* del 1611, ove il musico bresciano aveva intonato anche *Quae est ista quae processit*, uno dei *Motecta* di Parma del 1606, anch'esso incluso nel quarto *Promptuarium*) e che il tedesco Johann Stadlmayr (1570-1648) compone una «Missa super Ingredimini omnes» a 8 voci, listata tra i manoscritti di Breslau: cfr. BOHN, *op. cit.*, p. 66.

Consentendomi un collage ricavato dall'unione degli incipit originali delle otto parti, propongo ora la riproduzione di *Misericordias Domini in eterno*, qui prescelto a documentare l'esito forse più riuscito di conduzione policorale e imitativa. Si guardi in particolare l'intreccio, già delineato in avvio, tra la proposta motivica affidata al primo coro (scandita dai ritmi puntati) e la risposta del secondo coro (*ductus* melodico di moto direzionale opposto), a garantire un equilibrato e dinamico movimento delle parti e a evocarne l'atmosfera di intensa e avvolgente sacralità[35].

35 Le riproduzioni di *Ingredimini* e *Misericordias* rimandano alla copia microfilmata della *Pars Quarta* del *Promptuarium*, disponibile presso Villa I Tatti (Firenze). Ringrazio la Dott.ssa Zuzana Petráškova (CS Pu, National Library of the Czech Republic - Music Department) per avermi comunicato gli incipit integrali dei mottetti di Parma conservati nella *Pars altera* e *tertia* del *Promptuarium*.

NICOLAI PARMÆ.



4. Giunta all'apice con i *Promptuaria*, la recezione di Parma in area tedesca trova ulteriore continuità in una seconda e fin qui inedita testimonianza teorica. A fornirla, consolidando l'interesse per la produzione del musico mantovano, è Johannes Magirus (1588-1631) nei *Musicae rudimenta* del 1619. Nato a Kassel e apprezzato *Kantor* nella Katherinen-Schule di Braunschweig, oltre che dichiarato allievo di Calvisius, Magirus, citato tra i «late writers» da Thomas Morley[36], è autore di altri due trattati editi nel 1596 e nel 1611. Nel primo (*Artis musicae [...] ad totum musices artificium et rationem componendi valde accomodi*) si incontrano ben 124 citazioni di opere di compositori soprattutto fiamminghi, tra cui, in linea con le scelte già delineate da Calvisius e da Johannes Lippius (1585-1612)[37] primeggia ancora una volta per consistenza di esempi (37) Orlando di Lasso; tra gli italiani emergono Palestrina, Porta, Ingegneri, Ruffo e Merulo. Nel secondo trattato (*Artis musicae [...] modorumque musicorum fundamentum*) è ancora Lasso a prevalere (28 esempi), in un panorama però assai più ridotto di richiami e testimonianze[38].

Se le prime due opere ripercorrono l'indagine sulla materia musicale, fornendo un vasto campione di riferimenti a fonti soprattutto di area tedesca tra Cinque e Seicento e offrendo stimolanti aperture al dibattito sul passaggio dallo stile contrappuntistico a quello armonico, i *Rudimenta* si presentano come una concisa e sostanziale *summa* riepilogativa dei principali precetti di grammatica musicale. In tale ambito – che valorizza pienamente il rapporto tra dettato espositivo e funzionaltità di esempi didattici – la citazione che Magirus riserva a Parma è strettamente correlata all'argomento del XIV capitolo («De Scala Dura Simplice»), in cui si cita lo stesso mottetto (*Suscipiens Jesus*, II p. di *Videte miraculum*, *Responsorium* VII in Festo Purific. B.B.V.) menzionato nella *Continuatio* di Lindner. Così il passo dei *Rudimenta*:

---

36 THOMAS MORLEY, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London, Peter Short [ed. anast. Westmead, Farnborough, Gregg International, 1971] p. 319, ove si cita anche Calvisius tra gli «Authors whose authorities be either cited or used in this booke». L'elenco annovera, tra gli altri, fiamminghi di varie generazioni (Desprez, Obrecht, Janequin, A. Brumel, Rore, Lasso, Monte) e insigni italiani (Vecchi, Striggio, Palestrina), oltre allo stesso Marenzio: cfr. P. GARGIULO, *Marenzio «moderno autore»* cit., p. 91, nota 2.

37 Filosofo e teologo, fu *magister* e *doctor* nelle arti liberali, oltre che in stretto contatto con Calvisius a Lipsia. Nella *Synopsis musicae novae* (pubblicata nel 1612, anno della morte), anch'egli non manca di riservare una citazione a Marenzio, sull'uso delle cadenze e sull'imitazione: cfr. GARGIULO, *Marenzio «moderno autore»* cit., pp. 97-98.

38 Per la riproduzione anastatica dei due trattati (citati anche in BOETTICHER, *op. cit.*, p. 840) cfr. ECKHARD NOLTE, *Johannes Magirus (1558-1631) und seine Musiktraktate*, «Studien zur Hessischen Musikgeschichte», Marburg, Görich & Weiershäuser, 1971.

Claves & voces Scalae durae simplicis sunt Principes [*segno di bequadro*], Mi & c, fa; Ministrae, Inferiores g ut, & aa, re: Superiores, ee la, dd, sol. In Systemate, sese sequuntur, hoc modo.

Adscendendo/Descendendo

[*seguono relativi pentagrammi notati*]

Eius generis sunt:

In Chorali

[seguono citazioni di liturgia musicale latina e tedesca]

Figurato

Suscipiens Jesus Nicola:Par. 5Disc

Laudate Dominum Iohan Hasler 8.Disc

Cum intrasset Jesus Ottonis, in Opere Maurit[39].

Accostato nella circostanza ai già ricordati epigoni gabrieliani Georg Otto (maestro di Schütz e autore di quell'*Opus novum continens* edito nel 1604 su committenza del principe langravio Maurizio) e Hans Leo [«Johann»] Hassler, Parma guadagna così una ragguardevole citazione, insieme a Merulo e a Marenzio, unici altri autori italiani menzionati nei *Rudimenta*. A Marenzio in particolare Magirus riserva la menzione forse più significativa dell'intero trattato, mostrando il celebre incipit ascendente per semitoni del Canto di *Solo e pensoso* (nel capitolo «De scala cromatica»)[40]. Alle scelte mirate che connotano studi e interesse per certo tipo di didattica si associa l'attenta indagine riservata al repertorio polifonico sacro e profano e confermata dai richiami, nei *Rudimenta*, ad altri autori fiamminghi e tedeschi (tra cui, con Lasso sempre predominante, Wert, Monte, Meiland, Senft, Vulpius, H. Praetorius) che figurano anche nelle selezioni dei *Promptuaria* e che avevano già largamente interessato l'*Exercitatio* di Calvisius.

5. Ma sono ancora le collettanee a tracciare l'ultimo segmento della recezione di Parma e della circolazione della sua musica. La prima raccolta, i *Symbolae diversorum musicorum* (1620), evidenzia ancora i legami con Pavia e, in particolare,

---

39 JOHANNES MAGIRUS, *Musicae Rudimenta vere fundamenta ita adornata ut inde etiam Modi Musici Cum Notis & Pausis, Clavibus & Vocibus vel Pueris sine negotio insinuari, visibiles et palpabiles. In usum eorum, qui artem hanc divinissimam & breviter, & fundamentaliter, & docere, & discere volunt*, [Wolfenbüttel], Elias Holwein, 1619, s.n.p., cap. 14 (*unicum* in GB Lbl). Del mottetto *Suscipiens Iesum* si ricorda l'intonazione in due parti di Clemens non Papa, conservata nella sua imponente *Secunda pars Magnis operis musici [...]* (edita a Norimberga, 1559[1])

40 Cfr. GARGIULO, *Marenzio «moderno autore»* cit., p. 105. La citazione del madrigale (dal *Nono libro* a 5 del 1599) è un *unicum* tra tutte le testimonianze teoriche italiane ed estere esaminate nel mio saggio. L'edizione moderna di Nolte riporta soltanto i nomi di Parma e degli altri autori citati (p. 153), senza rimando ai relativi passi della trattazione di Magirus.

con il cantore e compositore Lorenzo Calvi, apprezzato basso e maestro del Duomo pavese (1609-1626), dedicatario di alcuni mottetti in sillogi di Giovanni Ghizzolo (1611) e di Serafino Patta (1613) e poi ancora collettore di una *Seconda raccolta de sacri canti* (1624[2]) e infine ospitato in *Varii variorum tam in Italia quam Germania excellentissimorum musicorum Concertus [...] quos partim in Italia nondum divulgavit, nec Germania publicatos vidit* (1643[7]), silloge dal titolo piuttosto significativo, a ribadire le già attestate correlazioni di marca italo-tedesca[41].

Parma è ospitato con il brano *Veni Sancte Spiritus* (la sequenza «Ad invocandum Spiritum Sanctum» per la Pentecoste), già edito nei *Motecta* del 1606 e forse, presumendo il mantovano già scomparso nel 1620, adattato da Calvi a 4 voci (rispetto alle 12 della fonte originale) anche nella ristampa dei *Symbolae* nel 1621. Accanto a Parma spiccano le presenze di altri autori attivi in area lombarda (Binago, gli stessi Ghizzolo e Patta, i due Cima) e quelle di Banchieri e Monteverdi, quest'ultimo con i mottetti *Fuge, anima mea, mundum* e *O beatae viae*[42].

La seconda collettanea (il *Florilegium portense* «selectissimarum cantionum, praestantissimorum aetatis nostrae autorum, 4. 5. 6. 7. & 8. vocum») ha invece per compilatore un altro discepolo di Calvisius – il teologo e musicista sassone Erhard Bodenschatz (1576-1636), noto soprattutto come curatore e editore di mottetti italiani, tedeschi e francofiamminghi. Già apparso a Lipsia in una prima *collectio* (1603[1], con le aggiunte di 1618[1], «editio altera ab ipso autore auctior & emendatior reddita»), rivolto alla pratica del canto nel Ginnasio di Schulpforta (in cui Bodenschatz fu *Kantor* intorno al 1600) e oggetto di larghissima diffusione (fino a metà Settecento) nelle scuole e nelle chiese della Germania centrale e settentrionale, il *Florilegium* raggruppa – con la *Pars altera* del 1621 – 279 brani di 89 autori, di cui 26 anonimi. Se le finalità espressamente didattiche influiscono sulla selezione di un repertorio più collaudato (brani generalmente a 8 voci, prevalente scrittura a doppio coro) e certo meno orientato verso le linee

41 Stampata a Dresda, la raccolta include anche i lombardi Alessandro Grandi e Leone Leoni, entrambi autori già selezionati nei *Promptuaria*. «Al Molto Mag. & Rev. Sig. Lorenzo Calvi Basso nel Duomo di Pavia» sono dedicati i brani *Pulchrae sunt* (nei *Concerti* di Ghizzolo del 1611) e *Quam dilecta* (nel *Sacrorum canticorum 1-5 v. liber secundus cui inseruntur cantiones quaedam instrumentis accomodatae* di Serafino Patta del 1613). Il milanese Patta fu organista a Pavia nel periodo 1613-1619. Per la descrizione bibliografica della silloge di Ghizzolo cfr. O. MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani*, Brescia, Centro di Studi Musicali «Luca Marenzio», 1982, I, pp. 302-305.

42 Cfr. PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, pp. 238-39 per una descrizione dell'organico e una breve analisi dei due mottetti. A p. 174 e nell'*Indice dei nomi e dei personaggi* (p. 449, *sub vocem* Calvi) è errata l'indicazione del nome «Lodovico», in luogo del corretto Lorenzo. Assente in GROVE è qualsiasi riferimento al brano di Parma ospitato nella silloge di Calvi e nella sua ristampa.

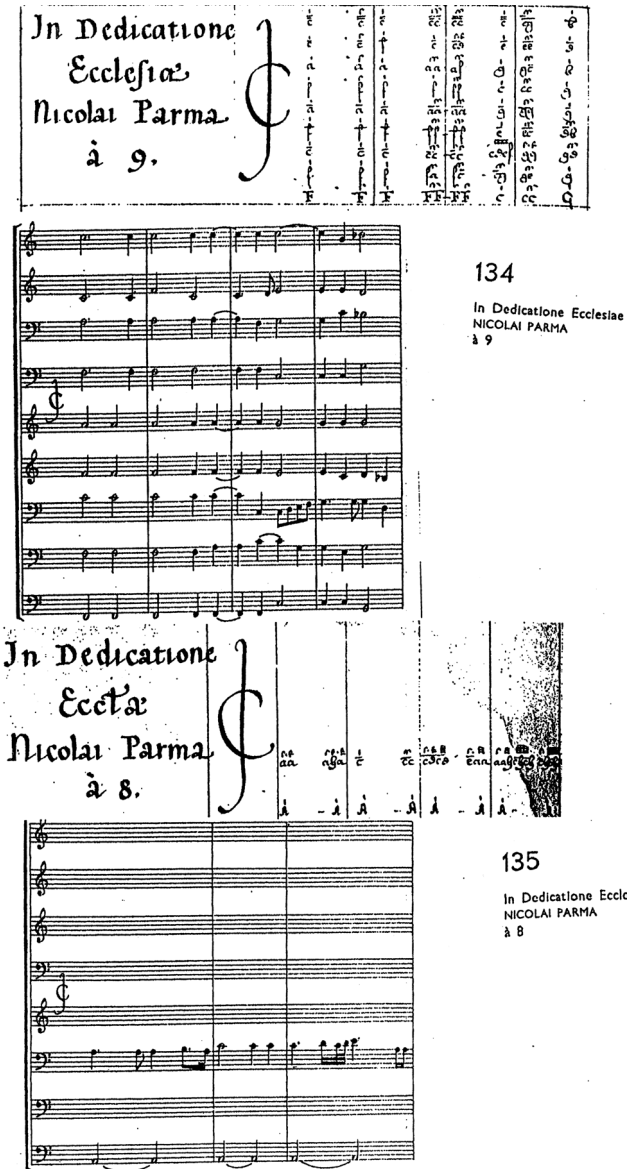
innovatrici dei *Promptuaria*, non mancano nella silloge nomi di rilievo: assenti Palestrina, Andrea Gabrieli e Monteverdi, il gruppo contempla le presenze di Agazzari, Bianciardi, Felice Anerio, Croce, Giovanni Gabrieli, Marenzio, Vecchi, oltre a quelle dei lombardi Porta, Osculati, Zucchini, del solito Pacelli e, insieme allo stesso Calvisius, degli oltremontani Monte, Vulpius, Hans Leo Hassler, tutti già ampiamente protagonisti delle collettanee di Schadaeus, come appunto Parma, incluso nel *Florilegium* con due brani già apparsi rispettivamente nella *Pars altera* del *Promptuarium* (l'antifona in due parti *Exultavit cor meum in Domino/Arcus fortium superatus est*, «ad Magnificat in I e in II Vespris») e nella *Tertia* con quell'*Angelus Domini nunciavit* (antifona «ad Benedictus», Feria Secunda per l'Avvento) di già ricordata circolazione in raccolte manoscritte tedesche[43].

Ad una terza insigne miscellanea, questa volta di musica strumentale, spetta poi la conclusiva testimonianza sulla fortuna di Parma in area nordeuropea. Si tratta della ben nota *Pelplin Tablature*, redatta tra il 1620 e il 1630, in cui si riproducono due intonazioni, a 9 e 8 voci, di un inedito mottetto privo di testo (presentato dalla didascalia «In dedicatione Ecclesia Nicolai Parmae»), esprimendo pertanto – nell'ingente selezione di repertorio assemblato (quasi 900 brani in intavolatura tedesca per organo) – ancora un chiaro segnale di positiva recezione, quasi a rivendicare per il musico mantovano, come per i 'veterani' Bianciardi, Pacelli, Marenzio, una comune e sistematica presenza nelle collettanee di qualificato e consistente contenuto[44].

---

43 Tra i già ampiamente citati, Marenzio, Massaino e Zallamella sono presenti in entrambe le prime due edizioni (*Florilegium selectissimarum Cantionum* del 1603 e *Florilegium Portense* del 1618); Ingegneri e Viadana sono ospitati nella seconda. Altri due celebri collettanee che nel titolo presentano il medesimo incipit – *Florilegium omnis fere generis cantionum suavissimorum ad testudinis tabulaturam accomodatarum* (1594[19], allestita da Adrianus Denss e stampata in Colonia) e *Florilegium Sacrarum Cantionum quinquevocum pro diebus dominicis & festis totius anni, e celeberrimi nostri tempori musicis* (1609[1]) edita da Phalèse, con romani e veneziani (Palestrina, A. e G. Gabrieli, Massaino, Vittoria, Vecchi) – sono ovviamente avulse da qualsiasi correlazione con i *Florilegia* di Bodenschatz, citati anche in DRAUDIUS, *op. cit.*, pp. 1624 e 1632, nelle rispettive sezioni di «Flores musicis» e «Miscellanee»). Sul *Portensis* cfr. anche MGG, *Sachteil*, 3, *sub vocem*.

44 Cfr. *The Pelplin Tablature. Facsimile Part 1 [Catalogo tematico]*, a cura di Adam Sutkowski e Alina Osostowicz-Sutkowska, Graz-Warszawa, Akademische Druck e PWN-Polish Scientific Publishers, 1963, pp. XX-XXI (nn. 134-135 del catalogo), 68-69 (con trascrizione degli incipit musicali dei due brani di Pama) e 258-260 (con riproduzione degli originali intavolati). Cesario Gussago, come già accennato, è autentico protagonista della raccolta, intavolata dal monaco cisterciense Felix Trzcinski nel decennio 1620-1630. Accanto a Palestrina e ai due Gabrieli, si ritrovano, tra gli altri, gli ormai ben noti Bianciardi, Croce, Marenzio, Massaino, Zucchini: cfr. ADAM SUTKOWSKI-OSCAR MISCHIATI, *Una preziosa fonte manoscritta di musica strumentale: l'intavolatura di Pelplin*, «L'Organo» II (1961), n.1 (gennaio-giugno), pp. 53-72: 55 nota 6 per l'elenco completo dei 52 autori italiani di cui si intavolano quasi 900 composizioni sacre e



profane da 4 a 16 voci. Come già ricordato, la presenza di Parma nella *Pelplin Tablature* non è registrata in alcuna fonte enciclopedica.

6. Oltre a rivelare caratteristiche di stile polifonico definito (una forte e marcata definizione palestriniana, che rivela piena padronanza nella conduzione delle parti), la produzione di Parma può inquadrarsi nel novero di quelle scelte compositive connotate da una consapevole *varietas* di mezzi tecnici ed espressivi: dinamismo di contrappunto e imitazione, risalto di robusti agglomerati policorali finalizzati al risalto di una verticalità accordale che non vedrei poi così troppo allineati a certa convenzionale tipologia di «oberitalinieschen Dreiklangsbewegung», rilevata da Boetticher[45], quanto invece quasi sempre animati da peculiari effetti di sonorità. A tali requisiti, che avvicinano Parma e uno specifico gruppo di autori coevi a certe suggestioni proprie dell'opera gabrieliana, si richiamano le collettanee tedesche, mostrando sensibile interesse per certi aspetti del repertorio sacro italiano, alla cui esportazione – nell'arco del quarantennio 1580-1620 – esse contribuiscono in maniera determinante, rivelando per altro un adeguato tempismo di recezione (Lindner nel 1588 e Schadaeus nel 1612, rispettivamente due e sei anni dopo le rispettive pubblicazioni delle *Sacrae Cantiones* e dei *Motecta* di Parma).

Oltre che alla ridefinizione di riferimenti biografici meno carenti o approssimati sulla formazione e sull'attività di Parma (si pensi all'allievo Magone e al suo ruolo di attento osservatore della *querelle* Artusi-Monteverdi)[46] e alla risistemazione in ordinato prospetto della sua quasi sempre trascurata produzione antologica[47], vorrei – nelle note conclusive di questo saggio – ricondurne l'obiet-

---

45 Mi pare infatti troppo sproporzionato il confronto con Lasso (già accennato in nota 21, in merito al *Tulerunt Dominum*) che Boetticher evidenziava per valorizzare il contributo «[...] Geniale, durchaus Neue» del grande fiammingo. Riterrei se mai più obiettiva e qualificante, anche se decisemente scarna, la definizione di «ein Kontrapunktist», attribuita a Parma in ERNST LUDWIG GERBER, *Neues Historisch-Biographisches Lexicon Der Tonkünstler (1812-1814)*, Teil 3, *sub vocem*, rist. anast. a c. di Othmar Wessley, Graz, Akademische Druch, 1966, con rimando bibliografico alla *Bibliotheca* di Draudius.

46 Già notata in FABBRI, *op.* cit., p. 65, in cui, citando un passo dal trattato (*Ghirlanda mosicale* cit., p. 23), l'autore attribuisce al teorico pavese «una funzione conciliatoria» tra le «opposte ragioni» dei due antagonisti.

47 Il caso di Parma investe molti altri autori, il cui repertorio sacro nelle collettanee (diversamente da quello profano madrigalistico) necessita più che mai di una vera e propria bibliografia e catalogazione quanto più sistematiche o per lo meno in grado di supplire alle esplicite lacune che le più recenti fonti di consultazione ancora oggi negano (il caso di GROVE, che non cita alcuna delle antologie sacre ospitanti la produzione di Parma ne offre ampia dimostrazione, oltre alle numerose inesattezze registrate nelle note 8, 10, 11, 12, 42). Accanto a tale intento, che certamente mi preme rimarcare, correggo qui talune imprecisioni bibliografiche, che l'accostamento a Parma mi ha consentito di individuare: in 1613[2] e 1617[1] equivoche formulazioni delle rispettive identità di «P. Bonomi» e «H. Jacob» in luogo dei corretti Pierre Bonhomme e Girolamo Giacobbi; in DEUMM (*sub vocem* Schadaeus) erronea

tivo primario all'intento di individuare nell'operato di Nicola Parma un non irrilevante magistero didattico, per collocarlo più realisticamente nel novero di valenti autori, certamente debitori all'eminente polifonismo di Palestrina o di Monte e a quella matrice compositiva ben lontana dagli effetti più sfarzosi del «sacro concertar», ma anche, come ho potuto appurare in altri contributi sul genovese Giovan Battista Dalla Gostena e sul pratese Biagio Pesciolini[48], in grado di approfondire la ricerca di effetti espressivi ispirati da una nuova conduzione armonica e valorizzati da un più stretto legame con il testo[49].

---

assegnazione, nei *Promptuaria*, di una prevalenza quantitiva agli autori veneti anziché, come già rilevato, agli emiliani e ai lombardi; in *Quellen-Lexicon* (unica pecca dell'insostituibile Eitner), errata attribuzione a Parma di «1 Madrig. in Ms, Bologna. Kat 3, 24», che la segnatura attuale (I Bc, Q 49) ha consentito di riscontrare come brano a una voce e b.c. (*Filippo è qual tesoro*) «del Niccolino» (nome che intesta la pagina musicale), monodista certamente inidentificabile con il nostro musico mantovano.

48 Cfr. P. GARGIULO, *Contributi di Dalla Gostena al repertorio sacro genovese*, in *Giovanni Battista Dalla Gostena. Aspetti della musica a Genova e in Europa tra Cinque e Seicento* (Atti del Convegno internazionale di studi, Genova 25-27 novembre 1994), a cura di Giampiero Buzelli, Genova, Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti Musicali, 1998, pp. 48-65. Zio di Simone Molinaro (presente, come già rilevato, in tre dei quattro *Promptuaria*), Dalla Gostena è ospitato nella *Pars altera* (1612[3]) con *Tulerunt Dominum* e *Repleti omnes sunt* che la cronologia della stampa attesta quali ultimi suoi brani integralmente pervenuti. Di Biagio Pesciolini (1535-1611) ho avuto modo di valutare la sua collocazione «tra gli immediati continuatori dell'opera palestriniana […] per linearità melodica e per condotta armonica, ma anche per una non meno rilevante apertura ad episodi di contrappunto libero»: citato da Pitoni come «huomo per certo singularissimo di tali contrapunti e massime all'improvviso», non si registrano sue presenze nelle collettanee (cfr. P. GARGIULO, *La produzione sacra*, in *«Maraviglioso et armonico concento». Studi e ricerche per Biagio Pesciolini (1535-1611)*, Atti dell'Incontro di studio (Prato, 11 dicembre 1994), a cura di Roberto Becheri, Prato, Tip. Agenzia Verde, 2002, pp. 123-141). Cfr. infine anche P. GARGIULO, *Palestrina e Monte nelle edizioni collettive: il caso di «Perch'al viso d'amor portav'insegna»*, in *Palestrina e l'Europa*, Atti del III Convegno internazionale di studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994, a cura di Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione «P. L. da Palestrina», Palestrina, in stampa, per l'inclusione di Monte nella *Pars Prima, Altera e Quarta* del *Promptuarium* con cinque complessivi mottetti e quella di Palestrina (nella *Pars altera, tertia* e *quarta*) con quattro e per altre simultanee presenze dei due musicisti nelle collettanee edite tra il 1558 e il 1605.

49 A confermare tale orientamento è anche Michael Praetorius, che nel *Tertius Tomus* del suo *Syntagma musicum*, edito nel 1618 e ristampato l'anno successivo (Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619), studiando la terminologia non univoca di «Motetti», «Cantiones», «Concerti», cita Parma (p. 8) in un cospicuo gruppo di musici (tra cui Ramella, Leoni, Balbi, Osculati) classificati come autori di «Concerti», a distinzione di altri raggurdaveoli compositori che hanno definito le proprie intonazioni come «Motetti» (e tra essi Arnone, Torti, Patta). Cfr. il facsimile in MICHAEL PRAETORIUS, *Syntagma musicum*. Band III *Termini musici*, herausgegeben von Wilibald Gurlitt, Kassel, Bärenreiter, 1978 (Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften, Faksimiles, XV).

Per altro l'assenza di Parma da altri celebri *Promptuaria* (le edizioni 1622[3], 1623[2], 1627[1] curate da Johannes Donfried), in cui la stessa terminologia proposta dal titolo chiarisce il contrapporsi di una più eclatante concezione di polisonorità vocale-strumentale («concentus») alle misurate risorse di un impianto mottettistico (le «sacrae harmoniae») scevro da eccessivo risalto decorativo[50], non sminuisce l'attenzione di cui egli è oggetto nell'itinerario antologico fin qui ripercorso, confermando i tratti più peculiari di certa tipologia di recezione in area tedesca e nordeuropea, talora pronta ad adattarsi anche per un'esecuzione strumentale, non soltanto per la produzione profana[51], ma anche, come dimostra appunto la *Pelplin Tablature*, per la musica sacra.

Di qui l'opportunità per i cultori della materia – gli eruditi e bibliografi come Willer, Cless, Draudius; i *Kantores* come Lindner, Schadaeus, Bodenschatz (anche compilatori) o Calvisius e Magirus (anche trattatisti) – di segnalare il contributo di Parma, accomunato a quello di altri selezionati musici lombardo-padani e degno di figurare accanto ad autentici protagonisti (oltremontani come Lasso e Monte, italiani come Palestrina, Marenzio e i Gabrieli), anche pensando all'attestata circolazione della sua musica nei manoscritti austro-tedeschi e all'incremento dei suoi brani nella *Pars quarta* del *Promptuarium*, che registra per contro l'accresciuta inclusione di nuovi autori non italiani (nove, contro i sei delle edizioni *Altera* e *Tertia*). E proprio le inedite testimonianze teoriche qui offerte, rimarcando la funzione delle antologie e la predilezione per un repertorio di pronta utilizzazione didattica, ne divulgano e valorizzano il contenuto, specie ove sia più correlato agli argomenti esposti nei trattati e all'esigenza, per allievi e fruitori, di assimilare i benefici di una corretta «exercitatio et cognitio», per coglierne a pieno – come lo stesso Parma non manca di ravvisare nella premessa ai suoi *Motecta* del 1606 –

50 Il curatore Johannes Donfried assembla quasi 700 *Concentus ecclesiastici* a 2-4 voci, accogliendo nelle tre edizioni contributi di Agazzari, Monteverdi, Vecchi, Viadana, Grandi). Cfr. *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos II. III. et IV. vocum cum basso continuo & generali, organo applicato, e diversis, iisque illustrissimis et musica laude praestantissimis hujus aetatis authoribus* [...] *Pars Prima* [...] (1622[2]), *Pars Altera* (1623[2]), *Pars Tertia* (1627[1]). Agazzari, F. Anerio, Banchieri, Brunelli, Cifra, Croce, Marenzio, Monteverdi si segnalano quali altri più selezionati autori italiani delle sillogi, tutte edite a Strasburgo.

51 Cfr. PIPERNO, *Il madrigale italiano* cit., p. 20, in cui l'autore rileva in Europa la «diffusa pratica dell'esecuzione strumentale di brani di polifonia vocale», osservando ad esempio (nota 8) come «nella dedica al *Gemma musicalis [...] liber primus* (Norimberga, Gerlach, 1988, *recte* 1588) il curatore Friedrich Lindner ne reclamizzi il contenuto indicandolo 'non tam viva voce expediete cantari, quam omnis generis instrumantis summo cum artificio & suavitate accomodari possint'».

quei «suavissimi fructus» che possono renderla meno «commune cum ceteris artibus»[52].

52 I passi sono estratti dalla dedica anteposta ai *Motecta* del 1606 e intestata a Don Eufemiano Priore del convento di S. Michele di Monasterolo (Bergamo), che Parma nomina come affettuoso precettore («cui musica me in amore coniunxit»). Ringrazio la Staats- und Stadtbibliothek di Augsburg per la cortese disponibilità a comunicarmi il contenuto dell'«Index» della silloge, conservata come *unicum* in D As (segn. Tonk. Schl. 367-374).

LICIA MARI

La raccolta di mottetti di F. Malgarini (1618): uno spaccato di vita musicale mantovana tra routine *e vivacità culturale*

LA RACCOLTA DI MOTTETTI DI F. MALGARINI (1618): UNO SPACCATO DI VITA MUSICALE MANTOVANA TRA *ROUTINE* E VIVACITÀ CULTURALE

Premessa

Il lavoro sui *Mottetti* raccolti da Federico Malgarini è nato da un errore, ma l'iniziale delusione si è mutata in piacevole interesse. Durante gli studi che da tempo sto conducendo sulla liturgia e la musica legate alla Reliquia del Preziosissimo Sangue conservata nella Cripta della Basilica di Sant'Andrea a Mantova (la tradizione ha circa 1200 anni e ha segnato fortemente la vita della città[1]) non mi sono mai imbattuta in alcuna composizione specifica in tal senso all'interno del repertorio mantovano rinascimentale o del primo barocco. Ho pensato così di effettuare un tentativo con la raccolta di Malgarini, che i repertori indicavano come dedicata al Duca di Mantova Ferdinando Gonzaga (ex-cardinale, musicista e impegnato nel mantenere a corte un alto livello artistico[2]). Purtroppo, una volta verificata la stampa, ho potuto constatare prima di tutto che era dedicata a Scipione Gonzaga principe di Bozzolo, inoltre che non conteneva alcun riferimento preciso alla Reliquia del Preziosissimo Sangue, tranne alcuni mottetti di carattere penitenziale, assimilabili al repertorio del Venerdì Santo, uno dei giorni di esposizione dei Sacri Vasi. Quest'ultimo aspetto ha rafforzato l'ipotesi di uno scarso interesse per novità musicali in tale ambito a favore del perdurare di una tradizione più antica o genericamente utilizzata (come l'inno *Vexilla Regis*): si aprirebbe però una tematica diversa, che rimando ad altra sede.

---

1 Una breve indicazione bibliografica sull'argomento: AA.VV., *Storia e arte religiosa a Mantova – Visite dei Pontefici e la reliquia del Preziosissimo Sangue*, Mantova, Casa del Mantegna, 1991; AA.VV., *Sulle orme del Preziosissimo Sangue di Cristo – Testimonianze di arte e devozione nelle collezioni mantovane*, Mantova, Sometti, 1998; ROBERTO CAPUZZO, *La festa dell'Ascensione mantovana nelle descrizioni seicentesche*, in «Civiltà Mantovana» XXXIV (1999), n. 108, pp. 6-35.

2 Per un rapido inquadramento del clima culturale del periodo e del rapporto tra Ferdinando Gonzaga e le arti vedi: SUSAN PARISI, *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: an Archival Study*, Tesi di Dottorato, U.S.A., University of Illinois at Urbana - Champaign, 1989; PAOLA BESUTTI, *Domenico Fetti e la musica: vissuta, dipinta, rappresentata*, in *Domenico Fetti 1588/89-1623*, Catalogo della Mostra – Mantova, Palazzo Te 1996, a cura di EDUARD A. SAFARIK, Milano, Electa, 1996, pp. 59-63.

Vorrei invece sottolineare i motivi di interesse che mi hanno spinto allo studio della raccolta in questione: i mottetti contenuti sono di musicisti al servizio del Duca Ferdinando Gonzaga e possono essere significativi della qualità dell'ambiente mantovano del periodo, abbastanza ricco anche di produzioni sia teatrali che «da camera»[3]. L'analisi dello stile musicale è risultata così non priva di spunti di un certo interesse.

La raccolta

Come già ricordato, la raccolta di *Mottetti* [4] è dedicata a Scipione Gonzaga principe di Bozzolo. Figlio di Ferrante, diventa signore di Bozzolo alla morte dello zio Giulio Cesare che non lascia eredi. La moglie di Ferrante, Isabella, sposa nel 1616 in seconde nozze Vincenzo II fratello di Ferdinando Duca di Mantova, ma non gli dà figli. Questa situazione impedirà la prosecuzione della dinastia mantovana e darà origine alla successione, alla guida del Ducato, del ramo di Nevers[5].

Nella dedica, datata 13 dicembre 1617, Malgarini dichiara di aver raccolto «con studio e diligenza» composizioni di musici impiegati presso la corte del Duca di Mantova e di averli dedicati a Scipione, ricordandone il fedele servizio al «Vescovo suo zio»: si tratta del venerabile Francesco fratello di Ferrante (vescovo a Mantova dal 1593 alla morte nel 1620). Il legame instaurato dal curatore della raccolta con la Chiesa mantovana si può chiarire meglio considerando che Malgarini nel 1613 è raccomandato per una cappellania in Cattedrale dallo stesso Ferdinando Gonzaga[6]. Inoltre il vescovo citato risulta molto importante a Mantova, non solo per i notevoli lavori pittorici commissionati all'interno del Duomo, ma anche per la cura

---

3 Mi limito a ricordare quattro rappresentazioni importanti di quegli anni: 1616: *Tirsi e Clori*, balletto su musiche di Claudio Monteverdi; 1617: *Gli amori di Aci e Galatea* di Gabriello Chiabrera - Sante Orlandi, realizzato per le nozze del Duca Ferdinando con Caterina de' Medici; *La Maddalena* di Giovan Battista Andreini con musiche di Claudio Monteverdi, Muzio Effrem, Alessandro Ghivizzani e Salomone Rossi; 1619: *Andromeda* di Ercole Marliani - Claudio Monteverdi.

4 MOTETTI / A VNA, DVE, TRE / ET QVATTRO VOCI / *Col Basso continuo per l'Organo* / Fatti da diuersi Musici Seruitori del Serenissimo Signor / Duca di Mantoua, e racolti da FEDERICO / MALGARINI pur anch'egli seruito/re, e Musico di detta Altezza. / Nouamente composti, & dati in luce. / CON PRIVILEGIO. / *Dedicati All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor / Prencipe di Bozzolo, &c.* / IN VENETIA. / Appresso Giacomo Vincenti. MDCXVIII.

5 Per notizie sulle vicende dei Gonzaga di Bozzolo vedi: GIUSEPPE AMADEI – ERCOLANO MARANI, *I Ritratti Gonzagheschi della Collezione di Ambras*, Mantova, Publi-Paolini, 1978, pp. 153-156 e *Signorie Padane dei Gonzaga*, a cura di GIUSEPPE AMADEI – ERCOLANO MARANI, Mantova, Publi-Paolini, 1982, pp. 98-101.

6 Cfr. SUSAN PARISI, *Ducal Patronage* cit., p. 455.

nell'attuazione dei dettami del Concilio di Trento (con interventi per la formazione del clero, elaborazione del *Rituale Sacramentorum*, Mantova, Osanna, 1607 e delle *Costituzioni Sinodali*, Mantova, Osanna, 1610)[7]. In questo quadro la scelta di curare una raccolta di musica sacra acquista sicuramente spessore ed interesse.

Penso possa risultare utile una descrizione del contenuto dell'opera:

A voce sola

Apparuerunt Apostoli	C	Francesco Dognazzi
O Domine Jesu Christe	C	Giovanni Battista Sacchi
Amo Christum	A	Lorenzo Sanci (Sances)
Audite caeli	C	Giulio Cardi
Domine secundum actum meum	T	Alessandro Ghivizzani
Cantate Domino	B	Federico Malgarini
Quam pulchra es	B	Federico Malgarini

A due voci

Sancta et immaculata virginitas	A, T	Lorenzo Sanci (Sances)
Tota pulchra	C, C	Giulio Cardi
Nigra sum	C, T	Francesco Dognazzi
Benedictus Deus	C, C	Simpliciano Mazzucchi
Quasi cedrus exaltata sum	C, T	Ottavio Bargnani
O Maria	C, B	Giulio Cardi
O Crux benedicta	C, C	Giovan Battista Rubini
Beata es Virgo	C, B	Giovan Battista Sacchi
Audi Domina	C, B	Alessandro Ghivizzani
Adoramus te Christe	C, C	Pandolfo Grandi
Laudate Pueri	C, B	Federico Malgarini
Vulnerasti cor meum	C, C	Francesco Rasi

A tre voci

Domine ne in furore	C, A, T	Ottavio Bargnani
Aperi oculos	C, A, B	Anselmo Rossi

7 Sul venerabile Francesco Gonzaga vescovo di Mantova vedi: ROBERTO BRUNELLI, *L'onore e la gloria. Vita del venerabile Francesco Gonzaga*, Roma, A.V.E., 1993.

Laetentur coeli	C, A, B	Alessandro Ghivizzani
Confitebor tibi	C, C, T	Simpliciano Mazzucchi
O sacrum convivium	C, C, B	Pandolfo Grandi
Anima mea liquefacta est	C, C, B	Giulio Cardi
Cernite mortales	C, A, B	Orazio Rubini
Beatus vir	C, C, T	Francesco Dognazzi
Ego dormio	C, C, B	Simpliciano Mazzucchi

A quattro voci

Domine Deus noster	C, A, T, B	Ottavio Bargnani
Audi Domine	C, A, T, B	Amante Franzoni
Puer qui natus est	C, A, T, B	Francesco Dognazzi
Quam dilecta tabernacula tua	C, A, T, B	Simpliciano Mazzucchi

Sono possibili alcune semplici considerazioni riguardo alla tipologia dei testi musicati, che appaiono abbastanza vari: si trovano Salmi, Responsori, Antifone, brani penitenziali, mariani, tratti dal *Cantico dei Cantici*. In particolare, vorrei segnalare: i cinque Salmi *Cantate Domino* (Salmo 97), *Laudate Pueri* (Salmo 112), *Domine ne in furore* (Salmo 6), *Domine Dominus noster* (Salmo 8), *Quam dilecta tabernacula tua* (Salmo 83); i sei brani tratti dal *Cantico dei Cantici*: *Quam pulchra es* (IV, 1-2), *Tota pulchra* (IV, 7-9), *Nigra sum* (I, 4-5; II, 4-5), *Vulnerasti cor meum* (IV, 9; IV, 1; IV, 10; IV, 16), *Anima mea liquefacta est* (V, 6 e 8), *Ego dormio* (V, 2); *Amo Christum*, che risulta, nel Breviario della Basilica Palatina di Santa Barbara (per richiamare un ambito squisitamente mantovano)[8], Responsorio III del I Notturno della festa di Sant'Agnese (*semiduplex*); *Benedictus Deus* (tratto da S. Paolo, *Lettera ai Corinzi*, I, 3-4); *Quasi cedrum exaltata sum* (tratto da *Ecclesiaste*, XXIV, 17-20), epistola della Festa dell'Assunzione della Beata Vergine Maria. Infine, *O crux benedicta*, centone in cui compare l'omonima Antifona della festa dei Sette dolori della B. V. Maria e l'Antifona *O crux splendidior* della festa *Inventionis Sanctae Crucis*. Riguardo alla tematica di Passione/Penitenziale, riconducibile alla Reliquia del Preziosissimo Sangue ma non specificatamente ad essa riferita, si possono identificare sette mottetti: *O Domine Jesu Christe adoro te in cruce vulneratum, Domine secundum actum meum noli me ju-*

8 È noto che la Basilica mantovana godeva di una liturgia sua propria. L'edizione definitiva del Breviario è stampata a Venezia, *Apud Dominicum Nicolinum*, 1583.

dicare, O crux benedicta, Adoramus te Christe, Domine ne in furore tuo, Aperi oculos tuos Domine et vide afflictonem nostram, Cernite mortales quam vos ardenter amavi[9].

I compositori sono diversi, e occupati presso i Gonzaga in vari modi, a testimonianza dell'impegno del Duca Ferdinando per mantenere una vivace vita culturale. Per quanto riguarda le loro biografie, di cui darò qualche breve cenno solo per sottolineare le diverse caratteristiche, rimando al già citato lavoro di Susan Parisi[10], riservandomi qualche piccola integrazione. Alcuni di essi sono cantanti, come Giulio Cardi (soprano), Giovan Battista Sacchi (soprano), Pandolfo Grandi (tenore), Lorenzo Sanci/Sances (contralto), e impegnati nelle rappresentazioni musicali di corte. Spicca la figura di Francesco Rasi (seppur con un solo mottetto a due soprani, non particolarmente originale), famoso cantante (interpreta *Orfeo* nel 1607), ma anche poeta e compositore. Da notare anche la presenza di Alessandro Ghivizzani, il musicista toscano già ricordato tra gli autori delle musiche per *La Maddalena* di Giovan Battista Andreini. Interessante credo sia la presenza di due violinisti di Casale Monferrato, Giovan Battista e Orazio Rubini, molto considerati a Mantova (fanno parte dell'*ensemble* che fa capo a Salomone Rossi), ma richiesti anche alla Corte Imperiale: sono a Vienna nel 1631, e in particolare Giovan Battista muore ad Innsbruck nel 1643. Nella raccolta non possono mancare, accanto a semplici musici come Anselmo Rossi, le figure istituzionali della produzione musicale sia della corte che della città: ecco quindi Francesco Dognazzi, al servizio dei Gonzaga fin dal 1603 e maestro di cappella dopo la morte di Sante Orlandi (1619); Ottavio Bargnani, organista in Santa Barbara dal 1610 al 1628 (risulta anche pagato dalla corte nel 1618 e nel 1622); Simpliciano Mazzucchi, organista in Cattedrale tra il 1609 e il 1615[11] (ma la sua presenza è rintracciabile pure nel Palazzo Gonzaghesco); Amante Franzoni, maestro di cappella in Santa Barbara tra il 1612 e il 1630. Un ultimo cenno merita il compilatore della raccolta, Fede-

---

9 Un interessante termine di confronto è rintracciabile nel saggio di JEROME ROCHE, *Alessandro Grandi: A Case Study in the Choice of Texts for Motets*, in «Journal of the Royal Musical Association» CXIII (1988), pp. 274-305, con in *Appendice* un'utile Tavola con fonti e riferimenti liturgici. Le scelte testuali sono abbastanza simili a quelle qui in esame e mostrano un ampio spettro d'uso, non solo liturgico, ma anche, come scrive Roche, «paraliturgico», e più genericamente devozionale. Questa varietà, e relativa libertà, risultano connesse ai fermenti musicali che caratterizzano i primi decenni del XVII secolo.

10 Cfr. nota 2, *alla voce*.

11 Per i pagamenti a Mazzucchi, cfr. Archivio Storico Diocesano di Mantova, Archivio della Cattedrale, *Libri Masseriae 1608*, c. 101v, *1609*, c. 106v, *1610,* c. 103v, *1611,* c. 84v, [*1612* manca], *1613*, c. 79v, *1614*, c. 139. Nel *Liber Masseriae 1615*, c. 117v, compare un altro organista (Patrizio Fontana) e a c. 126v viene riportato il residuo di pagamento per Mazzucchi. Cfr. anche PIERRE M. TAGMANN, *Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua (1500-1627)*, Berna, Haupt, 1967, pp. 44-45.

rico Malgarini, che viene annoverato tra i cantori di Santa Barbara tra il 1605 e il 1607[12], riceve un compenso come cantante dalla corte nel 1615[13] e, come ho scritto più sopra, viene raccomandato dal Duca Ferdinando per ottenere una cappellania in Cattedrale[14].

Vorrei concludere queste brevi annotazioni ricordando una tabella che Susan Parisi ha ricavato dalle retribuzioni dei musicisti di corte nel 1622[15], da cui si può vedere come gli autori in questione siano pagati con cifre medio-alte. Ad esempio, Sacchi non riceve certo le 300 lire di Adriana Basile (peraltro un caso notevole di *primadonna*), ma ne percepisce comunque 155-1-7 come il maestro di cappella Dognazzi; Pandolfo Grandi lire 84-3, confrontabili con le 100 di un tenore di rilievo come Francesco Campagnolo; Ottavio Bargnani, impegnato comunque nello stesso anno anche in Santa Barbara, è pagato 70 lire. Mi pare quindi di poter ribadire, anche attraverso semplici dati storici, l'interesse e la curiosità per la musica dei compositori della raccolta del Malgarini.

Riguardo alla scelta dell'organico, si può subito notare che, su 32 mottetti con il basso continuo, 7 sono ad una voce, 12 a due voci, 9 a tre, solo 4 a quattro voci, affidati ai musicisti con gli incarichi più importanti e istituzionali: Dognazzi, Bargnani, Franzoni, Mazzucchi. Questi ultimi sono anche i brani articolati secondo regole di «buon comporre» così care alla tradizione di Santa Barbara: intreccio contrappuntistico ben elaborato, alleggerimenti dati da episodi di dialogo solo/tutti, Basso strumentale che tende a seguire quello vocale. *Quam dilecta tabernacula tua*, il cui testo, nel Breviario di Santa Barbara, compare nel III Notturno della festa del *Corpus Domini*, sembra essere un omaggio alla Basilica Palatina posto in conclusione della raccolta: Mazzucchi propone un inizio con un divertimento che, con terminologia moderna, potremmo definire «fugato», usando un tipico tema con salti di quarta e quartine di crome[16].

Ritengo quindi che le considerazioni più interessanti siano da rintracciare nell'analisi degli altri mottetti. Si può subito notare che non ci si trova di fronte a tranquilli esempi di quella sorta di «via intermedia» (come scriveva Denis Ar-

---

12 Cfr. PIERRE M. TAGMANN, *La cappella dei maestri cantori della basilica palatina di Santa Barbara a Mantova (1565-1630)*, in «Civiltà Mantovana» IV (1970), n. 24, p. 387.

13 Vedi Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 3144, c. 114v, *Salariati di corte, 19 ottobre 1615-24 ottobre 1615*.

14 Cfr. nota 6.

15 Cfr. SUSAN PARISI, *Ducal Patronage* cit., p. 35.

16 Per riflessioni riguardo allo stile di Santa Barbara rimando al mio saggio *Quale influsso sui musicisti di uno «stile» della Cappella Palatina di Santa Barbara in Mantova? Il caso di Stefano Nascimbeni*, in *Barocco Padano 1*, Atti del Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, (Brescia 1999), a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 2002, pp. 157-180, e alla bibliografia in esso contenuta.

nold[17]) tipica di molta produzione simile di area padana del periodo: composizioni cioè in cui gli elementi della *II prattica*, mutuati dal repertorio profano, sono inseriti in un concertato più rigorosamente strutturato. Anne Schnoebelen parla di fioriture con modelli più fissi e regolari, di melodie più controllate [18].

Molti degli autori di questa raccolta hanno esperienza diretta e sicuramente più intensa con l'ambito profano e le rappresentazioni con musica (anche attraverso l'attività di cantante): numerosi sono perciò gli esempi di una scrittura diversa. Ad esempio le fioriture di *Quam pulchra es* di Federico Malgarini [Es. 1], la cascata finale del Basso sulle altre parti ferme di *Anima mea liquefacta est* di Giulio Cardi [Es. 2] o le serie di note ribattute, la minima o la semibreve cui viene legata una fioritura in sedicesimi [Es. 3], i trilli anche su semiminima nella sezione in ternario di *Audite caeli* sempre di Giulio Cardi penso debbano avere un respiro, una «libertà» piena di espressione come già è acquisita nel melodramma, e come è ricordata da Gerolamo Frescobaldi per la musica strumentale. Un accostamento interessante, per una probabile contiguità nel percorso artistico, può essere quello con i mottetti «passeggiati» che Bartolomeo Barbarino, anch'egli cantante (oltre che liutista), pubblica tra il 1610 e il 1625: Ivano Cavallini[19], nella sua analisi, sottolinea come si presentino frantumati in diminuzioni, scale, quartine di sedicesimi, figure puntate e trilli su semicrome. Sono molto apprezzati dai contemporanei legati all'ambiente veneziano, portano impressi i tratti virtuosistici del repertorio profano e, conclude sempre Cavallini, «lasciano credere che Barbarino abbia ritagliato sulle proprie doti di cantante» le sue monodie.

Nella struttura dei brani, ben inseribile nella prassi coeva[20], compare la forma con ritornello: ad esempio in *Quam pulchra es* di Malgarini troviamo la breve frase in tempo ternario che assume questa valenza. In *Aperi oculos tuos* per Canto, Alto e Basso di Anselmo Rossi abbiamo un'elaborazione più articolata, poiché la sezione in ternario viene riproposta dopo un secondo episodio differenziato da primo, cioè a solo Canto e Basso con brevi incisi in dialogo. Sono ovviamente diversi i casi di forma aperta, in cui sostanzialmente si cerca la varietà alternando sezioni in tempo binario e sezioni in tempo ternario (con il Basso continuo che contribuisce

---

17 Cfr. DENIS ARNOLD, *The sacred music of Sigismondo d'India*, 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 A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 1987, pp. 131-143.

18 Cfr. *Solo Motets from the Seventeenth Century*, ed. Anne Schnoebelen, vol. I, New York, Garland, 1987, p. IX.

19 Cfr. IVANO CAVALLINI, *Un riferimento «padano»: Bartolomeo Barbarino dopo il 1607*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, cit., pp. 223-243.

20 Cfr., ad esempio, *Solo Motets from the Seventeenth Century* cit., p. IX, in cui vengono brevemente analizzate le caratteristiche dei *Mottetti a voce sola* di Alessandro Grandi (Venezia, B. Magni, 1621) nel contesto stilistico dell'epoca.

a dare unità e coerenza), creando disposizioni delle 3 o 4 parti «a terrazze», ad esempio portando una coppia di voci verso il *tutti* o usando il *solo* come legame tra episodi dei *tutti*. In particolare si può rilevare che, dalla monodia profana, si riprende la combinazione di uno stile «recitativo ornato» nelle sezioni in tempo binario, con fioriture e rapidi cambi di modalità, e uno stile con melodie «ariose», mosse, ma più stabili modalmente nelle sezioni in tempo ternario.

Rimanendo al confronto con il repertorio del periodo, Anne Schnoebeln nota, nei *Mottetti a voce sola* di Alessandro Grandi del 1621[21] poco cromatismo e molte melodie diatoniche a piccoli intervalli (inferiori a una quinta): nei brani della raccolta di Malgarini possiamo invece trovare sia cromatismi espressivi «classici» della produzione del tempo ma discretamente interessanti [Es. 4: *Adoramus te Christe* di Pandolfo Grandi], che momenti melodici con ampi intervalli [Es. 2: cascata di note nel Basso da fa3 a sol1 nel finale di *Anima mea liquefacta est* di Giulio Cardi; Es. 5: inciso nel *Cantate Domino* di Federico Malgarini in cui il Basso si muove da re1 a mi3]. Per quanto riguarda gli esempi relativi al vasto dispiegarsi della voce di Basso, si può forse ipotizzare che i compositori abbiano considerato la presenza di buoni cantanti in corte che garantivano appropriate esecuzioni: ad esempio, negli anni tra il 1618 e il 1622, abbiamo Giovanni Amigoni[22], che gode di una retribuzione di L.140, e viene richiesto alla Corte Imperiale; Ottavio Soragna, anch'egli con il significativo pagamento di L.105; infine Matteo Rossi, compensato sia dalla Tesoreria Ducale che dal Capitolo di Santa Barbara, e con ingaggi a Innsbruck[23]. L'analisi della «verticalità» riserva però alcuni esempi a mio parere significativi dei nuovi interessi armonici che si stanno sempre più evidenziando in questi anni: in *Anima mea liquefacta est* di Cardi [Es. 6] troviamo la melodia che chiude una cadenza creando – si può dire con termini moderni - una sorta di «settima di dominan-

---

21 *Ibid.*

22 Le qualità vocali, ma anche gli interessi didattici per la formazione di un buon musicista da parte del basso mantovano (testimoniati dal suo manoscritto del 1613 *Spartitura generale & particolare di diversi motetti, et madrigali; et altre opere belle, & di molto studio*) si possono rilevare nella saggio di GRAHAM DIXON, *Giovanni Amigone, un cantore lombardo del Seicento e il suo metodo didattico*, in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza*, Atti del Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana del secolo XVII (Lenno-Como, 1989), a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, A.M.I.S, 1993, pp. 321-338. Dixon nota come l'interesse per gli stili più moderni non oscurasse la passione di Amigoni per il contrappunto. E conclude scrivendo che il musicista «ci dimostra che la retrospezione può coesistere a fianco della innovazione. Certamente egli ci ha lasciato un repertorio ricco di musica, una raccolta che aumenta la stretta e prevedibile scelta di opere che si trova nelle pubblicazioni dello stesso periodo». Credo che queste riflessioni siano utili anche per l'analisi dell'opera curata da Malgarini.

23 Cfr. SUSAN PARISI, *Ducal Patronage* cit., pp. 32-35: *Tabelle dei salari mensili dei musicisti di corte tra il 1618 e il 1622*, e *Ivi*, alle voci relative ai musicisti.

te» molto «tonale»; subito dopo una minima del Canto II diventa, in rapporto col Basso continuo, una settima che risolve nell'accordo del Basso continuo stesso; in *Cernite mortales* di Orazio Rubini [Es. 7] troviamo un inciso in cui, soprattutto in un paio di momenti, il Basso continuo realizzato diventa necessario per la completezza e l'interesse dell'armonia. Sono presenti anche progressioni armoniche: una «classica» in *Laudate pueri* di Federico Malgarini sulle parole *Laudabile nomen* tra Canto e Basso [Es. 8] e una un po' più libera ma interessante nel Basso continuo di *Cernite mortales* di O. Rubini [Es. 9]. Si può rilevare inoltre che nei brani a 3 o 4 voci il Basso continuo spesso segue la voce più grave, secondo un procedimento ricordato da Denis Arnold trattando di Giovanni Croce – con rilievo alle *Sacrae Cantiones* pubblicate nel 1610 - e lo stile concertato, sottolineando che le voci più acute sono legate tra loro e procedono parallele a distanza di terza, e il Basso risulta staccato, diversificato e in unisono con il Basso continuo, quasi come un'amplificazione dello stile del duetto[24]. Si nota anche però che in diversi casi il Basso interagisce con le altre voci e ne riprende i medesimi moduli, secondo la non dimenticata tradizione più tipicamente contrappuntistica. Infine, in *Amo Christum* di Lorenzo Sanci/Sances compare un breve intermezzo in tempo binario [nella trascrizione moderna risultano poche battute], tra due sezioni in tempo ternario, affidato al solo Basso continuo.

Per quanto riguarda i passaggi fioriti troviamo le classiche figurazioni veneziane puntate e le quartine ben organizzate, ma anche gruppi di semicrome e biscrome [Es. 10[25]: divertimento con scaletta ascendente in *Amo Christum* di Lorenzo Sanci/Sances; Es.11: in *Aperi oculos tuos* di Anselmo Rossi volata improvvisa discendente del Basso sulla parola *nostras* completata dalle crome del Canto che chiudono la frase anche dal punto di vista dell'equilibrio della linea melodica]. Christopher Stembridge nelle sue considerazioni sui mottetti di Girolamo Fescobaldi del 1627[26] nota non solo la presenza di fioriture tradizionali per sottolineare particolari parole (come *decantabat, percutiebat, Alleluja*), ma anche quella su altri elementi della frase, ad esempio pronomi, per lasciar liberi e ben udibili i termini importanti di un testo, seguendo in tal modo i dettami del Concilio di Trento. Anche nella nostra raccolta si trovano esempi in tal senso: in *Laudate pueri* di Federico Malgarini abbiamo nel

---

24 Cfr. DENIS ARNOLD, *Giovanni Croce and the Concertato Style*, in «The Musical Quarterly» XXXIX (1953), n. 1, pp. 37-48, in particolare p. 42.

25 Le due minime finali di frase sulla parola *introibo* nella stampa sono riportate all'ottava inferiore: l'ho ritenuto un andamento improbabile e le ho sistemate per grado congiunto rispetto ai precedenti due gruppi ascendenti di biscrome.

26 Cfr. CHRISTOPHER STEMBRIDGE, *Questioni di stile nei mottetti di Frescobaldi*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Ferrara, 1983), a cura di Sergio Durante e Dinko Fabris, Firenze, Olschki, 1986, pp. 195-213.

verso *humilis respicit in coelo et in terra* i melismi su *et*; in *Quam pulchra es*, sempre di Malgarini, abbiamo nel verso *sterilis inter non est* i melismi su *inter*, che si ritrovano simili sul *Quam* dell'ultima ripetizione del versetto iniziale. Stembridge aggiunge però che possono esserci anche motivi più strettamente musicali che portano a porre un melisma su un pronome, ad esempio se si trova su una cadenza conclusiva (come del resto si può vedere su *nostras* dell'Es. 11). Penso che, analizzando i nostri mottetti, non si debba trascurare questo aspetto e che l'equilibrio della frase musicale, con i suoi slanci e i suoi riposi, sia comunque fondamentale e debba sempre procedere insieme alle considerazioni legate al testo. Un'ultima osservazione riguardo alle fioriture nei brani della raccolta di Malgarini è una conferma di una prassi che Stembridge rileva anche in Frescobaldi: troviamo melismi nelle sezioni ad una voce sola dei mottetti a 3 o 4 parti.

Nella raccolta di Malgarini è evidente la preponderanza dei brani a 1, 2, 3 voci e questo suggerisce una riflessione sulla struttura del dialogo, favorita anche, come ricorda Robert Kendrick, dall'uso di testi tratti dal *Cantico dei Cantici*. Kendrick osserva inoltre che la ripetizione di alcuni versi all'interno del testo biblico (*Quam pulchra es*, ad esempio) ha influenzato lo sviluppo dell'uso del ritornello[27]. Frequente è il contrasto timbrico acuto-grave nei brani a due voci; spesso le frasi passano da una all'altra parte vocale, la parola *Alleluja* è trattata con ritmo ternario: sono tutte caratteristiche rintracciabili nella prassi coeva, di autori come Grandi, Capello, Donati, Cima, D'India, per citarne solo alcuni[28]. In questo contesto la ricerca espressiva trova soluzioni particolarmente efficaci: in *Domine ne in furore tuo* di Ottavio Bargnani, per Canto Alto e Basso, si isola la parola *miserere* affidandola all'Alto solo; in *Audi Domina* di Alessandro Ghivizzani le parole *invocavero te* sono date al Basso con una linea melodica discendente cui risponde il Canto con una volata ascendente di biscrome e crome sulle parole *exaudi me*; in *Sancta et immaculata* di Lorenzo Sanci/Sances nel verso *Quia quem coeli capere tuo gremio contulisti* l'Alto spezza nel centro la frase del Tenore cantando solo *tuo gremio*, e la situazione viene poi ripetuta a ruoli invertiti.

Il concetto di dialogo si estende però anche ai mottetti a voce sola[29], in cui è il Basso continuo a fungere da secondo elemento e a presentare incisi di proposta o risposta alla voce: si trovano esempi in *Vulnerasti cor meum* di Francesco Rasi oppure in *O Domine Jesu Christe* di Giovan Battista Sacchi (che propone anche, in cadenza finale, sulle semibrevi del Canto, la fioritura del Basso continuo). Partico-

---

27 Cfr. ROBERT KENDRICK, *'Sonet vox tua in auribus meis': Songs of Songs Exegesis and the Seventeenth-Century Motet*, in «Schütz Jahrbuch» XVI (1994), pp. 99-118, in particolare p. 106.

28 Cfr. JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984, pp. 62-88.

29 Cfr. ROBERT KENDRICK, *Sonet vox tua* cit., p. 109.

larmente interessante, per la linea mossa e articolata, risulta il Basso continuo di *Amo Christum* di Lorenzo Sanci/Sances (si può notare nel pur breve Es. 10).

L'analisi dei vari mottetti mostra quindi una certa ricchezza di elementi espressivi vicini ad uno stile di canto «rappresentativo» che si impone sempre più nei primi decenni del Seicento. Accanto a questi permangono comunque moduli costruttivi più tradizionali, legati al contrappunto imitativo, alla linearità delle scelte armoniche o di condotta delle parti. Non manca un esempio che richiama un certo gusto «madrigalistico» di pittura vocale delle parole, in un brano che può essere confrontato ad analoghe soluzioni proposte da Heinrich Schütz nelle sue *Cantiones Sacrae* del 1625: *Ego dormio* di Simpliciano Mazzucchi[30]. Il mottetto presenta valori lunghi sulle parole *Ego dormio*, per poi ravvivarsi con incisi che scorrono tra le voci su *et cor meum vigilat*; la parola *guttis* del verso *et cincinni mei guttis noctium* è trattata con cascatelle di crome discendenti che suggeriscono visivamente e acusticamente l'immagine evocata.

Questo spettro abbastanza ampio di moduli espressivi è certamente favorito dall'uso di testi intensi, come il *Cantico dei Cantici*, che – ha sottolineato con efficacia Robert Kendrick «for the men and women of the Seicento […] was the key text that incapsulated and provided a poetic expression for their internal experience of God, their spiritual aridity and fullness, and even their view of salvation»[31]. Da questa ultima considerazione emerge che è probabilmente riduttivo limitarsi a considerare il permanere di elementi riconducibili ad una polifonia sacra «più tradizionale» come un retaggio che si inserisce nella «novità» portate dallo stile rappresentativo di impronta teatrale profana: come si può cogliere anche dalle riflessioni di Margaret Murata[32], la sensibilità e la cultura religiosa tra Cinque e Seicento, in cui «l'incarnazione» ha una forte presenza, hanno comunque dato un'impronta e uno stimolo al diffondersi di nuove espressioni musicali. L'amore divino è invocato *ut langueat et liquefiat anima mea*; l'Eucarestia è venerata *ut dulcedine saporis tui repleantur viscera animae meae*[33]. Credo quindi che dalla raccolta di Federico Malgarini possa non solo offrire un contributo alla conoscenza di uno spaccato di vita musicale locale (la corte mantovana), ma possa essere letta anche nell'ambito della cultura e della spiritualità di tutta un'epoca.

---

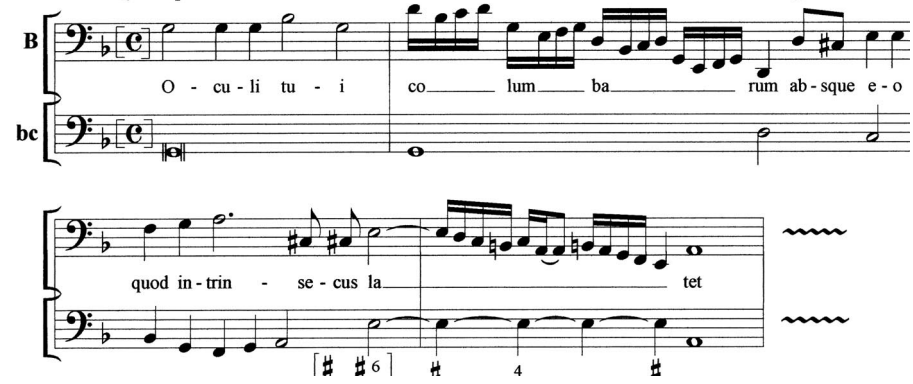
30 Cfr. MARGARET MURATA, *'Quia amore langueo' or interpreting 'affetti sacri e spirituali'* in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Atti del Convegno di Studi (Mantova 1993), Firenze, Olschki, 1998, pp. 79-96, in particolare p. 93, in cui l'autrice mette in evidenza come in *Ego dormio* di Schütz ogni simbolo venga amplificato dal madrigalismo usato.

31 Cfr. ROBERT KENDRICK, *Sonet vox tua* cit., p. 117.

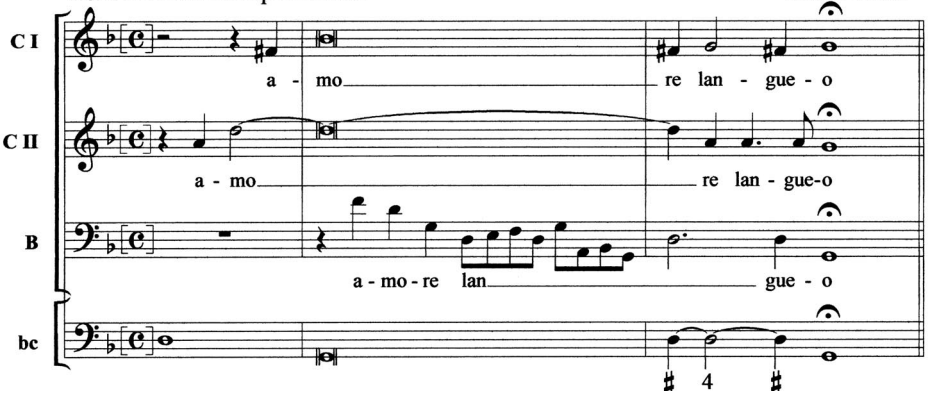
32 Cfr. MARGARET MURATA, *'Quia amore langueo'* cit.

33 *Ivi*, p. 94: i versi riportati appartengono a mottetti di Alessandro Grandi (1621).

Es.1: Quam pulchra es Federico Malgarini



Es.2: Anima mea liquefacta est Giulio Cardi



Es.3 Audite caeli Giulio Cardi



Es.4 Adoramus te Christe Pandolfo Grandi



Es.5 Cantate Domino Federico Malgarini



Es.6 Anima mea liquefacta est Giulio Cardi



Es.7 Cernite mortales Orazio Rubini



Es.8 Laudate pueri Federico Malgarini



Es.9 Cernite mortales Orazio Rubini



Es.10 Amo Christum Lorenzo Sanci/Sances



Es.11 Aperi oculos tuos Anselmo Rossi



ROBERT KENDRICK

I mottetti di Claudia Rusca

I MOTTETTI DI CLAUDIA RUSCA

Per sei decenni gli studiosi hanno ritenuto che la quinta edizione di musica sacra pubblicata da una monaca italiana, i *Sacri concerti* (Milano, 1630) della suora umiliata Claudia Francesca Rusca (1593 ca.-1676), vissuta nel convento milanese di S. Caterina di Brera, fosse persa per sempre, distrutta nell'incendio della Biblioteca Ambrosiana di Milano durante i bombardamenti del 1943[1]. Già in una relazione di quindici anni fa, però, Carlo Piccardi era stato in grado di fornire delle prime indicazioni riguardo al titolo[2]. Grazie ai colleghi dell'Archivio Cantonale del Ticino e della Fonoteca Nazionale Svizzera possiamo oggi recuperare queste musiche: le fotografie dell'originale completo si trovano infatti in loro possesso[3].

Questa fortunata circostanza è dovuta ad un piccolo, ma comprensibile e persino fruttuoso errore. Negli anni Trenta il violista e studioso svizzero Walter Jesinghaus (1902-66) ebbe l'idea di indagare sull'eredità musicale del Canton Ticino, in parte anche quale affermazione nazionalista di fronte ai due regimi totalitari che circondavano la Svizzera. Egli incominciò un progetto chiamato «Ricerche musicali nel Ticino», nel corso del quale si imbatté nelle opere di Alessandro Tadei, un musicista che ebbe legami con la Svizzera italiana, e nell'edizione della Rusca, che egli considerava di nascita ticinese[4]. Jesinghaus avrebbe potuto venire a conoscenza dell'esistenza delle musiche della Rusca da uno studio di Agostino Saba sul rapporto fra l'arcivescovo Federigo Borromeo ed i mistici, che riporta una parte

---

1 La perdita è notata da tutta la letteratura, da MARIANGELA DONÀ, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Firenze, Olschki, 1961, p. 124, fino a R. L. KENDRICK, *Celestial Sirens: Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 80 e 258-267 (quest'ultimo riflette lo stato della fonte nel 1995, cioè le trascrizioni novecentesche ma non l'esistenza dell'originale).

2 CARLO PICCARDI, *Giovanni Giacomo Porro, Francesco Robbiano e altri musici di frontiera*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1987, pp. 313-356: 320.

3 Ringrazio i colleghi della Fonoteca Nazionale Svizzera Pio Pellizzari, Eros Rizzoli, Massimo Zicari, e Claudio Bacciagaluppi per il loro prezioso aiuto. Soprattutto sono grato a Lislot Frei e Marc-Joachim Wasmer per la prima scoperta delle trascrizioni di Ghedini.

4 Sulla vita di Jesinghaus, si veda PICCARDI, *op. cit.*, p. 320, ed il dattiloscritto di BRUNO AMADUCCI, *Walter Jesinghaus. Genova 13 VII 1902 – Faido 17 IX 1966. Le opere, gli scritti, gli studi, la documentazione, le scoperte*, Lugano, 1970, di cui una copia esiste presso la Schweizerische Landesbibliothek di Berna.

dell'epistolario fra il Borromeo ed una giovane suora di S. Caterina, Angela Flaminia Confaloniera (1599-1665)[5]. In una lettera, la Confaloniera menzionava il desiderio della Rusca di dedicare le sue musiche all'arcivescovo, e Saba riportava la segnatura dell'edizione (X. IX. 66/5) esistente nelle collezioni della Biblioteca Ambrosiana[6].

A Jesinghaus doveva essere ben nota l'esistenza del cognome a Lugano, ma forse lo studioso non poteva sapere che un'altra Rusca era stata 'ministra' (abbadessa) e vicaria del monastero di S. Caterina delle Umiliate in quella città nel primo Seicento[7]. Data la diffusione del cognome in Ticino, la sua idea dell'origine della compositrice sembrava molto plausibile. Presentendo forse la guerra futura, intorno al 1937 egli chiese al prefetto dell'Ambrosiana, Giovanni Galbiati, il permesso di fotografare tutta l'edizione (tranne il frontespizio dei libri-parte delle voci): sono queste le immagini attualmente reperibili[8]. Nel 1938 Jesinghaus fece esporre le fotografie ad una mostra di arte ticinese a Locarno, e il frontespizio della parte di Canto fu riprodotto sul catalogo. Da queste due fonti abbiamo notizia del titolo e del contenuto di tutta l'edizione (Tav. 1)[9].

Il lavoro di Jesinghaus ebbe ripercussioni sulla produzione di un compositore contemporaneo anch'egli appassionatamente interessato al passato musicale, Giorgio Federico Ghedini (1892-1965), la cui estetica comprendeva una particolare ammirazione per la musica antica italiana. Probabilmente negli anni Quaranta e Cinquanta Jesinghaus ebbe rapporti musicali con Ghedini, e gli fornì una trascri-

---

5 AGOSTINO SABA, *Federico Borromeo ed i mistici del suo tempo*, Firenze, Olschki, 1933, pp. 73-84, racconta la storia dei rapporti fra l'arcivescovo e la Confaloniera; per una trascrizione delle lettere alla monaca, CARLO MARCORA, *Lettere del card. Federico Borromeo alle claustrali*, *Memorie storiche della diocesi di Milano* XI (1964), pp. 177-432.

6 La lettera della Confaloniera si trova alla Biblioteca Ambrosiana (BA), G. 8 *inf.* fo. 469v-470r, ed è riportata in KENDRICK, *op. cit.*, p. 453 nonchè in SABA, *op. cit.*

7 Per la presenza nel monastero di Locarno di una Maria Francesca Rusca, 'soror' almeno dal 1621, 'ministra' nel 1632 e 'vicaria' nel 1637, si veda ANTONIETTA MORETTI, *Gli Umiliati, le comunità degli ospizi della Svizzera italiana* (*Helvetia sacra*, sez. IV, vol. 1), Basilea/Francoforte sul Meno, Edizioni Helbing & Lichtenhahn, 1992, p. 119; per una breve introduzione alla storia dell'ordine, *ibid.*, pp. 15-45.

8 Sembra che le fotografie fossero in mostra al Castello di Locarno nel 1938; cfr. *Mostra d'arte ticinese del '600 e '700 nel Castello di Locarno Maggio-ottobre 1938: Catalogo*, Locarno, Tipografia Vito Carminati, 1938, no. 56 («Suor Claudia Francesca Rusca, Fotografie dei 'Sacri Concerti'»); i commenti dello Jesinghaus sulla sua sicura provenienza ticinese si trovano a p. 38 («Il suo nome [Rusca] è strettamente legato al Ticino, sebbene non sia possibile stabilire con esattezza se Suor Claudia Francesca Rusca discenda dai Rusca di Lugano o di Locarno»); la Fig. XLVIII (frontespizio della parte del Canto) è la mia fonte per la trascrizione di questa pagina, che non sopravvive nelle fotografie.

9 Il permesso del Galbiati si trova fra le carte dell'eredità dello Jesinghaus presso l'ACT.

zione (forse diplomatica) di almeno alcuni dei pezzi, che il compositore italiano orchestrò per complesso da camera e coro o solisti, lasciando però le linee vocali sostanzialmente intatte.

L'orchestrazione di Ghedini comprendeva cinque mottetti a voce sola, un duetto, un pezzo a tre voci (*Gaudete gaudio magno)*, un *Magnificat* ed un mottetto, entrambi ad otto voci, e due canzoni strumentali a quattro (Tav. 2). Una prima idea di queste musiche, eseguite da complessi svizzeri negli anni Cinquanta e Sessanta, ci è stata fornita da queste versioni, riscoperte all'inizio degli anni Novanta da Marc-Joachim Wasmer dell'Università di Zurigo e Lislot Frei della Radio Svizzera. Vista l'esistenza delle trascrizioni, quella delle fotografie poteva già forse essere intuita, ma non è stata sicura fino al 2001-2002, quando esse sono state segnalate e catalogate[10].

Anche prima della sua riscoperta, l'edizione della Rusca sollevava alcuni problemi: l'importanza di un determinato ordine monastico quale istituzione culturale, il ruolo di uno dei mecenati più originali dell'epoca e l'intenzionalità delle scelte di una donna nell'ambito del suo lavoro compositivo. Quanto al primo problema, un discreto numero di studi recenti ha chiarito le tradizioni dell'ordine religioso e del monastero, una delle tre case delle Umiliate rimaste a Milano dopo la soppressione del ramo maschile dell'ordine nel 1571. Su questioni di disciplina, cultura e relazioni con la città in un'altra fondazione delle Umiliate a Milano, S. Maria Maddalena al Cerchio, provvede utili informazioni il libro di Danilo Zardin su di una monaca (ed organista) di quel monastero, Prospera Corona Bascapè[11]. L'ordine indossava l'abito bianco tradizionale dei due rami (maschile e femminile) ed era concentrato sulla vita contemplativa. Benché le suore seguissero una versione della regola benedettina, la loro liturgia, così come quella del ramo maschile, era derivata dai libri liturgici medievali domenicani ed era dunque una versione del rito romano, e non di quello ambrosiano[12].

La posizione sociale del monastero era legata a varie famiglie nobili milanesi, a giudicare dai cognomi delle monache trovati nei documenti d'archivio e dalle in-

---

10 Le trascrizioni di Ghedini, ancora inedite, si trovano presso l'archivio della Radio Svizzera Italiana a Lugano, e non sono elencate in GUGLIELMO BARBLAN, *Giorgio Federico Ghedini: catalogo delle opere*, Milano, Ricordi, 1965; ringrazio Suhnne Ahn per questa notizia. Ghedini orchestrò anche opere di Frescobaldi, Monteverdi, e di Andrea e Giovanni Gabrieli.

11 DANILO ZARDIN, *Donna e religiosa di rara eccellenza: Prospera Corona Bascapè, i libri e la cultura nei monasteri milanesi del Cinque e Seicento*, Firenze, Olschki, 1992. La tesi di laurea di Anna Farè sul monastero di S. Caterina, Università degli Studi di Milano, a. a. 1991-92, non è accessibile.

12 Per un'illustrazione dell'abito delle monache, si veda [MAXIMILIEN BULLOT], *Histoire des ordres religieux et militaires [...] par le R. P. Helyot*, Parigi, Chez Louis, 1792, vol. VI, pp. 165-169 e fig. 36; per le origini della liturgia nei breviari domenicani, JOHN WICKSTROM, *The Humiliati: Liturgy and Identity*, «Archivum Fratrum Paedicatorum» LXII (1992), pp. 195-225.

formazioni fornite in un'importante necrologia manoscritta, la cosiddetta *Biografia delle monache umiliate*, che cominciò ad essere redatta nel 1684 (Tav. 3)[13]. Esso era stato fondato nel quartiere milanese di Brera, da cui il nome nel XII secolo, ed era ubicato all'angolo della contrada omonima e quella dei Tre Monasteri, affiancando due altre istituzioni femminili, S. Chiara e S. Barbara. La vicinanza portò a non pochi litigi tra le fondazioni su questioni di spazio[14]. Fra i vari monasteri di religiose nella Milano dell'epoca, S. Caterina non era il più ricco: esso possedeva vari terreni nel Milanese, ma non poteva contare sulle grandi proprietà dei chiostri benedettini.

Poiché dopo la soppressione degli Umiliati nel 1571 non esisteva un ordine maschile a cui le Umiliate avrebbero dovuto assoggettarsi, la figura dell'arcivescovo era di centrale importanza nella direzione ecclesiastica e nella vita spirituale di S. Caterina. Dalla corrispondenza fra la Confaloniera e il Borromeo risulta chiaro che spesso il prelato si recava a predicare presso il convento, un fatto evidente anche nelle sue prediche (poi stampate postume nel 1632)[15]. Un'incarnazione pittorica di tale relazione è evidente nel quadro di Francesco del Cairo raffigurante il Matrimonio Mistico della santa titolare del convento. In questo dipinto il prelato rappresentato di profilo (come un donatore medioevale) non può che rappresentare un ritratto postumo dell'arcivescovo. Tale ritratto, che presenta influenze del Correggio e si trova ora al Musée des Augustins a Tolosa, fu dipinto molto probabilmente quale pala d'altare per la chiesa esteriore dopo la morte di Federigo nel 1631[16]. La sua presenza nel quadro suggerisce a prima vista che il Borromeo avesse stanziato fondi affinché le monache commissionassero il dipinto ad un pittore, in questo caso il molto innovativo Cairo. Finora, però, non è stato rintracciato alcun contratto ad esso relativo: del dipinto esiste un disegno preparatorio agli Uffizi in cui però Federico non è rappresentato di profilo come nel dipinto, un

---

13 Il libretto non reca un titolo, e il catalogo dell'Ambrosiana lo qualifica come «Biografia delle monache umiliate», BA, Trotti 453. Il volume sembra essere un prodotto molto semplice.

14 L'ubicazione del monastero, nello stretto spazio urbano della zona, portò durante il primo Seicento, epoca della Rusca, a numerosi litigi. Per esempio, Suor Ippolita Francesca Litta (la maggiore di cinque sorelle del futuro arcivescovo Alfonso), irritò le vicine francescane spiando nelle loro stanze, e perciò cadde anche in disgrazia fra le sue consorelle, come narra la *Biografia*, fo. 1r-2r.

15 Per un sermone tenuto dal Borromeo nel monastero il 12 ottobre 1628 (senz'altro su un passo del *Cantico dei Cantici*), si veda KENDRICK, *op. cit.*, p. 167; altri discorsi stampati nei *Sacri ragionamenti*, Milano, 1632, dovevano esser stati pronunciati a S. Caterina.

16 La critica moderna non è riuscita ad identificare la figura inginocchiata con l'arcivescovo; cfr. la scheda di LAURA BASSO in *Francesco Cairo 1607-1665*, Busto Arsizio, Bramante Editrice, 1983, p. 132 e quella di ODILE MENEGAUX in *Seicento: le siècle de Caravage dans les collections francaises*, Parigi, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988, pp. 141-143.

fatto che fa pensare che esso sia stato preparato prima dell'autunno del 1631[17]., mentre il dipinto fu certamente finito dopo la morte del prelato.

La pala del Cairo era l'immagine più evidente, non tanto alle monache nella chiesa interiore quanto agli autori delle guide ai dipinti (Carlo Torre, Agostino Santagostino) ed agli eventuali visitatori della chiesa esteriore, «assai capace di gente» sebbene ad un'unica navata[18]. Il recente restauro della pianta Ricciardi di Milano del 1734 offre l'unica immagine della facciata di S. Caterina[19]. Sebbene gli oggetti devozionali della chiesa non siano menzionati nelle guide, la riscoperta fra il 1997 ed il 2002 di tre altre pale d'altare, adesso nella cappella della Villa Reale di Monza, dimostra l'esistenza di altari – forse contemporanei alla vita della Rusca – dedicati rispettivamente alla Passione (la Salita al Calvario, attribuita a Giovanni Maria Arduino e dunque da considerarsi precedente al 1650), all'Immacolata (del Legnanino), e nuovamente alla Passione (Deposizione) con i santi importanti per l'ordine, il (fittizio) San Giovanni Oldriati da Meda, presunto fondatore degli Umiliati, insieme a San Benedetto (pala di Filippo Abbiati, questi due ultimi dipinti databili, secondo le prime notizie, agli ultimi decenni del secolo)[20]. Se la chiesa interiore avesse avuto due cappelle laterali come quella esteriore, questo elenco darebbe ragione di quattro su cinque altari. L'immagine visiva del monastero sarebbe stata dunque semplice: la Passione, la Madonna, i santi dell'ordine o la santa titolare, un'ideale decorativo che ben si accorda con la generale semplicità della vi-

17 Il disegno degli Uffizi reca il numero 9146S.

18 Le varie guide artistiche del secondo Seicento menzionano solo la pala del Cairo (senza l'identificazione del Borromeo); cfr. AGOSTINO SANTAGOSTINO, *L'immortalità e gloria del pennello* (1671), a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Edizioni del Polifilo, 1980, p. 61; CARLO TORRE, *Il Ritratto di Milano* (1674; utilizzo l'edizione Milano, Francesco Agnelli, 1714), p. 271; LUIGI SCARAMUCCIA, *Le finezze de' pennelli italiani*, Pavia, G. A. Magri, 1675, pp. 137-138. Per le navate interne, si veda TORRE, *ibid.*

19 La *Iconografia della città e castello di Milano* del Ricciardi (Milano, Civica Raccolta delle Stampe Bertarelli) è discussa da LUCIO GAMBI e MARIA CRISTINA GOZZOLI, *Milano* («Le città nella storia d'Italia»), Roma, Laterza, 1982, p. 112 e figg. 79-81; una riproduzione della veduta di S. Caterina si trova in *Storia di Milano*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1957, vol. X, p. 460. Ringrazio la dott. Giovanna Mora per il suo aiuto; recentemente (autunno del 2002) la pianta è stata restaurata ed esposta.

20 Per le notizie della scoperta e delle attribuzioni, si veda *Corriere della Sera*, 15 febbraio 2002. Il santo accanto a Benedetto è stato identificato quale Bernardo, ma in realtà deve trattarsi di Giovanni, una figura importante per l'ordine; nei breviari dell'epoca della Rusca (*Breviarium romanum [...] humiliatorum*, Pavia, G. B. Rubeo, 1621; cfr. n. 50 *infra*) la sua festa (26 settembre) era una delle diciotto feste «principales», insieme con Natale, Assunzione, ecc., ma anche con quella dei santi Benedetto e Scolastica. Lo stato «principale» della festa di Giovanni deve risalire al secondo Cinquecento, mentre era solo «duplex» nel breviario umiliato del 1548 (*Breviarium cum psalmis, humnis, ac aliis [...] ad usum et secundum ritum fratrum ordinis humiliatorum*, Milano, G. A. Castiglioni; cfr. n. 50 *infra*).

ta claustrale. Le pale d'altare nella chiesa esteriore (ed interiore) non esauriscono però l'attività di committenza delle monache. La *Biografia* ricorda un'altro quadro di Santa Bruna e del Beato Orico (Horicus), umiliati vercellesi del Medioevo, pagato da Suor Alma Felice Litta (Tav. 3d), nonchè i paramenti (missale, crocetta) fatti a spese di Antonia Luisa Mariana[21].

Così come l'attività di decorazione della chiesa, la polifonia sembra entrare – all'inizio del Seicento – quale novità all'interno del convento. Una regola del XV secolo non menziona nemmeno la pratica del canto gregoriano[22]. Come a S. Maria Maddalena al Cerchio, l'uso della polifonia sembra essere frutto di uno sviluppo tardivo, iniziato alla fine del XVI secolo e dovuto anche al sempre più largo numero di donne che prendevano i voti. Gli elenchi delle monache testimoniano la presenza di un numero compreso tra le ventinove monache presenti nel 1604 e le quartantacinque nel 1641, ovvero circa la metà della popolazione dei grandi chiostri della città con attività musicale (S. Radegonda, S. Margherita, S. Maurizio)[23].

I primi cenni alla pratica polifonica in S. Caterina si trovano nelle lettere della Confaloniera degli ultimi anni Venti. Le lettere testimoniano la scoperta dell'arte musicale da parte della monaca e il suo utilizzo nell'ambito della a vita devozionale e paraliturgica del monastero, in cui spiccano la devozione cristologica (Natale) e santorale (santi dell'ordine o della tradizione, come Benedetto). Dato lo stretto rapporto fra Federigo Borromeo ed il monastero, non sorprende che in una delle sue lettere la Confaloniera chieda al Borromeo, per conto della Rusca, il permesso di dedicargli la sua collezione di mottetti (Tav. 4). In questa lettera la Confaloniera ci informa come i fratelli della Rusca fossero pronti a far stampare le sue musiche, e probabilmente a sostenere finanziariamente l'operazione. L'idea, sia della stampa che della dedica, sembra dunque aver avuto origine dai fratelli: ciò suggerisce anche che la Rusca non avesse avuto contatti diretti con il prelato.

Allo stesso modo, l'arcivescovo non era al corrente dell'attività della Rusca come compositrice. Ciò non doveva costituire problema, ma la questione era abbastanza delicata da richiedere la Confaloniera quale intermediaria. La suora sembra preoccuparsi anche che i pezzi risultino idonei agli altri monasteri femminili della diocesi, in particolare che essi aderiscano a quell'estetica semplice e basata sull'espressione degli affetti prediletta dal prelato nell'ambito della musica

---

21 *Biografia*, ff. 7v e 9v rispettivamente. Sui due santi si veda GIROLAMO TIRABOSCHI, *Vetera Humiliatorum Monumenta*, Milano, G. Galeazzo, 1766, vol. I, pp. 240-246.

22 La regola quattrocentesca proveniente dal monastero (BA, E. 78 sup.) non accenna nemmeno alla pratica del canto fermo.

23 Il primo elenco si trova in un contratto per la dote di Daria Benedetta Canova il 13 agosto 1604 e l'ultimo in un contratto del 9 marzo 1641 (entrambi in ASM, Religione, p.a. 1805).

destinata alle monache[24]. Poiché la dedica – poi effettivamente offerta a Federico Borromeo - reca la data del 30 gennaio 1630, questa lettera deve risalire alla fine del 1629. A queste date, tra le nove edizioni di musica dedicate al prelato, la più recente era quella dei mottetti di Sigismondo d'India del 1627. La dedica della Rusca pone così la sua stampa nella stessa categoria di quella di uno dei più interessanti ed originali compositori del primo Seicento[25].

Fin dall'inizio l'edizione ebbe un destino avverso. Essa apparve quale unica stampa polifonica a Milano nell'anno della peste, per i tipi dell'editore Giorgio Rolla, e verosimilmente prima che il contagio bloccasse ogni attività cittadina a partire dal giugno di quell'anno[26]. Non è dunque sorprendente che ne sia sopravvissuta una sola copia, probabilmente la copia di presentazione per il dedicatario conservata da subito all'Ambrosiana dove rimase fino allo studio di Jesinghaus.

La *Biografia* di S. Caterina ci fornisce notizie su tutte le monache con talento musicale, tra cui la Rusca (Tav. 3f). Come molti testi del suo genere, però, essa è piuttosto problematica fin dal principio[27]. La compositrice era stata educata in casa, e non fra le educande di un monastero, ed aveva imparato a cantare, ma anche a comporre. Si può ipotizzare che, se era giovane intorno al 1610, potrebbe aver studiato con vari musicisti milanesi dell'epoca[28]. Di lei si dice che «in sua

---

24 Per l'importanza della semplicità nell'estetica del Borromeo si vedano PAMELA M. JONES, *Federico Borromeo and the Ambrosiana* (Cambridge, Cambridge University Press, 1992); KENDRICK, *op. cit.*, e ID. *The Sounds of Milan, 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002, pp. 94-100.

25 Sulla dedica del d'India e le altre edizioni indirizzate all'arcivescovo, *ibid.*, pp. 96-97.

26 La peste fermò la stampa musicale a Milano. DONÀ, *La stampa musicale* cit., testimonia solo la ristampa del trattato di ORAZIO SCALETTA, *Scala di musica* (presso Filippo Lomazzo, che probabilmente morì nel contagio), mentre nessuna edizione (tranne quella della Rusca) uscì presso il Rolla fino ai *Sacri fiori concertati* di Michelangelo Grancini (primavera 1631), una situazione confermata dalle (poche) riscoperte di edizioni milanesi durante gli ultimi decenni; cfr. KENDRICK, *The Sounds*, cit., pp. 188-91.

27 Sui problemi della produzione e del consumo di testi nei monasteri femminili sono fondamentali le due introduzioni di GABRIELLA ZARRI a *Per lettera: La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV-XVII*, Roma, Viella, 1999, pp. IX-XXIX e *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo: Studi e testi a stampa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, pp. 5-19 nonchè il saggio di ELISABETTA GRAZIOSI, *Scrivere in convento: devozione, encomio, persuasione nelle rime delle monache fra Cinque e Seicento*, *ibid.*, pp. 303-332.

28 Se la Rusca era nata intorno al 1593, l'elenco dei possibili maestri (anche per la composizione) sarebbe lungo, sebbene non esistano casi specifici ricordati a Milano nel primo Seicento; cfr. KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., pp. 177-183. Sulle condizioni dell'istruzione (non musicale) femminile a Milano in quest'epoca, si veda ANGELO TURCHINI, *Sotto l'occhio del padre: società confessionale e istruzione primaria nello Stato di Milano* («Annali dell'Istituto storico italo-germanico, Monografie 29»), Bologna, Il Mulino, 1996.

gioventù era molto lodata» per le sue capacità musicali, e probabilmente fu accettata dal convento con una dote minima od inesistente («le fecero cortesia») affinché svolgesse il ruolo non solo di organista e cantante, ma anche di insegnante di canto figurato. Interessante è la frase successiva («non si può dire […]»): tre generazioni dopo il suo ingresso, la cronista del monastero non sapeva quanto successo ella avesse avuto nel compito pedagogico. La *Biografia* ricorda il talento musicale di almeno sette altre suore nel Seicento, ma sembra che, nella memoria collettiva, il livello musicale fosse adirittura sceso durante i cinquantacinque anni di attività della Rusca. L'uso della parola «perseveranza» da parte della cronista in riferimento alla sua attività pedagogica suggerisce che le sue allieve non fossero particolarmente brillanti. La Rusca ricoprì il suo incarico per tutta la vita, lasciandolo solo pochi anni prima di morire. Era una donna intelligente, a cui vennero affidati diversi compiti (portinaia, maestra delle novizie), ed era così fragile di non potersi alzare alle due di notte per il mattutino. Sorprendente è anche il fatto che la *Biografia* taccia l'esistenza della stampa nella voce dedicata alla Rusca a cinquant'anni della sua pubblicazione, quando il suo ricordo doveva essere ancora vivo nelle monache di S. Caterina. La decisione di accettare la giovane senza dote (e dunque di intraprendere la «strada musicale», con tutti i suoi vantaggi e pericoli) si rivelò in qualche modo deludente per il monastero.

Se il testo è ambiguo riguardo al lavoro della Rusca, ugualmente esso getta scarsa luce sui suoi dati biografici e sulla sua formazione. Di lei si dice che morì nel 1676 a ottantatré anni. Questo significa che la Rusca doveva essere nata intorno al 1593 e aver preso i voti – come normalmente accadeva – a sedici o diciassette anni, ovvero intorno al 1610. La busta «dispense» nella sezione Monache dell'Archivio Storico Diocesano di Milano non contiene però la nota della sua dote né nel 1610 né nel 1611, testimoniando solo quella di Colomba Maria Perega; più tardi, la Perega viene elencata con maggior anzianità rispetto alla compositrice [29]. L'altra fonte per la data d'ingresso di una giovane donna in monastero è normalmente l'elenco delle monache redatto in occasione dei vari contratti, e la Rusca non risulta presente in nessuna lista fino a dopo il 2 marzo 1617. Il suo nome figura però quale trentunesimo su trentotto in un contratto del 11 gennaio 1620[30]. Se questo indica che la sua monacazione avvenne tra il 1617 ed

[29] Ringrazio il personale dell'Archivio per il gentile accesso alla sez. III, *Monache*, busta 1, «Dispense 1610-11»; non esiste altra documentazione di queste dispense fino a dopo il 1630. La dote della Perega fu pagata fra il 9 aprile ed il 9 settembre 1611.

[30] Il periodo è delimitato dai documenti dell'Archivio di Stato di Milano (ASM), Religione, p.a.: un acquisto del 2 marzo 1617 (busta 1808) di terreni a Gorgonzola, dove non figura la Rusca, ed una vendita del 11 gennaio 1620 (ibid., 1807) dove invece compare il suo nome. Nor-

il 1619, problematica risulta la mancanza della sua dote spirituale dagli atti della Cancelleria Arcivescovile di questi anni[31]. Questo potrebbe significare che, come indica la voce biografica, la Rusca fosse stata accettata senza dote in virtù del suo talento musicale.

Resta comunque il problema della sua età. Se la *Biografia* è attendibile, e la Rusca era veramente nata intorno al 1593, ciò significa che prese i voti a quasi 25 anni, un caso insolito per una donna non vedova. Questa possibilità sembra rafforzata dal fatto che suo fratello Antonio nacque intorno al 1582/3. Visto che non reca altro cognome, sembra che non sia stata sposata e rimasta vedova prima di entrare in monastero[32]. Ci sono dunque due possibilità: la Rusca potrebbe essere entrata in monastero straordinariamente tardi (un fatto che potrebbe spiegare la sua precedente formazione musicale) oppure la *Biografia* non è corretta e la suora sarebbe nata intorno al 1601.

Un altro punto di contatto tra la giovane suora e il monastero era il rapporto economico e caritativo della sua famiglia con il convento. La sorella Antonia Lucia prese i voti intorno al 1615 a S. Caterina. Nel 1670, due generazioni dopo, un'altra parente, Daria figlia di Aluigi Rusca, fu accettata con il nome di Cecilia Costanza contro il pagamento della dote in forma di un'ipoteca nella Contrada de' Baretari. Un altro membro della famiglia, Carlo Francesco Rusca, lasciò parte di una casa al monastero nel suo testamento del 29 novembre 1687[33]. Cecilia Costanza, l'ultima della famiglia a prendere i voti a S. Caterina, visse fino ai tardi anni Venti del Settecento.

Nonostante i legami economici e la presenza di Antonia Lucia, sembra che la famiglia Rusca avesse poca influenza all'interno del monastero. Claudia Francesca è chiamata abbadessa, ma in realtà non ricoprì mai questa posizione, e dovette anche lottare per il diritto alla sepoltura nella fossa comune della chiesa interiore.

---

malmente la lista delle suore era stilata in un ordine più o meno (ma non strettamente) cronologico secondo la data di professione.

31 La rubrica notarile (ASM, Rubriche Notai 1128) elenca monacazioni a S. Caterina delle famiglie Perega e Pellizona (1611), Fontana e Confaloniera (1613), Crema e di nuovo Confaloniera (1614), Crema e [Angela Flaminia] Confaloniera (1615), e Sansona e Litta (1618); non ci sono annotazioni per il 1619 ed il 1620. Il nome di battesimo della Rusca rimane dunque ancora incerto.

32 Per il caso della vedova Maria Giacinta Alberti (di Alessandria), amessa in monastero sotto la protezione di Antonio Rusca (quale vicario della monache e prevosto del Duomo), si veda la *Biografia*, fo. 18v; questa voce ricorda anche Antonia Lucia e Claudia Francesca Rusca quale «due sorelle [di AR] in questo Mon*aste*ro, tutte due buonis*si*me religiose di grand'esemplarità». Per i dati di Antonio Rusca si veda la notizia della morte il 5 febbraio 1655 (ASM, Popolazione, parte antica 128), «aetatis annis 72».

33 La *dispensatio* per Daria del 24 dicembre 1670 e l'accenno (15 giugno 1690) al testamento di Carlo Francesco si trovano entrambi in ASM Culto, p.a. 1806.

Claudia ed Antonia Rusca erano sorelle di Antonio Rusca, che fu vicario delle monache e vicario della diocesi, morto nel 1655 ed autore di un lungo trattato sulla demonologia, *De origine et statu demonorum* (Milano, 1621). Il titolo di questo libro lo qualifica quale «Antonius Rusca Mediolanensis»: dobbiamo dunque pensare che anche le sorelle fossero di origine milanese. I «fratelli» da cui veniva l'idea della stampa e della dedica erano certamente questo Antonio, e forse anche Carlo Francesco. L'idea di Jesinghaus dell'origine ticinese della compositrice si rivela dunque erronea, ma certamente comprensibile e nella prospettiva della storia di questa edizione, persino indispensabile.

Nel 1673, quando la Rusca divenne più anziana, fu reclutata una novizia con una dote ridotta, Bianca Maria Sant'Agostino, con il compito di sostituirla nel suo compito di organista. La Sant'Agostino visse almeno fino al 1725, ed è dunque possibile che nell'arco di un secolo il monastero ebbe soltato due organiste[34]. La cultura musicale di S. Caterina non dipendeva però solo dalle suore con la maggiore formazione musicale. Certamente Angela Confaloniera, figlia di una famiglia senatoriale milanese con una netta predilezione per la mistica, testimonia l'importanza dell'arte nella liturgia e nella vita privata devozionale delle Umiliate.

La *Biografia* fornisce altri esempi di monache cantanti, come Anna Maria Fogliani che commissionò due quadri, pagandone però solo uno, per la chiesa esteriore del monastero, e riscrisse i libri di canto fermo «tutti sotto una chiave», presumibilmente in quella di soprano o di contralto (Tav. 3a, l'unico accenno alla musica scritta nonostante l'edizione della Rusca). La sua devozione alla Passione (alquanto *précieuse*, visto che non reggeva a sentirne la lettura) ed ai santi dell'ordine era di così grande influenza da indurre ad esporre nella chiesa esteriore la pala della Passione con i santi da lei pagata (e in questo caso si devono ridiscutere la datazione e la paternità della Deposizione ora a Monza, visto che la Fogliani morì nel 1663), e da far dipingere un'altra pala a spese del monastero (forse la Salita al Calvario dell'Arduino?).[35] La Fogliani fu la figura di maggior rilievo culturale nel monastero, e fornì allo storico Giovanni Battista Puricelli molto materiale per le sue ricerche sull'ordine[36].

---

34 Per i primi documenti sull'accettazione della Sant'Agostino cfr. KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., p. 112; ella figura quale l'ultima monaca in un contratto del 14 febbraio 1678 (ASM Religione, p.a. 1809). Nei documenti in ASM Religione p.a. 1813 la Sant'Agostino risulta presente il 27 agosto 1725, ma non più il 5 dicembre 1731.

35 Se prendiamo in considerazione la pala dei beati umiliati pagata da Alma Litta, avremmo notizie di tutte i cinque quadri esistenti nelle chiese interiore ed esteriore verso fine Seicento.

36 I manoscritti di G. P. Puricelli sulla storia e sulla liturgia dell'ordine si trovano all'Ambrosiana: H. 205 inf. ed I. 258 inf. (sulla storia dell'ordine), e D. 87 inf. e D. 113 inf. (versioni in italiano e latino sulla controversia liturgica del 1630-31; cfr. *infra*).

Un aspetto della musica monastica femminile nella Milano seicentesca - che non sembra però avere influito su S. Caterina - era la fama raggiunta dalle esecuzioni musicali dei conventi benedettini di S. Radegonda e S. Margherita. Tale successo mondano portò anche a diversi tentativi di disciplinare il fenomeno da parte della curia, tentativi culminati in una severa azione da parte dell'austero arcivescovo Alfonso Litta, fratello di ben cinque suore di S. Caterina[37]. Come egli stesso annotava in un memoriale del 1673 per la Sant'Agostino, «questo monastero per l'esemplarità della vita delle monache è contato fra li più virtuosi di tutta la diocesi». La popolazione di S. Caterina sembra essere stata dunque, agli occhi della curia, di natura ben diversa rispetto a quella degli altri conventi di fama pubblica.

Le informazioni che ci vengono da questa prospettiva non esauriscono però la ricchezza della vita artistica e spirituale del monastero. Fondamentale è la questione di come le monache stesse considerassero la propria spiritualità, che non si identificava necessariamente come pubblica obbedienza ai decreti vescovili, come è spesso ritenuto dalla storiografia 'borromaicocentrica', stranamente condivisa da storici d'ispirazione cattolica quanto laica[38]. I motetti della Rusca devono essere piuttosto esaminati quale documento di devozione di natura più intima. In questo senso il loro contenuto, ora ricostruibile attraverso le fotografie dello Jesinghaus, fornisce spunti interessanti. I *Sacri Concerti* incominciano con una doppia dedica, una più formale al Borromeo che ne cita le visite al monastero, seguita poi da un più semplice poema scritto dalla compositrice in onore della patrona della sua casa (Tav. 1b). Quest'ultima dedica, di natura più personale, invoca la protezione di S. Caterina d'Alessandria, e fa riferimento al tema – rappresentato anche nella pala d'altare del Cairo nella chiesa esteriore – del matrimonio mistico della santa, condiviso anche dalla compositrice.

La doppia dedica dell'edizione non è molto frequente fra le pubblicazioni di musica sacra dell'epoca, e merita seria considerazione. Se la lettera a Federigo accena alla sua ben nota cura per il monastero (e i riferimenti classicheggianti fanno parte del normale vocabolario del genere delle dediche), e utilizza l'immagine dei cori angelici che nell'immaginario popolare avrebbero richiamato delle monache, il sonetto a S. Caterina sottolinea come le caratteristiche della santa siano un modello per la compositrice. Entrambe erano vergini, e lo stato monacale portava con sè

---

37 Per la citazione cfr. KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., p. 112. La Sant'Agostino prese il nome religioso di "Bianca Fortunata", forse quale gesto di ringraziamento per la possibilità di accedere ad una vita sicura.

38 Le prospettive più obiettive sul rapporto Borromeo-Stato si trovano nell'introduzione a *Lombardia borromaica, Lombardia spagnola 1554-1659*, a cura di Paolo Pissavino e Gianvittorio Signorotto, Roma, Bulzoni, 1995, e in SIGNOROTTO, *Lo Stato di Milano in eta spagnola. Aggiornamenti e prospettive di ricerca*, in *La Lombardia spagnola: Nuovi indirizzi di ricerca*, a cura di Elena Brambilla e Giovanni Muto, [Milano], Edizioni Unicopli, 1997, pp. 11-27.

l'idea del martirio sia nella sopportazione delle sofferanze quotidiane, sia nel «sacrifizio» della trasmissione genetica e familiare a cui la suora rinunciava, a maggior gloria di Dio. In questo senso la Rusca esprime il pio desiderio di esser dopo la morte l'eco della santa., con tutte le connotazioni vocali e musicali presenti nell'immagine. Quello che colpisce di più però è la contemporanea presenza della santa e dell'arcivescovo (doppia dedica, raffigurazione anacronistica del committente) nei due prodotti pubblici del monastero intorno al 1630: la raccolta di mottetti e la pala del Cairo.

La stampa contiene cinque pezzi a voce sola (tutti con basso continuo), sei duetti, due brani a 3, altrettanti a 4, ed un motetto a 5 (Tav. 1c). Seguono due canzoni strumentali a 4 (le prime ad essere pubblicate da una donna), tre salmi a 4 alternatim, ben cinque pezzi a 8, il versetto per i Vespri, falsibordoni a 4 ed a 8, e infine un *Magnificat*, anch'esso a 8. La rubrica dei pezzi a 8 rivela importanti informazioni sulla prassi esecutiva: «Il tenore del Primo Choro si può cantare in soprano, come facciamo fare nella nostra Chiesa, e lo facciamo fare un choro da per se, si che vengono poi ad essere a tre Chori». Lo splendore di una esecuzione a tre cori è testimoniata anche in altri documenti dell'epoca: in questo caso la rubrica sembra indicare che il primo tenore può essere cantato all'ottava superiore e collocato in un luogo separato, in modo che il risultato sia un complesso di tre gruppi di cantori: (T) o S, SAB, SATB[39].

Oltre alla dedica generale dell'edizione, quelle di singoli pezzi confermano le notizie della *Biografia* quanto alle consorelle musiciste. Un pezzo del classico testo monastico, *Veni in hortum meum* dal Cantico dei Cantici, è dedicato ad Anna Maria Fogliani. Tre pezzi con strumenti recano invece l'iscrizione rispettivamente all'unica figura fuori le mura di S. Caterina, la benedettina Giulia Arese (1578 ca -1653), che visse nel monastero di S. Vincenzo (e che aveva già ricevuto la dedica di una collezione vespertina del monaco benedettino Serafino Cantone nel 1621), e a due Umiliate di S. Caterina, Tecla Roma (soprano, che non figura nella necrologia, ma è testimoniata nel monastero dal 1604) e alla già più volte nominata Angela Flaminia Confaloniera, soprano anch'essa[40]. Alla superiora Aurelia Pelizzona è

---

39 Per l'importanza dei tre cori a S. Francesco Grande di Milano già all'inizio del secolo si veda KENDRICK, *The Sounds* cit., pp. 63-68.

40 Giulia Arese era anche la dedicataria dei *Salmi, messe e lettanie a 5 concertati* (Venezia, Magni, 1621) del Cantone, organista e monaco cassinese a. S. Simpliciano di Milano. Le date della vita della Arese si desumono dal testamento di Antonio Arese, che le lasciò L. 31.000 (!) in un documento stilato il 31 dicembre 1619 (ASM, Religione p.a. 2297). Una nota sul verso di questo testamento la descrive quale «professa a dì 17 aprile del 1594, e dormita nel Sig*no*re a 20 genaro 1653»: sarebbe nata dunque intorno al 1578. Tecla Roma, che non compare nella *Biografia*, si trova quale ultima monaca (appena professa) nel contratto per la dote di Daria Benedetta Canova del 13 agosto 1604 (ASM, Religione, p.a. 1805) e non figura più in un documento del 21 luglio 1656 (ibid., 1814). Esso suggerisce una vita dal 1585 ca. al 1655 ca.

dedicato il motetto ad otto voci dal testo adatto a tutte le feste *Omnes gentes*. Non sappiamo se quella che viene dalla *Biografia* definita «gran donna nel spirituale come nel temporale» avesse doti musicali: la dedica del mottetto potrebbe essere soltanto una forma di omaggio[41]. La quantità delle dediche rafforza il senso dell'edizione quale prodotto interno del monastero, e tende anche a sostenere l'idea che proprio le monache musiciste fossero le dedicatarie dei singoli pezzi.

Nell'ambito delle monache morte nel periodo coperto dalla cronista, cioè negli anni dal 1660 circa a fine secolo, il totale delle suore musiciste risulta essere il seguente: due soprani (la Confaloniera e la Rusca); cinque contralti, fra cui Anna Maria Fogliani (Tav. 3a), Alma Felice Litta (Tav. 3d), Bona Prudenza Litta (Tav. 3e), Geronima Cattarina Casati (Tav. 3j), e infine, nata nel 1651, Ottavia Fulgenzia Bonfanti (Tav. 3i); due «tenori», (Clara Prassede Riva [Tav. 3b] ed Arcangela Maria Cripa [Tav. 3h]). A questo elenco dobbiamo aggiungere Tecla Roma (soprano secondo la dedica della Rusca), e forse Giovanna Pusterla (Tav. 3g). Nel decennio intorno alla pubblicazione dei *Sacri concerti* erano dunque presenti tre soprani, quattro contralti (la Bonfanti arriverà solo in seguito) e due tenori. Se paragoniamo quest'organico con il sistema dei tre cori descritto dalla Rusca (T/S, SAB, SATB), le uniche voci mancanti sembrano essere quelle di Basso. Sebbene questa pratica non sia menzionata dalla Rusca, in altri monasteri femminili questa parte sembra essere stata trasposta all'ottava e cantata dai contralti. Se consideriamo questa possibilità, ovvero che il terzo e il quarto contralto eseguissero le parti di Basso, abbiamo una quantità di cantanti sufficiente per eseguire tutti i brani contenuti nella stampa, una voce per parte; la parte dell'organo sarebbe stata eseguita dalla Rusca, che avrebbe anche cantato. Anche i mottetti ad otto voci dei *Sacri concerti* sembrano essere stati eseguibili dalle forze presenti in S. Caterina, senza ricorrere a strumenti in sostituzione delle linee vocali.

Le tematiche presenti nei testi forniscono indicazioni sulla vita spirituale del monastero. Tre pezzi sono dedicati alla santa titolare (due a una voce, uno a 8), mentre tre duetti utilizzano passi del Cantico dei Cantici con riferimento alla vocazione monastica femminile. I due mottetti solistici per S. Caterina, *Tu, filia Dei* e *Veni sponsa Christi*, sono destinati alla voce di soprano, un fatto normale ma anche suggestivo; poiché la Rusca e la Confaloniera erano le uniche a cantare questa parte, ciò ricorda il desiderio della compositrice di essere l'eco della voce della Santa. A lei è dedicato l'unico mottetto a 8 di destinazione non generica, che utilizza il testo dell'antifona al Magnificat per la sua festa, *Ave virginum gemma*

41 La voce della *Biografia* sulla nipote Costanza Maria (fol. 8v, morta nel 1663) ricorda la figura della zia senza entrare nei dettagli. Probabilmente era la «Suor Aurelia Maria» che usava, in una lettera al Borromeo, la figura di S. Maria Maddalena come una metafora per il proprio stato spirituale (BA G. 265 inf., no. 4, citato in extenso in KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., p. 168).

Catharina, musicata a Milano solo una volta da Nicola Vicentino due generazioni prima della Rusca[42]. Di interesse sono anche i testi di carattere generale tratti dai salmi: un duetto, i due trii, un quartetto e tutti gli altri quattro pezzi a 8. Questi sono molto più brevi del normale mottetto milanese degli anni Venti, quasi lapidari. Tale brevità testuale trova però corrispondenza nei mottetti composti per altre cerimonie del decennio precedente, incluse quelle presiedute dal Borromeo[43].

Un gruppo centrale è formato dai tre duetti basati sul Cantico dei Cantici. Essi recano un doppio significato: quello dell'interpretazione mariana del libro e quello del testo come vademecum del rapporto della singola monaca con il suo sposo Cristo. I testi parlano non tanto con la voce della Sponsa/Anima/monaca, ma piuttosto con quella dello Sponsus/Cristo che invita la Sponsa alla vita in comune. La loro collocazione dopo il dialogo fra Cristo e l'Anima suggerisce inoltre che tali inviti possano realizzarsi solo dopo la prima apertura della monaca/anima alla parola di Cristo.

L'elenco è completato dai mottetti d'occasione: due mottetti a solo, per Natale e Pasqua (di cui il primo usa un ritornello che si trova anche nei «matinati» descritti dalla Confaloniera, processioni non liturgiche con canto all'interno del monastero), un quartetto per il *Commune plurimorum martyrum*, ed il quintetto *Adoramus te, Christe*, ben noto come testo eucaristico e della Settimana Santa. L'edizione è introdotta da un'invocazione a Maria quale patrona della musica, l'unico testo strettamente mariano nella raccolta[44]. Esso dà l'idea non solo del patrocinio mariano, ma anche del legame della Madonna – letterale o metaforico - con gli strumenti musicali. Si tratta forse di un tentativo della Rusca, vista la presenza di strumenti in tre mottetti, di giustificare il loro impiego da parte delle monache, una pratica permessa e persino incoraggiata dal Borromeo, ma normalmente oggetto di proibizioni da parte della sua curia e degli altri vescovi italiani[45].

In questo contesto un altro particolare risulta interessante. I due mottetti con strumenti recano l'indicazione di violino, violone o "fiffaro" e trombone per le parti obbligate. Sebbene gli unici strumenti inviati dal Borromeo al monastero fossero liuti (attiorbati) o tiorbe, la rubrica suggerisce che la Rusca avesse

---

42 L'antiphona *ad Magnificat Ave, virginum gemma Catherina*, figura al f. 411v del *Breviarium romanum [...] humiliatorum* (Pavia, 1621) per i Secondi Vespri della santa (25 novembre). Come notato da KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., p. 147, le altre intonazioni di questo testo in area milanese risalgono a Vicentino (1571) e Giovanni Stefano Fontana Morella (1614, per le monache di S. Caterina di Biella).

43 Per una collezione di testi simili musicata da Vincenzo Pellegrini nel 1619, cfr. KENDRICK, *The Sounds of Milan* cit., p. 114.

44 Per una discussione di *Salve regina caelorum* si veda KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., p. 265.

45 Sull'invio di strumenti alla Confaloniera da parte del cardinale, *ibid*., pp. 78-82.

esperienza di violini, violoni e di certi strumenti a fiato. Sebbene questi ultimi ("fiffaro" sembra indicare un flauto traverso) non fossero normalmente considerati idonei per le donne, la cattiva fama dei violini (sospetti per le monache fin dal tempo di Carlo Borromeo) fu la ragione per l'inclusione dei fiati. Sappiamo che un'altra monaca compositrice, Sulpitia Cesis di Modena, utilizzò i tromboni nei suoi *Motetti spirituali* (Modena, Cassiani, 1619).

Uno dei mottetti con strumenti, *Gaudete gaudium magnum*, per esempio, è un testo generico adatto al *Commune plurimorum martyrum*. Il testo sembra legato alla devozione civica ai martiri, ma anche a quella nel monastero stesso, poiché il 14 aprile nel solo convento di S. Caterina si celebravano i santi Lucio e Massimo[46]. Di quest'ultimo Carlo Borromeo fece traslare le reliquie all'altare di S. Michele in Duomo nel 1578, ed il culto in città deve risalire a questo momento[47]. Il mottetto doveva inoltre richiamare i recenti martiri in Giappone del 1597 e 1622, per esempio quelli di Nagasaki a cui Paolo Arese avrebbe dedicato uno dei suoi più famosi sermoni, *Le rose giapponesi* del 1628[48]. La beatificazione del primo gruppo di martiri giapponesi avvenne nel 1627, e l'atto di inserirli fra i beati, sentito fortemente in tutto il mondo cattolico, può aver contribuito alla presenza di un tale testo.

Come molti libri di mottetti dell'epoca, e analogamente alle raccolte di poesia devozionale, i *Sacri concerti* della Rusca dovevano essersi accumulati durante un certo lasso di tempo. Per capire meglio le occasioni di composizione di questa musica, e soprattutto dei salmi, dobbiamo prendere in considerazione anche la liturgia e il breviario dell'ordine, discusso per la prima volta da J. Wickham Legg un secolo fa, e più recentemente menzionato da Zardin e da John Wickham[49]. Per i nostri scopi le edizioni importanti sono tre: il breviario congiunto del 1548, le due edizioni del 1620/21 prodotte per i conventi femminili, e l'edizione del 1751, l'ultima ad essere usata[50]. Benché la Rusca avesse preso i voti al tempo della

---

46 La devozione nel monastero è testimoniata da GIOVANNI BATTISTA CARISIO, *Diario sacro e perpetuo*, Milano, Stamperia Arcivescovile, 1668.

47 G. HENSCHERIO e D. PAPERBROCHIO, *Acta sanctorum mensis Aprilis*, vol. II, Anversa, Michael Cnobarbus, 1675, pp. 212-213.

48 Le tre prediche sui martiri giapponesi dell'Aresi sono *Le palme giapponesi, sermone [...] delle vittorie di ventitre martiri del Giappone*, Tortona, P. G. Calenzano e E. Viola, 1628; *Le rose giapponesi, sermone della bellezza di tre martiri del Giappone* (ibid., 1628); e *De' Cavalieri della Gran Croce, sermone [...] fatto in lode di ventritre martiri del Giappone* (ibid., 1628).

49 La controversia del 1630-31 è discussa in J. WICKHAM LEGG, *The Divine Service in the Sixteenth Century Illustrated by the Reform of the Breviary of the Humiliati in 1548*, «Transactions of the St. Paul's Ecclesiological Society» II (1890), pp. 273-285.

50 Sono importanti in primo luogo le edizioni del breviario che la Rusca avrebbe potuto conoscere: le versioni del 1620/21, *Breviarium romanum ad usum, et secundum ritum fratrum ordinis humilia-*

prima, conobbe e forse anche possedette la seconda. Proprio mentre la stampa musicale era in produzione, intorno al 1630 scoppiò una controversia riguardo al problema se le Umiliate milanesi dovessero continuare ad usare la loro liturgia oppure adottare il rito romano (presumibilmente la versione monastica). Questa polemica doveva essere stata provocata da qualcuno all'interno della curia, allo scopo di rinforzare la liturgia locale (che era usata in pochissimi conventi della città). Lo stesso Borromeo intervenne nella polemica negli ultimi mesi della sua vita in difesa del breviario delle Umiliate. Dunque i breviari umiliati sono il punto di partenza per le scelte della Rusca. Quanto al messale, almeno una casa svizzera dell'ordine sembra aver abbandonato il *Missale humiliatorum* del 1504 in favore di quello romano entro il 1626[51].

È interessante notare come il breviario delle Umiliate riportasse una selezione di salmi per i Vespri con alcune significative varianti rispetto alla norma della liturgia romana post-tridentina. Per certe feste adottava i «salmi delle cinque laudate» conosciuti a Venezia, mentre per altre utilizzava una particolare scelta di altri cinque testi[52]. Senza entrare nei dettagli, possiamo osservare che la gran parte dei testi usati per le feste mariane o santorali non figuravano né nel breviario romano (monastico) né in quello ambrosiano, e non furono musicati da altri compositori . Lo schema si può riassumere cosi:

1. Domenica, Pasqua, Ascensione: Dixit Dominus (Ps.109), Confitebor tibi Dominus (Ps.110); Beatus vir (Ps.111); Laudate pueri Dominum (Ps.112); In exitu Israel (Ps.113).

2. Natale e feste mariane (Purificazione, Annunciazione, Assunzione, Natività BVM): Dixit; Confitebor; Beatus vir; De profundis (Ps.130); Memento Domine David (Ps.131).

---

torum, Pavia, G. B. Rubeo, 1620, poi riedito a causa dei numerosi errori l'anno seguente (ho usato quest'ultimo in I-Mb), ma anche quello del 1548 (*Breviarium cum psalmis, humnis, ac aliis [...] ad usum et secundum ritum fratrum ordinis humiliatorum*). Per le vicende successive, e soprattutto per la liturgia della festa (con l'aggiunta dell'Ottava!) di Santa Caterina, il *Breviarium ad usum Monialium Ordinis Humiliatorum*, Milano, Giuseppe Marcello, 1751, rappresenta l'ultima tappa della storia liturgica dell'ordine. Per i problemi delle edizioni cfr. ZARDIN, *op. cit.*, p. 123. Se veramente le monache avevano abbandonato il messale del loro ordine (*Missale secundum morem et constitutiones fratrum ordinis humiliatorum*, Milano, Antonio Zarotto, 1504) avrebbero potuto adottare un normale messale romano (per es. *Missale romanum*, Venezia, Cieri, 1624) o forse un messale monastico (come suggerisce ZARDIN, *op. cit.*, p. 152).

51 Per la situazione a S. Caterina di Lugano cfr. MORETTI, *Gli umiliati*, cit., p. 103.

52 Per i sistemi di salmi ("cursus") si veda JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 85-87; per i salmi "veneziani", JAMES H. MOORE, *The* Vespero delle Cinque Laudate *and the Role of* salmi spezzati *at St. Mark's*, «Journal of the American Musicological Society» XXXIV (1981), pp. 249-278.

3. Commune Sanctorum per molti (ma non tutti) i santi maschili: Dixit; Laudate pueri; Credidi (Ps.115); Dum converteret (Ps.125); Domine probasti me (Ps.128); per il Commune Plurimorum Martyrum Confitebor e Beatus vir sostituiscono gli ultimi due.

4. Commune Sanctorum per le vergini (e. g. Caterina): Dixit; Beatus vir; Laudate pueri; Credidi, Dum converteret.

5. Altre feste (santi dell'ordine, Corpus Christi, S. Giovanni Battista, Visitazione): Laudate pueri; Laudate Dominum; Lauda anima mea (Ps.145); Laudate Dominum quoniam bonus (Ps.146); Lauda Jerusalem (Ps.147); i Salmi delle Cinque Laudate usati a Venezia.[53]

Poiché altre intonazioni non avrebbero avuto senso sul mercato, la Rusca o l'editore Rolla decisero di pubblicare solo i tre salmi utilizzabili per le domeniche della liturgia romana ed ambrosiana o per altre feste di quella romana: *Dixit*, *Confitebor* e *Beatus vir* in versione alternatim, oltre che falsobordoni, che la Rusca avrebbe usato per mettere in musica i salmi particolari del suo breviario per i Vespri a S. Caterina[54]. La scelta di quali salmi da musicare variava a seconda dei diversi conventi milanesi: alcune edizioni dei Vespri dedicate a monache benedettine a Milano sembrano non aver concesso nulla all'uso benedettino, mentre quelle di Chiara Margarita Cozzolani (benedettina a S. Radegonda) mettono in musica solo quei salmi presenti nelle feste maggiori del breviario del suo convento[55].

Il *Magnificat* non usa il testo standard della liturgia romana (che corrisponde a quello stampato nel breviario delle Umiliate e in tutti i breviari romani del tempo), ma piuttosto la versione ambrosiana del testo, che differisce in cinque punti dal testo standard (risalente alla prima traduzione di Gerolamo)[56]. L'intonazione della

---

53 Dal breviario del 1621 (*Breviarium romanum [...] humiliatorum*): 1.) Domenica (f.58v-60v); Compieta, (f.68r) Pasqua, (f.159v), Ascensione (primi Vespri , f.179r); 2.) Natale (f.285r); Purificazione (f.317r); Assunzione (f.372r); Nativita BVM (f.381r); 3.) *Commune Sanctorum* per gli Apostoli (f.413v); i martiri (f.419v); un Papa (f.424v); 4.) *Commune Sanctarum* per le vergini (f.434v). 5.) Corpus Christi (primi Vespri, f.195v); S. Benedetto (f.325v); S. Giovanni Battista (primi Vespri, f.342v); Visitazione (primi Vespri, f.348v).

54 Questo elenco fornisce ben undici salmi al di là di quelli musicati dalla Rusca nel suo libro. Le normali raccolte di salmi vespertini per la liturgia romana ne avrebbero inclusi nove (tutti tranne il *Lauda anima mea* e il *Laudate Dominum quoniam bonus*; su questo si veda KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610* cit., pp. 85-87).

55 Per la situazione delle benedettine, KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., pp. 129-131.

56 Per la versione ambrosiana del cantico, si veda KENDRICK, *The Sounds* cit., p. 121. La Rusca avrebbe potuto trovare questa versione stampata nel *Psalterium, cantica et hymni, alique divinis officiis ritu Ambrosiano psallendis*, Milano, Pontio & Piccaglia, 1618, o in qualsiasi breviario ambrosiano.

Rusca è solo la seconda apparizione a stampa del testo ambrosiano musicato, dopo quella della raccolta di musiche vespertine per il Duomo di Milano, il *Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae ad Vesperas* del 1619, dovuto a Vincenzo Pellegrini e Giulio Cesare Gabussi[57]. Ciò solleva la questione del perché la Rusca abbia scelto questa versione del cantico, che non corrispondeva a quella del suo breviario. Esso poteva essere il testo udito dalla Rusca nella sua chiesa parrochiale prima di prendere i voti, ricordato poi nel chiostro. Un'altra possibilità è quella che si tratti di un omaggio al Borromeo, grande difensore della liturgia ambrosiana, nella speranza che l'intonazione potesse essere cantata in istituzioni di rito milanese, in particolare il Duomo, l'unica chiesa in città a possedere in quel momento un grande insieme in grado di eseguire costantemente composizioni policorali su testi ambrosiani.

Il testo del Magnificat introduce però anche una problematica più ampia, cioè se la Rusca intendesse la sua collezione quale una testimonianza fedele, un monumento del repertorio di S. Caterina, oppure se la considerasse piuttosto un prodotto originatosi certamente nel convento, ma destinato poi ad un consumo al di fuori delle mura di S. Caterina. Nel secondo caso, la Rusca avrebbe però pensato ad un mercato molto specifico, senza precedenti nell'ambito dell'editoria musicale milanese, quello delle istituzioni di rito ambrosiano. I mottetti avrebbero potuto comunque essere usati in ogni istituzione, ed essi evidentemente costituivano la grande maggioranza dell'edizione. La questione dell'uso liturgico è legata, per quanto riguarda la destinazione, a quello dello stile musicale. I commenti della Confaloniera riguardo ai pezzi ci testimoniano un loro apprezzamento da parte di altre religiose.

Se esaminiamo lo stile della Rusca, esso sembra essere legato ad un tipo di scrittura mottettistica cristallizatosi circa un decennio prima della pubblicazione dei suoi mottetti: semplice ripetizione (paratassi) di sezioni piuttosto statiche, di un genere che si trova nei mottetti cittadini intorno alla Seconda aggiunta del 1617[58]. Le composizioni della Rusca non partecipano invece alle più nuove tendenze dei mottetti degli anni Venti, con le loro linee di basso movimentate, il grande virtuosismo vocale e i contrasti tonali e cromatici. Sembrano, per usare i termini retorici, privilegiare la *dispositio* sopra l'*inventio*.

Un esempio è il già menzionato mottetto per i martiri, *Gaudete gaudio magno*. Questo pezzo adotta un procedimento che risale alle edizioni milanesi di Giuseppe Gallo ed Agostino Soderini nel 1598, poi ridotto a poche voci in un mottetto

---

57 Le versioni ambrosiane del cantico musicate da Vincenzo Pellegrini, Giulio Cesare Gabussi, ed altre figure del Duomo sono elencate in KENDRICK, *The Sounds* cit., pp. 122 ss.

58 Sullo stile della *Seconda aggiunta*, *ibid*., pp. 259-260.

per Pasqua apparso in una stampa di Girolamo Baglioni del 1608: una melodia di canzona affidata ad un singolo strumento melodico e sovrapposta ad un normale duetto vocale[59]. È possibile che la Rusca avesse conosciuto il pezzo di Baglioni prima di prendere i voti, una possibilità resa più concreta dal fatto che S. Caterina in Brera si trovava a soli duecento metri dalla chiesa di Baglioni, S. Maria della Scala. Le affinità con la canzona includono la ripetizione dall'inizio e un da capo a circa due terzi del pezzo. Questa mescolanza tra forma profana e glorificazione di martiri paleo- (o non così paleo-)cristiani sottolinea l'orgoglio cittadino nei confronti di tali santi.

Come possiamo interpretare tutto questo? Coloro che propendono per una visione della cultura che procede dall'alto verso il basso potrebbero pensare che la Rusca abbia interiorizzato le virtù estetiche di semplicità e chiarezza tipiche del Borromeo. Visto che l'interpretazione di Zardin della vita della Bascapè propone una «esperienza di conversione» che porta dalla giovane donna in polemica con la curia di Carlo Borromeo negli anni Settenta del Cinquecento alla monaca matura che si conforma ai decreti episcopali, questa spiegazione puo sembrare «ovvia»[60]. Come è stato sottolineato altrove, tuttavia, questa visione non tiene conto del cambiamento delle condizioni della cultura e della musica nei conventi avvenuto durante la vita di donne quali l'organista di S. Maria Maddalena al Cerchio[61]. Osservatori più cinici potrebbero suggerire che la spiegazione dello stile poco individuato della Rusca debba ricercarsi nella sua formazione giovanile precedente ai voti solenni, e che dunque il conservatorismo dello stile rifletta soltanto una mancanza di contatti tra S. Caterina e il mondo esterno, e forse la sua limitata esperienza di compositrice prima di entrare in convento, dove sarebbe stata poi la monaca di di maggiore cultura musicale.

Ma esiste anche una terza possibilità. Qualsiasi fossero le capacità compositive della Rusca, leggendo tra le righe delle lettere della Confaloniera capiamo che ciò di cui la Rusca teneva conto quando componeva erano soprattutto le capacità musicali e le priorità devozionali delle sue consorelle. I vari pezzi contenuti nella stampa devono essere stati composti probabilmente nei venti anni che separano il

---

59 Il pezzo si trova nelle *Sacrae cantiones a 1-6*, Milano, Lomazzo, 1608, che furono curate da suo padre Francesco dopo la morte del compositore il 21 giugno 1607 (cfr. KENDRICK, *The Sounds* cit., p. 72). Il genere della canzone-mottetto ha goduto di una discreta fortuna critica; cfr. RODOBALDO TIBALDI, *Gli inizi dello stilo concertato a Milano tra Cinque e Seicento: Il 'Sacrum opus musicum' (1598) di Giuseppe Gallo, la canzone-mottetto, ed una messa di Giovanni Francesco Capello*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di M. Caraci Vela e R. Tibaldi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, pp. 313-349, e KENDRICK, *The Sounds* cit., pp. 219 ss.

60 ZARDIN, *Donna e religiosa* cit., interpreta la traiettoria della vita della Bascapè come un'accettazione delle norme vescovili sulla disciplina: ma cfr. KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., p. 421.

61 Per i cambiamenti nella cultura femminile monastica in quest'epoca, cfr. *ibid*., pp. 81-89.

presunto momento dei voti e quello della pubblicazione dei mottetti. Solo alla fine di questo periodo i suoi fratelli decisero per la pubblicazione: in tale circostanza la Rusca avrà scelto i pezzi da stampare, scegliendo probabilmente non tanto quelli più in sintonia con la scrittura mottettistica corrente, quanto piuttosto quelli la cui semplicità e linearità retorica rappresentavano il miglior emblema della cultura del convento. In senso antropologico, la Rusca si presentava al suo pubblico come una figura specializzata nella musica rituale e ricreativa del suo monastero, una fondazione che nell'immaginario simbolico urbano rappresentava un *hortus conclusus* di preghiera, meditazione, ed intercessione, senza però la fama mondana dei chiostri benedettini (S. Radegonda, S. Margherita, ecc.)[62]. Ha dunque poco senso comparare il lavoro della Rusca a quello dei suoi contemporanei, per decidere quale genere di mottetto fosse in voga a Milano nei tardi anni Venti: essi provengono da un altro momento e riflettono una diversa serie di valori estetici.

Questo non intende essere però un argomento a favore di una visione essenzialista. I mottetti della Rusca non rappresentano un genere di scrittura puramente femminile. Piuttosto, essi incarnano scelte che provengono da una situazione culturale specifica, nella quale lo stato sociale della compositrice quale monaca e donna nella Milano del primo Seicento ha un suo peso, ma non risulta del tutto determinante. Se la ricerca sul monachesimo femminile può giovarsi di studi sulla produzione musicale di donne come la Rusca non è solo per la grande ricchezza espressiva che si raggiunge includendo la musica nel quadro della loro produzione culturale, ma anche per la ricchezza di sfumature che l'analisi del loro lavoro richiede al moderno interprete.

62 Sono grato ad Elizabeth Tolbert per i suoi commenti su questi problemi.

Tav. 1.
Materiali dai *Sacri concerti*

a. Frontespizio:
[entro un cornice] / [nome della parte] / SACRI CONCERTI / A VNA, DVE, TRE, QVATTRO, / E CINQVE VOCI, / Con Salmi, e Canzoni Francesi à 4. / VARII MOTETTI, MAGNIFICAT, / Falsabordoni, & Gloria Patri à otto / Nouamente dati in luce, Con la Partitura per l'Organo / DA / SVOR CLAVDIA RVSCA / Monaca nel Monastero di Santa Catarina / VICINO A BRERA. / All'Illustriss. e Reuerendiss. Sig.il Sig. Cardinale Federico Borromeo / Arciuescouo di Milano / [stemma del Borromeo] / IN MILANO, Appresso Giorgio Rolla. 1630.

b. Dediche:
p. [ii]
A / SANTA CATARINA / VERGINE, E MARTIRE / PER L'IMPRESSIONE DE' PRESENTI / COMPONIMENTI MUSICALI.

Di la sù, dove infra i beati Chori / Vergine pia, ch'or di quel Dio nel Regno / A cui viva già desti il cor per pegno. / De la tua fe, godi immortali onori. / Odi d'umil ancessa amica i prieghi / Perche vestita ancora del mortal manto, / Sotto gli auspici del tuo nome santo, / Degno a lo sposo eterno il canto spieghi. / Con l'armonia del Ciel, ben so che in vano / Cerca proportion Musa terrena, / E che concento d'immortal Sirena, / Non dee turbar audace ingegno umano. / Ma forse fuor di questo carcer cieco, / Ottenuta del Mondo alta vittoria, / In dar eternamente à Dio la gloria / Esser potrei de la tua voce l'Eco.

La Componitrice.

[p. iii-iv]
All'Ill.mo et Rev.mo Sig.re il Signor Cardinale Federico Borromeo Arcivescovo di Milano.
Qualunque gli humili parti della sua mente osa honorare col gran'Nome di V. S. Illustrissima, pare che la di lei grandezza non conosca: ma chi non ardisce, a ragion vien stimato scordevole di quella cortesia, che già l'ha renduta ammirabile al Mondo. Mi giova, con divotissimo affetto, inchinando la sua grandezza alla di lei cortesia ricorrere, li cui suiscerati affetti verso questo nostro Monastero, non potrà mai tacere, ne pagare la fama. Perilche, quantunque vil membro di questo corpo, & dalla debolezza del sesso atterrita, oso sperare, che a queste sacre canzoni, le quali per istrumento delle divine lodi escono alla luce, volga benigno il ciglio, a quella guisa, che quel gran Mastro di Musica ad una morta Testuggine addantando li nervi, canori accenti formò, & il Sole nascente da muta statua trasse grata armonia. Tanto più, che a ragione dovevansi questi SACRI CONCERTI indrizzare a V. S. Ill.ma la quale con frequentissime visite, & affettuosissime essortationi hà causato in queste sacre Vergini quel concerto di virtù, che suole a Dio, & alli huomini esser gratissimo. Anche li Cittadini del Cielo trà la dolcissima melodia delli Angelici Chori aggradiscono que'vili, & bassi concerti, che nelli tempii gli huomini rozzamente li apprestanto, all'animo più che all'opra riguardando. Non sdegnarà dunque V. S. Illustriss. questi mal tessuti caratteri, quali a lei consacro in segno di ricordanza de' benficii ricevuti, non per paga-

mento di debito. Faccio a V. S. Ill.ma humilissima riverenza, & prego N. S. la conservi longo tempo alla Chiesa. Dal Monastero di Santa Caterina vicino a Brera il 30. Genaro 1630.

Di V.S. Illustriss.ma & Reverendiss.ma
Devotissima, & humilissima Serva,
Suor Claudia Francesca Rusca.

c. Contenuto (C=Canto, A=Alto; T=Tenore, B=Basso; Org=[partitura per l']Organo; /=ossia:)

1. Salve regina caelorum (C/T, Org)

Salve regina caelorum, salve deipara virgo, salve domina cordis mei, charitas tua dulcissima virgo, et ardens amor tuus vocem movet, ut moduler, et cantem in suave carmen:
Tu laetitia cantantium, tu gloria psallentium, tu symphonia sonantium, tu lingua dicentium laudes tuas;
Tu cimbalum psalterium et tympanum, tu cythara et fistula, tu chorus et organum,
Tu castissima mater Dei, vita mea, amor meus, et gaudium meum.
Fonte: libera, apostrofe mariana

2. Tu filia Dei (C/T, Org)

Tu filia Dei, tu sponsa Christi castissima, tu Catharina, flos virginum, tu rosa et lilium, tu rosa martyrii, virginitatis lilium, decora Jesum sequeris, hymnosquae dulces personas reddis vota altissimo, in seculorum saecula semper cantas: "Alleluia".
Fonte: libera, per S. Caterina d'Alessandria

3. Consolamini popule meus (C/T, Org)

Consolamini popule meus, loquimini ad cor Hierusalem, et advocate eum, quoniam Verbum caro factum est; Annunciate ei, quoniam audita est vox angelorum dicentium:
Gloria in excelsis Deo, alleluia.
Fonte: Is 40: 1 con Luc 2: 14; cfr. le descrizioni delle processioni musicali la notte di Natale a S. Caterina

4. Veni sponsa Christi (C/T, Org)

Veni sponsa Christi, veni dilecta Deo Catharina, amata Deo Catharina, accipe coronam quam praeparavit tibi rex tuus, et Deus tuus; circundabit vernantibus rosis et corruscantibus gemmis caput tuum in aeternum, allelluia.
Fonte: Antifona per il Commune Virginum, con aggiunte libere

5. Exultate caeli (C/T, Org)

Exultate caeli, plaudite gentes, jubilate populi, cantate angeli, in cimbalis, psalteriis, et organis; induite stolas candidas, vestimenta laetitiae et gaudii, quia resurrexit Dominus, alleluia.
Fonte: libera, per Pasqua

6. Jesus, dulcis amor meus Dialogo a 2: Anima, e Christo (CC/TT, Org)

[Anima]: Jesus, dulcis amor meus, alleluia.
[Christus}: Ego amor tuus, praebe mihi ergo cor tuum.
[Anima]: O bone Jesu, tu te totum mihi dedisti, et a me cor meum tantum petis

[a 2; fine del dialogo] sed quantum est hoc,
O dulcissime Jesu, qui ita excellens es? cor meum petis, en cor, en tibi nunquam auferenendum dono. Alleluia.
Fonte: libera

7. Ego dormio, et cor meum vigilat (CC/TT, Org)

Ego dormio, et cor meum vigilat; vox dilecti mei pulsantis: "Aperi mihi, soror mea, columba mea,formosa mea, speciosa mea, immaculata mea; quia caput meum plenum est rore, et cincinni mei guttis noctium".
Fonte: Cant 5: 2, con riferimento alla Madonna ed al rapporto Cristo-monaca

8. Veni in hortum meum; Alla virtuosiss. & M. Rev. Signora, la Sig. Madre Suor Anna Maria Fogliani Contralto suavissimo nel nostro Monastero (CA, Org)

Veni in hortum meum, veni dilecta mea, formosa mea; pulchra ut luna, electa ut sol, suavis et decora dilecta mea mihi; vulnerasti cor meum, soror mea sponsa, suavis et decora; veni, columba mea, soror mea sponsa.
Fonte: Cant 5: 1, 6: 9, 4: 9, 2: 14

9. Surge, amica mea (CA/AT, Org)

Surge amica mea, speciosa mea, et veni, columba mea, in foraminibus petrae, et in cavernis maceriae; ostende mihi faciem tuam; sonet vox tua in auribus meis; vox enim tua dulcis et facies tua decora.
Fonte: Cant 2: 13-14; cfr. il motetto di G. P. Cima (1610) dedicato a Donna Paola Ortensia Serbelloni, monaca a S. Vincenzo di Milano

10. O dulcissime Jesu (CA, Org)

O dulcissime Jesu, salvator mei, vulnera animam meam, o pretiossime Jesu, ne permittas me separari a te.
Fonte: preghiera medioevale, forse per l'Elevazione

11. Domine Deus noster, quam admirabile (CA, Org)

Domine Deus noster, quam admirabile est nomen tuum in universa terra, quoniam elevata est magnificentia tua super caelos, allelluia.
Fonte: Ps. 8: 2

12. Hic accipiet benedictionem (CCB, Org)

Hic accipiet benedictionem a Domino, et misericordiam a Deo salutari suo, alleluia.
Fonte: Ps. 23: 5

13. Jubilate Deo omnis terra; Alla M. Ill., & M.R.Madre D. Giulia Aresa, Monaca nel Vener. Monastero di S. Vincenzo in Milano (C/T, Vl Vln/Fiffaro Trombone, Org)

Jubilate Deo, omnis terra, alleluia; psalmum dicite nomini eius, alleluia; date gloriam laudi eius, alleluia.
Fonte: Ps. 65: 1-2

14. Gaudete gaudio magno; Alla Virtuosiss. & M.Rever. Signora, la Signora Suor Tecla Francesca Roma Soprano dolcissimo nel nostro Monastero (C, A, Vl Vln/Fiff Tromb, Org)

Gaudete gaudio magno, martyres Christi, alleluia; gaudete, et exultate, quia merces vestra magna est in caelis, alleluia.
Fonte: libera, per il Comune Pl. Martyrum

15. Cantate Domino canticum novum; Alla Virtuoss. & M. Rever. Signora, la Signora Suor Angela Flaminia Confalonieria Soprano dolcissimo nel nostro Monastero (C, A, Vl Vln/Fiff Tromb, Org)

Cantate Domino canticum novum, alleluia; quia mirabilia fecit Dominus, alleluia; ante conspectum gentium revelavit justitiam suam, alleluia.
Fonte: Ps. 149: 1; 97: 2

16. Adoramus te, Christe (SSATB, Org)

Adoramus te, Christe, et benedicimus tibi; quia per sanctam Crucem tuam redemisti mundum; Domine, miserere nobis.
Fonte: Antifona per il Venerdì Santo, usato anche per l'Elevazione

17. Canzona prima, La Borromea (CATB, Org)

18. Canzona seconda (CATB, Org)

19. Dixit Dominus, in versetti spezzati, primo tono (CATB, Org)

Funzione liturgica (Fl): Ps. 109, Domenica ed altre feste

19a. Falsa bordone del Primo Tono a 4

20. Confitebor tibi Domine, in versetti spezzati, secondo tono (CATB, Org)

Fl: Ps. 110, come sopra

20a. Falsa bordone del Secondo Tono a 4

21. Beatus vir, in versetti spezzati, terzo tono a 4 (CATB, Org)

Fl: Ps. 111, come sopra

21a. Falso bordone del Terzo Tono a 4

22. Omnes gentes, plaudite manibus; Alla Molto Rever.Signora, la Sig. Madre Suor Aurelia Maria Pelizzona dignissima Madre Priora nel nostro Monastero (CATB, CATB, Org)

Omnes gentes, plaudite manibus, jubilate Deo in voce exultationis; terribilis rex magnus super omnem terram, alleluia.
Fonte: Ps. 46: 2-3

23. Ave virginum gemma Catharina (CATB, CATB, Org)

Ave virginum gemma Catharina, ave viva Christi hostia, tua venerantibus patrocinia impetrata, non deneges suffragia.
Fonte: Antifona ad Magnificat per i Secondi Vespri della festa

24. Exultate justi in Domino (CATB, CATB, Org)
Exultate justi in Domino, rectos decet collaudatio; confitemini Domino in cithara, in psalterio decem cordarum psallite illi.
Fonte: Ps. 32: 1-2

25. Repletur os meum (CATB, CATB, Org)
Repletur os meum laude tua, ut possim cantare, alleluia; dum cantavero tibi, alleluia.
Fonte: Ps. 70: 8

26. Jubilate Deo omnis terra (CATB, CATB, Org)
Jubilate Deo omnis terra; servite Domino in laetitia; intrate in conspectu eius in exultatione.
Fonte: Ps. 99: 1

27. Domine ad adiuvandum (CATB, CATB, Org)
Fl: Versicolo e responsorio per Vespri

28a. Falsobordone del Primo Tono a 4
28b. Gloria Patri
28c. Falsobordone del Ottavo Tono a 4
28d. Gloria Patri (diversa da 28b)

29. Magnificat Sesto Tono a 8 (CATB, CATB, Org)
NB: testo ambrosiano

Tav. 2
Ghedini: *Libere trascrizioni dai Sacri concerti* (soli, coro, ed orchestra da camera)

1) Canzona seconda à 4
2) Veni sponsa Christi
3) Gaudete gaudio magno
4) Salve Regina Coelorum
5) Tu filia Dei
6) Omnes gentes
7) Canzona prima à 4, La Borromea
8) Consolamini, popule meus
9) Exultate Caeli
10) Magnificat
11) Jesus dulcis amor meus

Tav. 3
Dalla [*Biografia della monache umiliate*], BA, Trotti 453

In nomine Domini a di 24 7bre 1684
Hauendo la Madre Anna Maria Foliani di felice memoria nottato qualche cosa di quelle monache che sono state al suo tempo, et di altre ancora conforma si uide, et essendo passate a miglior uitta l'anno 1663 niuna a seguitato, si che sono 21 anni stracorsi, hora si pensa di notare qual che cosa di quelle che sono mancate in questo tempo.

a.(fol. 2v-4v) La Madre Anna Maria Foliani era stata in educatione in S. Lazaro, et Nostro Signore la collocò in questo monastero; della quale non si po dir tanto che basti delle sue virtù tanto spirituali, quanto temporali; Lei è stata molto osservante delle sue obligationi, divotissima della Passione di Nostro Signore a segno che in reffetorio non poteva sentirne a legere, frequentava li Santissimi Sacramenti, et haveva divotione a tanti santi che non li nomino tutti; li Santi del ordine poi, lascio S. Benedetto, che questo era il primo ma li altri; il suo studio era di cercarne le sue vite, et meterle in chiaro, vi e un libro manuscritto dove si a tutta quella notitia che sia stata possibile, perche il Cardinal Federico diede impositione al Arciprete di S. Lorenzo, chiamato il Sig. Gio. Battista Puricelli, che cercasse tutte le scriture che tratavano delli Fratti Humiliati, si che detta Madre fecce di quelle diligenze nel monastero per concorere alla diligenza di detto Sig. Puricelli, et lui altresì li dava notitia di tutto quello che li veniva alle mani che tratasse di questo, che non si possono spiegare ma non essendo [stato] possibile trovar le cose chiare detto Sig. Cardinal li a fatto meter nella Biblioteca, lei però a fatto che si faccia honore alli nostri Santi et il giorno di S. Giovanni faceva festa, fecce far quelli due quadri dove sono dipinti li santi del ordine (ma solo uno a sua spesa) et quello di S. Giovanni che si espone nella chiesa di fuori per segno, il suo studio era che il culto di Dio nel officiar in choro si facesse con quel decoro che si deve, sapeva il canto fermo et l'insegnava con gran diligenza et per tutto si trovano copie de libri et quel libro grande lo scrisse lei per facilitar detto canto riducendolo tutto sotto una chiave, sapeva anche il canto figurato et faceva il contralto benissimo, lei era virtuosissima nel scrivere et vi haveva grand'inclinatione dico che si trovano tante cose scritte di sua mano che è una maraviglia; quelli libretti che stano sul lettorino è opera sua, lei sapeva dipingere, lei fecce quella pianeta di ponte crimesile, lei facceva gentilezza, in fine era virtuosissima, era donna di poche parole, amava la gioventù et le giovani li volevano bene grande, fu suppriora tre trienij et essendo stata elletta un altra volta per esser in età et la fatica più delle sue forze essendosi amalata pregò le monache che la sgravassero, pero li fù fatta la gratia per timore di perderla si che stete solo un anno et compì il numero di anni 70, visse alcuni anni doppo impiegando sempre bene il tempo, al fine armata de Santi Sacramenti in età di 80 e più anni, passò a miglior vita a di 29 Agosto 1663; era in questo tempo predicatore il Padre Gerolamo Cona Giesuita il quale perche piaceva assai per il suo spirito seguito alcuni anni si che fece più di 100 sermoni al nostro monastero, hora detto Padre disse doppo la morte della sudetta che haveva notate in lei 3 virtù la prima una grande humiltà, la 2.a un grande amor di Dio, la 3. una grande carità verso il prossimo a segno talle che parlando con lui li haveva detto che non voleva viver momento che non fosse in beneficio del suo prossimo. Vi sarebe più da dire ma si lascia cosi perche crediamo che goda il premio delle sue buone opere. Amen.

b. [5r] Suor Clara Prassede Riua era una buon Religiosa, et era molto attiua, faceua il suo officio, et aggiustaua a far li altri [...] sapeua di musica et cantaua il Tenore [...] [morta il 17.1.1664]

c. [6r-7v]. La Madre Angela Flaminia Confaloniera è stata un anima particolare, elletta da Dio sino da suoi primi anni, stete alcuni mesi in Santa Marcelina, et poi la messero in cotesto Monastero sotto il governo d'una sua zia, et vi erano due altre sorelle, et questa era la mezana, pero questa sua zia era molto severa con queste sue nipoti, et in questa conosceva piu vivacità et cognitione delle cose di Dio, hauendo poi eletto di servir a Dio nel stato religioso una uolta le vene pensiero che fosse perche non avesse animo di dirlo alli suoi parenti, ma che si sarebbe maritata, si che superò questo con dirlielo, et conobe che non le importava. A suo tempo fù vestita essendo di 15 anni in circa, si diede a servir a Dio da dovero et Nostro Signore la teneva unita a se con la sua continua presenza, et con l'oratione, e era un anima contemplativa con una cognitione di Dio grandissima con una tenerezza et amor di Dio che non si può explicare, sì che un confessore conoscendo in lei cose particolari ne diede parte al Cardinal. Federico di santa memoria et quest'eminentissimo volse parlarli, et se la piglia sotto la sua diretione, et cosi passava tra essi communicatione et corispondenza di lettere continua, et quelle che scriveva lei esso Cardinal le teneva conto, et sono riposte nella Biblioteca, et quelle del Cardinal sono nel Monastero et da quelle si può vedere le cose che passavano nel anima sua. Questo eminentissimo la governò sino che visse che furono 10 anni in circa, solo Iddio sa quello che passavano insieme era di accutissimo ingegno, non godeva molta sanità, et le sue malatie erano longhe, Nostro Signore la provò assai con queste con darle materia di meritare, era divotissima et non poteva sentir a mensa la letione che tratasse del amor di Dio nelli ultima anni di sua vita, Nostro Signore li diede molto da patire, sì nel corpo come nel anima, si era fatto scrivere un motto che diceva da Dio viene il tuto il prospero et l'adverso, et lo teneva vicino al letto per sempre ricordarsene, sapeva di musica et cantava il soprano, haveva una gran carità verso il prossimo et faceva servitio volontieri, era in buon concetto anche ne' secolari, si che haveva delli conoscenti, et persone di qualita che venivano a visitarla, et nel parlar di Dio haveva un discorso et una grazia mirabile, fù superiora un trienio et lo esercitò con gran diligenza, li ultimi anni fù molto piu travagliata da infermità, quali si uede che spinta da interna ispiratione dimandasse a Nostro Signore da patire, et in vero furono molto grandi li suoi patimenti di dolori nel corpo, dalle creature permetendolo Dio, et altre indispositioni che solo Nostro Signore sa quello che pativa. Ultimamente si preparò a far l'ultimo passaggio con esercitar la virtù della patienza, la resegnatione in Dio, l'humilità et l'altre virtù et desiderando di morir dentro l'ottava della Assontione per andar a veder la grandezza della gloria della Santissima Vergine li fu falta la zia. Perche armata delli Santissimi Sacramenti mancò il giorno di S. Rocco alle hore 24 in Domenica d'età d'anni 66 il mille seicento sessanta cinque, stete sopra la terra due giorni a cagione che una signora secolare la fecce retrare, ma detto ritrato non è nel monastero.

d. [7v] Madre Alma Felice Litta fù la 2.a sorella delle cinque, cotesta Madre fu molto osseruante della Regola, haueua quelle buone parti che si conuengono a una buona religiosa, tra loro sorelle Litte fecere li misterij della Santissima Passione che si portano nelle processioni, con il Signor morto, et questa Madre li scrisse, sapeua di musica et cantaua il contralto [...] fecce far uno delli quadri de' nostri Santi cioè quello di Santa Bruna et Beato Orico, che dopo puochi anni (dopo la morte della sudetta) auendo auuto cognitione doue erano li corpi de detti beati, cioè in Vercelli, si procurò d'hauer alcuna reliquia, si che essendo state gratiate di due pezzi, come si uede

nelli busti d'argento, godiamo questo pegno con nostra grande obligatione, alla fine si amalò [morta il 17.2.1666]

e. [11r] Bona Prudenza Litta la 4.a sorella era stata alleuata nel monastero et così a suo tempo fù uestita [...] sapeua di musica et facceua il contralto [morta il 13.1.1674]

f. [13v] Claudia Francesca Rusca fu alleuata da' suoi et la feccero imparar di musica con buon fondamento perche sapeua componere, cantaua il soprano, et in sua giouentù era molto lodata, si che fu accetata et le feccero cortesia perche esercitasse questa virtù, et che amaestresse ancora le altre, non si po dire [quanto] si sia adoperata in questa carica, certo è stata un esempio di perseueranza che solo Iddio sa, et essendo vecchia mai ha mancato, solo pochi anni perche non poteua più esercitarlo, lei sapeua far li conti da [?memoria], et era sempre impiegata in far seruitio et a insegnare, haueua una buona memoria, facceua li suoi officij con gran diligenza, per la uirtù del cantare non li facceua tutti, ma ha fatto la porta, et maestra delle nouitie molti anni, come si deue; frequentaua li Santissimi Sacramenti tre uolte la settimana con grand diuotione, et perseueranza, non poteua leuar a matutino ma era diligenissima al oratione, et a tutte le altre osseruanze, et certo era un spechio di uirtù, più uolte fu nominata nelli capitoli per farla superiora, ma Nostro Signore non li uolse dar quel carico, hauendo per altro buonissime qualità, uisse molti anni; et il primo giorno di 8bre fecce la Santa Comunione, et essendo alla mensa fù soprapresa dalla sgocia, sì che si portò a letto, se li diede l'olio santo et doppo sei giorni morì a di 6 8bre la Domenica del Rosario l'anno 1676 d'anni 83, si adoperò assai per hauer il passo sotteraneo, che al fine doppo molte difficoltà si ottene, et questo incirca l'anno 1633, haueua un fratello che esercitò la carica di vicario delle monache molti anni, et S uor Antonia Lucia sua sorella che fù una bonissima religiosa in cotesto Monastero di gran carità, et osseruanza, et è notato qualche cosa al suo luoco.

g. [16r] Giulia Vittoria Pusterla fù messa da suoi in cotesto Monastero per esser educata, et a suo tempo si fecce monaca, haueua una bonissima uoce, et cantaua il canto fermo et in choro diceua forte [...] [morta il 4.8.1678]

h. [18r] Arcangela Maria Cripa fu alleuata nel Monastero sotto sua zia, …cantaua il tenore, , e stata molto esemplare con l'osseruanza della sua Regola, et votti …[morta il 22.7.1683]

i. [20r] Ottauia Fulgenza Bonfanti fu messa nel Monastero in Educatione, era di bon giuditio, imparo a cantare et facceua il contr'alto, sonaua l'organo benissimo et essercitaua quest'uirtù tanto uolontieri che era di gran gusto, si fece poi monaca al suo tempo [...] [morta il 13.2.1687 all'età di treintasei anni]

j. [20v] Hieronima Cattarina Casati [...] imparò a sonare d'organo, et a cantare il contr'alto, e cantaua benissimo a suo tempo, uene monaca, et incominciò l'anno del nouitiato a goder puocha sanità [...] et nel cantare non mancaua di far tutto il possibile, et anche insegnaua con ogni aplicatione, et volontieri, lei era diuota, humile [morta il 27.2.1686]

Tav. 4

Lettera di Angela Flaminia Confaloniera a Federigo Borromeo, (BA, G. 8 inf., fo. 469r-v, ?verso il 1629)

La cosa è questa; che ui è una Monicha, et è quella che à insegnato a mi a cantare e sonare, et è sorella del Signor Antonio Rusca. Questa monicha sa comporre,e cosi à composto asai motetti, e gli suoi fratelli gli fano meter in stampa, e gli uogliono dedicar a V. S. Ill.ma per segno della gratitudine, che a Lei conuiene auere, per la beniuolenza che mostra al nostro monasterio. Questa compositione è stata molto laudata, e credo che sarà di gusto alli monasterij e così questa Giouana è molto spirituale, credo che siano composti con molto spirito; e così uorebe dedicarli a Lei perche il nostro Monasterio non à persona che più ama di Lei; pero mi farà gratia di farmi saper la sua uoluntà.

INDICE DEI NOMI

Abbiati, F. 429
Agazzari, A. 387n, 397, 401n
Agostini, G. 14n
Aichinger, G. 381n, 386n
Ajani, S. 75n
Alaleona, D. 25, 27n
Alberti, M. G. 433n
Albinus, F. 384n
Aldovrandini, G. A. 168-169
Allsop, P. 129, 213n
Amadei, G. 406n
Amaducci, B. 425n
Amato, V. 69, 77n
Ambrogio (santo) 92
Amigoni, G. 412
Andreini, G. B. 406n, 409
Andreis, A. 181
Andreis, J. 180n
Anerio, F. 387n, 397, 401n
Anselmo (santo) 92
Antolini, B. M. 75n
Antonio da Padova (santo) 92
Apicelli, A. 388
Appel, B. 146n
Arduino, G. M. 429
Arese, G. 436
Arese, P. 439
Arisio, G. B. 335-336
Aristotele 21
Arnold, D. 410, 411n, 413
Arnone, G. 353
Arresti, G. C. 55, 67n
Asola, G. M. 105-116, 379, 381n, 382, 383, 387n
Atlas, A. W. 105

Baccusi, I. 381n, 382
Bach. J. S. 171
Bagatti-Valsecchi, F. 50n, 61, 76n, 84n
Baglioni, G. 443
Baini, G. 382n
Bajamonti, G. 183
Baldi, C. 181
Ballerini, G. 201n
Banchieri, A. 170, 208-209, 396, 401n
Bandiera, L. 65n, 76n
Barbarino, B. 411
Barbiano di Belgioioso, A. 83n
Barbiano di Belgioioso, G. B. 8n
Barblan, G. 375n, 427n
Bargnani, O. 407, 409, 410, 414
Bascapè, C. (vescovo) 10
Bascapè, P. C. 427, 443
Basco, A. 182
Basile, A. 410
Bassani, G. B. 66n, 74
Bassano, L. 17
Basso, L. 428n
Becheri, R. 400n
Bednarz, A. 23n
Bellacini, G. 352
Bellarmino, R. 251
Belli, G. 39
Bellotti, E. 376n, 377n
Belmonte, A. 76
Belting, H. 14
Bendinelli, A. 63
Benedetti, P. 182
Benigno, P. 332-333
Bentivoglio, I. 147
Berardi, A. 76n, 205n, 207-208
Beretta, O. 119n
Berger, J. 171
Bernardi, C. 9n-12n, 28n
Bernardi, J. 182
Berti, C. 387n
Berti, L. 182
Berto, U. 376n
Bertolotti, A. 375n, 377n

Bertoni, F. 187-189
Bertoni, G. 181
Besutti, P. 405n
Bettinozzi, P. 169
Bianchi, A. 88n
Bianchi, F. 187-188
Bianciardi, F. 386, 397
Bianconi, L. 260n
Biandra, J. P. 110
Bigoni, A. 183
Binago, B. 377n, 396
Bisagni, G. 77n
Biumi, G. F. 353
Blazey, D. 39, 259n
Boaga, E. 306n
Bodenschatz, E. 380, 396, 401
Boetticher, W. 383, 394n, 399,
Bohn, E. 388n, 390n
Bona, V. 387n
Bonaventura da Morone 22
Bonfanti, O. F. 437
Bonhomme, P. 386n, 399n
Bononcini, G. M. 205n-206, 208
Bonpensiero, G. 182
Bonporti, A. 254, 257, 262-263
Bonta, S. 146-147n, 330
Boorman, S. 37n
Borgo, C. 353
Borromeo, C. (card.) 8, 10, 86, 88-89, 91-92, 439, 443
Borromeo, F (card.) 92, 426, 428, 430-431, 435, 438, 440, 442
Bortoli, A. 75
Bošković, I. 181n-183n
Bozi, P. 382n
Brambilla, E. 435n
Brivio, A. 93
Brivio, G. B. 93-94
Brivio, L. F. 93
Brumana, B. 30n
Brunelli, R. 401n, 407n
Brunner, G. 124n
Budelli, G. 400n
Buel, C. 386n
Buffagnotti, C. A. 130
Bujić, B. 185n
Bukofzer, M. A. 255n
Bullot, M. 427n
Burney, C. 168
Burresi, A. 14n
Busi, L. 167, 169

Cafiero, R. 305n
Cahn, P. 35n
Cairo (del), F. 428-429, 435-436
Calcagno, D. 270n-271n, 381n
Caldani, A. 75
Caldara, A. 255
Calegari, G. M. 187-188
Callegari-Hill, L. 202n, 210n
Calvi, D. 17
Calvi, F. 84n
Calvi, L. 379, 396
Calvisius, S. 382-384, 394-397, 401
Camagni, C. 75
Campagnolo, F. 410
Campanella, T. 21n-22n
Canale, F. 387n
Canova, D. B. 430n
Cantone, S. 436
Capacelli Albergati, P. 71n
Capello, B. 273
Capello, G. B. 303-306
Capello, G. F. 26n
Cappello, B. 77n
Capponi, G. A. 41, 76n
Capuzzi, G. A. 187-189
Capuzzo, R. 405n
Caraci Vela, M. 86n, 305n, 443n
Carcani, G. M. 187-188
Cardi, G. 407, 409, 411-412
Cargnoni, C. 8n
Carisio, G. 60
Carisio, G. B. 439n

Carissimi, G. G. 27, 29n, 169
Carlini, A. 255n
Carpani, R. 10n
Cartello, C. 332-333
Casanova, T. 334n
Casari, A. 247n
Casati, G. C. 437
Casati, L. A. 84n
Cascetta, A. 10n
Casciaro, R. 15n
Casimiri, R. 273n
Casini, G. M. 76n
Castelli, S. 25n
Castello, D. 126n
Castello, G. 276
Castelvetro, L. 21
Castiglione, G. B. 88n, 89n
Castiglioni, G. A. 429n
Casulana, M. 105
Cattaneo, E. 84n, 86n, 88n, 92n
Cavaccio, G. 382
Cavagna, G. P. 17
Cavallari, F. 181
Cavalli, F. 45, 52, 60, 70n-71n
Cavallini, I. 411
Cazzati, M. 54-55, 66n, 72, 74-75, 77n, 170
Cecchini, T. 180-181, 184-185, 190
Cerani, G. B. 278
Cerani, M. A. 278
Ceroldo, D. 123
Chatrain, G. 60n
Chiabò, M. 20n
Chiabrera, G. 406n
Chiesa, I. 10
Chirico, F. 28n
Chiti, G. 382
Ciammitti, L. 14n
Ciappelli, G. 8n
Cifra, A. 401n
Cima, G. P. 389n, 396
Cima, T. 76n
Cimarosa, D. 30
Clark, W. 124n
Clemens non Papa 395n
Cless, J. 378n, 401
Colalucci, F. 16n
Collareta, M. 9n
Colonna, G. P. 38, 71n-72, 74, 168
Colzani, A. 29n, 259n, 304n, 330n, 349n, 381n, 410n-412n, 425n
Comenzoli, A. 335, 337
Confaloniera, A. F. 426, 428, 430, 434, 436, 438, 444
Conti, G. F. 20, 21
Corbin, S. 10n
Corelli, A. 168, 170, 213
Corfini, J. 384
Cornetti, A. 279
Corradi, G. B. 351
Cortesi Bosco, F. 16n, 18n
Costantini, F. 360-361, 363
Cozzolani, C. M. 442
Cripa, A. M. 437
Crivelli, A. 362-363
Croce, B. 351-352
Croce, G. 384, 386, 397, 401n, 413

Da Col, P. 147, 302n
Damniani, G. 182
Dati, G. 8n
De Bartholomaeis, V. 16n
De Bonis, N. 77n
De Brito, M. C. 67n
De Colle, F. 154
De Dominis, M. A. 180
De Florentiis, G. 355n
De Lazari, I. 76
De Ledesma, D. 89
De Moro, G. 19n
De Rosa, G. 9n
De Salinas, F. 133n
De Stephanis, G. 182

De' Cavalieri, E. 25
Degli Antonii, G. B. 75n
Degli Antonii, P. 49n
Del Silenzio, R. 8n
Delfino, A. 305n
Della Porta, F. 59, 69n, 70n-71n
Dellaborra, M. 270n, 272n-274n, 279n, 381n
Denis, Ph. 7n
Denss, A. 397n
Devine, P. F. 29n
Di Pasquale, M. 184n-185n
Diruta, A. 41, 76n
Diruta, G. 207
Distaso, G. 22n
Dixon, G. 67n, 412n
Doglio, F. 20n
Dognazzi, F. 407, 409-410
Donà, M. 425n, 431n
Donati, I. 357
Donfried, J. 400-401n
Donoso, A. 181
Dornik, J. 182
Dozza, E. 75
Draudius, G. 378, 385n, 387n, 389n, 397n, 401
Dubowy, N. 29n
Duponchel, J. 76n
Durante, S. 413n

Effrem, M. 406n
Einstein, A. 125
Eitner, R. 380n, 388
Emans, R. 146n
Erbach, C. 386n
Esposito, A. 25n

Fabbri, M. 167, 172, 174n
Fabbri, P. 396n, 399n
Fabbri, S. 76n
Fabris, D. 413n
Facchin, F. 180n
Fagnani, C. M. 75
Fano, F. 119n-120n, 122
Farè, A. 427n
Fasolo, G. A. 352
Febure (Le), J. 386n
Fei, G. 76
Fenlon, I. 375n, 377n
Ferioli, G. 359
Ferrabosco, A. 384
Ferrabosco, M. 380n
Ferrari, C. 187-188, 355
Ferrari, G. 76n
Ferrari, M. 351-352
Ferrero, G. 181
Ferri, F. M. 76n
Ferri, G. G. 77n
Filippini, S. 39-40, 71n
Filippucci, A. 70-71n
Fiodo, V. 30
Fiorani, L. 25n
Fioreni, B. 83n
Fioretti, S. 30n
Firpo, L. 22n
Florimi, G. A. 43, 69
Foggia, F. 28, 76n
Fogliani, A. M. 434, 436-437
Fontana Morella, G. S. 438n
Fontana, F. 91n
Franck, M. 386n
Franzini, F. 361
Franzoni, A. 409-410
Frare, P. 22n-23n
Frati, V. 296n
Frei, L. 427
Frescobaldi, G. 411, 413
Fumaroli, M. 20n, 23n

Gabrieli, A. 380-382, 384, 397, 401
Gabrieli, G. 386, 388-389, 397, 401
Gabrielli, D. 168, 213, 260
Gabussi, G. C. 359-360, 389n, 442
Galbiati, G. 426

Galizzi, G. P. 18n
Gallerano, L. 37
Galli, A. 279
Galli, G. F. 377n
Gallo, G. 443
Gallus, J. 386n
Galluzzi, T. 22n
Galuppi, B. 169
Gamba, C. 18n
Gambassi, O. 210n-212, 333n
Gambi, L. 429n
Garbotto, G. B. 335-337
Gardano, A. 74
Gargiulo, P. 375n, 384n, 394n-395n, 400n
Gasparini, F. 182, 202, 204-205, 209
Gastoldi, G. G. 76n, 382n, 387n
Gatelli, G. 23n
Gatti Perer, M. L. 19n, 90-91n
Gazzaniga, G. 187-188
Gentile, G. 15n-16n
Gerber, E. L. 399n
Gervaise, C. 133n
Gesius, B. 386n
Gesualdo Carlo di Venosa, 30
Getz, C. 83n, 86n
Geuler, G. 386n
Ghedini, G. D. 426-427
Ghivizzani, A. 406n-409, 414
Ghizzolo, G. 273, 376n-377n, 390n, 396
Giaccoboni, M. 271n, 274n
Giacobbi, G. 170, 399n
Gianettini, A. 75n
Giardini, F. 187-189
Giardini, G. B. 173
Gibelli, V. 167
Giegling, F. 167
Gigli, F. 110
Gilardoni, D. 30n
Gillio, P. G. 253n-254n
Girardi, M. 29n
Giussago, G. 278
Głuszcz-Zwolińska, E. 110n
Goethe, J. W. 256-257
Göhler, K. A. 378n
Gombosi, O. 133n-134
Gonzaga, C. S. 147
Gonzaga, Ferdinando 405-406, 409
Gonzaga, Ferrante 406
Gonzaga, Francesco 406-407
Gonzaga, Giulio Cesare 406
Gonzaga, Scipione 405-406
Gonzaga, Vincenzo II 406
Gostena (Dalla), G. B. 387n, 400
Gozzoli, C. 429n
Gracis, E. 167
Grancini, M. 76n, 431n
Grandi, A. 44, 66n, 388, 396n, 401n, 411n-412
Grandi, P. 407, 409-410, 412
Grassi, M. G. 15n
Graziani, B. 28, 65, 76n
Graziosi, E. 431n
Gregori, B. 76n
Gregorio da Valcamonica 13n
Gregory, T. 9n
Grendler, P. F. 88n-89n
Grgić, M. 181n, 185n
Grosley, P. J. 256-257
Grossi, C. 258
Gruber, G. 29n
Guami, G. 384
Guarini, G. B. 21n
Guarinoni, G. B. 17
Guerrini, P. 122n
Guerrini, P. 291n-292n, 321n, 324n, 329n
Guglielminetti, M. 21n
Gurlitt, W. 400n
Gussago, C. 291n, 293n, 303, 305-306, 387n, 389n, 397n

Haberl, F. X. 172
Händel, G. F. 168, 174
Hanin, H. 120-121
Hansell, S. H. 254
Hartmann, H. 386n
Hassler, H. L. 386n, 388, 395, 397
Haydn, F. J. 31
Heimer, A-K 35n
Henscherio, G. 439n
Herczog, J. 28n
Heylot, P. 291n
Hucke, H. 35
Hudson, R. 132

India (D'), S. 387n, 431
Ingegneri, M. A. 384, 387n, 394, 397n
Ingegneri, T. A. 75n
Isabella d'Austria (arciduchessa) 124
Isabella Leonarda 72

Jacov, M. 306n
Jesinghaus, W. 425-427, 431, 435
Jones, P. M. 431n

Kalogiera, N. 181n-183n
Kanduth, E. 29n
Karcatović, A. 182
Katalinić, V. 186n, 188n
Kendrick, R. 248n, 414-415, 425n-426n, 428n, 431n, 434n-439, 442n-444n
Knöfel, J. 386n
Kolve, V. A. 17
Krener, J. 110
Kurtzman, J. 35n, 71n, 305, 440n-441n

Lappi, P. 303-304, 306
Lasso, O. 24n, 383-384n, 390n, 394, 399n, 401
Laurenti, P. P. 203, 209
Lauro, D. 382n
Lazarini, S. 76n
Lechner, L. 384n, 388, 390n
Legrenzi, G. 145-154
Leonardo da Porto Maurizio 19n
Leoni, L. 358, 363, 396n, 400n
Leopoldo Guglielmo (arciduca) 29n
Levi D'Ancona, M. 92n
Lilius, V. 389
Lindner, F. 381, 383, 384, 394, 399, 401
Lippius, J. 394
Litta, Alfonso 435
Litta, Alma F. 430, 434n, 437
Litta, Bona P. 437
Litta, Ippolita F. 428n
Lomazzo, F. 358
Longo, P. G. 19n-20n
Lotto, L. 16-18
Lovere, P. 332-333
Loviggi Zanfré, P. 278
Lucino, F. 352
Lugli, A. 14n-15n
Lukačić, I. 180
Lumina, M. 16n, 18n
Luppi, A. 29n, 259n, 304n, 330n, 349n, 381n, 410n-412n, 425n
Lutero, M. 28n
Luython, C. 386n

Magirus, J. 382, 394-395n, 401
Magni, B. 74, 124
Magni, F. 74
Magone, G. B. 376, 377n, 399
Mailardi, G. 351-352
Malatesta, M. 354, 359
Malgarini, F. 405-421
Malvezzi, C. 93
Manfredi, G. 267n
Manfredini, F. 168, 171

Maragliano, A. 267n-268n, 270n
Marani, E. 406n
Marazzoli, M. 28
Marcello, B. 251, 261
Marcello, M. M. 30n
Marcora, C. 426n
Marenzio, L. 375, 382, 384, 386-387n, 395, 397, 401
Mari, L. 377n
Mariana, A. L. 430
Mariani, L. 380n
Marini, B. 119-139
Marini, C. G. 120
Marini, F. 120
Marliani, E. 406n
Marliano, E. 357
Martini, G. B. 168-170, 173, 380n, 382
Martini, V. 187, 189
Mascardi, V. 76
Mascoli, F. 294n, 321n-322n, 334n, 337n, 340n, 344n
Massaino, T. 381n-382, 387n, 397n
Masso, R. 296n
Mattei, S. 187, 189, 382n
Mattheson, J. 168, 249n
Maugars, A. 27
Mauri Vigevani, L. 83n
Mayeur, J.-M. 23n
Maylender, M. 201, 209
Mazano, A. 354
Mazza, E. 13n
Mazza, G. 281n
Mazzocchi, D. 28
Mazzocchi, V. 28
Mazzoleni, A. 122n
Mazzoni, G. 14
Mazzucchi, S. 407-410, 415
Medici (de'), Caterina 406n
Meiland, J. 395
Menegaux, O. 428n
Meneghin, V. 15n
Merula, T. 37, 388
Merulo, C. 382, 384, 387n, 394, 395
Metastasio (Trapassi, P.) 28, 30-31, 260
Mezzadri, L. 251n
Miceni, F. 123
Micheletti, G. 75
Mischiati, O. 25n, 172n, 361, 378n, 396n, 397n
Miskiewicz, M. 110
Molinaro, S. 386-387n, 400
Monferrato, N. 45n, 52, 73-74
Monte (de), P. 381n, 383, 386, 395, 397, 400-401
Monte, Ph. De 93
Monterosso, R. 28n
Monteverdi, C. 35, 37, 45, 60, 119, 388, 396, 406n
Monti, G. 75, 76n
Montuoli, G. 70, 76n
Moore, J. H. 45n, 440n
Moretti, A. 426n, 440n
Morigia, P. 86n-87, 94n
Morley, T. 394
Mozart, W. A. 31, 210, 255
Muir, E. 32
Müller-Blattau, J. 388n
Muoni, D. 84n
Muraro, M. T. 167
Murata, M. 415
Mutii, A. 76
Muto, G. 435n

Nagli, C. A. 182
Nahuno, G. A. 336n
Nanino, G. M. 387n
Nascimbeni, S. 381n
Nava, G. A. 359
Neander, A. 386n
Negri, G. 119, 124n

Neri, F. 25
Neumann, C. W. 92n
Niccolò dell'Arca 14
Nielsen, K. 85n, 94
Nigra, C. 23n
Nolte, E. 394n-395n

O'Regan, T. N. 67n
Obradović, J. 181
Olms, G. 388n
Olson, R. J. M. 85n
Orlandi, S. 406n, 409
Ormaneto, N. 89n
Orsi, D. 23n
Osculati, G. 387n, 389, 397, 400n
Osostowicz-Sutkowska, A. 397n
Otto, G. 386n, 388, 395
Ottoboni, P. 213n

Pacelli, A. 110, 389, 397
Padoan, M. 8n, 29n, 122n, 259n, 294n, 304n, 330n, 333n, 337n, 349n, 362n, 381n, 410n-412n, 425n
Pagano, S. 10
Paisiello, G. 30
Palestrina (da), G. P. 85n, 93, 108, 360, 363, 375n, 378, 380-382, 384, 386-388, 394, 397, 400-401
Palisca, C. 133n
Panari, B. 353
Panigata, F. 341
Paoletti, J. T. 15n
Paolo III (papa) 8
Paperbrochio, D. 439n
Parente, J. A. 21n
Parisi, S. 405n-406n, 409-410, 412n
Parisotti, A. 145
Parma, N. 375-402
Pasino, S. 58, 71n
Pasquetti, G. 25, 29
Passadore, F. 146n, 247n, 259n
Passarini, F. 43, 70n-71n
Patalas, A. 112n
Patta, S. 396, 400n
Pękiel, B. 110
Pellegrini, V. 354-355, 357, 360-361, 363, 438n, 442
Pellizzari, B. 183, 185-186, 190
Pellizzona, A. 436
Penna, L. 46-47n, 67n, 69n, 76n, 208-209, 212
Penna, O. 212
Percimineo, C. 76n
Perega, C. M. 432
Perniola, M. 7n
Perti, G. A. 28n, 36, 167-176, 213
Perucchetti, C. 122n
Pesciolini, B. 400
Pestagallo, A. 351n
Petráškova, Z. 392n
Pezzini, D. 18n
Phalèse, P. 379-381n, 397n
Philips, P. 386n
Piazzi, A. 16n, 19n
Piccardi, C. 425
Picciola, L. 23n
Pietragrua, G. 49, 353
Pietri, C. 23n
Pietri, L. 23n
Piovanelli, G. 296n
Piperno, F. 375n, 381n, 401n
Pisarri, A. 75
Pissavino, P 435n
Pistocchi, F. A. 202, 204, 212
Pitoni, G. O. 376n-378n, 380n
Pizzoni, E. 213
Plamenac, D. 180n
Poklepović, M. 183n, 186n
Pollarolo, C. F. 187-189
Pona, F. 22
Ponzio, P. 89, 382n
Porta, C. 382, 384, 394, 397

Powers, H. 205n
Powers, K. S. 85n, 94
Praetorius, H. 386n, 395
Praetorius, M. 400n
Prosperi, A. 9n
Pullè, L. 84n
Puricelli, G. B. 435
Pusterla, G. 437

Quantz, J. J. 249, 255-256, 263
Questa, C. 20n
Quinzani, S. 22

Rabaglio, M. 12n
Rafone, L. 77n
Rainoldi, F. 31n
Ramella, G. F. 376, 387n, 400n
Ramellati, A. 76
Rasi, F. 407, 409
Ratth, L. 110
Ratti, A. 8n
Re, B. 376n, 387n
Rebello, J. L. 50, 67, 76n
Reina, S. 64, 67n, 71n, 76n
Ricardi, F. 19n
Ricci, G. 77n
Riccucci, G. 86n
Riemann, H. 145
Riepe, J. 148
Rigatti, G. A. 48
Riva, C. P. 437
Robecchi, F. 296n
Roche, J. 409n, 414n
Rolandi, P. 281n
Rolla, G. 76, 273, 359, 431
Roma, T. 437
Romani, W. 21n
Romano, M. A. 181
Rossi, A. 407, 411, 413
Rossi, F. 66, 146n, 247n
Rossi, L. 26
Rossi, M. 355n, 412
Rossi, S. 406n, 409
Rostirolla, G. 25n, 400n
Rovetta, G. 37, 45, 51-52
Rovigo, F. 380n-381n
Rubin, M. 14n
Rubini, G. 16n
Rubini, G.B. 407
Rubini, O. 409, 413
Rubino, B. 62, 71n, 77n
Ruffo, P. 335-337
Ruffo, V. 381n, 383-384, 394
Ruini, C. 376n, 377n
Rusca, Aluigi 433
Rusca, Antonio 433, 434
Rusca, Carlo F. 433, 434
Rusca, Cecilia C. 433
Rusca, Claudia F. 425-453
Rusca, Daria 433
Rusca, Antonia L. 433, 434

Saba, A. 426
Sacchi, G. B. 407, 409, 414
Safarik, E. A. 405n
Sala Di Felice, E. 29n
Sala, E. 23n
Sala, G. 37, 74-75
Sala, M. 333n, 338n, 342n-343n
San Romano, C. G. 76n
Sanci (Sances), L. 407, 409, 413-415
Sandoni, P. G. 205-206
Sandrinelli, B. 259
Sannazzaro, G. B. 88n
Santagostino, A. 429
Sarti, B. 203
Sarti, G. 187, 189
Sartori, C. 357n-358n, 360n, 362n
Sartorio, A. 45n, 153n
Saunders, S. 29n
Savetta, A. 387n
Scaletta, O. 431n
Scalvo, B. 89-91n

Scaramuccia, L. 429n
Scarlatti, A. 169-170, 174
Scarpetta, U. 147n, 153-154n
Schadaeus, A. 379, 385, 387-388, 397, 399, 401
Schnitzle, R. 29n
Schnoebelen, A. 75n, 171n, 382n, 411-412
Schütz, H. 395, 415
Scipioni, J. 16-17
Selfridge-Field, E. 126n, 258n
Seneca 21
Sigismondo III 389
Sigismondo il Vecchio (re) 105
Signorotto, G. 435n
Silenzio (Del), R. 387n
Silvani, M. 75
Skulanović, K. 182
Smither, H. E. 24-25n, 27n, 29n
Soderini, A. 443
Soragna, O. 412
Speruti, J. 182, 185
Spinola, B. 182
Spogli, G. 41
Stadlmayr, J. 390n
Stampiglia, S. 260
Stefani, G. 8n, 28n, 31n
Steffani, A. 76n
Stefonio, B. 22
Stembridge, C. 413
Stipčević, E. 182n, 188n
Stradella, A. 170
Striggio, A. 251, 381n, 384
Strozzi, G. 77n
Suess, J. 202, 209
Surian, E. 201
Sutkowski, A. 397n
Szuster, J. 305
Szweykowski, Z. M. 110n

Tadei, A. 425
Taegia, M. 120
Tagliavini, L. F. 167-168n, 173-174n
Tagmann, P. M. 409n-410n
Talbot, M. 247n- 248n, 250, 253
Tameni, I. 14n
Tarditi, O. 42
Tasso, T. 21
Taubert, G. 11n
Taubert, J. 11n
Terranova, F. 77n
Testi, F. 168
Thibault, G. 378n
Tibaldi, R. 305n, 443n
Tibaldi, R. 86n
Tinazzoli, A. 203, 207, 209
Tiraboschi, G. 430n
Toffetti, M. 83n, 349n, 351n-352n, 356n-357n
Tomašić, M. 181
Torelli, D. 376n-377n, 390n
Torelli, G. 170-171, 174
Torre, C. 429
Torti, L. 376n, 379-380, 400n
Tosi, G. F. 213
Tottola, L. A. 30n
Tozzi, A. 187, 189
Tozzi, P. 267n
Trabbatone, B. 76n
Travaiato, B. 333
Tribolo, G. T. 384
Trofeo, R. 381n
Trzcinski, F. 397n
Tucci, S. 22
Tuksar, S. 183n-185n
Turchini, A. 432n
Turrini, M. 88n-89n

Vaccaro, L. 19n
Valcampi, C. 387n
Valentini, A. 122n
Valentini, G. 28n
Valvassori, C. 354

Vannarelli, F. 77n
Varischi, C. 12n, 22n
Varotto, M. 381n, 387n
Vassalli, P. P. 335-336
Vatielli, F. 167, 172-173
Vauchez, A. 23n
Vecchi, G. 16n, 28n, 167
Vecchi, G. B. 93
Vecchi, Orazio 380n, 389n
Vecchi, Orfeo 83-101, 389n
Venard, M. 23n
Venturini, G. 298n
Vesanović, A. 182
Vespa, G. 382n
Vessia, G. N. 355n
Viadana (da), L. G. 39, 388, 397n, 401n
Vicentino, N. 438
Victoria Tomás Luis de, 24n
Vielardi, C. M. 147
Vigone, F. 76
Vildera, A. 180n
Vimercati, G. 351-352
Vinaccesi, B. 247-249, 251-252, 255, 257, 261-262
Vincent, K. 379, 385, 386n
Vincenti, A. 74, 378
Vinci, P. 93
Visentin, M. C. 84n, 86n, 93n
Vitali, C. 145n, 167, 169n, 171n
Vitali, G. B. 71, 77n, 170, 213
Vivaldi, A. 171, 253-255, 261, 263
Viviani, G. B. 75n
Vulpius, M. 386n, 395, 397

Walliser, C. T. 386n
Ward, J. 133n
Wasmer, M.-J. 427
Weilen (von), A. 147n
Weissman, R. F. E. 8n
Welker, L. 146n
Wert (de), J. 395
Wessley, O. 399n
White, H. 29n
Wickham Legg, J. 439-440
Wickstrom, J. 427n
Wiering, F. 205n
Wilhelm, W. 119, 122, 124n
Willer, G. 378n, 401
Wojewoda, M. 111n

Zallamella, P. 384, 397n
Zambello, B. 335, 337
Zanata, D. 72n
Zanetti, R. 122n
Zangius, N. 386n
Zanoni, V. 278
Zanzi, L. 19n
Zardin, D. 13n, 25n, 427, 440, 443
Zarlino, G. 205- 206n, 208, 302n, 383
Zarri, G. 431n
Zeidler, M. 386n
Zenatti, A. 11n
Zeno, A. 259-260
Ziani, P. A. 53, 65n
Zingarelli, N. 30
Zoni, M. 120n, 124n
Zucchini, G. 387n, 389, 397

INDICE

CLAUDIO BERNARDI, *I fiori della Passione. Le rappresentazioni del dramma di Cristo nell'Italia centro-settentrionale* ..... p. 7

JEFFREY KURTZMAN, *Published Italian Music for Vespers: A Survey of the Repertoire, 1651-1725* ..... » 35

CHRISTINE GETZ, *L'altare mariano nella Milano della Controriforma e* La donna vestita di sole *(1602)* ..... » 83

PIOTR POZNIÁK, *La presenza di Gianmatteo Asola nei fondi musicali di Cracovia* ..... » 105

MAURA ZONI, *«Curiose & moderne inventioni». L'opera VIII nella musica strumentale di Biagio Marini* ..... » 119

REINMAR EMANS, La morte del cor penitente *di Legrenzi. Un melodramma spirituale?* ..... » 145

SERGIO MARTINOTTI, *Ancora su Perti* ..... » 167

STANISLAV TUKSAR, *The Composers of Lombardy and the Po Valley and the Preserved Repertories of the 17th and 18th-Century Split «cappella musicale»* ..... » 179

GREGORY BARNETT, *Lo «stile accademico» e gli esperimenti d'esame dell'Accademia Filarmonica di Bologna* ..... » 201

MARCO BIZZARINI, *Mottetti in Arcadia: per uno studio dell'*imagerie *poetico-musicale nel repertorio sacro d'inizio Settecento* ..... » 247

MARIATERESA DELLABORRA, *La confraternita di San Giovanni Battista, epicentro musicale nella Voghera barocca* ..... » 267

LUCA MAZZUCCO, *Nuovi documenti sulla chiesa di Santa Maria delle Grazie in Brescia* ..... » 291

FRANCESCA MASCOLI, *La cappella delle SS. Croci nel Duomo di Brescia* ..... » 321

MARINA TOFFETTI, *Nuovi documenti sulla cappella musicale del Duomo di Milano e sul suo repertorio nei primi trent'anni del Seicento* ..... » 349

PIERO GARGIULO, *I mottetti di Nicola Parma in area tedesca (1600-1621): nuove testimonianze dai trattati e dalle edizioni collettive* ..... » 375

LICIA MARI, *La raccolta di mottetti di F. Malgarini (1618): uno spaccato di vita musicale mantovana tra* routine *e vivacità culturale* ..... » 405

ROBERT KENDRICK, *I mottetti di Claudia Rusca* ..... » 425

INDICE DEI NOMI ..... » 457

Finito di stampare
nel mese di novembre 2004
presso Ingraf s.r.l. - Milano