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

16.

Barocco Padano
4

Atti del XII Convegno internazionale
sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII

Brescia, 14-16 luglio 2003

a cura di
ALBERTO COLZANI - ANDREA LUPPI - MAURIZIO PADOAN

A.M.I.S. (Antiquae Musicae Italicae Studiosi)
Como 2006

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 978-88-97859-03-1
© 2006
A.M.I.S. - Via Leonardo da Vinci, 41 - 22100 Como
amis_como@gmx.de

Dedichiamo questi Atti a Miroslaw Perz che nel 2003, in concomitanza con il nostro congresso, ha concluso il proprio impegno didattico all'Università di Varsavia. Per la sua attiva presenza, votata tanto ad esprimere il fervore di preziose sollecitazioni, quanto a disvelare il senso più profondo di un'autentica amicizia, l'A.M.I.S. - Como riconosce, con affetto, un debito di gratitudine.

Svoltosi nel 2003, il dodicesimo convegno promosso dal Centro Ricerche dell'A.M.I.S. a Brescia, vede ora pubblicati gli Atti *a un ventennio dal primo incontro del 1985, e ribadisce così le finalità essenziali all'ormai consueto e inappuntabile ambito concettuale, organizzativo e infine editoriale che ne ispira le connotazioni. A chi scrive – lo ribadisco volentieri in queste brevi note di presentazione – resta il gradito compito di attestare la puntuale qualità delle quindici relazioni, esibite da studiosi particolarmente attenti a valutare i vari aspetti della multiforme 'scena' del Barocco: cornice storica, funzioni e impiego della musica in varie aree geografiche – spesso nobilitate dalla presenza di insigni compositori (Marini, Viadana) –, escursioni in aree estere (la corte rudolfina, Capo d'Istria) correlate all'ambiente padano per influssi, derivazioni, forme musicali, organici, specifici repertori liturgici. Mirati approfondimenti sulla vita musicale di alcune città (Milano, Vercelli, Mantova) con i relativi protagonisti, corredano l'ampia gamma di indagini e di ricerche, che ben finalizzano il loro apporto scientifico a varietà di intenti speculativi e duttilità d'approccio alla materia.*

La sistematica sequenza dei convegni bresciani conforta e rassicura – mi sia lecito utilizzare entrambi i termini – l'aspro cammino che gli studiosi della disciplina musicologica incontrano non raramente nelle loro proposte, nei loro mezzi operativi, nel loro proposito di contribuire in qualche modo al desiderio, sempre vivo, di offrire cultura.

E il plauso, come referenti e artefici di tali possibilità realizzative (un convegno e i relativi Atti, che qui assommano oltre 540 pagine) non può non essere rivolto all'A.M.I.S. e a coloro ne sono strenui promotori: gli amici e colleghi Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, che ringrazio per il rinnovato invito a presentare un ennesimo dei 'loro' volumi: cambia, com'è giusto che sia, il "numero di serie" di questo Barocco Padano, ma non muta la sostanza e soprattutto non mutano gli auspici che altri ne seguiranno, altrettanto attesi, ugualmente gratificanti. Non sterile retorica nelle mie parole – non mi appartiene – ma concretezza di intenti, quale quella di chi lavora a beneficio della comunità di studiosi e fruitori.

E, a proposito di intenti comuni, l'occasione è altrettanto propizia per ricordare il patrocinio istituzionale della Società Italiana di Musicologia (con la collaborazione avviatasi nel 1999 e costantemente rinnovatasi) e portare volentieri il saluto di Bianca Maria Antolini, sotto la cui presidenza si sono svolti gli ultimi tre convegni dell'A.M.I.S.

PIERO GARGIULO
Società Italiana di Musicologia

PAOLO PRODI

La cornice e il quadro.
Il Concilio di Trento e la musica

LA CORNICE E IL QUADRO:
IL CONCILIO DI TRENTO E LA MUSICA

1. Premessa

Per prepararmi a questo incontro ho raccolto schede e riflessioni che avevo accumulato anche in anni lontani: mentre per quanto riguarda il concilio di Trento e le arti figurative ho pubblicato alcuni saggi, dal primo sulla teorica delle arti visive nella riforma cattolica sino a più recenti riflessioni sull'Oratorio di S. Filippo Neri in Roma (in occasione di studi caravaggeschi) non avevo mai osato metter in iscritto qualche riflessione sulla musica. Ora oso e non so se questo accada per la gentile insistenza con cui sono stato invitato o per la mia senescenza.

L'espressione «la cornice e il quadro» che ho inserito nel titolo può essere letta su due livelli differenti. Può alludere semplicemente al rapporto generale tra lo studio dello spazio storico, delle norme, della cornice in cui l'espressione artistica si iscrive, o avere un significato più preciso di analogia con quanto avviene in questo periodo di passaggio dal medioevo all'età moderna nell'espressione artistica figurativa: si passa dall'immagine come partecipazione vissuta come realtà (pensiamo ai grandi affreschi delle chiese medievali) oggetto di devozione e di partecipazione popolare, alla pittura moderna, all'opera d'arte che viene rinchiusa nella cornice e a sua volta inserita nelle pinacoteche e nei musei. Questa è l'ipotesi che vorrei tentare di avanzare anche per la forma artistica musicale: il passaggio alla modernità, nel quale si inserisce anche il concilio di Trento (come cercherò di dire più avanti) consiste sostanzialmente nel passaggio da una fruizione collettiva della musica come esperienza di vita sparsa in qualche modo nella vita quotidiana degli uomini, alla musica che viene racchiusa nel programma di un concerto o di un melodramma, in una cornice che ne delimita il perimetro rispetto al tempo-spazio circostante ed alla vita. Si tratta di un processo di durata plurisecolare, con lunghe tappe intermedie, ma che mi sembra possa avere il suo baricentro nell'epoca della Riforma e della Controriforma, nel nuovo rapporto tra il sacro e il profano che si sviluppa nel processo di confessionalizzazione dell'Europa.

Vi è anche un terzo livello di lettura più preciso e simbolico nel quale l'espressione «la cornice e il quadro» può riferirsi ad un'opera d'arte nella quale si può cogliere lo spartiacque tra le due epoche e nella quale il problema delle arti fi-

gurative viene strettamente legato a quello musicale: la *Santa Cecilia* di Raffaello. Dipinto nel 1514-15 esso rappresenta il momento prima della tempesta, il tentativo estremo di fissare la rottura di una sintesi teologica umanistica ormai impossibile: al centro Cecilia, con in mano un piccolo organetto portatile, in «spirituale conversazione» con altri santi, in alto un coro di angeli, pure voci che cantano leggendo lo spartito, in basso, sul pavimento, una quantità di strumenti musicali frantumati e a pezzi[1]. Siamo alla vigilia della Riforma e ben prima del concilio di Trento ma in questo quadro sembra rappresentata tutta la storia futura: il mondo non sarà più quello di prima sia per coloro che aderiranno alle nuove dottrine sia per coloro che si manterranno fedeli al magistero della Chiesa di Roma. La crisi prima di divenire istituzionale, nella frattura delle Chiese e nelle guerre di religione, è sentita come rottura di una sintesi umanistica del mondo musicale e teologico. Al di là delle riflessioni sul rapporto con S. Agostino e con il neoplatonismo di Ficino, è nella musica che viene colto il distacco tra un mondo celeste che si identifica con la musica vocale e un mondo terrestre che diviene profano[2]. La mia proposta è quindi di ripensare il rapporto tra il concilio di Trento e la musica all'interno del processo di modernizzazione e di secolarizzazione che nella sua prima fase si esprime nella forma della confessionalizzazione ma prima è necessario riassumere brevemente lo stato attuale della storiografia sul problema.

2. Il quadro storiografico

Mi sembra che l'approccio delineato da Charles Dejob già nel 1884 nel suo famoso libro *De l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux arts chez les peuples catholiques*[3] abbia tracciato i termini del problema sul quale si sono poi innestati innumerevoli saggi, con scoperte e varianti senza fine, sino ad oggi: la diffidenza dei padri tridentini verso la musica polifonica «figurata» portò, attraverso gli sforzi di Palestrina e di altri grandi artisti italiani, con l'invenzione dell'oratorio da parte di Filippo Neri, ai «concerti spirituali», primo grande progresso della musica dei tempi moderni; la musica sacra del Seicento però pur avendo raggiunto altezze sublimi non riesce a coinvolgere le masse popolari come invece accade per l'esplosione dei canti corali che contemporaneamente avviene nella Germania luterana. La riforma radicale che si era sperata dal genio di Palestrina non ha succes-

1 *Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello,* Bologna, 1983 (introd. di Andrea Emiliani).

2 DANIEL ARASSE, *Extase et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance: quatre images de Raphael*, in «Mélanges de l'École Française de Rome» LXXXIV (1972), pp. 403-492.

3 Paris, Thorin, 1884 (rist. Bologna, Forni, 1975), pp. 313-320.

so, anche se l'influenza della riforma cattolica non era scomparsa: essa agiva su un piccolo numero di artisti che riescono a esprimere profondi sentimenti di pietà e trasmettere questa loro capacità alla musica sacra francese del Seicento e infine alle sintesi europee di Bach e Händel.

Gli studi successivi dedicati particolarmente all'analisi delle discussioni e dei decreti tridentini hanno sottolineato la tendenza dei padri conciliari, così come avviene per le arti figurative, a rimanere su di un piano molto generale: sulla musica si ha soltanto qualche accenno con l'espulsione delle musiche impure e lascive o profane nelle chiese: per la normativa concreta tutto viene rinviato alla responsabilità dei vescovi, degli ordinari diocesani[4]. Di qui la grande importanza che hanno avuto negli ultimi decenni gli studi più particolari sulle strutture musicali delle singole diocesi, su personalità di singoli vescovi come Carlo Borromeo a Milano e Gabriele Paleotti a Bologna, sulla musica negli ordini religiosi e soprattutto nei conventi femminili: non sto certo nemmeno a tentare una rassegna di un campo di ricerca del quale sono qui presenti grandi protagonisti molto più esperti di me[5].

Desidero sottolineare soltanto due aspetti noti ma che vanno ribaditi. In primo luogo la norma tridentina si riferisce soltanto alla liturgia ed è inserita all'interno del decreto relativo agli abusi nella celebrazione del sacrificio della Messa tra altri precetti relativi alla decenza (sessione XXII, del 17 settembre 1562): «I vescovi bandiranno dalle chiese quelle musiche in cui, o con l'organo o col canto, si mescola qualcosa di lascivo e di impuro, così come tutti i comportamenti mondani, le chiacchiere inutili e profane, il passeggio e i clamori, affinché la casa di Dio sembri e possa chiamarsi davvero casa di preghiera»[6]. Come ben aveva chiarito Hubert Jedin nella sua monumentale storia del concilio di Trento, con molto scetticismo sulla «leggenda» dell'influsso diretto del Palestrina, nulla viene stabilito circa l'unificazione della liturgia della messa (che sarà attuata più tardi con il cosiddetto

4 L. HAUTECOEUR, *Le concile de Trent et l'art,* in *Il concilio di Trento e la riforma tridentina. Atti del convegno storico internazionale, Trento, settembre 1963,* Roma–Freiburg i.B., Herder, 1965, vol. I, pp. 345-362.

5 Per le linee interpretative di sintesi più attuali rinvio al volume *Musica e liturgia nella riforma tridentina,* a cura di D. Curti e M. Gozzi, Trento, 1995, e in particolare ai saggi ivi contenuti di BONIFACIO BAROFFIO (*Il Concilio di Trento e la musica*), pp. 9-18 e OSCAR MISCHIATI (*Il Concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura e di prospettiva storiografica*), pp. 19-30.

6 *Conciliorum oecumenicorum decreta* a cura di G. Alberigo - G. Dossetti - P.P. Joannou - C. Leonardi - P. Prodi (ed. bilingue), Bologna, Istituto per le scienze religiose, Edizioni Dehoniane, 1991, pp. 736-737: «Ab ecclesiis vero musicas eas ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut Domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit».

Messale di Pio V) e non viene dato alcun precetto positivo o negativo, come la proibizione del contrappunto figurato, per la riforma della musica ecclesiastica[7].

In secondo luogo nulla si dice poi nei decreti conciliari della musica religiosa non liturgica: in questo come in tanti aspetti che riguardano le espressioni di pietà nei vari campi (arti figurative, metodi devozionali, ecc.) il Tridentino non prescrive alcuna normativa: la radice dell'ispirazione è lasciata alle correnti spirituali che stanno diffondendosi collateralmente ai nuovi ordini religiosi e alle nuove iniziative locali. Questi territori extra-liturgici o para-liturgici sembrano acquistare uno spazio sempre più ampio, in continuità con le nuove forme di pietà iniziate con la «devotio moderna» sin dal Quattrocento: pensiamo non soltanto alle laudi ma alle nuove manifestazioni di culto, come le Quarant'ore, che aprono la strada all'Oratorio di Filippo Neri e alle rappresentazioni sacre del Seicento.

Non dicono molto di più i sinodi diocesani pre e post tridentini: nella bella raccolta di Edith Weber della normativa riguardante la musica sacra dalla riforma alla controriforma è impressionante il parallelismo tra la varie istanze riformatrici in ambito cattolico, evangelico, riformato, anglicano da Erasmo in poi: la richiesta è sempre e solo quella di una purificazione, di un distacco dalla musica profana e del recupero di una chiarezza e semplicità di un'intelligibilità della parola, e quindi di una musica tendente ad una polifonia semplificata od alla omofonia, che renda il canto comprensibile per i fedeli[8]. La situazione sembra frammentarsi localmente nell'interpretazione più o meno dura di queste istanze in relazione alla severità dei pastori da una parte e alla personalità degli artisti dall'altra: i punti di equilibrio e di compromesso sono diversi e variano in rapporto al luogo e al tempo e così come nelle arti figurative è possibile distinguere certamente una scuola milanese-padana da una scuola romana.

Ciò che mi sembra importante nel rapporto tra il concilio di Trento e la musica è l'influsso della definizione teologica della messa come sacrificio, come l'evento cultuale che esalta la funzione del sacerdozio magisteriale nella conversione del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Cristo: in contrapposizione alla «cena» delle chiese evangeliche e riformate la messa cattolica rimane un atto riservato al

---

7 HUBERT JEDIN, *Geschichte des Konzils von Trient*, Freiburg, Verlag Herder, 1949, trad. it. *Il concilio di Trento,* Brescia, Morcelliana, vol. IV/2, 1988, pp. 323-325; IDEM, *Il Concilio di Trento e la riforma dei libri liturgici,* saggio riedito in *Chiesa della fede, Chiesa della storia,* Brescia, Morcelliana, 1972, pp. 391-525.

8 EDITH WEBER, *Le concile de Trente et la musique de la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris, Champion, 1982. Tale poderosa ricerca non sembra utilizzata nella pur interessante rassegna di PAOLO FABBRI, *La normativa istituzionale,* in *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma,* a cura di O. Mischiati e P. Russo, Firenze, 1993, pp. 17-38.

celebrante ed ai suoi assistenti mentre i fedeli partecipano da lontano[9]. Questa ci sembra produrre la differenza che si introduce nella musica sacra in base al decreto tridentino: nelle Chiese della Riforma l'aspetto devozionale-popolare si introduce all'interno della liturgia e si fonde con essa mentre nei paesi cattolici incomincia una divaricazione tra una musica liturgica che si irrigidisce sempre di più nelle forme di uno «spettacolo» e una musica «devozionale» che esce dalla liturgia ma proprio per questo a sua volta viene fatalmente attratta dalla teatralità. A questa divaricazione sembra corrispondere nei paesi cattolici, sia nella musica liturgica che nella musica sacra non liturgica, un maggior peso del musicista come professionista e delle scuole come punto di riferimento per l'identificazione artistica.

Questo è il quadro che sembra emergere dalla riflessione diretta del rapporto tra i decreti del concilio di Trento e la musica. Per arrivare ad altri risultati mi sembra si debba ampliare il panorama al problema della genesi del moderno.

3. Il concilio di Trento e il moderno[10]

Dobbiamo dare per superata infatti la vecchia concezione che il concilio di Trento e la riforma cattolica non sia altro che una restaurazione, una lotta contro gli abusi che si erano introdotti nella Chiesa medievale. Questa concezione ha dominato per secoli la storiografia confessionale sino ai nostri giorni nelle sue tre versioni contrapposte: quella cattolica di tipo apologetico (la Chiesa aveva soltanto bisogno di combattere la corruzione, di definire più precisamente i propri dogmi uscendo dall'incertezza teologica, dalla «theologische Unklarheit») ristabilendo il primato del pastorale; quella protestante controversistica (la Chiesa cattolica si arrocca nella difesa del sistema clericale combattendo le novità della Riforma sul sacerdozio universale dei fedeli e sul primato della scrittura); quella, apparsa successivamente, della cultura laica che vede la Controriforma come reazione al moderno e pura difesa delle istituzioni feudali e reazionarie contro la libertà di pensiero, con la censura e l'inquisizione. Chiaramente si tratta di semplificazioni perché ognuna di queste tre versioni contiene parti di verità, ma si può dire che per secoli appunto la storiografia ha seguito queste diverse ma intrecciate visioni. Forse si potrebbe esemplificare l'ultimo sviluppo di esse nel pensiero di Benedetto Croce, nelle mirabili pagine in cui traccia il quadro della Controriforma: esse sono troppo

---

9 JOSEF ANDREAS JUNGMANN, *Missarum solemnia: explication génétique de la Messe romaine*, Paris 1964, pp. 121-136.

10 Per questo paragrafo rinvio alla bibliografia contenuta nella mia introduzione al volume *Il concilio di Trento e il moderno,* a cura di P. Prodi e W. Reinhard, Bologna, Il Mulino, 1996 (compresi miei saggi precedenti sulla Riforma e la Controriforma).

note e qui non c'è tempo per riprendere tutto il problema da capo. Resta il fatto che proprio l'esplosione della musica italiana barocca è l'elemento che più della letteratura e della stessa arte figurativa ha messo in crisi ogni interpretazione della decadenza della cultura italiana e dello stesso concetto di controriforma.

In ogni caso la storiografia degli ultimi decenni ha posto in chiaro come il concilio di Trento abbia rappresentato una via verso il moderno e come la diversità delle proposte e le stesse feroci guerre di religione abbiano costituito diverse risposte al problema della modernità. Il rapporto tra l'individuo, la società e lo Stato moderno, il rapporto dell'uomo con la natura coinvolgono la civiltà europea nella grande avventura che la porta da una situazione di marginalità alla conquista del mondo, conquista che prima di essere geografica si sviluppa sul piano della scienza e della tecnica. In primo luogo il concetto di misura. Al centro il problema che si può chiamare della secolarizzazione, con un termine che si può ritenere improprio se si intende come un processo a senso unico, come esclusione del sacro dalla vita degli uomini, ma che può essere invece usato correttamente se si analizza il fenomeno come uno scambio continuo in cui sacro e profano cercano un nuovo rapporto di tipo dualistico e si sviluppano in un'osmosi reciproca. Questo processo implica in una prima fase lo sviluppo della confessionalizzazione che investe in primo luogo la politica e le istituzioni ma che è in primo luogo un fenomeno culturale che concerne il problema della salvezza. Si è introdotto come centrale nella riflessione su questi problemi il termine di disciplinamento.

Il fattore più interno nel processo di formazione del moderno individuo è stato visto nella perdita della visione preesistente di un mondo sacro, di un cosmo governato da un Dio supremo ma animato nello stesso tempo da entità sfuggenti alle stesse leggi divine e della natura. Un mondo nel quale l'uomo era prigioniero di un universo immobile e nello stesso tempo animato da potenze invisibili, spiriti diabolici o angelici, ad esso incorporate. La prima definizione scientifica di questo processo di fuoriuscita dell'Occidente dalla visione magica del mondo è stata data all'inizio del Novecento da Max Weber che ha coniato il termine di de-magificazione o dis-incantamento (in tedesco: «Entzauberung») del mondo. Ritengo questi termini equivalenti mentre più equivocamente si usa spesso il termine di «secolarizzazione»: equivocamente perché con il termine secolarizzazione si può intendere il rifiuto di ogni concezione trascendente di Dio come creatore e autore delle leggi della natura e della ragione, mentre non è questo Dio che viene escluso nel processo di formazione del moderno. Con il termine di secolarizzazione rischiamo di proiettare nei secoli dell'età moderna una visione che è propria della nostra epoca e quindi di avallare un'interpretazione astorica che vede il moderno nascere come elemento estraneo, in contrapposizione e in lotta con il cristianesimo come religione dominante nell'Occidente medievale: si vede il mercante come

un eretico che si ribella contro i precetti ecclesiastici, gli imperatori del Sacro Romano Impero come campioni della laicità contro il papato etc. Questa tendenza ha dominato ampi settori della storiografia sino ai nostri giorni, coinvolgendo intellettuali sia di parte laica e anti-ecclesiastica – sulla scia del razionalismo illuminista e positivista – sia di parte confessionale cattolica: questi ultimi rifiutano il moderno stesso come anti-religioso e anticristiano.

In realtà, al contrario, l'interpretazione di Weber sembra più comprensiva dell'insieme dei fenomeni religiosi che vogliamo considerare in rapporto con l'aspetto antropologico: il moderno nasce con un forte richiamo religioso in tutti i movimenti di riforma che hanno caratterizzato il tardo medioevo e la prima età moderna, sia nella grande espansione degli ordini mendicanti (francescani, domenicani ecc.) che ha accompagnato la crescita delle città mercantili sia nella cosiddetta *devotio moderna* che ha diffuso nel Quattrocento in tutta l'Europa il senso della trascendenza e il richiamo alla coscienza individuale che sarà più tardi la base dell'appello della Riforma. Certamente questa diversa interpretazione del rapporto con la religione appare essere la biforcazione fondamentale nella comprensione storiografica e nella definizione del moderno: se accettiamo la tesi della secolarizzazione vedremo il processo di modernizzazione come una lotta tra le nuove idee razionaliste, teiste o immanentiste, che trionfano con l'illuminismo dopo una lotta secolare, e un vecchio mondo che è dominato dall'oscurantismo; se accettiamo l'ipotesi di Max Weber vedremo che la prima tappa di questo processo avviene nel corso del medioevo con lo sviluppo del pensiero teologico e la graduale affermazione di una religione, il cristianesimo occidentale, che pone in primo piano il tema della trascendenza di Dio rispetto al mondo e che – con la fusione tra la dottrina cristiana e la filosofia classica – restituisce quindi al mondo una sua autonomia dalla sfera del sacro. In questa interpretazione il culto dei santi diventa la prima tappa per liberare il mondo da presenze ingombranti come le divinità animistiche o i demoni: solo proclamando i miracoli come eccezione rispetto alle leggi di natura (e quindi confinandoli in territori riservati e custoditi dalla Chiesa) si è potuto emarginare ed eliminare poi la percezione di un mondo animato e irrazionale, pervaso da spiriti celesti e infernali; solo restringendo il sacro nel «sacramento» come amministrazione di un invisibile soggetto al magistero e al potere della Chiesa si è potuto aprire il terreno ad un quotidiano aperto alla razionalità e all'autonomia dell'agire umano.

Sulla base di queste grandi coordinate cronologiche e spaziali soltanto ora siamo in grado di cogliere con la necessaria distanza il significato della Riforma protestante e della stessa riforma cattolica promossa dal concilio di Trento, avvenimenti con i quali di solito si apre nei manuali di storia l'età moderna. In realtà questi avvenimenti ci appaiono sempre di più non come un'improvvisa frattura o co-

me una reazione alla corruzione e agli abusi che si erano introdotti nella vita ecclesiastica (come la vendita delle indulgenze e simili) ma come la conclusione di un lungo periodo di crisi della cristianità medievale: non un punto di partenza ma in qualche modo il culmine, il punto di arrivo di un processo di trasformazione sia nel nuovo rapporto dell'individuo con Dio sia nel rapporto pubblico tra il sacro e il potere, tra la Chiesa e lo Stato.

Non si tratta quindi di edulcorare la storia con un falso irenismo che renda uguale la Riforma protestante e la risposta cattolica in una notte in cui tutte le vacche siano bigie: le lotte e le guerre di religione tra cattolici e protestanti, le repressioni e le intolleranze costituiscono un capitolo fondamentale della storia moderna e il nostro mondo moderno è nato da queste tragedie; ne tanto meno si tratta di riprendere in senso apologetico l'annosa controversia concettuale (che ha occupato generazioni di storici) tra i termini di Riforma – Controriforma – Riforma cattolica, nelle diverse convinzioni che la risposta del mondo cattolico fosse soltanto una reazione alla Riforma o invece costituisse un'altra strada parallela per rispondere alle esigenze religiose dell'uomo moderno. Sembra ormai acquisito che, mentre nella prima generazione della Riforma prevale l'aspetto di rivoluzione rispetto alla Chiesa medievale, all'interno del mondo cattolico abbiano convissuto – più o meno pacificamente – sia un moto di rinnovamento interno – riforma cattolica – sia una reazione repressiva nei confronti del protestantesimo e dell'eresia – contro-riforma.

Si tratta soprattutto di comprendere che tutti questi fenomeni, così diversi e in contrasto tra loro, si inseriscono nel faticoso cammino verso il moderno. Sembrano in ogni caso tramontate le visioni che tendevano a vedere nella posizione della Chiesa romana e nel concilio di Trento soltanto un processo di reazione, di conservazione di un sistema immobile dogmatico e di un sistema sociale feudale e arretrato di fronte alle innovazioni provenienti dal nord così come sono tramontate quelle opposte che tendevano a vedere nella riforma cattolica un movimento parallelo e quasi indipendente dalla Riforma protestante, un movimento che ha soltanto combattuto le degenerazioni e gli abusi della Chiesa medievale conservando intatte le sue strutture dogmatiche e disciplinari nel passaggio epocale. In realtà tutto è cambiato sia nei paesi cattolici che in quelli riformati: si tratta di risposte diverse, più rivoluzionarie o riformistiche (per usare il nostro linguaggio di oggi) ad un unico problema, quello della modernità, in un processo che vede nella sfera privata l'affermarsi di un nuovo rapporto tra la coscienza e il sacro. Privato della sua inserzione tradizionale nel cosmo l'uomo-individuo moderno pone in primo piano il problema della «salvezza» individuale, il problema teologico della «grazia» che diventa centrale nei secoli dell'età moderna, sia nei paesi cattolici (basta pensare alla polemica tra giansenisti e gesuiti nel Seicento) sia nei paesi riformati: l'uomo

si salva per i propri meriti, per le proprie opere buone, o la corruzione dovuta al peccato originale impone l'abbandono alla predestinazione o ad una imperscrutabile misericordia divina?

La proposta di Martin Lutero, la professione di fede luterana, tende a stabilire un rapporto diretto tra la coscienza del singolo cristiano e la parola di Dio, la Bibbia, superando la mediazione costituita dal magistero e dai sacramenti della Chiesa: la salvezza viene soltanto da Cristo senza alcun merito dell'uomo e tutti i cristiani sono sacerdoti (la dottrina del sacerdozio universale dei fedeli) cioè essi stessi mediatori con la divinità; gli ecclesiastici moderni, i pastori, hanno soltanto un ruolo di servizio all'interno di una comunità che rimane sostanzialmente regolata dall'autorità e dal diritto dello Stato per tutto ciò che riguarda la vita pubblica, la disciplina ecclesiastica. Una seconda generazione di riformatori, la cui personalità più rappresentativa è costituita da Giovanni Calvino, la confessione calvinista, accentua il ruolo dell'impegno dell'uomo nel mondo, in un destino di salvezza o dannazione (predestinazione) che si incarna nella vita quotidiana, nella sua vocazione e nella sua professione e trova un suo riscontro nel successo e nel benessere del singolo.

La Chiesa cattolica risponde nel concilio di Trento proponendo sulla grazia, sulla salvezza, una soluzione intermedia che unisce la necessità delle buone opere all'abbandono nella capacità redentrice di Cristo e riaffermando la sua funzione di mediazione tra Dio e l'uomo nei sacramenti da essa amministrati e nella disciplina ecclesiastica. Il problema che il Concilio di Trento pone a base della propria riforma è quello della «salus animarum», di una Chiesa che è responsabile della salute delle anime distaccando, almeno teoricamente, la propria funzione da quella politica: il vescovo come responsabile della vita cristiana dei suoi soggetti viene visto, con i sacerdoti suoi collaboratori (professionalmente e culturalmente riformati con l'istituzione dei seminari) come pastore delle anime: il modello rimarrà per secoli Carlo Borromeo arcivescovo della Milano spagnola. Il papato della Controriforma assume però, nei decenni che seguono la conclusione del concilio di Trento, con lo sviluppo della Curia romana e con l'espansione dei nuovi ordini religiosi (in particolare i Gesuiti) una funzione centrale e centralizzatrice all'interno del mondo cattolico: è impossibile studiare la storia della Chiesa catttolica dell'età moderna, dai problemi più interni della spiritualità e dei modelli di santità, sino alle manifestazioni artistiche, sino a quelli del potere e della proprietà ecclesiastica senza fare perno su Roma. Particolarmente in Italia il papato continua a mantenere nei secoli dell'età moderna un forte influsso sugli Stati della penisola non soltanto sul piano politico ma anche sul piano culturale ed artistico, formando una specie di «zona grigia» in cui la autorità spirituale è profondamente intrecciata con quella politica.

Nascono quindi le Chiese confessionali – anche la Chiesa cattolica può essere

considerata confessionale accanto a quelle luterane, calviniste – che caratterizzano la prima età moderna in simbiosi e dialettica con gli Stati moderni come titolari della nuova sovranità («cuius regio, eius religio»), gli Stati confessionali: l'appartenenza alla Chiesa non è determinata soltanto dalla condivisione di un *credo* comune di verità di fede ma da professioni di fede giurate. Rimangono esclusi e perseguitati gli eretici, coloro che non aderiscono a nessuna delle confessioni, gli esponenti di un cristianesimo radicale o settario che è visto come pericolo per il potere politico e religioso costituito, movimenti che hanno un'importanza fondamentale sia per le sollevazioni popolari che hanno accompagnato la prima fase della Riforma (ad esempio la guerra dei contadini) sia per la successviva storia intellettuale e politica europea (dagli anabattististi ai quaccheri e puritani). Non si vuole diminuire la importanza rivoluzionaria della Riforma, ma affermare che non si capisce nulla se non si inquadrano questi fenomeni nel processo di modernizzazione e di confessionalizzazione. È in questa situazione che si sviluppa in Europa il disciplinamento sociale come processo dinamico in cui crescono realtà come il mercato e ideali come la libertà e la democrazia. Anche se nell'età confessionale ci si avvicina pericolosamente al monopolio del potere (è il momento in cui più pericolosamente il potere politico e quello religioso tendono ad unirsi) rimane sempre una concorrenza tra gli Stati, una distinzione di piani tra la sfera pubblica e la sfera privata, che permette la crescita dell'individuo. Il sistema dualista che aveva caratterizzato i secoli del pieno medioevo, nella tensione tra papato e impero, tra potere ecclesiastico e potere laico subisce una specie di metamorfosi: non viene meno il dualismo tipico di questo cristianesimo occidentale ma si dislocano diversamente i punti di attrito di questa continua tensione: nella concorrenza tra gli Stati, tra le Chiese, nella rivendicazione di diversi fondamenti dell'autorità, nella distinzione tra la sfera della coscienza e la sfera del diritto statale positivo.

Lo sviluppo della coscienza e l'angoscia dell'individuo che si sente diviso da un universo da cui ha preso le distanze e anche al proprio interno tra le norme morali della coscienza e le leggi del diritto positivo statale diventa uno dei temi fondamentali al quale gli storici dell'età moderna si sono particolarmente interessati negli ultimi anni sotto la spinta della crisi delle ultime strutture costruite nei secoli passati come saldatura tra la sfera interna e quella esterna, sociale: in particolare nei paesi cattolici la confessione dei peccati, il sacramento della penitenza. Così è aumentata l'attenzione ai metodi utilizzati nei diversi ambiti confessionali per il controllo e l'educazione delle coscienze: la confessione, la repressione inquisitoriale e le missioni popolari in ambito cattolico, la predicazione e il controllo della moralità pubblica nelle religioni riformate. Il processo di secolarizzazione in senso proprio, come distacco dal trascendente, inizierà soltanto alla fine del XVII secolo con quella che è stata chiamata la crisi della coscienza europea e si svilupperà man

mano nella misura in cui lo Stato moderno non avrà più bisogno dell'unità religiosa come puntello ideologico (promuovendo esso stesso la nuova religione della patria) e durerà per tutta la seconda età moderna sino ai nostri giorni: si apre la strada alla tolleranza e alla libertà di pensiero, almeno per quanto riguarda la professione religiosa.

4. Il Moderno e la musica

Se c'è qualcosa di vero in quanto è stato detto sino ad ora, l'importanza del concilio di Trento nella storia della musica è non tanto in ciò che è stato deliberato esplicitamente ma nel sottostante terreno del «non detto», nel dialogo tra il concilio stesso e il mondo moderno. Questo ci spinge a ripartire dall'intuizione di Max Weber di un secolo fa, quando in un celebre passo inserì la musica tra le caratteristiche fondamentali (insieme alle altre rivoluzioni nel campo delle scienze e delle arti e delle tecnologia) che hanno portato l'Occidente a distaccarsi da tutte le altre civiltà che l'avevano preceduto sulla faccia della terra: «L'orecchio musicale sembra essere stato presso altri popoli più sottilmente sviluppato di quel che non sia oggi da noi; in ogni caso non lo fu meno. Polifonia di diversa specie fu diffusa largamente in tutto il mondo; ed anche il discanto si trova in altri paesi. Anche in altri paesi si conoscono e si calcolano tutti i nostri intervalli sonori razionali. Ma la musica armonica razionale, tanto contrappuntistica quanto armonica in senso stretto; la struttura del materiale sonoro sulla base dei tre accordi perfetti con l'integrazione armonica della terza; il nostro cromatismo e la nostra armonia, espresse dal Rinascimento in poi, non quale misura di distanza ma in forma razionalmente armonica; la nostra orchestra col quartetto ad archi come nucleo centrale, e colla sua organizzazione degli strumenti a fiato; il basso d'accompagnamento, la nostra notazione musicale che sola rende possibile la composizione e l'esecuzione delle opere musicali moderne, cioè la loro durata nel tempo); le nostre suonate, sinfonie ed opere, quantunque nelle musiche più diverse esistessero come mezzi d'espressione la musica a programma, la musica descrittiva, l'alterazione dei toni e la modificazione, e come mezzi per esse i nostri strumenti fondamentali, organo, piano, violino; tutto questo ci fu soltanto in Occidente»[11].

Quando Weber scriveva queste pagine forse stava cominciando con l'inizio della dodecafonia l'ultima fase di questo ciclo della musica razionale occidentale nata dal Rinascimento: certamente ora siamo più in grado di cogliere l'andamento secolare di un ciclo che si sta chiudendo per la musica così come per la politica,

---

11 MAX WEBER, *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, trad. it. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo,* Roma, Edizioni Leonardo, 1945, pp. 2-3.

l'economia, le arti visive etc. Come storici il presente ci interessa in quanto ci permette di capire meglio certi aspetti del passato che i nostri maestri, pur più formati e colti di noi, non potevano cogliere perché ancora viventi all'interno del ciclo storico che stavano studiando. Ma qui devo sottolineare ancora che io parlo da storico generico e quindi dall'esterno e che non posso assolutamente entrare nell'analisi delle teoria e della prassi musicale dell'età barocca: mi limito quindi ad indicare dall'esterno alcuni punti da sottoporre alla riflessione degli addetti ai lavori.

Il successo della polifonia nel tardo medioevo sembra corrispondere alla rottura del vecchio ordine cosmico e sociale che caratterizza la società europea: la contaminazione del canto gregoriano e monodico corrisponde alla mobilità di un quadro in cui comincia a non esservi più nulla di fisso e immutabile sia nella gerarchia celeste che negli ordini della società. Rimangono quasi sempre le vecchie strutture, musicali e non, ma nella realtà esse assumono significati del tutto nuovi: non esiste ancora l'individuo in senso completamente moderno, ma la salvezza non è più nell'adeguamento ai tradizionali modi ereditati dalla tradizione antica ed elaborati nel pieno medioevo occidentale. Ciò investe tutta la musica, sia quella liturgica che quella legata alla quotidianità, nata per cantare le grandi esperienze spirituali, le gioie e i dolori della vita. Oggi noi parliamo di musica sacra e di musica profana: sappiamo bene però che queste categorie non sono applicabili a quest'epoca di transizione. Così è sbagliato credere che la riforma protestante prima e la stessa riforma tridentina poi siano una reazione agli «abusi» che si erano introdotti nella vita della Chiesa (e nella musica) nell'età medievale: in realtà sia gli evangelici che i cattolici cercano una soluzione al problema della salvezza dell'uomo visto per la prima volta come individuo. Naturalmente le risposte sono diverse e i due schieramenti si affronteranno anche in campo musicale per le necessità imposte dalla lotta cruenta e dalle guerre di religione, ma ora sappiamo che non è possibile vedere in uno schieramento il progresso e nell'altro la conservazione anche se nell'uno e nell'altro noi troviamo forti pressioni in senso conservatore (dalla richiesta di espellere la musica dalla liturgia a quella di restaurare il canto fermo nelle sue forme antiche): in realtà sia la Riforma che la Controriforma sono due risposte della cristianità al nuovo che avanza.

Per quanto riguarda la scienza della natura e il cosmo noi troviamo al centro del nostro percorso la rivoluzione copernicana o, per usare l'espressione contenuta nel titolo di un libro famosissimo di A. Koyré, il passaggio «dall' universo del press'a poco al mondo della precisione». La coscienza che la terra si trova non al centro del cosmo ma immersa in un cosmo infinito si congiunge alla convinzione di poter manipolare la natura mediante l'intervento umano: il passaggio dall'astrologia all'astronomia sarà lento e complesso, la scienza rimarrà ancora a lungo innestata nelle dispute filosofiche (platonismo, aristotelismo), mescolata con

la magia e l'alchimia, ma il cammino è iniziato La rottura dell'antico schema delle arti del quadrivio (aritmetica, geometria, musica, astronomia) porta non soltanto al processo di matematizzazione della natura con la nascita della fisica moderna ma anche alla nascita della musica moderna come costruzione e «artificio», all'abbandono degli schemi millenari dei modi ereditati dalla tradizione greca e alla nascita delle moderne tonalità. Non c'è nulla di nuovo in ciò che dico e le idee mi sono venute ultimamente dalla lettura dei saggi contenuti nel volume *Music and Science in the Age of Galileo* a cura di Victor Coelho[12]. Non occorre certo ripercorre e sintetizzare questi saggi ma ciò che voglio soltanto sottolineare è che il rapporto tra il concilio di Trento e la musica va visto in questo contesto (anche quello concreto della famiglia di Vincenzo Galilei e della Camerata fiorentina, nella dialettica tra la riproposta di una nuova archeologia musicale che sogna un ritorno alla purezza primitiva dei modi greci e il nuovo che avanza) più che non nella selva delle norme sinodali. Tutta la musica, sacra e profana, sarà nei secoli successivi gradualmente dominata, sino alla definitiva sistemazione scientifica di Hermann Helmholtz, dall'abbandono degli antichi modi per le nuove tonalità, per il «temperamento» come disciplinamento del suono sulla base della misura razionale e sperimentale[13] e dall'invenzione di nuovi strumenti musicali. La musica non sarà più il tentativo di riprodurre nel microcosmo del suono la complessità del moto delle sfere celesti, come nella polifonia fiamminga, ma ha il suo centro nell'animo umano; è un dibattito che coinvolgerà la cultura e la scienza europea sino alle *Harmonices mundi* di Johannes Kepler a Descartes e all'*Harmonie universelle* Marin Mersenne e alla successiva esplosione della fisica moderna con Isaac Newton[14].

Già Oscar Mischiati aveva posto l'accento, parlando dell'atmosfera musicale del primo Cinquecento, su un passo del grande teologo Tommaso de Vio detto il Gaetano: «quia sonus abstrahit a materia hac vel illa et sonus qui ab uno applicatus est ad materiam vanam, potest ab altero applicari ad materiam spiritualem, ut patet»[15]. Ciò che è ancora molto da esplorare è l'esperienza dei tanti «unus» e «alter», degli uomini che nel corso del Cinquecento e del Seicento hanno manipolato il «suono» come di-

12 Dordrecht-Boston-London, 1992.

13 MAX RIEGER, *Helmholtz Musicus. Eine Studie über Helmholtz' Objectivierung der grundlagen der Musik, dargestellt anhand einer Textanalyse der «Tonempfindungen» (1877)*, tesi di laurea discussa nell'ottobre 2001 presso l'Università di Bremen (in corso di stampa).

14 *La musica nella rivoluzione scientifica del Seicento*, a cura di P. Gozza, Bologna, 1989 (vedi ora: *Number to Sound: the musical Way to Scientific Revolution*, Dordrecht-Boston-London, 2000); ANDREA LUPPI, *Lo specchio dell'armonia universale. Estetica e musica in Leibniz,* Milano, Angeli, 1989; PATRICE BAILHACHE, *Une histoire de l'acustique musicale,* Paris, CNRS, 2001; MASSIMO BUCCIANTINI, *Galileo e Keplero. Filosofia, cosmologia e teologia nell'età della Controriforma,* Torino, Einaudi, 2003.

15 OSCAR MISCHIATI, in *Musica e liturgia* cit., p. 19.

sgiunto dalla materia, non soltanto dalla materia sacra o da quella profana ma anche dall'ordine fisso e immutabile delle categorie consolidate e dei pianeti.

Un altro punto di riflessione corrisponde alla funzione sociale della musica. È stato scritto in uno dei saggi più penetranti sul rapporto tra religione e musica nella prima età moderna che lo straordinario sviluppo della musica in quest'epoca è legato al fenomeno della secolarizzazione: nel declino della sensibilità religiosa è comparso negli uomini un bisogno psicologico, una specie di vuoto emozionale che viene riempito principalmente dalla musica: si attua un'alleanza tra la religione e la musica che permette alla musica stessa di giocare un ruolo sempre più importante e centrale nella psiche europea[16]. A parte l'equivocità del termine «secolarizzazione» applicato proprio all'età confessionale, penso che sia importante quest'osservazione per cogliere le motivazioni che spinsero a superare la tradizione polifonica tardo-medievale in funzione di una nuova sintesi tra il suono e la parola, sintesi che investe sia la musica liturgica (vedi l'esempio di Carlo Borromeo a Milano: «Quae canerentur, ea non solum sacra, sed ad praesens officium accomodata, esse iussit; cantumque ita temperari, ut verba intelligerentur»)[17], sia la musica extraecclesiastica per esprimere sentimenti e passioni: è la tensione morale che fornisce alla musica la sua forza intrinseca. Ed è la musica sola che può dare alle parole quella capacità di influenzare la mente che esse non avrebbero ben oltre la catechesi e la predicazione.

Qui il discorso sulla musica post-tridentina andrebbe inserito nel grande tema del Seicento come secolo della coscienza, dell'anatomia dell'anima: il conflitto tra la coscienza e la legge positiva, sia statale che ecclesiastica, produce come contrappeso un'espansione della coscienza individuale e della scienza della coscienza, la nascita della teologia morale come disciplina autonoma e della casistica. Lo stesso Maurizio Padoan ha attirato recentemente l'attenzione sul titolo di una della raccolte principali di canti e madrigali spirituali di Monteverdi: *Selva morale e spirituale*[18]. Ma devo fer-

16 HELMUT GEORG KOENISGSBERGER, *Music and religion in early Modern Europe*, nel volume di saggi *Politicians and Virtuosi. Essays in early Modern History,* London-Ronceverte, Hambledon Press, 1986, pp.179-210.

17 CARLO BASCAPÉ, *Vita e opere di Carlo Arcivescovo di Milano cardinale di s. Prassede*, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo, 1983, p. 802. Sul tema ritengo ancora importante il saggio di GIUSEPPE. VECCHI (a cui va ancora la mia riconoscenza come precursore di questi studi), *Il Concilio di Trento. S. Carlo e la musica,* in «Settimane culturali storico umanistiche», Trento, XI-XII (1962-1964), pp. 93-116.

18 MAURIZIO PADOAN, *Dalla 'potentia auditiva' all''universal genio de' spettatori': la ricezione della musica nel pensiero teorico tra Rinascimento e barocco* (I), in «Rivista Italiana di Musicologia» XXXVI (2001), p. 245. Per il problema generale della casistica morale nel Seicento sono costretto a rinviare al mio volume *Una storia della giustizia. Dal pluralismo dei fori al moderno dualismo tra coscienza e diritto,* Bologna, 2000.

marmi accennando soltanto ad alcune conseguenze o connessioni che io pongo soprattutto come problemi aperti. In primo luogo l'ingresso della musica nel mondo della cultura in senso pieno: come avviene nelle arti figurative con la nascita alla fine del Cinquecento delle prime accademie di pittura e la separazione dei pittori dalla corporazioni artigiane, qualcosa del genere mi sembra avvenire nella musica con la nascita delle grandi scuole di Roma, Venezia e Napoli: non si tratta soltanto di un processo di «professionalizzazione» dei musicisti, professionalizzazione che da tempo era cresciuta nelle Chiese e nelle corti dei principi, ma di un mutamento del loro ruolo sociale e culturale. In questo quadro si sviluppa la divaricazione ben nota: divaricazione non soltanto tra la musica colta e la musica popolare ma tra la musica professionale ancora legata al genere enarmonico e la musica come espressione della vita quotidiana fondata sul genere diatonico.

In secondo luogo penso si debba riflettere sulla nascita del pubblico: non è soltanto questione di una diversa fruizione. Così come in quest'età nascono le prime pinacoteche, nasce cioè la fruizione dell'opera d'arte separata da un contesto in cui essa era prima inserita, così nascono ora il concerto e il melodramma in cui la musica è in qualche modo isolata e il rapporto con il pubblico è caratterizzato dalla distanza.

5. La musica e il sacro nell'età post-tridentina

Per concludere devo ritornare all'ipotesi di partenza. Non penso di essere andato fuori tema allargando il discorso al problema generale del moderno. Alla base infatti c'è la convinzione, prima avanzata, che il Concilio non ha dettato alcuna direttiva limitandosi ad inserire il problema del sacro nel quadro dello sviluppo della nuova cultura musicale emergente del tempo. Certamente si sviluppano nei decenni seguenti due linee diverse nella prassi: da una parte la tendenza a difendere il sacro all'interno del recinto liturgico insistendo sulla necessità di conservare e omogeneizzare il discorso musicale in parallelo con la riforma del messale e del breviario[19]; dall'altra lo sviluppo di una musica sacra esterna al recinto liturgico e caratterizzata da un'osmosi diretta e continua con il nuovo linguaggio musicale. Si tratta di un'esplosione di laudi e canti spirituali e devozionali che non ha precedenti nella pur lunga storia della musica religiosa[20]. Non si tratta di due vasi non

19 LEWIS LOCKWOOD, *Some Observations on the Commission of Cardinals and the Reform of Sacred Music (1565),* in «Quadrivium» (1966), pp. 39-55

20 GIANCARLO ROSTIROLLA - DANILO ZARDIN - OSCAR MISCHIATI, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento; poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, Roma, Istituto di Bibliografia Musicale, 2001.

comunicanti: la diffusione delle sonate da Chiesa e dei «concerti ecclesiastici», dei mottetti, fornisce l'occasione privilegiata alla nuova musica devozionale in tutto il Seicento e nel primo Settecento per inserirsi nel cuore stesso della Messa e delle salmodie del Breviario mentre lo sviluppo di funzioni paraliturgiche come le Quarantore o le cerimonie inserite nel corso della Settimana Santa o nelle altre feste dell'anno permettono lo sviluppo di una zona mista, liturgica e teatrale, d'incontro[21]. Non accenno nemmeno al fenomeno, particolarmente interessante proprio perché contrastato e vitalissimo, della pratica della musica nei monasteri femminili: gli importanti studi pubblicati nell'ultimo decennio mi esimono da qualsiasi intervento in proposito[22]. Penso che in ogni caso sia necessario riprendere questi fili all'interno del panorama di quella che è stata chiamata «l'Europa dei devoti» sulle orme dell'opera classica di Henri Bremond sino agli ultimi studi di Michel de Certeau e di Louis Châtellier, Marc Fumaroli: d'altra parte senza la musica si comprende proprio poco della spiritualità del Seicento e si corre il rischio di banalizzarla se ci si limita al linguaggio delle parole[23].

Quello della musica sacra è infatti un cammino interno al più vasto panorama della storia della spiritualità post-tridentina per quanto riguarda la vita consacrata e di perfezione evangelica e la devozione popolare: la riforma cattolica aveva ipotizzato la riduzione del numero degli ordini religiosi unificandoli nelle tre regole fondamentali (agostiniana, benedettina e mendicante); essi invece si moltiplicano in età tridentina (gesuiti, barnabiti ecc.) crescendo dal basso e dando luogo ad un pluralismo mai sperimentato prima d'allora nella Chiesa, alla convivenza di numerose e diverse spiritualità e di molti cammini verso la perfezione. Ciò che mi preme qui sottolineare, perché non mi sembra che la storiografia l'abbia fatto sufficientemente sino ad ora, è che tutte queste iniziative sono nate al di fuori di tutti i grandi progetti di riforma avanzati dalle autorità ecclesiastiche e che non sono state nemmeno riconosciute dal Concilio di Trento, che pure ha avuto tra i suoi pro-

---

21 MAURIZIO PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco,* in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre,* a cura di S. Martinotti, Milano, 2000, pp. 13-64.

22 Il riferimento è dovuto almeno a due volumi fondamentali: CRAIG A. MONSON, *La pratica della musica nei monasteri femminili bolognesi*, in *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma* cit., pp. 143-160; ROBERT L. KENDRICK, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

23 HENRI. BRÉMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, vol. I: *L'humanisme dévot (1580-1660)*, Paris, Bloud et Gay. 1923; MICHEL DE CERTEAU, *Du système religieux à l'éthique des lumières (17e-18e): la formalité des pratiques,* in *La società religiosa nell'età moderna,* Napoli, Guida, 1973, pp.447-509; MARC FUMAROLI, *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980 (trad.it. Milano, Adelphi, 2002)*;* LOUIS. CHÂTELLIER, *L'Europe des dévots,* Paris, Flammarion, 1987.

tagonisti alcuni membri dei nuovi ordini. Questi si moltiplicano invece di diminuire e si sviluppano al loro interno in modo esponenziale, acquistando una funzione fondamentale nella Chiesa post-tridentina. Penso che questo avvenga per corrispondere ad una delle esigenze della modernità, il pluralismo dei cammini dell'uomo verso la salvezza, verso l'assoluto: alla pluralità delle professioni di fede e delle sette che si sviluppa all'interno del mondo passato alla Riforma corrisponde, all'interno del mondo cattolico, un pluralismo dei cammini spirituali e comunitari verso la perfezione, pluralismo che si esprime nella grande vitalità e diversità degli ordini religiosi; si tratta di un fenomeno diverso, compatibile con la struttura gerarchica e unitaria della Chiesa romana, ma non meno importante dal punto di vista dello sviluppo spirituale ed antropologico dell'uomo moderno[24].

Così la musica sacra fuoriesce dal luogo sacro, dalla liturgia, e prende molte strade. La novità non sta tanto nei seguaci di Palestrina che cercano soprattutto di domare la tradizione polifonica in ossequio al disciplinamento prescritto dalle autorità ecclesiastiche, quanto negli artisti che prendendo spunto dalla stessa esigenza espressa dal Tridentino per un nuovo rapporto tra il suono e la parola si avviano sulla strada del canto poetico come possibilità di esprimere la nuova spiritualità del moderno individuo: la strada che va, per intenderci, da Giovanni Animuccia (ma anche in modo anomalo da Carlo Gesualdo principe di Venosa che io vedo/sento come il Caravaggio della musica perché pone al centro il mistero della vita e della morte) a Claudio Monteverdi[25]. In certo qual modo è la via opposta a quella della profanizzazione della musica sacra da parte delle generazioni precedenti, tendenza contro la quale si esprimevano i padri del Concilio tridentino: ora si vuole in modo cosciente sacralizzare la vita quotidiana inserendola nel quadro devozionale e spirituale, anche e forse soprattutto attraverso la nuova musica. Filippo Neri inserendo la musica come una parte centrale della pratica dei suoi incontri voleva, secondo le parole del p. Antonio Talpa, «domesticare et universalizzare la vita spirituale […] et in questo modo egli andava distruggendo quella falsa imaginatione, che la vita spirituale fusse austera e incompatibile con la vita comune»[26].

---

24 PIERRE LEGENDRE, *Leçons VII. Le désir politique de Dieu. Étude sur les montages de l'état et du droit,* Paris, Fayard, 1988, p.348; quando si compara l'organizzazione cattolica (che ignora le sette) e quella dei paesi della Riforma «on ne doit jamais oublier que les sectes ont été, dans le catholicisme des temps modernes, résorbées par le phénomène des couvents, pratique d'une grande portée sociale et subjective».

25 Non mi pare fornisca nuovi apporti la schematizzazione proposta in un saggio di VALENTINO DONELLA, *Le vie della musica sacra dopo il Concilio di Trento,* in *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina,* a cura di C. Mozzarelli e D. Zardin, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 461-471.

26 Cfr. i saggi di ROSTIROLLA, *op. cit.*; non condivido però l'opinione (p. 33) che definisce i membri dell'Oratorio Filippino come «interpreti intransigenti dello spirito controriformistico»:

Non si tratta quindi di vie solitarie e individuali: si sviluppano nuove strutture legate all'Oratorio o al teatro gesuitico (per citare soltanto le principali e più influenti). È questa strada che permette in campo musicale nel Seicento europeo una circolarità che travalica le opposizioni confessionali, una circolarità che precede di gran lunga i successivi sviluppi culturali e teologici verso la tolleranza tra le diverse confessioni religiose e che porterà alle grandi sintesi del secolo successivo. Nella complessità delle scuole e dei diversi linguaggi musicali legati al nuovo stile solo la musica riesce a permettere quegli incontri interconfessionali che sono impossibili non soltanto nei trattati dei teologi dominati dalla controversistica ma anche nelle stesse arti visive più legate direttamente alle impostazioni iconografiche e catechistiche.

È stato detto autorevolmente che per Bach tutta la musica è sacra: si può dire forse la stessa cosa, con le dovute proporzioni, per altri grandi suoi contemporanei e si può affermare che con l'età di Bach si conclude il percorso musicale della Riforma e anche – paradossalmente, ma non tanto – del Concilio tridentino. Le nuove ricerche storiografiche sulla Controriforma mi sembra permettano, una volta abbandonati gli steccati controversistici, di cogliere meglio sia le identità confessionali nelle loro opposizioni più dure sia i reciproci influssi nell'espressione quotidiana della «pietas» cristiana e nel processo di acculturazione[27]. La musica può e deve essere un campo privilegiato per queste ricerche perché sono i musicisti a peregrinare in tutt'Europa superando senza problemi le frontiere confessionali e politiche che impediscono il dialogo sul piano teologico.

La chiusura avverrà gradualmente con il processo di secolarizzazione nel corso del Settecento: è allora che la Chiesa cattolica si chiude nelle trincee della restaurazione palestriniana perseguendo un ritorno al canto fermo ormai al di fuori del tempo storico, oppure accettando la sconfitta nell'assimilazione della musica liturgica al melodramma. Ma grazie a Dio il miracolo della musica permetterà sempre l'erompere del mistero, dall'*Ave verum* e il *Requiem* di Mozart alla *Creazione* di Franz Joseph Haydn, ai grandi affreschi dei poemi sacri dell'Ottocento e del Novecento sino al ritorno creativo al passato che qui cerchiamo di esplorare, da parte di Igor Stravinskij. Ma questa è la mia ultima asserzione che di scientifico non può e non vuole avere proprio nulla.

---

di qui può nascere un'interpretazione molto divergente e distorta dell'intero fenomeno anche sul versante musicale: cfr. PRODI, *San Filippo Neri: un'anomalia nella Roma della Controriforma?,* in «Storia dell'arte» LXXXV (1995), pp. 333-339.

27 RONNIE PO-CHIA HSIA, *Social Discipline in the Reformation: Central Europe 1550-1750*, London-New York, Routledge, 1989 (alla musica e al teatro barocco sono dedicate le pp. 89-113, nelle quali si sottolinea tra l'altro l'imitazione da parte cattolica delle prime raccolte luterane di inni e l'influsso anche nel mondo riformato dei canti sacri del gesuita Friedrich Spee).

FABRIZIO FIASCHINI

Professionismo teatrale e devozione religiosa in Giovan Battista Andreini

PROFESSIONISMO TEATRALE E DEVOZIONE RELIGIOSA IN GIOVAN BATTISTA ANDREINI

1. Milano

Nell'omaggio ai *Benigni lettori milanesi* premesso al poema agiografico su *Tecla vergine e martire*, del 1623, Giovan Battista Andreini definisce come «incessabil agitazione» gli spostamenti che di continuo lo costringono da una piazza teatrale all'altra[1]. L'espressione sembra voler evidenziare non solo i vincoli estenuanti di una professione perennemente itinerante, ma anche una certa inquietudine interiore, un moto di ripulsa per gli eccessi di una vita a tal punto dominata dagli affanni e dalle preoccupazioni mondane da sacrificare i tempi dello spirito, impedendo la serena disposizione dell'animo a Dio.

Il *topos* di riferimento, ricorrente nell'Andreini sacro, è dunque quello squisitamente barocco dell'*omnia vanitas*, spesso incarnato nel tipo già petrarchesco del poeta malinconico e pentito. Tuttavia, quasi a far parziale ammenda di tanta caducità, l'autore, nella medesima premessa, si dilunga in un'accurata descrizione delle liturgie della Milano borromaica, così da «honorar di continuo […] di così gran città le divozioni infinite, poiché quello che sarà tolto all'occhio, altrove il piede conducendomi, sarà conceduto a questa operetta in Milano stabile rimanendo»[2].

Una fitta rassegna di eventi che l'Andreini tratteggia come testimone diretto, come «eterno ammiratore e celebratore di così fatte meraviglie»[3], passando dai continui pellegrinaggi alla cappella di santa Tecla e alla tomba di san Carlo in Duomo, ai mascheramenti devoti dei fanciulli delle scuole della Dottrina Cristiana, per esaminare poi alcune delle più celebri processioni ambrosiane: quelle sfarzose ed opulente delle offerte e quelle notturne delle compagnie della Santa Croce[4], ma

---

1 G. B. ANDREINI, *La Tecla vergine e martire*, Venezia, Guerigli, 1623, p. 12.

2 *Ibidem*

3 *Ibi*, p. 7.

4 Istituite nel 1578 da san Carlo, subito dopo la peste, per radicare la devozione, diffusa durante il contagio, delle croci poste agli snodi delle vie cittadine principali, le compagnie della Santa Croce furono promotrici di un'intensa attività spirituale che prevedeva processioni e preghiere non solo nelle ricorrenze festive (in particolare il 3 maggio, festa dell'Invenzione della Croce), ma anche la sera del venerdì, quando tutte le compagnie confluivano in Duomo per

anche il Corpus Domini e la celebre processione del sacro Chiodo, visualizzata non tanto nel suo aspetto cupo e penitenziale, come appare in Tanzio da Varallo e nell'iconografia borromaica tradizionale, ma in quello celeste e trionfante della Chiesa post-conciliare, simboleggiata da una città adornata «d'addobbamenti empirei» e dal «Chiodo che non fu solo atto a tenere conficcato in duro legno il Fattor del Cielo, ma a sconficcare ogni idolatra setta, conficcando nel mondo l'Evangelo di Cristo Signor Nostro»[5].

Nonostante l'evidente enfasi encomiastica posta dall'autore nella stesura di questo breve saggio di pietà introduttivo al poema, l'accuratezza delle descrizioni e soprattutto il nutrito elenco delle devozioni impresse, come tante tabelle espiative, nella memoria dell'attore errante, appaiono meritorie di ulteriori approfondimenti. Il 'diario' delle processioni milanesi non rappresenta infatti un'eccezione nella produzione andreiniana. Il gusto e l'attenzione riservata alla celebrazione di specifiche devozioni cittadine appare al contrario un esercizio costante che accompagna Andreini in ogni tappa del suo forzato nomadismo[6].

Oltre a Milano, 'città rituale' lodata anche in un altro poemetto sacro, *La divina visione in soggetto del beato Carlo Borromeo*, incentrato sulla celebrazione del *primus* e dell'*alter Borromeus*, modelli insuperati di carità e di azione pastorale[7], molte delle 'piazze' abitualmente frequentate dall'attore nel corso delle sue tournée risultano

---

l'ascolto di sermoni edificanti (sulle vicende di questa pia istituzione borromaica si veda M. OLIVIERI BALDASSARRI, *I «poveri prigioni». La confraternita della Santa Croce e della Pietà dei carcerati a Milano nei secoli XVI-XVIII*, Milano, NED, 1985).

5 *Ibi*, p. 9. Un'analisi completa e dettagliata della lunga dedicatoria, inserita nel più ampio contesto dei rapporti tra Andreini e la Milano borromaica si trova in F. FIASCHINI, *Fuori dalla selva. Note sugli esordi di Giovan Battista Andreini*, in *Immagini, visioni, epifanie. Professionisti e dilettanti sulla scena milanese fra età spagnola ed età austriaca*, a cura di R. Carpani e A. Cascetta, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 471-476 («Comunicazioni Sociali» 2-3). Una scheda descrittiva dell'edizione, curata dallo stesso autore, sta invece in *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella lombardia spagnola (1535-1706)*, Catalogo della Mostra (Castello Visconteo, Pavia), Cardano, Pavia 2002, pp. 322-324.

6 Ancora in riferimento alla *Tecla vergine e martire*, la stessa scelta, apparentemente insolita, di dedicare un intero poema alla vergine protomartire di Iconio va letta nel contesto delle devozioni milanesi, dal momento che il culto della santa, di matrice orientale e poco diffuso, per sospetta eterodossia, in Occidente, trova un suo isolato sviluppo proprio all'interno della tradizione locale, a partire da Ambrogio fino alla titolazione a Tecla dell'antica *ecclesia maior*, detta poi *aestiva*. Una devozione che, dopo la distruzione della basilica nella seconda metà del '400, viene incentivata nuovamente da Carlo Borromeo, che riserva alla venerazione delle reliquie della santa una delle cappelle laterali del Duomo (*Ibidem*).

7 G. B. ANDREINI, *La Divina Visione in soggetto del Beato Carlo Borromeo,* Firenze, Volcmar & Timan Germano, 1604. Sull'operetta si veda, oltre F. FIASCHINI, *Fuori dalla selva. Note sugli esordi di Giovan Battista Andreini*, cit., pp. 465-471, D. DAOLMI, *Le origini dell'Opera a Milano (1598-1649)*, Brepols, Turnhout, 1998, pp. 75-78 («Studi sulla storia della musica in Lombardia», 2).

infatti omaggiate con opere poetiche appositamente dedicate alle devozioni e alle tradizioni religiose locali, con particolare attenzione alle pratiche in quel momento più diffuse.

2. Bologna

A voler seguire le tracce di questo itinerario devoto sotteso alle abituali circuitazioni professionali, passando da Milano a Bologna[8] l'attenzione si focalizza su un poemetto del 1632, *Il penitente alla Santissima Vergine del Rosario*[9], pienamente conforme non solo alla valorizzazione cittadina del culto mariano favorita di recente dal cardinale Paleotti[10], ma soprattutto al parallelo rinnovarsi di uno specifico fervore, quello per la Vergine del Rosario, alla cui intercessione era stata attribuita la cessazione della terribile pestilenza del 1630[11].

---

8 Periodicamente a Bologna nel corso delle sue peregrinazioni teatrali, l'attore e drammaturgo fiorentino intensifica la sua presenza nella città felsinea nei primi anni Trenta, eleggendola forse per un certo periodo anche a fissa dimora. Ne sono testimonianza, oltre alle lettere e all'esplicita riconoscenza verso la città, celebrata, nella prefazione del poema *L'Olivastro*, quasi come «seconda patria», le numerose pubblicazioni edite in quel periodo per stampatori locali: *L'Himeneo*, componimento pubblicato dal Catanio nel 1631 per le nozze del marchese Ottavio Ruini con Maria Mattei; il poemetto *Il penitente alla santissima Vergine del Rosario* e la tragicommedia boschereccia *La rossella*, entrambi editi per i tipi del Ferroni, nel 1631 e nel 1632; la commedia boschereccia *Li duo baci*, edita da Monti e Zenero nel 1634; l'*Ismenia. Opera reale e pastorale* e *L'Olivastro, o vero il poeta sfortunato, poema fantastico*, editi rispettivamente, nel 1639 e nel 1642, per il Tebaldini (*Comici dell'Arte. Corrispondenze*, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, direzione editoriale di S. Ferrone, Firenze, Le Lettere, 1993, vol. I, pp. 66-75, ma si veda anche S. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'arte a Bologna*, in «L'Archiginnasio» XC (1995), pp. 33-164).

9 G. B. ANDREINI, *Il penitente alla santissima Vergine del Rosario* Ferroni, Bologna 1631.

10 La celebrazione di Bologna come 'città di Maria' era stata incentivata dal sodale di Carlo Borromeo con particolare riferimento alle numerosissime immagini miracolose della Vergine presenti in città e ai due celebri santuari della Madonna di san Luca e della Madonna del Monte. Emblematica in questo senso la *Corona di gratie e favori, et miracoli della gloriosa Vergine Maria, fatta in Bologna, dove si tratta delle sue sante e miracolose immagini […] l'anno MDCVIII*, opera del pittore, ma soprattutto acuto scrittore e divulgatore d'arte, Francesco Cavazzoni. A metà tra la guida spirituale illustrata e il censimento iconografico, la *Corona* riproduce 50 immagini di madonne, quasi tutte collocate e venerate entro le mura cittadine, corredandole con notizie riguardanti l'ubicazione, l'eventuale evento miracoloso e le principali devozioni connesse (sul Cavazzoni si veda R. VARESE *Francesco Cavazzoni critico e pittore*, Marchi & Bertolli, Firenze 1969 e *Bologna al tempo di Cavazzoni*, a cura di M. Pigozzi, con saggi di G. SASSU e F. CHIODI, Bologna, Clueb, 1999).

11 Favorito, in epoca tridentina, nelle bolle di Pio V e di Gregorio XIII, il culto della Madonna del Rosario era tuttavia già ben radicato a Bologna, in San Domenico, dalla fine del XV secolo, in stretta relazione con la nascita in Italia delle prime confraternite rosariane ad opera dei predicatori d'oltralpe. Il successo della devozione, in città e provincia, è poi testimoniato nel secolo

Il drammatico racconto dell'epidemia, vissuta probabilmente dall'Andreini in prima persona[12], viene presentata nell'opera in forma di ripetute visioni cui l'autore assiste per intercessione di Penitenza, figura di Maddalena, in un sovrapporsi continuo, quasi a flussi intermittenti del pensiero, di apparizioni allegoriche e ricordi autobiografici, legati non solo ai fatti bolognesi, ma anche alle dolorose vicende mantovane del sacco[13]. Anche qui l'andamento farraginoso del testo e l'abuso di artifici e iperboli linguistiche non nuoce troppo al racconto puntuale degli avvenimenti, la cui attendibilità viene spesso sottolineata dall'autore, quasi come prova del suo coinvolgimento diretto nei fatti, a margine del testo, mediante l'inserzione di brevi note esplicative[14]. Dopo il riferimento alla processione delle

---

successivo dalla crescita della confraternita e dal moltiplicarsi delle devozioni annuali e straordinarie, culminando appunto in occasione della pestilenza del 1630, quando l'intera città si affida con voto solenne all'intercessione della Madonna del Rosario, riconoscendola come patrona straordinaria di Bologna, insieme «alli due santi Francesco Saverio e sant'Ignazio di Loyola» (sul culto bolognese della Madonna del Rosario si veda A. D'AMATO, *I Domenicani a Bologna*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1988, vol. II, pp. 655-661; ID., *Testimonianze della devozione della B. Vergine del Rosario nella Diocesi di Bologna*, Bologna, Edizioni Luigi Parma, 1989; ID., *Immagini miracolose della beata Vergine in san Domenico a Bologna*, in «Strenna Storica Bolognese» XLVIII (1998), pp. 191-201; *La «Candida Rosa». Il rosario nell'arte centese ed emiliana dal XVI al XVIII secolo*, Bologna, a cura di S. Baviera, J. Bentini, Nuova Alfa Editoriale, 1988. Sulle origini e gli sviluppi della confraternita si veda, oltre a N. TERPSTRA, *Lay confraternities and civic religion in Renaissance Bologna*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 44-45 e 66, G. G. MEERSSEMAN, *Le origini della Confraternita del Rosario e della sua iconografia in Italia*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti» LXXVI (1963-1964), pp. 222-255 e 301-327 e M. FANTI, *La confraternita di santa Maria dei Guarini e l'Ospedale San Giobbe in Bologna*, in *Il Credito Romagnolo fra storia, arte e tradizione*, a cura di G. Maioli e G. Roversi, Bologna, Il Credito Romagnolo, 1985, pp.380-415; V. ALCE, *La cappella del Rosario in San Domenico in Bologna*, in «Il Carrobbio» II (1977), pp. 3-28; ID., *La cappella musicale del Rosario in San Domenico in Bologna*, in «Strenna Storica Bolognese» XXIII (1973), pp. 13-32.

12 L'analisi delle fonti biografiche permette infatti di ipotizzare una sostanziale permanenza dell'Andreini a Mantova per quasi tutto il periodo della guerra, fino alle soglie del sacco, e poi un suo rapido rifugiarsi a Bologna, dove sarebbe rimasto ininterrottamente oltre la fine del contagio e la pubblicazione del poemetto, almeno fino alla metà di settembre del 1631 (*Comici dell'Arte. Corrispondenze*, p. 69).

13 Sul «miserabile saccheggio di quanto io possedeva in terra», probabilmente la tenuta di Ca' di Mandraghi a Castiglione Mantovano, acquistata nel 1616, l'Andreini ritorna più volte nelle sue lettere ai duchi di Mantova Carlo I e Carlo II Gonzaga Nevers e alla duchessa Maria Gonzagna per sollecitare, con scarsi risultati, il loro interessamento. Alle avversità economiche si aggiunse poi, nel 1631, la morte della moglie Virginia Ramponi (*Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., pp. 110, 150-151, 160-161, 164-165, 168-169).

14 L'uso di chiosare i testi poetici con annotazioni, anche di carattere esegetico e stilistico, non è nuovo in Andreini, come testimoniano le numerose citazioni di fonti bibliche e patristiche nella sacra rappresentazione dell'*Adamo* o lo scioglimento dei giochi di citazione in alcune ottave della *Tecla vergine e martire*. Per quanto riguarda la peste bolognese, è in effetti possibile operare,

offerte promossa dalle corporazioni[15], segue infatti la descrizione dei pellegrinaggi votivi che dal contado fluivano in città[16], e poi ancora il ricordo dei numerosi miracoli compiuti dalla Vergine[17], tema ampiamente frequentato nei sermoni spirituali dei religiosi[18] e filo conduttore della predica pronunciata in San Domenico dal padre generale dei Domenicani, Nicolò Ridolfi, il giorno dello scioglimento del voto, a peste cessata[19]. Altrettanto dettagliati gli accenni alle «processioni divotissime in Bologna fatte per placare Dio indignato»[20], al gran numero di meretrici convertite e monacate[21] e alle frequenti conversioni ed elemosine che scaturivano spontanee[22] dopo le celebri prediche dei padri cappuccini rivolte alla nobiltà «in retirato palazzo», probabilmente nel convento cappuccino di Monte Calvario, dove «discipline continue e confessioni frequenti si fecero»[23]. Infine, quasi a suggella-

---

con le dovute cautele, qualche riscontro oggettivo nelle cronache e nei documenti coevi, raccolti e analizzati in particolare da p. LUIGI da Gatteo, *La peste a Bologna nel 1630*, Forlì, Poligrafica Romagnola, 1930 e p. DONATO da San Giovanni in Persiceto o.f.m., *I cappuccini e la peste in Bologna nel 1630*, in *Atti del Primo Congresso di Storia Ospitaliera, Reggio Emilia, 14-17 giugno 1956*, Reggio Emilia, Arcispedale di s. Maria Nuova, 1957, pp. 228-246, ma si veda anche A. BRIGHETTI, *Bologna e la peste del 1630, con documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano*, Bologna, Gaggi, 1968.

15 La glossa a margine che introduce l'ottava recita infatti «Per le varie offerte fatte dalle Arti varie»: Quind'ha che ogn'Arte già votiva unita/ pecchia a tai rose tributaria hor vanne (G. B. ANDREINI, *Il penitente alla santissima Vergine del Rosario*, cit., LXXII).

16 Anche in questo caso l'ottava è segnata dall'annotazione «Per le rusticane offerte»: Lascian gli agresti le capanne humili/ ingentiliti a varietà di doni (*Ibi*, LXXIII).

17 «Quindi afflitto talhor l'egroto essendo,/ entro il verno d'affanni ponderanti,/ d'alte grazie un april va possedendo/ fra gli Austri de' sospir più risoffianti./ Qui l'oziose piume deponendo,/ snelli rimiri i neghittosi avanti/ e i legni avvezzi a sostener le ascelle/ s'appendono in trofeo d'opere belle» (*Ibi*, LXXIV).

18 Celebri furono ad esempio le prediche serali incentrate sugli effetti miracolosi e sulle grazie concesse dalla Madonna del Rosario, pronunciate durante il contagio in San Domenico, dopo il vespro, dai padri domenicani, tra cui spicca il nome di padre Timoteo Ricci, alla cui predicazione la devozione del rosario divenne «infervorata più che mai […], con numero grande di persone a dirlo» (p. LUIGI da Gatteo, *La peste a Bologna nel 1630*, cit., pp. 108-109). Insieme a Petronio Martini, Timoteo Ricci fu uno degli iniziatori della devozione del Rosario perpetuo.

19 *Ibidem.*

20 G. B. ANDREINI, *Il penitente alla santissima Vergine del Rosario*, cit., LXXXII.

21 La nota a margine recita: «S'allude ad una infinità di meretrici e maritate e monacate in sì fatto tempo»: Da lupanari scandalosi, osceni,/ tu città risanasti i morbi infetti,/ qualhor, ad abbellir sordidi seni,/ meretrici trahesti a' tuoi ricetti (*Ibi*, LXXXIII).

22 L'ottava LXXXV è infatti esplicitamente dedicata alle «grandi elemosine fatte dalla nobiltà bolognese».

23 Francesco il sacro, il santuario fece/ dov'a correr non hai piede restio:/ colà i divoti suoi sermonizzando,/ da Dite a Dio van l'anime innalzando (*Ibi*, LXXXIV). Sulla predicazione cappuccina, e in particolare su quella di fra Paolo Angelini da Cesena, si sofferma Luigi da Gatteo,

re il suo profondo legame con la religiosità bolognese, l'autore, nel congedare il personaggio allegorico della Fama, introdotto per celebrare il ritorno della pace, la fine del contagio e la prosperità futura, fa sì che questa lasci in dono alla città un segno tangibile «del patir memoria grave,/ onta de' Mostri del perpetuo foco»[24]: il celebre *Pallione* della peste di Guido Reni[25], descritto nel giorno dello scioglimento del voto, quando «apparve là, dove il rosaio alberga»[26]. La menzione del *Pallione*, corredata dalla consueta glossa «sopra l'ammirabile stendardo votivo del signor Guido Reni», non rappresenta però solo il sigillo di un omaggio rivolto dall'Andreini alla Bologna sacra e, di conseguenza, ai suoi più illustri e devoti cittadini[27], ma evidenzia forse, tra le righe, anche il legame con uno degli artisti più

facendo riferimento proprio agli atti di penitenza e di carità della nobiltà e alla conversione delle meretrici (p. LUIGI da Gatteo, *La peste a Bologna nel 1630*, cit., p.138-139).

24 G. B. ANDREINI, *Il penitente alla santissima Vergine del Rosario*, cit., C.

25 La genesi dell'opera non è ancora del tutto chiara. Il Giordani, in una nota al Malvasia, afferma infatti che lo stendardo portato in processione era incompiuto, dal momento che il Reni «due anni dopo aggiunse così bene li SS. Ignazio e Francesco Saverio» (C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di Giampietro Canotti e di altri scrittori viventi*, Bologna, Guidi all'Ancora, 1841, t. II, p. 37). Un'affermazione parzialmente confermata da un resoconto cronachistico coevo (*Vera relatione di quanto è occorso nella città di Bologna in occasione che l'Illustrissimo Reggimento sodisfece al voto fatto alla Beatissima Vergine del Santissimo Rosario per la liberazione del Contagio nella Chiesa di san Domenico il giorno di san Giovanni Evangelista dell'anno 1630*, Bologna, Ferroni, 1631), secondo cui non solo il giorno delle celebrazioni fu ritardato al 27 di dicembre «per dare comodità al signor Guido Reni di compiere lo stendardo» ma anche in quella data la pittura non era ancora «in tutto compita» (*Vera Relazione*, cit., pp. 2r-3v). Pepper opta invece per assegnare l'esecuzione del *Pallione* al 1631, anno della prima commemorazione dello scioglimento del voto: D. S. PEPPER, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1984, n. 135, p. 266; ID., *A new late work by Guido Reni for Edinburgh and his manner re-evaluated*, in «The Burlington Magazine» CXXI (1979), n. 916, p. 421.

26 *Ibi*, CII. La processione di scioglimento del voto si svolse in forma solenne il 27 dicembre del 1630, con un cerimoniale culminato nelle celebrazioni in San Domenico, dove campeggiava il *Pallione* del Reni, esposto alla devozione per tre giorni consecutivi, mentre nella città si svolgevano i festeggiamenti di ringraziamento (*Vera relazione*, cit., pp. 2r-3v).

27 Lo stesso dedicatario dell'opera, Giovanni Nicolò Tanari, oltre ad essere, all'epoca, il rettore della locale Compagnia del Rosario, apparteneva ad una delle più illustri famiglie della nuova aristocrazia bolognese, con residenza nel prestigioso palazzo di via Galliera, fatto costruire dal padre di Giovanni, Alessandro, e impreziosito da una ricca quadreria, con dipinti di scuola prevalentemente bolognese, tra cui importanti opere del Reni e dei Carracci (sui Tanari, del ramo cosiddetto 'senatorio', si veda, oltre ai repertori tradizionali del Dolfi, del Salaroli e del Carrati, G. B. COMELLI, *Bargi e la Val Limentra. Storia e tradizioni locali*, Bologna, Tip. Parma, 1917, pp. 42-51 e 124-135, con albero genealogico in appendice e G. ROVERSI, *Il patrimonio fondiario dei Tanari a Gaggio Montano e nel Belvedere*, in «Strenna Storica Bolognese» XXIV (1974), pp. 235-278; sulla quadreria di casa Tanari, invece hanno scritto, oltre al Malvasia nella *Felsina pittrice* (Bologna, Barbieri, 1678) e ne *Le pitture di Bologna* (Bologna, Monti, 1686), G. B. GUIDICINI, *Cose nota-*

coinvolti nella valorizzazione devozionale delle immagini, soprattutto per quanto riguarda l'integrazione del naturalismo carraccesco con l'intensità psicologica e le dinamiche degli affetti, resi evidenti dall'uso innovativo del colore e della luminosità. Allo stato attuale delle ricerche, un legame certo tra l'attore fiorentino e il pittore bolognese, è tuttavia difficilmente ricostruibile, anche se lascia aperto qualche spiraglio l'opera, risultata finora irreperibile, a lui dedicata dall'Andreini nel 1637 per i tipi del Ferroni: *Le lacrime nel sacrilegio delle immagini della SS. Vergine. Al molto illustre Signor Padrone Osservandissimo, il Sig. Guido Reni*[28]. Un titolo che, oltre a rimandare, senza necessariamente riferirsi agli stessi fatti, ad un'opera del Campeggi sugli eretici iconomiasti[29], suona come ulteriore omaggio a quell'intima relazione tra

bili della città di Bologna, Bologna, Monti, 1869, p. 171 n; M. ORETTI, *Descrizione delle pitture che si ammirano nelli palazzi e case de' nobili della città di Bologna*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 104, vol. I, pp. 120, 132, 153, vol. II, pp. 23 e 140; C. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, a cura di A. Terenzi, trad. di B. SCHACHERL, Firenze, Parenti, 1957, pp. 287-288; R. MORSELLI, *Repertorio per lo studio del collezionismo bolognese del Seicento*, Bologna, Patron, 1997, pp. 410, 425-426, 259-260).

28 L'opera, di cui non si trova menzione nella più recente bibliografia dell'Andreini, posta come premessa all'edizione delle lettere (*Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., pp. 66-75), è menzionata già nel repertorio bibliografico dello Gnudi e del Cavalli (*Mostra di Guido Reni. Catalogo critico*, a cura di G. C. Cavalli, con un saggio introduttivo di C. GNUDI, Bologna, Alfa, 1954, p. 130) e si ritrova nel catalogo del Pepper (D. S. PEPPER, *Guido Reni*, cit., p. 308). Forti dubbi sulla sua reale esistenza maturano tuttavia anche alla luce di un recente lavoro sulle edizioni Ferroni, che non menziona il titolo: P. BELLETTINI, *Una dinastia di tipografi nella Bologna del Seicento*, in «L'Archiginnasio» XCII (1997), pp. 331-345.

29 R. CAMPEGGI, *Racconto de gli heretici iconomiasti giustiziati in Bologna a gloria di Dio, della Beata Vergine et per honore della patria*, Bologna, Pellegrino Golfarini, s.d. [ma la dedicatoria al cardinal Ludovisi porta la data 21 dicembre 1622]. Sull'opera si sofferma E. RAIMONDI, *La letteratura a Bologna nell'età del Reni*, in *Guido Reni (1575-1642)*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. CXXIII-CXLII. Sarebbero da approfondire in questo senso anche i rapporti tra l'Andreini e l'estroso letterato bolognese, autore drammatico ma anche fine poeta, inserito dal Besomi tra i precursori bolognesi del Marino (O. BESOMI, *Ricerche intorno alla «Lira» di G.B. Marino*, Padova, Antenore, 1969). Il suo nome compare infatti tra i «moltissimi elevati ingegni» che, nel discorso andreiniano *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità*, onorano l'arte drammatica (G. B. ANDREINI, *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità*, Ferrara, Baldini, 1612, edizione moderna in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, a cura di F. Marotti e G. Romei, Roma, Bulzoni, 1991, p. 482). Inoltre quattro suoi sonetti, di cui due con risposta, compaiono all'interno delle *Rime* di Isabella (I. ANDREINI, *Rime*, Milano, Bordone e Locarni, 1601, pp. 4, 32-33, 205-206, 209). Infine, proprio in virtù dell'intensa attività drammaturgica svolta dal Campeggi con discreto successo all'interno degli ambienti di corte e accademici, non solo bolognesi, dell'epoca, i due avrebbero potuto conoscersi personalmente a Casale tra la primavera e l'estate del 1611. In occasione del compleanno di Margherita di Savoia, il 29 di aprile, Florinda partecipò infatti all'allestimento del *Rapimento di Proserpina* di Ercole Marliani e Giulio Cesare Monteverdi mentre, per il battesimo della principessina Maria Gonzaga, previsto per il maggio successivo, si era de-

immagine e devozione, tra arte e fede, di cui l'illustre dedicatario, soprattutto nelle opere della cosiddetta 'seconda maniera' e in particolare nel *Pallione*, rappresenta uno degli esponenti più sensibili e aperti alle novità del gusto.

3. Venezia

Tappa altrettanto importante di questa tournée devota, di questo pellegrinaggio editoriale, appare poi Venezia, dove l'Andreini, nel 1610, fa uscire un volumetto con il poema su *La Maddalena* e la ristampa de *La divina visione in soggetto del beato Carlo Borromeo*[30]. A prima vista un abbinamento poco aderente alla religiosità veneziana, dove la penitente non figura tra le sante particolarmente venerate e le lodi al Borromeo, campione appena canonizzato della fede controriformista, appaiono quasi provocatorie in una Serenissima da poco uscita dall'Interdetto e apertamente diffidente verso la svolta post-tridentina. Tuttavia il quadro si chiarisce se, ancora una volta, ci si sofferma sulla lunga lettera che accompagna la coppia di poemi, firmata da don Giovanni Maria Pietrobelli[31], probabile prestanome dello stesso autore. La dedicatoria, ben nota alla critica, non è infatti altro che una biografia idealizzata della famiglia Andreini, fondata sull'improbabile genealogia aristocratica dei «Cerrachi di Pistoia hora detti dal Gallo»[32]. Un blasone fittizio, per molti aspetti simile a quello di numerose altre casate di origine mercantile e borghese, interessate a celebrare i frutti di una nobiltà confermata non tanto dal ceppo di antiche tradizioni, ma piuttosto dall'esercizio costante delle virtù cristiane e da un'onesta dedizione al lavoro, cui derivano onori e riconoscimenti prima morali che materiali. Nel caso degli Andreini, è stato poi giustamente evidenziato come un simile sforzo di nobilitazione rivelasse soprattutto l'urgenza di un riscatto etico e professionale in grado di distinguere definitivamente la famiglia d'attori dallo stuolo sordido e volgare di buffoni, istrioni e cerretani, elevando l'arte comica agli onori

---

ciso di allestire la favoletta *Aurora ingannata* del Campeggi, musicata da Girolamo Giacobbi (C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, cit., p. 45 e 105).

30 G. B. ANDREINI, *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, Venezia, Somasco, 1610

31 Nella stampa si trova in realtà la dicitura don Gio. Maria Pietro Belli, ma la cesura va quasi sicuramente normalizzata in Pietrobelli.

32 G. B. ANDREINI, *La Maddalena*, cit., 4r. Sulla presunta ascendenza nobiliare, così come sull'invenzione dello stemma araldico, plagio evidente di quello della famiglia fiorentina degli Usimbardi si sono occupati S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 247-253 e S. MAZZONI, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, Atti del Convegno internazionale (Roma-Anagni, 12-15 ottobre 1995), a cura di M. L. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp.107-152.

dell'onesta mercatura[33]. Tuttavia, per comprendere a pieno l'importanza della dedicatoria è necessario che le strategie di affermazione e di riconoscimento sottese alla definizione del prestigioso profilo familiare siano messe in relazione con la figura altrettanto esemplare del dedicatario, il ricco mercante e benefattore veneziano Bartolomeo Bontempelli, conosciuto come 'del Calice' dall'insegna dello storico negozio di tessuti posseduto in san Salvador. Tipo paradigmatico, già per i contemporanei, della gloriosa borghesia capace di emergere da umili natali[34] con la sola forza dell'ingegno, del sacrificio e dell'abilità professionale, il Bontempelli era infatti divenuto in breve tempo uno dei più facoltosi *marzer*[35] di tutta Venezia[36],

---

33 Sulle modalità di autopromozione messe in atto dagli Andreini si sono soffermati in molti, ma si veda almeno, oltre agli appena citati Ferrone e Mazzoni, R. TESSARI, *O Diva, o «Estable à tous chevaux». L'ultimo viaggio di Isabella Andreini*, in «Il Castello di Elsinore» I (1988), 2, pp. 20-32, ID., *Sotto il segno di Giano: la Commedia dell'Arte di Francesco e Isabella Andreini*, in *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, a cura di C. Cairns, Lewinston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen Press, 1989, pp. 11-16, F. TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, «Paragone Letteratura» XXV (1984), pp.3-76.

34 Nato in Val Sabbia intorno al 1538 (di Lavenone per i più, anche se il Vaglia lo crede originario di Presegno, giunto a Lavenone solo dopo la morte dei genitori, per trovare un impiego nei forni del ferro), il Bontempelli cala a Venezia per far fortuna poco più che tredicenne, col fratello minore Grazioso (U. TUCCI, s.v. *Bontempelli Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, vol. X, pp. 426-427; G. CORAZZOL, *Varietà notarile: scorci di vita economica e sociale*, in *Storia di Venezia*, vol. VI, *Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di G. Cozzi e P. Prodi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, pp. 775-791; U. VAGLIA, *Storia della Valle Sabbia*, Brescia, Geroldi, 1964, vol. I, pp. 295-297).

35 Un *marzer*, oltre a commerciare e lavorare personalmente ogni tipo di panno e tessuto, produceva e vendeva, al dettaglio come all'ingrosso, anche manufatti: veli, fazzoletti, cuffie, cordelle, passamaneria, bottoni, ventagli. In questo senso la politica di investimenti del Bontempelli non si limitava alla semplice gestione delle imprese locali, ma, attraverso procuratori fidati, spaziava in Europa e oltre, dalle Indie all'Inghilterra (G. CORAZZOL, *Varietà notarile: scorci di vita economica e sociale*, cit., pp. 780-781).

36 Riguardo alla rapidissima ascesa dei Bontempelli, il Vaglia ricorda, senza peraltro citare la fonte, un episodio emblematico, dal sapore vagamente leggendario: i due giovanissimi fratelli «come giunsero nella città dei dogi, acquistarono con pochi spiccioli il biglietto di una lotteria comune a quei tempi. Una lotteria curiosa; quando una nave carica di merci orientali non rientrava in porto nei giorni stabiliti, gli imprenditori, per non subire i danni commerciali che derivavano dalla scomparsa di una nave, vendevano una quantità di biglietti per un importo pari al danno previsto. Se, per caso fortuito, la nave considerata perduta tornava alla base, veniva sorteggiato un numero dei biglietti venduti e il vincitore entrava in possesso del carico prezioso. La sorte favorì i fratelli Bontempelli che, divenuti ricchi, gestirono un fondaco di tessuti presso la chiesa di San Salvatore all'insegna del Calice, donde trassero poi il soprannome Del Calice» (U. VAGLIA, *Storia della Valle Sabbia*, cit., pp. 295-297). In realtà la fortuna dei Bontempelli si deve soprattutto alla saggia politica imprenditoriale di Bartolomeo, che, dopo essersi impiegato presso la bottega di tessuti all'insegna del Calice, del bergamasco Giacomo Rubbi, seppe sfruttare la

con botteghe proprie o gestite in società e con capitali investiti in più settori[37]. Un successo sempre accompagnato dalla promozione di un'immagine pubblica di severa nobiltà, contraddistinta da morigeratezza di costumi, pietà religiosa e servizio allo Stato. Oltre a prestare più volte denaro al Senato della Serenissima[38], il Bontempelli svolge infatti, soprattutto negli ultimi anni, un'intensa attività caritativa: non solo favorisce, come ricorda il Pietrobelli, «i monasteri e chiese tanto di religiosi quanto di religiose», ma è anche tra i primi sovvenzionatori della «superba machina de' mendicanti», ossia dell'Ospedale di San Lazzaro[39], e della chiesa e o-

sua abilità, soprattutto nella lavorazione «dei drappi a opera», per costruirsi una rapida carriera. Dopo la morte di Giacomo, nel 1557, il Bontempelli, oltre ad allestire, sotto il nome «Alla luna», una sua propria bottega di *marzer*, viene infatti progressivamente coinvolto nella gestione dell'impresa del Calice, di cui diventa socio effettivo nel 1569, favorito anche dalle nozze con la vedova dello stesso Giacomo, Marietta. Dopo una temporanea rottura con i fratelli Rubbi, una seconda importante partecipazione societaria il Bontempelli la ottiene, sempre per via matrimoniale, negli anni Ottanta, mediante matrimonio con un'altra vedova Rubbi, ancora Marietta, figlia di un Battista che possedeva la merceria all'insegna delle Tre Montagne, posta tra la Luna e il Calice. Da questa rete di botteghe situate intorno a San Salvador, a pochi metri dalla chiesa, il Bontempelli dirigeva così, alla fine del secolo, un'azienda con interessi sparsi ovunque (G. CORAZZOL, *Varietà notarile: scorci di vita economica e sociale*, cit., pp. 780-781).

37 Principalmente in ambito finanziario, con titoli legati al debito pubblico e prestiti ipotecari, e in ambito commerciale, con investimenti sulle granaglie, sul ferro, sui gioielli, fino al monopolio, tra il 1594 e il 1606, dell'estrazione del mercurio dalle miniere dell'Idria (*Ibidem*, ma si veda anche U. TUCCI, s.v. *Bartolomeo Bontempelli*, cit. p. 246).

38 Numerose sono infatti le testimonianze di pagamenti per conto del Senato a favore delle milizie veneziane di stanza a Candia ed a Corfù. Inoltre nel 1606, in piena crisi dell'Interdetto, si offre di pagare, come «svisceratissimo suddito», 10.000 ducati «ogni qual volta si venisse alle armi con sua Santità» e sempre nello stesso anno è fideiussore per conto di un frate arrestato a Bologna dall'Inquisizione con l'accusa di aver rivelato al consiglio dei Dieci il contenuto di alcune lettere inviate segretamente da Roma. E ancora nel 1614, per promuovere l'immagine della Serenissima, garantisce all'ambasciatore inglese a Venezia il rinnovo gratuito dell'arredamento, delle tappezzerie e di tutta quanta la mobilia dell'ambasciata. (G. CORAZZOL, *Varietà notarile: scorci di vita economica e sociale*, cit., pp. 780-781).

39 G. B. ANDREINI, *La Maddalena*, cit., p. 2v. I lavori per l'Ospedale dei Mendicanti iniziarono nel 1605 e furono condotti a termine intorno al 1675, mentre la chiesa di San Lazzaro fu edificata negli anni trenta. Fin dall'inizio il Bontempelli fu tra i membri più illustri della Congregazione dei Governatori dell'Ospedale, nonché il principale sovvenzionatore dell'immensa opera, come sottolinea anche il Tassini: «sborsò trentamila ducati per la fabbrica dello Spedale di san Lazzaro dei Mendicanti in Venezia, lasciandone centomila al medesimo scopo con testamento del 12 febbraio 1613»: G. TASSINI, *Curiosità veneziane*, introduzione, revisione e note a cura di L. Moretti, Venezia, Filippi Editore, 1970, p. 110; *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, a cura di B. Aikema e D. Meijers, Venezia, Arsenale Editrice, 1989, in particolare pp. 249-260; F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare. Con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*, Venezia, Ciotti, 1663, edizione moderna, Venezia, Filippi, 1968, pp. 88-89.

spedale «delle molto reverende madri Convertite che a guisa di tante Maddalene s'impiegano in servicio d'Iddio»[40]. A delineare del tutto il profilo del nobile mercante virtuoso, magnanimo e pio, contribuisce infine l'acquisto, da parte del Bontempelli, fin dal 1573, di una ricca sepoltura personale nella chiesa di San Salvador, vicino alle proprie botteghe[41], per la quale successivamente commissiona a Sante Peranda la *Pietà con San Carlo Borromeo*, immagine della rinnovata carità controriformista, ai cui piedi si fa raffigurare in primo piano, davanti al fratello Grazioso[42], vestito con sobria eleganza, in un atteggiamento ad un tempo sereno e pensoso, nobile ed austero[43]. Illuminata dal personaggio di Bartolomeo Bontempelli, la lunga lettera dedicatoria e l'intera operazione editoriale promossa dall'Andreini per i tipi del Somasco acquisiscono dunque ulteriori significati. Non si tratta infatti semplicemente di una generica promozione individuale e familiare, ma di un vero e proprio tentativo di istituire delle analogie, sul piano ideale dell'*exemplum* biografico, tra due carriere molto simili nel modo di raggiungere, partendo da umili condizioni, onore, prestigio, nobiltà e pubblico riconoscimento attraverso l'esercizio

---

40 G. B. ANDREINI, *La Maddalena*, cit., p. 2v. Costruita intorno alla metà del XVI sec., la chiesa delle Convertite alla Giudecca, fu dedicata a santa Maria Maddalena nel 1576 dal patriarca Giovanni Trevisan. I periodici ampliamenti e i restauri della chiesa e dell'intero complesso conventuale ed ospedaliero, in particolare quelli del 1579 e del 1606, furono ampiamente sovvenzionati dal Bontempelli. (*Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, cit., pp. 191-195; L. SALERNI, *Repertorio delle opere d'arte e dell'arredo delle chiese e delle scuole di Venezia. Volume primo. Dorsoduro, Giudecca, Santa Croce*, Vicenza, Neri Pozza, 1994, pp. 205-207).

41 Secondo il Corazzol già nel 1573, per mezzo di un prestito, il Bontempelli aveva ottenuto dai frati di San Salvador «l'arca posta nel mezo del primo tondo ove si ascende all'altar grande della chiesa di San Salvador». Il Tucci invece sposta al 1586 l'acquisto della sepoltura e l'edificazione dell'altare (G. CORAZZOL, *Varietà notarile: scorci di vita economica e sociale*, cit., p. 788; U. TUCCI, s.v. *Bontempelli Bartolomeo*, cit., p. 426; F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare. Con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*, cit., p. 123).

42 Come nel dipinto, anche nella vita Grazioso Bontempelli visse all'ombra di Bartolomeo. Tuttavia, dopo la sua morte, il Tucci ricorda come Grazioso «continuò con non minor fortuna, l'attività del fratello e accrebbe ancora il patrimonio. Comprò numerose case a Venezia, una fornace alla Giudecca e, dal doge Antonio Priuli, per 18.000 ducati, due raffinerie di zucchero a San Canciano (1622), ma la maggior parte delle sue sostanze era costituita da denaro liquido, merci ed altri beni mobili. Alla sua morte, che seguì il 3 settembre 1627, lasciò crediti per più di 42.000 ducati e intorno ai 50.000 ducati di merce in negozio» (U. TUCCI, s.v. *Bontempelli Bartolomeo*, cit., p. 427).

43 Tra i più convinti promotori dell'estetica e dell'iconografia controriformista, Sante Peranda si confronta più volte, nella sua carriera, con l'immagine di san Carlo operatore di carità, sviluppandola tra l'altro nel contesto della *Pietà* anche nel Duomo di Mirandola, in occasione della canonizzazione del Borromeo (*Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, cit., pp. 89-90; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano, Electa, 1981, pp. 41-44; G. MARTINELLI BRAGLIA, *Sante Peranda. Un pittore alle corti dei Pico e degli Este*, Modena, Aedes Muratoriana, 1987, in particolare pp. 45-51 e pp. 59-64).

virtuoso della professione[44]. Come il Bontempelli nel campo delle attività commerciali, anche gli Andreini, e da ultimo Giambattista, si sono infatti procacciati la gloria delle scene esercitando con fatica l'onesta mercatura dell'Arte, lontani «da ogni mondano mercenario guiderdone»[45]; anche loro rappresentano un caso esemplare del felice connubio tra vita pubblica e privata, celebrati come sono in tutta la Lombardia per «la virtù sovra i teatri publici e l'honorato e accostumato vivere nel privato delle camere»[46]; anche loro, infine, sono «nido di pensieri così nobili e divoti»[47] da prodigarsi nella composizione di opere sacre tra cui i due poemetti sul Borromeo e sulla Maddalena che dovevano risultare così cari al del Calice[48]. Quest'ultima opera in particolare, oltre a rappresentare nella produzione andreiniana un tema ricorrente[49], metafora di una conversione del corpo e della seduzione, cui corrisponde, per ulteriore analogia, il passaggio delle attrici e della Commedia dal meretricio alla virtuosa professione dell'Arte, viene presentata «acciò non solo la legga, ma di molte di queste compositioni ne faccia dono a nome

---

44 A ben vedere anche il Giovanni Nicolò Tanari, dedicatario del *Penitente alla santissima Vergine del Rosario*, si può assimilare al tipo devoto della nuova borghesia imprenditoriale. La sua famiglia, infatti, proveniente dal borgo di Gaggio Montano, nel contado bolognese, si era arricchita in città nel corso del Cinquecento con il commercio del carbone, divenendo, all'inizio del Seicento, grazie anche a ingenti prestiti favoriti alla chiesa locale e alla curia romana, tra le più titolate e prestigiose di Bologna, con palazzi e quadrerie di grande prestigio (cfr. *supra* nota 27).

45 G. B. ANDREINI, *La Maddalena*, cit., pp. 2v. E ancora, più avanti, il prefatore sottolinea come Giovan Battista «non ha altro fine che di virtù e di mercar gloria» (*Ibi*, p. 4v).

46 *Ibi*, p. 3v. Rigore morale e disciplina religiosa sono spesso invocati come principi ispiratori della vita familiare e dell'educazione dei figli: per Giovan Battista, i genitori Francesco e Isabella sono stati infatti «Arghi vigilantissimi alla cura de' loro figliuoli, come l'accertano in Mantova tre figliuole monache velate, stata prima una di esse ben picciola bambina ad allevarsi fra nobili costumi appresso l'eccellentissima signora del Vasto; alla quale a tal fine [scil. Isabella] dedicò la sua Mirtilla pastorale; e un'altra appresso la Serenissima Leonora Gonzaga, duchessa di Mantova; e come più noto lo fanno insieme i figliuoli maschi, tra quali uno vi è che è sacerdote dell'Ordine Vallombrosano e duo altri dati all'esercito del soldato di mare, dove uno v'è morto» (*Ibi*, pp. 4r-4v).

47 *Ibi,* p. 4r.

48 Ma la dedicatoria tiene a precisare che, in aggiunta a queste due opere, l'autore «s'affatica di ridurre in tre canti la vita di s. Tecla vergine e martire, e m'è noto insieme che compone (se non l'ha finita) una rappresentatione in cinque atti, intitolata l'Adamo» (*Ibi,* p. 3r).

49 Oltre al poema, ristampato a Firenze nel 1612 per i tipi del Marescotti e, con numerose varianti, a Praga (Leva, 1628), l'Andreini comporrà sul tema maddaleniano una sacra rappresentazione, più volte rielaborata (*La Maddalena. Sacra Rappresentazione*, Mantova, Osanna, 1617; *La Maddalena. Composizione rappresentativa*, Vienna, Casparis, 1629; *La Maddalena lasciva e penitente. Azzione drammatica e divota,* Milano, Malatesta, 1652), e una composizione sacra (*Le lagrime. Divoto componimento*, Parigi, Charles, 1643).

dell'autore e mio a molte di quelle R. Madri convertite»[50], facendo così in modo che l'attività caritativa del Bontempelli sul piano della beneficenza e dell'assistenza pubblica sia assimilata a quella pedagogica di Giambattista sul piano della composizione di operette devote e spirituali per l'edificazione delle monache.

4. Vicenza

Per quanto meno frequenti e continuativi, sotto il profilo professionale, di quelli bolognesi e veneziani, i rapporti di Giambattista Andreini con Vicenza appaiono però, dal punto di vista religioso, forse ancora più intensi[51]. Il legame dell'attore e drammaturgo fiorentino con la devozione cittadina di Monte Berico[52]

---

50 G. B. ANDREINI, *La Maddalena*, cit., p. 5r.

51 Nella circuitazione annuale dei comici, Vicenza non rappresentava una piazza di primaria importanza. Tuttavia esisteva già nel Seicento una stanza per le commedie, il teatro delle Garzerie, edificato probabilmente, come ha dimostrato il Mazzoni, tra il 1613 e il 1623, mentre un secondo teatro, il Tornieri, sarà adibito a spettacoli comici tra il 1630 e il 1650. Per quanto riguarda l'Andreini sappiamo che fu sicuramente a Vicenza nel 1623, nell'aprile del 1636 e nel 1633, in occasione della pubblicazione del poemetto *Le cinque rose del giardino di Berico*. Inoltre, nel 1620, il comico fiorentino dedica all'allora podestà di Vicenza Vincenzo Grimani la seconda edizione rivista de *La turca* (Venezia, Guerigli). Infine, dalla ricostruzione del Mazzoni, si rivela interessante l'intera vicenda della sfumata rappresentazione, nel 1605, dell'*Idropica* del Guarini al teatro Olimpico, che l'allestitore Gregorio de' Monti avrebbe forse voluto affidare proprio alla troupe di Francesco e Giambattista Andreini. Sempre in questa prospettiva lo stesso Mazzoni si chiede chi avrebbe messo in scena il *Pastor Fido* del Guarini a Vicenza prima del 1600, ricordando come la «Compagnia dell'Isabellina» avesse tentato di rappresentarla a Torino nel 1585-1586 (S. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza, un teatro e la sua perpetua memoria*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 64-70). Per quanto riguarda la Commedia dell'Arte a Vicenza si veda, oltre a G. B. CROVATO, *La drammatica a Vicenza nel Cinquecento*, Torino, Carlo Clausen, 1894; B. BRIZI, *Le feste e gli spettacoli*, in *Storia di Vicenza. L'età della Repubblica Veneta (1404-1707)*, III/2, Accademia Olimpica, Vicenza 1990, pp. 183-210 e R. CUPPONE, *La Commedia dell'Arte fra passato e presente*, in *La nuova Commedia dell'Arte*, programma della rassegna (Vicenza 16-30 luglio 1990), Vicenza, Comune di Vicenza, 1990, pp. 10-17. Sulle rappresentazioni del *Pastor Fido* a Vicenza prima del '600, oltre alle fonti citate dal Mazzoni, suscita interesse quella del nobile Fabio Monza, che il 10 aprile del 1591 afferma di aver imprestato l'opera al cavalier Angaran, «la quale ho avuta in dono da don Albertino Barbaran». Il *Pastor Fido* fu poi recitato il 23 aprile dello stesso anno, «da alcuni giovani con bona riuscita nella casa del conte di Scandiano» (*Cronaca di Fabio Monza,* a cura di L Puppi, Vicenza, errepiudueveneto, 1988, pp. 37-38).

52 Secondo una variante abbastanza consueta nella tipologia delle apparizioni mariane, l'origine quattrocentesca del culto si deve, nel drammatico contesto di una città estenuata da ventidue anni di pestilenza, a due successive manifestazioni della Vergine a donna Vincenza, di Borgo Sovizzo, rispettivamente il 7 marzo 1426 e il 1 agosto 1428. Ad una prima fase di incredulità da parte dell'autorità vescovile, e al conseguente inasprirsi del contagio, segue infatti, con la seconda apparizione, la conversione del popolo e del clero, disposti ad accogliere le indicazioni celesti ripetute ancora una volta dalla pia donna, che subordinavano la cessazione del flagello alla co-

non è infatti dovuto solamente al consueto tentativo di entrare in relazione con ambienti religiosi locali e di approfondire particolari devozioni. La motivazione di fondo scaturisce piuttosto da un'esperienza biografica personale, connessa alla miracolosa guarigione dell'unico figlio, il piccolo Pietro Enrico[53], attribuita proprio alla Vergine di Monte Berico.

Una vicenda collocabile con buona probabilità tra la seconda metà di febbraio e la prima metà di marzo del 1611[54], ma che Giovan Battista racconta più di

struzione di un santuario, disegnato dalla stessa Vergine sul terreno con una croce d'ulivo. Piuttosto anomala risulta invece la matrice laica e non ecclesiastica dell'unico documento comprovante l'evento: il *Processus* redatto nel 1430-1431, un'indagine istruita da un gruppo di notai facenti capo al giureconsulto Giovanni da Porto al fine di verificare l'autenticità dei fatti. A tale fonte si devono anche le notizie sulla costruzione della chiesa primitiva che, accompagnata da numerosi prodigi, sarebbe stata compiuta in soli tre mesi. La custodia del santuario, invece, viene in un primo tempo affidata ai monaci dell'ordine di santa Brigida, per passar poi, nel 1435, ai Servi di Maria, guidati da fra' Antonio da Bitetto (G. M. TODESCATO, *Origini del Santuario della Madonna di Monte Berico: indagine storica del codice del 1430 e l'inizio dei Servi di Maria al Santuario*, Vicenza, Convento dei Servi di Monte Berico, 1982 e *Santa Maria di Monte Berico. Miscellanea storica prima*, a cura di D. M. Montagna, Vicenza, Convento dei Servi di Monte Berico, 1963; G. CRACCO, *Culto mariano e istituzioni di Chiesa tra medioevo ed età moderna*, in *Arte, religione, comunità nell'Italia rinascimentale e barocca*, Atti del convegno di studi in occasione del V centenario di fondazione del santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno (1498-1998), a cura di L. Saccardo e D. Zardin, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 25-52; l'edizione critica del manoscritto del *Processus* è stata recentemente edita da G. M. CASAROTTO, *La costruzione del santuario mariano di Monte Berico. Edizione critica del «processo» vicentino del 1430-1431*, Vicenza, Convento dei Servi di Monte Berico, 1991).

53 Nato a Milano il 30 giugno 1609, il figlio di Giambattista Andreini e Virginia Ramponi verrà battezzato il 9 luglio col nome di Pietro Enrico, esplicito omaggio al suo padrino d'eccezione, il conte Pedro Enriquez de Fuentes, allora governatore di Milano, già dedicatario de *La Florinda* e particolarmente legato alla moglie di Giambattista, di cui pare apprezzasse soprattutto le doti canore. Pietro Enrico, che al momento della malattia aveva poco più di un anno e mezzo, non seguirà i genitori nell'arte comica ma si dedicherà alla pittura, operando prevalentemente alla corte di Mantova. Nonostante i riferimenti contenuti in una lettera del 16 novembre 1611, in cui Virginia sembra aspettare un secondo figlio, con una gravidanza a rischio, non risulta che i coniugi Andreini abbiano avuto altri figli (*Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., p. 87 e 101).

54 Il termine *post quem* si ricava infatti da una lettera indirizzata da Giovan Battista Andreini a Vincenzo I Gonzaga il 26 maggio dello stesso anno, in cui, riferendosi alla permanenza di sua moglie Virginia a Casale per il Carnevale, ricorda come «ritornando, trovò la sua casa piena di pianto come Casale di riso» (*Ibi*, p. 100). Dal momento che la Pasqua cadeva quell'anno il 3 di aprile, la fine del Carnevale e quindi il doloroso ritorno a Mantova non può che coincidere con la seconda metà di febbraio. Termine *ante quem* è invece rappresentato da una lettera della Ramponi a Francesco IV Gonzaga, inviata il 21 marzo, in cui l'attrice fa riferimento allo scampato pericolo del suo «puttino, che m'havuto a morire se l'aiuto di Dio non l'aiutava» (*Ibidem*, ma anche II, A. 38).

vent'anni dopo, nelle sestine inaugurali di un poema poco studiato[55], *Le cinque rose del giardino di Berico*[56], dedicato, quasi come ex voto, proprio alla Madonna vicentina[57]:

> Riverenza ed ossequio ambicioso
> lodator qui mi scorge humiliato
> ...
> gratitudine vuol ch'oggi a Maria
> sacri lo inchiostro, il cor, l'anima mia[58].

In realtà la motivazione dell'opera non va ricondotta esclusivamente a sentimenti di commossa riconoscenza. L'evento così intimo e nello stesso tempo straordinario della miracolosa guarigione del figlio permette infatti all'autore, toccato dalla grazia, di ribadire nuovamente, come testimone privilegiato, i profondi legami che uniscono in lui mestiere e devozione, ponendo la propria esperienza come esemplare di una religiosità pienamente compatibile con l'arte scenica.

---

55 Menziona l'opera, all'interno del problema dei rapporti tra gli Andreini e Gregorio de Monti, S. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza, un teatro e la sua perpetua memoria*, cit., p. 68 e 81, mentre una lapidaria sintesi del suo contenuto traccia S. RUMOR, *Storia documentata del Santuario di Monte Berico*, Vicenza, Officina Grafica Pontificia san Giuseppe, 1911, p. 20. Più approfondita invece l'analisi testuale in P. POSSAMAI, *Andrea Palladio e il Monte Santo di Vicenza*, prefazione di Pietro NORIS, Roma, De Luca, 1994, p. 22-27.

56 G. B. ANDREINI, *Le cinque rose del giardino di Berico*, Vicenza, Amadio, s.a. (ma la dedicatoria è da Vicenza, il 17 settembre 1633). Il poema consta di cinque lunghi canti corrispondenti alle cinque dita della Vergine rimaste stampigliate sulla spalla della veggente donna Vincenza, per un totale di quasi 350 sestine narrative, non sempre composte a regola, come afferma lo stesso Andreini in una postilla al *Benigno lettore* posta in calce al testo: «Hor quando averrà che fra quelli (scil. versi) una sestina tutta di parole sdrucciole si ritrovi, non ci far sopra riflessione; poichè sdrucciolano ancor quelli che scrivono in alcun loro compiacimento. Sì che habbi riguardo alla sodezza della divozione e non allo stititco di fiacca, per non dir sciocca opposizione» (G. B. ANDREINI, *Le Cinque Rose del Giardino di Berico*, cit., s.n.p.). Rispetto all'editore Amadio, la scelta dell'Andreini non fu forse del tutto casuale, visto che per i medesimi torchi era uscita, nel 1614, la prima edizione dei *Brevi discorsi intorno alla Commedia, Commedianti e Spettatori* di Pier Maria Cecchini (sull'editoria teatrale vicentina si sofferma R. CUPPONE, *La Commedia dell'Arte fra passato e presente*, cit., pp. 10-17).

57 Per quanto il dedicatario sia formalmente il patrizio veneziano Giovanni Alvise Valier, Capitano di Vicenza dal 6 settembre 1632 al 19 giugno 1634, l'Andreini tiene subito a precisare che il suo intento è far apparire «sotto velami poetici, la svelata apparizione di Maria Vergine, quale già la vide nel Monte Berico la fortunatissima contadina di Sovizzo. Apparizione già primiera per la lingua di Vicenza serva di Dio con energia ne' cuori stampata. Apparizione hoggi seconda, per la penna di Lelio servo del Peccato, con povertà di stilo alle stampe impressa» (G. B. ANDREINI, *Le Cinque Rose del Giardino di Berico*, cit., p. 2r).

58 *Ibi*, *Rosa prima*, VI.

Già a partire dalla stessa organizzazione del materiale poetico emerge infatti come la guarigione del piccolo Pietro Enrico venga collocata, e quasi giustificata dall'Andreini, nel contesto privilegiato di una sua lunga e fervida devozione nei confronti della Madonna di Berico, risalente addirittura ai primi anni dell'apprendistato attoriale:

Entro città che scorpion rassembra,
com'ha di scorpion segno celeste[59],
fra le scene adornando anch'io le membra
godea d'applausi e d'accoglienze oneste,
quando di Berga a riverire il loco,
sfavillando fenice, avvampo al foco[60].

Più fiate colà giovine anch'io,
a giogo ancor non maritale avvezzo,
m'avvezzava a mirar gli angeli e Dio
d'aurato sasso in figurato pezzo;
da i macigni del ciel sasso reciso
perché 'n pietra si goda il Paradiso[61].

---

59 La somiglianza tra la pianta dell'antica città di Vicenza e il profilo dello scorpione è sottolineata da numerosi cronisti, con interpretazioni che, soprattutto nei malevoli, finiscono per istituire anche paragoni tra la natura infida dell'animale e quella degli abitanti della città. Nell'Andreini, tuttavia, la sostituzione del malefico animale col corrispondente segno zodiacale, oltre a nobilitare la metafora, potrebbe anche rappresentare un'indicazione temporale, il mese di ottobre, legata all'offerta, da parte dell'attore fiorentino, di quell'omaggio alla Vergine che meriterà poi, come ricompensa, la guarigione del figlio. (E. FRANZINA, *Vicenza. Storia di una città*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1980, pp. XXII-XXIII; sulla fortuna del segno zodiacale fino al Rinascimento L. AURIGEMMA, *Il segno zodiacale dello Scorpione nelle tradizioni occidentali dall'antichità greco-latina al Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1976).

60 G. B. ANDREINI, *Le Cinque Rose del Giardino di Berico*, cit., *Rosa prima*, VII. Da segnalare le argute variazioni sul tema del sembrare, del rivelarsi altro da sé, nei due ambiti contigui del profano e del sacro: come la città di Vicenza può apparire, a uno sguardo attento, anche immagine celeste, così una stessa forza trasformante conduce l'Andreini, fenice nelle scene e nell'esperienza religiosa, ad un analogo rinnovamento, corpo e anima, sperimentato quasi senza soluzione di continuità sul palco del teatro e nel santuario di Berico (qui definito come «loco di Berga»).

61 *Ibi*, VIII. Sulla base di queste generiche indicazioni e in mancanza di documenti che testimonino la presenza di Francesco e Isabella Andreini a Vicenza, il riferimento di Giambattista ai suoi trascorsi giovanili a Monte Berico, per quanto degno di nota, è ancora cronologicamente fluttuante e incerto. Inoltre, benché l'avverbio «colà» sia quasi certamente riferito al santuario e non alla città, non è altrettanto chiaro il riferimento dei versi 3-6: di complessi statuari dorati, in cui compaiano figure di Angeli e di Dio non v'è traccia alcuna nel santuario, ed è altrettanto im-

Da questa consuetudine devozionale matura dunque in Andreini l'impulso di onorare la Vergine di Berico con l'usuale dono della veste lavorata in argento:

Quinci a Berico intanto ergendo il core,
argenteo velo donator servile
ratto offersi a l'imagine d'amore
per ricoprirla al consueto stile.
E per povero don, donator frale,
già n'ottiene il mortal grazia immortale[62].

La ricompensa della Madonna per il sincero atto di pietà compiuto dall'umile attore non avviene subito, ma si manifesta dopo più di quindici anni, quando l'Andreini è ormai sposato e da poco anche padre, a testimonianza di un amore misericordioso che non dimentica i suoi figli:

Poiché, mentre obliato in tutto, io miro
picciolo il don de l'opera intessuta[63],
e ch'ammogliato nel trilustre giro

probabile che l'Andreini descriva in tali termini il fulgore del nuovo altare Scroffa (1590), il cui «nicchio» lavorato in oro ospitava la statua della Vergine, dalla tunica anch'essa dorata, ma forse già nascosta dalle vesti votive. Si può invece ipotizzare, con qualche forzatura, che il «sasso» aurato reciso dal cielo «perché 'n pietra si goda il Paradiso» non sia un'opera particolare, ma il complesso del monte santo e del santuario nel suo insieme, dimora di Dio e degli angeli, immagine che tra l'altro compare anche in altri punti dell'opera, dove il monte viene equiparato al Paradiso (*Ibi*, LXXXII) e il sasso di Berico al santuario ivi collocato (*Ibi*, LIV). Sulla ristrutturazione del complesso di Berico in età palladiana, e in particolare sul nuovo altare, si veda P. POSSAMAI, *Andrea Palladio e il Monte Santo di Vicenza*, cit., in particolare pp. 39-41.

62 *Ibi*, XII. Non è facile stabilire quando prese avvio l'uso devoto di agghindare la statua della Vergine con vesti preziose. Notizie di offerte in tessuto e panni d'argento si hanno a partire dal XV secolo, mentre della fine del XVII è un ex voto in cui la statua appare già pesantemente rivestita, con il solo capo libero, effetto di una consuetudine che la testimonianza dell'Andreini aiuta a confermare. Il reperimento di maggiori dettagli sull'«argenteo velo» è peraltro oggi in gran parte compromesso dalle drammatiche vicende del Santuario, segnato dalle soppressioni napoleoniche e soprattutto dalle devastazioni del 1848, che hanno favorito la dispersione del tesoro delle offerte e la perdita di gran parte delle fonti archivistiche cinque e secentesche (si sofferma sulle offerte e sui donativi alla Vergine S. RUMOR, *Storia documentata del santuario di Monte Berico*, cit., pp. 213-220, mentre una preziosa raccolta di ex voto, nonostante tutto, si può ancora oggi ammirare nel Museo del Santuario, allestito nel 1971 e risistemato nel 1996, su cui si veda il catalogo più recente *Museo di Monte Berico*, Vicenza, Edizione Frati Servi di Maria, 1996).

63 Il poeta vuole qui probabilmente descrivere il suo atteggiamento devoto dopo l'offerta, assorto nella preghiera e nella contemplazione del piccolo dono collocato sulla statua miracolosa della Vergine.

Florinda un pargoletto mi tributa,
e la Vergine, alhor che more il parto,
dice, al povero don, dono comparto.

Quinci advien che già del Mincio a queste
del Bacchiglion[64] incorruttibil acque
trassi l'unico figlio a le funeste
ore di vita, e 'n sul morir rinacque,
forza di lei che per eterna sorte
domina il fato e vita fa la morte.[65]

Il racconto procede poi incentrandosi sulla narrazione dell'evento miracoloso, quasi a descrivere in sequenza le scenette di una tabella votiva: l'immagine del bambino malato nella culla, la decisione del fratello di Giambattista, Pietro Paolo, religioso dell'ordine vallombrosano[66], di recare il piccolo al santuario di Berico, le

64 Insieme al Retrone, il Bacchiglione è uno dei due fiumi che attraversano la città di Vicenza.

65 G. B. ANDREINI, *Le Cinque Rose del Giardino di Berico*, cit., *Rosa prima*, XIII e XIV. Per quanto faticose e non del tutto chiare, le due sestine rivelano preziosi indizi sulla datazione dell'offerta devota da parte del poeta. Se infatti il «trilustre giro», ossia i quindici anni che precedono la nascita di Pietro Enrico, viene calcolato, come probabile, a partire dal dono «de l'opera intessuta», l'evento è collocabile intorno al 1594, essendo nato Pietro Enrico nel 1609. L'analisi complessiva dell'intero gruppo di sestine VII-XIII permette inoltre di formulare, con qualche cautela, una seconda ipotesi, legata questa volta agli esordi dell'Andreini nel professionismo teatrale. Il primo verso della sestina XII («Quinci a Berico intanto ergendo il core»), potrebbe infatti essere inteso come continuazione diretta degli ultimi due versi della sestina VII («quando di Berga a riverire il loco,/ sfavillando Fenice, avvampo al foco»), dopo la parentesi dei ricordi giovanili (VIII) e la breve digressione sul valore delle immagini sacre (IX-XI). In questo caso, l'atto della donazione dell'«argenteo velo» coinciderebbe, a livello temporale, con gli «applausi» e le «accoglienze oneste» riservate dalla città alle recite dell'attore. Posto dunque il 1594 come anno per la devota offerta, a tale data sarebbe quindi da ascrivere anche la prima testimonianza certa di una presenza attiva di Giambattista Andreini sulle piazze teatrali, anticipando così di almeno dieci anni il termine *post quem* del suo esordio ufficiale come attore (sugli esordi teatrali di Giambattista Andreini si veda S. FERRONE, *Nota biobibliografica* a G. ANDREINI, *Le due commedie in commedia*, in *Commedie dell'Arte*, a cura di S. Ferrone, Milano, Mursia, 1985, vol. II, p. 11). Meno probabile è invece l'ipotesi di riferire «trilustre giro» al matrimonio con Virginia Ramponi (1601 circa), anticipando così al 1586 la datazione dell'ingresso dell'attore nell'Arte.

66 Probabilmente quasi coetaneo di Giambattista, Pietro Paolo Andreini, dopo essere stato educato alla corte mantovana, entra nel 1595 nell'ordine vallombrosano. Tra le poche notizie in nostro possesso, si sa che nel dicembre del 1609 ricercava l'appoggio del cardinale Gonzaga per la carica di camerlengo a Bologna, mentre nel 1613 si farà nuovamente avanti per ottenere la pieve di san Pietro in Bossolo a Firenze. Nel 1617 è priore di Santa Prassede a Roma mentre nel 1625 fa ritorno nel convento mantovano, dove presumibilmente rimarrà fino alla morte, avvenuta nel 1631. Il Sala lo indica come autore di numerose opere di profumeria, alchimia e medi-

azioni devote con cui impetra la grazia alla Vergine, fino alla gioia stupita di fronte alla guarigione:

Era infante il bambino entro la cuna,
gelido molto e palpitante poco,
bocca chiusa tenea, sempre digiuna
e di feretro avea la culla il loco,
quando sacro german l'unico figlio
brama sottrarre a funeral periglio.
…

Qui 'l bambino inlasciando agonizante,
entro cuna portatile morendo,
tra sospiri e tra lagrime cotante,
va di Berga la costa umil sagliendo;
messa celebra intanto, il voto appende,
e se grazie spera, grazie ne rende.

Poichè tosto disceso al verde piano,
com'havess'ali a gli homeri ed al piede,
di celeste poter, poter sovrano
entrarne al Figlio, e 'l figlio sano ei vede.
Quindi giubilò tutto il sacerdote,
rigò di belle lacrime le gote[67].

Appena risanato, il bambino viene subito accompagnato dal padre, probabilmente impegnato per una tournée sui lidi adriatici:

D'Adria esposelo intanto a le sals'onde,
là 've il misero padre afflitto errava,
e 'n rimirar di lui luci gioconde
in pargolette luci 'i mi beava.
Vidilo e vidi de l'eterna Amante
la grazia favorevole e prestante[68].

---

cina, e inoltre di un *Quaestiones de re histrionica ritu theologali pertractata, in quibus disputatur, sit ne mortale peccatum histrionem agere* (T. SALA, *Dizionario storico biografico di scrittori, letterati ed artisti dell'Ordine di Vallombrosa*, Firenze, Istituto Gualandi Sordomuti, 1929, vol. I, pp. 22-23, ma si veda il profilo tracciato in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., pp. 95-96).

67 G. B. ANDREINI, *Le Cinque Rose del Giardino di Berico*, cit., *Rosa prima*, XV, XVII, XVIII.

68 G. B. ANDREINI, *Le Cinque Rose del Giardino di Berico*, cit., *Rosa prima*, XIX.

Con questa sestina si conclude la parte più autobiografica del poema, dedicata al ricordo degli eventi che hanno suggellato l'intimo legame tra l'autore e il santuario mariano. Segni di una devozione che, nelle quattro 'rose' successive, l'Andreini sviluppa nella celebrazione poetica del racconto di fondazione del santuario di Berico. Uno scarto dalla matrice personale chiaramente finalizzato ad inserire l'opera nel contesto della rinnovata incentivazione post-tridentina del culto, promossa dal clero, dal patriziato e dagli intellettuali vicentini in funzione anti-veneziana, come simbolo di un indiscutibile primato religioso di Vicenza sulla Dominante, valorizzato proprio sulla base della dolorosa ricorrenza della peste nel 1576, che avrebbe nuovamente visto l'azione preservante operata dalla Vergine[69]. Il poema non va quindi letto solo come ex voto personale, ma, ancora una volta, come testimonianza di un'attenzione specifica dell'autore alle manifestazioni più vive e attuali della religiosità locale. Una consuetudine che, in questo caso, rivela tuttavia anche l'intenzione di realizzare un'opera sacra esemplare, pienamente conforme ai dettami proposti dalla riforma cattolica: l'invenzione poetica appare infatti rigorosamente subordinata alla verità dei fatti, desunti di prima mano, a detta dell'autore, dal testo manoscritto del *Processus* di attestazione del miracolo[70], conservato nel convento dei Servi di Maria, custodi del Santuario[71]. Indipendentemente

---

69 Come afferma il Possamai, dopo la rovinosa guerra di Cambrai, trascorso «il tempo del *tradimento* filo-imperiale, la classe patrizia locale abbandona - nella contesa con la Dominante - il piano della concretezza e degli schieramenti aperti: tende a trasferire sul terreno culturale, ideale e mitico, le proprie rivendicazioni municipaliste. Il culto mariano di Berico è sottilmente connesso alla *revanche* municipalista poiché, in funzione delle apparizioni accadute a donna Vincenza, la città che porta il medesimo nome è stata *eletta*» (P. POSSAMAI, *Andrea Palladio e il Monte Santo di Vicenza*, cit., p. 20). L'interpretazione devota della fortunata sorte di Vicenza nel corso dell'epidemia del 1575-1577 viene ulteriormente rafforzata in chiave anti-veneziana dal fatto che la città divenne ben presto ricetto degli ambasciatori delle potenze europee e dei prelati in fuga dalla Laguna. Tra questi anche il cardinale Giovan Battista Castagna, futuro papa Urbano VII, che non solo attribuì il mancato contagio «altro che alla protettione della Beata Vergine, al cui nome hanno già molti anni dedicata una chiesa sopra un monte et hora la vogliono ingrandire et la frequentano con tanta devotione et tanto concorso che è cosa mirabile, ond'io ne resto molto edificato», ma, ponendo la prima pietra della chiesa «nova», sancì il primato mariano di Vicenza con la celebre frase, «Impossibile è che questa Città così devota di Maria Vergine mai perisca» (*Nunziature di Venezia*, a cura di A. Buffardi, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, Roma 1972, vol. XI, pp. .575-576; F. BARBARANO, *Historia ecclesiastica della città, territorio e diocese di Vicenza*, Vicenza, Dosio Bressan, 1762, vol. V, p. 335.

70 Cfr. *supra*, nota 52.

71 Lo sforzo si rivela ancora più meritorio se si pensa che, per necessità, il poemetto fu composto in brevissimo tempo e in condizioni di estrema precarietà. Come infatti afferma l'Andreini in una nota agli *errata corrige*, l'opera si sarebbe presentata con una veste editoriale molto più corretta se egli «avesse avuto tempo di comporla e di limarla, non che a pena lambirla,

dall'autenticità di tale affermazione[72], la precisazione vuole evidentemente sottolineare la qualità delle intenzioni che, pur «nelle sue continue essercitazioni sceniche esercitandosi e 'l foglio stesso sovente in sul teatro correggendo»[73], hanno spinto l'autore a magnificare la devozione vicentina, integrando tra l'altro le testimonianze del manoscritto con episodi riguardanti manifestazioni più recenti di pietà[74]: uno zelo in cui affiora anche la volontà di far risaltare l'opera rispetto alle numerose altre che, nello stesso periodo, facevano riferimento solo marginalmente all'episodio miracoloso, adoperandolo in realtà come pretesto per libere esercitazioni sui più disparati temi devoti[75].

5. Brescia

Infine, dopo Vicenza, spetta a Brescia chiudere il cerchio di questa costellazione di edizioni devote che accompagnano, in Giovan Battista Andreini, gli itinerari del professionismo teatrale. Una città considerata minore nella circuitazione delle compagnie, ma che tuttavia, nonostante i magri guadagni, viene dall'attore e

---

la, poiché, in quindici giorni composta, si può ancor più tosto chiamare abborto abborraciato che parto ben organizzato» (IVI, *Al benigno lettore*, s.n.p.).

72 Tenuto conto del tempo, non certo brevissimo, necessario per una consultazione non superficiale del codice latino, si può ipotizzare che, lavorando di fretta, l'Andreini abbia realmente esaminato, magari solo per devota curiosità, il manoscritto, ma che poi si sia servito per la composizione dell'opera della sua versione volgare, la cui più recente edizione era uscita, per i tipi del Grossi, tre anni prima (*Processo dell'apparitione di Maria Vergine sopra il monte di Berga […], della construttione della chiesa […], aggiuntavi una breve narratione d'alcune cose occorse dall'anno 1404 fino all'anno 1601 […]*, Vicenza, Grossi, 1630).

73 Per quanto non manchino amplificazioni e digressioni rispetto alla fonte originale, in particolare nelle sezioni dedicate ai tentativi escogitati dalle forze infernali per opporsi alla realizzazione del santuario (*Rosa quarta*, dalla sestina XXX alla sestina LXIV), l'andamento del testo rispetta effettivamente la successione dei fatti, sia negli episodi che si riferiscono alle apparizioni della Madonna a donna Vincenza (tra gli altri, il miracolo delle cinque dita in forma di rosa impresse dalla Vergine sulla spalla della veggente, il disegno del santuario tracciato con la croce d'ulivo, la promessa della fonte miracolosa, l'incredulità del popolo vicentino, il conseguente incrudelirsi della peste, la nuova apparizione e la conversione della città), sia nell'elencazione dei miracoli che accompagnano e seguono l'edificazione del Santuario.

74 Un modello processionale più moderno, forse secentesco, è infatti quello descritto nella *Rosa quarta* (*Rosa quarta,* VIII-X), così come posteriore alla stesura del manoscritto è il riferimento al crocifisso venerato nel santuario (*Ibi*, XI-XIV).

75 Su tutte si veda la ricca antologia mariana curata, sotto il nome di Confuso Accademico Ordito, da Carlo Fiamma (*Il sacro tempio dell'imperatrice dei cieli Maria Vergine Santissima. Fabricato de' più purgati carmi ch'abbiano composti i primi poeti d'Italia, così antichi, come moderni*, Vicenza, Grossi, 1613), che termina con un poemetto dello stesso curatore su *La Miracolosa apparitione della Vergine Santissima sopra il Monte di Berga vicino a Vicenza*, del 1612.

drammaturgo fiorentino lodata per la buona accoglienza riservata ai comici, in particolare da parte «dell'illustrissimo Hieronimo Martiningo»[76]. Si tratta di Gerolamo II, figlio di Antonio, in armi al servizio della Serenissima dal 1602 e poi anche del granduca di Toscana, per conto del quale fu tra l'altro a Mantova, dove entrò in buone relazioni coi Gonzaga, tanto che il Guerrini sostiene che nel 1624 ospitò lo stesso duca nel suo palazzo bresciano, una delle dimore più prestigiose della città[77].

In questo contesto, segnato dallo sforzo di radicare la presenza del professionismo teatrale in una città ancora poco ricettiva verso l'arte dei comici illustri, va letto il consueto omaggio devoto dell'Andreini: un poemetto intitolato *Il conflitto, guerra tra bresciani, e cremonesi con la conversione di Sant'Obicio, nobile bresciano*[78], dedicato a un santo di origini camune molto venerato a Brescia[79]. Il culto, di matrice popolare, si rifà alla tipologia del milite convertito: valoroso capitano a fianco delle forze bresciane nella sanguinosa battaglia di Rudiano del 7 luglio 1191, vinta contro la lega cremonese e bergamasca[80], Obizio, mentre incalza i nemici in fuga, resta

---

76 Così da una lettera di Giovan Battista alla cancelleria ducale mantovana del 21 maggio 1619. Nella stessa missiva si intuiscono però anche le difficoltà legate alla mancanza di teatri pubblici che costringeva gli attori a recitare all'aperto: «Noi facciamo, malgrado le pioggie, 2 scudi il giorno per uno; i favori sono molti che da questi illustrissimi signori rettori riceviamo, dall'illustrissimo signor Hieronimo Martiningo e da tutta la città. Lo star in Brescia per lo meno sarà un mese ancora […] Arlecchino fa il primo zanni che tutta Brescia ne va pazza» (*Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 117-118).

77 P. GUERRINI, *Una celebre famiglia lombarda. I conti di Martinengo. Studi e ricerche genealogiche*, Geroldi, Brescia 1930, p. 282. Su palazzo Martinengo (poi Salvadego) si veda F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, vol. III, *Il Cinquecento nella città*, Brescia, Edizioni di storia bresciana, 1974, pp. 235-282.

78 G. B. ANDREINI, *Il conflitto, guerra tra bresciani, e cremonesi con la conversione di Sant'Obicio, nobile bresciano,* Brescia, Bacchi, 1630.

79 Sulla figura di sant'Obizio, oltre alla voce curata da E. CAMISANI nella *Biblioteca Sanctorum* (Città Nuova, Roma 1967, vol. IX, coll. 1085-1086) e da A. FAPPANI nella *Enciclopedia bresciana* (Brescia, Edizioni di storia bresciana, 1993, vol. X, pp. 311-313), si veda G. BRUNATI, *Vita o gesta di santi bresciani*, Brescia, Venturini, 1855, t. II, pp. 11-20 e l'agiografia secentesca curata sotto pseudonimo da Giuseppe Savoldi (G. SVOPPEDO, *Vita di S. Obicio confessore, conte, e cavaglier bresciano*, Brescia, Sabbi, 1658, rist. an. Brescia, Grafo, 1992).

80 Maturato nel vuoto di potere immediatamente successivo alla morte di Federico I, il conflitto s'infiamma sulle braci di antiche rivendicazioni di confine, concentrandosi sulle rive del fiume Oglio, tra Telgate, Palazzolo, Palosco, Cividate e Rudiano. Mentre la lega di cremonesi e bergamaschi poteva contare su numerosi alleati, tra cui Pavia, Como, Lodi, Verona e le principali città padane, Brescia aveva dalla sua parte solo Milano, che peraltro, secondo la tradizione, giunse in soccorso con il suo esercito a battaglia conclusa. Sugli eventi si soffermano, anche se spesso in modo discordante, quasi tutte le principali fonti di storia locale (tra cui J. MALVEZZI, *Chronicon Brixianum*, in L. A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores*, Mediolani, ex typographia societatis palatinae, XIV, coll. 883-886; E. CAPRIOLO, *Heliae Capreoli Chronica de rebus Brixiano-*

intrappolato[81] nella calca che, in cerca di salvezza, si affanna disordinatamente sul ponte di barche costruito sull'Oglio, fino a farlo crollare[82]. Scampato alle acque e quasi seppellito dai corpi senza vita dei nemici, il giovane condottiero, dopo aver invocato santa Margherita, viene tratto in salvo e, durante un sonno profondo, miracolosamente trasportato in terra bresciana, dove si sveglia al ricordo di orribili visioni infernali di anime dannate. Di qui la conversione di Obizio ad una vita di astinenza, preghiera ed elemosine, divisa tra obblighi familiari e lunghi periodi di eremitaggio, fino al definitivo ingresso come oblato nel monastero benedettino di santa Giulia, dove rimane quasi ininterrottamente fino alla morte, avvenuta nel 1204[83]. Sulla falsariga del racconto agiografico si sviluppa dunque, con particolare

---

rum, Brixiae, per Arundum de' Arundis, 1505[?], volgarizzato e più volte accresciuto fino alla recente rist. an. dell'edizione veneziana Savioli Camporese, del 1774, Bologna, Forni, 1976, pp. 76-77; P. BRAVO, *Delle storie bresciane*, Brescia, Venturini, 1839-1843, vol. IV, pp. 24-25; F. ODORICI, *Storie bresciane dai primi tempi sino all'età nostra*, Brescia, Gilberti, 1856, vol.V, pp. 195-208, VI, pp. 67-69), mentre un'ipotesi di ricostruzione della battaglia è stata fatta recentemente da A. REDAELLI, *Le grandi battaglie della storia bresciana*, Brescia, Grafo, 1979, pp. 9-25.

81 Il Malvezzi e altri cronisti propendono piuttosto per la cattura di Obizio da parte dei nemici: «Sed demum ibi a tergo venientes super eum viri quidam cremonensis exercitus armis instructi et insidiis undique circumseptum Obicionem, comprehenderunt. Dum vero supervenientibus militibus Rudiani eorum catervae diffugerent ipse etiam per pontem abductus est» (J. MALVEZZI, *Chronicon Brixianum*, cit., col. 885).

82 La fine dei soldati cremonesi fu così orribile che la battaglia di Rudiano venne ricordata come battaglia della 'mala morte', da cui anche la diffusione, nel bresciano, di un violento motto sarcastico: «Signori cremonesi, meglio è annegare ch'esser morti», ripreso dal Belli nel sonetto *La saprete ancor voi la gran disfatta*. Sulle origini e sviluppo del motto si veda A. MONTEVERDI, *«Melius est submergi quam mori». Storia di un motto sarcastico del secolo XII*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» XC (1927), pp. 204-211.

83 Così è ricordato il suo ingresso in Santa Giulia negli *Annali* del monastero redatti dalla Baitelli: «Non può l'Abbacia di donna Belintenda non esser gloriosa perché da essa fu ricevuto in oblato al monasterio Obizzo, che fu e è uno de' maggiori ornamenti della nostra chiesa, nato di sangue nobilissimo in una terra di valcamonica detta Gnardo. Questi nato cavagliero s'essercitò ne' primitivi anni nell'arte militare. Indi fatto cavagliero di N. Signor Giesù Cristo santamente visse in asprissime penitenze e passò alla gloria celeste per esser grande avvocato della nostra patria. Udita il valoroso campione di N. Signore la fama della santità delle nostre Madri, e inteso che possedevano il tesoro delle Santissime Reliquie, s'offerì di servire tutto il rimanente di sua vita al Monasterio. L'abbadessa Belintenda col consenso delle monache udita la sua conversatione lo ricevette e servì molti anni alla chiesa nostra in orazioni, digiuni, discipline e altre rigorosissime penitenze, con ammiratione di tutta la città. Vivendo operò molti miracoli. Doppo la di lui gloriosissima morte moltissimi se ne leggono nell'istoria di sua vita stampata. Morì l'anno 1204, il giorno de S. Nicolò de Bari. Il santissimo suo corpo fu sepolto entro nostri chiostri. Indi poscia per maggior sua veneratione, estratto dall'antica sua arca, che pur anco con gran veneratione conserva il suo santissimo corpo, fu trasportato nell'altar maggiore, e ad onore del santo, le madri hanno edificata una bellissima cappella, con colonne di marmo greco di molto valore, dove fa continue gratie a' suoi devoti. Usciva dalla Santa sua arca, che è tutta di marmo, ac-

aderenza alla successione dei fatti, il poemetto andreiniano, in cui al piglio eroico dei primi canti, seguono ottave dai toni più devoti e spirituali, cariche di *topoi* agiografici ampiamente frequentati.

Nell'impostazione complessiva dell'opera, ricorrono inoltre tracce evidenti della medesima strategia di autopromozione artistica e religiosa già evidenziata in precedenza. Alla dedicatoria dello stampatore, Giovanni Battista Bacchi, rivolta ad Angela Sagramoso, badessa di santa Giulia[84], segue infatti una seconda premessa ai «Benigni Lettori», dello stesso Bacchi, incentrata sulle lodi dell'attore e drammaturgo fiorentino[85]. Con espressioni molto simili a quelle della dedicatoria de *La Maddalena*, Giovan Battista Andreini è tratteggiato come «quegli che ad ogn'ora in affari virtuosi s'impiega, degno rampollo in vero di quelle due feliciss. piante, anzi di que' duo poli d'ogni scenica e seria virtù più commendabile, nominati l'immortal s. Francesco Andreini, e la sempre viva s. Isabella sua consorte»[86]. A «così famoso personaggio», temporaneamente a Brescia, l'editore chiede pertanto «con tutto lo spirito, che degnarsi volesse di por la mano in una certa opera spettante alle guerre di Cremonesi, e di Bresciani, ch'io già fra certi libri antichi ritrovai scritto a penna senza nome d'autore»[87]. Un'operazione di revisione e parziale ampliamento che, sempre a detta del Bacchi, l'Andreini, nonostante pesanti riserve di ordine stilistico, accetta per puro spirito di devozione: «Stette in forse, se fare il dovesse, essendo lo stile di queste ritrovate ottave (diss'egli) assai tenue, e poco sonoro. Ma quando udì che di Sant'Obicio cantar doveva, tutto infiammatose, agghiacciato prima, s'appigliò a farmi la gratia ricercata»[88]. L'interesse dell'autore è quindi tutto rivolto all'elaborazione della materia sacra a scapito di quella eroica,

---

qua molto giovevole a le febri, senza vedere di onde fosse uscita. Trasportato il Santo Corpo è cessata la continuatione e hora solamente alcuna volta esce acqua chiarissima, che si dona alli infermi con molte gratie» (A. BAITELLI, *Annali historici dell'edificatione, erettione, e dotatione del serenissimo monasterio di S. Salvatore, e S. Giulia di Brescia*, Brescia, Rizzardi, 1657, rist. an., *Annali di S. Giulia. Con rilievi, fotografie e note storiche di Valentino Volta*, Brescia, Edizioni del Moretto, [1980], p. 63).

84 Di nobile famiglia veronese, Angelica Sagramoso è citata dalla Baitelli come badessa negli anni 1628, 1629 e 1630, mentre l'Astezati anticipa la carica di un anno (*Ibi*, p. 20; G. A. ASTEZATI, *Indice alfabetico istorico cronologico perpetuo dell'archivio dell'insigne e real monistero novo, di s. Salvatore s. Giulia di Brescia […]*, Biblioteca Queriniana di Brescia, ms. G.I.4., vol. I, p. 134).

85 La nota ai lettori è inoltre preceduta da un sonetto dello stesso autore («Alto poter di violenza eterna») dedicato alla Sagramoso (G. B. ANDREINI, *Il conflitto,* cit., p. 4v.).

86 *Ibi*, p. 5r.

87 *Ibidem*. A quale opera manoscritta si riferisca il Bacchi è difficile sapere, ammesso che sia mai esistita. Della battaglia della 'mala morte' attualmente si conosce solo un ritmo in latino di autore ignoto riportato dall'Odorici (F. ODORICI, *Storie bresciane dai primi tempi sino all'età nostra*, cit., vol. V, pp. 195-208, ma si veda anche vol. VI, pp.67-69).

88 *Ibidem*

tanto che, a conclusione dell'avviso ai lettori, il Bacchi tiene a precisare: «Chi dunque è vago di fatti guerrieri, i primi cinque canti legga, opera molto prima in diverso stile composta, ma poi dall'autore dal sesto insino al nono mirabilmente perfettionata. Il quale s'ha sì ben saputo adornare gli altrui parti, dà ben' anco insieme, così ne canti che seguono come in altri suoi nobili componimenti, ad ammirarsi l'eccelenza del suo ingegno, e l'eminenza della sua divotione»[89]. Come era già accaduto a Venezia, per mano di Giovanni Maria Pietrobelli, così anche a Brescia l'Andreini, per mezzo del suo stampatore, si premura non solo di ribadire le origini virtuose della sua professione attoriale, ma di legarla indissolubilmente a un'itineranza dominata, tappa dopo tappa, dalla tensione spirituale e dal bisogno di sempre nuove fonti di devota ispirazione.

6. Il modello della *peregrinatio* teatrale

Uno sguardo d'insieme che riunisca, anche geograficamente, il *corpus* complessivo di tutte queste opere sacre, oltre a far emergere un lato ancora poco conosciuto della figura di Giovan Battista Andreini, attento indagatore e illustratore delle devozioni cittadine locali, fa pensare anche ad una precisa volontà di leggere metaforicamente il suo incessante nomadismo professionale, mettendo in stretta relazione itinerari teatrali e *peregrinatio* religiosa, occasioni di spettacolo e pratiche di pietà.

L'intenzione si inserisce d'altra parte in una mitografia che, specialmente con i comici più illustri della seconda generazione, aveva già riscoperto le fatiche e i pericoli del viaggio come potenziali simboli di un più ampio riscatto umano e professionale dell'attore. Una lettura resa possibile soprattutto a partire dagli ultimi anni del Cinquecento, quando i disagi dovuti ai continui spostamenti avevano cessato di rappresentare, per le compagnie più affermate e riconosciute, un reale ostacolo, pieno di insidie spesso insormontabili, per divenire prevalentemente un limite metaforico, al quale poter dunque assegnare un significato ulteriore e più nobile[90].

---

89 *Ibi*, p. 5v.

90 A quel tempo, le compagnie e gli attori più ambiti erano infatti ormai in grado di pianificare i loro itinerari in circuitazioni annuali sicure, fissate con largo anticipo. Si muovevano poi da una piazza all'altra con sufficiente libertà, garantiti da consuetudini riconosciute e muniti di lettere patenti e salvacondotti emessi spesso da duchi e signori prestigiosi, in grado di superare ogni barriera doganale, nazionale e internazionale. Inoltre, anche a livello economico e imprenditoriale, le ingenti spese delle tournée erano spesso anticipate dai committenti, quando non addirittura dagli stessi attori capocomici più ricchi, che si facevano così i primi finanziatori dell'impresa. Infine, come ha rilevato Siro Ferrone, l'affermazione di un regolato professionismo teatrale aveva ormai stemperato nella norma anche quello scarto di anomalia, quella diver-

Sulla base di un «moto perpetuo»[91] sempre più regolare e ben regolamentato, i protagonisti della nuova stagione della Commedia dell'Arte avevano dunque potuto assegnare alle peripezie del viaggio comico significati meno materiali e letterali, inaugurando così quel processo di idealizzazione professionale che dal riconoscimento dell'arte comica come mestiere doveva portare a una sua doppia nobilitazione: sul versante sociale, come esempio di mercatura onesta e cristiana, sul versante culturale, come *summa* di un sapere universale continuamente fecondato dall'esperienza itinerante, la cui memoria si traduceva poi in azioni sceniche e in opere di insospettata abilità poetico-letteraria.

In questa prospettiva, le strategie promozionali degli Andreini rappresentano un caso emblematico. Il padre di Giovan Battista, Francesco, attraverso il personaggio errante del Capitano Spavento, era infatti riuscito a interpretare i propri viaggi d'attore come le gloriose imprese di un nobile cavaliere cristiano, assimilando così la propria condizione sociale a quella del virtuoso corsaro e dell'onesto mercante[92]. La moglie Isabella, dal canto suo, celebrata già in vita come versatile poetessa, faconda dicitrice e illustre accademica, aveva trovato, proprio nell'estremo sacrificio del suo ultimo tragico viaggio in terra di Francia, la perpetua consacrazione a diva immortale, degna d'eterna fama, facendo così di ogni doloroso e rischioso peregrinare d'attrice il simbolo di un'ascesi e di una virtù quasi santificanti[93].

---

sità socio-culturale di cui si erano fatti inizialmente portatori i comici viaggianti quando giungevano come forestieri nelle città, rappresentando azioni in grado di suscitare negli spettatori, per la loro forza persuasiva e per il loro potenziale sovvertimento delle consuetudini locali, il sentimento contrastante della curiosità e del timore verso l'altro da sé (S. FERRONE, *L'invenzione viaggiante. I comici dell'arte e i loro itinerari tra Cinque e Seicento*, in «Il Castello di Elsinore», I (1988), n. 2, pp. 5-19, ma anche ID., *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 1-49).

91 L'affermazione ricorre in tre lettere di Flaminio Scala (*Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., pp. 518-520).

92 Sulla metafora del Capitano come virtuoso corsaro e onesto mercante si veda soprattutto S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari*, cit., in particolare, pp. 4-49, ma anche l'introduzione di Roberto Tessari all'edizione delle *Bravure del Capitano Spavento* (ANDREINI Francesco, *Le bravure del Capitano Spavento*, a cura di R. Tessari, Pisa, Giardini, 1987).

93 L'alone di intensa spiritualità che avvolge Isabella sul letto di morte viene sottolineato dal figlio nel contesto di una generale commozione dell'intera città di Lione, accorsa al suo capezzale: «affermando non solo il pubblico di quelle graziosissime dame lionesi e cavalieri e francesi e italiani che la visitavano e (grandezza degli animi loro) la assistevano, ma da gli istessi religiosi cappuccini, non che la confortavano, ma che da lei erano confortati, che se anima alcuna era dirittamente per ardor di cuore, per vivacità di spirito salita a Dio, questa era quell'una» (G. B. ANDREINI, *La ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, Parigi, Callemont, 1625, edizione moderna in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., p. 508). Sull'ultimo viaggio di Isabella ha scritto R. TESSARI, *O Diva, o «Estable à tous chevaux». L'ultimo*

Nel solco di questa metaforizzazione del viaggio e della rappresentazione viaggiante si inserisce dunque anche l'erede della più celebre coppia dell'Arte: Giovan Battista Andreini. Il suo tentativo tende tuttavia a sottolineare maggiormente l'aspetto religioso e l'analogia tra itineranza teatrale e *peregrinatio* spirituale. L'intento, ben chiaro nella rassegna di opere sacre qui analizzate, traspare già nella valorizzazione ascetica degli spostamenti delle attrici, descritti ne *La ferza* come segni di devozione:

> «Circa la divozione, così diciamo. Non c'è cosa che più ne corregga che la ferza delle avversità, e però Dio stesso disse: «quos amo corrigo et castigo». […] Or s'è così, com'in effetto è più che vero, chi più di queste, del mondo erranti viatrici, travagliate saranno? Queste ogn'ora, ogni momento, con una continua e discommoda agitazione solcano i fiumi, s'espongono a i mari, poggiano ai monti, or rapidi, or procellosi ed or precipitosi. Or quante volte e quante credi tu (o viatore) che mirino il terrore e la morte in faccia? Quante preghiere ti fai a credere ch'al cielo inviino delle più belle e delle più vivaci in perigli così gravi? Quante fiate s'espongano per le foreste or all'alba, or al meriggio, or alla sera, or alla notte or serena ed or oscura, a cadute gravi non solo, ma a svaligi di ladroni imperversati? Quante volte viaggiando, alor che 'l Sirio Cane ed i Leon Nemeo e latra e rugge avventando al mondo aneliti di fuoco, questi carichi di polve e stillanti di sudore s'ardono e s'incendono? Quante altre volte poi, assiderati nell'algente bruma, sovra ignudi ghiacci cavalcando, dalle grandini e dal flagello delle nevi gelate ad occhi serrati per aperte ruine errando miserabili e perduti, attendono tra le nevi profonde di profondo vallo algentissimo sepolcro? Quante volte ancora, dentro rapido fiume navigando, entro sassi coperti, entro marmorei ponti incontrando, si sdrucirono i legni quasi tutti, due volte sommersione provando, l'una nel pianto, l'altra nell'onde? Ma che dirò, talora ch'esposti al salso e all'instabile del mare, voraginar loro medesimi sovente videro, alor che inorgoglito tentava d'allagare il cielo, o di nuovo richiamar all'onde le balene e i delfini celesti? Oh, se così fatte cose più volte sostenute crudeli ed ammirate funeste non gli indivota con Dio, ben diavoli sono. Anzi, soggiungo che 'l mirar sovente ad occhi veggenti l'esterminio quasi de' figli, de' mariti, d'amici più cari e più rari, così bene in loro stesse s'ordinano e si compongano che non solo alle città giunte e si confessano e si communicano sovente, ma in partendo da quelle per trasmigrarsi ad al-

viaggio di Isabella Andreini, cit., pp. 20-32, mentre sulla fortunata tournée parigina del 1600, in occasione delle nozze di Maria de' Medici si veda S. MAMONE, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici*, Milano, Silvana, 1987.

> tre, di nuove confessioni e di nuove communioni contra gli accidenti mortali si prepararono; ed io stesso, quando men cattivo era di quello ch'al presente sono, questo divoto costume usava, e di ciò ne chiamo in testimonio gli omini e Dio»[94].

La metafora sociale dell'attore come onesto mercante e milite cristiano, propria del padre, e quella culturale dell'attrice diva, letterata e accademica di perpetua fama, propria della madre, viene dunque integrata dal figlio con la metafora religiosa dell'attore santo, pellegrino e devoto.

Un processo idealizzante che la critica, all'interno di una visione complessivamente contrappositiva dei rapporti tra Chiesa e Commedia dell'Arte, non ha ancora tenuto nella dovuta considerazione, valutando la produzione sacra di Andreini ora come esempio di un'ossequiosa e opportunistica dissimulazione, ora, con Ferdinando Taviani, come metafora solo apparentemente devota, sotto cui in realtà si celerebbe un'idea laica e a volte eterodossa dell'attore, promotore di una microsocietà anomala costituita da spiriti liberi, per metà integrati e per metà separati dalla società, che fanno della *peregrinatio* la condizione di perfetta «atopia», alternativa a ogni scelta di campo, politica e religiosa[95]. Interpretazioni che pur trovando in numerose figure e momenti del professionismo teatrale ampi e sicuri riscontri, nel caso di Giovan Battista Andreini non sembrano rendere conto pienamente della realtà dei fatti. Già Siro Ferrone, analizzando le sue drammaturgie, aveva evidenziato la ricorrente presenza, in chiave analogica, della «riabilitazione cristiana del mestiere comico», cogliendo nelle commedie la presenza di personaggi che, nello scioglimento dell'intreccio, si rivelavano «alfieri di virtù, missionari del bene, pellegrini della verità morale, eroi ed eroine in via di redenzione, i quali non sono altro che metafore di Lelio, Florinda e dei loro compagni Fedeli»[96]. Parallelamente, Bernadette Majorana, cui si devono, attraverso l'analisi della corona poetica del *Teatro celeste*, alcune penetranti riflessioni sul tema dell'«attore santo», sottolinea come l'Andreini risalti nel panorama dei comici del suo tempo «come un campio-

---

94 G. B. ANDREINI, *La ferza*, cit., pp. 506-507.

95 F. TAVIANI, *Né profano né sacro: prospettive teatrali*, in *Luoghi sacri e spazi della santità*, Atti del convegno di studi (L'Aquila, ottobre 1987), a cura di S. Boesch Gajano e L. Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, pp. 219-239, ma si veda anche C MELDOLESI, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta» XIV (1984), pp. 103-111.

96 S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari*, cit., p. 236 e p. 238.

ne della dialettica tra il teatro e la verità cristiana, respingendo la separazione tra il sacro e l'attore»[97].

A partire da tali acquisizioni, la lettura delle opere devozionali in chiave itinerante intende non solo confermare l'ipotesi di una continua assimilazione dell'attore ai principali modelli della *peregrinatio* e dell'agiografia cristiane, dal penitente, al devoto, all'asceta, ma anche dimostrare come tale identificazione sia proposta con piena consapevolezza all'interno delle coordinate culturali e pedagogico spirituali che, negli stessi anni, ispirano l'azione della Chiesa post-tridentina. Emerge quindi, in Andreini, ben al di là di un uso esclusivamente strumentale della metafora religiosa a fini opportunistici, la precisa volontà di valorizzare il suo profilo umano e professionale dialogando, su piani comunicativi affini, con gli ambienti culturali, laici ed ecclesiastici, della Controriforma.

Una strategia sicuramente rischiosa e non priva di fallimenti, ma che tuttavia, oltre a rappresentare un punto fermo e costante nella lunga carriera dell'attore, ha rivelato l'aspetto, finora solo abbozzato, di un Andreini personalmente coinvolto nelle pratiche di pietà e soprattutto esperto conoscitore delle principali devozioni post-tridentine, impegnato quindi sul duplice versante della promozione culturale del pensiero controriformista e di un suo riconoscimento come artista e attore cristiano. Aspettative che, d'altra parte, appaiono più che legittime e praticabili se, come è stato recentemente messo in luce, anche l'azione controriformista nei confronti dello spettacolo viene letta in un'ottica meno censoria di quanto una certa sua immagine cupa e oppressiva abbia spesso fatto trapelare[98]. In questi spazi progettuali di dialogo si inserisce dunque, fin dagli esordi, anche il progetto andreiniano di riforma del teatro, incentrato, con continui slittamenti tra biografia e mitografia, sulla piena compatibilità tra arte scenica e pratica religiosa.

Un significato che, ribadito piazza dopo piazza, finisce per rappresentare il volto devoto dell' «incessabil agitazione», capace non solo di placarne gli affanni e le inquietudini, ma anche di colmare parzialmente quella nostalgia del sacro e quel

---

97 B. MAJORANA, *Lo pseudo-Segneri e il teatro celeste: due tracce secentesche*, in «Teatro e Storia» IX (1994), p. 380, ma si veda anche ID., *Un «gemino valor»: mestiere e virtù dei comici dell'Arte nel primo Seicento*, in «Medioevo e Rinascimento» VI/n.s. III (1992), pp. 173-193.

98 Rispetto alla Milano Borromaica, una ricostruzione approfondita si può ricavare da *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. Cascetta e R. Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995; C. BERNARDI – A. CASCETTA, *Dai «profani tripudi» alla «religiosa magnificenza». La ricostruzione del sistema cerimoniale nella Milano borromaica*, in *Carlo Borromeo e l'opera della «Grande Riforma». Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di D. Zardin e F. Buzzi, Milano, Silvana Editoriale, 1997, pp. 227-256; *Immagini, visioni, epifanie. Professionisti e dilettanti sulla scena milanese fra età spagnola ed età austriaca*, cit.; *Cultura e religione nella Milano del Seicento. Le metamorfosi della tradizione 'borromaica' nel secolo barocco*, a cura di A. Cascetta e D. Zardin, Milano, ITL, 1999 («Studia Borromaica», 13).

disprezzo delle glorie mondane che aveva fatto dell'attore fiorentino l'immagine dell'artista malinconico e pentito.

Il pellegrinaggio nobilita dunque il viaggio professionale e nello stesso tempo accompagna il processo di conversione dell'attore. Supportato dal suo analogo spirituale, l'itineranza teatrale cessa quindi di essere un «moto perpetuo» vanamente irto di ostacoli e rischi, per diventare lo strumento privilegiato per la purificazione dell'attore, il cui errare, costellato di azioni di pietà, diventa sempre più l'incarnazione del vagare di santi folli e di attori martiri protocristiani come Genesio, Silvano e Ardelione.

JEFFREY KURTZMAN

Music for Compline Published in Italy, 1555-1700: a Survey of the Repertoire

MUSIC FOR COMPLINE PUBLISHED IN ITALY, 1555-1700: A SURVEY OF THE REPERTOIRE

In three earlier papers, two of which were delivered at previous A.M.I.S.-Como conferences and published in their proceedings, I surveyed Italian publications of music for the Office of Vespers from its inception in 1542 until such music ceased to be published in the early seventeenth century. The Office of Vespers was clearly the most important Office from the standpoint of public services with significant polyphonic music. Indeed, the Office of Vespers was even more prominent as a vehicle for musical display than the Mass itself.

But Vespers was not the only Office on which churches and composers lavished their efforts in presenting elaborate as well as more modest musical services. The later evening Office of Compline was also a locus for public ceremonies and extensive polyphonic music throughout the same period. Moreover, music for Compline was published by the same composers who published music for Vespers, sometimes in the same prints, sometimes in separate collections altogether. Nevertheless, the published repertoire for Compline is much less extensive in quantity than that for Vespers, reflecting the lesser status of Compline as a public service[1].

In contrast to the repertoire for Vespers, which had remained unstudied prior to my own investigations, Compline was the subject of research and a major article by our good friend, the late departed Jerome Roche. Prof. Roche published some twenty years ago an excellent survey of the Compline repertoire of the seventeenth century in the *Proceedings of the Royal Music Association*[2]. More recently,

---

1 How far extant publications represent the quantity of collections originally published is unknowable. However, the Vincenti catalogues, listing publications between 1591 and 1649, show ten items no longer traceable out of forty-two listed, i.e., 76% of the items named by Vincenti as containing music for Compline are still extant in one or more part-books. The three Vincenti catalogues have been published in F. X. Haberl and R. Eitner, *Indice di Tutte le Opere di Musica, che si Trovano nella Stampa della Pagina: di Alessandro Vincenti*, «Monatshefte für Musikgeschichte» XIV (1882), Beilage 2, and «Monatshefte für Musikgeschichte» XV (1883), Beilage 2; and G. THIBAULT, *Deux Catalogues de Libraires Musicaus: Vincenti et Gardane (Venise 1591)*, «Revue de Musicologie» XIII (1929), pp. 177-183.

2 JEROME ROCHE, *Musica diversa di Compietà: Compline and its Music in Seventeenth-Century Italy*, «Proceedings of the Royal Music Association» CIX (1982/83), pp. 60-79.

John Bettley has published a fine study of music for Compline in northern Italy in the second half of the sixteenth century.[3] What justifies my presenting a paper on this same topic is my inclusion of the repertoire of the second half of the sixteenth century, not covered by Roche, as well as nearly 40% more publications of the seventeenth century, available in part because of further source studies that Roche was unable at the time to undertake, in part because of my inclusion of settings of a single Compline psalm, the canticle or the hymn in collections of *mottetti* or *concerti ecclesiastici*. What I exclude as a criterion for Compline music are the four seasonal Marian antiphons, which ordinarily followed the Compline service but were not strictly part of the Office itself, and which were often published in separate collections devoted to Marian antiphons or to Marian antiphons and Litanies, in collections of Vesper music, and in collections of motets[4]. Hundreds of settings of these antiphons were printed during the time frame in question; indeed, because of their liturgical function, they were the most popular motet texts of the entire period.

As Roche pointed out in his article, Compline has a much simpler liturgical structure than Vespers. Table I is based on a comparable table in Roche's article.

---

[3] JOHN BETTLEY, *'L'ultima hora canonica del giorno': Music for the Office of Compline in Northern Italy in the Second Half of the Sixteenth Century*, «Music & Letters» LXXIV (1993), pp. 163-214.

[4] The antiphons are *Alma Redemptoris Mater* (from the first Sunday of Advent to the Feast of the Purification), *Ave Regina cælorum* (from the Feast of the Purification to Feria V in Holy Week), *Regina cæli lætare* (Paschal Time), *Salve Regina* (from the Octave of Pentecost to Advent). The rubrics in modern liturgical books are slightly different and more precise. These antiphons were to be sung after the last service of the day, whether that service was Vespers or Compline, which explains their association in print with both Offices. 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*, final page of *Rubricae Generales*, reads as follows: «Antiphonae 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 terminandum sit officium; alioquin, si alia subsequatur Hora, in fine ultimae 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».

TABLE I: COMPLINE LITURGY (ROMAN RITE)[5]

Blessing
Lector: Verse: *Iube domne benedicere*
Officiant: Benediction: *Noctem quietam* Resp: *Amen*

Short Lesson
Lector: *Fratres sobrii estote, et vigilate* Resp: *Deo gratias*
Verse: *Adjutorium nostrum* Resp: *Qui fecit caelum et terram*

Pater noster (said silently)

Confession
Officiant: *Confiteor Deo omnipotenti*
Choir: *Miseratur tui omnipotens Deus*
Choir: *Confiteor [...]*
Officiant: *Miseratur vestri omnipotens Deus/ Indulgentiam, absolutionem* Resp: *Amen*
Verse: *Converte nos Deus* Resp: *Et averte iram tuam*

Verse, Response, Psalms and Antiphon
Verse: *Deus in adjutorium* Resp: *Domine ad adiuvandum*
Antiphon: *Miserere mihi Domine* Paschal Time: *Alleluia*
Psalm: *Cum invocarem*
Antiphon: *Miserere mihi Domine* Paschal Time: *Alleluia*
Psalm: *In te Domine speravi* (first six verses only, deleted altogether after 1911)
Antiphon: *Miserere mihi Domine* Paschal Time: *Alleluia*
Psalm: *Qui habitat in adjutorio altissimi*
Antiphon: *Miserere mihi Domine* Paschal Time: *Alleluia*
Psalm: *Ecce nunc*
Antiphon: *Miserere mihi Domine* Paschal Time: *Alleluia*

Hymn
Te lucis ante terminum

Chapter
Tu autem in nobis es Resp: *Deo gratias*

Short Responsory
In manus tuas Domine
Verse: *Redimisti nos* Resp: *Commendo*
Verse: *Gloria* Resp: *In manus tuas*
Verse: *Custodi nos* Resp: *Sub umbra alarum*

Canticle
Antiphon: *Salva nos*
Canticle of Simeon: *Nunc dimittis*

---

5 After JEROME ROCHE, *Musica Diversa di Compietà: Compline and its Music in Seventeenth-Century Italy*, cit., Table I; *Psalterium romanum[...] ad Normam Breviarij, ex Decreto Scrosancti Concilij Tridentini restituti[...] Venetiis, 1606, Apud Nicolaum Misserinum*; and *Directorium Chori[...] A Ioanne Guidetto[...] Apud Andream Phaum. 1624*.

Antiphon: *Salva nos*

Closing
Collect
Verse: *Benedicamus Domino* Resp: *Deo gratias*
Benediction
Seasonal Marian antiphon

The service is constant throughout the year without significant seasonal or festal changes in text and music apart from minor alterations at Paschal Time. Prior to the central set of psalms, the service begins with a call for benediction, *Iube, domne, benedicere*, followed by the benediction itself, *Noctem quietam et finem perfectum.* After the benediction, the brothers are entreated to be strong and watchful against the terrors of the devil, *Fratres: sobrii estote et vigilate.* The admonition is succeeded by a versicle, *Adiutorium nostrum* and response, *Qui fecit cælum*, and the *Pater noster* is then said silently, followed by an extended confession, the *Confiteor*, by the officiant, with choral response. When the lengthy confession has been completed, a short versicle, *Converte nos Deus* is followed by a response, *Et averte iram tuam.* This part of the service is prefatory to the series of psalms, hymn and canticle. A set of psalms, of course, constitutes the central texts of all Offices except Matins.

The next segment of the service begins with the versicle and response that also commence all Vesper services, *Deus in adiutorium/ Domine ad adiuvandum.* The psalms of Compline, unlike those of Vespers, remain constant throughout the year and for all feasts. Before the twentieth century, the psalms numbered four: psalm 4 (in the Vulgate), *Cum invocarem exaudivit me Deus*, psalm 30, *In te Domine speravi* (first six verses only), psalm 90, *Qui habitat in adiutorio Altissimi*, and psalm 133, *Ecce nunc benedicite Dominum.* All four psalms have the same antiphon: *Miserere mihi Domine*, except during Paschal Time, when the antiphon *Alleluia, alleluia, alleluia* replaces *Miserere mihi.* In the reform of the Roman Breviary in 1911, the psalm *In te Domine speravi* was dropped altogether and a separate set of three psalms for each ferial day was introduced[6].

Also as in a Vesper service, the cycle of psalms is followed by a hymn, *Te lucis ante terminum*, whose three verses remain unchanged in text throughout the year, except for feasts of the Virgin, when a different final verse is substituted[7]. The

---

6 ROCHE, *op. cit.*., p. 61, note 4. In the modern *Antiphonale Monasticum*, there is no antiphon at all for the psalms.

7 The third verse for feasts of the B.V.M. reads: «Gloria tibi Domine,/ Qui natus es de Virgine,/ Cum Patre et Sancto Spiritu,/ In sempiterna sæcula. Amen». In modern books, the altered final verse is only found in the *Antiphonale Monasticum*, and not the *Liber Usualis*. The *Antiphonale Monasticum* also has a somewhat different version of the usual third verse. I have not

next item, the Chapter, *Tu autem in nobis es Domine*, is likewise constant throughout the year as is the following short responsory, *In manus tuas* with its versicle and response, *Custodi nos Domine/ Sub umbra alarum*[8].

Similar to the structure of a Vesper service, Compline concludes with a canticle, the canticle of Simeon, *Nunc dimittis servum tuum*, with its unchanging antiphon, *Salva nos Domine vigilantes*, followed by a series of prayers, versicles and responses, the Collect with its versicle and response, the *Benedicamus Domino* and *Deo Gratias*, and a closing benediction[9]. Compline is then followed by the seasonally appropriate Marian antiphon[10].

The form of Compline officially sanctioned by the Church does not mean, of course, that it was always followed the same way in practice. It is well known that in Vesper services, perhaps as early as the mid-sixteenth century, motets on non-liturgical texts may have replaced liturgical antiphons between psalms. This was clearly the case by the beginning of the seventeenth century, when instrumental music could also replace antiphons[11]. Motets and instrumental music were also often added to the end of Vesper services[12]. There is far less evidence regarding such substitutions or insertions into Compline services. The only instance I know is a unique Compline attended by the French ambassador, Marchese di Coivre, on April 2, 1619 in the chapel of the Archduchess of Tuscany, adjacent to her apartment in the Pitti Palace. Two separate descriptions refer to verses of Ottavio Ri-

---

had an opportunity to compare the many settings of the hymn in sixteenth- and seventeenth-century Compline prints.

8 The short responsory does not appear in the modern *Antiphonale Monasticum*, but the versicle and response do, and both have *Alleluia* added to the end in Paschal Time. At Paschal time, the *Liber Usualis* inserts *Alleluia, alleluia* into the short responsory before the repeat of the responsory text and as a substitute for *commendo spiritum meum* just before the doxology. The *LU* also adds another *Alleluia* after the versicle and response.

9 Sixteenth- and Seventeenth-century Compline prints conclude with the canticle. The modern *Antiphonale Monasticum* omits the canticle; in its place is a repeat of the silent *Pater noster*, followed by a series of prayers, a silent Nicene Creed, another series of versicles and responses, a prayer with its versicle and response, the *Benedicamus Domino* and *Deo gratias* (only) and the final benediction.

10 See note 3 above.

11 For a summary of substitutes in the Vesper service, see JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance,* Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 56-78; a specific case is discussed in ID., Per fare il vespro meno tedioso*: Don Pietro Maria Marsolo and the 'Antiphon Problem'*, in *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, ed. Barbara Haggh, Paris, Minerve, 2001, pp. 411-421.

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

nuccini that were performed by the «best singers in Florence» representing various saints.

Angelo Solerti quotes the *Diario* of Cesare Tinghi as follows:

> « [...] la sera venne il detto ambasciatore a licenziarsi da S. A.: fu ricevuto nel medesimo modo et accompagniato et così fece a Madama e a tutti e principi: et doppo S. A. lo menò nella stanza della Cappella della Ser.ma Arciduchessa dove fu cantato la compieta, et alla grolia d'ogni salmo appariva fra nuvole un santo [che] cantando le lodi della passione del Signore et la sua resuscitazione: il primo fu San Giovanni, poi San Francesco, san Andrea, santa Filippa di Loreno, san Lodovico re di Francia e poi la beata Vergine con molti angioli attorno, con buonissima musica: et fu invenzione di Ottavio Rinuccini, et loro Altezze ser.me et detto Ambasciatore ebbero gusto»[13].

Solerti also quotes a letter by Iacopo Cicognini to Mons. Corsini, dated April 22, 1619, which gives a longer and more detailed description of the same event. I quote the letter in full:

> «Fornito il Sig. Marchese di Coivre, ambasciatore del Re Cristianissimo, i complimenti di partenza con la serenissima Arciduchessa, fu da quella invitato e accompagnato alla cappella contigua al suo appartamento per udir una compieta che S. A. faceva per celebrare il terzo giorno di Pasqua, dove comparvero l'Altezze e tutti i principi e principesse della serenissima casa. È la Cappella (come sa V. S. Illustrissima) ornata di bellissime pitture, e vi si conserva gran quantità di reliquie in vasi di cristallo, d'oro e di diverse pietre preziose, ammirabili per ricchezza di gioie e finezza di lavori, delle quali ne' giorni santi se ne fa nobilissima e devotissima mostra.
>
> Risplendeva sopra l'altare un cielo, che aprendosi scopriva un paradiso, che per artifizio della prospettiva e scompartimento de' lumi, mostrava ampiezza infinita ripiena di cori di Angeli: vista tanto più meravigliosa quanto che in quel sito stesso poco avanti, ne' giorni del Giovedì e Venerdì santo (non senza misteri) con l'occasione dell'orazione delle quarant'ore s'era veduto un fonte che versando gran copia d'acque formava un mare, dalle cui sponde s'alzava sin al cielo la scala di Iacob. Ma come si scorgesse

13 ANGELO SOLERTI, *Gli Albori del Melodramma*, 3 vols. (reprint ed. Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1976), II, p. 336. Bracketed addition by Solerti. Solerti cites Cesare Tinghi's *Diario*, II, c. 193v. as his source. I am grateful to Barbara Hanning for calling this and the following source to my attention.

la caduta dell'acque, l'ondeggiar del mare, e 'l discendere e 'l salire degli angeli; di quali splendori fiammeggiasse il paradiso, è più da ammirarsi che da descriversi: dirò solo che furono opere di Giulo Parigi.

Alla fine di ciascun salmo della compieta apparivano di mezzo a quegli Angeli alcuni Santi, rappresentati da' più eccellenti cantori di Firenze, i quali, dopo una breve ma soave sinfonia, cantorno con esquisitezza i versi a questa congiunti. Ma, quello ch'io non voglio nè debbo tacere, fu l'ammirabile stupore che lasciò negli animi di ciascuno la signora Arcangela Paladini Brohomans, la quale con si graziosa e devota maniera rappresentò con l'azione e col canto Santa Cecilia, che, se è lecito il dirlo, credo che ciascuno in quel punto credesse che quella stessa gloriosa Vergine fosse apparita in quel santo oratorio a chiamarne al paradiso; perciocchè non solo con tuono di voce veramente angelica, ma con gesti e movimenti sovraumani esprimeva le parole e concetti spirando talora da gli occhi sollevati in alto purissimi raggi d'umilità e devozione; talora infiammata nel sembiante pareva che ardesse di serafico amore, e, secondo che la materia del canto richiedeva, talora se li rimirava la fronte d'una santa letizia serena e scintillante, di maniera che con dolce forza imprimeva ne' cuori qualunque affetto sì vivamente, che gli ascoltanti, attoniti, rassembravano rapiti fuori di sè stessi. Dico nulla, o poco, (creda me, V. S. Illustrissima) rispetto a quanto io viddi ed udii. Ho voluto darle sì fatto ragguaglio, non solo per ricordarmele servitore, ma perchè di sì degno ed inusitato spettacolo se ne stabilisca memoria, acciò che da principio si nobile si pervenga alla perfezione di più sublime idea, e perchè restino omai chiari i celebratori dell'antichità che la moderna musica ben corredata, può partorire effetti non solo uguali, ma superiori all'antica per l'eminenza e verità de' soggetti, e che se le favole e rappresentazioni cantate non colpiscono, il difetto deriva d'altronde che dalla musica; e quello che più importa, perché il mondo il mondo apprenda come ben s'impieghi ogni nobil'arte, ogni bella virtù, per gloria del Signore d'ogni virtù, vero re di vera e sempiterna gloria.
Di Firenze, il di 22 d'aprile 1619.
Di V. S. Illustrissima
Devotiss.mo servitore
IACOPO CICOGNINI»[14]

This was obviously an unusual occasion with verses written by Rinuccini especially for it. The representations and verses clearly fit with the decorations of the

14 SOLERTI, *Gli Albori*, cit. II, pp. 337-338.

chapel itself and were extraordinarily theatrical in character, including theatrical gestures to accompany the singing. Echoes of the theoretical writings of Vincenzo Galilei and the prefaces of Iacopo Peri and Giulio Caccini are obvious in Cicognini's letter.

The unique character and location of this performance of Compline obviously doesn't suggest anything similar for other Compline services, but does raise the possibility that on special occasions, whether at court, or at the feast of a patron saint, which was usually accompanied by special pomp, Compline could have been musically and visually elaborated in a variety of ways.

In the repertory of Vespers, not all elements of a service were necessarily set to polyphony in all prints. In the Compline repertory the same is true, even though the specific texts remained unchanged. Jerome Roche's article comments extensively on what he calls a "bewildering variety of practices" in setting these texts, especially the prefatory material preceding the psalms and the short responsory[15]. His study likewise contains significant discussion of the music itself of a number of the prints. Because of the focus of his article, this essay will concentrate primarily on the repertory in terms of its components, its publication context, and broad trends observable over a span of 150 years. At the end, an appendix lists prints containing music for Compline, 1542-1701, that are not included in Roche's Table II, listing extant seventeenth-century settings of Compline.

The history of published music for Compline in Italy begins only slightly later than the initiation of publications of Vesper music in 1642:

> I SACRI E SANTI SALMI/ *CHE SI CANTANO A VESPRO ET COMPIE-/ ta con li suoi Himni Responsorij et Benedicamus Composti da l'eccellentissimo Musico Adriano Vuillaert a uno Choro & a quatro voci Nova-/ mente per Antonio Gardano stampati & corretti./ Con la gionta di dui Magnificat/ A QVATRO* [Printer's mark] *VOCI/ In Venetia apresso di/ Antonio Gardano.*/ 1555

In this print Adrian Willaert expanded the contents beyond his pioneering 1550 anthology of Vesper psalms for all the major feasts of the liturgical year to include not only Vesper psalms, Magnificats, hymns and antiphons for many feasts, but also a setting of almost all the major elements of Compline[16]:

> Dixit Dominus primi toni [odd verses]
> Confitebor tibi secundi toni [odd verses]

---

15 ROCHE, *Musica diversa*, cit., pp. 69-72.

16 RISM W1123. The collection was republished in 1561 (not listed in RISM), 1565 (RISM W1124) and 1571 (RISM W1125).

Beatus vir tertii toni [even verses]
De profundis quinti toni [odd verses]
Memento Domine Dauid Septimi Toni [even verses]
Laudate pueri Quarti Toni [odd verses]
Laetatus sum Sexti Toni [even verses]
Nisi Dominus Tertii Toni [odd verses]
Lauda Ierusalem Octaui Toni [even verses]

Ad Complectorium

Iube domne
Fratres sobrij
Cum inuocarem Sexti Toni [even verses]
In te Domine speraui Primi Toni [odd verses]
Qui habitat Septimi Toni [odd verses]
Ecce nunc Sexti Toni [odd verses]
Miserere mihi Antiphona
Procul recedant Hymnus [2nd verse only]
In manus tuas Versiculi
Nunc dimittis Sexti Toni [odd verses]
Salua nos Domine Antiphona
Regina cæli lætare [odd verses]
Sumens illud In festiuitatibus Beate Marie virginis Hymnus [2nd verse only]

In die Natiuitatis Domini Antiphone

Tecum principium
Redemptionem misit
Exortum est
Apud Dominum
De fructu ventris

Tu lumen tu splendor Hymnus [1 verse only]
Hodie Christus natus est Ad magnificat Antiphona
Benedicamus Domino
Amatorem paupertatis Hymnus [1 verse only]
Respice clemens Hymnus Tempore Quadragesime [1 verse only]
Benedicamus in laude Iesu
Magnificat anima mea Sexti Toni Tempore Quadragesime, & Aduentus [odd verses]
Magnificat et exultauit Sexti Toni Alijs temporibus [even verses]

The only major elements not set in polyphony here are *Confiteor* (the confession) and the Collect just before the end of the service. Willaert provides a single Marian antiphon, the one for Paschal Time. In this early print Willaert set the model for many of the most complete Compline settings through the end of the seventeenth century. As with his Vesper psalms, only alternate verses of the psalms, hymn and canticle are set, mostly odd verses, except for even verses in

Cum invocarem and the hymn, resulting in a setting of only the middle verse of the latter.

The next composer to publish a Compline setting was Jacobus Kerle in 1561[17]:

> LIBER PSALMORVM/ AD VESPERAS CVM QVATVOR VOCIBVS/ IACOBO DE KERLE AVCTORE./ Printer's mark]/ Venetijs apud/ Antonium Gardanum./ 1561

From his title page it is impossible to discern that music for Compline is included in this print. Only the index reveals that Kerle has set the four Compline psalms, the hymn, the canticle, and a motet under the heading *Ad Completorium*. It must be assumed that the motet was for use at Compline. Already we have a suggestion of what later was clearly common practice in Vesper services and for which we have evidence with regard to Compline as well – the substitution of motets or instrumental music for the antiphons between psalms, and/or the addition of a motet or instrumental composition after the canticle.

AD VESPERAS	AD COMPLETORIVM
Dixit dominus	Cum inuocarem
Confitebor tibi domine	In te domine speraui
Beatus uir	Qui habitat
Laudate pueri dominum	Ecce nunc benedicite
In exitu israel	Te lucis ante terminum Himnus
Beati omnes	Nunc dimittis
Lauda hierusalem	Nemo est urbe magis
Letatus sum	
Nisi dominus	
Credidi	
Memento domine Dauid	
Deprofundis clamaui	
Laudate dominum omnes gentes	

All of these settings (except the motet) are also *alternatim*, consisting exclusively of odd verses in polyphony throughout the collection.

Both of these publications join together music for two different Offices in volumes devoted exclusively to music for the Office. But the next print to contain Compline elements is the large collection of a wide variety of music from 1565 by Diego Ortiz, *maestro* of the royal chapel in Naples[18]:

---

17 RISM K443.

18 RISM O135.

DIDACI ORTIZ TOLETANI/ REGIAE CAPPELLAE NEAPOLITANAE,/ MODERATORIS ET MAGISTRI,/ MVSICES LIBER PRIMVS/ HYMNOS, MAGNIFICAS, SALVES, MOTECTA,/ PSALMOS, ALIAQVE DIVERSA CANTICA/ COMPLECTENS./ [Coat of arms]/ Venetijs apud/ Antonium Gardanum./ m.d.lxv

This unique folio volume contains a large quantity of hymns, the five Vesper psalms for feasts of most male saints, a Compline comprising the four psalms, the hymn, the canticle, three settings of psalm 143 for Lauds (*Benedictus Dominus Deus Israel*), which are unaccountably listed under the heading *Ad complectorium*, and several motets, including all four Marian antiphons, two of them in multiple settings. The contents are as follows[19]:

Tabula hymnorum
Qui condolens interitu Dominica prima in aduentus ad vesperas [2 verses]
Illumina nunc pectora In diebus dominicis per totum aduentum ad nocturnum [1 verse]
Tu lumen tu splendor In natiuitate Domini ad vesperas et ad nocturnum [2 verses]
Non ex virili semine In natiuitate Domini ad vesperas [4 verses]
Beatus auctor seculi Ad laudes [1 verse]
Ibant Magi In Epiphania domini ad vesperas et ad laudes a4 [2 verses]
Ibant Magi In Epiphania domini ad vesperas et ad laudes a5 [2 verses]
Respice clemens In dominicis diebus in quadragesima ad vesperas [2 verses]
Quo vulneratus In dominica de passione ad vesperas [3 verses]
Cuius corpus sanctissimum In diebus dominicis post pascha ad vesperas [3 verses]
Tristes erant apostoli Ad laudes [2 verses]
Que te vicit clementia In ascensionis Domini ad vesperas [2 verses]
Qui paracletus diceris In festo pentecostes ad vesperas [2 verses]
Eterne mentis oculo In festo Trinitatis ad vesperas [2 verses]
Pange lingua gloriosi De Corpore Christi ad vesperas [4 verses]
Doctor egregie In conuersione sancti Pauli Apostoli ad vesperas [1 verse]
Quocumque vinclis In Cathedra sancti Petri ad vesperas [1 verse]
Nuncius celso In natiuitate sancti Ioannis Baptiste ad vesperas [2 verses]
Janitor celi In festiuitate sanctorum Apostolorum Petri et Pauli ad vesperas [1 verse]
Nardi Maria pistici In festo sancte Marie Magdalene ad vesperas [1 verse]
Petrus beatus In festo sancti Petri ad vincula ad vesperas [1 verse]
Ubi patres precellentes In transfiguratione Domini ad vesperas [3 verses]
Sumens illud In omnibus festiuitatibus Beate Marie ad vesperas [3 verses]

19 In modern liturgical books, the psalm *Benedictus* is the first psalm for Vespers on Saturdays (*Liber Usualis*) as well as the second psalm for Vespers on Holy Saturday (*Antiphonale Monasticum*).

Sumens illud In omnibus festiuitatibus Beate Marie ad vesperas [3 verses]
Collaudamus venerantes In festo sancti Michaelis [1 verse]
Christe redemptor omnium In festo omnium sanctorum ad vesperas [2 verses]
Vox secli iusti iudices In natiuitate apostolorum et Euangelistarum ad vesperas [2 verses]
Hic nempe mundi gaudia De uno Martire ad vesperas [2 verses]
Hi sunt quos retinens De plurimorum Martirum ad vesperas [2 verses]
Qui pius prudens In natiuitate unius Confessoris ad vesperas [2 verses]
Qui pascis inter lilia De comuni Virginum ad vesperas [2 verses]
Huius obtentu In sancte nec virgine nec Martir. ad vesperas [1 verse]
Noua veniens de celo In dedicatione Templi ad vesperas [2 verses]
Qui mane iunctum vesperi In dominicis diebus ad vesperas [2 verses]
Magnificat Anima mea Primi Toni [odd verses]
Magnificat Et exultauit Secundi toni [even verses]
Magnificat Anima mea Tertij toni [odd verses]
Magnificat Et exultauit Quarti toni [even verses]
Magnificat Anima mea Quinti toni [odd verses]
Magnificat Anima mea Sexti toni [odd verses]
Magnificat Et exultauit Septimi toni [even verses]
Magnificat Anima mea Octaui toni [odd verses]

Ad vesperas
Dixit Dominus psalmus [odd verses]
Confitebor tibi psalmus [odd verses]
Beatus vir psalmus [odd verses]
Laudate pueri psalmus [odd verses]
Laudate Dominum psalmus [odd verses]

Ad complectorium
Cum inuocarem psalmus [odd verses]
In te Domini speraui psalmus [4 odd verses]
Qui habitat psalmus [odd verses]
Ecce nunc psalmus [odd verses]
Procul recedant hymnus [1 verse]
Nunc dimittis psalmus [odd verses]
Benedictus Dominus Deus Israel Primi Toni cum quatuor vocibus [even verses]
Benedictus Dominus Deus Israel Octavi Toni cum quatuor vocibus [even verses]
Benedictus Dominus Deus Israel Sexti Toni cum Sex vocibus [even verses]

Index Motectorum
Salue Regina Cum quatuor vocibus
Salue Regina Cum quinque vocibus
Regina celi Cum quatuor vocibus
Regina celi Cum quinque vocibus
Beata es Virgo Maria Cum quatuor vocibus
Alma Redemptoris Mater Cum Sex vocibus

Aue Regina celorum Cum Sex vocibus
Sancta et immaculata Cum Sex vocibus
Dignare me Cum Quinque vocibus
Benedicta es caelorum Cum quinque vocibus
Regina celi Cum Septem vocibus
Benedicta es celorum Cum Septem vocibus
Te Deum laudamus Cum quatuor vocibus [even verses]

Again, the Compline settings, like the other psalms, are *alternatim*: odd verses for the psalms and canticle, but the second verse for the hymn. The three settings of *Benedictus Dominus Deus Israel* are of even verses and likely do not belong under the heading *Ad complectorium*, since they are appropriate for Holy Week and not Compline. The variety in this collection is illustrated not only by the texts set, but also by the variance in the number of voices in each setting, ranging from four to seven, in contrast to Willaert's and Kerle's consistent four-voice settings.

Two years later, in 1567, Jachet of Mantua, Willaert's companion in the first print of Vesper psalms in 1550, published the first collection of music for Holy Week since Petrucci's prints of lamentations and responsories at the beginning of the century[20]:

IACHETI MANTVÆ/ ORATIONES COMPLVRES AD OFFICIVM/ HEBDOMADÆ SANCTÆ PERTINENTES/ VIDELICET./ *Passiones cum quinque vocibus./ Lamentationes primo, secundo & tertio die cum 4. vocibus./ Oratio Hieremiæ profetæ cum quinque vocibus./ Completorium* NVNC DIMITIS SERVVM TVVM *Domine./ Et Salue regina cum quinque vocibus./* [Printer's mark]/ VENETIIS. M D LXVII./ APVD HIERONYMVM SCOTVM

The index is as follows:

Non in die festo
Iesum Nazarenum
Incipit lamentatio
Hee Hee
Lamech
De lamentatione
Caph
Num
De lamentatione
Ioth
Incipit Oratio
In tribulatione
In iustitia tua
In protectione Dei
Omnes serui domini
Mihi domine
Te lucis ante
Præsta pater
Quia viderunt
Salue Regina

20 RISM J23.

Jachet concluded this print for five voices with a Compline setting, which is not obvious, since the index shows only the first of the polyphonic words set, excluding the chant intonations. In the *alternatim* settings of odd verses of the four psalms, the polyphony commences only with the second hemistich of the first verse. In the hymn, once again only the odd verses are set in polyphony, while the canticle's even verses are polyphonic. Jachet also sets the psalm antiphon *Miserere*, whose polyphony only begins with the second word, as well as the short responsory, which doesn't appear in the index at all. Compline is followed by a sole Marian antiphon, *Salve Regina*, whose assignment is not to Holy Week, but rather to the period between the octave of Pentecost and Advent. Jachet's is the only Compline to be published together with music for Holy Week during the entire period under scrutiny.

In the next year, Vincenzo Ruffo published his first and only Compline, for four voices, together with that of an anonymous composer.[21]. Up to this point, music for Compline had only appeared in prints principally devoted to music fulfilling other liturgical functions. But in 1573, Giammateo Asola published the first known collection devoted principally to Compline[22]:

> COMPLETORIVM/ PER TOTVM ANNVM/ *QVATVORQVE ILLÆ B. VIRGINIS ANTIPHONÆ/ Quæ in fine pro anni tempore secundum/Romanam curiam decantantur.*/ Cum sex vocibus./ D. IO. MATTHAEO ASVLA VERONENSI AVCTORE/ [Decoration]/ Ad R.D. Petrum Franciscum Zinum Canonicum Veronensem,/ & Ecclesiæ S. Stephani Archipresbyterum../ [Printer's mark]/ *VENETIIS*./ APUD HÆREDEM HIERONYMI SCOTI./ *M D L XXIII.*

Asola's collection is for the modern, expanded texture of six voices. The index to the print doesn't show all of its contents, which are as follows:

> Iube domne benedicere
> Fratres sobrij estote
> Conuerte nos Deus
> Cum inuocarem [all verses]
> Domine ad adiuuandum
> In te domine speraui [all verses]
> Qui habitat [all verses]
> Ecce nunc [all verses]
> Miserere mihi Domine
> Te lucis ante terminum Hymnus [all verses]
> Ad capitulum. Tu autem in nobis es domine. Deo gratias

21 RISM R3053.

22 RISM A2507. The collection was reprinted in 1576 (RISM A2508) and 1585 (RISM A2509).

In manus tuas
In manus tuas Tempore paschali
Custodi nos domine Tempore pascali additur Alleluia
Salua nos [chant]
Nunc dimittis Tertij toni [all verses]
Salua nos
Hæc dies In die Resurrectionis domini & per octauam
Salue regina Ab octaua pentecostes usque ad Aduentum
Regina cæli Tempore paschali
Alma redemptoris A Dominca prima Aduentus usque ad purificationem
Aue regina A purificatione usq; ad feriam quintam in cæna domini
Falsibordoni
Primi Toni.
Secundi Toni.
Tertii Toni.
Quarti Toni.
Quinti Toni.
Sexti Toni.
Septimi Toni.
Octaui Toni.
Toni Hymnorum
Primi Toni ut Christe redemptor omnium. Iesu corona virginum
Quarti Toni ut Iesu nostra redemptio. Exultet cœlum laudibus
Sexti Toni ut Ad cœnam agni prouidi. Tristes erant apostoli
Octaui Toni ut Veni creator spiritus. Te lucis ante terminum
Et sic omnes Hymni huius metri possunt decantari

This is the most complete Compline setting yet. All of the prefatory material is included except the confession, followed by the four psalms with their antiphon, the hymn, the chapter, the short responsory in two versions (one for Paschal Time), the versicle after the responsory (including its Paschal *Alleluia*), and the canticle, together with its chant antiphon. Moreover, this is the first publication to set polyphonically all verses of each psalm, the hymn and the canticle rather than employ the *alternatim* technique.

The music following the canticle antiphon, *Salva nos*, is a mixed bag, including the four Marian antiphons and falsibordoni that can be used for psalms for either Vespers or Compline, the Vespers Easter antiphon *Hæc dies*, and tones in several meters that can be applied to any hymns (including the Compline hymn) whose texts are in the same meters as the texts named.

In the same year as Asola's first Compline, 1573, Rocho Rodio published in Naples an anthology of psalms, Magnificats and hymns for Vespers in folio choirbook format[23]:

> PSALMI AD VESPERAS/ DIERVM FESTORVM SOLEMNIVM/ P[ER] TOTVM ANNVM, QVÆ VVLGVS/ FALSO BORDONE APPELLAT./ A DIVERSIS AVTHORIBVS CONDITI/ Necnon omnes Dierum Festorum Hymni, vnà cum/ Communibus, atque quatuor Magnificat,/ & Hæc dies, Regina cæli, & Salue/ Regina, quatuor vocibus./ *A ROCHO RODIO CONDITI NUPER ET IMPRESSI./ IN LVCEMQVE ÆDITI./* [Woodcut of Crucifixion]/ *Cum Priuilegio ad Decemnium:*/ NEAPOLI/ Mattias Cancer excudebat./ M. D. LXXIII.

Also included in this print are two of the seasonal Marian antiphons, and among the hymns, a setting of *Te lucis ante terminum*, the Compline hymn. This print is the first surviving instance of a single element for a Compline service embedded in a collection of music for another liturgical function. The table of contents is as follows:

Dixit dominus domino meo
fitebor
Beatus uir
Laudate pueri dominum
Laudate dominum omnes
In exitu Israel
De profundis clamaui ad te
Memento domine
Letatus sum
Nisi dominus
Lauda Hierusalem
Credidi propter
In conuertendo
Domine probasti me
Beati omnes

SEQVVNTNR HYMNI

In Aduentus Domini
Conditor alme
In Natiuitate Domini
Christe Redemptor
In Epiphania Domini
Hostis Herodes perfide
In Natiuitate Apostolorum Petri & Pauli Con-
Aurea luce
In omnibus festiuitatibus Beatæ Mariæ
Aue maris stella
In festo Michaelis
Tibi Christe
In festo omnium Sanctorum
Christe Redemptor
In comuni Apostolorum
Exultet cælum
In Natali vnius Martyris
Deus tuorum
In Natali plurimorum Martyrum
Sanctorum meritis
In Natali vnius Confessoris
Iste Confessor
In Natali vnius Virginis
Iesu Corona Virginem
In diebus Dominicis
Lucis creator
Ad Completorium
Te lucis

[23] A copy of this volume, which is not listed in RISM,. is at the cathedral in Pesaro. A facsimile edition has been published by Dinko Fabris in the series *Ricerche musicali dell'A.M.A. Calabria*, Lamezia Terme, 1994.

In diebus dominicis post Pascha
Ad cænam Agni prouidi
In die Ascensionis Domini
Iesu nostra redemptio
In die Pentecostes
Veni creator
In Festo Sanctæ Trinitatis
O lux beata Trinitas
In festo Corporis Christi
Pange lingua
In inuentione Sanctæ crucis
Vexilla Regis
In Natiuitate Sancti Ioannis Baptistæ
Vt queant laxis

Magnificat
Primi toni
Quarti toni
Sexti toni
Octaui toni

Tempore Paschali
Hæc dies
Regina cæli

Canticum Mortalium
Salue Regina

As interest in composing for larger numbers of voices increased in the last quarter of the sixteenth century, Asola published his first Compline for eight voices in 1575, containing the same Compline items as his 1573 publication as well as two of the Marian antiphons and four other motets[24]:

> COMPLETORIVM/ ROMANVM/ Duæ B. virginis Antiphonæ, silicet [*sic*] Salue regina,/ & Regina cœli. Quatuorq; alia motetta./ *MVSICA OCTONIS VOCIBVS/ infractis decantanda.*/ D. IO. MATTHAEO ASVLA VERONENSI AVCTORE/ *Ad R. D. Petrum Franciscum Zinum Canonicum Veronensem,/ & Ecclesiæ S. Stephani Archipresbyterum./ Nunc primum in lucem æditum.*/ [Printer's mark]/ *VENETIIS.*/ APVD HÆREDEM HIERONYMI SCOTI./ *M D LXXV*.

The same year saw two other publications for Compline: one for five voices with psalms, hymn and canticle *alternatim* (odd verses except for the second verse of the hymn) by Ippolito Baccusi, containing many of the same elements as Asola's print, including two Marian antiphons and a set of eight *falsibordoni*[25]; the other a collection for either four or five voices by Floriano Canale of Brescia for both Vespers and Compline, containing *alternatim* settings (odd verses) of all of the Vesper psalms for the liturgical year and a Compline (even verses), comprising the four psalms, the psalm antiphon, the hymn, the short responsory, the canticle and the canticle antiphon, as well as the four Marian antiphons[26].

---

24 Not listed in RISM. A later edition was published in 1585 (RISM A2560).

25 RISM BB31a. An enlarged second edition was published in 1596 (RISM B32).

26 Not listed in RISM. The title page reads: *PSALMODIA*/ FLORIANI CANALIS/ BRIXIANI, /*Vesperarum in omnes totius anni festos dies, necnon*/ *Completorij pro tempore, quinis, vel quaternis*/ *tantummodo, si libeat, vocibus*/ *decantanda.*/ *Nunc primum in lucem edita.*/ [Printer's mark]/ *VENETIIS.*/ APVD HÆREDEM HIERONYMI SCOTI./ *M D L XXV*.

No further Compline publications survive until Orazio Tigrini's 1579 set of Vesper psalms that also contains the four Compline psalms, the hymn and the canticle in *alternatim* settings[27]:

HORATII TIGRINI ARRETINI/ MVSICA SVPER PSALMOS OMNES QVI TOTIVS/ Anni cursu ad Vesperas, & Completorium decantari solent, maxima Cantorum commo-/ ditate contexta, non solum puerilibus, sed etiam paribus, nec non quatuor ac/ quinque vocibus, si placet. Nunc primum in lucem ædita. Vnà/ cum Canticis Beatæ Mariæ Virginis./ LIBER PRIMVS ET SECVNDVS./ [Printer's mark]/ Venetijs apud Angelum Gardanum./ 1579.

The contents are as follows:

Dixit dominus Primi Toni [odd verses]
Confitebor tibi Secundi toni [odd verses]
Beatus vir Tertij toni [odd verses]
Laudate pueri Quarti toni [odd verses]
In exitu Israel Septimi toni [odd verses]
Laudate dominum Octaui toni [odd verses]
Lætatus sum Secundi toni [odd verses]
Nisi dominus Sexti toni [odd verses]
Lauda Hierusalem Octaui toni [odd verses]
Credidi propter quod Septimi toni [odd verses]
In conuertendo Octaui toni [odd verses]
Domine probasti me Septimi toni [odd verses]
Memento Domine Dauid Octaui toni. In festiuitatibus Confess. Pontifi. [odd verses]
De profundis Quarti toni. In Natiuitate Domini Ad Vesp. [odd verses]
Beati omnes Quarti toni. In solemnitate Corporis Christi. Ad Vesp. [odd verses]
Confitebor tibi [...] quoniam In festo dedicationis Sancti Michaelis Archangeli Ad Vesp. 7. toni [odd verses]
Magnificat Quinque vocibus. Primi toni [odd verses]

Liber Secundus Paris [*sic*] Vocibus

Dixit Dominus Primi Toni [odd verses]
Confitebor tibi Vocibus paribus. Secundi toni [odd verses]
Beatus vir Tertij toni voc. Paribus [odd verses]
Laudate pueri Quarti toni. Vocibus paribus [odd verses]
Laudate dominum Octaui toni [odd verses]
Magnificat Octaui toni. Quinque voc. Paribus [odd verses]

Ad Completorium

Cum inuocarem Octaui toni Quatuor ac quinque voc. si placet [odd verses]

27 RISM T791.

In te Domine speraui Quatuor voc. & quinque si placet. Octaui toni [odd verses]
Qui habitat Octaui toni [odd verses]
Ecce nunc Octaui toni [odd verses]
Procul recedant Hymnus quinque ac sex voc. si placet [2nd verse only]
Nunc dimittis Tertij toni Quatuor ac quinque voc. si placet [odd verses]

This is another instance of a collection devoted principally to music for Vespers which expands its scope and utility by including music for Compline as well. This is also the earliest surviving example of a much reduced series of elements, a bare-bones Compline, one might say, including only the four psalms, the hymn and the canticle.

No new prints containing Compline music survive before 1583 when Asola published in a single collection two distinct four-voice *alternatim* (odd verses) Compline sets, one *a paribus vocibus*, in other words, for voices in a limited register, and the other *communibus vocibus*, that is, for soprano, alto, tenor and bass voices[28].

Two years later, in 1585, Asola's six-voice and eight-voice Complines were reprinted, and a new one was issued by Orazio Colombani, *maestro di cappella* at the church of San Francesco in Brescia[29]:

COMPLETORIVM/ ET CANTIONES,/ *vulgo nuncupatæ:*/ *FALSI BORDONI*/ SEX ORDINIBVS DISTINCTÆ/ QVINIS VOCIBVS/ Super octo tonos decantandæ./ R. P. F. HORATII COLVMBANI/ Veronensis Ord. Min. Conu./ In Ecclesia S. Francisci Brixiæ Musicæ Moderatoris./ [Printer's mark]/ *BRIXIÆ,/ Apud Thomam Bozzolam. 1585.*

This is the first extant collection after Diego Ortiz's to be published outside Venice, appearing from the Brescian press of Tomaso Bozzola. Colombani's print, for five voices, includes *Iube domne* and *Converte nos* from the prefatory material, all verses of the psalms, hymn and canticle, the short responsory, the four Marian antiphons, a few other motets and *falsibordoni* settings for Vesper hymns:

Iube domne benedicere
Converte nos Deus
Cum invocarem Octavi Toni [all verses]
In te Domine speravi [all verses]
Qui habitat in adiutorio [all verses]
Ecce nunc benedicite [all verses]
Procul recedant [2nd verse only]
In manus tuas
Nunc dimittis Tertij Toni [odd verses]

28 RISM A2550.

29 RISM C3425.

Domine vigilantes
Regina caeli laetare

Ave Regina caelorum
Salve Regina
Alma redemptoris mater
O sacrum convivium
O Beata Maria Prima pars
Accipe quod offerimus Secunda pars
[Falsibordoni] Primi Toni: Primus ordo, Secundus ordo, Tertius ordo, Quartus ordo, Quintus ordo, Sextus ordo
Ave maris stella De Beata Virgine [one verse only]
[Falsibordoni] Secundi Toni: Primus ordo, Secundus ordo, Tertius ordo, Quartus ordo, Quintus ordo, Sextus ordo
Decus morum De S. Francisco [one verse only]
[Falsibordoni] Tertii Toni: Primus ordo, Secundus ordo, Tertius ordo, Quartus ordo, Quintus ordo, Sextus ordo
Exultet caelum De Apsotolis [one verse only]
[Falsibordoni] Quarti Toni: Primus ordo, Secundus ordo, Tertius ordo, Quartus ordo, Quintus ordo, Sextus ordo
Qui paracletus In die Pentecostes [one verse only]
[Falsibordoni] Quinti Toni: Primus ordo, Secundus ordo, Tertius ordo, Quartus ordo, Quintus ordo, Sextus ordo
Pange lingua gloriosi De Corpore Christi [one verse only]
[Falsibordoni] Sexti Toni: Primus ordo, Secundus ordo, Tertius ordo, Quartus ordo, Quintus ordo, Sextus ordo
Cuius corpus Tempore Paschali [one verse only]
[Falsibordoni] Septimi Toni: Primus ordo, Secundus ordo, Tertius ordo, Quartus ordo, Quintus ordo, Sextus ordo
Iste confessor De Confessoribus [one verse only]
[Falsibordoni] Octavi Toni: Primus ordo, Secundus ordo, Tertius ordo, Quartus ordo, Quintus ordo, Sextus ordo
Qui mane junctum De Dominica [one verse only]

Although I have excluded prints containing one or more of the seasonal Marian antiphons from consideration unless they also include elements of the Compline service *per se*, it is noteworthy that in the period 1576 to 1584, five prints, four of them by the two Spaniards Thomas Luis de Victoria and Francisco Guererro, included the Marian antiphons among their other contents[30]. It is obvious that the increase in both Vesper and Compline publications by the beginning of the last quarter of the century was accompanied by a concomitant demand for additional Marian antiphons to follow one or the other service.

[30] Victoria 1576 (RISM V1427), Victoria 1581 (RISM V1430), Victoria 1583 (RISM V1422), Stabile 1583 (RISM S4200) and Guerrero 1584 (RISM G4873).

From 1585 to the end of the century, the quantity of Compline publications increased slowly, with numerous further publications and reprints by Asola, the entrance into the field by Giovanni Giacomo Gastoldi of Mantua in 1589 and Lodovico Viadana in 1597, another publication by Colombani, an expanded reprint of Baccusi's 1575 edition, and single publications by a number of other composers, the most prominent of whom was Giovanni Croce of St. Mark's in Venice[31]. Palestrina contributed to the repertoire with the single Compline hymn, *Te lucis*, in his hymn collection of 1589, reprinted in 1590. The Spaniard Navarro likewise included a single verse of the hymn in his mixed collection of psalms, Magnificats and hymns published in 1590 in Rome. Also published in Rome was Asprilio Pacelli's 1599 collection of psalms and motets, which contained the Compline canticle as well as the four Marian antiphons. The first Compline collection to be published in Milan was a 1586 reprint of Asola's *Duplex Completorium* of 1583 by the heirs of the Tinis, who didn't publish any further Compline music until 1593 with the very complete Compline by the Brescian monk Adorno. A collection by Hercules, the organist of the cathedral of Bergamo, published in 1587, contains a set of *alternatim* Magnificats (odd verses) in all eight tones but also includes the four Compline psalms, the canticle, and the four Marian antiphons. Hercules' psalms and canticle are also *alternatim*, but some set odd verses, while others set even verses. In 1593 Orazio Colombani, by then music moderator at San Antonio in Padova, published two sets of Compline music in a single print, one cycle for eight voices, the other for nine. Both sets are limited to *Iube domne*, the four psalms, the hymn, the short responsory and the canticle, and both set all verses of the psalms, hymn and canticle. The first cycle also includes all four Marian antiphons. The first Compline for twelve voices in three choirs (all verses) was published by Alessandro Marino in 1596[32]. Asola's triple-choir print of 1599 (all verses) is the first Compline publication to make explicit on the title page the participation of instruments, as was already common in the motet and Vesper repertories:

---

31 A complete list of the extant repertoire from 1586-1599 is as follows: 1587: Asola (RISM A2566), Hercules (RISM H5120); 1589: Gastoldi (RISM G486), Palestrina (RISM P737, P738); 1590: Navarro (RISM N283), Palestrina (RISM P739); 1591: Croce (RISM C4428, reprint in 1604 not listed in RISM); 1593: Adorno (RISM A308), Colombani (RISM C3428); 1596: Asola (RISM A2567), Baccusi (RISM B32), Marino (RISM M685); 1597: Gastoldi (RISM G488), Viadana (RISM V1352); 1598: Asola (RISM A2599); 1599: Asola *Completorium Romanum[...] omnia duodenis vocibus. Ternis variata Choris* (not listed in RISM), De Lorenzi (RISM D1496), Pacelli (RISM P26).

32 RISM M685.

COMPLETORIVM/ ROMANVM./ BEATÆQ; VIRGINIS LAVDES,/ in terminatione officii decantandæ. Videlicet/ Aue Regina Cœlorum. Salve Regina./ Regina Cœli. Omnes gentes./ OMNIA DVODENIS VOCIBVS./ Ternis variata Choris. Ac omni instrumentorum genere/ modulanda./ PRIMVS CHORVS./ R.D. IO: MATTHÆO ASVLA VERON. AVCTORE./ [Printer's mark]/ Venetijs apud Ricciardum Amadinum./ M D XCIX[33].

These early publications set the stage and pattern for many of the Compline publications that followed all the way to the end of the seventeenth century. A summary of the extant published repertoire from its inception to 1599 shows a total of 37 prints, eleven of which are reprints. This compares with a total of 236 collections containing Vesper music from the same period. Of course, some of these collections, containing music for both Offices, overlap the two categories. The Compline repertoire includes settings for three voices[34], four voices[35], five voices[36], four or five voices *si placet*[37], six voices[38], eight voices[39], nine voices[40], and twelve voices.[41] Of the 37 prints, 21 are for four voices, and two for either four or five voices. The first eight-voice, double-choir Compline is that of Giovanni Croce in 1591, which sets all verses of the psalms and canticle, but only the second verse of the hymn. During the final decade of the century double- and multi-choir settings became more popular, as they did in the Vesper repertoire, with Colombani's Complines for eight and nine voices of 1593, Marino's triple-choir publication of 1596, Viadana's double-choir collection of 1597, Pacelli's double-choir *Nunc dimittis* of 1599, and Asola's triple-choir Compline, also of 1599. All of these multi-choir settings include all verses of the psalms and canti-

33 This print is not listed in RISM.

34 Asola 1598 (RISM A2599).

35 Willaert 1555 (RISM W1124), reprinted in 1561 (not listed in RISM) and 1571 (RISM W1125); Kerle 1561 (RISM K443); Ortiz 1565 (RISM O135); Jachet 1567 (RISM J23); Rodio 1573 (not listed in RISM); Asola 1575 (not listed in RISM), reprinted in 1585 (RISM A2560); Asola 1583 (RISM A2550), reprinted 1586 (RISM A2551); Asola 1587 (RISM A2566), reprinted 1596 (RISM A2567); Hercules 1587 (RISM H5120); Gastoldi 1589 (RISM G486); Palestrina 1589 (RISM P737), reprinted 1589 (RISM P738), 1590 (RISM P739) and 1625 (RISM P740); Adorno (RISM A308); Gastoldi 1597 (RISM G488).

36 Baccusi 1575 (RISM BB31a), reprinted and enlarged 1596 (RISM B32); Colombani (RISM C3425); De Lorenzi (RISM D1496).

37 Canale 1575 (not listed in RISM); Tigrini 1579 (RISM T791).

38 Asola 1573 (RISM A2507), reprinted 1576 (RISM A2508) and 1585 (RISM A2509).

39 Croce 1591 (RISM C4428, reprint of 1604 not listed in RISM); Colombani 1593 (RISM C3428); Viadana 1597 (RISM V1352); Pacelli 1599 (RISM P26);

40 Colombani 1593 (RISM C3428).

41 Marino 1596 (RISM M685); Asola 1599 (not listed in RISM).

cles. Of the 37 prints and reprints, no less than eleven were authored by Giammatteo Asola, testifying to his importance in the Compline repertoire and confirming his indispensable role in the growth and dissemination of printed polyphony for all liturgical functions in the last quarter-century of the Cinquecento.

As we enter the seventeenth century, we enter the period when new techniques and styles of composition, especially those embracing various forms of monody, begin to make their impact on music for Compline as they did on other genres of liturgical music. In the decade 1600-1609, the demand for Compline music expanded rapidly, as it did for Vespers, the mass and motets, resulting in 23 surviving prints. At the beginning of this period we find Compline associated with collections of *falsibordoni*, as in the Milanese Orfeo Vecchi's large choirbook collection of *falsibordoni* with a separate *aggiunta* comprising Vesper hymns and most of the elements of Compline[42]:

> FALSI BORDONI/ FIGVRATI/ SOPRA GLI OTTO TONI ECCLESIASTICI,/ DISTINTI IN DIVERSI ORDINI./ Magnificat, & Te Deum laudamus, à *4*. à *5*. & à *8*. voci./ *Agiuntoui gli Hinni di tutto l'Anno, à 4./ La Compieta con le Antifone. &/ Letanie della B.V. à 5./ Et Letanie de Santi, à 8./* DI ORFEO VECCHI MILANESE/ Maestro di Capella in S. Maria della Scala/ di Milano./ [Printer's mark]/ IN MILANO/ Appresso l'herede di Simon Tini, & Gio. Francesco Besozzo, compagni./ *L'Anno del Signore M.DC.*

An anthology published by Gardano in 1601 was devoted principally to *falsibordoni*, but also included specifically for Compline *Iube domne*, the second verse of the Compline hymn, and the short responsory as well as the four Marian antiphons, all subsumed under the rubric *Antiphonae* in the index[43]:

> FALSI BORDONI/ OMNIVM TONORVM/ A DIVERSIS ECCELLENTISSIMIS/ AVCTORIBVS MODVLATI,/ Partim plena, & partim pari voce,/ *Cum Quatuor, Quinque, & Sex vocibus concinendi: ac etiam/ Duobus Choris si placet. Additaque alia Antiphonæ:/ Quarum nomina sunt hæc./* QVATVOR VOCVM./ *Iube Domne benedicere./ Procul recedant omnia./ In manus tuas Domine./ Alma Redemptoris./ Aue Regina Cælorum./ Regina Cæli./ Salue Regina./ Te Deum laudamus./* [Printer's mark]/ VENETIIS/ APVD ANGELVM GARDANVM./ M. DCI.

The index of this print is as follows:

---

42 RISM V1069. The *aggiunta* is a separate volume, listed as RISM V1068.

43 RISM SD 1601[1].

Prima Modulatio Cum Quatuor vocibus.

Falsi Bordoni supra octo Tonos	Primus Chorus	Plena voce.
Falsi Bordoni supra octo Tonos	Secundus Chorus	Pari voce.

Secunda Modulatio Cum Quatuor vocibus.

Falsi Bordoni supra alios octo Tonos	Primus Chorus	Plena voce.
Falsi Bordoni supra alios octo Tonos	Secundus Chorus	Pari voce.

Tertia Modulatio Cum Quatuor vocibus.

Falsi Bordoni supra alios octo Tonos	Primus Chorus	Plena voce.
Falsi Bordoni supra alios octo Tonos	Secundus Chorus	Pari voce.

Quarta Modulatio Cum Quatuor vocibus

Falsi Bordoni supra alios octo Tonos	Primus Chorus	Plena voce.
Falsi Bordoni supra alios octo Tonos	Secundus Chorus	Pari voce.

Prima Modulatio Cum Quinque vocibus.
Falsi Bordoni supra octo Tonos

Secunda Modulatio Cum Quinque vocibus.
Falsi Bordoni supra alios octo Tonos
Falsi Bordoni supra octo Tonos Cum Sex vocibus.
In exitu Mixti Toni Quatuor vocum. Tribus variatis.
In exitu Mixti Toni Quinque vocum.
Miserere Quinque vocum.

Antiphonæ Quatuor vocum.
Iube Donme [*sic*] benedicere
Procul recedant somnia
In manus tuas Domine
Alma Redemptoris Mater
Aue Regina Cælorum
Regina Cæli lætare
Salue Regina
Te Deum laudamus

This collection provides more music for Compline than is apparent on the surface, for the *falsibordoni* can serve not only for Vesper psalms, but also for the four Compline psalms and the canticle.

During this first decade of the century, some trends are particularly noticeable: first, the predominance of settings for eight voices; second, the concomitant preponderance of settings of all verses of the psalms, hymn, and canticle; third, the concentration on Compline music almost exclusively in most of the publications; and fourth, the inclusion not only of polyphonic settings of psalms and the canticle, but also of sets of *falsibordoni* for the simpler performance of the same psalms and the canticle. Eight-voice, double-choir settings constitute eleven of the

prints[44], and three more are for twelve voices in three choirs[45]. Four-voice settings have definitely receded into the background, with only four prints wholly or principally *a quattro*[46]. Another two prints are for five voices[47], and one is for six[48]. Giulio Belli, *maestro di cappella* of the duomo in Forli in 1605, but at St. Anthony in Padua in 1607, is the most prolific contributor to the repertoire with four Compline publications, one for four voices (odd verses except for the hymn), one for five voices (even verses except for the hymn), one for six voices (all verses), and one for double-choir (all verses) [49]. Belli's four- and five-voice *alternatim* settings can be combined to provide nine-voice, double-choir settings of complete texts. Although Vesper psalms had already begun to be written for few voices by this decade, there are only three Compline compositions for less than four voices: the three-voice psalm *Cum invocarem* (odd verses) in Agazzari's *Psalmi sex* of 1609[50], and the first Compline monodies, the psalms *Cum invocarem* and *Ecce nunc* in the Florentine monk Don Severo Bonini's second collection of secular and sacred monodies of 1609[51]:

> IL SECONDO LIBRO/ DE MADRIGALI,/ E MOTTETTI/ A VNA VOCE SOLA/ PER CANTARE SOPRA GRAVICEMBOLI,/ CHITARRONI, ET ORGANI,/ Con Passaggi, e senza/ *DEL MOLTO R. P. D. SEVERO BONINI/ Monaco di Vallambrosa.*/ Dedicati/ AL MOLTO ILLVSTRE SIG. COMMENDATORE/ ANGELO MINERBETTI./ [Printer's mark]/ IN FIRENZE,/ Appresso Cristofano Marescotti. MDCVIX. [*sic*]/ *Con licenza de' Superiori.*

Cum invocarem is actually in *alternatim* single-voice *falsibordoni* rather than one of the monodic styles championed by Bonini's Florentine colleagues. Both this psalm and *Ecce nunc* set even verses only.

Despite Asola's notice of instrumental participation on the title page of his 1599 three-choir Compline, none of the extant prints of the first decade of the new century mention anything about instruments, though one may assume, on the

---

44 RISM B1765, B1767, B2707, B3779, F134, F1472, G3705, M3415, M3732 (reprinted in Antwerp in 1613 [M3733] and 1621 [M3744]), V1379, and Croce's 1604 reprint (not listed in RISM) of C4428 of 1591.

45 RISM B745, C1432, S2832.

46 RISM A357, reprinted in 1613 (RISM A358), 1618 (RISM A359) and 1620 (RISM A360); M3415; T1059; V1388,

47 RISM B1768, F810.

48 RISM B1766.

49 RISM B1765, B1766, B1767, B1768.

50 RISM A357, reprinted in 1613 (RISM A358), 1618 (RISM A359) and 1620 (RISM A360).

51 RISM B3497.

basis of typical performance traditions in both Rome and northern Italy, that double- and triple-choir settings were sometimes, perhaps frequently, accompanied by instruments in practice[52]. A basso continuo for organ was first published with Michelangelo Serra's Compline for three-choirs of 1603, and thereafter all but four prints were issued with Basso continuo part-books[53]. There are clearly fewer new developments in the Compline repertoire in this period than in the Vesper repertoire. For example, the eight-voice Compline by Giacomo Moro da Viadana of 1604 appears in a publication of *Concerti Ecclesiastici* for one, two, three, four, six and eight voices. Two of the three Magnificats in this print are for one and two voices respectively, but all of the Compline music is in the far more conservative double-choir format.

The next decade, 1610-1619, leaves us with exactly as many Compline prints as the first – twenty-three. By this time a basso continuo part-book is included in every collection. But there is now less consistency and a more even spread in the number of voices for which Compline sets are composed. Monody is still rare: only Adriano Banchieri's *Terzo Libro di Nuovi Pensieri* contains a Compline element, *Iube domne*, for a single voice in a collection of many motets, psalms and Magnificats for Vespers of the Virgin for one, two and five voices[54]:

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

---

52 On the practice of using instruments *ad libitum* in psalmody of the late sixteenth and early seventeenth centuries, see KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, pp. 423-432. The most important research in this field is by Noel O'Regan, whose dissertation and many publications relating to this topic are cited in my book.

53 Those without a basso continuo part-book are eight-voice collections by Croce 1604 (Not listed in RISM), Montella 1605 (RISM M3415), the four-voice collection by Trabaci in 1608 (RISM T1059), and the triple-choir Compline of Balbi in 1609 (RISM B745). It is always possible that a published organ part-book simply didn't survive with one or more of these prints. The Croce print is lacking both Cantus part-books, and the Montella print is lacking the Cantus Primo Choro part-book; but since both the Trabaci and Balbi publications survive with complete sets of vocal parts, it is unlikely that those collections were originally published with a basso continuo, although a separate basso continuo part-book could have been published at a later date, as was the case with a number of Vesper publications of the first decade of the century.

54 RISM B808, SD 1613[5].

The index of Banchieri's print reveals its complexity:

A' VNA VOCE.

AVdi Domine
Misericordias } Passaggiati.

In lectulo meo
Vidi spetiosam } Accentuati

Duo vbera
Aduersum me } Affettati.

Ardens est cor meum
Anima mea liquef. } In ECCO.

In voluntate
Ego dormio
Gloria tua } In Sinfonia

O' Amantissime IESV.

Dixit.	1 Tuono	Risposte al Vespro della Madonna, altre occasioni.
Laudate.	4 Tuono	
Lætatus.	6 Tuono	
Nisi. &	5 Tuono	
Lauda.	2 Tuono	

Iube Domne di Compieta.
Ego dormiui Voce Barittona.

A' DVE VOCI

O Dulcis Amor
Intonuit de cælo } In Dialogo.

Gustate & videte
Beati immaculati } In ricercata.

Consonante Bordone	2. Tuono.
Consonante Bordone	1. Tuono
Consonante Bordone	8. Tuono

Magnificat à versi.	}	1. Tuono.
Magnificat à versi.	}	8. Tuono

GHIRLANDETTA
DONATA DA CINQVE ORGANISTI
Amici, & amoreuoli dell'Autore all
presente opera.

O MARIA	}	Del Sig. Gioseffo Guami.
Quæsiui	}	Del Sig. Ottauio Vernizzi.
Ioannes	}	Del S. Ca. Rob Poggiolini
Veni dilecta	}	Del Sig. Lutio Barbieri.
O Virgo	}	Del Sig. Hercole Porta.

Giovanni Francesco Anerio included the two antiphons for Compline, along with *Alleluia* (the substitute antiphon for Paschal Time), all for two voices, in his huge compendium of antiphons for Vespers of 1613[55]. The four Compline psalms and the canticle were set for just three voices in Antonio Gualtieri's *Secondo Libro de Mottetti* of the same year in a collection that otherwise comprises motets for one and two voices[56]. In 1619, Giulio Mussi published a *pot pourri* collection with mass, Vesper psalms, Magnificats, *falsibordoni*, an instrumental *sinfonia*, and motets for one, three, and four voices that included the single Compline psalm, *Ecce nunc*, for three voices[57]. As in the Vesper repertoire, Compline settings for few voices are mostly confined to motet collections for few voices. The only exception is the 1618 reprint of Agazzari's *Psalmi Sex*, where *Cum invocarem* alone is for three voices (odd verses)[58].

Four-voice collections are even fewer in number than in previous decades; only three survive from this period[59]. One of these, by Giovanni Battista Biondi da Cesena, has two Compline sets, one for *voce piena* (odd verses), the other for *voce pari* (even verses), following the pattern of Asola's *Duplex Completorium* of 1583, reprinted in 1586[60]. Five-voice collections, on the other hand, become more prominent with a total of six[61]. As in the first decade of the century, there is only one

55 RISM A1104

56 RISM G4792.

57 RISM M8224.

58 RISM A359. For other editions, see note 48 above.

59 Biondi (Cesena) 1612 (RISM B2718); Agazzari 1613 (RISM A358; see note 48 for other editions); Tonnolini 1617 (RISM T961).

60 RISM A2550 and A2551. See the discussion of the Asola print above.

61 Righi 1614 (RISM R1544); Bozi 1616 (RISM B4201); Freddi 1616 (RISM F1829); Dembolencio 1618 (RISM D1608); Campochiaro 1619 (RISM C676). Donati's *Mottetti Concertati* of 1618 (RISM D3391, reprinted in 1627, RISM D3392) contains pieces for both five and six

one extant six-voice collection, by Micheli Romano, which is unique in its conception[62]:

> COMPIETA/ A SEI VOCI/ Con tre Tenori./ *Concertata all'vso moderno, Con il Basso Conti-/ nuo per l'Organo, & vn'altro Basso/ Particolare/* AVTORE/ D. ROMANO MICHELI/ ROMANO./ Maestro di Cappella nella Cathedrale/ di Concordia./ *Nouamente composta, & data in luce./ OPERA QVARTA.*/ [Printer's mark]/ IN VENETIA,/ Appresso Giacomo Vincenti. MDCXVI..

Micheli's Compline music is mostly for four and six voices, setting the full texts of the psalms, hymn, and canticle. Micheli calls for three tenors among the six voices, but the constantly changing textures, in accordance with his rubric *concertata all'uso moderno*, are usually much thinner, often for only a single voice. Micheli's is the first extant print to contain the Compline confession, the *Confiteor*, which he sets for two tenors.

Two collections from this decade contain Compline settings for seven voices[63]. One of these, Grisostomo Rubiconi's *Concerti Ecclesiastici* of 1611, contains *concertato* settings of a number of different liturgical elements for differing numbers of voices, though the Compline, consisting of some of the prefatory material, the four psalms, the hymn, and the canticle, is for seven voices throughout. Two settings of only one of the Marian antiphons are appended at the end:

> CONCERTI/ ECCLESIASTICI/ ALLA MODERNA/ DOVE SI CONTENGONO/ Messa, Salmi per il Vespero, e Compieta,/ & Magnificat/ *A Tre, à Quattro, à Cinque, à Sette, & à Otto*/ DI/ D. GRISOSTOMO RUBICONI/ DA RIMINI/ *Monaco Olivetano Organista di S. Benedetto/ Novello in Padua*/ Con il Basso continuo per Sonare nell'Organo/ OPERA SECONDA/ Nouamente composta, & data in luce/ [Printer's mark]/ *In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. 1611.*

Rubiconi's contents are as follows:

> Ad Complectorium. Septem Vocibus
> Iube domne
> Deus in adiutorium
> Cum invocarem. Octavi Toni [all verses]
> In te Domine speravi. Sexti Toni [all verses]
> Qui habitat Primi Toni [all verses]

---

voices. Its single Compline setting, the psalm *In te Domine speravi*, is for five voices *in concerto*. Mussi 1619 (RISM M8224) contains a single, three-voice setting of *Ecce nunc*.

62 Micheli 1616 (RISM M2685).

63 Rubiconi 1611 (RISM R3034); Negri 1613 (RISM N364).

Ecce nunc benedicite dominum. Secundi Toni [all verses]
Hymnus. Te lucis ante terminum [odd verses]
Nunc dimittis servum tuum Domine. Secundi Toni [all verses]
Ave Regina Cælorum A 6.
Ave Regina Cælorum A 7.

The other seven-voice print, by Marcantonio Negri from 1613, pits a *Primo Choro* of three soloists, whose register varies from piece to piece, against a *Secondo Choro* of the traditional four-voices; the organist is instructed to play *ripieno* when the two choirs sing together. As is usually the case in double-choir compositions, all verses are set.

The remaining collections of this decade, six, are all for eight voices[64]. Most of the collections from this period include a substantial number of elements of the Compline service, well beyond the minimum of the four psalms and the canticle, or the psalms, canticle, and hymn[65]. There are still several prints that set only alternate verses of the psalms and canticle[66]. This decade exhibits a number of different types of prints with Compline music: those devoted principally or exclusively to Compline, prints combining music for Compline and Vespers, perhaps with a mass added, and prints of motets or *concerti ecclesiastici*. No particular type of print dominates the repertoire.

The most important new developments in the period 1610 to 1619 are the introduction into the Compline service of the *concertato* style, with its shifting textures, and the use of obbligato instruments, which make their first and only appearance in this decade in the Paduan Amadio Freddi's 1616 set of Vesper and Compline music. Freddi's collection has separate part-books for a violino and a cornetto which are to play *sinfonie* and *ripieni* as well as accompany the voices. These pieces, too, are in the *concertato* style.

My next period of Compline publication will encompass eleven years, through 1630, after which the great plague of 1630-31 and its aftermath inhibited any further publication, at least in terms of the surviving Compline repertoire, until 1635. Already in this period we begin to see a slight drop-off in the number of prints, as

---

64 Righi 1610 (RISM R1542, SD 1610[8]); Bartolini 1613 (RISM B1143); Soriano 1616 (RISM S3984); Stella 1618 (RISM S5730); Corsi 1619 (RISM C4140); Seminiati 1619 (RISM S2780).

65 Collections that limit their Compline elements to just the four psalms and the canticle, or the four psalms, canticle, and hymn, are Agazzari 1613 (RISM A358; for other editions see note 48); Gualtieri 1613 (RISM G4792); Negri 1613 (RISM N364). Soriano 1616 (RISM S3984), contains settings only of *Cum invocarem* and *Nunc dimittis*. Donati 1618 (RISM D3391; reprinted in 1627, RISM D3392), contains only a setting of *In te Domine speravi*.

66 Agazzari 1613 (RISM A358; for other editions see note 48); Gualtieri 1613 (RISM G4792); Tonnolini 1617 (RISM T961); Agazzari 1618 (RISM A359); Campochiaro 1619 (RISM C676).

we do with the Vesper repertoire of the same period. Only nineteen publications survive from these eleven years, and the greatest concentration, five collections, were all published in the first year, 1620[67]. A shift in emphasis toward five parts or fewer is evident, for six of the prints have Compline music for five voices[68], six have settings for four voices[69], and one is for three voices[70]. The only setting for less than three voices is a full-text version of the hymn *Te lucis* for two voices from 1623 by Agostino Diruta[71]. Monodies are completely absent.

Settings for larger numbers of voices than five are rare. The Giulio Bruschi print of 1625 containing all verses in five-voice *concertato* settings of the Compline psalms and canticle, plus the odd verses of the hymn, the four Marian antiphons, and a litany of the B.V.M., also includes *concertato* settings in six voices of all verses of the four Compline psalms, the canticle, and the litany[72]:

> COMPLETORIVM/ CVM HYMNO,/ ANTIPHONIS, ET LITANIIS B. M. VIRGINIS/ ad concinendi vices [*sic*] Quinis Vocibus emodulatum./ *Addito altero Completorio cum Litanijs B. V. MARIÆ/ Senis Vocibus, & ijsdem vicibus* [sic] dispositum./ OPVS QVARTVM./ AVCTORE/ F. IVLIO BRVSCHO/ PLACENTINO/ Musices Magistro, & in Diui Francisci Placentiæ Æde/ Chori Moderatore./ CVM PRIVILEGIO./ [Printer's mark]/ VENETIIS, Apud Alexandrum Vincentium. 1625.

---

67 Agazzari (RISM A360; for other editions see note 48); Cavaccio (RISM C1555); Florani (RISM F864), and two collections not listed in RISM: a Neapolitan anthology, SALMI/ DELLE COMPIETE/ DE DIVERSI MVSICI NAPOLITANI/ A QVATTRO VOCI,/ Raccolti per Marcello Magnetta Napolitano./ [Printer's mark]/ IN NAPOLI, Appresso Ottauio Beltrano. MDCXX./ CON LICENZA DE' SVPERIORI/ *Si vendono alla strada del Giesù nuouo*; and a collection of motets by Anello Antignano, SACRAE CANTIONES/ QVAE DVABVS, TRIBVS, QVATVOR,/ ET QVINQVE VOCIBVS./ Vna cum Basso ad organum concini possunt,/ *Auctore R.P. ANELLO ANTIGNANO Carmelit.*/ OPVS TERTIVM./ [woodcut of crowned Madonna and Child in heavenly cloud above praying men and women]/ *Neapoli, Apud Octauium Beltranum. Anno Dni/ 1620. Die 15. Decembris.* Super. permissu.

68 Florano 1620 (RISM F865); Diruta 1623 (RISM D3118); Donati 1627 (RISM D3392; earlier edition of 1618, RISM D3391); Ghizzolo 1623 (RISM G1799); Bruschi 1625 (RISM B4831); Porta 1626 (RISM P5195).

69 The Magnetta anthology of 1620 cited in note 65 (not listed in RISM); the Antignano print of 1620 cited in note 65 (not listed in RISM); Costanzo da Cosena 1621 (RISM C4228); Ghizzolo 1622 (RISM G1797; reprinted in 1640, RISM G1798); Tarditi 1625 (RISM T184; reprinted in 1642, RISM T185); Talone (RISM T63).

70 Agazzari 1620 (RISM A360; for other editions of this print, see note 48).

71 RISM D3118.

72 RISM B4831.

In this period there is only one eight-voice collection, Domenico Massenzio's Compline of 1630, and one even larger collection, Pietro Lappi's Compline for three and four choirs of 1626[73]:

> 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./ [Printer's mark]/ STAMPA DEL GARDANO/ IN VENETIA M. DC XXVI./ Appresso Bartholomeo Magni.

Both Massenzio's and Lappi's collections set all verses of the psalms, hymn, and canticle, but not a single collection from this period explicitly calls for instruments, though the use of doubling or substituting instruments may be assumed in Lappi's Compline, and possibly Massenzio's as well. The absence of obbligato instruments highlights a more conservative aspect of the Compline repertoire in comparison with Vespers, where obbligato violins with separate part-books had begun to make serious inroads into the repertoire in this decade.

On the other hand, progressive tendencies are evident in the increase in *concertato* settings. One collection of 1620, by Christoforo Florani, organist at San Venantio in Fabbriano, in addition to a single version of the hymn, sets each of the four psalms and the canticle twice, once each in *concertato* style[74]. The other settings he refers to on his title page as *plena voce*:

> DVO/ COMPLETORIA/ Quorum vnum tam plena voce, quam ad/ Organum decantari potest; alterum/ vero Concertatum decantari debet/ quinq; vocibus; Cum Letanijs/ B. Mariæ Virginis/ *Cum Basso ad Organum*/ *AVCTORE*/ CHRISTOFORO FLORANO/ Anconitano Magistro Musices Fabriani/ in Ecclesia Colleggiata S. Venantij/ DICATA/ ILLVSTRISSIMO FRATRI ANTONIO/ Scalamonti æquiti Hierosolimitano ac pro/ eadem Sacra Religione apud/ Sereniss. Remp. Venet./ Receptori ac Nuntio/ [Printer's mark] VENETIIS MDCXX./ *Apud Bartholomeum Magni.*

The index is as follows:

Quinque Vocum.	
Cum inuocarem	
Cum inuocarem	Concertatus
In te Domine Speraui	
In te Domine Speraui	Concertatus
Qui Habitat	

73 RISM L692.

74 Not listed in RISM.

Ecce nunc Benedicite	
Ecce nunc Benedicite	Concertatus
Te lucis ante terminum	
Nunc Dimitis	
Nunc Dimitis	Concertatus
Littaniæ B. V. MARIE	
O PulcherimaCum octo Vocibus	

Regardless of style, Florani sets all verses except for the hymn, which has odd verses only.

Agostino Diruta in 1623 and Lazaro Valvasensi in 1626 entitled their entire collections *Compieta Concertata*[75], and Francesco Bellazzi, in 1624, used the title *Salmi Concertati*[76]. Ignazio Donati's single Compline psalm is in a reprint collection entitled *Motetti Concertati*[77]. Apart from Donati's publication, four other prints in this period containing Compline music are collections whose principal focus is motets, entitled *Sacrae Cantiones*, *Mottetti*, *Motecta*, or *Concerti Ecclesiastici*[78]. In fact, half of the collections from this period are of mixed genres, either motets and Compline; Vespers and Compline[79]; or motets, Vespers and Compline, perhaps also including a mass[80]. Bellazzi's 1624 print is unusual in combining the basic Compline elements with the three psalms for Terce[81]:

> SALMI/ CONCERTATI/ All vso moderno, che si Cantano nelle Compiete à quatro/ voci pari, ò vero à voce piena, Cantando il Te-/ nore all'ottaua alta, Con le Antifone della/ B. Virgine & li Salmi di Terza à 5. voci./ Con il Basso per l'Organo./ DI FRANCESCO BELLAZZO/ Maestro di Capella in S. FRANCESCO Di Milano./ *OPERA VII.*/ [Printer's mark]/ STAMPA DEL GARDANO/ IN VENETIA M.DC.XXIIII./ *Appresso Bartolomeo Magni.*

Bellazzi's index is as follows:

> Cum inuocarem

---

75 RISM D3118 and V184.

76 RISM B1723.

77 RISM D3392; first edition of 1618, RISM D3391.

78 Antignano 1620 (not listed in RISM, see note 65); Costanzo da Cosena 1621 (RISM C4228); Tarditi 1625 (RISM T184, reprinted 1642, RISM T185); Talone 1629 (RISM T63).

79 Agazzari 1620 (RISM A360, for other editions, see note 48); Cavaccio 1620 (RISM C1555).

80 Antignano 1620 (not listed in RISM, see note 65); Costanzo da Cosena 1621 (RISM C4228); Tarditi 1625 (RISM T184, reprint 1642, RISM T185); Donati 1627 (RISM D3392, first edition 1618, RISM D3391); Talone 1629 (RISM T63).

81 RISM B1723.

In te Domine speraui
Qui habitat
Ecce nunc
Nunc dimittis
Alma Redemptoris
Aue Regina Cœlorum
Salue Regina
Regina Cæli
Legem pone
Memor esto
Bonitatem fecisti

All the other collections are exclusively, or nearly exclusively, music for Compline, sometimes including the four Marian antiphons[82]. A few of these Compline prints limit themselves to the basic elements of the four psalms, perhaps the hymn, and the canticle, and some may include the Marian antiphons or a Litany as well[83].

Although a larger percentage of collections set all verses of a psalm, hymn, or canticle as the century progresses, there are still some six prints in this period that contain *alternatim* settings[84]. Because of the outbreak of plague in 1630, there is a hiatus of five years until the next extant publication of Compline music, an eight-voice compilation of the minimal Compline elements by Christoforo Rossi, from 1635[85]. But the aftermath of the plague continued to have a devastating effect on music publishing in all genres, and the issuing of Compline music, as far as the surviving repertoire tells us, didn't begin to recover until 1639. In the dozen years from 1639 to the middle of the century, another 18 prints are extant, the same quantity as in the eleven years preceding the plague.

By this time the *concertato* style, often with paired violins, had become dominant in Compline music, as in the Vesper repertoire. In fact, most of the prints of this period employ the word *concertato* in the title or indicate some of the compositions as *concertato*, and yet even those without direct reference to the *concertato* style

82 Magnetta Anthology 1620 (not listed in RISM, see note 65); Florano 1620 (RISM F865); Diruta 1623 (RISM D3118); Ghizzolo 1623 (RISM G1799); Bruschi 1625 (RISM B4831); Lappi 1626 (RISM L692); Porta 1626 (RISM P5195); Valvasensi 1626 (RISM V184); Massenzio 1630 (RISM M1316).

83 Costanzo da Cosena 1621 (RISM C4228); Bruschi 1625 (RISM B4831); Talone 1629 (RISM T63); Massenzio 1630 (RISM M1316).

84 Magnetta Anthology 1620 (not listed in RISM, see note 65), Agazzari 1620 (RISM A360, for other editions, see note 48); Costanzo da Cosena 1621 (RISM C4228); Ghizzolo 1623 (RISM G1799); Porta 1626 (RISM P 5195). At the time of this writing, I am uncertain about Talone 1629 (RISM T63).

85 RISM R2733.

inevitably employ changing textures in the course of individual pieces[86]. Two collections contrast *concertato* psalms with psalms labeled *capella* or *pieno*[87]. One of these is Maurizio Cazzati's Compline of 1647[88]:

> COMPIETA/ E LETANIE/ A QVATRO VOCI/ DI MAVRITIO CAZZATTI/ Maestro di Capella di Camera Dell'Eccellentiss. Sig./ Duca di Sabioneta, e Prencipe di Bozolo etc./ DEDICATA/ Al Molto Illustre, & Molto Reuerendo Signor/ D. GIO: FRANCESCO/ CARNEVALI/ Rettore della Chiesa Parochiale di S. Maria di Brugnet-/ to, e Vicario Foraneo nella Diocesi di Reggio./ OPERA SETTIMA./ [Printer's mark]/ IN VENETIA,/ Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXXVII.

A list of contents, together with the rubrics for the *concertato* and *a cappella* psalms is as follows:

> Et auerte iram tuam
> Domine ad adiuuandum
> Cum inuocarem A 4. da Capella
> In te Domine speraui Concertato
> Qui habitat in adiutorio A Cappella
> Ecce nunc Concertato
> Antiphona. Miserere mihi Domine.
> Te lucis creator omnium A Cappella
> Nunc dimittis Concertato
> Aue Regina cælorum A Cappella
> Lætanie della Beata Vergine Maria A 4. C.A.T. e B.
> Tantum ergo Sacramentum A 4. Canto, Alto, Tenore, e Basso
> Tantum ergo Sacramentum A 4. Canto, Alto, Tenore, e Basso. Se si puo cantare vn Tono più Alto

The *concertato* style brought with it a concentration on fewer voices. The vast majority of prints from this period are for four voices or less, and monodies are

---

86 Collections with the word *concertato* or *in concerto* in the title are Mattioli, 1639 (RISM M1409); Avosani 1641 (RISM A2952); Mori 1641 (RISM M3653); Tarditi 1641 (RISM T194); Tarditi 1641 (RISM T185, earlier edition of 1625, RISM T184); Milanuzzi 1647 (RISM M2757); Cozzi 1649 (RISM C4359); Gallino 1650 (RISM G254); Gherardi 1650 (RISM G1755); Gherardi 1650 (RISM G1756). Collections without *concertato* in the title but with individual psalms and/or other pieces marked *concertato* are Chinelli 1639 (RISM C2062); Rigatti 1646 (RISM R1417); Cazzati 1647 (RISM C1585, enlarged reprint of 1670, RISM C1586); Tarditi 1647 (RISM T199). The four collections that make no explicit reference to the *concertato* style are Colombi, 1640 (RISM C3430); Fontei 1640 (RISM F1489); Ghizzolo 1640 (RISM G1798, earlier edition of 1622, RISM G1797); Capuana 1650 (RISM C953).

87 Cazzati 1647 (RISM C1585, enlarged reprint of 1670, RISM C1586); Gherardi 1650 (RISM G1756).

88 RISM C1585 (enlarged reprint of 1670, RISM C1586)

more frequent, especially in settings of the prefatory material of the service[89]. Seven of these publications have part-books for violins, and it is now common for a print to exhibit the various liturgical elements set for differing numbers and combinations of voices and instruments[90]. Sometimes the instrumental parts are optional, sometimes *obbligato.* In keeping with the increasing complexity of style, there are no *alternatim* settings from this period apart from a single setting of the hymn *Te lucis*[91]. In contrast to the preceding decades, only three of these prints are principally of motets containing only a single Compline element, and two of these are reprints[92]. A greater percentage of these prints also set more than the basic four psalms, hymn, and canticle[93].

The new trends are announced already in 1639 in the *concertato* Compline of Giovanni Battista Chinelli[94]:

> COMPIETA,/ ANTIFONE,/ Et Letaniæ della B.V.M. Concertate, à Doi,/ Tre, Quatro, e Cinque, Voci, con duoi Violini/ à beneplacito./ DI GIO: BATTISTA CHINELLI./ Opera Sesta./ DEDICATA/ ALL'ILL.MO SIGNOR,/ FRANCESCO RINVCCINI,/ Gentil'huomo Residente del Serenissimo Gran/ Duca di Toscana appresso la Serenissima/ Republica Veneta./ CON PRIVILEGIO./ [Printer's mark]/ IN VENETIA,/ Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXIX.

The diversity in the contents of this print is evident from its index:

Iube Domne Benedicere	A 4. voci con doi Violini si placet.
Cum Inuocarem	A 4. voci con doi Violini si placet.
In te Domine speraui	A 3. voci. A.T. e B. con doi Violini si placet.
Qui habitat	A 4. voci con doi Violini. si placet.
Ecce nunc Benedicite	A 3. voci C.A.T. con doi Violini si placet.

89 Monodies are found in Rigatti 1646 (RISM R1417); Milanuzzi 1647 (RISM M2747); Tarditi 1647 (RISM T199).

90 Chinelli 1639 (RISM C2062); Colombi 1640 (RISM C3430); Fontei 1640 (RISM F1489); Tarditi 1641 (RISM T194); Rigatti 1646 (RISM R1417); Tarditi 1647 (RISM T199); Gherardi 1650 (RISM G1755).

91 An *alternatim* hymn appears in Capuana 1650 (RISM C953).

92 Ghizzolo 1640 (RISM G1798, reprinted from 1622, RISM G1797 and two lost earlier editions); Tarditi 1641 (RISM T194); Tarditi 1642 (RISM T185, reprinted from 1625, RISM T184).

93 Collections limited to the four psalms and canticle, perhaps also with the hymn, Marian antiphons, or a Litany, are Mattioli, 1639 (RISM M1409); Mori 1641 (RISM M3653); Gallino 1650 (RISM G254); Gherardi 1650 (RISM G1755). The Gherardi collection has multiple settings of two of the psalms and the canticle.

94 RISM C2062.

Te lucis ante terminum	A 2. C.A. con doi Violini si placet.
Nunc dimitis	A 4. voci, con doi Violini si placet.
Aue Regina Cælorum	A 3. voci, C.A.e T.
Regina Cæli	A 2. voci, C.A.
Salue Regina	A 3. voci, C.A.B.
Letanie della B.V.	A 4. voci, e cinque si placet.

The *Iube domne* in this publication is specifically marked *concertato.* Even the less adventurous four-voice Compline of Andrea Mattioli of the same year, setting only the minimal elements, is marked *concertato* on its title page[95]. The first few-voiced print is Giovanni Antonio Colombi's 1640 Compline for three voices and two obbligato violins[96]:

> COMPLETORIVM/ CVM ANTIPHONIS AC LITANIIS/ BEATÆ MARIÆ VIRGINIS/ Quinque vocibus Concinendis/ AVCTORE/ F. IOANNE ANTONIO COLVMBO/ Rauennate Ordinis minorum Conuentualium/ Sancti Francisci musices magistro, nec non/ in Ecclesia collegiata Sancte Tecle/ Atheste Organorum Moderatore./ Opus Tertium/ CVM PRIVILEGIO/ [Printer's mark]/ VENETIIS M DC XL/ Apud Bartholomeum Magni.

The contents are minimal, but the medium is quintessentially modern:

Cum inuocarem	Basso due Tenori & due violini ò Canto & violino
In te Domine speraui	Basso due Tenori & due violini ò Canto & violino
Qui habitat	Basso due Tenori Alto & Canto
Ecce nunc	Basso due Tenori & due violini ò Canto & violino
Te lucis	Basso due Tenori & due violini ò Canto & violino
Nunc dimittis	Basso due Tenori Canto & violino
Alma Redemptoris	Basso due Tenori & due violini ò Canto & violino
Aue Regina Cælorum	Basso due Tenori & due violini ò Canto & violino
Regina Cæli	Basso due Tenori & due violini ò Canto & violino
Salue Regina	Basso due Tenori Alto & Canto
Letanie.	Basso due Tenori Alto & Canto

In the same year, Nicolo Fontei took the unusual step of publishing two settings each, for differing ensembles, of two of the Compline psalms, and included two settings of the *Confiteor*, one a duet for two tenors, the other a monody for soprano solo and two obbligato violins[97]:

---

95 RISM M1409.

96 RISM C3430.

97 RISM F1489.

COMPIETA/ E LETANIE/ Della Beata Vergine à Cinque/ Con sue Antifone per ciascun tempo dell'Anno à tre, e con alcuni du-/ plicati Salmi à tre voci con doi Violini, e doi Confiteor/ ARMONIZATA/ DA/ NICOLO FONTEI/ DEDICATA/ All'Illustrissimo, & Reuerendissimo Signore/ MONSIGNOR/ DOMENICO FREGOSI/ ABBATE DI MVRETA,/ E CONTE DI FONFREDO Etc./ OPERA QVINTA./ CON PRIVILEGIO./[Printer's mark]/ IN VENETIA,/ Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXX.

Fontei's index is as follows:

Iube Domine [*sic*]	A cinque
Et auerte	à cinque
Cum inuocarem	à cinque
In te Domine	à tre doi Tenori, e Basso, con doi Violini
In te Domine	à cinque
Qui habitat	à cinque
Ecce nunc	à tre Canto, Tenore, Basso, con doi Violini
Ecce nunc	à cinque
Te lucis	à cinque
Nunc dimittis	à cinque
Letanie della B.V.	à cinque
Alma Redemptoris	à tre Alto, Tenore, e Basso
Aue Regina	à tre Canto, Tenore, e Basso,
Regina Cæli	à tre doi Canti, e Tenore
Salue Regina	à tre doi Tenori, e Basso,
Confiteor	à doi Tenori
Confiteor	à Canto solo con doi Violini

The most complicated publication of this period in terms of variety of settings is Giovanni Antonio Rigatti's Compline of 1646[98]:

SALMI DIVERSI/ DI COMPIETA/ IN DIVERSI GENERI DI CANTO/ A Vna, Due, Tre, & Quattro Voci, Parte con Instromen-/ ti, & Parte senza, con tutte le Antiphone dell'An-/ no, che si cantano nel fine della Compieta./ DI GIO: ANTONIO RIGATTI/ Maestro di Capella di Monsignor Illustriss. & Reuerendiss./ GIO: FRANCESCO/ MOROSINI/ Patriarca di Venetia, & Primate della Dalmatia./ Et à Sua Sig.ria Illustrissima, & Reuerendissima Dedicati./ [Printer's mark]/ IN VENETIA,/ Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXXVI.

Rigatti's index reveals the complexity of this publication:

Iube Domne.	Tenor solo
Noctem quietam	Basso solo, & con doi V.V. à beneplacito.

98 RISM R1417.

Confiteor	A doi Canto, & Alto
Con [*sic*] inuocarem	A Voce sola, con doi Violini necessarij, & doi Viole, à beneplacito.
Con [*sic*] Inuocarem	A 4. Voci Concertato
In te Domine.	A 3. Doi Tenori, ò Soprani & Basso.
In te Domine	A doi con Ritornelli di V.V. & di Viole à beneplacito.
Qui habitat	A 4. Concertato.
Ecce nunc.	A 4. Concertato.
Ecce nunc.	A Voce sola con doi Violini.
Nunc dimittis.	A 4. Concertato. Secondi Toni
Nunc dimittis.	Voce sola con Violini.
In manus tuas.	Voce sola Soprano ouero Tenore
Aue Regina Cælorum.	A 3. doi Tenori, ouero Soprani, & Basso.
Alma redemptoris.	Voce Sola Soprano, ouero Tenore.
Aue Regina Cælorum.	Voce sola Soprano, ouero Tenore.
Salue Regina.	A 5. Voci Canto, Alto, doi Ten. & Basso.
Rægina [*sic*] Cæli	A Voce sola. Tenor ò Canto.

As can be seen from this index, Rigatti incorporates extensive prefatory material, including the *Confiteor*, and two settings of the canticle and each of the psalms except one. Settings range from solo voice to duets, trios, quartets and a five-voice *Salve Regina*. Some psalms have the rubric *concertato* and some pieces have a pair of obbligato or optional violin parts; the second *In te Domine speravi* even indicates a pair of optional violas in addition to two violins for playing the ritornellos.

One of the Complines of this period is published together with a liturgical service found in no other Compline print. Mario Capuana's Compline, published posthumously, is the second liturgical element in a publication that begins with a Requiem Mass[99]:

> MESSA/ DI DEFONTI,/ E COMPIETA/ A QVATTRO VOCI./ DEL DOTTOR MARIO CAPVANA/ Maestro di Capella Dell'Illustrissimo Senato, e Duomo/ Della Città di Noto, Stampate doppo/ la Morte dell'Autore,/ AD ISTANZA DI DON./ BARTOLOMEO DEODATO/ BARONE DI FRIGINTINI./ OPERA QVARTA./ [Skull]/ IN VENETIA./ Appresso Alessandro Vincenti. M. DC. L.

As with other genres of liturgical music, prints for Compline declined in number in the years after the middle of the century. There are only 21 extant prints from the entire period 1651-1701. Unlike Vespers, where the decline accelerated over the second half of the century, the Compline prints are dispersed evenly over each decade. From 1651-1660 there survive four prints, five from 1661 to 1670,

99 RISM C953.

four from 1672 to 1680, four from 1681-1690, and another four from 1691 to the last print in 1701.

During the second half of the century, twelve, or slightly more than half, of the prints use the word *concertato* on their title pages, or in a few cases, have individual Compline elements with the internal rubric *concertato*[100]. Two of these are reprints. This number represents a significant reduction in the percentage of *concertato* settings over the period 1639-1650, and is indicative of a new conservatism visible in the repertoire of the later period, especially evident in settings for five voices and in a revival of interest in settings for eight voices[101]. Giovanni Legrenzi's Compline of 1662, published when he was *maestro di cappella* for the *Accademia dello Spirito Santo* in Ferrara, serves as a good example of a conservative five-voice collection[102]:

> COMPIETE/ Con le Lettanie & Antifone Della B.V. à 5. voci/ DI GIOVANNI LEGRENZI/ Maestro di Cappella dell'Illustrissima Accademia dello/ Spirito Santo Di Ferrara./ ALL' ILL.MO ET ECC.MO SIG.RE/ IL SIGNOR MARCHESE/ HIPPOLITO BENTIVOGLIO/ OPERA VII/ IN VENETIA M.DC.LXII. Apresso Francesco Magni detto Gardano

A list of Legrenzi's contents reveals no rubrics suggesting *concertato* style, use of instruments, or shifting vocal scoring—all signs of more modern compositional techniques:

Iube domne	Conuerte nos Deus
Fratres sobrij	Domine ad adiuuandum
Confiteor Deo omnipotenti	Cum inuocarem
In te Domine speraui	Kyrie eleison
Qui habitat	Alma Redemptoris
Ecce nunc	Aue Regina
Te lucis ante terminum	Regina cœli

[100] Ferrari 1653 (RISM F501); Grancini 1655 (RISM G3412); Reina 1664 (RISM R1019); Cazzati 1666 (RISM C1638); Cazzati 1670 (RISM C1586; first, smaller edition of 1647, RISM C1585); Passarini 1672 (RISM P1000); Olivo 1674 (RISM O58); Cherici 1686 (RISM C2020); Bassani 1691 (RISM B1189; reprint in 1697, RISM B1190); Vannini 1699 (RISM V979); Bassani 1701 (RISM B1217).

[101] Vincenzo Amato, Messa e Salmi di Vespro e di Compieta A 4. e 5. Voci[...] Libro Primo. Opera Seconda. In Palermo[...] Bisagni, 1656 (not listed in RISM); Berettari 1656 a 8 (RISM B1997); Legrenzi 1662 a 5 (RISM L1618); Rovetta 1662 a 8 (RISM R2980); Scorpione 1672 a 5 (RISM S2612); Colonna 1687 a 8 (RISM C3470); Tevo 1687 a 8 (RISM T611).

[102] RISM L1618.

In manus tuas adaggio
Nunc dimittis
Salue Regina

Similarly, Giovanni Paolo Colonna's 1687 *Compieta con le tre sequenze dell'anno* for eight voices shows no signs of modern stylistic elements in its contents, as is also true of Colonna's two collections of Vesper psalms of 1681 and 1686[103]:

COMPIETA/ CON LE TRE SEQVENZE/ DELL'ANNO/ Cioè *Victime Pascali*, per la Resurrettione, *Veni Sancte Spiritus* per/ la Pentecoste, e *Lauda Sion Saluatorem* per il Corpus/ Domini à otto Voci pieni./ DEDICATE/ *AL REVERENDISSIMO PADRE ABBATE*/ D. RIDOLFO PRATI/ Dignissimo Abbate di S. Michele in Bosco di Bologna./ DA GIO. PAOLO COLONNA/ Mastro [*sic*] di Capella in S. Petronio, & Accademico/ Filarmonico, e Filaschise./ OPERA OTTAVA./ [woodcut of seated San Petronio holding basilica]/ IN BOLOGNA, per Giacomo Monti MDCLXXXVII. Con licenza de'superiori./ *Si vendono da Marino Siluani, all'Insegna del Violino. Con Priuilegio.*

The contents of Colonna's print are as follows:

Cum inuocarem
In te Domine speraui
Qui habitat
Ecce nunc
Te lucis ante terminum
Nunc dimittis
Victime Pascali laudes
Veni Sancte Spiritus
Lauda sion Saluatorem

Several of the collections of the second half of the century are even labeled *da capella*, or contain Compline elements with rubrics such as *pieno* and *fugato*[104]. Domenico Scorpione's title page will serve as a representative of the two prints with the stylistically descriptive phrase *da capella*[105]:

---

[103] The Compline collection is RISM C3470. The two Vesper psalm collections are RISM C3459 (reprinted in 1701, RISM C3460) and RISM C3468 (also RISM C3469). RISM mistakenly lists C3468 as a separate edition published in 1681 rather than 1686. The error is corrected in RISM volume 11 and C3468 is deleted.

[104] Berettari 1656 (RISM B1997); Cazzati 1670 (RISM C1586; first, smaller edition of 1647, RISM C1585); Scorpione 1672 (RISM S2612); Colonna 1687 (RISM C3470); Tevo 1687 (RISM T611); Bassani 1701 (RISM B1217).

[105] RISM S2612. The other print is Berettari 1656 (RISM B1997).

COMPIETA/ DA CAPELLA/ Con le quattro Antifone, e Litanie della/ Beata Vergine à cinque voci, col Basso/ Continuo per l'Organo./ *DI F. DOMENICO SCORPIONE DI ROSSANO*/ Minor Conuentuale. Opera Seconda./ DEDICATA/ *Alli Molto RR. Padri*/ IL P.M. FRANCESCO MARIA/ CONSOL'INI/ Dignissimo Guàrdiano, e tutti Padri del Conseglio dell'/ Insigne Conuento di S. Francesco di Bologna./ [floral design]/ IN BOLOGNA,/ Per Giacomo Monti. 1672. Con licenza de'Superiori.

Cazzati's 1670 enlarged reprint of his 1647 Compline mixes both concertato settings and others labeled *pieno* or *pieno e fugato*[106]:

COMPIETA/ CONCERTATA A QVATTRO VOCI,/ Con le Litanie della B.V. e Pange Lingua,/ DI/ *MAVRITIO CAZZATI/ Maestro di Capella in S. Petronio di Bologna,/ & Accademico Eccitato,*/ OPERA SETTIMA./ Nouamente ristampata con noue aggiunte, & anco accresciuta/ con quattro parti di Ripieno, che seruiranno/ per Voci, ò Istromenti./ [Woodcut of hunting scene]/ IN BOLOGNA. Con licenza de' Superiori. 1670.

The general style of the settings can be seen from a list of the contents with their internal rubrics:

Iube domne Concertato. A 4. voci. con suoi Ripieni a beneplacito
Fratres sobrij Alto solo.
Confiteor Deo omnipotenti à 2. Alto, e Tenore.
Conuerte nos Deus Tutto pieno.
Cum inuocarem Tutto pieno, e fugato.
In te Domine Concertato.
Qui habitat Tutto pieno, e fugato.
Ecce nunc Concertato.
Miserere mihi Domine Antifona. Tutta piena.
Te lucis ante terminum Inno. Tutto pieno.
Tu autem Capitulo. Basso solo. Concertato
In manus tuas Concertato.
Nunc dimittis Concertato.
Aue Regina Cælorum Tutta piena.
Litanie della B. V. Concertate.
Tantum ergo Sacramentum Tutto pieno.
Tantum ergo Sacramentum Tutto pieno.

Not only does this collection exhibit a mixture of compositional styles, it is representative of the ten prints, or almost half of the total, where the various set-

106 See note 102.

tings are for differing combinations of voices or voices and instruments[107]. Eleven prints, or slightly more than half the total, have separate violin part-books[108]. Cazzati's 1670 enlarged version, though without separate violin parts, has two items for solo voice, the prefatory *Fratres sobrij* and the Chapter *Tu autem.* In the second half of the century settings for solo voice proliferated considerably more than in the earlier period.

Giovanni Bonaventura Viviani's collection, which is the only one from the second half of the century whose focus is principally motets, contains a single Compline psalm, *Ecce nunc*, for solo soprano with two *obbligato* violins[109]:

> SALMI/ MOTTETTI, E LITANIE DELLA B.V./ A' 1.2.3. voci con Violini, e senza/ DEDICATI ALL'ILLVSTRISSIMO SIG. CAVALIERE/ BALDASSARE/ PANCIATICI./ *DA GIOVANNI BONAVENTVRA VIVIANI*/ Mastro [*sic*] di Cappella nell'Insigne Cattedrale di Pistoia/ Nobile del Sacro Romano Imperio./ OPERA QVINTA/ [Printer's mark]/ In Bologna, Per Gioseffo Micheletti 1688. In Capo al Pauaglione./ *Con licenza de' Superiori.*

The index is a follows:

Laudate Pueri Canto Solo con VV.
Confitebor Canto Solo con VV.
Ecce nunc Canto Solo con VV.

MOTETTI.
O' Nubes Canto Solo con VV.
O' Anima mea Canro [*sic*] Solo.
Dedisti ò mitissime Domine Canto Solo.

Cœli Mensa à 3. due Canti, e Basso.
Ad Triumphum à 3. due Canti, e Basso.
O' Flammigeri Spiritus à due Canti.
Intellige à 3. Alto Tenore, e Basso.
Peccaui A 3. Canto Alto, e Tenore.

---

107 Ferrari 1653 (RISM F501); Amato 1656 (not listed in RISM); Reina 1664 (RISM R1019); Cazzati 1666 (RISM C1638); Cazzati 1670 (RISM C1586; first, smaller edition of 1647, RISM C1585); Cherici 1686 (RISM C2020); Bassani 1691 (RISM B1189; reprint 1697, RISM B1190); Vannini 1699 (RISM V979); Bassani 1701 (RISM B1217).

108 Reina 1664 (RISM R1019); Cazzati 1666 (RISM C1638); Passarini 1672 (RISM P1000); Olivo 1674 (RISM O58); Mattioli 1675 (RISM M1413); Cherici 1686 (RISM C2020); Viviani 1688 (RISM V2258); Bassani 1691 (RISM B1189; reprint 1697, RISM B1190); Vannini 1699 (RISM V979); Bassani 1701 (RISM B1217).

109 RISM V2258.

Litanie della B.V. à 2. Canto, e Basso con VV. se piace

Solo settings of the *Confiteor*, with or without violins, are much more common in this period[110]. There are even *Confiteor* settings for two and five voices[111]. The Compline hymn is also often set for one voice, or occasionally two, usually with violins, as we often find with Vesper hymns in the second half of the century[112]. Three prints have solo settings of the prefatory *Fratres sobrij*[113]. Occasional psalms are also set for solo voice, with or without violins, but the most extensive focus on the solo voice is in Andrea Mattioli's *Harmonia Sacra* of 1675, which includes one Compline psalm, the Compline hymn, and the four Marian antiphons, as well as psalms for Vespers and motets, mostly for solo voice and two violins. An additional group of Vesper hymns is for solo voice and four violas[114]:

HARMONIA SACRA/ Dedota dal Concerto Di Salmi, Motetti, Inni,/ & Antifone à Voce sola con violini/ Composta e publicata/ DA D. ANDREA MATTIOLI/ Maestro Di Capella della Serenissima Altezza Di Mantoua/ & humilmente dedicata/ ALLA SACRA CESAREA REAL MAESTA/ DI CLAVDI FELICE/ SPOSA AVGVSTISSIMA/ DI LEOPOLDO IMPERATORE/ [Imperial Coat of Arms]/ IN VENETIA 1675. Stampa Del Gardano

The index is as follows:

SALMI
Domine ad adiu. Mezo soprano è 2 vv.
Confitebor Primo. Canto è 2 vv.
Confitebor Secondo. Mezo soprano e 4 viole
Beatus vir. Canto è 2 vv.
Laudate pueri. Alto e 2 vv.
Lætatus sum. Alto e 2 vv.
Nisi Dominus. Basso e 2 vv.
Credidi.Basso e 2 vv.
In te Domine. Per Compieta. Canto e 2 vv.

110 Cazzati 1666 (RISM C1638); Passarini 1672 (RISM P1000); Cherici 1686 (RISM C2020); Bassani 1691 (RISM B1189; reprinted in 1697, RISM B1190); Bassani 1701 (RISM B1217).

111 Legrenzi 1662 (RISM L1618 a 5); Cazzati 1670 (RISM C1586), a 2. The *Confiteor* is one of the elements by which Cazzati's 1670 print is enlarged over the first edition of 1647 (RISM C1585).

112 Amato 1656 (not listed in RISM); Cazzati 1666 (RISM C1638); Passarini 1672 (RISM P1000); Mattioli 1675 (RISM M1413); Bassani 1691 (RISM B1189; reprinted in 1697, RISM B1190); Bassani 1701 (RISM B1217).

113 Reina 1664 (RISM R1019); Cazzati 1670 (RISM C1586); Mattioli 1675 (RISM M1413).

114 RISM M1413.

MOTETTI
O vos omnes. Canto e 2 vv. Per vn Santo
Nemo in posterum. Alto e 2 vv. Per la Madonna
Egressa est Tenore e trè viol. è Viol. Per il SS. Natale
Læta dies. Basso e 2 vv. Per la SS. Trinità

INNI
Te splendor. Canto e 4 Viole. Per S. Michele
Exultet orbis. Mezo sop. e 4 viole. Per li Apostoli
Aue maris stella. Alto e 4 viole. Per la Madonna
Regis Supernis. Alto e 4 Viole. In festo S. Theresiæ
Lucis Creator. Alto e 4 viole. Per le Domeniche
Te lucis. Mezo sop. e 2 vv. Per le Compiete

ANTIFONE
Salue Regina Canto e 4 Viole
Alma Redemptoris Alto e 4 Viole
Aue Regina cælorum Canto e 2 vv.
Regina cæli Basso e 2 vv.

The most complex print from this period is Sisto Reina's *La Danza delle Voci* of 1664[115]:

LA DANZA DELLE VOCI/ REGOLATA/ Ne Salmi di Terza, e di Compieta in vn Tedeum, nelle Tanie della/ Beatissima Vergine à otto voci, altri Salmi, à voce sola, à tre,/ con li suoi violini, le quattro Antifone, di Compieta, à/ quattro voci, e in due Sonate, à quattro violini./ PER MVSICA./ DI SISTO REINA Minore Conu. e Organista/ nel nobilissimo Tempio di S. Bartolomeo di Modona./ Opera Nona./ Dedicata/ ALL' ALTEZZA SER.MA/ DELLA SIG.RA DVCHESSA/ ISABELLA FARNESI DI PARMA/ VENETIA MDCLXIIII. Apresso Francesco Magni detto Gardano

The list of contents with rubrics for individual pieces illustrates the great diversity of repertoire and performing forces in this collection:

Salmi Di Terza à 8.
Nunc sancte nobis
Legem pone
Memor esto
Bonitatem fecisti

Compieta
Iube domne A 2 Canti e due violini
Fratres sobrij solo con violini

115 RISM R1019.

Compieta à 2 Chori Concertata il pr. ch.
Domine ad adiuuandum à 8. concertato il pr. ch.
Cum inuocarem à 8. concertato il pr. ch. Con l'intonatione del Primo Tuono
In te Domine. à 8. concertato il pr. ch. Con l'intonatione del 2. Tuono
In te Domine. A 3. Due canti e Basso
Qui habitat. à 8. concertato il pr. ch. Con l'intonatione del 3. Tuono
Qui habitat. à 8. Pieno e breve Senza intonatione
Ecce nunc à 8. concertato il pr. ch. Con l'intonatione del 4. Tuono
Ecce nunc. Voce sola. Con due violini
Te lucis à 8. concertato il pr. ch. Hinno
Nunc dimittis à 8. pieno Con l'intonatione del 6. Tuono
Alma Redemptoris A 4
Aue Regina cælorum A 4
Regina cæli à 4
Salue Regina à 4
Te Deum laudamus A 8
Laude di Maria Vergine à 8.
Suonata Piena. 4 violini e Violone Detta il ciel lo sà
Sinfonia Piena. 4 violini e Violone. Detta La Masdona [*sic*]

Containing the hymn and psalms for Terce, Reina's is the only other Compline collection besides Bellazzi's of 1624 to combine these two offices. *Fratres sobrij* is for solo voice and *Iube domne* for two voices. There are multiple settings of several of the psalms, and the second version of *Ecce nunc* is for solo voice with two obbligato violins. Most of the psalms and the hymn are for eight voices, with the first choir in *concertato* style. But the second setting of *In te Domine speravi* is for three voices, and the four Marian antiphons are for four voices. In contrast to the other psalms, the second version of *Qui habitat* is marked *pieno* and *breve*, in other words, short with all voices singing throughout. The collection even closes with two sonatas for four violins and violone. This is the first and only extant collection with Compline music to include independent instrumental pieces after the first decade of the seventeenth century[116].

Giovanni Battista Bassani's Complines at the end of the century and the very beginning of the eighteenth century also employ varying forces for each composition, though their contents are not so extensive or complex[117]. Here are the con-

[116] Giacomo Moro da Viadana's *Concerti Ecclesiastici* of 1604 (RISM M3732), contains two instrumental canzonas, and Paolo Funghetto's mixed collection of Vesper and Compline music and motets of 1609 (RISM F1472), includes one instrumental sonata and one instrumental canzona.

[117] 1691 (RISM B1189), reprinted in 1697 (RISM B1190) and in 1701 (RISM B1217).

tents with rubrics of Bassani's 1701 *Completory*, the last surviving collection of Compline music to be printed in Italy before the nineteenth century:

Iube Domne à quattro voci, con violini, e ripieni.
Fratres sobrij
Confiteor. Alto solo. Largo
Conuertere.
Domine ad adiuuandum
Cum inuocarem à 4. voci concertato, mancando qual si voglia parte, con Violini, e Ripieni se piace.
In te Domine a due voci, Canto, e Alto. Allegro
Qui habitat à quattro voci, Tutto pieno.
Ecce nunc à due voci, Canto, e Basso. Vivace
Te lucis ante terminum. Basso solo, con Violini all'Vnissono à beneplacito. Basso solo con Ritornello di Violini vnissono à beneplacito.
Nunc dimittis à 4. voci, mancando qual si voglia parte, con Violini, e Ripieni a beneplacito.

As in the decade before 1650, there are no *alternatim* settings in the second half of the century except for a single hymn[118], and the vast majority of the collections set more than the basic elements of the four psalms, hymn and canticle[119].

What conclusions can be drawn from this overview? Perhaps the most useful way to approach this question is by general comparison with the contemporaneous Vesper repertoire. The Compline repertory develops right alongside the Vesper repertoire, often in the same prints, but the quantity of Compline settings is far fewer than that for Vesper music. This survey has identified 143 prints containing music for Compline between 1555 and 1701, while my surveys of Vesper music from 1542 to 1725 have counted 905 publications, in some cases also containing Compline music, but excluding the limited number of publications devoted exclusively to hymns or Vesper antiphons.

In the early part of the seventeenth century the Compline repertory doesn't exhibit as much interest in new developments and experimentation as we find already in the earliest years of the century in the Vesper repertoire. By the 1640s, however, the stylistic progressiveness of many Compline collections has caught up with contemporaneous Vesper settings and remains so for the rest of the century.

---

118 Mattioli 1675 (RISM M1413).

119 The collections setting only the basic Compline elements are Rovetta 1662 (RISM R2980), which includes only the four Compline psalms and the canticle, although the print is quite large because of its extensive set of Vesper psalms; Scorpione 1672 (RISM S2612), which also includes the four Marian antiphons and a Litany; Olivo 1674 (RISM O58), which also contains a Litany; Vannini 1699 (RISM V979), which contains one Marian antiphon.

Both Vesper and Compline publications in the second half of the century reveal some conservative, even retrospective, tendencies, but the decline in quantity of Vesper publications is not matched by a decline in Compline prints, which maintain a slow, but steady pace until they vanish altogether after 1701.

In contrast to Vesper publications, which are spread more widely across the geographical landscape, most Compline collections were printed north of the Alps, at first in Venice, but, beginning in 1666, the focus shifts to Bologna where most further collections were issued except for one by Gardano and three by Giuseppe Sala in Venice[120]. There are several publications that emanated from Milan over a wide time span, beginning as early as 1586 and concluding in 1655[121]. A single print was published in Brescia and another single print in Florence, both fairly early in the history of the repertoire[122]. Although a substantial number of Vesper publications were issued in Rome, Naples and even Palermo in the South, a far smaller percentage of Compline prints were published there than in the North. Rome is represented by a mere six collections, mostly in the early history of the printed repertoire, though Masotti published two prints with Compline music as late as 1629 and 1630[123]. Naples is only slightly less well represented, with five prints, three of them from 1620-1621[124]. Only a single collection was published in Palermo, near the middle of the seventeenth century when the Palermitano publisher Bisagni was also occupied in publishing Vesper music[125]. In keeping with the far fewer number of Compline publications in relation to prints of Vesper music, the quantity of publishers and their geographical dispersion is significantly less than that of the Vesper repertoire. Thus, considerably more than

---

120 Bolognese prints are Cazzati 1666 (RISM C1638); Cazzati 1670 (RISM C1586); Passarini 1672 (RISM P1000); Scorpione 1672 (RISM S2612); Olivo 1674 (RISM O58); Cherici 1686 (RISM C2020); Colonna 1687 (RISM C3470); Viviani 1688 (RISM V2258); Vannini 1699 (RISM V979); Bassani 1701 (RISM B1217). Venetian prints after 1666 are Mattioli 1674 (RISM M1413, by Gardano); Tevo 1687 (RISM T611, by Sala); Bassani 1691 (RISM B1189, by Sala); Bassani 1697 (RISM B1190, by Sala).

121 Milanese prints are Asola 1586 (RISM A2551); Adorno 1593 (RISM A308); Orfeo Vecchi 1600 (RISM V1068); Cozzi 1649 (RISM C4359); Grancini 1655 (RISM G3412).

122 Colombani 1585 (RISM C3425, by Bozzola in Brescia); Bonino 1609 (RISM B3497, by Marescotti in Florence).

123 Roman prints are Palestrina 1589 (RISM P737; reprinted in 1625, RISM P740); Navarro 1590 (RISM N283); Pacelli 1599 (RISM P26); Talone 1629 (RISM T63); Massenzio 1630 (RISM M1316).

124 Rodio anthology 1573 (not listed in RISM); Montella 1605 (RISM M3415); Magnetta anthology 1620 (not listed in RISM); Antignano 1620 (not listed in RISM); Costanzo da Cosena 1621 (RISM C4228).

125 Amato 1656 (not listed in RISM).

with Vespers, Venetian publishers were responsible for the vast bulk of the repertoire from its inception, and only near the end of the period, as Venetian music publishing severely declined, were any substantial number of publications issued elsewhere, in the rapidly developing publishing center of Bologna, reflecting in part the increased activity of composers at San Petronio.

Further comparisons between the Compline and Vesper repertoire will have to await a large body of transcriptions, especially of Compline music, which is currently represented in only a sporadic manner[126]. There is much work to be done in the future.

[126] Several settings of Compline psalms, the canticle, the hymn, the short responsory and prefatory material are published in JEFFREY KURTZMAN, *Seventeenth-Century Italian Sacred Music: Vespers and Compline*, vols. 11-20 of *Seventeenth-Century Italian Sacred Music*, general ed. Anne Schnoebelen, New York, Garland Publishing, 1995-2003. There are indices of text incipits, composers and prints for all ten Vesper and Compline volumes at the end of volume 20.

APPENDIX

Italian publications including music for Compline, 1542-1701, not listed in Roche, *Musica diversa di Compietà: Compline and its Music in Seventeenth-Century Italy*, Table II

1555

WILLAERT, ADRIANO. I sacri e santi salmi che si cantano a Vespro et Compieta[...] a quatro voci. In Venetia apresso di Antonio Gardano. 1555 (RISM W1123). Later editions of 1561 (not listed in RISM), 1565 (RISM W1124) and 1571 (RISM W1125).

1561

KERLE, IACOBO DE. Liber psalmorum ad Vesperas cum quatuor vocibus[...] Venetijs apud Antonium Gardanum. 156.(RISM K443).

WILLAERT, ADRIANO. I sacri e santi salmi che si cantano a Vespro et Compieta[...] a quatro voci. In Venetia apresso di Antonio Gardano. 1561 (not listed in RISM). Earlier edition of 1555 (RISM W1123). Later editions of 1565 (RISM W1124) and 1571 (RISM W1125).

1565

ORTIZ, DIEGO. Musices liber primus Hymnos, Magnificat, Salve, Motecta, Psalmos[...] Venetijs, apud Antonium Gardanum. 1565 (RISM O135).

WILLAERT, ADRIANO. I sacri e santi salmi che si cantano a Vespro et Compieta[...] Ristampato, con la gionta di dui Magnificat . . In Venetia, appresso Francesco Rampazetto, 1565 (RISM W1124). Earlier editions of 1555 (RISM W1123) and 1561 (not listed in RISM). Later edition of 1571 (RISM W1125).

1567

JACHET OF MANTUA. Orationes complures ad officium Hebdomadae sanctae pertinentes videlicet. Passiones cum quinque vocibus. Lamentationes primo, secundo & tertio die, cum 4. vocibus. Oratio Hieremiae profetae, cum quinque vocibus. Completorium Nunc dimittis seruum tuum domine. Et Salve regina, cum quinque vocibus. Venezia, Girolamo Scotto, 1567 (RISM J23).

1568

RUFFO, VINCENZO.? I sacri e santi Salmi che si cantano a Compietta [. . .]? con un'altra Compietta d'incerto auttore [. . .]?Venezia, Francesco Rampazetto, 1568 (RISM R3053)

1571

WILLAERT, ADRIANO. I sacri et santi salmi che si cantano a Vespro et Compieta[...] ristampati, con la gionta di dui Magnificat. In Venetia apresso li figiuoli di Antonio Gardano. 1571 (RISM W1125). Earlier editions of 1555 (RISM W1123), 1561 (not listed in RISM) and 1565 (RISM W1124).

1573

ASOLA, GIAMMATEO. Completorium per totum annum[...] cum sex vocibus[...] Venetiis. Apud Haeredem Hieronymi Scoti. 1573 (RISM A2507). Later editions of 1576 (RISM A2508) and 1585 (RISM A2509).

ANTHOLOGY. Psalmi ad Vesperas dierum festorum solemnium per totum annum; quae vulgus falsobordone appellat[...] Quatuor vocibus. A Rocho Rodio[...] Neapoli Mattias Cancer excudebat. 1573 (not listed in RISM).

1575

ASOLA, GIAMMATEO. Completorium Romanum Duae B. virginis Antiphone, scilicet Salue Regina, & Regina cœli. Quatuorque; alia motetta musica octonis vocibus[...] Venetiis, apud Hæredem Hieronymi Scoti, 1575 (not listed in RISM). Later edition of 1585 (RISM A2560).

BACCUSI, IPPOLITO. Sacrae cantiones, psalmi videlicet et omnia, quae ad Completorium pertinent, cum quinque vocibus[...] Venetiis, apud Giosephum Guilielmum. 1575 (RISM BB31a). Later, larger edition of 1596 (RISM B32).

CANALE, FLORIANO. Vesperarum in omnes totius anni festos dies, necnon Completorij pro tempore, quinis, vel quaternis tantummodo, si libeat, vocibus decantande[...] Venetiis. Apud hæredem Hieronymi Scoti. 1575 (not listed in RISM).

1576

ASOLA, GIAMMATEO. Completorium per totum annum quatuorque illae B. Virginis antiphonae[...] cum sex vocibus. Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1576 (RISM A2508). Earlier edition of 1573 (RISM A2507). Later edition of 1585 (RISM A2509).

1579

TIGRINI, ORAZIO. Musica super psalmos omnes qui totius anni cursu ad vesperas, & Completorium decantari solent[...] Liber primus et secundus. Venetijs apud Angelum Gardanum. 1579 (RISM T791).

1583

ASOLA, GIAMMATEO. Duplex Completorium romanum unum communibus, alterum vero paribus vocibus decantandum[...] Chorus primus cum quatuor vocibus. Venetiis apud Iacobum Vincentium & Riciardum Amadinum socios. 1583 (RISM A2550). Later Milanese edition of 1586 (RISM A2551).

VINCI, PIETRO.? Il primo libro delle Lamentationi a quattro voci con altre compositioni convenienti alla Quadragesima [. . .] Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1583 (RISM V1664).

1585

ASOLA, GIAMMATEO. Completorium per totum annum quatuorque illae B. Virginis Antiphonae[...] cum sex vocibus. Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1585 (RISM A2509). Earlier editions of 1573 (RISM A2507) and 1576 (RISM A2508).

ASOLA, GIAMMATEO. Completorium romanum duae B. Virginis antiphonae, scilicet Salve Regina, & Regina coeli quatuorque alia motetta, musica octonis vocibus[...] Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1585 (RISM A2560). Earlier edition of 1575 (not listed in RISM).

COLOMBANI, ORAZIO. Completorium et cantiones vulgo nuncupatae falsi bordoni sex ordinibus distinctae quinis vocibus[...] Brixiae, apud Thomam Bozzolam. 1585 (RISM C3425).

1586

ASOLA, GIAMMATEO. Duplex Completorium romanum unum communibus, alterum vero paribus vocibus decantandum [...] Chorus primus cum quatuor vocibus. Milano, Francesco & eredi di Simon Tini. 1586 (RISM A2551). Earlier Venetian edition of 1583 (RISM A2550).

1587

ASOLA, GIAMMATEO. Secundus chorus duplicis Completorii Romani[...] paribus vocibus[...] Venetiis, apud Riciardum Amadinum. 1587 (RISM A2566). Later edition of 1596 (RISM A2567).

HERCULES. Magnificat omnitonum quatuor vocibus cum Completorio & quatuor Antiphonis B. Virginis Marie[...] Venetijs, apud Iacobum Vincentium. 1587 (RISM H5120).

1589

GASTOLDI, GIOVANNI GIACOMO. Completorium ad usum S. Romanae Ecclesiae[...] quaternis vocibus[...] Venetiis, apud Riciardum Amadinum. 1589 (RISM G486).

PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI. Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem[...] quatuor vocibus[...] Romae apud Iacobum Tornerium & Bernardinum Donangelum. 1589 (RISM P737). Other Venetian edition of 1589 (RISM P738). Later Venetian edition of 1590 (RISM P739) and Roman edition of 1625 (RISM P740). Later Belgian edition of 1644 (RISM P741).

1590

NAVARRO, GIOVANNI. Psalmi, hymni, ac Magnificat totius anni secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae quatuor, quinque, ac sex vocibus concinendi[...] Romae ex typographia Iacobi Tornerij. 1590 (RISM N283).

PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI. Hymni totius anni secundum Sanctae Romane (sic) Ecclesiae consuetudinem[...] quatuor vocibus quinque & sex vocib. concinendi[...] Venetiis apud haeredem Hieronymi Scoti. 1590 (RISM P739). Earlier Roman edition of 1589 (RISM P737). Earlier Venetian edition of 1589 (RISM P738). Later Roman edition of 1625 (RISM P740). Later Belgian edition of 1644 (RISM P741).

1591

CROCE, GIOVANNI. Compieta a otto voci[...] Venetia, appresso Giacomo Vincenti. 1591 (RISM C4428).

1593

ADORNO, BRESCIANO. Completorium totius anni iuxta Romanam Curiam[...] Mediolani, apud haeredes Francisci & Simonis Tini. 1593 (RISM A308).

COLOMBANI, ORAZIO. Ad Completorium psalmi duplices primi octonis nonisque vocibus secundi concinendi[...] Venetiis, apud Riciardum Amadinum. 1593 (RISM C3428).

1596

ASOLA, GIAMMATEO. Secundus chorus duplicis Completorii romani[...] paribus vocibus[...] Venetiis, apud Ricciardum Amadinum. 1596 (RISM A2567). Earlier edition of 1587 (RISM A2566).

BACCUSI, IPPOLITO. Sacrae cantiones, psalmi videlicet et omnia, quae ad Completorium pertinent. Quinque vocibus[...] Venetiis apud Ricciardum Amadinum 1596 (RISM B32). Earlier smaller edition of 1575 (RISM BB31a).

MARINO, DON ALESSANDRO. Completorium ad usum Romanum duodenis vocibus concinendæ[...] Venetiis apud Riciardum Amadinum. 1596 (RISM M685).

1597

GASTOLDI, GIOVANNI GIACOMO. Completorium perfectum ad usum S. Romanae Ecclesiae sacreque ille laudes quibus divinum terminatur officium[...] quaternis vocibus liber secundus. Venetijs apud Ricciardum Amadinum. 1597 (RISM G488).
VIADANA, LODOVICO. Completorium Romanum Octonis Vocibus[...] Venetijs apud Ricciardum Amadinum. 1597 (RISM V1352).

1598
ASOLA, GIAMMATEO. Completorium Romanum primus et secundus chorus[...] omnia ternis vocibus[...] Venetijs apud Ricciardum Amadinum. 1598 (RISM A2599).

1599
ASOLA, GIAMMATEO. Completorium Romanum[...] omnia duodenis vocibus. Ternis variata Choris. Ac omni instrumentorum genere modulanda[...] Venetijs apud Ricciardum Amadinum. 1599 (not listed in RISM).
LORENZI, LORENZO DE. Complectorium cum antiphonis suis, responsoris et precibus, quinque vocibus decantandum. Venezia, Giacomo Vincenti, 1599 (RISM D1496).
PACELLI, ASPRILIO. Chorici psalmi et motecta quatuor vocum Liber Primus (with seconda partes, to make up 8 voices), Romæ, Nicolo Mutio, 1599 (RISM P26).

1600
VECCHI, ORFEO. Hymni totius anni[...] quatuor vocibus. Completorium item cum Antiphonis & Litanij B.V.M. quinque vocibus[...] Mediolani, apud hæredem Simonis Tini, & Io. Franciscum Besutium socios, 1600 (RISM V1068).

1601
ANTHOLOGY. Falsi bordoni omnium tonorum[...] Quatuor, quinque & sex vocibus[...] ac etiam duobus choris si placet[...] Venetia, Angelo Gardano, 1601 (RISM SD 1601[1]).

1604
CROCE, GIOVANNI. Compietta [sic] a otto voci[...] Novamente ristampata, & corretta[...] In Venetia, appresso Giacomo Vincenti. 1604 (not listed in RISM). Earlier edition of 1591 (RISM C4428).

1605
MONTELLA, DOMENICO. Psalmi quibus ad Completorium per totum annum utimur. Octo, & quatuor vocibus. Apud Io. Baptistam Subtilem, Neapoli, 1605 (RISM M3415).

1609
BONINI, DON SEVERO. Il Secondo libro de Madrigali e Mottetti a una voce sola per cantare sopra gravicemboli, chitarroni, et organi. Con passaggi, e senza[...] In Firenze, appresso Cristofano Marescotti. 1609 (RISM B3497).

1613
AGAZZARI, AGOSTINO. Psalmi sex qui in Vesperis[...] ternis vocibus. Eosdem sequitur Completorium quaternis vocibus[...] Opus duodecimum. Venetijs, apud Ricciardum Amadinum, 1613 (RISM A358). Earlier edition of 1609 (RISM A357); later editions of 1618 (RISM A359) and 1620 (RISM A360).

ANERIO, GIOVANNI FRANCESCO. Antiphonae seu sacræ cantiones, quæ in totius anni Vesperarum ac Completorii solemnitatibus decantari solent[...] binis, Ternis, & quaternis vocibus concinendæ. Una cum basso ad organum[...] Secunda pars[...] Romæ apud Io. Baptistam Roblectum. 1613 (RISM A1104).
BANCHIERI, ADRIANO. Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici, da cantarsi con una, & due voci in variati modi nel clauacembalo, tiorba, arpichitarrone, & organo[...] Opera trentesima quinta[...] In Bologna, per gli heredi di Giovanni Rossi, 1613 (RISM B808, SD 1613[5]).

1616
SORIANO, FRANCESCO. Psalmi et mottecta quae octo duodecim, & sexdecim vocibus concinuntur[...] Liber secundus. Venetiis, apud Iacobum Vincentium. 1616 (RISM S3984).

1618
AGAZZARI, AGOSTINO. Psalmi sex qui in vesperis ad concentum varietatem interponuntur, ternis vocibus, eosdem sequitur completorium quaternis vocibus[...] Opus duodecimum noviter impressi, et a multis erroribus expurgati. Venezia, Bartolomeo Magni, 1618 (RISM A359). Earlier editions of 1609 (RISM A357) and 1613 (RISM A358). Later edition of 1620 (RISM A360).
DEMBOLENCIO, ADALBERTO. Completorium romanum quinis vocibus integre decantandum una cum basso continuo pro organo[...] Opus tertium. Venetiis, apud Iacobum Vincentium. 1618 (RISM D1608).
DONATI, IGNAZIO. Motetti concertati a cinque, e sei voci con Dialoghi, Salmi e Letanie della Beata Vergine, & con il basso continuo per l'organo[...] Opera sesta[...] In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1618 (RISM D3391). Later edition of 1627 (RISM D3392).

1619
MUSSI, GIULIO. Fasciculus armoniae, una cum missa, atque organica parte[...] opus tertium. Venezia, Alessandro Vincenti, 1619 (RISM M8224).

1620
AGAZZARI, AGOSTINO. Psalmi sex qui in Vesperis[...] ternis vocibus. Eosdem sequitur Completorium quaternis vocibus[...] Opus duodecimum. Venetijs, apud Ricciardum Amadinum 1620 (RISM A360). Earlier editions of 1609 (RISM A357), 1613 (RISM A358), and 1618 (RISM A359).
ANTIGNANO, ANELLO. Sacrae Cantiones quæ duabus, tribus, quatuor, et quinque vocibus una cum basso ad organum[...] Opus tertium. Neapoli, apud Octauium Beltranum, 1620 (not listed in RISM).
CAVACCIO, GIOVANNI. Musica concordia concorde all'armoniosa cetra Davidica de Salmi de Vespri intieri a quattro voci con l'organo[...] Opera vigesimaquarta. In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1620 (RISM C1555).

1622
GHIZZOLO, GIOVANNI. Il quarto libro delli concerti a due tre, & quattro voci, con le Letanie della Beata Vergine et la parte per l'organo[...] Opera decima sesta[...] In Venetia, appresso Alessandro Vincenti. 1622 (RISM G1797). Lost earlier edition. Later edition of 1640 (RISM G1798).

1625

PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI. Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem[...] quatuor vocibus[...] Roma, Luca Antonio Soldi, 1625 (RISM P740). Earlier Roman edition of 1589 (RISM P737); earlier Venetian editions of 1589 (RISM P738) and 1590 (RISM P739). Later Antwerp edition of 1644 (RISM P741).

TARDITI, ORAZIO. Il secondo libro de Motetti concertati a una, due, tre, quattro, e cinque voci con una Messa, e Salmi a cinque voci in concerto[...] In Venetia, appresso Alessandro Vincenti. 1625 (RISM T184). Later edition of 1642 (RISM T185).

1627

DONATI, IGNAZIO. Motetti concertati a cinque e sei voci con Dialoghi, Salmi, e Letanie della Beata Vergine, con il basso continuo per l'organo[...] Opera sesta[...] In Venetia apresso Alessandro Vincenti, 1627 (RISM D3392). Earlier edition of 1618 (RISM D3391)

1637

TARDITI, ORAZIO. Il quarto libro de motetti a doi, tre, e quattro voci in concerto con le letanie della Madonna a quattro voci concertate. . . Opera decimaterza. In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1637 (RISM T188). Later Phalèse edition of 1643 (RISM T189).

1640

GHIZZOLO, GIOVANNI. Il quarto libro delli Concerti a due tre, & quattro voci, con le Letanie della Beata Vergine[...] Opera decima sesta[...] Nuovamente in questa quarta impressione ristampata, & corretta. In Venetia, appresso Alessandro Vincenti. 1640 (RISM G1798). Earlier edition of 1622 (RISM G1797). Two lost earlier editions.

1641

TARDITI, ORAZIO. Concerto il decimo ottauo musiche da chiesa Motetti a doi, tre, quattro, e cinque voci, doi de quali son concertati con doi violini, Salmi a cinque, doi concertati con tre voci e doi violini, e doi altri a cinque voci sole. Lettanie della Madonna a cinque voci[...] In Venetia, appresso Alessandro Vincenti, 1641 (RISM T194).

1642

TARDITI, ORAZIO. Il secondo libro de Motetti concertati a una, due, tre, quattro, e cinque voci con una Messa, e Salmi a cinque voci in concerto[...] In Venetia, appresso Alessandro Vincenti. 1642 (RISM T185). Earlier edition of 1625 (RISM T184).

1655

GRANCINI, MICHELANGELO. Giardino spirituale de varii fiori musicali concertati a quattro voci, nel qual si contiene Messa, Salmi, Motetti, Antifone, e Letanie della B.V.M[...] Opera decima sesta[...] . In Milano, per Carlo Francesco Rolla, 1655 (RISM G3412).

1656

AMATO, VINCENZO. Messa e Salmi di Vespro e di Compieta A 4. e 5. Voci[...] Libro primo. Opera seconda. In Palermo, nella stamperia di Giuseppe Bisagni, 1656 (not listed in RISM).

1670

CAZZATI, MAURIZIO. Compieta e Letanie a quatro voci[...] Opera settima. Novamente ristampata con nove aggiunte et anco accresciuta con quattro parti di ripieno che serviranno per voci

o istromenti. In Bologna, [no publisher named][...], 1670 (RISM C1586). Earlier, smaller Venetian edition of 1647 (RISM C1585).

1672
PASSARINI, FRANCESCO. Compieta concertata a cinque voci con violini obligati[...] Opera terza. In Bologna, per Giacomo Monti. 1672 (RISM P1000).

1675
MATTIOLI, ANDREA. Harmonia sacra dedota dal concerto di Salmi, Motetti, Inni & Antifone a voce sola con violini[...] Stampa del Gardano, Venetia, 1675 (RISM M1413).

1688
VIVIANI, GIOVANNI BONAVENTURA. Salmi, Mottetti e Litanie della B.V. a 1.2.3. voci con violini e senza[...] Opera quinta. In Bologna, per Gioseffo Micheletti, 1688 (RISM V2258).

1697
BASSANI, GIOVANNI BATTISTA. Salmi di Compieta a tre e quattro voci concertati con violini e ripieni[...] opera decima. Venetia, Gioseppe Sala, 1697 (RISM B1190). Earlier edition of 1691 (RISM B1189).

1701
BASSANI, GIOVANNI BATTISTA. Completory concenti a 4. voci concertata[...] con violini e ripieni a beneplacito[...] Opera XXV. Bologna, Marino Silvani, 1701 (RISM B1217).

GREGORY BARNETT

Sonata (da chiesa) Terminology and its Implications

SONATA (DA CHIESA) TERMINOLOGY AND ITS IMPLICATIONS

Since the early eighteenth century, when Sebastien de Brossard first described the two kinds of sonata commonly known to *les Italiens* as the sonata da chiesa and the sonata da camera[1], historians have accepted these terms as representative of late-Seicento practice[2]. Referring to what anglophone musicology has casually but consistently called the church sonata, Manfred Bukofzer asserted in his 1947 survey of Baroque music that «the very common term da chiesa of the title-pages [...] [affirms] the fact, now often forgotten, that the sonatas were church music»[3].

---

1 The earliest definitions of the term sonata are summarized in WILLIAM S. NEWMAN, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1959, pp. 22-28. Originally, these definitions appeared in consistently non-Italian sources: MICHAEL PRAETORIUS, *Syntagma musicum*, 1618-19; ATHANASIUS KIRCHER, *Musurgia Universalis*, 1650; DANIEL SPEER, *Vierfaches musicalisches Kleeblatt*, 1697; TOMÁS BALTAZAR JANOWKA, *Clavis ad thesaurum*, 1701, SEBASTIEN DE BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, 1703; JOHANN MATTHESON, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, 1713. This exemplifies the historiographic problem at its most fundamental level: those responsible for the practice and those describing it belong to different cultures.

2 NEWMAN, *Sonata*, p. 22: «Further light can be turned on the meaning of the word 'sonata' in the Baroque Era by consulting the dozen or so definitions written by the most renowned of the contemporary theorists [...] two general concepts come to the fore. One is that of the sonata as pure musical fantasy, subject only to the whims and good taste of the composer. The other concept, expressed after 1700, centers on the distinction between the *sonata da chiesa* and the *sonata da camera*».

3 MANFRED BUKOFZER, *Music in the Baroque Era*, New York, W. W. Norton, 1947, p. 54. The original, in less abbreviated form, reads: «The formal characteristics of the canzona held true in the solo and trio sonata only with some modifications. The sections of the trio sonata frequently coincided with the contrast of imitative and chordal textures, but in the solo sonata imitative texture was less prominent [...]. The initial fugal section was often preceded by a chordal introduction, a feature that became a fixture in the church sonata, but the very common term da chiesa of the title-pages had, until about 1650, hardly a formal significance, merely affirming the fact, now often forgotten, that the sonatas were church music.» Bukofzer's assertion of the frequent occurrence of the term da chiesa, although not correct, reflects the general acceptance of the terms sonata da chiesa and sonata da camera by musicologists. In a more recent example, MICHAEL TALBOT, *Arcangelo Corelli* in *The New Grove Italian Baroque Masters*, London, Macmillan, 1984, pp. 181-206, applies these terms throughout his discussion of Corelli's music, with warnings that there was considerable stylistic overlap between church and chamber genres (see pp. 196-197).

More recently, however, the church sonata has undergone significant reëvaluation in the work of Peter Allsop[4], who points out that sonata da chiesa appears far less frequently – in fact, rarely – among the printed titles of Seicento composers than is commonly believed. This begs the question: if the term «sonata da chiesa» is uncommon in the sonata repertory, why should we believe the sonata to have been «church music» as Bukofzer asserted? Allsop poses this very question and concludes that sonatas were not intended as church music by their authors, even if they were occasionally used as such. Rather, he argues, late-Seicento composers developed a style of sonata for all purposes – da chiesa, da camera, and so forth – which they simply termed «sonata»[5]. Allsop, moreover, has proposed the term «free sonata» where Bukofzer and others have assumed «sonata da chiesa», and seventeenth-century composers had simply but enigmatically used «sonata»[6].

Sonata terminology and markedness theory

Without doubt, Allsop's reservations and revisions appear well founded: Corelli, whom Brossard cited as a model, never used the term sonata da chiesa; nor did many of his contemporaries. **Tables 1a-1c** provide an overview of what Corelli and his contemporaries did use; that is, they show how sonata terminology was broadly applied, respectively, to instrumental works with and without dance movements: **Table 1a** illustrates the distinction between the general title sonata – by which we may understand multimovement works without dance titles – and

4 PETER ALLSOP, *Secular Influences in the Bolognese Sonata da chiesa*, «Proceedings of the Royal Association of Music» CIV (1977-78), pp. 89-100; ID., *Sonata da Chiesa – A Case of Mistaken Identity?*, «The Consort» LIII (1997) pp. 4-14; ID., *The Italian Sonata and the Concept of the 'Churchly'*, *Barocco Padano 1: Atti del X Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Como, 16-18 luglio 1999*, ed. A. Colzani – A. Luppi – M. Padoan, Como, AMIS, 2002, pp. 239-247; and ID., *Arcangelo Corelli, 'New Orpheus of Our Times'*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1999.

5 See ALLSOP, *Mistaken identity*, p. 14: «It was patently in Corelli's interest to develop a style which would be equally appropriate to secular and sacred settings»; and ALLSOP, *Concept of the 'Churchly'*, p. 247: When in the letter of dedication of his *Concerti Grossi*, Corelli issued a statement of mission to 'unite in these my *Concerti* one style which will serve both for the solemnity of the Church and for the sumptuous evening entertainments which are customarily enriched with the harmony of famous singers and the most renowned Professors of musical instruments', he was merely voicing intentions which had existed for over a century».

6 ALLSOP, *Mistaken identity*, p. 6: «Most sets of free sonatas, however, bare [sic] no designation and it remains to be proven whether the great majority of these were conceived primarily as church music by virtue of their content».

the listing of individual dances[7]; **Table 1b** shows a few instances in which the term sonata is contrasted either with listings of individual dances or with the collective sonata da camera; and **Table 1c** furnishes instances in which sonata is used in contradistinction to sonata da camera[8].

Although hardly exhaustive, **Tables 1a-1c** sufficiently illustrate a fundamental point in the terminology. Rather than use two equal and opposed terms, sonata da chiesa and sonata da camera, late-Seicento composers employed two unequal and opposed terms – sonata (an unmarked term) and sonata da camera (a marked term). By designating them as unmarked and marked, I am drawing on terminology used to describe the linguistic phenomenon of markedness. Markedness describes a pair of terms in which the unmarked term is broader or generic in meaning while the marked is more restricted and precise. A non-musical pair of terms that furnishes a simple example from traditional written and spoken English is man/woman. Man, a word sometimes used to mean all humankind, as well as the male of the human species, is the unmarked term. Woman, the more restricted term, refers only to the female of the human species and is therefore the marked term. A second non-musical pair of terms – nurse/male nurse – reverses the gendering of markedness seen in man/woman[9]. The term nurse is unmarked and non-specific with respect to gender, but bears a presumption of a female subject

---

7 The picture is slightly muddled by the fact that composers sometimes used the terms concerto, concertino, or sinfonia interchangeably with sonata. For instance, ANGELO BERARDI, *Miscellanea Musicale*, Bologna, Pier-Maria Monti, 1689, p. 45, describes the sonatas of Corelli as follows: «I concerti di Violino, e d'altri Strumenti si chiamano Sinfonie, & hoggi sono in preggio, e stima quelle del Sig. Arcangelo Corelli Violinista celebre, detto il Bolognese, nuovo Orfeo de nostri giorni». With a similar description of Corelli as a modern-day Orpheus, FRANCESCO GASPARINI, *L'Armonico pratico al cimbalo*, Venice, Antonio Bortoli, 1708, p. 69, also refers to Corelli's sonatas as «le vaghissime Sinfonie del Sig. Arcangelo Corelli Virtuosissimo di Violino, vero Orfeo de' nostri tempi». Two additional terms, *concerto* and *sinfonia*, thus appear in descriptions of sonatas. Of all instrumental genre designations, *sinfonia* and *sonata* were most frequently substituted for one another in writings of the late Seicento and early Settecento, but this has no effect on the larger opposition between sonatas, on the one hand, and dances, on the other.

8 Corelli's *Sonate a tre composte per l'Accademia del [...] Otthoboni* [*sic*], Op. IV, Roma, Giovanni Giacomo Komarek, 1694, deserves special mention as a collection of sonatas for the *accademia* patronized by Cardinal Pietro Ottoboni. When Komarek, the Roman publisher of Corelli's Op. IV, reprinted the work in 1695, he titled it «Sonate da camera». Therefore, Corelli's Op. IV, specially designated as music for Ottoboni's *accademia* in fact comprises mostly dances that earned the more generic title of sonatas da camera in the Komarek reprint. In the remaining reprints of Corelli's Op. IV before 1700, the Amsterdam publisher Etienne Roger reverted to the earlier Italian usage of a detailed listing of contents while publishers in Bologna, Modena, and Venice kept the original printed title.

9 For a systematic investigation of markedness and its application to music, see RAYMOND MONELLE, *Linguistics and semiotics in music*, Philadelphia, Harwood Academic, 1992.

because, in the past, most nurses were women. By contrast, the marked term, male nurse, specifies a male member of a female-dominated profession[10].

This latter pair of terms, nurse/male nurse, furnishes a close parallel to sonata/sonata da camera in terms of what an umarked term may implicitly connote. **Tables 1a-1c** show us only that the unmarked term sonata excludes dances and little else[11], but a look at further terminological evidence adds crucial information for our understanding of the implicit meaning of sonata. **Table 2** provides a comprehensive overview of the use of the term *chiesa* in prints of instrumental music from a broad period of over a century, 1637-c1750. It shows that the use of *da chiesa*, *per chiesa*, or *in chiesa* occurs only rarely in isolation, concentrated around the turn of the eighteenth century[12]. By contrast, da chiesa designations appear consistently throughout the period covered in **Table 2** in combination with, or rather, in opposition to da camera designations. Indeed, from the 1630s through the beginning of the 1670s, da chiesa occurs exclusively in opposition to da camera. (I include Giovanni Pittoni's 1669 *Sonate da chiesa per tiorba sola* among those prints that use da chiesa in opposition to da camera because Pittoni published his *Sonate da camera per tiorba sola* shortly afterward in that same year. In my interpretation, his use of da chiesa in opposition to da camera comprises two side-by-side publications)[13].

---

10 A more current example of the same phenomenon is given by the paired, asymmetrically terms basketball/women's basketball. In American university-level sports, basketball, the unmarked term, presumes a sport played by men, which necessitates the term for its opposite as women's basketball.

11 At the end of the *Seicento* composers began to produce sonatas da camera without dance movements, but these are nonetheless stylistically distinct from the unmarked sonatas from that same time. See, for example, ANTONIO VERACINI, *Sonate da Camera a Violino solo*, Op. II, Modena, Fortuniano Rosati, s.d.; and ID., *Sonate da Camera a due, Violino, e Violone, ò Arcileuto, col Basso per il Cimbalo,* Op. III, Modena, Fortuniano Rosati, 1696. Neither of these prints, designated *da camera*, contains dances, but both are stylistically distinct from Veracini's first publication, *Sonate a tre, due, Violini, e Violone, o Arcileuto col Basso per l'Organo*, Op. I, Firenze, Antonio Navesi, 1692.

12 Again (see n. 7), we are dealing with pieces that bear a range of genre designations; along with sonatas, there are also sinfonie, concerti, capricci, divertimenti, and trattenimenti among the pieces listed in **Table 2**. In some cases, musicians used sinfonia, canzoni, trattenimenti, or, less commonly, concerto interchangeably with sonata (see MERULA, 1637; and BONONCINI, 1675). In other cases, especially collections of concerti, composers had in mind a genre distinct from the sonata. In all cases, however, the dichotomy of venue between church and chamber still applies. The fundamental applicability of this stylistic distinction is also borne out in the six published works of Corelli, which cover trio sonatas, solo sonatas, and concerti grossi. Throughout his oeuvre and across these genres, Corelli maintains the distinction between those works that include dance movements and those that do not.

13 Pittoni's prefatory notes illustrate how he had conceived of these two publications as a contrasting pair. In his Op. I *Sonate da chiesa per tiorba sola col basso per l'organo*, Bologna, Giacomo

The significance of this usage emerges in the context of markedness. Referring back to my non-musical analogy of nurse/male nurse, the term female nurse rarely occurs independently, because it is slightly redundant. However, when describing a gathering of male and female nurses, a context in which we may want to specify a group that includes both genders, the designation female in proximity with nurse is made necessary. Similarly, the use of terms seen in **Table 2** suggests the implicitness of church music in the unmarked term sonata. And, within the entire sonata repertory of the late seventeenth century, the independent use of the term sonata da chiesa occurs relatively infrequently (see **Tables 1a-1c**) because the sonata's churchliness is understood. Sonata da chiesa, then, becomes the term of choice as the opposite of the sonata da camera within a title referring to both genres of sonata.

Sonata per chiesa e per camera

The nature of this terminological opposition of church and chamber merits additional comment because it bears a significant ambiguousness not illustrated in the analogy with male and female nurses. This may be seen in titles that refer to both church and chamber. Seventeenth-century collections designated *da chiesa e da camera* refer to one of two things: 1) a collection of works suitable for both venues; or 2) a collection of works that comprises some works for church and others for chamber. A look at individual titles and the specific contents that those titles describe will clarify which of these two possibilities applies in most cases. Those cases, however, change tellingly over time. **Tables 3a-3c**, which provide the contents of three instrumental prints in their original order, illustrate the first of the two possible meanings of titles. The titles and contents of all three prints indicate that the sonatas or canzonas are considered suitable for both church and chamber. Each of these collections also includes dances, which we may presume were not appropriate for use in church; nonetheless, the sonatas and canzonas are explicitly described as works for both church and chamber.

Monti, 1669, he writes: «Se poi per avventura sortiranno qualche piccolo gradimento, prenderò motivo di continovare l'intrapresa fatica dell'Opera Seconda, che tuttavia hò per le mani, nella quale si conterrano Sonate pure da Tiorba da Camera, con la parte del Basso pel Clavicembalo». Later that same year he introduces his Op. II *Sonate da camera per tiorba sola col basso per il clavicembalo*, Bologna, Giacomo Monti, 1669, with the following: «Ritorno forse à tediarti con le presenti mie Compositioni per la Tiorba: Mà dovendo questo servire per Camera, & essendo perciò elleno condotte con stile diverse dall'altre c'havrai vedute nella mia Prim'Opera, hò voluto che gusti insieme e dell'uno, e dell'altro modo, facendomi à credere, che se non il Primo, il Secondo almeno sia per dilettarti [...]».

Tables 4a-4d list sonata collections whose titles refer to church and chamber, but whose contents divide between those works for the church and those for the chamber. This distinction in performing venue, moreover, becomes more and more explicit over time. Marini's Op. XXII (1655) is ambiguous: sonata as used on the titlepage refers to all of the pieces included in the collection – that is, to the dances, sinfonias, and passacaglia, as well as to the pieces individually termed sonata. Within Marini's Op. XXII, the sinfonias and sonatas stand apart from the dances as the likely da chiesa pieces, and this hypothesis is bolstered in the case of the sinfonias by their church-tone labels, but we cannot be sure. Guerrieri's Op. I (1673) offers a clearer case in which church sonatas are set apart from the dances and a variations piece in both the title and the table of contents. Gigli's Op. I and Zanatta's Op. III, both from the 1690s, instance collections in which contents are divided unambiguously between church and chamber.

From sonata to sonata da chiesa

The trend toward more explicit designations and toward the independence of the sonata da chiesa genre within mixed collections parallels the greater concentration of prints entirely devoted to sonatas da chiesa in the final decades of the seventeenth century. And yet, if I am correct in my earlier assertion that sonata used by itself connotes churchly music, we might wonder how the term sonata da chiesa came to be used as an independent designation at all. Allsop considers its occurrence within Italian sources to be anomalous, and he attributes its broad dissemination in later historiography to misrepresentations by northern Europeans, starting with Brossard[14]. I would argue instead that its use came about as part of a terminological reform on the part of Italians themselves. The *post hoc* revision of titles mentioned by Allsop does occur, but it begins prior to Brossard and does so in the catalogs of the Bolognese music seller and publisher, Marino Silvani (d. 1711). **Tables 5a-5c** illustrate the renaming of the works of Andrea Grossi (**5a**), G. B. Bassani (**5b**), and G. B. Vitali (**5c**) between the catalogs of Giacomo Monti (1682) and Marino Silvani (1698-99), in which the umarked sonata designation is changed to sonata da chiesa.

---

14 ALLSOP, *Concept of the 'Churchly'*, p. 239: «The expression sonata da chiesa was rarely used in Italy before the last decade of the seventeenth century, and its later application to an earlier repertory must therefore rely to some extent on *post hoc* criteria. It seems that in this respect Northern Europeans were privileged with a special insight which invested them with the right to change the titles of Italian publications if they did not comply with their preconceptions».

Specifically, **Table 5a** shows Monti's preservation of all of Grossi's original titles and Silvani's alteration of the Opp. III and IV titles from the original sonata to sonata da chiesa. Simultaneously, listings of individual dances are replaced by the collective title sonata da camera – a change in terminology already hinted in the titles seen in **Tables 1a-1c**. Included in **Tables 5b & 5c** are listings from a further source, the *Catalogo degli aggregati della Accademia Filarmonica* of Giovanni Battista Martini; and these show, again, closely similar listings for the original publications and Monti's 1682 catalog. Silvani, by contrast, is shown to have altered the titles of individual dances to sonata da camera and the unmarked sonata to sonata da chiesa[15]. Also noteworthy are the similarities between Martini's listings and Silvani's. This latter information suggests a likely next step in the dissemination of the revised terminology: publisher's titles were copied by music historians and lexicographers who consulted such catalogs in their research[16].

This is not to suggest that the newer terminology originated with one publisher in the 1690s. Rather, Silvani codified and disseminated that which was occurring already in the printed repertory during the 1670s, 80s, and 90s, as illustrated in **Table 2**, and this trend occurs in the prints of different publishers in Bologna, Modena, and Venice. In the larger scheme, Silvani's catalogs confirm that the unmarked sonata, implicitly church music, came to be explicitly designated as such in the term sonata da chiesa.

---

15 Marino Silvani's renaming of unmarked sonatas as sonatas da chiesa may also be seen in the mini-catalogs of specific composers that he sometimes included in individual prints of their music. For instance, Silvani's *Indice delle opere del Bonporti* included in Bonporti's Op. X *Inventioni da Camera*, Bologna, 1712, lists Bonporti's Op. I *Sonate à 3* as *Sonate da chiesa à 3*. Silvani's listing of *Opere sin ora date in luce da Giuseppe Valentini* in Valentini's Op. VII *Concerti grossi*, Bologna, 1710, similarly alters Valentini's Op. I *Sinfonie à 3* to *Sinfonie per chiesa à 3*.

16 For an example other than that of Martini, see the entries that mention the catalog (*indice*) of one or another publisher made in GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, MS, c.1725, in modern edition, Cesarino Ruini, ed., Firenze: Olschki, 1988. For example, p. 232: «BIAGIO MARINI. Musico e sonatore di violino del serenissimo di Parma [...] L'*Indice* di musica del Vincenti porta le composizioni varie [...]; l'*Indice* del Franzini li madrigali, balletti e sinfonie a 1, 2, 3, 4».

The churchly: genre and ethos; context and style

While this clarifies the use of sonata terminology, more remains to be said about why it was used and what it implies with regard to musical style. Composers and publishers designated sonatas in terms of church and chamber venues most obviously because there was a tradition of classifying all music in such terms, as seen in the taxonomies of Marco Scacchi, Angelo Berardi, and others[17]. But this manner of categorizing instrumental genres had also been applied to singer's voices in the sixteenth century for more practical reasons[18]. In this case, the venue designation was meant to reflect the projecting qualities of the voice – loud, strong, or full being associated with the larger space of the church; soft or intimate, with the chamber. This has a noteworthy parallel in the distinct scorings of church and chamber sonatas: among the genres of instrumental music, unmarked sonatas and sonatas da chiesa almost always call for the organ as continuo instrument, and sonatas da camera, the quieter harpsichord or spinet. Some composers insure a further distinction in the volume of sound between church and chamber sonatas by specifying an organ in addition to the violone or violoncello in the former, and a spinet or harpsichord in place of the bass string instrument in the latter[19].

Beyond the practical distinction in scoring as suited to performing space lies a subtler distinction in musical style or character. In particular, the testimony of sonata composers themselves sheds light on what may be described as the sacred

---

17 For a discussion of this tradition of genre classification, which has roots in the Artusi-Monteverdi polemic and continues through Johann Mattheson's *Der vollkommene Capellmeister* (1739), see CLAUDE PALISCA, *The Genesis of Mattheson's Style Classification*, in *New Mattheson Studies*, ed. George J. Buelow and Hans Joachim Marx, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1983, pp. 409-23.

18 See DAVID FALLOWS, *The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis» XXXV (1985), pp. 32-64, p. 54 and n. 86. Fallows draws upon remarks by Vicentino, Zarlino, Zacconi, and others in support of his assertion that from the sixteenth century onward «church music was sung at a considerably higher dynamic level than court music».

19 Corelli is the most famous example. His *Sonate a tre*, Op. I (1681) and *Sonate a tre*, Op. III (1689) use «violone ò arcileuto col basso per l'organo»; by contrast, his *Sonate da camera a tre*, Op. II (1685) and *Sonate a tre composte per l'Accademia del [...] Otthoboni* [*sic*], Op. IV (1694) call only for «violone ò cimbalo». This distinction of scoring in printed music between organ for sacred works and harpsichord or spinet for secular works is remarkably consistent throughout the seventeenth and early eighteenth centuries, and can be traced back to the beginning of the seventeenth in the scoring of two well known works: Lodovico da Viadana's *Cento concerti ecclesiastici*, which calls for organ accompaniment, and Claudio Monteverdi's fifth book of madrigals for five voices, which calls for «clavicembano, chittarone od altro simile istromento».

ethos of the sonata or sonata da chiesa. Giovanni Antonio Leoni, in the dedication of his sonatas for violin and continuo to Cardinal G. B. Pallotta of Rome begins with a paean to the liturgical uses of music:

> «E' già notata al mondo la favorevol protettione che l'Eminenza Vostra tiene hoggidì della Musica, e de' professori di essa, non servendosene già ad uso profano per dilettevole sollevamento delle sue più gravi cure, mà impiegandola tutta al servitio, e culto divino»[20].

Leoni then goes on to make it clear that his *sinfonie*, played in church the presence of His Eminence, could fulfill that role, as Leoni says, «wholly in the divine service and cult»:

> «mi giova credere, che possano ragionevolmente sperare di meritare in qualche parte il favore di sì degna, e nobil protettione, essendo molte di esse da mè composte à posta, e sonate nella sudetta Chiesa della Santa Casa alla presenza di Vostra Eminenza [...]»[21].

The Florentine violinist-composer Antonio Veracini makes the same distinction as does Leoni between mere sensual delight and a more profound, spiritual experience of the music. In the dedication of his Op. I *Sonate a tre* to the Grand Duchess of Tuscany, Veracini praises her deeper understanding of his sonatas:

> «è solido il suo diletto, mentre si serve di quella, non per solleticamento semplice dell'orecchio, ma per rimetter l'Anima nella contemplazione della Immortale, e Celeste; e quindi passare alla considerazione della Divina [...]»[22]

Equally informative is the 1685 dedication written by the Modenese composer, Giovanni Bononcini, to his teacher Giovanni Paolo Colonna. Here, Bononcini eloquently expresses his considerable personal and professional debt to the older composer. He writes:

---

20 GIOVANNI ANTONIO LEONE, *Sonate di violino a voce sola*, Op. III, Roma, Antonio Poggioli, 1652.

21 *Ibid.*

22 VERACINI, *op. cit.*.

> «Havrei dovuto registrarlo [il debito] nel primo de gli ardimenti, che mi son preso con le Stampe, se non havessi stimato più sodo fondamento alla mia intentione questo terzo, dove imprendo ad operare per Chiesa, quando nel primo, e nel secondo convenne non m'arrischiassi à più, che à scherzare per Camera»[23].

Significantly, Bononcini's third *ardimento*, conceived as church music and dedicated to a church musician, bears the unmarked title of *Sinfonie* in which «da chiesa» is understood. His testimony also underscores the elevated status of the church genres over the chamber, which we may analogize with the spiritual over the physical on the basis of Leoni and Veracini's dedications[24]. The Brescian composer Benedetto Vinaccesi testifies to this higher level of prestige that is associated with the churchly venue, writing

> «facendosi essi [i trascorsi de miei Strumenti] sentir nella Chiesa, t'invitano in un Luogo dove più facilmente si perdonano gli errori, e dove l'Animo Virtuoso distende con più agevolezza il manto della sua Prottezione sù quei difetti [...]»[25].

The association made between sacred venue, spiritual function, and more refined, if demanding, music is thus made clear[26]. Vinaccesi's modest attitude, however, raises another issue that informs our sense of genre within the sonata repertory: one of function, or practical use, and its independence from style as indicated by designations of venue. As *Suonate da chiesa*, Vinaccesi's compositions are

---

23 GIOVANNI BONONCINI, *Sinfonie a 5. 6. 7. e 8. instromenti, con alcune à una e due trombe, servendo ancora per violini*, Op. III, Bologna, Giacomo Monti, 1685.

24 Here we may note that the price in Silvani's catalogs of both unmarked sonatas and sonatas da chiesa were consistently higher in comparison with sonatas da camera or dances, and we may speculate that Silvani had a higher price in mind for the weightier genre.

25 BENEDETTO VINACCESI, *Sfere armoniche overo sonate da chiesa à due violini, con violoncello, e parte per l'organo*, Op. II, Venezia, Gioseppe Sala, 1692, nota al «dilettante amorevole».

26 GIOSEFFO PLACUZZI, *Il Numero Sonoro, lodolato in modo armonici et aritmetici di balletti, correnti, ghe, allemande, sarabande, e capricci [...]*, Op. II, Bologna, Giacomo Monti, 1682, a fancifully titled collection of courtly dances, draws upon the same distinction in propriety between the secular and the sacred in its dedication to Ippolito Venetico, but with reference to the dedicatee's social standing as a cleric rather than to any specific performing context. The dedication begins as follows: «Presento al Merito di V. S. Reverendissima questo mio debolissimo Parto, in segno di contributione in qualche parte di quanto devo alla sua bontà; e se bene sò non essere il dono proportionato, per essere questi miei trattenimenti per Camera più adatati à Secolari che a persona Ecclesiastica, nulla di meno, per genio, che lei ha alla Musica, mi persuado saranno grati alla sua benignità».

appropriate for performance in church, but there is nothing to say that they are destined exclusively for it. In this case, Vinaccesi's tentativeness leads him to prefer that his sonatas be tried out in a more forgiving context than a church.

Two composers from the early eighteenth century, Giuseppe Matteo Alberti and Francesco Giuseppe De Castro, give us more explicit information on the relationship between genre designations, musical style, and performing contexts. Here, the performing context is neither church nor chamber, but the *accademia*, that is, a performance usually in a *sala* or theater within an aristocrat's home. References to musical style, however, continue to be grounded in the familiar dichotomy between church and chamber. The title of Alberti's first opus from 1713 makes this clear: «Concerti per chiesa, e per camera, ad uso dell'accademia, eretta nella sala del Sig. Conte Orazio Leonardo Bargellini»[27]. Venue (Bargellini's *accademia*) and style (church and chamber) are thus cleanly differentiated. De Castro, by contrast, furnishes a more detailed description of musical styles and performing venues in his *Concertini Accademici à quattro*, Op. IV (1708), in which both are more varied but less clearly distinguished from one another. In his introductory note headed «intenzione dell'autore», De Castro summarizes the title of his collection of concertos as follows:

> «Hà posto in fronte à queste Sonate il titolo di Concerti Accademici; imperochè, se si considerii lo stile, che hà tenuto, non sono da dirsi Sonate da Camera, attesa la moltiplicità di Strumenti, che secondo l'intenzione del medemo Autore, vi si richiede: non sono ne meno da Chiesa; perchè, toltone il Concerto Quarto, gl'altri tutti sembrano à lui più tosto da Accademia, ò da Teatro»[28].

Seeking to put a finer point on musical style categories, De Castro begins by ruling out the traditional church and chamber venues and replacing them with the *accademia* and the theater. But for De Castro – as for Vinaccesi, Alberti, and I would argue most composers of the period – the boundaries between the various venue-appropriate styles are permeable enough to allow for exceptions. In this case, his fourth *concertino* is stylistically suited to the church, even though desig-

---

27 GIUSEPPE MATTEO ALBERTI, Op. I, Bologna, Fratelli Silvani, 1713.

28 ACCADEMICO FORMATO [Francesco Giuseppe de Castro], *Concertini Accademici à quattro, cioè un' oboè, due violini, e violone, con la parte per il cembalo*, Op. IV, Bologna, li Peri, 1708. De Castro's comments point out that, as mentioned above, the ensemble itself, or rather, its size and the volume of sound it could produce was also a significant criterion in how music was classified according to venue.

nated *accademico*. In short, Alberti and De Castro detail in the early eighteenth century what is left unclear in testimony from the late seventeenth: churchly style and performance in church were by no means the same thing. Rather, it was the norm to create and perform instrumental ensemble music – often bearing the unmarked genre designation of sonata and sometimes the more specific qualification of da chiesa – in theaters, academies, or elsewhere, while simultaneously conceiving such works as churchly in terms of their style.

Chronology

A further point concerns the broader chronology of the sonata da chiesa. The disappearance of the term appears to be linked to the decline of Italian music printing itself in the 1720s and 30s; moreover, the da chiesa designation never caught on among the Amsterdam, London, and Parisian publishers of Italian instrumental music, so that the term sonata da chiesa survived only among music historians and lexicographers past the early decades of the eighteenth century. By contrast, the emergence of the sonata da chiesa may be traced to a period that predates the actual use of the term, again as evidenced by prints, although not solely of instrumental music. It is instead in mixed collections of vocal and instrumental genres that we may perceive a striking trend around 1600 that would later inspire sonata terminology. To judge from a decade-by-decade listing of such prints (**Tables 6a-6c**), composers began to add the canzona (and the related sonata and sinfonia, but not instrumental dances) to prints of masses, motets, and spiritual madrigals with markedly increased frequency between the 1590s and 1610s. Simultaneously, these same instrumental genres are less and less frequently represented among prints of secular madrigals and canzonette.

Such evidence from the early Seicento furnishes another facet of the increasing use of instrumental music in sacred contexts that was masterfully documented by Stephen Bonta in the late 1960s[29]. The sacred repertory shown in **Tables 6a-6c**, along with early-Seicento instruction books and other repertory for church organists that form the core of Bonta's research[30], both predate the terminological

---

29 STEPHEN BONTA, *The Uses of the Sonata da Chiesa*, «The Journal of the American Musicological Society» XXII (1969), pp. 51-84.

30 A select bibliography of printed sources that include either instrumental pieces for use during mass or vespers, or instructions for the liturgical use of instrumental music would include: ADRIANO BANCHIERI, *L'Organo suonarino*, Op. XIII, Venezia, Ricciardo Amadino, 1605; AMANTE FRANZONI, *Apparato musicale di messa, sinfonie, canzoni, motetti [...]*, Op. V, Venezia, Ricciardo Amadino, 1613; BERNARDINO BOTTAZZI, *Choro et organo [...]*, Venezia, Giacomo Vincen-

usage studied here, but are inextricably linked to it: printed titlepages and tables of contents from the late 1630s that bear indications akin to «per chiesa e camera» illustrate a subsequent phase in the shift of the canzona and sonata toward sacred use. Further on, the period beginning with Bononcini's Op. VI (1672), instances a still later phase in the specification of published sonatas as useful in church. In short, the growing specificity of the terminology logically follows the trend in performance practice; that is, once it was customary to perform instrumental ensemble music in a liturgical context, it became fashionable to advertise such music on printed titlepages as suitable for church.

Tomaso Antonio Vitali's *composizione d'esame*

The history of sonata terminology is complex, but richly informative. Upon close examination it underscores the importance of the sonata as – among other things – church music and sketches out the period in which it flourished as such. Nonetheless, historians have always had to contend with inconsistencies in seventeenth-century terminological usage, so that in sketching the larger picture of sonata genres in the age of Corelli, some of the details have been omitted. Thus Bukofzer's gloss quoted at the beginning of this study simplifies the terminological usage. Along similar lines is F.-J. Fetis's curious summary of Corelli and his first opus in which he correctly records the title and then remarkably claims that Corelli called them otherwise:

> «On a de ce grand artiste les ouvrages dont les titres suivent: *XII Sonate a tre, due violini e violoncello, col basso per l'organo*, op. 1°, Rome, 1683, in-fol. Cet oeuvre contient des pièces destinées à être jouées dans les église, comme c'était l'usage alors: c'est pourquoi Corelli les appelle *Suonate da Chiesa*»[31].

---

ti, 1614; GIOVANNI BATTISTA MILANUZZI, *Armonia sacra di concerti, messa, & canzoni [...]*, Alessandro Vincenti, 1622; GIROLAMO FRESCOBALDI, *Fiori musicali di diversi compositioni, toccate, kirie, canzoni, capricci, e ricercari*, Op. XII, Venezia, Alessandro Vincenti, 1635; ANTONIO CROCI DA MODENA, *Frutti Musicali di Messe Tre Ecclesiastiche per rispondere alternatamente al Choro [...]*, Op. IV, Alessandro Vincenti, 1642; GIOVANNI BATTISTA FASOLO, *Annuale che contiene tutto quello, che deve far un organista, per risponder al choro tutto l'anno [...]*, Op. VIII, Venezia, Alessandro Vincenti, 1645; and GIULIO CESARE ARRESTI, *Messe con tre voci con sinfonie, e ripieni à placito*, Op. II, Venezia, Francesco Magni, 1663.

31 FRANÇOIS-JOSEPH FETIS, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, VIII volumi, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837-44, s.v. «Corelli» III, p. 195.

To conclude, two main points bear reiterating. First, during the late seventeenth century, sonata and sonata da chiesa are generically equivalent designations. Second, while the qualifier da chiesa connotes a more serious and learned style than does da camera in the testimony of sonata composers, it does not impose restrictions on the use of the music it describes; rather, the title sonata da chiesa implies appropriateness for the given venue by virtue of musical style as the composer interpreted it.

Ex. 1, an instrumental work in four parts composed by Tomaso Antonio Vitali in 1706, illustrates this in exceptional detail[32]. Vitali composed it for the purpose of attaining the rank of *compositore* in the Bolognese Accademia Filarmonica. As later recorded by Giovanni Battista Martini in his *Catalogo* mentioned earlier Vitali's application was successful[33]. Martini's *Catalogo* also records that in the same year Vitali was selected by the *principe* of the Accademia to provide a *sinfonia* for the Mass given in the annual celebration of the feast St. Anthony of Padua, patron saint of the Accademia Filarmonica[34]. The chronological proximity of Vitali's promotion (July 8) and the annual celebration of the feast of St. Anthony that year (July 13)[35] suggests either that the same *sinfonia* that Vitali had presented to the Accademia for promotion was used during its festive Mass or that generically equivalent compositions were used for the two different venues, musical *accademia* and sacred liturgy. The Vitali *sinfonia* is, therefore, an example of an unmarked genre of instrumental music, stylistically appropriate for the church, but used both in church and chamber (or rather, *accademia*). In terms of the richly informative circumstances of this composition, no better model for a sonata da chiesa could exist. We should note, however, that Vitali's composition is neither called sonata nor designated da chiesa. Had he published his piece, particularly with Silvani in Bologna, he might well have made precisely those specifications, as did his contemporaries in their published sonatas (da chiesa).

---

32 The original manuscript of Vitali's composition, which bears neither a title nor an indication of instrumentation, is found in the archives of the Accademia Filarmonica di Bologna (I-Baf) under the shelf-mark capsa II, n. 36.

33 GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Catalogo degli aggregati della Accademia Filarmonica di Bologna*, MS, I-B*af*, s.d., n. 402: «a 8 Luglio 1706 passò nell'ordine dei Compositori, avendo a tal'effetto presentato all'Accademia una sua Sinfonia a quattro egregiamente composta».

34 *Ibid.*, «L'anno 1706 in occasione di celebrarsi dalla nostra Università la festa di S. Antonio di Padova Prottetore compose e suonò la Sinfonia universalmente applaudita».

35 OSVALDO GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 282-294, records that between the years 1667 and 1762, the festa di S. Antonio was usually celebrated within the four or five weeks after S. Anthony's feast day of June 13.

TABLE 1A. "SONATA" VS. LISTINGS OF DANCES, LATE 17TH CENTURY

GIOVANNI BATTISTA BASSANI
Balletti, correnti, ghe, e sarabande à violino e violone, overo spinetta, Op. I, Bologna, 1677.
Sinfonie ["Suonate" in *tavola*] *a due, e trè instromenti, con il basso continuo per l'organo*, Op. V, Bologna, 1683.
PIETRO DEGLI ANTONII
Arie, ghe, balletti, correnti, allemande, e sarabande a violino, e violone, ò spinetta, Op. I, Bologna, 1670.
Balletti, correnti, & arie diverse à violino, e violone per camera, Op. III, Bologna, 1671.
Sonate a violino solo, Op. IV, Bologna, 1676.
Suonate a violino solo, col basso continuo per l'organo, Op. V, Bologna, 1686.
ANDREA GROSSI
Balletti, correnti, sarabande, e ghe a tre, due violini, e violone, overo spinetta, Op. I, Bologna, 1678.
Balletti, correnti, sarabande, e ghe a trè, due violini, e violone, overo spinetta, Op. II, Bologna, 1679.
Sonate a due, trè, quattro, e cinque instromenti, Op. III, Bologna, 1682.
Sonate a trè, due violini, e violone, con il basso continuo per l'organo, Op. IV, Bologna, 1685.
GIOSEFFO PLACUZZI
Suonate à duoi, à trè, à quattro, à cinque, & otto instromenti, Op. I, Bologna, 1667.
Balletti, correnti, ghe, allemande, sarabande . . . a due violini, col suo basso per spinetta, ò violone, Op. II, Bologna, 1682.

TABLE 1B. "SONATA" VS. LISTINGS OF DANCES OR "SONATA DA CAMERA", LATE 17TH CENTURY

PIRRO ALBERGATI
Balletti, correnti, sarabande, e ghe, à violino e violone, Op. I, Bologna, 1682.
Suonate a due violini col suo basso continuo per l'organo, Op. II, Bologna, 1683.
Plettro armonico composto di dieci sonate da camera à due violini, e basso, Op. V, Bologna, 1687.
GIUSEPPE COLOMBI
Delle sinfonie da camera, brandi e corrente alla francese . . . a due, a tre et a quattro, Op. I, Bologna, 1668.
La lira armonica. Sinfonie a due violini, col suo basso continuo, Op. II, Bologna, 1673.
Balletti, correnti, ghe, sarabande a due violini, e viole o spinetta, Op. III, Bologna, 1674.
Sonate a due violini, con un bassetto, viola se piace, Op. IV, Bologna, 1676.
Sonate da camera a tre strumenti, due violini, e violone, o cimbalo, Op. V, Bologna, 1689.
CARLO ANTONIO MARINI
Sonate da camera a trè strumenti, Op. I, Bologna, 1687.
Balletti, correnti, ghe, e minuetti diversi a trè, due violini, violoncello, ò spinetta, Op. II, Venezia, 1692.
Suonate a tre, et a cinque, doi, e tre violini, viola, et violoncello obligato, col basso per l'organo, Op. III, Amsterdam, 1697-98.
Suonate alla francese a tre, Op. V, Amsterdam, 1700.

TABLE 1C. "SONATA" VS. "SONATA DA CAMERA", LATE 17TH CENTURY

BARTOLOMEO BERNARDI
Sonate da camera a trè, due violini, violoncello, col violone ò cimbalo, Op. I, Bologna, 1692.
Sonate à trè, due violini, e violoncello, con il basso per l'organo, Op. II, Bologna, 1696.

FRANCESCO ANTONIO BOMPORTI
Suonate a tre due violini, è violoncello obligato, Op. I, Venezia, 1696.
Sonate da camera à due violini, violone, cembalo, ò arcileuto, Op. II, Venezia, 1698.
ANTONIO CALDARA
Suonate a tre, Op. I, Venezia, 1693.
Suonate da camera, Op. II, Venezia, 1699.
ARCANGELO CORELLI
Sonate a tre, doi violini, e violone, ò arcileuto col basso per l'organo, Op. I, Roma, 1681.
Sonate da camera a trè, doi violini, e violone, ò cimbalo, Op. II, Roma, 1685.
Sonate a tre, doi violini, e violone, ò arcileuto col basso per l'organo, Op. III, Roma, 1689.
Sonate a tre composte per l'accademia del . . . Cardinale Otthoboni, Op. IV, Roma, 1694.
GIULIO TAGLIETTI
Sonate da camera a trè: due violini, e violoncello, ò cembalo, Op. I, Bologna, 1695.
Concerti e sinfonie a tre, due violini, violone, ò cembalo, Op. II, Venezia, 1696.
GIUSEPPE TORELLI
Sonate à tre stromenti, con il basso continuo, Op. I, Bologna, 1686.
Concerto [various dances in *tavola*] *da camera à due violini*, Op. II, Bologna, 1686.
Sinfonie ["Sonate" in *tavola*] *à 2. 3. 4. instromenti*, Op. III, Bologna, 1687.
Concertino per camera [various dances in *tavola*] *a violino e violoncello*, Op. IV, Bologna, 1687 or 1688.
ANTONIO VERACINI
Sonate à tre, due violini, e violone, ò arcileuto, col basso per l'organo, Op. I, Firenze, 1692.
Sonate da camera a violino solo, Op. II, Modena, before 1696.
Sonate da camera a due, violino, e violone, ò arcileuto, col basso per il cimbalo, Op. III, Modena, 1696.

TABLE 2. CHURCH DESIGNATIONS IN PRINTED INSTRUMENTAL MUSIC, 1637-c1750

TARQUINIO MERULA, *Canzoni, overo sonate concertate per chiesa, e camera a due et a tre*, Op. XII, Venezia, 1637.
MASSIMILIANO NERI, *Sonate e canzone a quattro da sonarsi con diversi stromenti in chiesa & in camera con alcune correnti pure à quattro*, Op. I, Venezia, 1644.
MARCO UCCELLINI, *Sonate, correnti, et arie da farsi con diversi stromenti sì da camera, come da chiesa, à uno, à due, & à trè*, Op. IV, Venezia, 1645.
BIAGIO MARINI, *Diversi generi di sonate, da chiesa, e da camera, à due, trè, & à quattro*, Op. XXII, Venezia, 1655.
GIOVANNI LEGRENZI, *Suonate dà chiesa, e dà camera, correnti, balletti, allemande, e sarabande à tre, doi violini, e violone, con il basso continuo*, Op. IV, Venezia, 1656.
GIOVANNI ANTONIO PANDOLFI-MEALLI, *Sonate à violino solo, per chiesa e camera*, Op. III, Inspruch, 1660.
GIOVANNI ANTONIO PANDOLFI-MEALLI, *Sonate à violino solo, per chiesa e camera*, Op. IV, Inspruch, 1660.
MARCO UCCELLINI, *Sinfonici concerti brievi e facili à uno, à due, à trè, & à quattro strumenti . . . Per chiesa, e per camera*, Op. IX, Venezia, 1667.
MAURIZIO CAZZATI, *Varii, e diversi capricci per camera e per chiesa . . . a uno, due, e tre*, Op. L, Bologna, 1669.

GIOVANNI PITTONI, *Sonate da chiesa per tiorba sola col basso per l'organo*, Op. I, Bologna, 1669. NB: Soon after, Pittoni published his *Sonate da camera per tiorba sola col basso per il clavicembalo*, Op. II, Bologna, 1669.
GIOVANNI MARIA BONONCINI, *Sonate da chiesa a due violini*, Op. VI, Venezia, 1672.
AGOSTINO GUERRIERI, *Sonate di violino a 1. 2. 3. 4. per chiesa, & anco aggionta per camera*, Op. I, Venezia, 1673.
GIOVANNI MARIA BONONCINI, *Trattenimenti musicali à trè, & à quattro stromenti* [*Suonate da chiesa à trè istromenti* and *Suonate da camera à trè istromenti* are listed in the table of contents], Op. IX, Bologna, 1675.
GIOVANNI BUONAVENTURA VIVIANI, *Capricci armonici da chiesa, e da camera à violino solo*, Op. IV, Venezia, 1678.
GIOVANNI BATTISTA VITALI, *Sonate da chiesa à due violini*, Op. IX, Venezia, 1684.
GIOVANNI BONONCINI, *Sinfonie da chiesa a quattro, cioè due violini, alto viola, e violoncello obligato*, Op. V, Bologna, 1687.
DOMENICO ZANATTA, *Suonate da chiesa a 3 strumenti, due violini e violoncello, col basso per l'organo*, Op. I, Bologna, 1689.
GIOVANNI BATTISTA GIGLI, *Sonate da chiesa e da camera à 3 strumenti, col basso continuo per l'organo*, Op. I, Bologna, 1690.
BENEDETTO VINACCESI, *Sfere armoniche overo sonate da chiesa à due violini, con violoncello, è parte per l'organo*, Op. II, Venezia, 1692.
GIOVANNI MARIA RUGGIERI, *Suonate da chiesa a due violini, e violone, ò tiorba con il suo basso continuo per l'organo*, Op. III, Venezia, 1693.
DOMENICO ZANATTA, *Concertini da camera e sonate da chiesa a trè, due violini, e violoncello, col basso continuo*, Op. III, Venezia, 1696.
BERNARDO TONINI, *Suonate da chiesa a tre, due violini & organo, con violoncello ad libitum*, Op. II, Venezia, 1697.
GIOVANNI MARIA RUGGIERI, *Suonate da chiesa a due violini, e violoncello col suo basso continuo per l'organo*, Op. IV, Venezia, 1697.
GIUSEPPE ANTONIO BERNABEI, *Orpheus ecclesiasticus. Symphonias varias commentus*, no opus, Augsburg, 1698.
ANDREA FIORE', *Sinfonie da chiesa a trè, cioè due violini, e violoncello con il suo basso continuo per l'organo*, Op. I, Modena, 1699.
GIOVANNI BIANCHI, *Sei concerti di chiesa a quattro, due violini, viola & violoncello col basso per l'organo, e sei sonate a tre, due violini, violoncello e basso per l'organo...*, Op. II, Amsterdam, c1703.
DOMENICO DELLA BELLA, *Suonate da chiesa à tre, due violini, e violoncello obligato col basso per l'organo*, Op. I, Venezia, 1704.
GIUSEPPE BERGONZI, *Sinfonie da chiesa e concerti a quattro, a due violini concertati, e due ripieni con l'alto viola obbligata col basso per l'organo*, Op. II, Bologna, 1708.
TOMASO ALBINONI, *Sonate da chiesa a violino solo e violoncello o basso continuo*, Op. IV, Amsterdam, c1709.
FRANCESCO ONOFRIO MANFREDINI, *Sinfonie da chiesa a due violini, col basso per l'organo & una viola a beneplacito, con una pastorale per il Santissimo Natale*, Op. II, Bologna, 1709.
EVARISTO FELICE DALL'ABACO, *Concerti a quattro da chiesa cioè due violini, alto viola, violoncello, e basso continuo*, Op. II, Amsterdam, 1712.
EVARISTO FELICE DALL'ABACO, *Sonate da chiesa e da camera* a *tre cioè due violini, violoncello e basso continuo*, Op. III, Amsterdam, 1712.
GIUSEPPE MATTEO ALBERTI, *Concerti per chiesa, e per camera, ad uso dell'accademia, eretta nella sala del Sig. Co. Orazio Leonardo Bargellini*, Op. I, Bologna, 1713.

CESARE MONTEVENTI, *Sonate per chiesa a tre, due violini, e violone, o tiorba col basso continovo per l'organo*, Op. I, Bologna, 1718.
DOMENICO PATRIZIO BORGHI, *Sonate per chiesa e per camera*, Op. I, Bologna, 1720.
ANDREA ZANI, *Sei sinfonie di camera e altretanti concerti da chiesa: À quattro stromenti*, Op. II, Casalmaggiore, 1729.
PAOLO BELLINZANI, *Dodici sonate da chiesa a 3 con due violini e basso ad imitazione di quelle di Corelli*, MS, c1720-30.
LORENZO GAETANO ZAVATERI, *Concerti da chiesa, e da camera*, Op. I, Bologna? 1735.
CARLO TESSARINI, *Sonate da camera e chiesa a due violini e basso . . . con pastoralle*, Op. IX, Paris, c1747.

TABLE 2, SUPPLEMENT. WORKS NO LONGER EXTANT

FRANCESCO ANTONIO URIO, *Sonate per chiesa à 5, due violini, e violone, col basso per l'organo, & una pastorale per il SS. Natale*, Op. III, Bologna, c1700 (listed in Giuseppe Antonio Silvani's catalog).
LOUIS LE QUOYNTE, *XVI Suonate da chiesa sopra sedici diversi tuoni a doi violini col basso per l'organo e viola da braccio con violoncello se piace*, Op. IV, Amsterdam? before 1704 (listed in the music library from the estate of the Amsterdam music collector Nicolas Selhof, 1759).
PIER LUIGI (PIETRO ANTONIO?) LOCATELLI, *XII Sonate per chiesa e per camera*, no opus, Amsterdam? (listed in the music library from the estate of the Amsterdam music collector Nicolas Selhof, 1759).

Sources: GAETANO GASPARI, *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna, IV. Pratica: Musica instrumentale*, Bologna, 1905; CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, Olschki, 1952-68; OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984; *Indice delle opere di musica degli editori Bolognesi: M. Cazzati, G. Monti, M. Silvani, G.A. Silvani, eredi di G.A. Silvani*, Bologna, Forni, 1978; *Catalogue of the music library, instruments and other property of Nicolas Selhoff, sold in The Hague, 1759*, Amsterdam, Frits Knupf, 1973.

TABLE 3A. TARQUINIO MERULA, *Canzoni, overo sonate concertate per chiesa, e camera a due et a tre*, Op. XII, Venezia, 1637.

A DUE	A TRE
La Gallina Canzon à 2 Violini	Ruggiero à doi Violini, & à 3, col Basso
La Pedrina Canzon à 2 Violini	Ballo detto Eccardo à doi Violini, & à 3, col Basso
La Treccha Canzon à 2 Violini	Chiacona à doi Violini, & à 3, col Basso
La Pollachina Canzon à 2 Violini	L'Ara Canzona à 3. doi Violini, col Basso
La Loda Canzon à 2 Violini	La Strada Canzon à 3. doi Violini, & Basso
La Pochetina Canzon à 2 Violini	Ballo detto Gennaro à 3. doi Violini, & Basso
La Bellina Canzon à 2 Violini	Ballo detto Pollicio à 3. doi Violini, & Basso
La Chisa Canzon à 2 Violini	
La Cattarina Canzon à 2 Violini	
La Bianca Canzon à 2 Violini	
La Ruggiera Canzon à 2 Violini	
La Maruta Canzon à 2 Violini	
La Merula Canzon à 2 Violini	
L'Arisia Canzon à 2 Violini	
La Dada Canzon à 2 Violini	
La Pighetta Canzon à 2 Violini	

TABLE 3B. MASSIMILIANO NERI, *Sonate e canzone a quattro da sonarsi con diversi stromenti in chiesa & in camera con alcune correnti pure à quattro*, Op. I, Venezia, 1644.

Canzone Prima à 3	Canzone Prima à 4	Corrente Prima
Canzone Seconda à 3	Canzone Seconda à 4	Corrente Seconda
Canzone Terza à 3	Sonata Prima à 4	Corrente Terza
Canzone Quarta à 3	Sonata Seconda à 4	Corrente Quarta
		Corrente Quinta
		Corrente Sesta

TABLE 3C. GIOVANNI LEGRENZI, *Suonate dà chiesa, e dà camera, correnti, balletti, allemande, e sarabande à tre, doi violini, e violone, con il basso continuo*, Op. IV, Venezia, 1656.

La Brembata	Corrente Prima	Balletto Primo	Sarabanda Prima
La Secca Soarda	Corrente Seconda	Balletto Secondo	Alemana Prima La Pozzi
La Benaglia	Corrente Terza	Balletto Terzo	Sarabanda Seconda
La Tassa	Corrente Quarta	Balletto Quarto	Alemana Seconda La Sanfiora
La Fini	Corrente Quinta	Balletto Quinto	Sarabanda Terza
La Pezzoli	Corrente Sesta	Balletto Sesto	Alemana Terza La Polini
La Calcagni			
La Biffi			
La Terzi			
La Strozzi			
La Forni			
La Tognini			

TABLE 4A. BIAGIO MARINI, *Diversi generi di sonate, da chiesa, e da camera, a due, trè, & a quattro*, Op. XXII, Venezia, 1655.

Balletto primo	Sinfonia primo tuono	Passacaglia a quattro
Balletto secondo	Sinfonia secondo tuono	& a trè, tralasciando
Balletto terzo	Sinfonia terzo tuono	la viola
Balletto quarto, Ale-	Sinfonia quarto tuono	
mano	Sinfonia quinto tuono	
	Sinfonia sesto tuono	
Zarabanda prima		
Zarabanda seconda	Sonata per due violini ò cornetti	
Zarabanda terza	Sonata per violino e basso	
Zarabanda quarta	Sonata prima à trè	
	Sonata seconda à trè	
Corrente prima	Sonata terza, trè violini	
Corrente seconda	Sonata quarta à quattro	
Corrente terza		
Corrente quarta		

TABLE 4B. AGOSTINO GUERRIERI, *Sonate di violino a 1. 2. 3. 4. per chiesa, & anco aggionta per camera*, Op. I, Venezia, 1673.

Sonata malinconica à solo	La Balbi, Sonata à 3	Balletto primo per came-
La Rotini, Sonata à solo	La Ravarina, à 3 violini	ra
La Sevaschina, à solo	La Gotella, à 3 violini	Balletto secondo
La Titù, à solo	La Pietra, à 3, due violini & teorba	Partite sopra Ruggiero
	La Viviani, à 3, due violini & teor-	
La Rezonicha, à 2 violini	ba	
La Brignoli, à 2 violini		
La Spinola, à 2 violini	La Sevasca, à 4	
La Benedetta, à 2 violini	La Rovetta, à 4	
La Marchetta, à 2 violini		
La Rosciana, à 2 violini		
La Galeazza, à 2 violini		
La Pinella, à 2 violini		
La Lucina, à 2 violini,		
arpa over teorba		

TABLE 4C. GIOVANNI BATTISTA GIGLI, *Sonate da chiesa e da camera à 3 strumenti, col basso continuo per l'organo*, Op. I, Bologna, 1690.

Sonata Prima da Chiesa	Sonata Prima da Camera
Sonata Seconda da Chiesa	Sonata Seconda da Camera
Sonata Terza da Chiesa	Sonata Terza da Camera
Sonata Quarta da Chiesa	Sonata Quarta da Camera
Sonata Quinta da Chiesa	Sonata Quinta da Camera
Sonata Sesta da Chiesa	Sonata Sesta da Camera

TABLE 4D. DOMENICO ZANATTA, *Concertini da camera e sonate da chiesa a trè, due violini, e violoncello, col basso continuo*, Op. III, Venezia, 1696.

Concertino Primo	Sonata Primo
Concertino Secondo	Sonata Secondo
Concertino Terzo	Sonata Terzo
Concertino Quarto	Sonata Quarto
Concertino Quinto	
Concertino Sesto	

TABLE 5A. ANDREA GROSSI, Opp. I-IV: from "sonata" to "sonata da chiesa" in catalog listings

OPUS (YEAR)	1) ORIGINAL TITLE	2) GIACOMO MONTI, 1682	3) MARINO SILVANI, 1698-99
OP. I (1678)	*Balletti, correnti, sarabande, e ghe a tre, due violini, e violone, overo spinetta*	*Balletti, correnti, ghe, e sarabande a 3. due violini, e violone*	—
OP. II (1679)	*Balletti, correnti, sarabande, e ghe a trè, due violini, e violone, overo spinetta*	*Balletti, correnti, ghe, e sarabande a 3. due violini, e violone*	—
OP. III (1682)	*Sonate a due, trè, quattro, e cinque instromenti*	*Suonate a 2. 3. 4, e 5. instromenti, con alcune per tromba*	*Sonate da chiesa a 2. 3. 4. e 5. strumenti, con alcune per tromba*
OP. IV (1685)	*Sonate a trè, due violini, e violone con il basso continuo per l'organo*	—	*Sonate da chiesa a 3. strumenti*

Sources: 1) CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, 1952-68; 2) *Indice dell'opere di musica sin'hora stampate da Giacomo Monti in Bologna* [1682]; 3) *Indice dell'opere di musica sin'hora stampate in Bologna. Si vendono da Marino Silvani...* [1698-99]; 4) GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Catalogo degli aggregati della Accademia Filarmonica di Bologna*, MS, I-Baf, s.d..

TABLE 5B. GIOVANNI BATTISTA BASSANI, Opp. I & V: from "sonata" to "sonata da chiesa" in catalog listings

OPUS (YEAR)	1) ORIGINAL TITLE	2) G. MONTI, 1682	3) M. SILVANI, 1698-99	4) G. B. MARTINI, *CATALOGO*
OP. I (1677)	*Balletti, correnti, ghe, e sarabande à violino, e violone, overo spinetta, con il secondo violino à beneplacito*	*Balletti, ghe, correnti, e sarabande a violino, e violone, con il secondo violino se piace*	*Sonate da camera a 3 strumenti*	*Suonate da camera a 3 strumenti*
OP. V (1683)	*Sinfonie ['Suonate' in the table of contents] a due, e trè instromenti, con il basso continuo per l'organo*	—	*Sonate da chiesa a 3 strumenti*	*Suonate da chiesa a 2 e 3 strumenti col basso per l'organo*

TABLE 5C. GIOVANNI BATTISTA VITALI, Opp. I-V: from "sonata" to "sonata da chiesa" in catalog listings

OPUS (YEAR)	1) ORIGINAL TITLE	2) G. MONTI, 1682	3) M. SILVANI, 1698-99	4) G. B. MARTINI, *CATALOGO*
OP. I (1666)	*Correnti, e balletti da camera a due violini, col suo basso continuo per spinetta, ò violone*	*Correnti, e balletti a 3, due violini, e violone*	*Sonate da camera a 3. strumenti*	*Suonate da camera a due violini, e violone*
OP. II (1667)	*Sonate a due violini, col suo basso continuo per l'organo*	*Suonate a due violini, col basso per l'organo*	—	—
OP. III (1667)	*Balletti, correnti alla francese, gagliarde, e brando per ballare. Balletti, correnti, e sinfonie da camera à quattro stromenti*	*Correnti, balletti, e gagliarde per ballare, correnti, Balletti, e sinfonie da camera a quattro instromenti*	*Sonate da camera a 4. strumenti*	*Sonate da camera a 4. strumenti*
OP. IV (1668)	*Balletti, correnti, ghe, allemande, e sarabande à violino, e violone, ò spinetta, con il secondo violino a beneplacito*	*Correnti, balletti, ghe, allemande, e sarabande a violino, e violone, con il secondo violino a beneplacito*	*Sonate da camera a violino, e violone, col secondo violino a beneplacito*	*Suonate da camera a violino, e violone, col secondo violino a beneplacito*
OP. V (1669)	*Sonate a due, trè, quattro, e cinque stromenti*	*Suonate a 2. 3. 4. e 5. instrumenti*	*Sonate da chiesa a 2. 3. 4. e 5. strumenti*	*Suonate da chiesa a 2. 3. 4. 5. strumenti*

TABLE 6A. Printed collections of mixed genres, vocal and instrumental—1590-99

SACRED

YEAR	AUTHOR/TITLE	CONTENTS
1595	Adriano Banchieri, *Concerti Ecclesiastici*	motets; canzonas francese
1597	Alessandro Marino, *Il primo libro di Madrigali Spirituali con una canzone a dodeci nel fine*	spiritual madrigals; *canzone a 12*
1597	Giovanni Gabrieli, *Sacrae Symphoniae*	motets; canzonas; sonatas
1599	Lodovico Bellandà, *Canzonette spirituali*	*canzoni spirituali* [songs]; *canzone a 3 da sonare*; *canzone a 4 da sonare*

SECULAR

YEAR	AUTHOR/TITLE	CONTENTS
1590	Orazio Scaletta, *Amorosi pensieri, il secondo libro de Madrigaletti*	*madrigaletti a cinque voci con una canzone francese à 4*
1590	Lodovico Viadana, *Canzonette a quatro voci*	*canzonette* [songs] *& un' aria di canzon francese per sonare*
1590	Various authors, *Dialoghi musicali*	*dialoghi* [madrigals] *con . . . battaglie a otto voci, per sonar*
1591	Various authors, *Intermedii et concerti . . . nelle nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici*	Florentine intermedii, including sinfonie
1592	Valerio Buona, *Il Secondo libro delle canzonette*	*dodeci tercetti a note sole* [instrumental]
1597	Giovanni Cavaccio, *Musica . . . ove si contengono due fantasie, che dan principio e fine all'opera, canzoni alla franzese, pavana co'l saltarello, madrigali, & un proverbio*	*canzoni alla franzese, pavana co 'l saltarello, madrigali*
1597	*Fiori del Giardino di diversi eccelentissimi autori*	madrigals & canzonette, canzonas

Source: CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, Olschki, 1952-68.

TABLE 6B. Printed collections of mixed genres, vocal and instrumental—1600-09

SACRED

YEAR	AUTHOR/TITLE	CONTENTS
1601	Gabriele Fattorini, *Il secondo libro de mottetti a otto voci*	motets, canzon francese a 4
1602	Lodovico Viadana, *Cento Concerti ecclesiastici*	*concerti* [concerted motets], *canzon francese*
1603	Costantio Antegnati, *Missa Borromea, Mottecta, Cantionesque Gallicae*	Mass, motets, canzoni francese
1604	Giacomo Moro Viadana, *Concerti ecclesiastici*	motets, Magnificat, canzonas
1606	Aloisio [Luigi] Balbi, *Concerti Ecclesiastici . . . con una canzone a quattro*	motets, canzona
1607	Giulio Radino, Padovano, *Concerti per sonare et cantare . . . Cioè Canzone, & ricercari à quattro, & otto, mottetti, messe, salmi, & magnificat...*	motets, Masses, psalms, Magnificat, canzon francese a 4
1607	Adriano Banchieri, *Ecclesiastiche Sinfonie dette Canzoni in aria Francese a quattro voci, per sonare, et cantare*	motet-canzonas
1608	Agostino Soderino, *Canzoni à 4 e 8 voci*	motets, canzonas
1609	Hercole Porta, *Giardino di spirituali concerti*	motets, sinfonia per sonare à 2
1609	Caterina Assandra, *Motetti*	motets, *canzone à 4. accomodata à suonare à duoi chori*

SECULAR

YEAR	AUTHOR/TITLE	CONTENTS
1600 or 1601	Orazio Vecchi, *Canzonette a quattro*	canzonette [songs], saltarello, fantasia
1603	Francesco Stivorio, *Madrigali et Canzoni a otto voci*	madrigals, canzonas

TABLE 6C. Printed collections of mixed genres, vocal and instrumental—1610-15

SACRED

YEAR	AUTHOR/TITLE	CONTENTS
1610	Claudio Monteverdi, *Sanctissimae Virgini Missa Senis Vocibus, ac Vesperae pluribus*	Mass, Vespers, Magnificats, Ave maris stella, *Sonata sopra Sancta Maria a 8*
1610	Giovanni Paolo Cima, *Concerti Ecclesiastici . . . Messa, e doi Magnificat, & Falsi Bordoni à 4, & sei Sonate per Instrumenti à due, tre, e quattro*	Mass, motets, Magnificats, capriccios, falsi bordoni, sonatas
1610	Antonio Mortaro, *Secondo libro delle Messe, Salmi, Magnificat, Canzoni da Suonare*	Masses, psalms, Magnificat, falsi bordoni, canzonas
1611	Amante Franzoni, *Concerti Ecclesiastici*	motets, psalms, canzonas francese
1612	Adriano Banchieri, *Canzoni alla Francese*	canzonas, fantasias, Magnificat
1612	Antonio Cangiasi, *Melodia sacra quatuor, et quinque vocibus. Cum duobus motectis ad modum dialogi, & uno cum Canzon Francese*	motets, canzona francese
1612	Giovanni Battista Riccio, *Il primo libro delle divine lodi...*	motets, canzonas
1613	Giulio Belli, *Concerti Ecclesiastici a due et a tre voci*	motets, canzonas
1613	Stefano Bernardi, *Motetti in Cantilena a quattro voci con alcune Canzoni per sonare*	motets, sonatas
1613	Serafino Patta, *Sacrorum canticorum...*	motets, canzonas da sonare
1613	Giovanni Ghizzolo, *Messe, Motetti, Magnificat, Canzoni Francese*	Masses, motets, Magnificat, falsi bordoni, canzonas
1613	Alessandro Grandi, *Il secondo libro de mottetti*	motets, sinfonia

SECULAR

YEAR	AUTHOR/TITLE	CONTENTS
1611	Marc'Antonio Negri, *Affetti Amorosi*	secular songs, sinfonie, sonatas

1614	Giovanni Battista Riccio, ...*Messa, & Magnificat a due Voci, Motetti a una, due, tre, & quattro, con alcune Canzoni da sonare, a duoi & a quattro Stromenti*	Mass, motets, Magnificat, canzonas, sonata			
1614	Pietro Lappi, *Sacrae Melodiae*	motets, sinfonias			
1614	Francesco Usper, *Messa, e Salmi da Concertarsi nel'Organo et anco con diversi Stromenti . . . et insieme Sinfonie, et Motetti*	Mass, motets, sinfonias			
1614	Antonio Coma da Cento, *Sacrae cantiones*	motets, instrumental pieces a 4			
1615	Archangelo Borsaro, *Concerti diversi*	motets, capriccio da sonare			

DANIELE TORELLI

«Sopra le tenebre del mio povero inchiostro»: Biagio Marini e la musica sacra

«SOPRA LE TENEBRE DEL MIO POVERO INCHIOSTRO»: BIAGIO MARINI E LA MUSICA SACRA

Questo mio intervento avrebbe potuto intitolarsi *La musica sacra di Biagio Marini*, sul modello di molti meritori contributi che hanno avviato la scoperta dell'opera del compositore bresciano: penso alle due importanti dissertazioni discusse a Yale negli anni Sessanta sulla musica vocale e strumentale[1] o anche ai più recenti articoli di Vittorio Gibelli[2]. D'altra parte, non ho certamente la pretesa di ricalcare le orme pionieristiche tracciate da Dora Iselin[3]. Molto più semplice-

---

1 Cfr. WILLENE B. CLARK, *The Vocal Music of Biagio Marini (c. 1598-1665)*, Ph.D. Diss. Yale University, 2 voll., Ann Arbor, UMI, 1966 e THOMAS D. DUNN, *The Instrumental Music of Biagio Marini*, Ph.D. Diss., Yale University, 1969, pubblicato Ann Arbor, UMI, 1990.

2 Cfr. VITTORIO GIBELLI, *La musica strumentale di Biagio Marini*, «Quadrivium» XI (1970), pp. 55–65 e, più recentemente, *La musica strumentale di Biagio Marini*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, vol. II, a cura di Sergio Martinotti, Milano, Vita e Pensiero, 2000 (La città e lo spettacolo, 8), pp. 5-12.

3 Cfr. DORA JULIA ISELIN, *Biagio Marini; sein Leben und seine Instrumentalwerke*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwurde der philologisch-historischen Abteilung der hohen philosophischen Fakultat der Universität Basel, Hildburghausen, Gadow & Sohn, 1930. Con questo primissimo lavoro che, in una cinquantina di pagine, fu tra i primi a mettere in luce i vertici artistici raggiunti dal compositore, praticamente si esauriscono le trattazioni panoramiche sull'opera mariniana. Molte energie sono state infatti dedicate, nei decenni successivi, alla biografia, a lungo avvolta dalle nebbie – spesso impenetrabili – addensate intorno a una documentazione d'archivio di non facile reperimento e per di più spesso imprecisa, se non contraddittoria. È il caso dei lavori di PAOLO GUERRINI, *Per la storia della musica a Brescia. Frammenti e documenti*, «Note d'archivio per la storia musicale» XI/1 (1934), pp. 1-28, di FABIO FANO, *Biagio Marini violinista in Italia e all'estero (suoi contributi all'evoluzione dell'arte violinistica)*, «Chigiana» XXII N. S. (1965), pp. 47-57, seguito da *Nuovi documenti e appunti su Biagio Marini*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 145-156, oltre a contributi a più ampio spettro quali quello di ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Addenda to Some Baroque Biographies*, «Journal of the American Musicological Society» XXV (1972), pp. 236-240. Anche il più recente contributo monografico d'area germanica ad opera di GEORG BRUNNER, *Biagio Marini (1597-1665). Die Revolution in der Instrumentalmusik*, Schrobenhausen, Bickel, 1997 (Edition Descartes 10) riserva la maggior parte della trattazione alle vicende biografiche, aggiungendo peraltro nuove notizie e testimonianze documentarie intorno ai soggiorni tedeschi del compositore. Anche le edizioni moderne delle musiche hanno dedicato molto spazio alla vita del compositore: cfr. BIAGIO MARINI, *Per ogni sorte di strumento musicale. Libro Terzo, Opera XXII (1655)*, a cura di Ottavio Beretta, Milano, Suvini Zerboni, 1997 (Opere di antichi musicisti bresciani, VII; Monumenti musicali italiani,

mente, vorrei abbozzare un primo tentativo teso a riscoprire e collocare l'attività di un musicista per il quale nutro da tempo un'ammirazione che va ben oltre la scientificità del metro musicologico, in un contesto e in un ambiente – quello della musica sacra – che fece anch'esso parte del suo poliedrico percorso professionale e artistico, e per il quale Marini creò contributi la cui apparente convenzionalità delle forme e dei titoli ha finora ampiamente ingannato gli studiosi. In buona sostanza, si tratta ancora una volta di riconsiderare un autore *anche* attraverso la sua produzione sacra e il suo 'mestiere' di musico da chiesa, alla ricerca di un profilo artistico a tutto tondo, in grado di restituire l'immagine complessiva del compositore, superando la parzialità di un'ottica spesso deformante imposta da un'invalicabile separazione tra i generi musicali – innegabilmente un effetto dell'odierna tendenza iper-specialistica nella nostra disciplina – che tuttavia stride gravemente di fronte alla grande versatilità dimostrata da così tanti musicisti in grado di padroneggiare su un medesimo piano d'eccellenza tanto lo strumentalismo quanto i diversi idiomi della vocalità[4].

In questo senso, la situazione delle fonti superstiti nel settore sacro dell'opera mariniana ha in larga parte contribuito a dissuadere anche l'acribìa dei succitati

XIX), pp. IX-XIX e BIAGIO MARINI, *Sonate Sinfonie Canzoni, Passemezzi, Baletti, Correnti, Gagliarde, & Retornelli, A 1. 2. 3. 4. 5. & 6. Voci, Per ogni sorte di strumenti. Un Capriccio per Sonar due violini Quatro parti. Un Ecco per tre Violini, & alcune Sonate Capricciose per Sonar due e tre parti con il Violino Solo, con altre curiose & moderne inventioni. Opera VIII (1629)*, a cura di Maura Zoni, Milano, Suvini Zerboni, 2004 (Monumenti Musicali Italiani, XXIII; Opere di antichi musicisti bresciani, IX), pp. I-VIII. Altri recenti contributi biografici sono citati più avanti.

4 Non è gradevole rammentare ancora una volta quanto poco spazio venga riservato al repertorio sacro seicentesco, generando talvolta delle situazioni quasi paradossali in cui si 'scopre' la scrittura madrigalistica, cantatistica o teatrale di un compositore ignorandone completamente quella sacra, che in così larga parte dei casi rappresentava invece l'attività assolutamente centrale – o, quanto meno, corrente, e comunque più abbondantemente consegnata alle maggiori probabilità di sopravvivenza della pubblicazione a stampa – per musicisti la cui carriera iniziava quasi sistematicamente in chiesa (come cantori o organisti) e il cui più ambìto esito era rappresentato dall'incarico di maestro di cappella, non da ultimo per via del ruolo sociale associato a questa solida e prestigiosa posizione. Si perdonerà la mia vena talvolta polemica, ma credo siano anzitutto i princìpi del lavoro storiografico – prima ancora che musicologico – che dovrebbero sconsigliare dal disquisire ripetutamente su tale o tal'altra produzione musicale per le scene, o oratoriale, oppure ancora ascrivibile all'ampio genere della cantata, senza prendere in considerazione la ricca opera in varia misura contigua alla liturgia o al contesto ecclesiastico che, pur tuttavia, rappresentava spesso la quotidianità oltre che il fondamento culturale, tecnico e linguistico-stilistico di così tanti compositori i quali, anche al momento di sottoscrivere la paternità di un'opera melodrammatica, rivendicavano il proprio stato professionale e sociale dichiarandosi *Maestro di capella*.

lavori dottorali. In effetti, oltre la perdita di ben sette opere non pervenute[5], è proprio la produzione sacra a presentarsi attraverso testimoni in *unicum* ampiamente lacunosi e incompleti[6]. Sono comunque notevoli e di grande interesse le informazioni che queste fonti possono rivelare, anche laddove non sia possibile la ricostruzione della partitura.

Gli stessi esordi della carriera del nostro musicista si svolgono all'insegna della *musica ecclesiastica* giacché dall'aprile 1615, poco più che ventenne, entrò a far parte dei «Musici salariati» di una delle istituzioni più importanti dell'Italia settentrionale – forse la più importante – ovvero la chiesa ducale di San Marco[7]. L'assunzione di Marini come *musico sonadore* avvenne in un momento particolarmente significativo

---

5 Sono perdute le opp. IV, X, XI e XII, XIV, XVII e XIX. Alcune notizie sull'op. IV – una raccolta di musiche a 1, 2, 3, 4, 5 e 6 voci stampata a Venezia dal Gardano nel 1626 – si ricavano dalla *Notitia* di Pitoni (cfr. CESARINO RUINI, *Edizioni musicali perdute e musicisti ignoti nella 'Notitia de' contrapuntisti e compositori di Musica' di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Musicologia Humana*, Studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale, Edited by Siegfried Gmeinwieser, David Hiley, Jörg Riedlbauer, Firenze, Olschki 1994, pp. 417-442: 435, e GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di Cesarino Ruini, Firenze, Olschki 1988, p. 232) e dall'*Indice* delle edizioni di Vincenti (cfr. *infra*, nota 6).

6 Questo particolare non deve suscitare eccessivo stupore, anche nel caso di tradizioni quasi esclusivamente a stampa, nè può essere considerato indizio di tirature modeste; val la pena di rammentare che la musica sacra più ancora di altri generi era caratterizzata da una spiccata dimensione pratica e funzionale che incideva indubbiamente sulla vita e la sopravvivenza dei singoli esemplari. Ben raramente l'edizione di musica sacra era oggetto di collezionismo o di progetti di conservazione intenzionali, mentre tra le copie ora conservate nelle nostre biblioteche risulta altissima l'incidenza di tracce d'uso più o meno vistose (e perniciose!) o di note di possesso che documentano l'impiego diretto nelle cappelle musicali. Ad ogni modo, vorrei ancora ricordare un dato riguardante la sopravvivenza delle opere di Marini nei cataloghi editoriali seicenteschi (e dunque la disponibilità sul mercato): il caso più emblematico è indubbiamente quello dell'*Opera Seconda* che, apparsa nel 1618 presso Bartolomeo Magni, è segnalata non solo nell'*Indice di tutte le Opere di Musica, che si trovano Nella Stampa della Pigna; di Alessandro Vincenti* del 1662 (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), X: 128 come: «Madrigali Sinfonie a 2. 3. 4. Biassio Marini Opera seconda», al costo di Lire 5), ma la ritroviamo addirittura distribuita in area romana nel 1676 (dall'*Indice de libri di musica della libreria di Federico Franzini*, Roma, per il Mascardi, 1676: MISCHIATI, *Indici*, XII: 207, dove si pone pure l'accento sulle composizioni strumentali: «Madrigali, Balletti e Sinfonie a 1. 2. 3. 4.»); credo che poco meno di sessant'anni di vita editoriale supponessero delle tirature perlomeno ragguardevoli.

7 Ricordo che è ormai certa la data di nascita: cfr. OTTAVIO BERETTA, *Individuata la data di nascita di Biagio Marini (Brescia 3 febbraio 1594 - Venezia 17 novembre 1663). Comunicazione provvisoria*, «Rivista internazionale di musica sacra» XVII/2 (1996), p. 189). L'assunzione veneziana di Marini fu documentata per la prima volta da ISELIN, *Biagio Marini*, p. 2; il documento è trascritto integralmente in CLARK, *The Vocal Music*, vol. I, p. 7), ma cfr. anche le precisazioni di SELFRIDGE-FIELD, *Addenda*, p. 236, n. 1 e Ottavio Beretta in MARINI, *Per ogni sorte di strumento*, p. XI, n. 10.

nella vita della cappella marciana, a soli due anni dall'inizio del magistero di Claudio Monteverdi che, all'apice della fama, avviò una serie di riforme importanti e quanto mai necessarie[8]. Il giovane Biagio approfittò quindi delle nuove assunzioni dell'era monteverdiana e fu subito assorbito nell'intensa attività dell'antica cappella, sperimentando in prima persona il rinnovamento del repertorio risolutamente perseguito dal grande Cremonese[9], sia per le musiche 'feriali' – dominate dalla grande polifonia di tradizione dei Palestrina e Lasso, affiancati da nuovi acquisti di edizioni romane – sia per le solenni esecuzioni festive arricchite dal concorso di numerosissimi strumenti a fiato e ad arco, così vividamente descritte dalla lettera ai «Benigni Lettori» dei *Salmi Concertati* con violini di

8 Il decreto di elezione del quarantaquattrenne Monteverdi fu stilato il 19 agosto 1613, ovvero il giorno stesso in cui il compositore sostenne una prova pratica dirigendo una sua messa, prova documentata dalle registrazioni di pagamento per «XX sonatori ordinarij per aver sonato a S. Zorzi il far della prova della messa de n.o maestro di capella, et il giorno di detta prova in chiesa di S. Marco». I documenti sono citati da PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EdT, 1985 (Biblioteca di cultura musicale. Autori e opere), pp. 177-178. Monteverdi succedeva al breve e delicato magistero triennale dell'udinese Giulio Cesare Martinengo (successore a sua volta di Giovanni Croce, dal 1609), segnato da gravi problemi d'organizzazione e di disciplina, aggravatisi ancora durante la lunga malattia del maestro, deceduto in condizioni d'indigenza tali da vincolare le autorità marciane per diversi anni dopo la sua scomparsa; il contesto veneziano e i problemi della successione sono tratteggiati efficacemente nell'ancor utile articolo di DENIS ARNOLD, *The Monteverdian Succession at St. Mark's*, «Music & Letters» XLII (1961), pp. 205-211.

9 L'omaggio offerto da Marini al maestro di cappella negli *Affetti Musicali* ne riflette probabilmente la grande stima e forse anche una vena di gratitudine, giacché *Il Monteverde Balletto alemanno a 2. Violino e basso*, si trova collocato in posizione di grande rilievo nella stampa del 1617. Tuttavia lo stesso titolo dell'*Opera Prima* mariniana può verosimilmente mettersi in relazione con l'opera di Marc'Antonio Negri – vicemaestro della cappella marciana dal 22 dicembre 1613 al 1620 – autore di due libri di *Affetti Amorosi* (il primo, a tre voci, uscito nel 1608), di cui il secondo in particolare (*Affetti Amorosi di Marc'Antonio Negri Veronese* [...] *Libro Secondo*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1611) dovette esercitare qualche suggestione sul giovane violinista con le monodie e duetti inframezzati da *Sinfonie* (specialmente in *Baci affettuosi et iscambievoli. Aminta e Clori*) e con le tre *Sonate* a due violini: numerose sono le caratteristiche – o perlomeno gli spunti – che si riscontreranno nei *Madrigali et Symfonie a una 2. 3. 4. 5. di Biagio Marini Musico della Serenissima Signoria di Venetia. Et fra gli Agitati l'Accademico Risonante. Opera Seconda* [...], Venezia, Bartolomeo Magni, 1618; (un accenno sull'affinità dei titoli si trova in BIAGIO MARINI, *Affetti musicali. Opera Prima*, a cura di Franco Piperno, Milano, Suvini Zerboni, 1990 (Opere di antichi musicisti bresciani, IV; Monumenti musicali italiani, XV), p. XIII, mentre ben più eloquente è l'unico esempio cit. da FABBRI, *Monteverdi*, p. 221). In Basilica, le più imponenti assunzioni furono lanciate a partire dal 1614 e, oltre a diversi cantori, riguardarono appunto un consistente numero di strumentisti. Nello stesso periodo furono anche rinnovati gli incarichi degli organisti: Giovanni Battista Grillo prese il posto di Giovan Paolo Savi al primo organo, mentre il secondo organista, Paolo Giusti, sarà sostituito solo con il concorso del 1624, vinto da Giovan Pietro Berti (cfr. l'efficace ricostruzione dell'ambiente marciano proposta da FABBRI, *Monteverdi*, pp. 182-184).

Giovanni Rovetta del 1627, anno della sua nomina a vicemaestro[10]. Se la frequentazione e il contatto con questi repertori possono avere contribuito a rinsaldare la formazione alla composizione polifonica di Biagio Marini, egli poté certamente sperimentare anche le nuove tendenze della concertazione con strumenti, testimoniate significativamente dalla successione nella carica di *Maestro de Concerti* che, già tenuta da Giovanni Bassano, esponente di spicco della tradizione marciana degli strumenti a fiato, passò poi nel 1617 al violinista Francesco Bonfante, attestando così il nuovo ruolo degli archi[11]. Mi pare importante ricordare infine che Marini mantenne l'incarico fino al 1620, sufficientemente a lungo per entrare in contatto con un altro dei maestri del concertato (anche con strumenti) di area veneta, ovvero Alessandro Grandi, che proprio nell'anno 1620 divenne vicemaestro[12].

Senza voler entrare nella diatriba sull'identità del possibile maestro di violino del giovane Marini (impossibile resistere alla tentazione di collegarlo con G. B. Fontana), i lavori biografici hanno invece rivelato come siano sicuramente meno incerti i maestri più direttamente coinvolti nella sua formazione compositiva.

---

10 Gli interventi monteverdiani sul repertorio della cappella sono descritti e documentati da FABBRI, *Monteverdi*, pp. 183 e 186-187 e oggetto di valide riflessioni da parte di JAMES H. MOORE, *Vespers at St. Mark's. Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, Ann Arbor, UMI, 1981, 2 voll. (Studies in Musicology, 30), vol. I, pp. 84-89. Cfr. *Salmi concertati a cinque e sei voci Et altri con doi Violini, Con Motetti a Doi e Tre Voci. Et alcune Canzoni per sonare a tre e quattro voci con Basso continuo. Di Gio: Rovetta. Opera Prima. Novamente stampati con Privilegio, & Licentia de Superiori. Stampa del Gardano*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1626 [*more veneto*, i.e. 1627] (Magni ne approntera una ristampa nel 1641). L'opera è veramente testimone significativo dei vertici raggiunti in basilica marciana nel connubio tra voci e strumenti nello stile concertato; oltre alla lettera, sono preziose le indicazioni che emergono tanto dalle intonazioni dei testi salmodici e degli inni (sia *Per cantar alla Breve con le parte raddoppiate*, sia *Concertati*), tanto dallo strumentario impiegato (che alla tradizionale coppia di violini associa nelle *Canzoni* pure le viole e la *Violetta da Brazzo*, il cornetto e il trombone). L'importanza dell'opera nel suo contesto emerge con chiarezza dal lavoro di MOORE, *Vespers*, vol. I, pp. 11, 43, 181, 197 e in DANIELE TORELLI, *I salmi con strumenti obbligati nella produzione dei maestri di cappella di area padana*, 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, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2002 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. - Como, 14), pp. 121-173: 126-127.

11 Cfr. i classici lavori di ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Torino, ERI, 1980, p. 24 e *Bassano and the Orchestra of St. Mark's*, «Early Music» IV (1976), pp. 153-158.

12 Grandi fu assunto a San Marco come cantore il 31 agosto 1617 divenendo presto maestro di canto e, dal 17 novembre 1620, vicemaestro. In estrema sintesi, va ricordato come nell'opera di Grandi si affermi chiaramente una propensione verso la composizione a poche voci, in alternativa a quella grandiosa e festiva del Cremonese, con una spiccata attenzione – inoltre – al problema della strutturazione formale delle composizioni.

Voglio sottolineare soprattutto come i suoi ascendenti siano profondamente radicati nella tradizione veneziana: ad essa appartiene infatti innanzitutto lo zio, quel Giacinto Bondioli da Quinzano, frate domenicano, a cui Marini rese omaggio ospitandone la *Canzone Hiacintina* nella propria *Opera Prima* a stampa, gli *Affetti Musicali* del 1617[13]. Non mi pare nemmeno troppo azzardato ipotizzare che sia stata proprio la parentela con Fra Giacinto a porre basi propizie per l'assunzione di Biagio come *Musico della Serenissima Signorìa di Venetia*: il domenicano dedica infatti l'edizione di suoi *Salmi Concertati* del 1622 al compositore conterraneo Giovanni Maria Piccioni e, dilungandosi in ossequi, riferisce di essere stato allievo di questo personaggio che fu tra l'altro «Musico di S. Marco di Venetia»[14]. Sappiamo tuttavia che Bondioli era sostanzialmente coetaneo del Marini[15], ed è dunque ben più probabile che i due giovani condividessero l'insegnamento di un comune maestro, forse identificabile proprio in Giovanni Maria Piccioni[16]. La

---

13 Cfr. MARINI, *Affetti Musicali*, p. XX; la composizione è indicata nella *Tavola* come *La Hiacintina Canzone A 2 Violino o Corneto e Trombone. Del molto R.P.F. Hiacinto Bondioli Zio del Autore*, mentre all'interno delle parti è detta *Hiacinta Canzone*.

14 Cfr. *Salmi Intieri brevemente Concertati a Capella e con l'Organo A quattro voci. Del P. F. Giacinto Bondioli da Quinzano Predicator Domenicano. Con il Basso Continuo. Opera Quarta. Dedicati al M. R. Sig. D. Gio. Maria Piccioni compatriotto e mansionario in Cocallio e Musico eccellentissimo*, Venezia, Stampa del Gardano di Bartolomeo Magni, 1622. Nella lettera dedicatoria Bondioli riferisce che Piccioni «è stato Musico di S. Marco di Venetia, Maestro nel istessa professione del Seminario di Brescia per quatro anni, duo nel Nobilissimo Collegio di Signori conuitori di Padoa, e di tant'altri luoghi con perpetua sua gloria e beneficio di tanti Eccellenti musici che per Italia ha alleuati, e ammaestrati». Il testo, già riportato da GAETANO GASPARI, *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale 'G. B. Martini' di Bologna*, Bologna, Forni, 1961, facs. dell'ed. Bologna, Romagnoli, 1892, vol. II: *Musica vocale religiosa*, pp. 184-185, è ora pubblicato integralmente da OSCAR MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Opere di singoli autori*, 2 tomi, a cura di Mariella Sala ed Ernesto Meli, Firenze, Olschki, 1992 (Biblioteca di bibliografia italiana, 126), pp. 165-167.

15 La nascita del Bondioli è attestata al 1596; i dati biografici sono desunti da ANDREA VALENTINI, *I musicisti bresciani ed il Teatro Grande*, Brescia 1894, pp. 33-34 e GIOVANNI BIGNAMI, *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1985, (Strumenti di lavoro, 1), p. 53. Cfr. MAURA ZONI, *'Curiose & moderne invenzioni'. L'opera VIII nella musica strumentale di Biagio Marini*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia, a. a. 1999-2000, rel. Maurizio Padoan, pp. 12-13.

16 Nato anch'egli a Quinzano d'Oglio (nel 1569) Giovanni Maria Piccioni era sacerdote secolare e fu attivo a Mantova, a Venezia, a Brescia e a Coccaglio (†1637). Sebbene poco ci sia noto della sua opera musicale, il personaggio doveva avere una ragguardevole fama, come suggerisce la sua lettera *Ad Lectorem* dell'edizione postuma da lui curata di *Lucae Illius Marenti Omnibus noti Sacrae Cantiones Quinis, Senis, ac Septenis Vocibus modulandae. Cum inferna parte pro Organo. Nunc primum in lucem editae*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1616. Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, pp. 190-191; VALENTINI, *I musicisti bresciani*, p. 80; ZONI, *'Curiose & moderne invenzioni'*, pp. 12-13. Sulla stampa marenziana cfr. anche i dettagliati commenti dell'ottima monografia di MARCO BIZZARINI, *Ma-*

produzione sacra di Bondioli è difficilmente confrontabile con quella mariniana, ma almeno due raccolte del domenicano rivelano un'importante comunanza sia in termini di orientamento stilistico, decisamente improntato al *concertato*, sia in un'innegabile padronanza tecnica, specialmente indirizzata a sfruttare le possibilità della concertazione di voci e strumenti: penso ovviamente ai succitati *Salmi Intieri brevemente Concertati*, ma ancor più all'opera successiva – oltretutto ricomparsa da non molto in *unicum* a Cracovia – i *Soavi Fiori Colti nel Ameno Giardino de Sacrate Lodi*, che ai mottetti a due voci affiancano un interessante gruppo di canzoni strumentali[17]. Infine, il legame con l'ambiente veneziano si consolida definitivamente con la nomina di Bondioli a «Priore di S. Domenico in Venezia», sancita dalla partecipazione alla celebre antologia del mottetto a voce sola

renzio. La carriera di un musicista tra Rinascimento e Controriforma, Coccaglio, Comune di Coccaglio, 1998, pp. 17-21, 71 e 87. Il testo si legge in MISCHIATI, *Bibliografia*, p. 438. Quanto alle opere musicali di Giovanni Maria Piccioni, è ancora necessario un dettagliato lavoro bibliografico, giacché viene spesso confuso con il riminese Giovanni Piccioni, prolifico compositore e organista attivo nei medesimi decenni presso il duomo di Gubbio e poi di Orvieto. Tuttavia, l'intera questione dei rapporti tra Marini, Bondioli e Piccioni si porrebbe in termini del tutto diversi qualora la data di nascita di Bondioli proposta da Guerrini al 1569 si verificasse esatta, come rammenta Thomas Dunn in questo medesimo volume».

17 *Soavi Fiori Colti nel Ameno Giardino de Sacrate Lodi, Motetti, Magnificat, & Canzoni Concertati, à Due voci. Con il Basso Continuato. Del R P. Giacinto Bondioli da Quinzano Predicator Dominicano. Dedicati alli M. M. R. R. Monsignor Bartholomeo Biligotti, & al Sig. Don Agostino suo Nepote. Opera Quinta*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1622. L'opera, già citata da ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900-1904 (rist. anast. Graz, Akademische Druck- und Verlangsanstalt, 1959-1960), v. II, 109a-b e ignota al RISM è ricomparsa a Kraków (*olim* Berlin, Deutsche Staats Bibliothek): cfr. *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow*, edited by Aleksandra Patalas, Kraków, Musica Iagellonica, 1999, n. 250 (p. 42) e la descrizione completa in MISCHIATI, *Bibliografia*, pp. 167-169. Si noti che le canzoni sono tutte per *Violino, ouer Cornet. Trombone, o Fagotto*, aggiungendo un'importante testimonianza sull'uso del fagotto in area bresciana (cfr. GABRIELE BONOMO, *Le Composizioni musicali fatte per sonare col fagotto solo (1645) di Giovanni Antonio Bertoli*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, atti del convegno, vol. II Sessione musicologica (Salò, ottobre 1990), a cura di Rosa Cafiero e Maria Teresa Rosa Barezzani, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1992 (Annali, 5/II), pp. 91-162). Bondioli pubblicò più tardi una raccolta (che si incrocia nuovamente con la biografia di Marini poiché accenna al suo incarico presso Filippo Guglielmo Duca di Baviera) sul modello antico «delli Salmi a Cinque Voci, Intieri e Spezzati», ovvero prevedendo anche la possibilità della formula d'intonazione a versi alterni la cui funzionalità liturgica – feriale – non venne meno nemmeno a Seicento inoltrato: *Psalmi tum alterno tum continuo Choro canendi cum Basso ad Organum. P. F. Hiacinthi Bondioli de Quintiano Brixiensis Concionatoris Ordinis Praedicatorum. Ad Serenissimum Philippum Wilelmum Principem Neoburgi, Comitem Palatinum Rheni: Ducem Bavariae, Giuliers Cleves, et Berg, &c. Opus Octavum. Quinque Vocum*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1627.

compilata da Leonardo Simonetti nel 1625, vero ritratto del vertice musicale cittadino[18].

Quando, nel 1620, lo ritroviamo nella città natale, Biagio Marini ricopre finalmente incarichi di maggior prestigio e l'*Opera Terza* – dal cui frontespizio si traggono le notizie – dimostra come il musicista abbia fatto tesoro dell'esperienza acquisita, unendo in questa raccolta musica vocale e strumentale, ma anche seguendo il tradizionale percorso della professione musicale, riuscendo a ottenere il magistero di una cappella bresciana[19]. Si noti che, nonostante la dedica «al Molto Illustre et Eccell.mo Signor Ludovico Baitello», il frontespizio dell'*Opera Terza* sembra dare la precedenza all'incarico di maggior prestigio: *Maestro di Capella in Santa Eufemia, & Capo della Musica de gli Signori Accademici Erranti*. E, almeno dal punto di vista sociale – se non necessariamente da quello economico, il riconoscimento e la considerazione derivanti dal titolo di *Maestro di Capella* devono avere rappresentato il raggiungimento di un primo, importante successo nella carriera di Marini. Sant'Eufemia era indubbiamente una delle istituzioni ecclesiastiche più antiche e prestigiose della città; la chiesa era officiata da una comunità benedettina che, ospitata entro le mura cittadine dal 1444 (o 1438), pochi anni dopo inizia la costruzione di una nuova chiesa, consacrata il 9 novembre 1489; una nuova «magnifica fabrica» viene avviata ancora all'inizio del Seicento per giungere a fine lavori – poi realizzati su disegno di Domenico Carboni (1727-1768) – solo verso 1774. L'intero complesso monastico fu ricostruito dopo la devastazione da parte delle milizie francesi nel 1512, e dopo l'aggregazione alla Congregazione Cassinese s'impose come vivace centro di cultura (Teofilo Folengo fu professo di S. Eufemia)[20]. Come ho avuto più volte occasione di sottolineare, l'attività musicale

---

18 Cfr. *Ghirlanda Sacra scielta da diversi Eccellentissimi Compositori de varij Motetti à Voce sola Libro Primo Opera Seconda per Leonardo Simonetti Musico nella Capella del Ser.mo Prencipe di Venezia in S. Marco*, Venezia, Stampa del Gardano, 1625, in cui troviamo figure del calibro di Claudio Monteverdi, Giovanni Rovetta, Alessandro Grandi, Gian Pietro Berti, Giovanni Priuli, Giacomo Finetti, Francesco Usper, etc., fino a un *Ave verum corpus* «Del P. F. Giacinto Bondioli Prior di S. Domenico in Venezia». La silloge fu ristampata presso il medesimo editore nel 1636.

19 Cfr. *Arie Madrigali et Corenti a 1. 2. 3. di Biagio Marini Maestro di Capella in Santa Eufemia, & Capo della Musica de gli Signori Accademici Erranti in Brescia. Opera Terza dedicata al Molto Illustre et Eccell.mo Signor Ludovico Baitello*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1620. La data di sottoscrizione della dedicatoria («In Brescia li 25. Agosto») rimane la testimonianza più rilevante del ritorno di Marini da Venezia.

20 Cfr. GREGORIO PENCO, *Storia del monachesimo in Italia nell'epoca moderna*, Roma, Paoline, 1968 (Collana universale storica. Tempi e figure, 52), pp. 20 e 150, e CARLO SABATTI, *Per la storia del Monastero di S. Eufemia di Brescia nei secoli XV e XVI. Regesto degli «Annali» del monastero*, in «Brixia Sacra» n.s., XIX/1 (1984), pp. 7-43. L'aggregazione alla congregazione di Santa Giustina fu sancita da Callisto III nel 1457 e segnò la rinascita della fondazione monastica, florida fino all'improvvisa soppressione nel 1797: ancora intorno alla metà del Seicento, la comunità com-

degli ambienti monastici rimane tutta da scoprire, ma la ricca produzione giunta sino a noi del *Monacho Euphemiano* Placido Falconio offre l'immagine di una fervida vita musicale, almeno dall'ultimo quarto del Cinquecento[21]. Questo è dunque l'ambiente in cui il nostro Marini si trovò ad assolvere il proprio ruolo di responsabile della cappella e senza dubbio egli ebbe occasione di creare nuove musiche per l'intensa liturgia del monastero, sebbene nessun'opera a noi nota possa essere collegata con certezza a questo periodo[22].

---

prendeva una trentina di monaci. La successiva trasformazione in caserma – poi sede del distretto militare – alterò significativamente soprattutto il complesso monastico. L'altro monastero benedettino cassinese in città era intitolato ai protomartiti bresciani, i Santi Faustino e Giovita, e aveva cura della parrocchia; cfr. GIOVANNI SPINELLI, *Ordini e congregazioni religiose*, in *Diocesi di Brescia*, a cura di Adriano Caprioli, Antonio Rimoldi, Luciano Vaccaro, Brescia, La Scuola, 1992 (Storia religiosa della Lombardia, 3), p. 311, e PAOLO GUERRINI, *Il monastero di San Faustino Maggiore (sec. IX-XVIII)*, in *Memorie storiche della diocesi di Brescia*, s. II, Brescia, 1931 (Monografie di storia bresciana, VII). Teofilo Folengo (al secolo Gerolamo, 1491-1544) fu monaco professo di S. Eufemia dal 1508, al tempo dell'abate Teofilo Bona, anch'egli letterato e umanista, autore di diverse opere pubblicate.

21 Placido Falconio da Asola pubblicò non meno di cinque opere; la prima, una singolare raccolta di *Introitus et Alleluia per omnes Festivitates totius anni cum quinque vocibus Placidi Falconij Asulani* (Venezia, Gardano, 1575) è pure documentata nei pagamenti sostenuti dal monastero per la stampa (cit. in SABATTI, *Per la storia del Monastero*, p. 41, al 31 maggio 1576 del *Liber Computorum* (c. 328): «in impressione facta Venetijs compositionum D. Placidi Monachi nostri comprofessi»). Pochi anni dopo, nel 1580, apparve un articolato apparato di musiche per la settimana santa, edito presso lo stampatore cittadino Vincenzo Sabbio e comprendente i *Threni Hieremiae Prophetae una cum Psalmis Benedictus et Miserere, Auctore D. Placido Falconio Monacho Casinensi, Euphemiano. Tum plena tum pari voce, pro ut cuiq; visum fuerit, quaternis vocibus decantandi, Cantu in Tenorem ad diapason inferius mutato*, completati con i *Sacra Responsoria Hebdomadae Sanctae* [...] *Tum plena tum pari voce, pro ut cuiq; visum fuerit, quaternis vocibus decantanda, Cantu in Tenorem ad diapason inferius mutato*, fino al *Passio* in due parti: *Bassus. Voces Christi cum Tribus Vocibus* [...] e *Cantus. Turbarum Voces* [...] *Tum plena tum pari voce, pro ut cuique visum fuerit, quaternis vocibus decantanda, Cantu in Tenorem ad diapason inferius mutato*. Inoltre, è rimasto celebre l'organo costruito per il monastero tra 1537 e 1540 da uno dei capostipiti dell'organaria italiana rinascimentale, il bresciano Giovanni Battista Facchetti (cfr. PAOLO GUERRINI, *Giovanni Battista Facchetti e l'organo di Merlin Cocaio*, «Note d'archivio» XIX/4-5 (1942), pp. 136-144); una delle ultime opere del celebre costruttore fu allestita per San Benedetto al Polirone (1552) ma diversi erano i suoi strumenti collocati in chiese abbaziali o monastiche: nel 1524, sempre per i Cassinesi di San Pietro in Modena (cfr. OSCAR MISCHIATI, *Documenti d'archivio: il contratto del 1519 per l'organo di G. B. Facchetti a San Pietro di Modena*, «L'Organo» II/2 (1961), pp. 210-215), e poi in San Michele in Bosco di Bologna e San Pietro Novello di Padova, entrambi monasteri olivetani ed entrambi collocati tra 1524-1527.

22 Il nesso apparente tra la chiesa di San Salvatore dove Marini fu battezzato il 6 febbraio 1594 e la parrocchia di Sant'Eufemia dove il documento si conserva oggi è in realtà tutto moderno: come rilevato da Beretta (*Per ogni sorte di strumento*, pp. XVII-XIX), «La parrocchiale di S. Salvatore fu ampliata nel 1580-1603 e prese il titolo di S. Afra. Distrutta la chiesa dal bombardamento del 3 marzo 1945, la parrocchia, con tutti i documenti della sua secolare tradizione, fu trasportata nella chiesa sussidiaria di S. Afra in S. Eufemia».

Tuttavia, in questa stagione della sua vita artistica, Marini preferisce evidentemente giocare la carta del violino, strumento la cui fortuna è in pieno sviluppo e di cui sin dal 1621 diventa *sonator* presso la corte parmigiana dei Farnese[23]. Il titolo di *Maestro di Capella* riapparirà solamente nel corso del successivo incarico a Neuburg, al servizio del «conte palatino» Wolfgang Wilhelm. Sulla base della produzione consegnata alle stampe in questo periodo e giunta sino a noi si è ritenuto che la musica sacra non rientrasse tra gli impegni di Marini in Germania[24]. Eppure, la lettura attenta di alcuni documenti già rinvenuti dalla Clark consente di mettere meglio a fuoco la sua attività e le sue aspirazioni: da questi risulta innanzitutto il perdurare dei contrasti con l'anziano maestro, Giovanni Giacomo Neri, sebbene a noi importino specialmente i passi di diverse suppliche in cui il nostro musico si lamenta di non poter «componere di Musica per il servitio della Chiesa», dimostrando così non solo di non aver mai cessato d'interessarsi alla musica sacra, ma pure di non considerare i diversi generi musicali sulla base di quella rigorosa e impermeabile distinzione che informa tanta parte della nostra riflessione storiografica[25].

La situazione si presenta piuttosto diversa all'inizio degli anni Quaranta, quando la biografia mariniana riemerge dall'oscurità tuttora impenetrabile del decennio

---

23 In entrambe le opere pubblicate a Parma presso Anteo Viotti (op. V, *Scherzi, e Canzonette*, 1622 e op. VI, *Le Lagrime d'Erminia*, 1623), Marini si definisce «Musico, e Sonator di Violino dell'A. S. di Parma».

24 Cfr. in particolare le *Musiche di Camera Concerti a quatro 5. 6. Voci, et Instromenti Opera Settima. Di Biagio Marini Accademico Occulto Maestro di Capella appresso il Serenissimo Sig. Volfgango Villelmo Conte Palatino del Reno, Duca di Baviera, Giuliers, Cleves, Berg, etc. All'altezza sua consacrati*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1634 [*recte* 1624].

25 Il direttore della musica di corte – entro cui Marini ebbe inizialmente il ruolo di «musico reservato» – era il veneto Giovanni Giacomo Neri (o Negri), liutista, poco coinvolto nella musica sacra, per quanto quasi nulla sia noto della sua produzione; semmai, tanto per mettere in evidenza le 'coincidenze', vorrei ricordare che il figlio, Massimiliano Neri (a lungo primo organista in San Marco), fu anch'egli *Accademico Errante* in Brescia (cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Torino, ERI, 1980, p. 145). In realtà, le lamentele di Marini riguardavano l'intera sua attività, giungendo a reiterare per iscritto le sue richieste al conte affinché «non gli sij chiusa la strada, accio in chiesa et in camera possi esercitar il talento datoli dalla maestà divina, sotto il titolo di maestro di concerti e della musica da camera, conforme sarà il gusto del Altezza Sua Serenissima [...]»; le diverse testimonianze documentarie, datate 1624, sono trascritte e commentate dalla CLARK, *The Vocal Music*, pp. 18, 31 e 255 e riprese recentemente da BRUNNER, *Biagio Marini*, pp. 131-133 (con altri nuovi documenti), e quindi da Maura Zoni in MARINI, *Sonate Sinfonie Canzoni*, pp. II-IV. Sulla musica alla corte di Neuburg, oltre ai primi lavori di ALFRED EINSTEIN, *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher (1614 bis 1716)*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft» 9 (1907-1908), pp. 336-424, cfr. ora GEORG BRUNNER, *Marini macht mobil. Neues und Neuestes zur Vita des Neuburger Hofkapellmeisters*, «Neuburger Kollektaneenblatt» 145 (1997), pp. 94-130.

precedente. Eppure, l'unico fugace lampo affiorato dagli archivi rivela il musicista impegnato come 'straordinario' in un'esecuzione nel Duomo di Bergamo nel 1632 e suggerirebbe un riavvicinamento all'attività delle cappelle ecclesiastiche.[26] Un ulteriore indizio si riscontra nella dedica delle *Compositioni Varie per Musica di Camera*, opera XIII del 1641, indirizzata a Valeriano Scaglia, «Abbate Generale dell'Ordine Olivetano» a cui Marini si rivolge come «Patron colendissimo», dimostrando una frequentazione intensa e di lunga data[27].

Appena tre anni dopo il compositore fa stampare la prima raccolta sacra a noi nota – e insisto su questo fatto perché nulla ci è dato di sapere finora su ben tre opere uscite verosimilmente nel corso degli anni Trenta (Opp. XI, XII e XIV).

---

[26] La registrazione di pagamento – in I-BGc, Archivio Capitolare, Armadio VI/10, Busta 574, *Expensae* (1600-1640) – si riferisce alla collaborazione in esecuzioni musicali nell'aprile 1632 e fu segnalata da Stephen Bonta a ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Torino, ERI, 1980, p. 150, n. 16. Sappiamo inoltre che all'inizio degli anni Trenta Biagio Marini sposò in terze nozze la nobildonna milanese Margherita Taegia: ROARK MILLER, *Divorce, dismissal, but no disgrace: Biagio Marini's career revisited*, «Recercare» IX (1997), pp. 5-18: 16 ha suggerito la possibilità di una parentela con l'importante famiglia locale di musicisti dei Rognoni (i cui membri più importanti furono i violinisti Riccardo e Francesco), apparentemente d'origine bergamasca (dalla Valle Taveggia, da cui derivò il toponimico Taeggio). Questi collegamenti milanesi si accordano positivamente con le notizie documentarie rinvenute recentemente da DAVIDE DAOLMI, *Le origini dell'Opera a Milano (1598-1649)*, Turnhout, Brepols, 1998, p. 198, n. 46, dalle quali risulta che Marini avrebbe svolto servizio a Milano nella cappella di palazzo per 14 mesi (con uno stipendio di ben 8 scudi al mese) dal settembre 1631 al novembre 1632. Il mandato di pagamento per «pagarli a Biaggio Marini, musico che fu della cappella di questo regio palazzo» (pubblicato da Daolmi a p. 339, doc. 94), lo rivela creditore di un anno di stipendio ed è datato addirittura 21 gennaio 1649, anno in cui ritroveremo il musicista nuovamente impegnato in Milano.

[27] La testimonianza di questo ennesimo contatto con il mondo monastico emerge dalla dedica delle *Compositioni Varie per Musica di Camera A Due, Tre, Quattro, Cinque, Voci, e parte con due Violini Dedicate All'Illustrissimo, & Reverendissimo Signor il Signor D. Valeriano Scaglia Abbate Generale dell'Ordine Olivetano da Biagio Marini Gentil'huomo, & Cavagliere del Sereniss. Palatino di Noiburg. Opera Decima Terza.* Venetia, Alessandro Vincenti, 1641. La dedicatoria è sottoscritta «Di Venetia li 23. Genaro 1641». È possibile che il musicista abbia servito l'abate olivetano presso uno degli importanti monasteri bresciani della congregazione olivetana: in effetti, Valeriano Scaglia da Brescia (†1656) fu abate generale negli anni 1639-1642 e, successivamente, abate a San Nicolò di Rodengo e nel monastero cittadino di Santa Francesca Romana. Per meglio tratteggiare il contesto culturale entro il quale Marini dedicò una raccolta di madrigali all'abate benedettino, posso rammentare che quest'ultimo era imparentato con il cardinale Desiderio Scaglia (†1639), già dedicatario delle *Canzoni da Sonare a Una Due Tre, et Quattro con il Basso Continuo* [...] *Libro Primo* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1634). Ringrazio Don Roberto Donghi, archivista dell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore, per le generose informazioni sull'abate Scaglia.

CORONA MELODICA
EX
DIVERSIS SACRÆ MVSICÆ FLORIBVS
CONCINNATA,
Duabus, Tribus, Quatuor, Quinq. Sex & pluribus
vocibus ac Instrumentis
distincta,
SERENISSIMÆ
ANNÆ CATHARINAE
CONSTANTIAE
SERENISIMORVM POLONIÆ &c. REGVM
FILIÆ AC SORORI DICATA;
AVTORE
EQVITE BIAGIO MARINI,
SERENISSIMI PALATINI NEOBVRGENSIS
DVCIS BAVARIÆ, IVLIÆ, CLIVIÆ, MONTIVM &c.
Capellæ Magistro.
Opus decimum quintum.
B. CONTINVVS.



ANTVERPIÆ
Apud Hæredes PETRI PHALESII,
M. D.C. XLIV.

Corona Melodica ex Diversis Sacrae Musicae Floribus Concinnata, Duabus, Tribus, Quatuor, Quinque, Sex & pluribus vocibus ac Instrumentis distincta, Serenissimae Annae Catharinae Constantiae Serenissimorum Poloniae &c. Regum Filiae ac Sorori Dicata; Autore Equite Biagio Marini, Serenissimi Palatini Neoburgensis Ducis Bavariae, Iuliae, Cliviae, Montium &c. Capellae Magistro. Opus Decimum Quintum, Antwerpen, Héritiers de Pierre Phalèse, 1644.

La raccolta viene pubblicata ad Anversa da Phalèse, verosimilmente grazie ai contatti stabiliti nel corso dei diversi viaggi nei Paesi Bassi sin dalla metà degli anni Venti e probabilmente ripetuti in occasione del nuovo incarico al servizio di Wolfgang Wilhelm ripreso nel 1640: la dedica viene infatti sottoscritta da Düsseldorf il 5 settembre 1644[28]. Purtroppo, dell'edizione si è conservato un unico esemplare della sola parte del *Bassus Continuus*, che svela comunque una quantità di preziosissimi dettagli.

Innanzitutto, riguardo al contenuto, iniziamo colla lettura dell'*Index*:

CONCERTI A 2.
Deus in nomine tuo. Cantus & Altus
O fortunata dies. Cantus & Bassus
Beatus vir qui non abijt. Cantus & Bassus
Salve Regina mater. Cantus & Altus
Venite gentes, audite populi. Due Alti ò Tenori
A 3.
Iustus germinabit sicut lilium. Cantus Altus & Tenor
Salve Regina mater. Cantus Altus & Tenor
O mi IOANNES Baptista. Cantus Altus & Tenor
O mulier amicta Sole. C. vel T. & 2. Violini
Salve ô Martyr gloriose. C. vel T. & 2. Violini
A 4.
Vulnerasti cor meum. C. & T. cum 2. Violinis
A 6.
Salve Regina mater. Duo Cant. 2. Ten. A. & B.
Ecce tu pulchra es. Duo Cant. T. & B. cum 2. Viol.
A 7 [*recte*: A 8.].
Dialogus inter Pastores. 2. Cant. 2. Ten. A. B. & 2. Viol.
SONATE PER 2. VIOLINI.
Sonata Prima.
Sonata Secunda.
Sonata Tertia.
Sonata Quarta.
FINIS.

Subito osserviamo una notevole varietà di intonazioni, con mottetti a due, a tre voci, ma anche a voce sola (*Canto* o *Tenore*) con due violini, oppure a due voci con violini (*Vulnerasti*), per concludere a sei e sette voci, sia tutte vocali, sia con i violini; l'ultimo brano, *A 8.*, è un *Dialogus de Nativitate Domini, Quinque vocibus & 2. Violinis*, con *Symphonia* introduttiva, *soli* che danno voce ai diversi interlocutori, e

28 Il nuovo incarico è documentato da una lettera del sovraintendente della musica della corte palatina, Gilles Heine, nella quale Marini viene citato come maestro di cappella del conte. Sulla presenza di Marini a Bruxelles, cfr. KAREL MOENS, *De vroege viool in Brussel*, «Musica Antiqua» 11/2 (1994), pp. 53-59. La dedica si trova trascritta sia in CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, Leo S. Olschki, 1952 (Biblioteca di bibliografia italiana, XXIII), pp. 388-389 (1644c), sia MISCHIATI, *Bibliografia*, n. 330, pp. 631-632.

dialoghi con gli strumenti. In fine, analogamente ad un circoscritto numero di opere, la raccolta mariniana è completata da un nucleo di brani esclusivamente strumentali, secondo un modello seguito – sia detto per inciso – anche dai mottetti di Giacinto Bondioli del 1622[29]. Tuttavia, trattandosi dell'unica opera di

[29] Impossibile non rilevare come il modello della raccolta mottettistica (con impiego di strumenti o meno) integrata da composizioni strumentali autonome (siano esse *Canzoni* o *Sonate*) si presenti come tipico dell'area padana, e più specificamente lombarda; gli esempi rimangono comunque poco numerosi nei decenni precenti, a partire dalle opere apparse a cavaliere tra gli anni Venti e Trenta (penso al *Libro Secondo de Concerti Spirituali con alcune Sonate* di Tarquinio Merula e all'*Opera Ottava* del vigevanese Francesco Bellazzi maestro in San Francesco di Milano – entrambi del 1628 –, ai *Concerti, et Canzon Francese* di Gasparo Pietragrua stampati a Milano l'anno successivo, o ancora a un'altra edizione milanese, i *Sacri Fiori Concertati* [...] *Con alcuni Concerti in Sinfonia d'Istromenti, & due Canzoni a 4. Opera sesta di Michel'Angelo Grancini* del 1631), per giungere, nel 1635, alle *Armonicae Cantiones* [...] *cum Sonorum Concentibus pro Instrumentis* di Girolamo Casati detto Filago, allora maestro in duomo a Novara, e ai *Sacri Concerti* [...] *di F. Guglielmo Lipparino Bolognese*, con ben sette *Sonate* con titoli. Appena all'inizio del nuovo decennio troviamo diverse opere di grande interesse (tutte datate 1640), due delle quali – sebbene improntate a una più ampia varietà di generi – vanno ascritte ad ambiti geografici diversi: nasce infatti in area veneta e si rivolge a padroni germanici la *Selva Spirituale Armonica. Secondo Libro. Dedicata a l'Ill.mo & Rev.mo Prencipe Monsignor Paris Conte di Lodrone Arcivescovo di Salsburg, Legato nato della Santa Sede Apostolica, Prencipe del Sacro Romano Imperio &c. A una, doi, tre, & quatro voci, con il Basso Continuo, nella quale si contiene Motetti, Canzone, li Salmi ordinarij con il Magnificat; & in fine una Messa* [...]. *Di Paulo Zasa da Schio Vicentino*, mentre nasce lombardo il *Pegaso Opra Musicale l'Undecima ove s'odono Salmi Motetti, Suonate, e Letaniae della B. V. a due tre quattro e cinque voci del Cavaliere Tarquinio Merula. Libro Terzo* (cui tengo particolarmente avendone in preparazione per la stampa un'edizione critica), così come la terza, del tutto ignota agli studi ma a me cara giacché dimostra efficacemente il puntuale aggiornamento dei compositori di cultura monastica: i *Concerti da Chiesa a 1. 2. 3. 4. e 5. voci*, *Opera Prima* dell'Olivetano Pietro Marcellino Oraffi, che la offre all'«Abbate di S. Vittore [al Corpo] di Milano». Nel 1642 si pubblica un'altra opera prima, la *Corona di Sacri Gigli a una, due, tre, quattro, o cinque Voci parte con tre Instrumenti, e parte senza, con tre Sinfonie à tre, e quattro Instrumenti solamente*, di Giovanni Bonachelli da Serravezza, tuttora poco studiata – eppure STEPHEN BONTA, *The use of Instruments in the Ensemble Canzona and Sonata in Italy, 1580-1650*, «Recercare» IV (1992), pp. 23-43: 39 ne aveva ampiamente suggerito l'originalità – ma che si pone in rilievo per l'interessante lettera «Alli signori lettori, & cantori», cui il compositore suggerisce che «Doveranno prima concertar [li Mottetti] insieme, & osservare gli affetti delle parole e passi, e massime nelli stili recitativi, o rappresentativi, come altri dicono, & conforme all'affetto guidare la battuta, ricercandosi hor presta, hor tarda, conforme all'occasione, hora vivacità, & hora languidezza, come facilmente anzi subito conoscerà chi ha la vera maniera del cantare»; gustosa è poi la conclusione cui giunge l'autore, auspicando che ognuno trovi qualcosa di proprio gradimento nella raccolta: «Et se alcuni hauessero il gusto talmente deprauato che in essa non vi fosse cosa che li piacesse, sappino che tal'opera non è fatta per loro». Quanto agli anni successivi alla silloge mariniana, si osserva un deciso declino della fortuna del modello d'edizione che affianca brani strumentali ai mottetti; le raccolte più significative sono entrambe dovute a musicisti vicentini: nel 1645 esce il *Terzo Libro* della *Selva Spirituale Armonica* di Paolo Zasa (riproponendo la medesima varietà di forme presentata nel 1640), e solo nel 1657 appariranno i *Concerti Ecclesiastici con alcune Suonate à due è tre di Carlo Grossi già Maestro di Capella del Duomo di Reggio* [...]. Si perdone-

cui sopravviva traccia interamente dedicata al genere mottettistico, mi pare interessante cercare di approfondire l'indagine sulle singole composizioni. La parte sopravvissuta del *Bassus Continuus* consente fortunatamente di raccogliere la sfida, presentando tutte le numerose indicazioni utili per la concertazione: sono puntualmente evidenziati i diversi episodi del brano con il relativo incipit testuale e l'eventuale indicazione delle voci che assumono il ruolo *a solo* o dell'intervento dei violini.

Dall'insieme di questi preziosi dettagli riusciamo dunque ad avere un'idea piuttosto precisa della struttura dei mottetti ed è proprio questo il particolare più interessante che emerge dalla raccolta: Marini sembra aver concentrato la propria attenzione precisamente sull'organizzazione formale delle composizioni sfruttando sia la caratterizzazione melodico-ritmica e la combinazione delle voci – tratti fondanti dello stile concertato – sia diverse soluzioni di ripresa, di ritornello, o d'impiego degli strumenti per costruire delle strutture ordinate. Ma vediamo alcuni esempi significativi. Diverse sono le forme impostate sulla ripresa, innanzitutto a partire da un elemento testuale: è il caso di *O fortunata dies*, in cui la prima enunciazione di «Alleluia» alla fine del primo versetto viene ripresa *ut supra* tra ognuno dei tre versi e alla fine come conclusione, generando una sorta di forma a rondò[30]. Un procedimento simile si ritrova in *O mi Ioannes Baptista* che, definito nella parte superstite come *Dialogus trium Vocum*, si svolge a partire dall'incipit affidato al Tenore solo (in ¢) e poi ripreso – probabilmente inalterato, sul medesimo continuo – ogni due versi, ognuno *in dialogo* a voce sola, alternando sapientemente il tempo binario con le ternarietà **3/1** e **3**[**/2**], fino a un ampio finale *Tutti* («O via Domini»)[31]. Oltre a *Iustus germinabit sicut lilium*, in cui l'esordio in **3/1** ritorna alla

rà la parentesi di questo non troppo breve *excursus*, al cui termine – tuttavia – si giungerebbe volentieri all'ipotesi che l'edizione fiamminga della *Corona Melodica* di Marini sia stata allestita a partire da composizioni elaborate nel corso dei precedenti incarichi e delle diverse opportunità in ambito sacro che segnarono questo primo ventennio della carriera del nostro musicista. Questa situazione potrebbe eventualmente spiegare anche l'incongruità del frontespizio che annuncia anche brani *Quinque vocibus*, non compresi nella silloge.

30 È singolare la frequenza con cui l'*alleluia* viene sfruttato alla fine del mottetto per creare una ricca conclusione, talvolta solo ternaria, ma spesso chiudendo in ¢ con il relativo effetto di rallentamento: così leggiamo in *Venite gentes*, e meglio ancora in *O mulier amicta*, la cui ultima dilatazione del basso suggerisce una cadenza estesa, probabilmente ornata: in *Beatus vir*, «Alleluia» viene trattato come sezione conclusiva autonoma, dopo una decisa cadenza distinta da punto coronato e doppia stanghetta.

31 Nella stampa, il segno del semicerchio tagliato – a prima vista sempre utilizzato per i tempi binari – sembra talvolta comparire in una forma che sembrerebbe essere ritoccata per assumere la forma *integer valor*. Curioso risulta anche il segno tipografico che compone la prima figura della segnatura **C 3/1**; tuttavia, dalle riproduzioni in mio possesso le perplessità sull'insieme di questi dettagli non possono trovare uno scioglimento certo.

fine del mottetto a incorniciare lo sviluppo binario dei versi centrali, quasi suona scontata la costruzione fondata sul ritornello strumentale nei mottetti con violini: in *O mulier amicta* a voce sola con violini, un *Ritornello* notato in **3** ritorna tra ogni singolo verso, sempre contraddistinto da un cambiamento di segnatura fino a chiudere unendo voce e strumenti *à 3.*, probabilmente anche in dialogo serrato su brevi figurazioni del basso ripetute a coppie. L'intervento esclusivamente strumentale viene nominato indifferentemente anche come *Symphonia* o *Sinfonia*: troviamo entrambe le grafie in *Vulnerasti*, in cui il basso fornisce agli archi acuti un fondamento basato su una figura ritmico-melodica ostinata sviluppata per quinte; inoltre, questo mottetto si presta bene a documentare gli stretti rapporti che Biagio Marini intreccia tra l'organizzazione della composizione mottettistica e la condotta di un testo solo apparentemente derivato dalla tradizione biblica e liturgica, ma in realtà risultante da un'esplicita e deliberata scelta testuale che centonizza in maniera originale i versi del Cantico dei Cantici[32]:

A4. Vulnerasti cor meum C. & T. cum 2. Violinis.
(**¢**) *Symphonia*.
[4, 9] (**¢**: *T*enor.) *Vulnerasti cor meum* soror mea sponsa vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum et in uno crine colli tui
(**¢**) *Sinfonia ut supra.*
[5, 9] (**¢**: *T*enor.) *Qualis est* dilectus tuus ex dilecto o pulcherrima mulierum qualis est dilectus tuus ex dilecto quia sic adiurasti nos / [5,10] (*T*enor.) *Dilectus* meus candidus et rubicundus electus ex milibus / (*T*enor.) *Qualis est* dilectus tuus
[6, 2] (*C*antus.) *Ego dilecto* meo et dilectus meus mihi qui pascitur inter lilia
[4, 8] (*T*enor. *C*antus.) *Veni de Libano* sponsa veni de Libano veni [...]
(**¢**) *Sinfonia ut supra.*
[7, 3] (**¢**: *Tutti*) [*O*] *quam Pulchra* es (**3/2**) amica mea suavis et decora (**¢**) *sicut Ierusalem* terribilis ut castrorum acies ordinata.

Da questo, e più particolarmente dagli altri mottetti che compongono la seconda metà della silloge, emergono inoltre nuovi tratti stilistici e formali che testimoniano alcune delle scelte compositive destinate ad affermarsi più sistematicamente nel mottetto della seconda metà del Seicento. Notiano infatti una sempre più marcata tendenza alla sezionalizzazione delle composizioni,

[32] Sono in corsivo le indicazioni tratte dal *Bassus Continuus* – testo e indicazioni delle voci (quest'ultime tra parentesi tonde) – e in grassetto le segnature di tempo; in tondo i versetti con i riferimenti tra parentesi quadre ai versi del *Canticum Canticorum* oggetto dell'intonazione. Sono numerose le intonazioni di *Vulnerasti* nel corso del Seicento e, tuttavia, da una più approfondita indagine si rilevano spesso scelte diverse nella composizione del centone: si confronti il testo del mottetto mariniano con quello pubblicato in DANIELE TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 2004 (Quaderni dell'Archivio per la storia della musica in Lombardia, 3), p. 12.

spesso evidenziata anche graficamente con cadenze coronate seguite da doppia stanghetta; a questa impostazione si accompagna anche una precisa scelta linguistica che conduce il compositore ad accentuare la caratterizzazione dei profili melodici e ritmici nello sviluppo delle diverse sezioni, giocando quindi fino in fondo tutte le possibilità di contrasto, di chiaroscuro, d'alternanza[33]. Profondamente sezionalizzato si presenta anche l'altro mottetto a voce sola con violini, *Salve o Martyr gloriose*, sistematicamente strutturato in episodi separati da doppia stanghetta e distinto da un diverso uso della *Symphonia* strumentale, totalmente integrata nello sviluppo della composizione, e pur tuttavia evitando il più ordinario procedimento della ripresa: l'intonazione del testo si svolge infatti intorno a ben cinque diverse *Sinfonie* per concludere ancora una volta su «Alleluia» a organico pieno. Una variante ancora diversa si riscontra in *Ecce tu pulchra es*, per quattro voci e due violini: qui, dopo una *Sinfonia* introduttiva, la formula destinata a dare coesione formale al mottetto si compone della ripresa del testo «ecce tu pulchra» *à 3* [voci] e segnato **3/1**, cui fa seguito immediatamente, senza soluzione di continuità, un intervento indicato *Violini* che ripercorre tutto il basso del precedente passo vocale.

Anche le scelte e le soluzioni testuali nella *Corona Melodica* risultano di estremo interesse e documentano efficacemente la funzione del mottetto in questi decenni del Seicento. Intanto, dal punto di vista liturgico notiamo quanto siano ormai rari i testi tratti dalla tradizione dei formulari e come invece Marini miri espressamente a creare delle composizioni da impiegare liturgicamente 'per temi', secondo un criterio altamente funzionale[34]. Sono diversi i mottetti che prevedono l'invo-

---

33 Una scrittura così caratterizzata informa ad esempio le diverse intonazioni della *Salve Regina*, presentate nell'edizione secondo un ordine di maggiore elaborazione di una struttura sempre basata sull'organizzazione dei versetti del celebre testo e la loro distribuzione tra le voci, sfruttando abilmente le combinazioni e i contrasti tipici dello stile concertato.

34 Al patrimonio liturgico tradizionale sono ascrivibili solamente composizioni quali *Deus in nomine tuo*, versetto salmodico (*Ps.* 53, 3) noto anche come responsorio (*CAO* 8677, da cui Marini intona certamente anche l'invocazione «deus exaudi orationem meam» estranea al salmo), ma il testo torna poi a seguire precisamente il salmo («Iudica me»): da ciò si deduce come il mottetto sia liturgicamente defunzionalizzato e quanto autonoma sia la scelta testuale del compositore – almeno rispetto alla liturgia, giacché a questo stadio degli studi è veramente difficile conoscere le origini di questo tipo di testi – per produrre una composizione d'impiego liturgico più versatile. Una parte del testo di *Deus in nomine tuo* è documentata anche nel repertorio delle antifone ambrosiane, ma più suggestiva ancora si presenta la possibilità di connessioni milanesi di *Beatus vir qui non abijt* (*Ps.* 1), formulario non frequente nella liturgia sebbene legato a festività alte (si canta al mattutino di Pasqua e del *Corpus Christi*). Marini si rivolge indubbiamente al salmo giacché si legge traccia dell'intonazione dapprima in tempo binario di «Sed in lege» e poi in **3/2** di «Et in lege» (*Ps.* 1, 2, mentre per esempio i responsori *CAO* 8621 e 8561 sono limitati al solo primo emistichio), ma la conclusione con «Alleluia» cui si è già accennato si registra solo nella tradizione

cazione di un santo lasciato deliberatamente indefinito per piegarsi a qualunque memoria del santorale[35], e ancora più numerosi sono i componimenti destinati alla devozione mariana, a partire dalle ben tre intonazioni dell'antifona *Salve Regina*, cui s'affiancano *O mulier amicta Sole*[36], e *Ecce tu pulchra es*[37]. Infine, al san-

ambrosiana censita da TERENCE BAILEY e PAUL MERKLEY, *The Antiphons of the Ambrosian Office*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1989 (Musicological Studies, 50/1-2), n. 266. La tentazione di leggere indizi che – come già detto – conducano a retrodatare le composizioni è forte, sebbene personalmente ritenga – su basi molto poco scientifiche e ben più musicali – che l'idea compositiva d'impostare un episodio conclusivo su «Alleluia» non avesse certamente bisogno di legittimazioni dalla liturgia, specialmente nel mottetto e specialmente in Marini (e nella sua età). Quanto poi alla possibilità di identificare concordanze testuali in autori bresciani, putroppo anche l'opportunità piuttosto unica offerta dal recente tomo III di indici di RUGGERO DEL SILENZIO *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa nei secoli XVI e XVII. Opere in antologie*, Firenze, Olschki, 2002 (Biblioteca di bibliografia italiana, 173) si rivela inutile, giacché l'ostinato criterio della diplomazia non consente di distingue il salmo 1 («Beatus vir qui non abiit») dal 111 («qui timet Dominum»). Un ultimo testo indubbiamente fondato su un'antifona è *Iustus germinabit sicut lilium* (*CAO* 3549), ma anche in questo caso Marini abbandona presto il modello liturgico (peraltro non infrequente nel mottetto lombardo dei bresciani Mortaro (1603) o Ghizzolo, 1622, rist. 1630) per rendere il mottetto utile per qualunque memoria del santorale («*O Sancte N.*» *A 3.*).

35 Cfr. in particolare *O fortunata dies* («in quo Sanctus N.»), *Venite gentes, audite populi* («Hodie Sanctus N.») e *Iustus germinabit sicut lilium* («O Sancte N.»). Ho già discusso quest'ultimo testo e quasi mi sembra inutile precisare che si tratta di testi non riconducibili a formulari liturgici; del primo non conosco concordanze, mentre l'incipit di *Venite gentes* si ritrova in alcune raccolte mottettistiche di area milanese quali *Il Terzo Libro De Sacri Concenti a 2. 3. e 4. voci Di Gasparo Casati Maestro Di Cappella nel Duomo di Novara Opera Terza* (Venezia, Bartolomeo Magni, 1640), o il *Teatro Musicale de Concerti Ecclesiastici a due, tre e quattro voci di Diversi Celebri e Nomati Autori* [...]. *Esposto alla Luce da Giorgio Rolla Musico Milanese* (Milano, Giorgio Rolla, 1649, rist. 1653), ma in realtà si tratta sempre di testi totalmente diversi: «Venite gentes, venite ad montem mirrhae, venite ad collem thuris» in Casati, e «Venite gentes, venite populi, omnes venite et cantemus Virgini laudem» nel mottetto ascritto a Giovanni Battista Crivelli nella miscellanea. In area bresciana aveva circolato sin dal 1629 un *Venite gentes* stampato nei *Motetti a Voce Sola da potersi Cantare in Soprano, in Contr'Alto, in Tenore, & in Basso. Libro Primo. Di Francesco Turini Organista del Duomo di Brescia. Dedicati all'Illustriss. e Molto Reuer. Signor D. Antonio Bocchi Digniss. Mansionario nella Catedrale di Brescia* (Brescia, Appresso Gio. Battista Bozzòla, 1629): ma anche questo testo risulta autonomo e gli unici tratti comuni riguardano l'adattabilità a qualunque memoria santorale e l'articolazione dell'alleluia:

> Venite gentes, currite populi & properate omnes qui diligitis Dominum. Alleluia.
> Venite cum laetitia & gaudio, venite celebrate festum Divae N. cuius anima paradisum possidet.
> Ut ipsa pro nobis in gloria Dei patris intercedat ad Dominum Iesum Christum. Alleluia.

Il caso mi pare molto istruttivo sul piano metodologico.

36 Si tratta, per quanto mi risulta, di un altro *unicum*, in cui l'immagine dell'incipit è senz'altro riferibile a un noto passo dell'Apocalisse di San Giovanni (12, 1): «Et signum magnum paruit in caelo mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius corona stellarum duodecim».

37 Sebbene da «Congaudete ... O Maria» il testo sia estraneo al *Canticum Canticorum*, l'incipit coincide con l'antifona *CAO* 2547 tratta appunto dai versi di questo libro biblico (1, 14); d'altra

torale si rivolgono ancora l'unico mottetto dedicato univocamente a San Giovanni Battista[38], e *Salve o Martyr gloriose*, più genericamente rivolto alle memorie dei santi martiri[39]. Aggiungerei da ultimo un ulteriore dato che documenta l'attenzione per una precisa funzionalità delle composizioni, accuratamente perseguita nella raccolta, ovvero le alternative previste nell'impiego delle voci, in realtà più ampie rispetto a ciò che si legge nell'*Index*[40].

Riprendendo il nostro percorso cronologico, verso la fine degli anni Quaranta troviamo nuove, più rilevanti testimonianze delle connessioni tra Biagio Marini e il repertorio sacro. Nel 1648 il compositore partecipò al concorso indetto dalla *Misericordia Maggiore* di Bergamo per la nomina del nuovo maestro di cappella della basilica di Santa Maria, successore di Giovanni Battista Crivelli. Il posto, di nobile tradizione e grande prestigio, era molto ambìto e concorsero ben sette musicisti solidamente in carriera; vincitore risultò Filippo Vitali e Marini ottenne il quinto posto nella graduatoria, con soli quattro voti favorevoli su undici[41].

Nell'anno successivo Marini è a Milano: un momento della sua vita che gli studiosi hanno interpretato tra dubbi ed equivoci[42]. Ciò che è certo e docu-

---

parte, possiamo aggiungere che la stessa tradizione mottettistica svolge il versetto nell'ambito del *Canticum* (cfr. per esempio il *Ecce tu pulchra* intonato come *2a. pars* di *Osculetur me*, indicato «In omnibus solemnitatibus Beatae Mariae» nei mottetti a 4-8 voci di Orazio Vecchi del 1590).

38 Si tratta ovviamente di *O mi Ioannes Baptista*. Il testo è altrimenti ignoto e già la sola serie di vocativi documentati nel *Bassus Continuus* («O ventus», «O durum», «O vox», «O via Domini») induce a considerarlo di nuova composizione. Penso comunque che, anche in questo caso, più ancora di un'interesse specifico per la memoria del Battista abbia potuto prevalere l'opportunità fornita dalla struttura poetica per comporre un *Dialogus trium Vocum*.

39 A mia conoscenza, è anch'esso *unicum*, ma credo sia riconoscibile un'affinità con l'antifona *Ave martyr gloriose* (*CAO* 1541).

40 Dalla parte del *Bassus Continuus* apprendiamo che sia *O fortunata*, sia *Beatus vir* prevedono l'alternativa *Cantus vel Tenor* con il Basso; quanto poi a *Venite gentes*, le possibilità sono in effetti ben tre, con l'indicazione precisa dei necessari trasporti: «2. Alti, ò Tenori alla 4., overo Soprani alla quinta».

41 Tuttavia, Vitali fu licenziato già nell'anno successivo. Cfr. MAURIZIO PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del Nord: S. Maria Maggiore a Bergamo negli anni 1630-1657*, «Rivista internazionale di musica sacra» XI/2 (1990), pp. 115-157: 129, ma vedi anche p. 132 sul rinnovamento iniziato da Crivelli e ripreso solo con l'avvento di Maurizio Cazzati nel 1653. Quest'ultimo aspetto è esposto più sinteticamente in MAURIZIO PADOAN, *Giovanni Legrenzi in Santa Maria Maggiore a Bergamo*, in *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco*. Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, maggio 1990, Clusone, settembre 1990), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1994 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 29), pp. 9-27: 12.

42 Anche il recentissimo libro di ROBERT KENDRICK, *Sounds of Milan (1585-1650)*, Oxford, Clarendon, 2003 (Oxford Monographs on Music), pp. 74-75, assegna il soggiorno milanese agli anni 1649-1650 e, nella pagina successiva, al 1648-1649, senza citare alcuna fonte. Il mandato di

mentato, è che il compositore aveva solidi legami con il capoluogo ambrosiano sin dal suo secondo matrimonio, avvenuto intorno al 1630 con la nobildonna Margherita Taegia[43]. La sottoscrizione alla dedica del *Concerto Terzo delle Musiche da Camera* [...] *Opera XVI* [...] – «Di Milano Primo Aprile 1649» – costituisce un punto fermo e, insieme con la scelta di pubblicare la raccolta presso Carlo Camagno, lascia supporre che l'arrivo in città risalisse ad almeno qualche mese prima[44]. A questo punto non sembra più possibile accogliere con riserve la notizia che si ricava da un'altra celebre edizione apparsa nel medesimo anno: il *Teatro Musicale de Concerti Ecclesiastici di Diversi Celebri e Nomati Autori*, col quale Giorgio Rolla rilancia il genere della raccolta miscellanea in area milanese, a ventitré anni di distanza dalla precedente[45]. Marini vi contribuisce con due mottetti e viene presentato dal curatore come «Il Cavalier Biagio Marini, aliàs, Maestro di Capella nella Chiesa Regia e Ducale di S. Maria della Scala in Milano»[46].

---

pagamento rinvenuto già diversi anni fa da DAOLMI, *Le origini dell'Opera*, cit. alla nota 26 fornisce la prova documentaria definitiva dei due soggiorni milanesi di Marini.

43 Un possibile collegamento tra Biagio Marini e l'ambito milanese, e nello specifico con la collegiata di Santa Maria alla Scala, potrebbe risalire all'epoca della stampa della sua *Opera Prima* (1617), dove troviamo una *Symfonia Breve A 2. Violini o Cornetti* intitolata *La Albana*, per la quale Franco Piperno ha suggerito la possibilità di identificazione con il nome di Ignazio Albano, letterato e canonico del capitolo scalense; cfr. MARINI, *Affetti Musicali*, p. XVII.

44 *Concerto Terzo delle Musiche da Camera del Cavalier Biagio Marini a 3. 4. 5. 6. e più Voci con Due Violini, et Altri Stromenti. Opera XVI. Consacrata al Sereniss.mo, et Invitiss.mo Leopoldo Guglielmo Arciduca d'Austria, Duca di Borgondia, Styria, Carinthia, Carnia, Vuitenbergo, etc. Vescovo d'Argentina, Alberstad, Possa, Olmitz etc. conte del Tyrolo, Goritia &c. Generale dell'Armi per S. M. Catholica in Fiandra etc.*, Milano, Carlo Camagni, 1649. Ricordo che Marini ottenne il pagamento dei suoi crediti arretrati con mandato datato 21 gennaio 1649 (cfr. nota 26), ma sembra ragionevole ipotizzare che egli avesse sollecitato il saldo almeno qualche tempo prima e che si trovasse dunque a Milano già verso la fine del 1648.

45 *Teatro Musicale de Concerti Ecclesiastici a due, tre e quattro voci di Diversi Celebri e Nomati Autori. Con una Messa, Antifone, et Letanie della B. Vergine Maria Nuovamente Esposto alla Luce da Giorgio Rolla Musico Milanese. All'Emin.mo & Rev.mo Signore il Sig. Cardinal Mont'Alto*, Milano, Giorgio Rolla, 1649. Il lungo periodo d'abbandono delle miscellanee nel panorama editoriale milanese era stato messo in evidenza in un pregevole intervento di JEROME ROCHE, *Cross-Currents in Milanese Church Music in the 1640s: Giorgio Rolla's Anthology 'Teatro musicale' (1649)*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. - Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1988, pp. 11-30: 11. Si noti ancora, per la cronologia mariniana, che la dedicatoria dello stampatore è sottoscritta «Dalle mie Stampe li 12. Luglio 1649».

46 Sul verso del frontespizio, la miscellanea riporta un prezioso elenco con il *Nome degl'Autori, che si contengono nella presente Opera*, completo del relativo incarico professionale. L'assenza di conferme documentarie alla collaborazione di Marini con il capitolo di Santa Maria della Scala non deve destare sospetti, stante la situazione attuale delle testimonianze d'archivio relative alla chiesa ducale: una realtà che lo scrivente conosce fin troppo bene, dopo lunghe – e spesso infrut-

Ad ogni modo, il sicuro dato biografico non mi infervora tanto quanto la possibilità di disporre – finalmente – delle prime composizioni sacre integre di Marini[47]. Le aspettative non rimangono deluse già a partire dai testi. Inequivocabilmente extraliturgici e intonati entrambi a due voci, il primo mottetto *Domine quis mihi det bibere Calicem quem bibisti* («Alto, e Canto, over Tenore») si sviluppa intorno a tematiche tipiche dell'*imitatio Christi*[48], mentre il secondo *O Maria rosa candida* (Canto e Basso), si inserisce nella fortunata tradizione delle elaborazioni di una delle più amate immagini mariane, anche per mezzo di efficaci variazioni intorno al *topos* floreale[49]:

O Maria
Rosa candida
Rosa purpurea
Rosa florida
Virgo tu es.
Virginitate candida,
Passione purpurea
Maternitate florida.

---

tuose – indagini: cfr. TORELLI, *Benedetto Binago*, pp. 83 e 117 sui documenti scalensi e pp. 88-89 su Marini. Cfr. pure MARINA TOFFETTI, *Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala di Milano nella prima metà del Seicento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004 (Quaderni dell'Archivio per la storia della musica in Lombardia, 2), *passim*. Aggiungerei infine – a titolo di curiosità, per quanto possa suggerire qualcosa sul rapporto tra l'editore e gli autori – che, nella *Tavola de' Concerti à 2. 3, e 4. che contiene la presente Opera* e nelle intestazioni delle parti, gli unici compositori che possono vantare il diritto al titolo di «Cavalier» sono proprio Biagio Marini e Tarquinio Merula.

47 Cfr. VITTORIO GIBELLI, *Una composizione sacra del periodo milanese di Biagio Marini*, in *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, a cura di Ivano Cavallini, Modena, Mucchi, 1989, pp. 129-143, che tuttavia si limita a proporre la trascrizione moderna del primo dei due mottetti.

48 Tuttavia, l'insieme del testo – interamente di nuova composizione e avulso da qualunque citazione biblica – costituisce un *unicum* di grande originalità, non solo per le immagini, ma anche per la struttura linguistica e retorica: valga per tutti l'esempio del trattamento del testo del secondo verso, in cui si opera una singolare riduzione progressiva che mira a evidenziare le parole chiave:

O Iesu meus amor
O Iesu mea vita
O Iesu meum cor,
Meus amor, mea vita, meum cor
Cor, Vita, Amor Iesu
Cupio dissolvi pro te.

49 Innumerevoli sono i componimenti incentrati sulla «rosa» mariana, tra i quali cito – col solo fine di mostrarne la varietà – il *O rosa incorruptibilis omnis ligno paradisi praestans* intonato a otto voci da Claudio Merulo nel *Liber primus* del 1594, o ancora il *O Rosa suavis & pulchra* «a 4. C.A.T.B.» di Giovanni Nicolò Mezzogorri pubblicato in una delle più ricche antologie di composizioni mariane (al n. 176): il *Viridarium Musico-Marianum Concentus Ecclesiasticos plus quam Ducentos*, compilato dall'infaticabile Johannes Donfrid e stampato nel 1627.

Inter Virgines candore palles
Inter Martyres purpura fulget
Inter Matres florida praestas.

L'intero *Domine quis mihi det* meriterebbe un attento esame; tuttavia, a me preme porre in evidenza in questa prima testimonianza integra i tratti del linguaggio musicale mariniano che realizzano le strutture formali già rilevate nella *Corona Melodica* e che, in questo prezioso testo, costituiscono la cornice entro cui giungono a piena espressione le spiccate doti nella realizzazione musicale degli *affetti* già note in tanta parte della produzione strumentale e vocale profana di Biagio Marini[50]. Il mottetto si presenta infatti impostato su una struttura indubbiamente complessa che alterna in maniera serrata misure binarie e ternarie, caratterizzate di volta in volta dal ritorno di idee musicali sviluppate sempre diversamente secondo i princìpi del *concertato*, talora a voce sola, talora in dialogo, talora facendo perno sull'originalità della condotta armonica e ritmica[51]; inoltre, secondo un procedimento già seguito nella *Corona*, la composizione viene unificata per mezzo della ripresa di un verso con la sua musica («O patiar, o urar, o secer, moriar pro te»), sempre preceduto da un passo recitativo a voce sola[52], e seguito da un cambiamento al tempo ternario. L'esempio musicale propone il passaggio dalla terza alla quarta e ultima ripresa, cui fa seguito lo sviluppo di nuove soluzioni (anche agogiche) nella restituzione *affettuosa* di questo tormentato testo e che condurranno a più serena conclusione in **3/2** il mottetto (cfr. Es. 1: *Domine quis mihi det*, 1649, bb. 82-120:).

---

50 Sin dalle prime battute di *Domine quis mihi det*, il cui *incipit* si presenta frammentato da pause che generano uno slittamento a controtempo, si annuncia un'interpretazione 'sospirosa' del testo.

51 Il fenomeno della sezionalizzazione in 'parti' dei mottetti presenta chiare analogie con le *parti* delle composizioni strumentali studiate da STEPHEN BONTA, *The Instrumental Music of Giovanni Legrenzi: Style and Significance*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, a cura di Francesco Passatore – Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1994 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 29), pp. 325-349: 330.

52 Questi passi documentano viepiù l'elaborazione delle scelte poetiche, introducendo il ritornello via via con i diversi spunti testuali già evidenziati alla nota 48: («O Iesu meus amor», «O Iesu mea vita»).


Canto
Alto
Basso per l'Organo
C
A
Org
85
90
95
100
105
110
115
120
Presto
Presto
Presto
O pa - ti - ar, o
le - su le - su le - su, o le - su me - a vi - ta. le - su le - su me - a vi - ta. O pa - ti - ar, o
u - rar, o se - cer, o mo - ri - ar pro te. Pe - cti - nes pe - cti - nes, un - gu - lae bel - lu - ae Vul - ne -
u - rar, o se - cer, o mo - ri - ar pro te. Vul - ne - ra -
ra - te vul-ne-ra - te Vul - ne - ra - - - te vul - ne - ra - te
te vul-ne - ra - te Pe - cti - nes pe - cti - nes, un - gu - lae, bel - lu - ae, Vul - ne - ra - te, vul - ne - ra -
vul - ne - ra - te la - ce - ra - te tru - ci - da - te vul - ne - ra - te la - ce - ra - te tru - ci - da - te haec vi - sce -
te, Vul - ne - ra - te la - ce - ra - te, tru - ci - da - te, vul - ne - ra - te, la - ce - ra - te, tru - ci - da - te haec vi - sce -
ra, O le - su, o le-su, le-su le-su me - a vi - ta. O pa - ti - ar, o u - rar, o Se-cer, o mo - ri - ar pro te.
ra. O pa - ti - ar, o u - rar, o Se-cer, o mo - ri - ar pro te.

O Maria rosa candida è composizione di minori ambizioni, per quanto la scrittura si riveli indubbiamente impegnativa per entrambe le voci, con frequenti lunghe tirate di semicrome[53]: Marini sembra tuttavia accontentarsi di quest'intensa elaborazione vocale, sempre molto dinamica sotto il profilo ritmico anche laddove prevale il sillabismo (spesso ostinatamente dattilico), senza preoccuparsi troppo – questa volta – di uno sviluppo strutturato della forma; le prime battute del mottetto proposte nell'Es. 2 bastano a documentare queste caratteristiche (cfr. Es. 2: *O Maria rosa candida*, 1649, bb. 1-11).



Piuttosto, notiamo che anche questo brano si conclude con una vivace sezione di «Alleluia» dopo un'ampio passo ternario in **3/1** costruito incrociando gli attributi della «rosa» con l'inciso «tu es»: il finale si presta quindi a dimostrare una delle soluzioni formali favorite, sinora semplicemente intuite nel *Bassus Continuus* della raccolta del 1644 (cfr. Es. 3: *O Maria rosa candida*, 1649, bb. 103-107).

53 Le figure di semicrome – sempre nella forma scalare per terze – sono letteralmente 'fioriture' su «florida».



I primi anni del decennio successivo rimangono poco documentati e la perdita dell'opera XVII costituisce un ulteriore ostacolo. L'unica testimonianza riguarda i primi due mesi del 1651 *more veneto*, ovvero 1652: un pagamento che individua tra i musici di San Marco «Il Cav[alier] Biasio Marini Basso»; altrove si precisa l'incarico «con obligo di dover cantar, et sonar in tutte l'occorenze ordinarie, et estraordinarie, che saranno necessarie, et farano bisogno»[54]. Roark Miller ha recentemente dimostrato in dettaglio l'eccezionalità tanto della retribuzione quanto del doppio incarico di cantore e strumentista, praticamente senza precedenti nella cappella marciana; tutto ciò svela inoltre nuovi tratti del profilo musicale di Marini, evidentemente versato anche nel canto, oltre che del suo valore agli occhi dei contemporanei[55]. Più tardi, nel corso dell'anno 1653, ritroviamo il musicista

54 La biografia proposta da Ottavio Beretta, p. XIV, incorre nell'errore di datazione riportando l'anno 1651. La segnalazione del documento datato correttamente si deve alla SELFRIDGE-FIELD, *Addenda*, p. 236; il pagamento di 10:4 ducati datato 28 febbraio 1651 colloca la collaborazione dal 17 gennaio, per un totale di 43 giorni: la studiosa americana rileva giustamente (nota 2) che tale retribuzione mensile avrebbe procurato al musicista un salario annuale di 80 ducati, di livello eccellente se confrontato con quello dei cantori marciani, pagati tra i 50 e i 100 ducati all'anno. L'esatta cronologia degli incarichi di Marini tra 1652 e 1653 è stata ristabilita da MILLER, *Divorce, dismissal*, pp. 6-13, anche sulla scorta di nuovi documenti rinvenuti nel fondo *Procuratia de Supra*, i più rilevanti dei quali dimostrano, da un lato, la sua presenza nella città lagunare almeno sin dall'aprile 1651 e, dall'altro, la notevole disinvoltura dimostrata dal musico verso le autorità marciane, la cui reazione veemente traspare in una registrazione documentaria datata 25 agosto 1653, in cui, constatando «che havendosi partito da questa città già alcuni mesi il cav. Biasio Marini musico in S. Marco senza licenza di sue Ecc.e Ill.i», e a fronte della richiesta del «medisimo d'essere ritornato nel carico come prima», si decreta solennemente «che il sopradetto Marini sij privo, et casso, né possi mai più in tempo alcuno esser accettato nella predetta chiesa di San Marco» (cfr. p. 7).

55 Il salario assegnato al musicista in occasione di questo secondo incarico nella cappella di San Marco ne è prova tanto più significativa se si considera che le retribuzioni venivano di norma fissate molto rigidamente, e che gli strumentisti del *concerto* marciano ricevevano annualmente 15 ducati in media. Miller (p. 10) suggerisce giustamente che un violinista del valore di Marini potesse essere impiegato anche nella prassi «di sonar il violino nella levatione del Santissimo nelle messe soleni», con cui in basilica veniva sostituito il tradizionale intervento organistico sul «Benedictus» per l'elevazione con un brano strumentale per il violino, nelle festività so-

nuovamente titolare di un tradizionale incarico di maestro di cappella, questa volta a Ferrara, presso una delle due importanti confraternite cittadine. Sin dalla sua fondazione nel 1592, l'Accademia della Morte aveva avuto per organisti personaggi del calibro di Luzzaschi e Frescobaldi e, tra i maestri, Alessandro Grandi e Maurizio Cazzati[56], ed è in qualità di *Maestro di Capella delli Cavalieri Nell'Accademia della Morte di Ferrara*, che Marini dedica nel 1653 all'*Arciduchessa Anna d'Austria Nata Principessa Di Toscana* – ovvero Anna de' Medici – una raccolta perfettamente consona al nuovo incarico: i *Salmi per tutte le Solennità dell'Anno Concertati nel moderno stile, ad una, due, e tre voci con violini e senza. Del Cav. Biagio Marini Maestro di Capella delli Cavalieri nell'Accademia della Morte di Ferrara. Libro Primo. Opera XVIII. Consacrata alla Serenissima Signora Arciduchessa Anna d'Austria Nata Principessa di Toscana* (Venezia, stampa del Gardano presso Francesco Magni)[57].

---

lenni. Infine, il ruolo di cantore basso tenuto dal nostro compositore induce a riconsiderare lo spazio dedicato a questa voce nella sua produzione: a parte qualche caso indubbiamente interessante nel repertorio profano (quale il testo di Girolamo Preti *Là 've quel monte in sino al ciel innalza*, intonato a due bassi nei *Madrigaletti* Op. IX del 1635), avremo l'occasione di constatare a breve la maggiore incidenza delle parti di basso proprio nella musica sacra di questi anni.

56 Cfr. l'ampio studio documentario di GIOVANNI PIERLUIGI CALESSI, *Ricerche sull'Accademia della Morte di Ferrara*, «Quadrivium» XVI/2 (1975), numero monografico poi rist. Bologna, A.M.I.S., 1976 (Biblioteca di «Quadrivium»), oltre alla sintetica ma efficace presentazione dell'attività musicale dell'Accademia in JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon, 1984 (Oxford Monographs on Music), p. 24.

57 Eppure la dedica torna a guardar lontano, verso Innsbruck... Recentissimamente, ROBERT L. KENDRICK, *Barbara Strozzi revisited*, «Recercare» XV (2003), pp. 171-172: 172 ha messo in rilievo le numerose dediche di musiche sacre rivolte alla principessa. Quanto alla biografia mariniana, è ancora Miller (pp. 7-8) che tenta di risolvere le apparenti contradizioni finora evidenziate tra le testimonianze intorno a questi anni; certo è che l'affermazione «Marini's unexcused absence from the basilica coincides precisely with the 1653 printing of his *Salmi*» non può che collocarsi tra le ipotesi poiché, nella stampa, la tradizionale lettera dedicatoria è sostituita da un componimento poetico encomiastico che non presenta, purtroppo, una sottoscrizione datata dal dedicante (trascrizione in MISCHIATI, *Bibliografia*, p. 635). È fatto certo, invece, il documento veneziano in data del 1 luglio 1653 che attesta quel ritorno in città che finì per scatenare le ire delle «Eccellenze Illustri», concretizzatesi nel licenziamento registrato in agosto, dopo un'assenza di «già alcuni mesi». Ancora utile (per quanto sia discutibile la scelta metodologica di non citare o trascrivere puntualmente i documenti) si rivela lo spoglio delle fonti d'archivio realizzato da CALESSI, *Ricerche sull'Accademia della Morte*: alle pp. 28-29, lo studioso riferisce per l'anno 1652: «Maestro di cappella: don Maurizio Cazzati fino al 15 settembre, cav. Biagio Marini dal mese d'ottobre», mentre, per il 1653: «Maestro di cappella: cav. Biagio Marini (febbraio e aprile), Don Luigi Battiferri dal 1 ottobre», ma accenna anche ad un «autografo in data 21/6 del cav. Marini». Battiferri mantenne il magistero fino a tutto gennaio 1657, cui seguì il ritorno di Cazzati (solo dall'8 aprile a fine agosto). Lo studio di Calessi sembra essere stato poco consultato dagli studiosi, poiché tutti i dati sugli incarichi musicali all'Accademia ferrarese risultano sempre desunti solo dal *Catalogo dei Maestri di Cappella della Accademia della Morte dal 1594 al 1683 e catalogo dei musicanti d'essa Accademia* (titolo apposto successivamente al seicentesco manoscritto n.

Credo sia importante sottolineare innanzitutto come l'opera si inserisca perfettamente in quella corrente stilistica che – proprio intorno alle caratteristiche musicali delle Accademie ferraresi – ha esplorato le possibilità del *concertato* a poche voci con grande originalità. Jerome Roche aveva evidenziato questo aspetto relativamente al genere mottettistico nelle opere composte appositamente per queste cappelle da Alessandro Grandi, da Ignazio Donati, Giovanni Battista Crivelli e Maurizio Cazzati, ma l'opera mariniana rivela un'analoga sperimentazione nel genere del salmo, affrontando – e risolvendo – le maggiori difficoltà imposte dai lunghi testi salmodici[58]. Purtroppo, anche quest'opera ci è pervenuta mutila e la *Tavola* che propongo qui di seguito è dunque frutto di collazione tra le parti pervenute[59]:

---

22 del fondo Antonelli della Biblioteca Ariostea), già utilizzato da FRANCESCO PASINI, *Notes sur la vie de G. B. Bassani*, «Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft» VII (1905-06), pp. 581-604 e, successivamente, da ADRIANO CAVICCHI, *Contributo alla bibliografia di Arcangelo Corelli. L'edizione bolognese del 1700 dell'opera 'Quinta' e la ristampa del 1711*, «Ferrara, rivista del Comune» II (1962), pp. 3-7: 4. Tuttavia, Calessi (che dedica l'intero cap. V alla trascrizione del manoscritto, alle pp. 55-72 con indicizzazione) osserva che «tale documento è stato ritenuto da molti del tutto attendibile. Occorre, invece, avvertire che esso sembra essere la stesura definitiva di un'altra compilazione anonima [...] e presenta certamente lacune e imperfezioni» (pp. 55 e 58). In effetti, nella prima sezione, *Catalogo delli Sig.ri Mastri di Capella dell'Ill.ma Accademia della Morte della Città di Ferrara*, si leggono le seguenti notizie, ben più approssimative:

Anno 1640	Il sig. d. Mauritio Cazzati da Bozuolo, o Sabioneda, e fu il primo che introdusse in Ferrara il bel modo di modulare.
Anno 1652	Il Cavaliere Marini virtuosissimo violonista.
Anno 1654	Il R.do Sig. D. Mauritio Cazzati la seconda volta.
Anno 1656	Il R.do Sig. D. Luiggi Battifero da Sassofarrato, fu anche Mastro da Capella dello Spirito Santo di Ferrara.

Tanta semplificazione non giova alla delicata ricostruzione della biografia mariniana (ma si noti comunque ancora una volta la fama di strumentista). Le cronologie d'archivio di Calessi dimostrano invece che Miller aveva quasi ragione nell'ipotizzare «therefore he [Marini] must have left in late 1652 or even early 1653». Da ultimo, va osservato come tutto ciò faccia tramontare definitivamente la congettura della Selfridge-Field (*Addenda*, p. 237), che suggeriva che l'incarico ferrarese potesse essere «slightly out of date» rispetto alla stampa dell'*Opera XVIII* (concludendosi cioè all'inizio del 1652) e dunque precedente al nuovo soggiorno veneziano.

58 Cfr. ancora ROCHE, *North Italian Church Music*, p. 24.

59 Sono ora due gli esemplari noti, entrambi incompleti: il primo (e unico descritto in MISCHIATI, *Bibliografia*) comprende le parti del *Basso* e *Violino Primo* ed è conservato a Wroclaw, Biblioteka Uniwersytecka, con i timbri di possesso in lingua tedesca (e infatti cfr. EMIL BOHN, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Academischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden. Ein beitrag zur Geschichte der Musik im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, Berlin, Albert Cohn, 1883 (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1969), p. 273); il secondo è emerso solo più recentemente

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

Dal punto di vista liturgico, i salmi qui raccolti a seguito del responsorio ordinario d'introduzione appaiono mirati alle celebrazioni vespertine, con i primi quattro testi (*Ps.* 109-112) appropriati al vespro della domenica e dei *Communi* più importanti (delle dedicazioni e dei santi apostoli, martiri e confessori); *Laudate Dominum* (*Ps.* 116) completa il rito cattedrale del cosiddetto *cursus* maschile, mentre i successivi (*Ps.* 121, 126 e 147) consentono d'intonare integralmente «in musica» sia le festività mariane dell'anno, sia il comune delle vergini. Prima del cantico vespertino, destinato secondo tradizione all'organico pieno, i salmi *Credidi* e *In convertendo* corrispondono ai secondi vespri del comune maschile, solitamente di rango festivo maggiore rispetto ai primi: questi, insieme al *Beati omnes* (che merita un discorso a parte), sembrerebbero rispondere alle necessità liturgiche dichiarate nel frontespizio – *per tutte le Solennità dell'Anno* – da intendere in effetti entro l'ambito dei vespri solenni.

---

presso la biblioteca dell'Università di Budapest, con *Tenore*, *Organo* e *Violino Primo*: sono quindi perduti l'*Alto* e il *Violino Secondo*. Si noti che le parti vocali superstiti sono segnate con le lettere *A-C*, mentre l'*Organo* e il *Violino Primo* hanno le segnature *D* e *E*, rivelando dunque un'impianto dell'edizione in cui i fascicoli dei violini seguono quello del basso continuo, a testimoniare l'attenzione dello stampatore nel presentare l'opera nella sua forma più semplice – e accessibile a tutte le cappelle – con gli strumenti semplicemente *ad libitum*, come annunciato nel frontespizio.

Avevo già formulato alcune brevi considerazioni sull'*Opera XVIII* nel contributo precedentemente citato, *I salmi con strumenti obbligati*, pp. 147-148. Le raccolte di salmi con strumenti obbligati dedicate al vespro pubblicate in questi anni tendono in genere a coinvolgere un organico vocale più ampio, mentre le tre parti vocali sono più spesso impiegate per la compieta, come per esempio nelle opere pubblicate da Amadio Freddi e Giovani Antonio Colombi nel 1640. Tuttavia, le scelte d'organico di Marini non si pongono fuori dagli usi coevi nell'ambito della scrittura concertata, come si può constatare dall'esame del repertorio presentato nel mio saggio.

I frammenti superstiti del *Libro Primo* ci consegnano comunque l'immagine di un'opera da cui emerge evidente il ricorso quasi sistematico ai violini, impiegati in un ruolo spesso strutturale nell'intreccio con le voci, consentendo nuove alternative compositive nell'intonazione integrale dei versetti salmodici. Il salmo *Laetatus sum. A 5. Tre voci e 2 violini* rappresenta un efficace esempio dell'impiego degli strumenti e in particolare del ruolo e dell'elaborazione della sinfonia. Sono ben rari i passi in cui i violini tacciono in questo testo intonato praticamente tutto in **3/2** (con le sole eccezioni di «Propter fratres» e «Gloria»): l'esordio è affidato a una *Sinfonia* che introduce l'intenso concorso dei violini e fornisce l'ossatura per l'intonazione dei primi tre versi del salmo, riapparendo poi per tre volte, sempre leggermente modificata e ornata fino a introdurre un massiccio *Tutti* per il quarto verso («Illuc enim»). La medesima struttura informa il resto del salmo, con i versetti successivi introdotti da un nuovo *Ritornello* (ora in **C**), ripreso tra le intonazioni a voce sola di ognuno dei tre nuovi versi, fino a giungere al nuovo *Tutti* nei due versi conclusivi (da «Propter fratres»); il medesimo principio si applica all'inizio della dossologia, con un ampio sviluppo del «Gloria» introdotto da un *Ritornello 2.* riesposto tra ogni episodio solistico delle diverse voci. Inevitabilmente, «Sicut erat» vede il ritorno della prima *Sinfonia* in **3/2**, in forma ancora ulteriormente diminuita e – non foss'altro che per fornire testimonianze notate d'una prassi indubbiamente corrente nell'estemporaneità esecutiva – ne propongo qui di seguito le tre versioni successivamente ornate:



Il modello classico dell'introduzione con episodio strumentale si ripresenta frequentemente, a partire dalla formula della *Sinfonia avanti il Dixit si placet*, che tuttavia rientra subito in un preciso meccanismo di riprese a punteggiare l'organizzazione delle composizioni[60]. I violini sono indubbiamente utilizzati anche per infittire il tessuto sonoro, specialmente nei brani per organico pieno, ma il linguaggio strumentale risulta ben più vario, per esempio elaborando efficaci

60 Nel *Dixit Dominus. A 5. Basso Alto Ten. è 2 violini* a questa prima *Sinfonia* segue una seconda: entrambe sono poi riprese una seconda volta, alternativamente. Si noti pure, in questo primo brano vespertino, il ricorso ad una forma di recitazione di tipo salmodico, su ribattute («donec ponam inimicos»).

figurazioni descrittive (come nell'ultimo versetto del salmo, «De torrente»). Più generalmente, notiamo come la scrittura di Marini giochi sapientemente su un'intensa caratterizzazione dei profili melodici, sia facendo perno su figure ricorrenti, sia alternando continuamente il metro binario con diverse ternarietà. La formula melodica che informa la progressione del basso nell'esordio del salmo *Confitebor tibi. A 3 voci Alto Tenore è Basso* esemplifica bene il primo procedimento:



L'intero primo versetto si svolge su questa formula, che viene poi riutilizata nel «Sicut erat» per realizzare una sorta di cornice unitaria entro cui si sviluppa il salmo.

La *Sinfonia* caratterizza dunque l'inizio di diversi salmi, ma, proposta nella semplice forma di un breve inciso, diventa il mezzo per creare un marcato senso di unità della composizione mediante riprese talvolta molto frequenti come, per esempio, nel *Beatus vir a 5. Alto, Tenore, è Basso con 2 violini*: intonato quasi interamente in **3/1**, viene introdotto da una breve *Sinfonia* che nel corso del brano riappare non meno di nove volte. Altri due salmi sfruttano intensamente gli episodi strumentali: *Nisi Dominus a 5. Tre voci e 2 violini*, in cui la *Sinfonia* d'esordio diventa una sorta d'ostinato, ricomparendo non meno di sette volte nel solo primo versetto, e poi altrettante nella dossologia; oppure – ancora una volta in un'intonazione a voci piene – nel *Credidi a 5. Tre voci e 2 violini*, più giocato sul dialogo e l'alternanza tra voci e strumenti, ma in cui la *Sinfonia* viene impiegata con la massima varietà (non meno di cinque, tutte diverse), per introdurre nuovi metri e nuovi profili ritmico-melodici.

Il maggiore intreccio tra parti vocali e strumentali si riscontra comunque nelle composizioni che affidano il testo alla voce sola, a iniziare da *Lauda Ierusalem a 3. Basso e 2 violini*. Questa composizione, da poco disponibile nell'edizione moderna di Thomas Dunn (che ricostruisce la parte del *Violino Secondo*)[61], merita d'essere

[61] Le ricostruzioni di Thomas Dunn sono pubblicate nell'Internet, nell'ambito della *Web Library of Seventeenth-Century Music* (cfr. http://aaswebsv.aas.duke.edu/wlscm/Marini/Vespers/Op18& 20.html) cui si rinvia anche per l'utile introduzione e il ben aggiornato sunto biografico. Proprio intorno a questa composizione Dunn sottolinea la singolare entrata della voce, del tutto inattesa, nel bel mezzo della *Sinfonia* introduttiva e osserva inoltre come venga citata nel canto l'intonazione dell'ottavo tono salmodico, riesposta anche nel «Sicut erat»: due elementi che ben dimostrano il ricorso del compositore a qualunque soluzione o mezzo consenta di variare il più possibile gli elementi della propria scrittura concertata (cfr. *Introduction*, p. 2).

letta con attenzione, essendo testimone esemplare non solo della scrittura di Marini per il proprio registro vocale, ma soprattutto della straordinaria interazione tra voce e strumenti, risolvendo con grande maestrìa la sfida rappresentata dalla forma del salmo a voce sola, una sorta di 'genere nel genere' come ho evidenziato in più di un'occasione[62]. Anche per *Laudate Dominum a 3. Canto ò Tenore e 2 violini* Marini adotta la soluzione a voce sola con strumenti, cogliendo le opportunità offerte dal testo di questo salmo, uno dei pochi più semplici da trattare anche per via dei suoi due soli versetti[63]; il nostro autore sceglie di intonarli entrambi quasi integralmente sul tempo ternario di **3/1**, con i violini che propongono una breve *Sinfonia* introduttiva, dialogando poi sistematicamente con la voce[64].

Infine, piuttosto singolare è il caso di *Beati omnes. A 3. Tenore o Canto e 2 violini*, che riprende la forma del salmo a voce sola con strumenti, ma che assolve anche un ruolo diverso: «Questo Salmo serve anco per Motetto»[65]. Il testo, oltre ad essere salmo proprio del mercoledì feriale (*Ps.* 127, *in Feria IV ad Vesperas*), viene intonato frequentemente *figuraliter* in quanto quarto salmo vespertino *in Festo*

---

62 Cfr. TORELLI, *I salmi con strumenti*, pp. 145-146 e, soprattutto, *Carlo Donato Cossoni e l'Ufficio «a Voce sola»: gli 'Inni' e le 'Lamentazioni' (1668)*, in corso di pubblicazione negli atti del convegno internazionale di studi «*Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*» (Como, 11-13 giugno 2004), a cura di Davide Daolmi. Quanto allo spazio e al trattamento riservato alla voce di basso, l'*Opera XVIII* contiene una quantità di testimonianze specifiche davvero difficili da considerare semplicemente come casuali: a quelle già evocate e oltre al *Domine ad adiuvandum. A 3. Basso è 2 violini* proemiale (da cui va segnalata la *Sinfonia* prima della dossologia), voglio aggiungere i diversi passi *a solo* d'intenso virtuosismo vocale (adottando spesso un idioma d'indubbio sapore strumentale) che si leggono nel già citato *Confitebor* (specialmente «Magna opera Domini» e «Redemptionem misit populo»), o nel *Laudate pueri. A 2 voci. Canto o Tenore è Basso*, unico brano che emerge del tutto integro dalle parti sopravvissute, ora anch'esso pubblicato da Thomas Dunn, e dalla cui lettura si ricava l'efficace interazione e dialogo tra le due voci, anche con passi di indubbio impegno vocale; e ancora nel *Laetatus sum*, come non notare l'agilità richiesta al basso dalle figure di semicrome nella dossologia?

63 Dalle raccolte salmodiche stampate negli anni intorno alla metà del secolo posso citare diversi esempi d'intonazione a voce sola del salmo 116: un *Laudate Dominum omnes gentes a 3. Alto, & due Violini* compare nel 1642 tra i *Salmi a tre et quattro voci* di Giovanni Rovetta, mentre pochi anni più tardi Simone Vesi pubblica addirittura una silloge completa di *Motetti e Salmi a Voce Sola Concertati* (1648), con un interessantissimo *Laudate Dominum. Alto con 6. Istromenti*, ovvero con parti di *Violin primo*, *Violin o Violetta*, *Violin Secondo e Violetta*, *Viola e Fagotto*; infine, ancora nel 1654 Marco Uccellini propone due intonazioni di questo testo nei *Salmi Concertati Opera Quinta*: una a voci piene e un *Laudate Dominum a Basso solo con Istrumenti* (con dedica speciale *Al Sig. Gioseffo Paini Musico Celeberrimo del Sig. Duca di Modana*).

64 Da notare anche l'ampio spazio riservato all'elaborazione della dossologia in cui, oltre a nuovi assetti metrici (tra i quali **3/2**), spicca l'esordio («Gloria») intensamente ornato, anche con abbellimenti notati per esteso.

65 Così si legge nella parte del *Violino Primo*.

Corporis Christi e come tale ricorre abbastanza frequentemente nelle raccolte salmodiche degli anni intorno all'opera mariniana[66], mentre il medesimo testo defunzionalizzato rispetto alla salmodia e intonato viceversa in forma mottettistica vanta soprattutto una solida tradizione nel corso del Cinquecento, ben documentata sin dalle antologie[67]; tuttavia, ho rintracciato solo rari altri casi seicenteschi in cui il testo davidico è intonato come mottetto; vedremo che, in realtà, nemmeno il brano mariniano segue il solo testo salmodico[68]. Ad ogni modo, anche questa composizione si presenta ordinata secondo una struttura interessante, in cui la prima esposizione di «Beati omnes» riappare con regolarità come rondò tra quasi tutti i versetti del testo salmodico[69]. All'ultima ripresa segue l'unico intervento esclusivamente strumentale, una *Sinfonia avanti la gloria* in **3/2** per concludere

66 Ne cito almeno due, nelle quali l'affinità si estende all'impiego di strumenti obbligati: la *Messa, e Salmi a Diverse Voci, et Istromenti di Nicolo Fontei da Orciano Maestro di Capella nel Duomo di Verona.* [...] *Opera Sesta* del 1647 e, soprattutto, i *Salmi a Cinque, Tre voci, e due Violini di Giovanni Legrenzi Maestro di Capella dell'Illustrissima Accademia della Spirito Santo in Ferrara* (Venezia, Francesco Magni, 1657): in questa raccolta, allestita per l'altra grande Accademia ferrarese, il *Beati omnes* è intonato con strumenti, *A 5. Canto, Tenore, Basso, & due violini.*

67 Si vedano, tra le più importanti, il *Liber Primus Musarum* compilato da Antonio Barré e stampato nel 1563, con un mottetto di Cipriano, o i *Mottetti del Fiore* (Venezia, Francesco Rampazetto, 1564), con due intonazioni, di Jean Lhéritier e Johannes Lupus; ma cinquecentesche sono pure le intonazioni di diversi numerosi autori quali Ivo de Vento, Orlando di Lasso, Rinaldo Del Mel, Giovanni Gabrieli. Si noti poi che nell'opera del bresciano Gregorio Turini troviamo tra le *Cantiones admodum Devotae, cum aliquot Psalmis Davidicis, in Ecclesia Decantandis, Ad quatuor aequales Voces Compositae. Per Gregorium Turinum Brixiensem, S. C. M. Rudolphi II. Musicum* (Venezia, Angelo Gardano, 1589) il singolare caso di un *Beati omnes qui timent* che, per le finalità e la composizione della silloge, potrebbe parere corrispondere alle forme del mottetto e del salmo, e tuttavia, per la sua collocazione nella stampa tra i testi inequivocabilmente salmodici credo vada considerato anch'esso come appartenente a quest'ultima categoria.

68 I sondaggi più fruttuosi riguardano ancora le stampe miscellanee: per esempio, nella raccolta romana di Fabio Costantini *Selectae Cantiones Excellentissimorum Auctorum octonis vocibus concinendae* (Roma, Bartolomeo Zanetti, 1614) troviamo un *Beati omnes* di Bernardino Nanino, oppure, più tardi, dal *Dritter Theil Geistlicher Concerten und Harmonien, a 1. 2. 3. 4. 5. etc. Voc. cum & sine Violinis, & Basso ad Organa: Aus den beruehmbsten Italiaenischen und andern Autoribus* [...] *colligiret und publiciret durch Ambrosium Profium* [...] (Leipzig, H. Köler, 1642) scopriamo al numero *XIII. Beati omnes. C. T. B. Marcelli Minozzi. in C. T. B.*, o, ancora, tra i manoscritti della Fabbrica del Duomo di Milano si segnala l'autografo datato dei *Motetti diversi, 1652.* di Giovanni Antonio Grossi, in cui il testo viene intonato in forma dialogica: *Beati omnes, dialogo a 3*. L'elenco rimane scarno, anche perché, a un più dettagliato esame, risulta che una composizione all'apparenza decisamente affine come *Beati qui habitant in domo tua domine*, stampata da Giovanni Paolo Cima nei *Concerti Ecclesiastici a Una, Due, Tre, Quattro Voci. Con Doi a Cinque, et Uno a Otto* [...] (Milano, Eredi di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1610), è in realtà l'intonazione dell'antifona *CAO* 1590 o del responsorio senza verso *CAO* 6182, appena variati (il mottetto prosegue e conclude «Laudabunt te in saecula saeculorum, alleluia»).

69 Nei libri parti si legge l'indicazione di rinvio «Beati omnes da capo».

sviluppando il «Sicut erat» sulla base del materiale di «Beati omnes». L'intonazione della dossologia si presenta dunque indipendente rispetto a ciò che precede; e difatti, nella parte vocale troviamo un'ulteriore precisazione didascalica: *Questo Salmo serve anco per Motetto, pigliando le parole di sotto fino al Gloria*; ritengo che le ultime parole intendano prescrivere che la composizione utilizzata quale mottetto debba omettere la conclusione dossologica, elemento caratterizzante della salmodia[70]. Il «pigliando le parole di sotto» si riferisce invece al testo mottettistico stampato sotto il testo salmodico, discostandosi da quest'ultimo in maniera più o meno radicale nei versetti successivi al primo. Ho cercato a lungo le origini del testo del mottetto, purtroppo senza fortuna non essendo biblico e non comparendo in alcuno dei repertori usuali; per questa ragione e perché testimone dell'atteggiamento sempre attivo e innovatore di Marini nei confronti della componente testuale mottettistica, propongo qui di seguito entrambi i testi, sovrapposti come nell'originale al fine di poter meglio valutare ciò che l'autore riteneva più appropriato all'intonazione mottettistica rispetto al salmo[71]:

[Con Violini]	Beati omnes qui timent Dominum qui ambulant in viis eius.
Solo.	Labores manuum tuarum quia manducabis, beatus es et bene tibi erit. *Errores abditos inferni quia expavescent, faelices sunt et bene illis erit.*
	Uxor tua sicut vitis abundans in lateribus domus tuae, filii tui sicut novella olivarum in circuitu mensae tuae. *Caelum eis lumen dabit abundans in progressibus crescet splendor, radij caeli umbras infernas effugabunt a circuitu recti cordis.*
	Ecce sic benedicetur homo qui timet Dominum.
Beati omnes. Da capo.	
Con i violini (Come stà)	Benedicat tibi Dominus ex Sion et videas bona Ierusalem omnibus diebus vitae meae. Benedicat *illi* Dominus ex Sion et *videat* bona Ierusalem omnibus diebus vitae *suae*.
[Vl] Tacet.	Et videas filios filiorum tuorum pacem super Israel.

70 Devo un ringraziamento particolare a Thomas Dunn per aver messo a mia disposizione con squisita cortesia le riproduzioni della parte di *Tenore ò Canto* rinvenuta a Budapest, contrassegnata dal timbro di possesso della «Biblioth. Reg. Scient. Universit. Hungaricae», insieme a una sua prima trascrizione del brano, con ricostruzione della parte del secondo violino.

71 Il testo rispetta l'ordinamento dei versetti salmodici; in corsivo il testo mottettistico che si discosta da quello del salmo 127, mentre la prima colonna ripropone le indicazioni esecutive presenti nelle diverse parti.

Et videat glorias semitarum suarum Deum finis hominum.

Beati omnes. Da capo.
Sinfonia avanti la gloria.

Ancora in tema di prassi esecutiva, tengo a segnalare il *Come stà* apposto al passo del «Benedicat tibi Dominus ex Sion» nel violino (bb. 47-59, notato eccezionalmente in chiave di soprano): in effetti, per l'intero versetto il ruolo svolto dagli strumenti è del tutto diverso, pensato per sostenere la voce impegnata in un passo recitativo con un accompagnamento a note lunghe teso a costruire un tessuto armonico intrecciato col continuo intorno alle ribattute brevi del tenore: l'indicazione vuole evidentemente chiarire questa situazione, richiedendo allo strumentista di rispettare l'inatteso cambiamento di scrittura, senza intervenire con l'estemporaneità della prassi della diminuzione o con un'ornamentazione troppo fitta che vanificherebbero l'originale effetto di quest'efficace idea compositiva. In fine, la raccolta si completa con un'intonazione a voci piene del cantico mariano[72].

L'ultima stagione della carriera di Biagio Marini si indirizza ancora una volta – così come era avvenuto agli esordi – verso l'ambito ecclesiastico e la produzione sacra[73]. Nel 1654 esce infatti un *Libro Secondo* di composizioni per l'ufficio:

---

72 Ammetto che gli interessi personali mi inducono a prestare maggiore attenzione ai salmi e ai mottetti, ma devo almeno precisare che il *Magnificat. A 5. Tre voci e 2 violini* (peraltro ora edito con la ricostruzione dell'*Alto* e del *Violino Secondo* di Thomas Dunn), si presenta soprattutto con un assetto complessivamente più 'monumentale' rispetto alle altre intonazioni – e difatti il trattamento dei violini regredisce spesso a quelle forme di riempitivo sonoro timbricamente fissato all'acuto che conosciamo già dal primo Seicento. Tuttavia, trovo di grande interesse le soluzioni ricercate sul piano ritmico e metrico, specie nella varietà delle segnature di tempo, che spaziano – oltre al semicerchio binario – dal **3/1** al **3/2**, e anche al **6/4**.

73 Ricordo che nulla sappiamo dell'opera XIX, da considerare perduta. Tuttavia, l'anno 1653 registra anche la pubblicazione della ristampa dell'imponente miscellanea milanese già intitolata da Giorgio Rolla *Teatro Musicale de Concerti Ecclesiastici a due, tre, e quattro voci di Diversi Celebri, e Nomati Autori. Con una Messa, Antifone, & Letanie della B. Verg. Maria, Di Nuovo Ristampato Con aggionta di un Magnificat, e Lettanie de Santi. All'Ill.mo, e Rev.mo Monsig.r Alfonso Litta Arcivescovo di Milano*. Il frontespizio viene ricomposto e presenta l'indicazione di ristampa, dell'*aggionta*, e la sottoscrizione tipografica *Per li Heredi di Giorgio Rolla*. Tuttavia, a soli quattro anni di distanza dall'*editio princeps*, la raccolta viene ridedicata con disinvoltura al nuovo titolare della cattedra ambrosiana e quindi dotata di una nuova lettera dedicatoria firmata da Carlo Federico Rolla «Dalla mia Stampa il dì 8. Genaro 1653». Per il resto – e salvo l'*aggionta* – il contenuto dell'edizione rimane singolarmente invariato, compreso l'elenco col *Nome degl'Autori, che si contengono nella presente Opera* ancora sottoscritto da *Giorgio Rolla Espositore della presente Opera* che finirà per indurre in errore Robert Eitner (*Quellen-Lexicon*, v. VI, p. 333, e l'errore viene perpetuato senza troppi dubbi malgrado il «di nuovo ristampato» in frontespizio). Mi ripropongo di dedicare un prossimo saggio alle molte peculiarità e non poche anomalie curiose che si riscontrano tra le caratteristiche tipografiche degli esemplari conservati delle due edizioni del 1649 e 1653.

Vesperi per Tutte le Festività dell'anno. A Quatro voci. Da cantarsi in Capella e nell'Organo. Dedicati alla Maestà Sacra del Ser.mo D. Gioanni il Quarto Re di Portogallo &c. Libro Secondo. Opera XX del Cavalier Biagio Marini, Venezia, Stampa del Gardano, Francesco Magni, 1654[74].

Ritengo le indicazioni di *Libro Primo* e *Libro Secondo* un dato sufficiente per considerare queste opere come le due parti d'un progetto organico: esse si presentano sotto molti aspetti come complementari, oltre che adeguatamente differenziate sia sul piano liturgico, sia su quello stilistico-musicale, per rispondere ad esigenze diverse e distinte.

Nell'*Opera XVIII*, a dispetto del titolo di *Salmi per tutte le Solennità dell'Anno*, la scelta dei testi intonati è maggiormente incentrata sulle situazioni di rango festivo maggiore, siano esse domenicali, per le memorie liturgiche del santorale secondo il cosiddetto *cursus* maschile, femminile, o per i principali *Communi*. Quanto poi ai tratti stilistici, credo di avere insistito abbastanza sul linguaggio *concertato* estremamente innovativo che li contraddistingue: si noti – oltre tutto – che l'autore stesso ha ritenuto di presentarli come *Concertati nel moderno stile*, e sappiamo quanto Marini fosse attratto dalle *curiose & moderne inventioni*[75].

---

74 Sul versante biografico, l'unico dato certo di cui disponiamo a tutto il 1654 è legato alla data del 2 dicembre 1653, giorno in cui Marini era a Brescia per sottoscrivere una polizza d'estimo presentata dal fratello del musicista, Fra Marino Marini, carmelitano, e da cui sappiamo che il musicista era «Cittadino et' hora habitante nella Inclita Città di Venetia». Il documento, conservato presso la Biblioteca Queriniana, fu pubblicato per la prima volta da GUERRINI, *Per la storia della musica*, pp. 16-17. Tutto ciò non consente minimamente di spiegare le motivazioni e le condizioni della dedica, non essendo noti altri collegamenti con la corona portoghese. Non possiamo nemmeno precisare ulteriormente la pubblicazione dell'op. XX, giacché la lettera dedicatoria sottoscritta da Marini si presenta curiosamente priva di qualsiasi data o luogo. Il testo della dedica mi è particolarmente caro da tempo, per via di un'immagine retorica – che ho riutilizzato nel titolo di questo contributo – in cui riconoscevo un'allusione alla situazione della musica sacra mariniana, tanto per il silenzio degli studi musicologici, quanto per la sfortunata dispersione di tanti testimoni. In realtà, il compositore si rivolge alla «Sacra Maestà» rilevando come «goda de i musici Concenti in supremo grado» e auspicando che «Si degnerà la M*aestà* V*ostra* compartire raggi di decoro a questa opera oscura, & improntare giorni di gloria sopra le tenebre del mio povero inchiostro».

75 La definizione compare nel frontespizio dell'*Opera VIII*: *Sonate Symphonie Canzoni, Pass'emezzi, Baletti, Corenti, Gagliarde, & Retornelli, A 1. 2. 3. 4. 5. & 6. Voci, Per ogni sorte d'Instrumenti. Un Capriccio per Sonar due violini Quatro parti. Un Ecco per tre Violini, & alcune Sonate Capriciose per Sonar due e tre parti con il Violino Solo, con altre curiose & moderne inventioni. Opera Ottava. Con Privilegio. Del Signor Biagio Marini Accademico Occulto Gentilhomo è Maestro di Musica. Del Ser.mo Sig.r Volfgango Villelmo Conte Palatino del Reno, Duca di Baviera, Giugliers, Cleves, & Berg. &c.*, Venezia, Stampa del Gardano, Bartolomeo Magni, 1629 (ma la dedica è datata «Kalendis Iulij 1626»).

La raccolta dell'anno successivo allarga ulteriormente la copertura di *Tutte le Festività dell'anno* inserendo anche i salmi *Domine probasti*, *De profundis*, *Memento Domine*, il *Confitebor Angelorum*, e due diverse intonazioni del *Magnificat*[76].

BIAGIO MARINI, *Vesperi per Tutte le Festiuità*, op. XX, 1654:
TAVOLA [in tondo le indicazioni tratte dalle parti]
Dixit Dominus. A 4. Primo Tuono Trasportato un tuono più alto. Sine intonatione.
Confitebor. 2. Tuono. Sine intonatione.
Beatus vir. 4. Toni. Sine intonatione.
Laudate pueri. Octavi Toni. Sine intonatione.
Laudate Dominum. Octavi Toni. Sine intonatione.
In exitu. Misti Toni. Sine intonatione.
Laetatus sum. Octavi Toni. Sine intonatione.
Nisi Dominus. Quarti Toni. Sine intonatione.
Lauda Ierusalem Dominum. Octavi Toni. [intonazione nel *Canto* e *Tenore*]
Credidi. 3. Toni. Sine intonatione.
In conuertendo Dominus. Quinti Toni. Sine intonatione.
Domine probasti me. Primi Toni. Sine intonatione.
De profundis. Tertij Toni. Sine intonatione.
Memento Domine Dauid. Primi Toni. Sine intonatione.
Beati omnes. Sexti Toni. Sine intonatione. Un tuono più alto se piace.
Confitebor Angelorum. 7. Toni. Trasportato un tuono più alto. Sine intonatione.
Magnificat. Tertij Toni.
Magnificat Secondo. 6. Toni.
IL FINE.

Tuttavia, la differenza principale riguarda la scelta del linguaggio stilistico e formale delle intonazioni musicali, che si riflette direttamente sull'impiego e la destinazione esecutiva di queste composizioni: tutti i salmi sono regolarmente realizzati dalle quattro parti vocali fondamentali. Sebbene anche quest'opera soffra della scomparsa di alcune parti (il *Basso* e l'*Organo*), risulta immediatamente come le intonazioni siano molto più 'dirette', quasi rigidamente sillabiche, con gli unici momenti realmente ornati e melismatici limitati alla dossologia o al solo «Amen» conclusivo[77]. In breve, come precisa puntualmente il frontespizio – *Da cantarsi in*

---

[76] *Domine probasti* (*Ps.* 138), uno dei testi vespertini più lunghi, completa il secondo vespro del Comune degli Apostoli, mentre *Memento Domine* (*Ps.* 131) è il quinto salmo per il secondo vespro degli Apostoli o del Comune dei Santi Confessori Pontefici. Come è noto, *De profundis* (*Ps.* 129) è salmo proprio per il vespro dell'*Officium Defunctorum*. Era detto *Confitebor Angelorum* il *Ps.* 137 – ovvero *Confitebor tibi* [...] *quoniam audisti* – intonato in diverse situazioni, sempre come quinto salmo: *Feria V ad Vesperas*, *Officium Defunctorum, ad Vesperas*, *In Dedicatione S. Michaelis archangeli* (29 sett.), *in II. Vesperis* (ovvero l'unico salmo che distingue i secondi vespri di S. Michele dal primo vespro del *Commune Apostolorum*).

[77] Thomas Dunn ha pubblicato nella succitata collana anche tre ricostruzioni dall'op. XX: i salmi *Dixit Dominus*, *De profundis*, e il primo *Magnificat*, *Tertii Toni*. Si vedano pure le sue utili

Capella e nell'Organo – e come rivela la tavola completata dalle indicazioni tratte dalle parti, Marini adotta ora uno stile che mira a una realizzazione più funzionale alle celebrazioni il cui grado festivo richieda l'intervento figurato d'effetto certamente imponente e massiccio, ma, al tempo stesso, un minore impegno musicale e una più semplice realizzazione anche dell'intera serie salmodica vespertina[78]. Credo che nell'insieme di queste composizioni il criterio dominante

---

considerazioni sullo stile e sul rapporto con i toni salmonici (sebbene il riferimento al *Liber Usualis* non fornisca alcun dato storicamente valido), oltre alla segnalazione di alcune curiose 'trascuratezze' nella stampa del 1654 che conducono a «suggest that the typesetting and/or the materials with which the typesetter had to work may have been less than pristine» (cfr. le pp. 2-3 dell'*Introduction* pubblicata all'URL: http://aaswebsv.aas.duke.edu/wlscm/MariniVespers/Introduction.pdf).

78 Tra le opere apparse tra gli anni Quaranta e Sessanta del Seicento dedicate ai salmi vespertini sono in maggioranza le raccolte che si dichiarano (variamente) *concertate*; tuttavia, resiste un numero ragguardevole – per quanto minore – di vespri intonati *A Capella* (o *in Cappella*), in cui spesso si insiste sulla facilità e sulla brevità delle composizioni: un ottimo esempio è costituito dalla raccolta del 1640 di Innocenzo Borgetti, *Salmi Intieri per li Vespri Di tutte le Feste dell'Anno a quattro. A Cappella, brevi, e facili, con il Basso contìnuo per potersi cantare anco nel Organo Del P. Maestro Innocenzio Borgetti Servita Piacentino, già organista nel Duomo di Piacenza, al presente ne Servi di Bologna. Dedicati all'Illustrissima, e Eccellentissima Signora Marchesa Laura Pepoli Riaria* (Venezia, Alessandro Vincenti). Una delle soluzioni favorite consiste nel proporre alle stampe entrambi i generi in un'unica silloge: è il caso, per esempio dell'*Opera Decimasesta* di Ortensio Polidori che, a carriera ben avviata e dopo diverse raccolte di salmi concertati, pubblica i *Salmi a doi Chori parte concertati e parte pieni di Ortensio Polidori da Camerino Mastro di Cappella della Metropoli di Chieti. Libro Secondo Opera Decimasesta. Dedicati all'Illustrissimo, & Reverendissimo Monsig. Stefano Sauli Arcivescovo, et Conte di Chieti* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1646); ma non dimentichiamo che anche raccolta postuma di Claudio Monteverdi annuncia, sul frontespizio, *Messa a quattro voci, et Salmi a Una, Due, Tre, Quattro, Cinque, Sei, Sette, & Otto voci, Concertati, e Parte da Cappella* [...] (Venezia, Alessandro Vincenti, 1650). Ma si confronti anche il titolo di un'opera poco nota di area milanese, i *Salmi da Capella a Quatro Voci con altri Salmi à Tre, Quatro, è Cinque Si placet, Concertati di Francesco Della Porta Organista, & Maestro di Capella nella Madonna presso S. Celso & di Santo Antonio in Milano. Opera Quinta. Dedicati al Serenissimo Arciduca Ferdinando Carlo d'Austria Conte del Tirolo &c.* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1656 [ma alcune parti sono datate 1657]). Comunque, non mancano nuove testimonianze nel decennio successivo alla pubblicazione dell'opera mariniana: a parte il singolare caso illustrato da *Il Secondo Libro de Salmi a 5. in fuga con una Messa da morto, & altre compositioni del medesimo genere fugato, e veloce di Domenico Minucci Maestro di Musica nella Cattedrale d'Asolo di Trivisana. Dedicati alla Cesarea Maestà di Leopoldo Primo Imperatore* (Venezia, Francesco Magni, 1662), spicca anche in questo caso il contributo di Maurizio Cazzati che ristampa la sua *Opera XVII* (*Messa e salmi a cinque voci* [...], 1655) con un titolo ancora più esplicito (*Messa e Salmi a cinque da Capella, col suo Basso continuo à beneplacito, di Mauritio Cazzati Mastro di Capella in S. Petronio di Bologna. Opera XVII. Nuovamente ristampata*, Bologna, s. e., 1667) a pochi anni di distanza dai nuovi *Salmi da Capella per tutto l'anno a quattro voci, col suo Basso continuo à beneplacito dedicati al Molt'Illustre, e Reverendissimo Signore Il Sig. Giulio Prati Dottore dell'una, e l'altra legge, e Canonico della Perinsigne Collegiata di S. Petronio, da Mauritio Cazzati Mastro di Capella in detta Chiesa, & Accademico Eccitato. Opera XXXIII* (Bologna, Eredi di Evangelista Dozza, 1663). Un'interessante testimonianza, per molti

della 'funzionalità liturgica' dell'intonazione figurata del salmo sia sufficiente a spiegare – se non a giustificare – quella certa «*ruvidezza*» nella scrittura sottolineata da Thomas Dunn: ciò che si richiede alla musica è di fornire un contributo consono al grado festivo della celebrazione, decoroso quanto basta a corrispondere alla sua funzione liturgica, a rispondere efficacemente alle necessità della singola situazione liturgica. Sono sempre più convinto che questo parametro debba necessariamente pesare nelle nostre valutazioni storico-musicali, costituendo una precisa – per quanto di difficile definizione – 'categoria estetica' che sarebbe fuorviante negare o sottovalutare, specialmente nel repertorio sacro (e, a maggior ragione, specificamente liturgico) coevo[79].

L'*Opera XXI*, penultima creazione mariniana pubblicata nel medesimo anno dell'*opus ultimum*, i *Diversi generi di Sonate*[80], quando il compositore era sul punto di passare a reggere la cappella del Duomo di Vicenza, rappresenta a mio avviso un vertice, almeno al pari dell'*Opera XXII*[81]. La raccolta si rivolge ancora una volta al

versi analoga, ci giunge anche da un'opera di Lorenzo Penna: sul frontespizio si legge *Psalmorum Totius Anni Modulatio, una cum Missa, et Falsis Bordon: (ut aiunt) adiunctis Psalmis Carmelitarum usui quatuorq. Antiphonis, ac Litanijs B. V. Mariae. Omnia Quator Vocibus cum Quinto ad libitum. Auctore F. Laurentio Penna à Bononia Carm. ex Congreg. Mant. Sac. Theol. Mag. Doct. Colleg. in Accad. Resolutor & Philaschis. Accad. Indefesso, nec non in Cathedrali Imolensi Musicae Praefecto. Opus Tertium* (Bologna, Giacomo Monti, 1669), mentre le segnature dei libri parte recitano: *Salmi à 4. da Capella del P. Penna. Opera Terza.*

79 Evocare uno 'stile antico', o una certa 'arcaicità', o ricercare atteggiamenti 'retrospettivi' corrisponde semplicemente – credo – a spostare i termini della questione: il musicista da chiesa (cioè qualunque musicista avesse seguito il comune percorso formativo) disponeva di un ventaglio sufficientemente ampio di mezzi linguistici e soluzioni compositive, e conosceva profondamente il proprio ruolo nell'ambito delle diverse istituzioni ecclesiastiche da saper scegliere e modulare convenientemente le caratteristiche della propria scrittura in riferimento all'uso che del brano andava fatto. Il senso di 'proprietà' della composizione non poteva ignorare il rapporto tra il genere musicale e la sua collocazione pratica (ovvero il suo consumo): in funzione di questo rapporto, attentamente valutato, il compositore sceglieva il mezzo linguistico più consono, operava le proprie scelte stilistiche e dosava con senso d'efficacia (ma anche d'economia) il grado di innovazione (se non di sperimentalismo) o, viceversa, di conservatorismo (inteso come fedeltà alla tradizione) da perseguire.

80 La dedicatoria dell'*Opera XXII* è datata in «Venetia Primo Settembre 1655» e dunque, in assenza di un'analoga datazione nell'ultima raccolta sacra, possiamo inferire che questa sia apparsa tra l'inizio dell'anno e l'estate 1655. Tuttavia, va sottolineato come entrambi i frontespizi si presentino privi di qualunque riferimento ad incarichi correnti del musicista, lasciando totalmente aperto il dubbio sulle attività svolte da Marini prima della nomina vicentina.

81 L'ultimo incarico assunto da Marini verso la fine della carriera presso un'altra importante istituzione ecclesiastica veneta è ben documentato sin dai lavori di GIOVANNI MANTESE, *Storia musicale vicentina*, Vicenza, Banca Cattolica del Veneto, 1956, pp. 81-83. L'autore osserva che «È la prima volta che compare un laico tra i maestri della nostra Cappella Musicale» e suggerisce saggiamente che questa deroga dal regolamento della capella (la cui preoccupazione principale

repertorio per l'ufficio, sebbene più specificamente alla liturgia della Settimana Santa[82]:

---

era in realtà la possibilità di retribuire il maestro mediante appositi benefici ecclesiastici) fosse motivata dal fatto che «evidentemente, il Capitolo mirava a dare alla Cappella Musicale un maestro che godesse già un buon nome nel mondo della musica e sotto questo aspetto il Marini era il più indicato». Come testimoniato dagli atti capitolari al 31 agosto 1655, «dopo haver fatto la prova della sua peritia in questa professione», «il Sig. Cav. Biagio Marini» ottenne la maggioranza dei voti con ampio margine rispetto ai concorrenti, «il R. P. fra Massimo Ferrari, dell'Ordine di S. Francesco, il R. P. fra Agostino Finatti, delle Gratie, il R. D. Pietro Granza, sacerdote padovano». In effetti, tra questi solo il primo godeva di una certa notorietà alle stampe per due pubblicazioni di musica sacra uscite a cavallo dell'anno del concorso vicentino: i *Salmi di Compieta concertati a tre voci con un Nunc dimittis, a Quatro di Fra Massimo Ferrari da Montecchio di Lombardia, Minore Conventuale, Organista, et Maestro di Cappella nella Chiesa Arcipresbiterale della Terra di Noventa di Piave. Opera Prima dedicata all'Ill.mo et Rever.mo Sig.re Sebastian Pisani Vescovo di Ceneda &c.*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1653, seguite poi dalle *Letanie della Madonna Concertate A 4. voci di Fra Massimo Ferrari Da Montecchio di Lombardia dell'Ordine di S. Francesco Min. Con. Opera Seconda. Dedicata al Molto Rev. Padre mio Sig. Patron Singularissimo Il Padre Maestro Antonio L'Aimeri da Reggio Teologo dell'Altezza Eminentissima del Sig. Cardinale d'Este. Novamente stampate*, Venezia, Francesco Magni, 1658; tuttavia, sebbene queste opere documentino la vivacità musicale dei Francescani di Montecchio (medesima origine aveva quel Bonaventura Rubino autore di non meno di sette opere uscite tra 1645 e 1658) – una sfida tutta bresciana, dunque – non sono comparabili al prestigio e alla produzione del Nostro, anche limitandosi al solo genere sacro. Secondo i regolamenti capitolari vecentini, la nomina del nuovo maestro doveva «durar per tre anni et non più se non a beneplacio di questo R.mo capitolo», ma alla data del 4 novembre 1556, dopo appena un anno di servizio, si rende nuovamente «vacante l'uffitio del maestro di capella per la rinontia fatta dal sig. Biasio Marini». Tengo a segnalare l'interessante caso di un altro ben noto musicista laico, nominato a capo di una cappella tradizionalmente retta da un ecclesiastico, studiato da ANTONIO LOVATO, *Tarquinio Merula 'Musico' di Giorgio Cornaro vescovo di Padova (1642-1663)*, «Rassegna Veneta di studi musicali» V-VI (1989-1990), pp. 181-202, per quanto non mi pare si possa ravvisare nel caso di Marini analogia alcuna col contrasto che a Padova oppose il vescovo al Capitolo metropolitano. Non si dimentichi comunque la possibilità che la dedica de *La Cornera Symfonia A 2. Doi Violini o Cornetti* stampata negli *Affetti Musicali* opera prima mariniana del 1617 riguardasse «qualche membro della famiglia veneziana Corner, il podestà di Brescia Girolamo o il vescovo di Padova Marco», come suggerito da Piperno in MARINI, *Affetti Musicali*, p. XV.

82 La liturgia dell'ufficio nella Settimana Santa – e specialmente nel cosiddetto *Triduum* (dal mattutino del giovedì Santo *in cena Domini*, il venerdì *in Parasceve*, e fino a nona del *Sabbatum Sanctum*) – si riduceva all'essenziale: venivano omesse le formule introduttive, *capitula*, inni e versetti e responsori propri; veniva ridotto il numero di antifone; l'ultimo salmo alle lodi, vespro e compieta era seguito direttamente dal cantico (ovviamente *Nunc dimittis* a compieta), sempre con omissione della dossologia; il *Pater noster* era recitato *secreto*, e si omettevano i «Dominus vobiscum» e gli «Oremus» d'introduzione alle collette, come pure le memorie e commemorazioni e, in molti casi, anche il *Benedicamus Domino* conclusivo. Una delle particolarità era rappresentata dalle *lectiones* per il primo notturno del mattutino (meglio note come *Tenebrae*): esse erano tratte dalle *Lamentazioni di Geremia* (sempre con appositi toni di recita); inoltre, al matuttino si accendeva un numero definito di candele, poi spente una ad una all'inizio di ogni antifona e responsorio, continuando anche alle Lodi che si dovevano concludere nell'oscurità. La denominazione

Lacrime di Davide sparse nel Miserere Concertato in diversi modi A due tre quatro e più voci Con due violini a beneplacito, Litanie de Santi abbreviate, Motetti, e Tantum ergo Sacramentum. Opera XXI. Consacrata all'Ill.mo et Eminentis.mo Sig.re Monsignor Marquardo Vescovo d'Aistett, Prencipe del S. R. Impero. Dal Cavalier Biagio Marini, Venezia, Francesco Magni, 1655.

Il suggestivo titolo fa riferimento al salmo 50 *Miserere mei Deus*; sarebbe troppo lungo ricordare la peculiare tradizione delle intonazioni polifoniche di questo testo tra Cinque e Seicento, e tuttavia non è inutile ricordare come, dal punto di vista stilistico, questa parte della produzione sacra sia a lungo rimasta legata ad una scrittura tradizionalista[83], per quanto non siano mancate eccezioni estremamente originali e moderne, in particolare nei contributi di Giovanni Francesco Capello (1612)[84], o di Antonio Burlini (1614)[85]. Inoltre, possiamo notare come questo

di *Tenebrae* era ripresa dal responsorio *Tenebrae factae sunt* (*CAO* 7760). Si noti che anche l'uso monastico si riduceva nella Settimana Santa fino ad adottare, in buona sostanza, l'uso secolare, detto *more canonicorum* (ovvero con mattutino di nove letture e salmi anziché dodici).

83 Rimangono utili le considerazioni di ROCHE, *North Italian Church Music*, p. 40, che attira l'attenzione sulla raccolta di GIOVANNI BACILIERI (Baccilieri), *Lamentationes, Benedictus et Evangelia, Quae publice in Ecclesijs diebus Dominicis Palmarum, & Feriae sextae leguntur, ad Novum Musicae concentum quinq. voce. redacta. A R. D. Ioanne Bacilerio Ferrariensi. Opus Primum*, Venezia, Angelo Gardano e fratelli, 1607, con semplici intonazioni del *Miserere* in falso bordone; aggiungerei che la medesima soluzione si ritrova anche nella successiva raccolta d'inizio Seicento, le *Nove Lamentationi per la Settimana Santa a quattro voci del R. D. Giovanni Croce Chiozzotto Maestro di Capella della Serenissima Signoria di Venetia in S. Marco, nuovamente date in luce*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1610, completata da falsi bordoni per il *Miserere* adespoti. Si veda inoltre il contributo di JOHN BETTLEY, *'La compositione lacrimosa': Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century*, «Journal of the Royal Musical Association» 118 (1993), pp. 167-202, con buon apparato bibliografico.

84 Cfr. *Lamentationi Benedictus e Miserere da cantarsi il Mercordì, Giovedì e Venerdì Santo di sera à Matutino. Concertate à cinque voci, et Istromenti à beneplacito. Dal R. P. Gio. Francesco Capello da Venetia, della Congregatione Fiesolana. Opera Terza. Novamente Stampata. Dedicata al Molto Mag. & M. Rever. Sig. D. Antonio Bocco Honoratiss. Mansionario nel Domo di Brescia*, Verona, Angelo Tamo, 1612; una nota alla fine della *Partitura* indica che la raccolta voleva essere più completa: «Si sono tralasciati di stampare due altri Benedictus, & due altri Miserere acciò l'opera tanto non cresca». Una trascrizione moderna del *Miserere* si trova in JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610 and their Relationship with Italian Sacred Music of the Early Seventeenth Century*, Ph.D. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1972, pp. 1037-1045. Il contributo di questo compositore – già evidenziato da JEFFREY KURTZMAN, *Giovanni Francesco Capello, an Avant-gardist of the Early Seventeenth Century*, «Musica Disciplina» XXXI (1977), pp. 155-182 – è stato studiato approfonditamente da RODOBALDO TIBALDI, *Strumenti e forme strumentali nella musica sacra a Brescia nel primo Seicento: le* Lamentationi *e i* Motetti e dialoghi *di Giovanni Francesco Capello*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, vol. II, a cura di Rosa Cafiero e Maria Teresa Rosa Barezzani, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1992, pp. 237-295. Cfr. anche RODOBALDO TIBALDI, *I 'Mottetti e Dialoghi' (Venezia 1615) di Giovanni Francesco Capello. Con uno studio sull'uso degli strumenti nel mottetto italiano (ca. 1598-1630)*, tesi per il dottorato di ricerca in Filologia Musicale, Università degli studi

repertorio vada sostanzialmente esaurendosi nelle stampe già dall'inizio degli anni Venti[86]; di conseguenza la raccolta di Biagio Marini spicca ancora più unica[87].

---

di Pavia, Scuola di paleografia e filologia musicale, a. a. 1992-1993, e RODOBALDO TIBALDI, *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 (ConNotazioni, 2), pp. 313–349.

85 Cfr. *Lamentationi per la Settimana Santa a Quattro Voci con un Benedictus a Cinque, e due Miserere a due Chori. Il tutto concertato alla moderna co'l Basso continuo per il Clavicembalo, o Spinetta, Aggiuntovi una parte per un Violino, & il modo di concertarle, che è notato nel Basso continuo, & in detta parte. Opera Settima, di Antonio Burlini Monaco Olivetano. Novamente composta, & data in luce*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614. Il concorso degli strumenti caratterizza pure la raccolta di VALERIO BONA, *Lamentationi della settimana santa con il Benedictus & Miserere per ciascun giorno, et un motetto del S. Sepolcro, co'l versetto, & sua oratione: commode per le semplici voci, & per li istromenti, con il basso continuo per il clavicembalo concertate a doi chori uguali ... opera vigesima seconda.* Venezia, Giacomo Vincenti, 1616.

86 Sia Roche (cfr. nota 83) che HANS JOACHIM MARX, *Monodische Lamentationen des Seicento*, «Archiv für Musikwissenschaft» XXVIII/1 (1971), pp. 1-23: 5, hanno sottolineato come le intonazioni del repertorio relativo alle Lamentazioni fossero ormai più rare rispetto all'età rinascimentale, censendo undici edizioni veneziane tra 1600 e 1620. (Cfr. anche il mio lavoro su *Carlo Donato Cossoni e l'Ufficio «a Voce sola»*, cit. alla nota 62). Da un censimento del repertorio, balza singolarmente all'occhio dello storico la curiosa coincidenza della – quasi ormai inattesa – improvvisa ripresa e moltiplicazione delle raccolte a stampa comprendenti intonazioni del *Miserere* nell'anno 1623. In effetti, dopo la succitata raccolta di Valerio Bona del 1616, bisogna attendere il 1622 per la pubblicazione della successiva, le *Lamentationi, Miserere, et Improperii a Quattro Voci, per la Settimana Santa, con il Basso per l'Organo di Don Dominico Borgo Veronese novamente composti & dati in luce* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1622), che tuttavia precede appena le ben tre opere tutte pubblicate nel 1623: ai riti quaresimali sono dedicati sia i *Responsori della Settimana Santa. Con il Passio nella Domenica delle Palme. A 4. Voci con falsi bordoni a 4. & a 8. per il Miserere & Benedictus. Con il Basso Continuo. Di Andrea Anglesio detto Imperiale, Cittadino Romano. Opera Terza Dedicati all'Illustr.mo et Rev.mo Sig.re il Sig. Paris Arcivescovo di Saltzburg, Conte di Lodrone Sig. di Castellano, & di nuovo Castro, Legato nato della S. Sede Apostolica, Primato dignissimo di Germania, Prencipe & Sig. mio Colendissimo* (Venezia, Bartolomeo Magni), sia le *Lamentationum Ieremiae Prophetae in Maiori Hebdomada pro Gravi Cimbalo Modulando cum Sex Vocibus Don Antonio Mogavero Francavillense Auctore. Canticum vero Zachariae, & Miserere, Cum Octo Vocibus. Nunc primum in lucem aeditae* (Venezia, Alessandro Vincenti), mentre all'ultima ora diurna si rivolge la *Compieta Concertata. Con l'Antifone della Beata Vergine, e con un Miserere à versetti concertato alla Romana à Cinque Voci. Con il Basso Continuo. Del P. F. Agostino Diruta Perugino Agost. Maestro di Capella, & Organista della Magnifica Comunità di Asolo Trevisana. Opera Quinta. Nuovamente composta, & data in luce* (ancora presso il Vincenti), il cui *Miserere Concertato* non rinuncia del tutto ai passi in falsobordone. Dopo questa data (a parte la terza opera del genovese Giovanni Battista Rossi solo recentemente riscoperta, *Threni Ieremiae Prophetae, super voces Gregorianas, & miserere, cum una voce acuta, vel gravi ad beneplacitum, Cymbalis, vel alijs Instrumentis Concinendi. R. P. D. Io: Baptista De Rubeis Clerico Genuense Auctore: Congregationis Somaschae. Secunda Editio* (Venezia, Bartolomeo Magni, 1628) che tuttavia è ristampa di un'edizione perduta), non conosco (in mancanza di più affidabili strumenti bibliografici) altre edizioni di *Miserere* fino all'uscita delle *Lacrime di Davide* del 1655.

87 A dispetto di quanto riscontrato nell'editoria musicale, molte fonti documentarie indicano invece la fortuna delle realizzazioni polifoniche del salmo 50 nelle celebrazioni liturgiche: cfr.

Anche negli anni successivi questa la situazione non cambia molto, ma mi pare importante sottolineare come l'unica opera affine si debba proprio a Maurizio Cazzati (1668)[88]. La sola esposizione di questi fatti sarebbe sufficiente per lasciarci

---

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*, vol. II, a cura di Sergio Martinotti, Milano, Vita e Pensiero, 2000 (La città e lo spettacolo, 8), pp. 13-64, ma anche ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Rovetta's Music for Holy Week*, in *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, a cura di Francesco Passadore, Franco Rossi, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 1998 (Studi musicologici, Serie III/B: Atti di convegni, 2), pp. 401-441, e l'articolo, di prossima pubblicazione in «Recercare», di RODOLFO BARONCINI, *L'officio delle tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell'Italia settentrionale tra Cinque e Seicento.* Inoltre, l'intonazione del *Miserere* era strettamente connessa con la devozione delle Quarant'ore e le liturgie ad essa associata: cfr. le testimonianze citate da KENDRICK, *Sounds of Milan*, p. 142 e n. 135 (a p. 475). La realtà cinquecentesca, sia *figurata* che *corale*, emerge efficacemente dai lavori di JOHN BETTLEY, *The Office of Holy Week at St Mark's, Venice, in the late Sixteenth Century and the musical contributions of Giovanni Croce*, «Early Music» XXII/1 (1994), pp. 45-60, e DAVID E. CRAWFORD, *Gaspar de Albertis and Holy Week Liturgies in Renaissance Bergamo*, in *Cantus Planus*, proceedings of the conference (Tihany 1988), edited by László Dobszay, Péter Halász, e. a., Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, Zenetudományi Intézet, 1990, pp. 415-429.

88 Apparsa nel 1668, anno d'intensissima attività editoriale per le stampe del maestro di San Petronio (ben sette edizioni), la breve ma interessantissima raccolta di *Benedictus, Miserere, et Tantum ergo a Quattro Voci, con due Violini a beneplacito, Dedicati al Reverendissimo Padre D. Angelo Bertuzzi Dignissimo Abbate di S. Procolo di Bologna, da Maurizio Cazzati Mastro di Capella in S. Petronio et Accademico Eccitato. Opera XXXXV. In Bologna, 1668* viene in realtà ad affiancarsi (e in qualche misura a completare) alle *Sacre Lamentationi della Settimana Santa Dedicate a gl'Illustrissimi Signori Presidente, e Fabricieri di S. Petronio da Maurizio Cazzati Suo Mastro di Capella, & Accademico Eccitato. Opera XXXXIIII.* Conosco due sole opere comprendenti il *Miserere* pubblicate fino ai primi anni del nuovo secolo: la prima d'area romana, i *Responsoria Hebdomadis Sanctae Una cum Benedictus, Miserere, ac Antiphonis Quatuor Vocibus cum Organo Auctore P. Mag. Fr. Michaele Angelo Falusi Romano Ord. Min. Conuent. SS. Theologiae Doctore, ac in Basilica SS. XII. Apostolorum de Urbe Cappellae Magistro. Opus Primum. Eminent.mo, et Reverend.mo Principi D. Fr. Laurentio Brancato S. R. E. Titulo Sanctorum XII. Apostolorum, Presbitero Cardinali De Lavrea S. Sedis Bibliothecario ex Ord. Min. Convent. Assumpto* (Roma, per il Mascardi, 1684), e la seconda bolognese: *Stabat Mater, Benedictus, Miserere, li 3. Alleluia, con il Tratto del Sabato Santo à otto voci pieni Consecrati al Reverendissimo Padre D. Aurelio Cezza Abbate Perpetuo in S. Bartolomeo di Rovigo. Da Giuseppe Antonio Silvani Maestro di Capella nella Basilica di S. Stefano in Bologna. Opera Sesta* (Bologna, Marino Silvani, 1708). Non mi pare inutile sottolineare le dediche all'ambiente benedettino sia di quest'ultima opera (per gli Olivetani), sia della succitata di Domenico Borgo (1622, per i Cassinesi «in San Giorgio Maggiore di Venetia»). Sulla tradizione posteriore, cfr. i diversi lavori di MAGDA MARX-WEBER, *Neapolitanische und venezianische Miserere-Vertonungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft» XLII-II/1-2 (1986), pp 17-45, 136-63, e *Römische Vertonungen des Psalms Miserere im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft» VIII (1985), pp. 7-43 (entrambi ripubblicati in MAGDA MARX-WEBER, *Liturgie und Andacht: Studien zur geistlichen Musik*, Paderborn, Schöningh, 1999 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, 7), rispettivamente alle pp. 41-71, 72-102 e 1-40), cui si aggiunge il più recente *Die Tradition der Miserere-Vertonungen in der Capella Pontificia*, in *Collectanea. II: Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle*, hrsg. von Bernhard Janz,

perlomeno sorpresi di fronte alla scarsa – se non inesistente – attenzione riservata dalla ricerca a questa singolare raccolta[89]. Fortunatamente, alla lacuna musicologica ha cercato di porre rimedio un'interessantissima – sebbene parziale – registrazione discografica prodotta pochi anni fa[90]. La *Tavola* ci informa sul contenuto dell'opera:

TAVOLA
Miserere Primo. A due & à 3 voci
Miserere Secondo. A 4 è voci à beneplacito
Miserere Terzo à 6. quatro voci è 2 violini a beneplacito
Miserere Quarto. à 6. quatro voci è 2 violini
Letanie de Santi. à 4 voci è 2 violini se piace.
Tantum ergo. à 4. 6. con sinfonia si placet.
MOTETTI
O dulcissime Jesu à 3 voci
O Pretiosum A 5. trè voci è due violini

Sono fiducioso che l'intera raccolta possa presto essere pienamente riscoperta attraverso l'edizione critica allestita da chi scrive – ormai sostanzialmente compiuta – delle *Lacrime*, unica opera sacra di Marini giunta sino a noi integra in tutte le sue parti[91].

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994 (Capellae apostolicae sixtinaeque collectanea acta monumenta, 4), pp. 265-288, che copre i sec. XVI-XIX.

89 Insieme con i precedenti *Salmi a Quattro*, l'opera dovette godere di una certa notorietà, se compare tra quelle che può ricordare a parecchi anni di distanza LEONARDO COZZANDO, *Libraria Bresciana Prima, e Seconda Parte Novamente aperta dal M. R. P. Leonardo Cozzando Servita Bresciano*, Brescia, Giovanni Maria Rizzardi, 1694 (ed. facs. Sala Bolognese, Forni, 1974): «Scrisse, e publicò per mezzo delle stampe molte compositioni, che hanno ritrovato presso virtuosi commendatione di buone, & eccellenti. Salmi à 4. stampati in Venetia dal Gardano. Musiche di Camera à 2. 3. 4. stampate dal medesimo. Miserere à 2. 3. 4. con Violini. In Venetia per Alessandro Vincenti. Madrigali, Sinfonie à 2. 3. e 4. Stampate come sopra. Arie à 1. 2. e 3. Musiche à 1. 2. 3. 4. 5. lib. 4. 5. 7. Sonate, Canzoni, Passemezzi, Balletti, Correnti, Gagliarde, Ritornelli à 1. 2. 3. 4. 5. 6. Stampati presso Bartolameo Magni nella Stamparia Gardana, & altre compositioni, che non sono venute alle mia cognitione» (*Parte Prima*, pp. 58-59).

90 La registrazione è stata realizzata da *Gli Erranti*, diretti da Alessandro Casari per Stradivarius Dulcimer, 1998 (STR 33474) e l'esecuzione bresciana dell'anno precedente è stata presentata in un breve articolo di ALESSANDRO CASARI, *Una composizione sacra di Biagio Marini. Le 'Lacrime di Davide'*, «Brescia Musica» XII/55 (Febbraio 1997), p. 35.

91 Anche questo *unicum* è conservato in Polonia, presso la Biblioteka Uniwersytecka di Wroclaw; tuttavia lo stato di conservazione dell'esemplare non è perfetto e si lamenta la perdita dell'ultima carta della parte di *Basso* contenente le battute conclusive del mottetto *O pretiosum*, fortunatamente ricostruibili con facilità.

Le quattro diverse intonazioni del salmo 50 rispondono sia all'uso liturgico di riprendere il testo nei diversi giorni della Settimana Santa, sia all'esigenza di disporre di intonazioni alternative, diverse per organico e per funzionalità della realizzazione. Tuttavia, anche riguardo a questa caratteristica, comune a un'ampia parte del repertorio sacro, le scelte compositive di Marini si distinguono poiché a organico 'minore' non corrisponde una composizione minore in termini di impegno musicale, solennità, o coinvolgimento 'affettuoso'. Anche laddove la partitura adotta soluzioni musicalmente 'semplici', talvolta apparentemente quasi statiche nella scelta del verticalismo spingendosi anche fino alla recitazione libera su breve secondo il noto modello del falsobordone, Marini genera sonorità di straordinaria intensità (si osservino le scelte timbriche nelle voci, la profondità e il colore delle tessiture vocali) ottenendo un risultato complessivo di penetrante effetto[92]. Il testo del *Miserere* sembra infatti accordarsi così pienamente alle corde espressive di Marini, alla sua già rilevata facilità a dare voce agli *affetti* in musica e a un innegabile gusto per le sonorità e gli effetti profondamente melanconici e struggenti, che viene da domandarsi se a monte della decisione di creare una siffatta raccolta non vi sia stato un maggiore interesse per questo testo più ancora che per la destinazione liturgica o le esigenze del repertorio[93]. Così, i quattro *Miserere* si presentano profondamente diversi. Il significato del titolo del *Miserere Primo. A due & a 3 voci* non è del tutto esplicito, se non per il fatto che, a dispetto di una struttura apparentemente semplicissima sviluppata nell'alternanza tra versetti concertati e versetti intonati su un ritornello sempre uguale a falsobordone e con recitazione su breve, i versi dispari si svolgono per lo più concertando due voci (*Canto* e *Tenore*, oppure *Canto* e *Basso*, ma anche a *Tenore* o *Canto* solo, sempre con grande originalità ed efficacia) con il *Basso*, che interviene solo occasionalmente *A 3.*, sebbene con grande effetto[94].

La seconda intonazione è la più semplice – non per questo meno interessante – sia per economia di mezzi che per struttura, illuminata dal titolo nella parte

---

92 A parte il più noto precedente monteverdiano, preferisco ricordare un esempio bresciano in cui si può osservare un massiccio ricorso alla recitazione su breve (o *longa*), tanto semplice quanto efficace: i *Salmi Intieri a Cinque Voci di Leandro Gallerano da Brescia. Con il suo Basso per l'Organo. Opera Quarta*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1622.

93 L'esempio più noto (ormai persino inflazionato nella discografia, tanto da lasciare spazio a letture sempre più superficiali) e comunque significativo della 'melanconia' mariniana è certamente il *Passacaglio a 4. & a trè tralasciando la viola* posto a suggello dell'op. XXII. Purtroppo la produzione discografica non è in grado di documentare altrettanto pienamente il gran numero di componimenti che presentano analoghe caratteristiche nella sua opera profana.

94 In realtà, l'indicazione *A due & a 3 voci* si potrebbe banalmente motivare nell'alternativa pragmatica ed economica sul piano esecutivo, esprimendo un suggerimento che ben si accorda ai possibili registri vocali per le parti acute, rispettivamente *Canto o Ten.*, e *Tenore o Canto*.

dell'*Organo*: *Miserere Secondo. A 4. 5. voci cioè 2 Alti 2 Tenori e Basso a beneplacito*[95]. Tutti i versetti del salmo sono svolti a coppie, su un medesimo basso inalterato che sostiene le voci, anch'esse a coppie: i due tenori intonano il primo versetto e – immediatamente – i due contralti il secondo, il tutto rigorosamente in stile sillabico, sebbene con continui adattamenti dello schema ritmico e variazioni della realizzazione armonica per accogliere entro questo schema le diverse durate prosodiche del testo salmodico; infine, ogni coppia di versetti è chiusa dalla voce di basso con l'invocazione «Miserere mei Deus», invariabilmente a ribattute sul Sol grave, 'profondamente' suggestiva[96]. Ridotta in questi termini, la formula sembra tanto povera quanto monotona; tuttavia, il risultato è efficacissimo in senso funzionale liturgico, ma anche per via dell'interpretazione del testo, resa interamente sul solo piano armonico; inoltre, essa rappresenta una soluzione estremamente originale nell'ambito dell'annoso e delicato problema della gestione formale dei difficili testi del Salterio[97].

Le ultime due intonazioni si presentano di tutt'altro respiro, riccorrendo all'intera compagine vocale e strumentale, ma anche per ampiezza (intorno alle 350 batt.). Il *Miserere Terzo. A 6. quatro voci e due violini a beneplacito* combina ai precedenti mezzi semplici quali la recitazione omoritmica su breve in falsobordone una più completa varietà linguistica propria dello stile concertato, estesa anche alla partecipazione strumentale: i violini realizzano una *Sinfonia* introduttiva, ampliano

---

95 Le altre parti recitano *Miserere Secondo. A 4 e 5 voci a beneplacito*: un'indicazione decisamente poco chiara, ma non si dimentichi che con tutta verosimiglianza l'insieme di queste annotazioni doveva ricadere sotto la responsabilità dello stampatore e (forse) solo marginalmente sotto quella del compositore.

96 Alla decima coppia di versetti segue la dossologia, in cui la rigida omoritmia di crome e semicrome (sciolta solo all'«Amen») riunisce finalmente l'intera compagine vocale.

97 Sulla questione, rinvio ai miei vari lavori sul salmo, comprendenti molti esempi e ampia bibliografia: oltre al già citato *I salmi con strumenti obbligati*, cfr. DANIELE TORELLI, *Marco Uccellini da Forlimpopoli Maestro di cappella a Modena: i 'Salmi Concertati' (1654)*, in *Marco Uccellini.* Atti del convegno «Marco Uccellini da Forlimpopoli e la sua musica» (Forlimpopoli, 26-27 ottobre 1996), a cura di Maria Caraci Vela e Marina Toffetti, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999 (Strumenti della ricerca musicale, collana della Società Italiana di Musicologia, 5), pp. 73-96 e DANIELE TORELLI, *I salmi di Tullio Cima*, in *Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo*, atti del convegno internazionale di studi (Ronciglione, 30 ottobre - 1 novembre 1997), a cura di Fabio Carboni, Valeria De Lucca e Agostino Ziino, Roma, IBIMUS, 2003 (Colloquia, 2), pp. 373-402. A questi aggiungerei lo studio collegato alla mia edizione critica di di TARQUINIO MERULA, *Il Pegaso opra musicale l'Undecima* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1640), di prossima pubblicazione. Si noti infine che questo *Miserere* è una delle composizioni omesse nella registrazione degli *Erranti* (intuibilmente per problemi oggettivi di durata), ma la realizzazione di questo brano 'semplice' rappresenta sicuramente una bella sfida nell'interpretazione musicale, specie nell'attribuire il dovuto rilievo al 'cesello', alle variazioni introdotte da Marini di volta in volta, versetto per versetto.

il *Tutti*, accompagnano e dialogano con le voci nei *Soli* (il più interessante dei quali riguarda il registro di Marini, il basso, nell'elaborato «Redde mihi»). Tuttavia, il tratto più significativo in questo vasto brano è il trattamento delle voci, impressionante nella varietà e combinazione, sfruttando tutte le soluzioni possibili sempre in stretta connessione con i contenuti del testo: con effetti di continua sorpresa si passa dal *tutti* omofonico ma con forte caratterizzazione ritmica[98], ai terzetti delle voci acute o gravi[99], oppure ai frequentissimi passi realmente solistici; tra i duetti va segnalato in particolare l'efficace «Tibi soli peccavi» a Canto e Basso su tetracordo discendente ostinato, ricalcato dalle profonde reiterazioni della voce grave[100]:

[98] Penso in particolare a «Quoniam iniquitatem» in cui si sottolinea armonicamente quest'ultima parola, come pure «peccatum meum, contra me, est semper» tutto in contrasto di valori ora larghi, ora rapidi; o ancora «Auditui meo dabis» in cui l'opposizione è tra **C** - **3/1** - **C**.

[99] Cfr. ad esempio – e rispettivamente – «Miserere ... misericordiam tuam» e «Ecce enim veritatem».

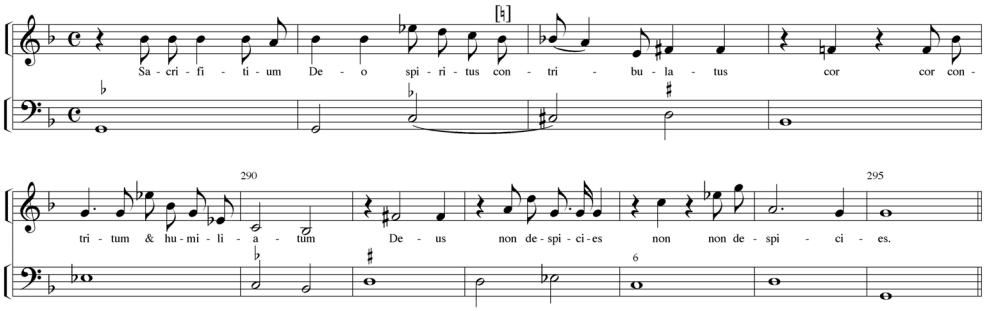
[100] Ma si veda anche la scrittura melismatica e ornamentata del duetto tra canto e tenore su «Domine labia mea», svolto tra **C** - **3/1** - **C**.



Ancora più numerosi i versetti intonati interamente o in parte a voce sola[101]: tra questi devo citare il più importante degli episodi solistici del basso – ancora la voce mariniana! – che elabora lungamente in **3/1** «Redde mihi laetitiam» intrecciandosi con la scrittura realmente strumentale dei violini, e così pure le armonie e gli intervalli «affettuosi» che caratterizzano il versetto «Sacrificium Deo»[102]:

[101] Il salmo è ordinato per versetti separati da doppia stanghetta, ma, in questa composizione pienamente concertata, il variare delle soluzioni compositive è ormai lungi dall'essere semplicemente vincolato alla struttura testuale.

[102] Non ho mai apprezzato le alterazioni editoriali 'facoltative', ma il bemolle ridondante rispetto all'armatura a b. 287 lascia ancora ipotizzare un suggestivo Si naturale precedente.



Anche l'ultimo *Miserere Quarto. A 6. quatro voci e 2 violini* è condotto su un analogo linguaggio compositivo, sebbene il concertato prevalga sull'omofonia e il falsobordone – qui limitati a più rari episodi – e sono ormai rari i versetti del salmo realizzati interamente su una medesima soluzione musicale; anche il connubio tra voci e strumenti viene sfruttato più sistematicamente e con maggiore libertà, specie nei passi a *solo* (in cui il basso gioca ancora un ruolo di rilievo). Si noti poi che il brano inizia con una *Sinfonia da replicarsi a piacimento*, ma l'intonazione del salmo è anche preceduta da un'originalissima *Introdutione a due Canto e Basso*, di carattere tipicamente mottettistico il cui testo libero annuncia il tono mesto della composizione salmodica[103].

I quattro *Miserere* per la Settimana Santa sono integrati da altre composizioni liturgicamente funzionali, ma non per questo meno ricercate. Perfino l'arida enumerazione del santorale con la risposta «ora pro nobis» nelle *Letanie de Santi. A 4 voci e 2 violini se piace* viene realizzato in maniera del tutto speciale, senza risparmiare alcuna delle possibilità del concertato: risposte tra piani timbrici, dialogo tra voci e strumenti, caratterizzazioni ritmiche, formule in ostinato, *etc.* È interessante rilevare che, nell'organizzazione della raccolta, il *Tantum ergo. A 4. 6. con sinfonia si placet* non viene collocato tra i *Motetti* conclusivi, bensì tra i testi più propriamente liturgici, a testimonianza della diffusione sempre crescente di questo formulario tratto dalle due ultime strofe dell'inno *Pange lingua* e spesso rubricato come *Cantus ante benedictionem SS. Sacramenti*, ma che viene ulteriormente promosso nel mondo controriformistico nell'ambito della devozione delle Quarant'Ore; come tale il testo oltrepassa il semplice ruolo mottettistico entro cui si era diffuso

[103] Il testo è senz'altro efficace nelle sue immagini e sia avvia a conclusione creando un raccordo con l'invocazione d'apertura del salmo 50:

> Ad te piissime Deus tristis ac merens venio.
> Quoniam tu solus spes mea et refugium meum
> Quid autem dicam tibi cum oculos levare non audeam.
> Verba doloris effundam dicam miserere.

in età rinascimentale per giungere – sin dall'ultima parte del Seicento e fino a tutto il Novecento preconciliare – a costiuire un genere a sé stante[104]. Per quanto

---

104 Il *Tantum ergo sacramentum* compare come mottetto per esempio tra le opere di Palestrina o di Felice Anerio, e ancora in raccolte verso la metà del Seicento (come i poco noti *Mottetti a due, tre e sei voci* del lucchese Tommaso Breni (Lucca, Pellegrino Bidelli, 1645). Tuttavia, lo incontriamo anche a integrazione delle succitate *Nove Lamentationi per la Settimana Santa a quattro voci del R. D. Giovanni Croce Chiozzotto* (1610) nell'intonazione di Cesare Martinengo, successore al magistero marciano, oppure in ruolo già distinto nei *Motetti a due, tre, e quattro voci co'l Te Deum, le Letanie della B. Vergine concertati, et li Passij della domenica delle palme, & del venerdì santo co'l Tantum ergo sacramentum, Veni creator, Ave Maris a 4 da capella, et una Messa a cinque Concertata, Opera Seconda* di Giovanni Battista Beria (Milano, Carlo Camagno, 1647), o ne *Il Secondo Libro de Motetti à Due, Tre, Quattro, e Cinque, Voci, con Violini, et le Letanie, à quattro, della B. V. M. et in fine quattro Tantum ergo Sacramentum. Di Gio: Francesco Milanta Da Parma Maestro di Capella, et Organista nella Real Fortezza d'Asola Dominio della Serenissima Signoria di Venetia. Dedicati all'Illust.mo Signor Giovanni Cornaro fu dell'Illustrissimo Signor Marco* (Venezia, Alessandro Vincenti 1651). Dopo le *Lacrime* mariniane del 1655 non conosco altre intonazioni anteriori a quelle pubblicate nella singolare opera del 1662 di Sisto Reina (*La Pace de Numeri publicata con l'Armonia di cinque voci nel Vespro del Signore nelle Laudi della Beatissima Vergine, nel Tantum ergo, e nell'Hinno delle Grazie da Fra Sisto Reina Min. Con. Organista* [in Modena] *nel Nobilissimo Tempio di S. Bortolomeo, e Maestro di Capella di S. Francesco. Opera Ottava*, Venezia, Francesco Magni Gardano), ora anch'esse col concorso strumentale (*Tantum ergo Sacramentum voce sola. con due violini ad libitum*, e *a due Canti e due violini*), come pure nelle successive del 1668: i già evocati *Benedictus, Miserere, et Tantum ergo a quattro voci* di Maurizio Cazzati, e gli *Inni a voce sola, con Violini, per tutti li Vesperi, Le quattro Antifone dell'anno, e il Tantum Ergo in quattro modi, con Violini, a beneplacito. Opera Quarta di Carlo Donato Cossoni Primo Organista in S. Petronio di Bologna, Accademico Faticoso. All'Illustrissimo Sig. Marchese Cesare Tanara* (Bologna, Giacomo Monti). Interessante è anche il caso di una successiva ristampa di una raccolta di Cazzati apparsa nel 1647 (*Compieta Concertata a quattro voci, con le Litanie della B. V. e Pange Lingua* [...] *Opera Settima*) e ripubblicata nel 1670 «con nove aggiunte et anco accresciuta con quattro parti di Ripieno, che serviranno per Voci à Istromenti», tra le quali troviamo due nuovi *Tantum ergo sacramentum. Tutto pieno*. In due altre opere degli anni Settanta il *Tantum Ergo* è inserito come immancabile integrazione in sillogi miste: i *Concerti Musicali a quattro, e cinque voci. Dedicati All'Illustriss. Sig. Padron Colendissimo il Sig. Giorgio Adamo Ignatio del Sacro Romano Imperio Conte di Martiniez. Da F. Gio. Andrea Florimi Senese Servita, Vice Maestro della Metropolitana di Siena, et Accademico Concertato. Opera terza* (Bologna, Giacomo Monti, 1673, con cinque *Litanie*, un *Laetatus sum*, un *Ave Maris stella*, e due *Tantum Ergo*), e le *Messe tre à due, & à trè voci, con un Magnificat, & un Tantum ergo à voce sola* [...] *Opera Prima* di Giuseppe Maria Angeleri (Milano, Fratelli Camagni, [1678]). Nemmeno Alessandro Stradella si sottrae, con un brano a *Canto, e Alto* (conservato in un manoscritto estense, ma un altro *Tantum ergo a 4* sarebbe ora perduto), mentre a cavallo del secolo nuovo altri ne firmano Pompeo Cannicciari e Giacomo Antonio Perti (tra i manoscritti del Civico Museo Bibliografico di Bologna) e altri ancora se ne stampano: nei *Salmi per i Vesperi di tutto l'Anno. con le Letanie della B. V. Te Deum, e Tantum Ergo à quattro voci pieni, di Alessandro Grandi, Maestro di Cappella della Catedrale di Rimino. Dedicati al Merito Singolare dell'Illustrissimo Sig. Mario Bianchelli Patrizio Riminese. Opera Seconda* (Bologna, Pier-Maria Monti, 1692, ristampati nel 1707), e con le *Antifone Sacre a voce sola con Violini per tutto l'anno, e due Tantum Ergo. Dedicate al merito singolare del Molto Illustre, e Molto Reverendo Signore D. Antonio Francesco Montani Beneficiato nella insigne Cattedrale di Ferrara, e Digniss. Maestro delle Sacre Cerimonie in essa. Da me Gio: Battista Bassani Maestro di Capella nella sudetta Cattedrale, e*

riguarda l'intonazione di Marini, questa potrebbe sembrare a prima vista il brano più prevedibile della raccolta: il testo innodico viene infatti intonato in forma strofica, con una *sinfonia*-ritornello che introduce e separa ognuna delle strofe. Tuttavia, la 'prevedibilità' appare strettamente limitata al piano dell'organizzazione formale perché, al contrario, la ferrea verticalità della scrittura si rivela essere una precisa scelta composiva. Infatti, a prescindere dal percorso armonico di *durezze* della *sinfonia* introduttiva, viene subito impostata una singolare lettura ritmica con un soggiacente ritmo ternario, reso ancora più irresistibile coll'entrata del testo innodico e, su questo ritmo ondeggiante, l'omoritmia verticale scandisce un'intonazione che ricorda sorprendentemente l'armonizzazione del corale, tanto da suscitare l'ipotesi che Marini possa avere tratto il modello dal repertorio riformato sicuramente conosciuto negli anni passati in Germania.

Due mottetti – chiaramente identificati come tali nella *Tavola* – concludono l'opera, con testi vocativi perfettamente intonati all'impiego liturgico della raccolta: il primo, cristologico, incentrato sulla Passione e l'*imitatio* devozionale, e il secondo, parallelamente al ruolo liturgico del *Tantum ergo*, confacente all'esposizione del Sacramento e alle pratiche delle Quarant'Ore. *O dulcissime Iesu* si presenta complessivamente semplice nella suo idioma stilistico, che tuttavia realizza un'interpretazione profondamente devota dei temi a iniziare dalla scelta del tessuto vocale (Alto, Tenore e Basso), omogeneo e compatto, perfetto per esprimere una scrittura spesso verticale, moderatamente imitativa ma anima dai frequenti cambiamenti di tempo (**C** e **3/2**). Tutto ciò non distoglie Marini dall'obiettivo di costituire una forma, assicurata dal ritorno di «Transforma me o bone Iesu quaeso in te», reso in un'efficace ternarietà e che contribuisce a sottolineare il tema del modello cristologico[105]:

dell'Illustrissima Accademia della Morte. Opera Vigesima Sesta (Bologna, Marino Silvani, 1701), fino alla *Messa Litanie della B. V. Tantum Ergo, ecc. A 4. Pieno. Del Conte Pirro Capacelli Albergati. Opera XV* (Venezia, Antonio Bortoli, 1721) o alla consacrazione monografica dei *Tantum Ergo a voce sola Consagrati al merito impareggiabile in occasione de'suoi gloriosissimi Imenei dell'Illustrissimi Signori Il Signor Marchese D. Lorenzo Galeazzo Trotti, Signora Marchesa D. Paola Simonetti Trotti da Gio: Battista Brevi Maestro di Capella in molte insigni Chiese di Milano. Libro Primo. Opera Nona* (Venezia, Fortuniano Rosati, 1725). La fortuna musicale successiva fu tanto ampia da indurre Pio X a trattare di questo testo nelle sue disposizioni sulla musica sacra del 1903, al fine di scongiurare l'intrusione di forme quali «una *romanza*, o una *cavatina*».

105 Cfr. più sotto per la discussione e trascrizione del testo.



O Pretiosum a 5. tre voci e due violini a beneplacito rivela un impianto affatto diverso, in cui sarebbe impensabile privarsi degli strumenti, indispensabili nell'articolazione di una siffatta struttura, in cui i cambi di metro sono già sufficienti per lasciar immaginare l'intonazione *affettuosa* ed efficace del testo:

1	**C**	*O pretiosum et admirabile sacramentum, dulcedine ac suavitate refertum*	T solo e Vl (Basso seguente)
13	**3/1**	*Pane coelicum, manna et ambrosia divorum.*	T solo e Vl
29	**3/1**	*Esurientes venite, properate.*	AI AII
45	**C**	*Reple minor bonis, ves ciminor esca regia.*	AI AII
51	**3/1**	Sinfonia	Vl
64	**C**	*Christus urget quid pavetis.*	T solo
73	"	*Accipite in sui memoria, memoriam suorum mirabilium paradisi dapes, lac gentium et divitias regum.*	"
86	**3/1**	Sinfonia supra	Vl
99	**C**	*Excipite fideles ad quae canentes et organa pulsantes clamate:*	AI AII
119	**3/1**	*Benedictus qui venit Rex Israel, Verbum patris caro factum splendor paternae gloriae,*	AI AII T Vl
142	**C**	*Christus Iesus.*	AI AII T Vl

Al di là dell'attenzione per l'uso strumentale trasversale, in tutti i «generi» musicali, documentato dal titolo dell'*Opera XXII* (*Diversi generi di Sonate, da Chiesa, e da Camera*), anche le ultime testimonianze compositive pubblicate prima della scomparsa del musicista appartengono all'area sacra[106]. Si tratta di due ultimi mottetti, ospitati in un'antologia miscellanea compilata dal non meglio noto Bartolomeo Marcesso veneziano che, pubblicata nel 1656, da sola varrebbe un apposito studio, non foss'altro in quanto esteso testimone d'una stagione poco conosciuta del genere mottettistico[107]:

Sacra Corona, Motetti a Due, e Tre Voci di Diversi Eccellentissimi Autori moderni, Novamente raccolti & dati in luce da Bartolomeo Marcesso Dedicati al Molto Ill.re Signore Signor e Patron Col.mo il Sig. Federico Sculazzon, Venezia, Francesco Magni, 1656.

Gli «Autori moderni» cui Marcesso riserva maggiore spazio nella silloge sono assolutamente 'veneti', attivi nella città marciana[108], o in terraferma[109]. Tra questi ultimi troviamo il «Sig. Cavaglier Biagio Marini, Maestro di Capella Del Duomo di Vicenza», che contribuisce con due brani, uno per ognuna delle sezioni dell'opera, *A due Voci* e *A 3 voci*. Il primo mottetto è ancora un duetto col basso, unito all'*Alto* e proprio su base dialogica svolge un testo il cui incipit *Surge propera amica mea* richiama il celebre passo dal *Canticum Canticorum* (2, 10) dal quale tuttavia si

106 Accanto a questa considerazione, non si deve trascurare l'indiscutibile maggiore diffusione e fortuna alle stampe della produzione sacra in questi anni, motivata intuibilmente da ragioni di opportunità commerciale rispetto ai generi strumentali e della sfera profana; cfr. per es. quanto emerso sin dalle prime indagini di ANGELO POMPILIO, *Strategie editoriali delle stamperie veneziane tra il 1570 e il 1630*, in *Atti del XIV congresso della Società internazionale di musicologia (Bologna 1987)*, vol. I *Round Tables*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, Torino, EdT, 1990, pp. 254-271: 257 e 263.

107 Anche questa edizione si è fortunosamente conservata in *unicum*, attraverso un buon esemplare ora presso la Library of Congress di Washington. Purtroppo, anche in questo caso la dedica è priva di data: un elemento che sarebbe stato utile per precisare la circolazione delle composizioni di Marini nell'anno della «rinontia» dall'incarico vicentino.

108 È il caso «Del Sig. Gio. Rovetta Maestro di Capella della Serenissima Republica Di Venetia», «Del Sig. D. Natal Monferato Vice Maestro di Capella della Serenissima Republica di Venetia», «Del Sig. Francesco Cavalli Organista di S. Marco in Venetia», e «Del Sig. Maximiliano Neri. Organista di S. Marco», le cui composizioni vengono presentate in questo ordine all'inizio della stampa, rispettando accuratamente la gerarchia dei maestri marciani e del primo e secondo organista.

109 Accanto a Marini, sono attivi in area veneta «D. Gio. Battista Volpe detto Rovetta», Pietr'Andrea Ziani, Maurizio Cazzati «Maestro di Capella in Santa Maria Maggiore di Bergamo», «D. Simon Vesi, Maestro di Capella Di Padova», e veneziana è pure la «Virtuosissima Signora Barbara Strozzi». Sarebbe interessante capire perché gli unici 'forestieri' rappresentati operano tutti in cappelle romagnole: il «Sig. Horatio Tarditi Maestro di Capella di Faenza» (ma è singolare che sia detto «Signore» ignorando la sua veste di monaco camaldolese e sacerdote), e il «Molto Rev. P. Baccillier Stefano Filippini detto l'Argentina», maestro a Rimini (questo effettivamente «Reverendo» sacerdote e «Padre» agostiniano).

discosta immediatamente, elaborando a partire dal celebre libro biblico un nuovo centone originale, pienamente funzionale e asservito alla musica, e dunque riflesso di una precisa «scelta poetica» che nel testo cerca immagini da sfruttare musicalmente:

Es. 6 *Sacra Corona*, 1656: *Surge propera*, bb. 17-40:



o ancora:

Es. 7 *Sacra Corona*, 1656: *Surge propera*, bb. 62-68:



Il mottetto si chiude poi – nuovamente – con un ampio *Alleluia*, densissimo di tirate di semicrome lungo un percorso armonicamente accidentato.

Il secondo componimento, *Iesu dulcissime. A 3. Alto Tenore e Basso*, si presta a riflettere su uno dei temi prediletti del mottetto seicentesco, intorno al quale venne composta una selva di testi alla cui varietà non rendono giustizia i semplici incipit e titoli registrati dalle bibliografie o nelle *Tavole*. Marini intona un testo d'una certa complessità, ben articolato e ricco d'immagini già note attraverso il repertorio delle antifone e responsori, senza tuttavia alcuna citazione da questi formulari liturgici:

Iesu mi dulcissime spes
suspirantis animae
te quaerunt piae lacrimae
te clamor mentis intimae.

Iesu dulcis memoria
dans vera cordis gaudia
sed super mel et omnia eius.

Iesu decus angelicum
in aure dulcem canticum
in ore mel mirificum
in corde nectar caelicum.

Iesu sole serenior
et balsamo sublimior
omni dulsore dulcior
et cunctis amabilior.

Iesu summa benignitas
mira cordis iucunditas
incomprehensa bonitas tua
me stringat charitas.

Alleluia alleluia.

Mi pare interessante il confronto con il mottetto dalle maggiori affinità che ho potuto identificare, pubblicato dal monaco cassinese bresciano Gregorio Zucchini nel 1616, e comunque del tutto autonomo[110]:

110 Cfr. GREGORIO ZUCCHINI, *Promptuarium Harmonicum In quo haec nempe Missa pro vivis, Missa pro Defunctis, Vespertini Psalmi, qui, & integrae, & divisim cantari possunt (sunt enim versiculi duabus virgulis seiuncti) Magnificat, cum omnitonis Falsis bordonibus, Motecta, Litaniae B.M.V. Litaniae. SS. Et Cantiones pro Instrumentis, una, cum sectione gravium partium pro Organistis omnia Quatuor Vocibus. Auctore D. Gregorio Zuchinio Brixiensi, Monaco Casinensi, & Sancti Georgij Maioris Venetiarum professo*, Vene-

Iesu mi dulcissime, spes suspirantis animae.
Te quaerunt piae lachrymae, & clamor mentis intimae.

Quodcunque loco fuero, mecum Iesum desidero;
quam laetus, cum invenero, quam faelix, cum tenuero.

Sis Iesu meum gaudium, qui es futurus praemium,
sit mea in te gloria, per cuncta semper saecula. Amen.

Altre analogie – e molte differenze e nuove idee – si possono leggere in un mottetto a due Canti di Giovanni Pietro Finatti tràdito in una miscellanea germanica della fine degli anni Cinquanta[111]:

O Jesu mi dulcissime,
o amabilissime Jesu,
Salvator animae meae.

O Jesu salus mea,
te cupio, te desidero,
te volo, te quaero
te querit cor meum.

Veni ergo
veni Jesu mi dulcissime
ure renes meos & cor meum,
igne amoris tui.

Ut semper te diligam,
semper te quaeram,
semper requiescam.
Ut tua dulcedine, & suavitate
perfruar in aeternum.

---

zia, Giacomo Vincenti, 1616; tuttavia, questo mottetto fu ristampato a dieci anni di distanza in ben due antologie d'oltralpe: *Deliciae Sacrae Musicae* [...] *Quas ex lectissimo lectissimorum nostri aevi Musicorum penu, Quaternis Vocibus, cum Basso ad Organum applicato, suavissime modulandas exprompsit* [...] *ac* [...] *publice posuit, Ioannes Reininger,* [...], Ingolstadt, Georg Haenlin, 1626 (RISM B/I 1626/2) e *Corona Sacra connexa ex flosculis musicalibus praestantiss. Autorum, addito in fine Cantico, Te Deum Laudamus, complenda Quatuor Vocibus, cum Basso continuo ad Organum*, Antwerpen, Pierre Phalèse, 1626 (RISM B/I 1626/4). Nella trascrizione dei testi si sono conservate le peculiarità grafiche degli originali.

111 Cfr. *Erster Theil geistlicher Concerten, mit 1. 2. 3. 4. 5. 6. und 7. Stimmen, Theils mit, Theils ohne Instrumenten, nebenst ihrem gewöhnlichen Basso continuo, und absonderlichem Basso pro Violono, aus den berühmtesten, italiänischen und andern Autoribus* [...] *colligiret und zum Druck befördert durch Johannem Havemannum* [...], Jena, Georg Sengenwald (Berlin, Daniel Reichel), 1659 (RISM B/I: 1659/3). Il mottetto è collocato sotto il numero *V. O Jesu mi dulcissime. à 2. CC. Giov. Petri Finatti.*

La medesima raccolta contiene un'interessantissima composizione anonima, al numero *XIII. Jesu dulcissime. à 3. Ten. solo, con 2. Viol.*, che mi presta l'occasione per menzionare un testo mottettistico intonato da diversi compositori, sostanzialmente inalterato[112]:

> Iesu dulcissime creator generis humani
> qui per Sacramentum tuum voluisti habitare in nobis
> Conserva cor meum & corpus meum ut non confundar.
> Alleluia.

D'altra parte, dello stesso Marini abbiamo appena discusso un *O dulcissime Iesu* pubblicato nelle *Lacrime di Davide* (e che qui trascrivo mantenendo la forma a ritornello utilizzata dal compositore), il cui primo verso ruota intorno al tema del «Creatore» appena evocato:

> O dulcissime Iesu creator meus
> Adoro te o suavissime mi Iesu
> Ecce cor meum te desiderat mi Iesu
>
> Trahe me post te, posside me
> O Iesu pro me crucifixe.
>
> Transforma me o bone Iesu quaeso in te.
>
> Et fac ut cum clavis amoris tui
> semper tecum sim crucifixus
>
> Transforma me o bone Iesu quaeso in te.

Ancora dalla *Seconda Raccolta* di Calvi possiamo ricavare altri spunti di riflessione intorno alla tradizione del mottetto cristologico: anche il *O dulcissime Iesu. A Due Canti, & a voce sola se piace* messo in musica da «D. Benedetto Re Mastro di Capella nel Duomo di Pavia» ricorre alla ripresa di un medesimo verso

---

112 Non sono riuscito a identificare un preciso antecedente liturgico per questo testo, sebbene i modelli non manchino tra i formulari della messa e dell'ufficio. Due diverse intonazioni sono pubblicate nelle miscellanee curate da Lorenzo Calvi: un *Iesu dolcissime* a quattro voci di Gerolamo della Torre in *Symbolae Diversorum Musicorum Binis, Ternis, Quaternis, & Quinis vocibus cantandae. Una cum Basso ad Organum. Ab Admodum Reverendo D. Laurentio Calvo in Cathedrali Ticinensi Aede Musico, in lucem editae. Cum Privilegio. Ad per Illustrem Virum Flavium Belcredum Patritium Ticinensem*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1620, e un *Iesu dulcissime. Canto, Alto, Tenor, e Basso* di Tarquinio Merula nella *Seconda Raccolta De Sacri Canti A Una, Due, Tre, Et Quattro Voci De Diversi Eccellentissimi Autori Fatta Da Don Lorenzo Calvi Musico Nella Cathedrale Di Pavia. Con il Basso Continuo per sonar nell'Organo Nuovamente composta, & data in luce*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1624.

nel corso della composizione, sia riproponendo materiale musicale, sia introducendo nuovi metri, oltre a sviluppare una serie di retorici vocativi:

> O dulcissime Iesu spes mea & salus mea
> Perfode cor meum caritate ignea
> O Iesu bone O carissime mi O dulce cordis mei
> O mi Iesu
> Perfode cor meum caritate ignea

Sotto una variante dell'incipit, anche *O dulcissime Domine. Doi Tenori & Basso* [*Concerto. A 3.*] di Gio. Battista Crivelli tratta tanto il tema della *spes*, tanto quello del Creatore, con abbondanza di superlativi:

> O dulcissime Domine vera spes vera lux & vita
> Qui me de nihilo fecisti Et ad immaginem Sanctam tuam creasti
> admitte me intrare in numerum electorum tuorum.
> O mi dulcissime & amantissime & benignissime Iesu.

Infine, riscontriamo molte analogie in un altro mottetto di Girolamo della Torre, *O bone Iesu. Canto, Alto Tenor, e Basso*, che introduce pure la rievocazione mariana e il motivo della «misericordia», con frequenti invocazioni «Miserere mei»:

> O bone Iesu O dulcissime Iesu O piissime Iesu.
> O Iesu fili Mariae Virginis plene misericordia & pietate.
> O dulcis Iesu secundum magnam misericordiam tuam miserere mei.
> O bone Iesu O dulcissime Iesu O piissime Iesu.

Le vicende successive degli ultimi due mottetti di Biagio Marini – messi in circolazione nell'Europa settentrionale pochi anni più tardi attraverso una ristampa integrale della *Sacra Corona* di Marcesso apparsa ad Anversa – mettono in luce un elemento di riflessione utile per meglio interpretare il fenomeno delle antologie d'oltralpe di musica italiana (e specificamente sacra)[113]. Infatti, trovo

[113] Considero piuttosto singolare il caso della ristampa della *Sacra Corona*, integrale e inalterata (comprese le indicazioni delle cariche professionali degli autori), in cui la stessa formulazione del frontespizio lascerebbe supporre una dimensione europea per l'attività dell'ignoto Bartolomeo Marcesso: *Sacra Corona, Motetti a II. III. voci di diversi Eccellentissimi Autori moderni, Novamente raccolti & dati in luce, da Bartolomeo Marcesso. En Anversa, Presso i Heredi di Petro Phalesio, Al Re David. M. DC. LIX*. In alternativa – non meno suggestiva – si potrebbe ipotizzare un contatto diretto tra Phalèse e Magni, al punto da generare una 'edizione estera' di una stampa italiana; o ancora (e parrebbe più verosimile), il caso di un'edizione pirata che riproduce l'antigrafo in maniera quasi diplomatica. Ad ogni modo, questa nuova edizione accresce i motivi d'interesse per questa miscellanea, anche per via delle sue caratteristiche tipografiche (viene mantenuta la medesima

soprendente come l'opera d'un musicista dalla carriera tanto prestigiosa e internazionale quale Marini – ricordiamo i viaggi nelle Fiandre a partire dalla Germania – abbia conosciuto solo così marginalmente la consacrazione della circolazione europea, senza nemmeno tracce di quella tradizione duratura o postuma che contraddistingue le composizioni di tante altre figure indiscutibilmente di secondo piano. Evidentemente, da questa realtà dobbiamo desumere che le scelte dei curatori stranieri non guardavano particolarmente alla fama del musico italiano impiegato in una corte estera, mentre la valutazione doveva riguardare soprattutto le caratteristiche musicali delle singole composizioni giunte tra le loro mani. Aggiungerei, anzi, che probabilmente gli antologisti tenevano specialmente in conto il dato della funzionalità liturgica a cui accennavo precedentemente: testimonianza eloquente è resa dall'organizzazione e dall'ordinamento di così gran numero di stampe germaniche, attente nel precisare la destinazione festiva dei brani, o nel fornire composizioni adatte a un più ampio spettro di situazioni e occasioni liturgiche[114].

Tuttavia, a testimonianza tangibile della fortuna europea dell'opera di Biagio Marini possediamo un numero veramente cospicuo di esemplari delle opere a stampa disseminati in numerose biblioteche estere: questi contribuiscono – al di là delle provenienze – a documentare la centralità della figura di questo musicista che ha saputo offrire prove compositive di non comune valore in tutti i generi musicali, dallo strumentale, al profano, al sacro, in un'unità d'intenti e di ricerca stilistica cui la ricerca storico-musicologica deve saper rendere giustizia.

---

distribuzione del testo musicale e dei titoli nella pagina), e notazionali (un più sistematico impiego della stanghetta di battuta, la trasformazione delle segnature di tempo *integer valor* in *diminutum*, etc.).

114 Cfr. per esempio l'ordinamento dei *Promptuaria* RISM B/I 1612/3, 1617/1, e 1622/2, 1623/2, 1627/1. Gli studi dedicati alle miscellanee rimangono ancora rari, a partire dal classico di ADAM ADRIO, *Ambrosius Profe (1589-1661) als Herausgeber italienischer Musik seiner Zeit*, in *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum Sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962*, herausgegeben von Heinrich Hüschen, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1962, pp. 20-27, o al più 'recente' di JEROME ROCHE, *«Aus den berühmbsten italiänischen Autoribus»: Dissemination North of the Alps of the Early Baroque Italian Sacred Repertory Through Published Anthologies and Reprints*, in *Claudio Monteverdi und die Folgen*, Bericht über das Internationale Symposion Detmold 1993, herausgegeben von Silke Leopold und Joachim Steinheuer, Kassel, Bärenreiter, 1998, pp. 13-28.

MICHAELA ŽÁČKOVÁ ROSSI

I musici dell'area padana alla corte di Rodolfo II (1576-1612)

I MUSICI DELL'AREA PADANA ALLA CORTE DI RODOLFO II (1576-1612)

Per quanto trattata spesso solo marginalmente, la questione dei contatti tra le varie corti europee nel tardo Cinquecento evidenzia aspetti spesso non secondari o per lo meno utili a ricostruire certi percorsi di cultura musicale: viaggi e migrazioni (con le scelte che li determinano), la circolazione delle informazioni, lo scambio del materiale di «consumo» (strumenti musicali, musiche manoscritte o a stampa), la trasmissione delle fonti poetiche[1]. La corte imperiale di Rodolfo II d'Asburgo, oggetto specifico della mia ricerca, costituisce un centro di notevole interesse, aggregando tra il 1576 e il 1612 una cinquantina di musici italiani: friulani in maggiore consistenza, ma anche genovesi, bolognesi, cesenati o baresi[2], oltre che, in certa significativa misura, di area padana.

Sull'argomento dei rapporti dei compositori italiani con i paesi della Corona Boema (Boemia, Moravia, Slesia) manca, a differenza che per la sfera storica o artistica[3], qualsiasi monografia[4]; è stato quindi necessario creare, sulla base degli svariati elenchi della corte imperiale, un sommario di tutti i musicisti che passarono (in qualsiasi funzione) dalla corte di Rodolfo II. Le singole edizioni di tali elenchi (degli *Hofstaatsverzeischnisse*) risalgono a periodi diversi che vanno dalla fine del '700 fino ai giorni nostri; purtroppo non sempre sono affidabili[5]. Ben più importante quindi appare il recente

---

1 MARIA CONCETTA ASSENZA, *La trasmissione dei testi poetici per canzonetta negli ultimi decenni del secolo XVI*, «Rivista italiana di musicologia» XXVI (1991), n. 2, pp. 206-240.

2 Rispettivamente Giovanni Battista Dalla Gostena e Giovanni Battista Pinello, Constantino Ferrabosco, Camillo Zanotti e Stefano Felis.

3 PAVEL PREISS, *Italští umělci v Praze* [Artisti italiani a Praga], Praha, Panorama, 1986 (corredato da una ricca bibliografia).

4 Negli ultimi anni nascono presso l'Università di Carlo IV di Praga, sotto la guida di Petr Daněk, numerosi lavori monografici dedicati ai personaggi e fonti musicali della corte rodolfina.

5 JOSEPH A. RIEGGER, *Aula Rudolphi II. Kayserlicher Hoff Staat*, in *Archiv der Geschichte und Statistik insbesondere von Böhmen* II., Dresden, 1793, pp. 193-262; JOSEPH A. RIEGGER, *Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen*, vol. 12, Leipzig und Prag, 1794; LUDWIG VON KÖCHEL, *Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1867,* Wien, 1869, pp. 126-128, con le aggiunte di GERHARD PIETZSCH, *Zur Musikkapelle Kaiser Rudolfs II.*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft» XVI (1934), pp. 171-176 - quest'ultimo saggio riporta anche i nomi dei musicisti che seguirono Rodolfo II alle diete imperiali di Augsburg e di Ratisbona basandosi sulla importante fonte di PETER FLEISCHMANN, *Des aller durchleüchtigisten [...] Herrn Rudolfen des andern, erwölten Römischen*

lavoro della storica Jaroslava Hausenblasová che ha pubblicato prima i tre elenchi della corte rodolfina degli anni '80[6] e in seguito ha curato l'edizione completa dei servitori di Rodolfo II basata sulle liste del personale a oggi disponibili[7]. Questa edizione si rivela fondamentale per la nostra ricerca dal momento in cui non sono ancora sistematicamente elaborati, almeno dal punto di vista musicale, i libri dei conti imperiali sotto Rodolfo II[8]. Ulteriori fonti utili al nostro scopo sono i Registri degli alloggi dei quartieri Hradčany - Malá Strana (il Castello con il quartiere sottostante) e Staré Město (Città Vecchia), ambedue del 1608[9]. Ricapitolando dunque, abbiamo a disposizione

---

Kaisers, [...] erstgehaltenem Reichstag zu Augspurg, der sich dann vermög gethaner Proposition, den 3. Julii Anno 82 angefangen, und was darauff für Chur und Fürsten, auch andere Stendt des heiligen Röm. Reichs, so wol der Abwesenden Gesandten Rethe und Pottschafften erschinen, und was sonst in werendem Reichstag für offentliche Actus gehalten worden. Darinnen auch ein Tittular auff alle der Kay. May. gehaime, Hof-, Landtofficier Cammer, Kriegs und andere Rethe, so wol auch was für Obristen auff den Hungerischen, Wyndischen und Crabatischen Gränitzen yetziger Zeit seyen, kurtzliche begriffen [...], Augspurg, 1582*;* PETER FLEISCHMANN, *Kurtze und aigentliche Beschreibung des zu Regenspurg in disem 94 Jar gehaltenen Reichstag. Sambt einuerleibten Kay. Hofstadts und Corrigirten Tittulars auff der Kay. Mtt. und deren Erb Königreich und Landen, auch auß Steyr, Kärndten, und Crain hohe und nidere Officier, Regiments Rath und Diener, so wol was auff den Hungerischen, Windischen und Crabatischen Gränitzen für Bischofen, Prelaten, Obristen, Hauptleuth, Rittmaister und andere Beuelchhabere verhanden, und wie sie mit Namen haissen. Zugleich was die Churfürsten und Fürsten, Gaistlich und Weltlich, für statliche Fursten, Grauern, Herrn, vom Adel und andere, an ihren Höfen auff disem Reichstag bey sich gehabt. Und dann der Abwesenden Chur und Fürsten, auch Stendt des heiligen Röm. Reichs allher gesandte fürneme Räthe und Potschafften [...]*, Regenspurg, 1594; per i nomi citati da Fleischmann cfr. anche G. VAN DOORSLAER, *Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II i. J. 1582 unter der Leitung von Ph. de Monte*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft» XIII (1931), 9. - 10. Heft, pp. 481-491 e G. VAN DOORSLAER, *La Chapelle musicale de l'empereur Rudolphe II, en 1594*, *sous la direction de Philippe de Monte*, «Acta musicologica» V (1933), Fasc. III, pp. 148-161; sempre utile rimane ALBERT SMIJERS, *Die Kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543-1619*, «Studien zur Musikwissenschaft» VI (1919), pp. 139-186; VII (1920), pp. 102-142; VIII (1921), pp. 176-206; IX (1922), pp. 43-81; CARMELO PETER COMBERIATI, *Late Renaissance Music at the Habsburg Court. Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II (1576-1612)*, New York, Gordon and Breach, 1987, pp. 198-203.

6 JAROSLAVA HAUSENBLASOVÁ, *Seznamy dvořanů císaře Rudolfa II. z let 1580, 1584 a 1589* [Elenchi del personale della corte rodolfina del 1580, 1584 e 1589], in *Paginae historiae* 4, Praha, SÚA, 1996, pp. 39-151; tutte e tre le fonti sono conservate presso l'Archivio di Stato Bavarese a Monaco (Bay. HStA, Auswärt. Staaten Österreich, Lit. 53) - sulla loro esistenza ha riportato l'attenzione dei ricercatori Hilda Lietzmann.

7 JAROSLAVA HAUSENBLASOVÁ, *Der Hof Kaiser Rudolfs II. Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576-1612,* Prag, Artefactum, 2002 – per i musicisti cfr. soprattutto le pp. 374-393 e 442-443.

8 Come lo fece Pass per i musicisti di Massimiliano II – cfr. WALTER PASS, *Musik und Musiker am Hof Maxmilians II.*, Tutzing, Hans Schneider, 1980.

9 ZDENĚK HOJDA, *Hudebníci Rudolfova dvora v ubytovací knize Malé Strany a Hradčan z roku 1608* [Musicisti della corte di Rodolfo nel libro degli alloggi di Malá Strana e Hradčany del 1608], «Hudební věda» XXIV (1987), pp. 162-167; JAROSLAV ČECHURA - ZDENĚK HOJDA - MARTINA NOVOZÁMSKÁ, *Nájemníci na Starém Městě pražském roku 1608* [Inquillini nella Città Vecchia di

dati sulla corte rodolfina per gli anni: 1576, 1580, 1582, 1584, 1589, 1594, 1601-1607, 1612, 1611-1614; solo lo spoglio sistematico, anno per anno, dei libri di conti imperiali permetterà di avere un quadro completo dei movimenti di musici presso la corte praghese[10].

I musici imperiali erano suddivisi in due categorie: i trombettieri e i tamburi appartenevano alla scuderia («Stallpartey»), mentre sotto la «Kapellnpartey» erano formalmente tenuti i membri della cappella musicale - cantanti, strumentisti, ma anche altre persone con funzioni legate in qualche maniera alle esecuzioni musicali: cappellani, elemosinieri, servitori nella cappella, copisti, organari, precettori dei coristi e *pueri* coristi stessi. Nella maggior parte dei casi non è possibile stabilire con certezza la nazionalità di questi personaggi[11]: dei 311 musicisti finora schedati circa due terzi provenivano dall'area fiamminga, dagli stati tedeschi o dalla monarchia asburgica, ma solo raramente conosciamo la loro origine precisa; più facile sembra stabilire quali fossero le persone di origine italiana o spagnola, rappresentate rispettivamente con circa 20% e 3%; i musicisti boemi erano meno del 7%, mentre è accertato un solo inglese[12]. In queste cifre includiamo anche i musicisti che non erano al servizio della corte nel senso stretto, ma partecipavano occasionalmente alle sue attività, percepivano ripetutamente dei compensi dalla cassa imperiale[13] oppure si firmavano sulle loro musiche come *Musici della Sua Maestà Cesarea Rodolfo II*[14].

Praga nel 1608], Documenta Pragensia Monographia 3, Praha, Scriptorium, 1997; ZIKMUND WINTER: *Pokojníci Staropražští r. 1608* [Inquillini della Città Vecchia nel 1608], «Květy» 1886, pp. 650-659; 1887, pp. 15-26.

10 Emblematico dell'importanza di un spoglio della contabilità imperiale è il caso del trombettiere e più tardi vicemaestro di cappella imperiale Alessandro Orologio che per lungo tempo appariva nella letteratura musicologica come musicista pagato nel 1592 da Rodolfo II quando risultava invece attivo presso le corti tedesche: questa confusione è riportabile a Smijers che ha riprodotto in maniera abbreviata la relativa voce nel libro dei conti del 1592, saltando il passaggio determinante nel quale si afferma che il pagamento è in realtà un riconoscimento elargito agli ex-musici e trombettieri Orologio e Sagabria («gewesten Musico und Tromettern») – cfr. Vienna, Hofkammerarchiv: Hofzahlamtsbücher, in seguito HKA HZAB 1592, fol. 557r e SMIJERS, *Kaiserliche Hofmusikkapelle*, 1921, p. 185.

11 Laddove non abbiamo attribuzioni certe il criterio seguito per l'attribuzione della nazionalità è basato sulla etimologia del cognome della persona.

12 Quest'ultimo è il tenore Cornelius Fabius – cfr. DOORSLAER, *Die Musikkapelle*, p. 487.

13 Rapporti più o meno stretti con la corte rodolfina hanno avuto Stefano Felis, Stefano Rossetti, Hans Leo Hassler, Johannes Knöfel, forse anche Nikolaus Zangius, Tiburzio Massaino e Giovanni Battista Dalla Gostena – il grado del loro avvicinamento alla corte praghese potrà meglio chiarirla lo spoglio dei conti viennesi.

14 Constantino Ferrabosco si firmò nella sua stampa *4° libro delle canzonette a 4 voci* (Nürnberg 1590) come «Bolognese, Musico di S. M. Caesarea».

Robert Lindell sottolinea il fatto che «già ai tempi di Massimiliano II esisteva una certa divisione di compiti musicali alla corte imperiale. Questo vuol dire che gli italiani li troviamo tra i trombettieri, i fiamminghi appaiono tra i cantanti, ambedue le nazioni sono rappresentate nella musica da camera. Per il resto solo gli Spagnoli - soprattutto come discantisti - avevano ancora importanza»[15]. Prima ancora Walter Pass accennava al fatto che fin dai tempi di Massimiliano II (1564-1576), padre di Rodolfo, i trombettieri imperiali provenivano soprattutto dall'Italia e in particolare da Brescia, mentre la funzione del timpanista la sostenevano fin dall'inizio i tedeschi, probabilmente membri della stessa famiglia che si tramandarono il posto di *Hörpauker* per generazioni[16].

Un contributo importante sulla vita degli italiani a Praga nel tardo Rinascimento lo hanno fornito gli atti notarili di Giovanni Battista Colombino di Terlago (Trento); questi documenti del periodo 1579-1593[17] riportano spesso informazioni utili per identificare a Praga personaggi di cui si conosceva poco o niente. Si trattava di commercianti, pittori, scultori, muratori (con membri delle loro famiglie), spesso provenienti dalla diocesi comense, cosa corrispondente del resto ai risultati di altre ricerche[18]. Clemente Lunelli pubblicò negli anni Settanta[19] i nomi dei musicisti e i passaggi rispettivi contenuti nei suddetti atti notarili. Egli sosteneva che la maggior parte dei musicisti italiani (*Sacrae Caesareae Majestatis Camerae Musici et Tibicini*) arrivava a Praga da Brescia, Cremona e Udine; abbiamo accennato a Brescia in quanto città d'origine della prevalenza dei trombettieri di Massimiliano II già dal 1544, quando egli era solo arciduca con una piccola corte a disposizione[20]. Il fenomeno della specializzazione dei musici per area di provenienza esisteva probabilmente anche nella realtà italiana se solo pochi decenni dopo, ai tempi di Giovanni Gabrieli, la maggior parte dei trombettie-

---

15 ROBERT LINDELL, *Hudební život na dvoře Rudolfa II*. [La vita musicale alla corte di Rodolfo II], in «Hudební věda XXVI (1989), n. 2, pp. 99-111: 100-101.

16 Cfr. PASS, *Musik und Musiker*, p. 180; Steffan Wolff è documentato come «Hörpaucher» nel 1576 e 1580, Jacob Wolff alla dieta di Augusta del 1582 e negli elenchi del 1584 e 1589 e infine Anthoni Wolff appare nel 1589, alla dieta di Ratisbona del 1594, e negli elenchi del 1601 e 1612.

17 Si tratta di tre protocolli per gli anni 1579-1581, 1584-1587 e 1591-1593 (Archivio di Stato di Trento, Notarile, Giudizio di Trento).

18 Il fatto che la maggior parte degli architetti e costruttori rinascimentali e barocchi veniva in Boemia dalle zone dei laghi dell'Italia settentrionale (Lugano, Como e parzialmente anche dal Garda) è confermato da numerose ricerche degli storici dell'arte, cfr. PREISS, *Italští umělci*, pp. 8-30.

19 CLEMENTE LUNELLI, *Notizie di alcuni musicisti a Praga nel Cinquecento*, in «Atti degli anni accademici» 220-223 (Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati), serie VI, fasc. X-XIII, f, A, 1970-1973, pp. 137-142; vorrei ringraziare Rossana Dalmonte a Marco Giuliani per la gentile segnalazione di questo saggio.

20 PASS, *Musik und Musiker*, pp. 181sgg.

ri di San Marco a Venezia era originaria di Udine, mentre Brescia forniva spesso i suonatori degli strumenti ad arco[21]. Alla luce di queste informazioni, la Tabella fornisce i nomi dei musici italiani insieme alle loro città d'origine e funzioni alla corte imperiale:

Tabella I: Musici italiani alla corte di Rodolfo II (1576-1612)

Cognome	Nome	Funzione	Origine
ANTHONIANO, DE	Anthoni	TR AP, TR, TIMP	Venezia
ARDESI (ARTESIS)	Giovanni Paolo (Johann Paul)	TR, MUS/C	Cremona
ARDESI (ARTESIS, ARTHESES)	Alberto	TR, MUS/C, VL	Cremona
ARDESI (ARTESIUS)	Carlo	TR, MUS/C, Servitore con 2 cavalli	Cremona
BACHINI (BACCHINUS, BACCHINO) M. F.	Theodorus	D	Mantova
BENDINELLI (BENDINEL, WENDINELLO)	Cesare (Caesar)	TR	Verona
BERGAMIN (PERGONINO, BERGANNINO, PERGAININO)	Parigi (Pariß, Paris)	TR	Bergamo
CADENARO (CADENEROLA, CADENERA, KATTENERO)	Stefano (Steffan)	TR	
CAPA (CAPPA, CAPPIS)	Domenico (Dominicus)	TR (CORNETTO), MUS/C	
CAPA (CAPPA, KAPPA, CAPPIS)	Leonso (Leancza, Lorentz, Leontinus, Leoncza)	TR	
CAPA (CAPPIS)	Anthonius	TR	
CATHUS VINCENTINUS	Vincentius (Vincentinus)	CAP	[Vicenza]
CELSO (SCELSO, ZELSO)	Corneli (Carneli)	B, MUS/C	[Napoli?]
CHLARIN (MARIN, MERIN)	Lucas Maria (Marin, Merin)	TR	
DURACZIN (TURAZZINO, TURASSINO, DURACIN)	Carolus (Carlo)	TR	
DUSINELLO (DUSINEL)	Joseph	TR	Venezia
FAGHINO (BEGHINA)	Pascal	T	
FELIS	Stefano	COMP	Bari
FERRABOSCO	Constantino	COMP	Bologna
FERRO (FERO)	Salomon	TR	
FERRO (VON EYß)	Vincenzo (Vincentio)	TR	
GALENO (GALLONO, GALLENO)	Johann Baptista	CAP, A	Udine

21 ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Torino, ERI 1980, p. 21.

GENTILI	Dario (Tarius)	TR AP, TR	
GENTILI (GENTILIS), VON (DE)	Domenico (Dominicus)	TR (Capo dei Musici)	
GOSTENA, DALLA (DELLA)	Giovanni Battista	COMP	Genova
GUICCIARDI (GUIZZARDI, DIRIZZIARDI, VRINIARDI)	Johann Baptist	A	
LADRINO	Giovan Maria (Suuan Maria)	TR	
MANIGA (MONIGA, MAINGA)	Innocentius (Innotius, Innocenz)	CAP, C	
MASSAINO (MASSAINI)	Tiburtio	COMP	Cremona
MERLO	Michel Angelo	A	
MOSTO	Bernhardino (Bernhardin, Bernhard)	TR AP, TR, MUS/C	Udine (Praga?)
MOSTO	Marcus Antonius	TR AP, TR, MUS/C	Udine (Baviera?)
MOSTO	Giovanni Battista (Joan Baptista)	TR AP, TR, MUS	Udine (Praga?)
MOSTO	Francisco	TR (CORNETTO), MUS	Udine
MOSTO	Franz	TR AP	Udine (Graz?)
MOSTO (MOSTE, MOSTA, MOSSTO)	Andrea	TR	Udine
NASSIN (NASIN, NASSINO)	Paolo (Paul)	TR	
NERITI (NERENTIUS) DA SALO'	Vincentius	CAP	Brescia
OROLOGIO (HOHORLOGIA, HEROLOGIO, ORALAIO)	Alexander	TR, VMC	Udine
ORPHEUS ROMANUS	Franciscus	A	[Roma?]
PINELLO (BINEL) DE GHERARDI	Giovanni Battista	T	Genova
RITTZETTO (RICEDO)	Ludwig	TR	[Brescia]
RITZO (RICZO)	Peter	TR	[Brescia]
RIZZO (RICZO, RITZ, RIZZETTI, RITZO) DE OCCHI[S]	Eduardo (Odoardo, Ettuardo, Ottonardo)	TR	Brescia
RIZZO (RICZO, RITZ, RIZZETTI, RIZET) DE OCCHI[S]	Francesco (Franz, Fronteso, Johann Franz)	TR (Capo)	Brescia
RIZZO (RITZET, RIZET)	Eduardo (Edoardo)	CRL, TR AP	[Brescia (Praga)]
ROSSETTI (ROSSETTO)	Stefano	COMP, ORG	Nizza
RUGGERI (RUGGERT)	Roberto (Rubertus, Hubertus)	CAP	
SAGABRIA (SOGABERIA, ZEGABRIO, ZAGABRIA)	Francesco (Franciscus, Franciβca)	TR	Udine
SERTORIO (SERTORIA, SERTARIO, SARDORIO, SARTORIO)	Florindo (Fiorin, Finarlindo, Fiorinto, Firindo)	TR	Udine
SINIBALDI (SIMBOLDI, SINNEBALDUS, SENBALD)	Mauro (Maurus, Maurius)	MUS/C (VL)	Cremona
TRIVISIANUS (TREVISIANI)	Augustinus	HKP, T	[Treviso]

TURINI (DARINI, DORINI, DURIN)	Gregorio (Gregorius)	TR (CORNETTO)	Brescia
VACCINUS	Evangelista	CAP, A	
VERUNA (FERUNA, ZENAR)	Jacob	TR	Verona
ZANCHI (SANCTIUS)	Liberalis	ORG	Treviso
ZANNOTI (CENOTI, IONNOTI)	Camillo (Gamillo)	T, VMC	Cesena
ZANOTHUS F.	Zacharius (Zacharias)	CAP	
ZELOTTI (CELOTI, BUZZI, BUCCI)	Zuanjosepo (Johann Joseph)	TR AP, TR, MUS/C (Kammervirtuos)	Udine
ZELOTTI (ZELOTHI, CELOTTI, BUZZI, BUCCI)	Protasio (Pratasio)	TR, MUS/C (Kammervirtuos)	Udine

A contraltista
B basso
C cantante
CAP cappellano
COMP compositore
CRL coralista
D discantista
MUS/C musico da camera
ORG organista
T tenore
TIMP timpanista
TR trombettiere
TR AP apprendista trombettiere
VL violinista
VMC vicemaestro di cappella

Dei sessanta musici italiani dodici sono venuti alla corte di Rodolfo da Udine, sette da Brescia e cinque da Cremona. Verona, Venezia, Genova e Treviso sono rappresentati con due nominativi, mentre Nizza, Bergamo, Mantova, Vicenza, Cesena, Bologna e Bari con uno. Di una ventina di essi non conosciamo l'origine[22]. Si conferma l'osservazione di Lunelli che vede in Udine, Brescia e Cremona le tre città italiane fondamentali nell'occupazione del posto di musico presso la corte rodolfina. Se vogliamo continuare a seguire l'ipotesi della specializzazione locale, vediamo che i trom-

22 Cornelio Celso potrebbe essere originario di Napoli, dove fu attivo prima di raggiungere Vienna e Praga; anche alcuni atti notarili, stesi dal già nominato notaio italiano, attestano le proprietà di famiglia nella città partenopea, per esempio: «2.10.1592 Giovanni Vincenzo del fu Cornelio Celsi domatore di cavalli al servizio cesareo, per la morte del fratello Ferrante avvenuta a Napoli fa inventariare i mobili del fratello» – cfr. LUNELLI, *Notizie*, p. 138 e DOORSLAER, *Die Musikkapelle*, p. 490.

bettieri non erano solo di Udine e Brescia[23] ma anche di Verona (tutte e tre le città appartenenti alla Repubblica Veneta); da Cremona (appartenente allo Stato di Milano degli Asburgo spagnoli) sono arrivati Mauro Sinibaldi e i fratelli Ardesi, tutti e quattro sono più tardi diventati *Kammermusici*, prevalentemente suonatori di strumenti ad arco. Da altre città italiane provenivano spesso cantanti e cappellani, ad eccezione dell'organista Liberale Zanchi di Treviso e del vicemaestro di cappella Camillo Zanotti di Cesena. I musici di cui non conosciamo l'origine, erano in maggior parte trombettieri, meno spesso cantanti (cappellani).

Durante i quasi trentasei anni del regno di Rodolfo II il nucleo più numeroso tra gli italiani è costituito da dodici musicisti friulani: Orologio, Sagabria, Sertorio, i sei Mosto, Galeno e i due fratelli Zelotti. Mentre Massimiliano II non aveva nessun friulano tra i suoi musici, per quanto ne sappiamo, solo pochi anni dopo la sua morte, nel 1580, ne erano stipendiati dalla corte imperiale ben quattro - **Alessandro Orologio**, **Francesco Sagabria**, **Florindo Sertorio** e **Andrea Mosto**.[24] Non fu probabilmente una coincidenza: due anni prima, il 6 aprile 1578, gli stessi musici avevano rassegnato le loro dimissioni dalla compagnia strumentale di Udine, la quale all'epoca contava sette membri[25]. Non era raro che arrivassero alla corte gruppi di musicisti dalla stessa città, spesso facilitati da compatrioti già insediati nella capitale[26]. Numerose sono le notizie sui viaggi di alcuni membri della cappella imperiale presso le loro città o regioni di origine per procurare nuovi musici alla corte[27]. Tali circostanze non sembrano

---

23 Soprattutto la famiglia dei trombettieri Rizzo (Ritzo, Riczo, Ritzet, Rizet, Rizzetti) ma anche Gregorio Turini, Vincenzo Neriti da Salò e altri.

24 HKA HZAB 1581: fol. 350v Andrea Mosto (10 mesi, dal 1 luglio 1580); fol. 348v-349r Francisco Sagabria (7 mesi, dal 1 ottobre 1580); fol. 350r,v Florindo Sertorio (8 mesi, dal 1 ottobre 1580); fol. 349v-350r Alessandro Orologio (7 mesi, dal 1 dicembre 1580). Purtroppo i libri riguardanti i tre anni precedenti sono andati persi, ma un utile suggerimento ce lo fornisce un pagamento a Orologio e Sagabria che si riferisce ad arretrati dei premi di capodanno (*Neuesjahrgeld*) a partire dal 1 gennaio 1580 (HKA HZAB 1590, fol. 561v e HKA HZAB 1591, fol. 392r,v) il che presume attività presso la corte svolte già nel 1579. Possiamo ipotizzare che anche Florindo Sertorio e Andrea Mosto siano arrivati nello stesso periodo.

25 FRANCO COLUSSI (a cura di), *Alessandro Orologio. Opera omnia I*, *Canzonette a tre voci*, Udine, Pizzicato, 1992, p. 6; qui documentata anche la versatilità di Orologio che a Udine suonava spesso strumenti «da mano et da fiato», oltre ad essere già in quel periodo autore di mottetti e di altre componimenti musicali suonati e cantati in varie occasioni pubbliche.

26 Per esempio i trombettieri Cesare Bendinelli e Jacob Veruna (chiamato anche Feruna o Zenar), ambedue di Verona, sono entrati al servizio di Massimiliano II quando già da tempo c'era attivo il veronese Sempronio Gerardo, il quale solo quattro anni dopo è stato mandato a Verona per procurare altri tre nuovi musicisti, cfr. PASS, *Musik und Musiker*, pp. 180, 194, 207.

27 Succedeva spesso così nel caso dei fiamminghi (De Monte – cfr. PASS, *Musik und Musiker*, p. 73; De La Court, Pluvier - cfr. DOORSLAER, *La Chapelle musicale*, p. 152 e 156) ma lo stesso fenomeno è documentato anche per gli spagnoli (Martin Quenca de Lara nel 1586 – cfr. SMIJERS,

però applicabili ai quattro trombettieri di Udine. Essi non erano parenti[28]; né sembra trattarsi di un caso analogo a quanto accadde nel 1571 quando l'intera compagnia strumentale di Udine fu licenziata per decisione del Consiglio Comunale[29]; né il passaggio è occorso per la morte di un principe[30], caso in cui i membri «orfani» venivano ricercati da altri principi come un arricchimento delle proprie cappelle musicali. Semplicemente si trattò di quattro colleghi che decisero di cercare fortuna altrove, spinti probabilmente dalla crisi economica in cui si trovava non solo la loro città ma tutta l'Italia settentrionale[31].

Tra loro la figura più interessante è sicuramente quella di **Alessandro Orologio.** Arrivato alla corte imperiale, come abbiamo visto precedentemente, prima del 1580, la lasciò dopo pochi anni, forse insoddisfatto della posizione raggiunta: nonostante negli anni precedenti Orologio avesse ricevuto due premi straordinari «per diligente servizio» e «per volontà dell'imperatore»[32], dal giugno 1587 non lo troviamo più, insieme a Francesco Sagabria, tra i trombettieri stipendiati della corte[33] e non figurerà nei conti per tutti gli anni '90 se non per pagamenti arretrati e occasionali come ex-musico[34].

Kaiserliche Hofmusikkapelle, 1920, p. 106) e gli italiani (Sempronio Gerardo - vedi la nota precedente).

28 Dei numerosi casi in cui presso la stessa corte servono nello stesso periodo o per generazioni più membri della stessa famiglia vogliamo citare almeno i Czygota (scritto anche Zigotta ma di origini presumibilmente boeme), i Rizzo, gli Ardesi e i Mosto alla corte praghese oppure i fratelli Laudi e altri Mosto alla corte del duca bavarese.

29 Così nel gennaio del 1571 è stata sciolta per due anni la compagnia strumentale di Udine per mancanza di mezzi economici come conseguenza dei preparativi bellici contro i Turchi, cfr. COLUSSI, *Alessandro Orologio, I*, p. 4.

30 Dalla lettera che Rodolfo II scrisse il 1 settembre 1590 al duca bavarese Guglielmo si evince che l'imperatore voleva procurarsi nuovi musici di qualità tra quelli licenziati dopo la morte dell'arciduca Carlo di Stiria - cfr. HELLMUT FEDERHOFER, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Österreich (1564-1619)*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1967, p. 50; B. A. WALLNER, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit*, München, 1912, p. 86.

31 JAROSLAV PÁNEK, *Italové, Nizozemci a Němci v rudolfínské Praze - některé formy a problémy soužití* [Italiani, fiamminghi e tedeschi nella Praga rodolfina – alcune forme e problemi della convivenza], in: *Národnostní skupiny, menšiny a cizinci ve městech* [Gruppi nazionali, minoranze e stranieri nelle città], Documenta Pragensia 19, Praha, Scriptorium, 2001, pp. 67-74.

32 HKA HZAB 1583, fol. 422r (30 fiorini renani); HKA HZAB 1586, fol. 332r (50 fiorini renani).

33 Orologio fu stipendiato dalla corte fino al 31 maggio 1587 e la dovuta somma gli fu pagata ancora nello stesso anno – cfr. HKA HZAB 1587, fol. 202v; a Sagabria gli ultimi mesi della retribuzione dovuta, riguardante il periodo fino al 13 giugno 1587, vennero rimborsati solo nel 1591 – cfr. HKA HZAB 1591, fol. 291v-292r.

34 HKA HZAB 1590, fol. 561v (*Neuesjahrgeld* 1580-1584) e HKA HZAB 1592, fol. 557r (40 fiorini di *Gnadengeld*).

Sappiamo che in quel periodo fu attivo presso varie corti tedesche[35]; a Praga tornò solo nel 1603 per occupare, dopo la morte di Filippo di Monte, il posto di vicemaestro di cappella[36]. Pensionato nel 1613, in seguito documentato a Steyr in Austria, nel 1617 sembra essere ritornato per un certo periodo a Praga[37] e nel 1618 è documentato nel monastero presso Garsten; morì presumibilmente a Vienna nel 1633[38]. Autore di madrigali, canzonette e di una sola raccolta di musica sacra[39], Orologio occupa un posto importante nella storia della musica strumentale, ponendosi ai suoi albori con le *Intrade* del 1597[40]. I ventotto brani a cinque e soprattutto a sei voci costituiscono in pratica il primo esempio a stampa di musiche strumentali d'insieme, che precede di quattro anni le più note intrade di Hans Leo Hassler contenute nel suo *Lustgarten* del 1601[41]. Destinate all'esecuzione con diversi strumenti a fiato, si collocavano non solo

35 FRANCO COLUSSI (a cura di), *Alessandro Orologio. Opera omnia II*, *Canzonette a tre voci intavolate per sonar di liuto,* Udine, Pizzicato, 1993, p. 5; M. FÜRSTENAU, *Beiträge zur Geschichte der königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden, 1849, p. 36 a 38; ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der Christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, vol. VIII, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1959, p. 383; SMIJERS, *Die Kaiserliche Hofmusikkapelle*, 1921, p. 185.

36 Dopo il 1587 Sagabria probabilmente rimase ancora per alcuni anni a contatto con Orologio, visto che nel 1595 procurò le intavolature delle sue *Canzonette a tre voci [...] per sonar di liuto*, pubblicate a Venezia l'anno seguente e dedicate al duca Heinrich Julius di Braunschweig-Lüneburg, grande mecenate e appassionato di musica residente a Wolfenbüttel. Non sarà un caso che in questa città soggiornò più tardi per un certo periodo anche Orologio; per l'edizione moderna di questa stampa musicale cfr. COLUSSI*, Alessandro Orologio, II*.

37 Orologio è citato tra i garanti di Bernhardino Mosto nell'atto di conseguimento dei diritti cittadini di Malá Strana, datato 5 settembre 1617, con un attestato firmato da lui e dagli altri garanti (Praga, Archivio Cittadino: AMP, Ms 567, fol. 162r).

38 COLUSSI, *Alessandro Orologio, I,* p. 6.

39 *Cantica Sion in terra aliena a mysticis Israelitis, octo vocibus concinenda* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1627), con l'unico esemplare, mutilo, conservato a Pistoia (Archivio capitolare della Cattedrale) - per l'edizione moderna cfr. FRANCO COLUSSI (a cura di), *Alessandro Orologio. Opera omnia VI*, *Cantica Sion* …, Udine, Pizzicato, 2001.

40 *Intradae Alexandri Orologii, quinque et sex vocibus, quarum in omni genere instrumentorum musicorum usus esse potest. Liber primus* (Helmstedt, 1597), per l'edizione moderna cfr. GIOACHINO PERISAN (a cura di), *Alessandro Orologio. Opera omnia VII*, *Intradae* …, Udine, Pizzicato, 1995. Le *Intradae* sono dedicate a Cristiano IV di Danimarca, con il quale Orologio era in stretto contatto, procurandogli strumentisti e cantori da Praga e forse anche dall'Italia - cfr. ROBERT EITNER, *Drei Briefe von Alessandro Orologio*, «Monatshefte für Musik-Geschichte» 31 (1899), pp. 42-45 (queste tre lettere sono state ripubblicate in PERISAN, *Alessandro Orologio, VII*, pp. 4-5).

41 Per lo sviluppo storico della Intrada e dei generi affini cfr. il più recente riassunto di BRAUN, WERNER: *sub vocem*, in MGG, Sachteil 4, 1996, colonne 1101-1107.

all'inizio (come suggerirebbe il termine stesso) ma anche a conclusione della cerimonia[42].

Dopo i quattro «pionieri», altri friulani seguirono la strada per la corte imperiale. Ancora prima della partenza di Orologio e di Sagabria, il 1 maggio 1586 raggiunse la corte rodolfina **Protasio Zelotti** (Celotti o Bucci, Buzzi) da Udine[43], seguito più tardi da suo fratello **Zuanjosepo** (Johann Joseph). La figura di questo musicista meriterebbe maggiori approfondimenti: quello che sappiamo è che nei sei anni di servizio come trombettiere sono registrati a suo nome numerosi pagamenti straordinari[44]. Sue composizioni figurano anche nell'inventario musicale del principe Guglielmo di Rosenberg, uno dei più potenti nobili boemi di quel tempo[45].

Probabilmente nel 1590 raggiunse Praga **Francesco Mosto**[46], fratello di Nicolò, Bernardo e del celebre Giovanni Battista, oltre che di Andrea[47], ormai stabilitosi da un decennio nella capitale boema: questo musicista di capacità multiple, per anni al servizio del duca di Baviera, fu negli anni 1587-1590 trombettiere e musico alla corte di Carlo di Stiria, dove godeva di una grande stima come insegnante eccellente e procuratore di musicisti e di strumenti musicali nuovi per varie corti[48]. Nel 1590, dopo la

---

42 La scelta di strumenti era comunque libera, non indicata dal compositore. MICHAEL PRÄTORIUS, *Syntagma musicum, Tomus III,* 1619, p. 136; KARL NEF, *Die Intraden von Alexander Orologio*, in: *Gedenkboek aangeboden aan D. F. Scheurleer*, Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1925 (Den Haag 1926). R. FLOTZINGER, *Alessandro Orologio und seine Intraden (1597)*, «Dansk Aarbog for Musikforskning» XVII (1986) [ma 1989], pp. 53-64.

43 HKA HZAB 1586, fol. 251v-252r.

44 HKA HZAB 1586, fol. 345r,v (25 fiorini renani); HKA HZAB 1586, fol. 585v (50 fiorini renani), HKA HZAB 1591, fol. 410v-411r (50 fiorini renani), HKA HZAB 1591, fol. 415v (35 fiorini per il suo viaggio in Italia). Il 5 dicembre 1592 Protasio Zelotti ricevette 100 fiorini e il fratello Johann Joseph (Zuanjosepo) altri 20 come buonuscita a conclusione del loro servizio – cfr. HKA HZAB 1592, fol. 582v.

45 L'inventario è attualmente conservato in Svezia, ma ne esiste una copia a Praga presso l'Accademia delle Scienze (*Libri musici*, ČAV, sign. TAr 22); la relativa voce recita: «*Protasii Zeloti Partes Italicae Scriptae. 4or.*»

46 Di Francesco Mosto si conosce il madrigale *O la, o la chi mi sa dar novella / Poch'è signor* inserito ne *Il secondo libro de madrigali a 5 voci de floridi virtuosi del Serenissimo Ducca di Baviera* (Venezia, Scotto 1575) - cfr. l'edizione moderna di HORST LEUCHTMANN in *Denkmäler der Tonkunst in Bayern, vol. 4, Neue Folge: Musik der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos, 1. Auswahl: Madrigali a cinque voci de floridi virtuosi del serenissimo Duca di Baviera (Venezia 1569 e 1575)*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1981.

47 Vedi la nota n. 51.

48 Queste attività sono confermate dalla corrispondenza del conte Eitel Friedrich IV di Hohenzollern-Hechingen. Al margravio Filippo II di Baden Francesco Mosto procurava tramite il musicista Fileno Cornazzani (attivo a Monaco) i cornetti. I legami dell'udinese con le due corti sono nati probabilmente quando Francesco soggiornava a Monaco - cfr. FEDERHOFER, *Musikpflege*, p. 99-100.

scomparsa dell'arciduca Carlo di Stiria e forse invitato da Rodolfo II[49], Francesco rivolse la sua attenzione a Praga, per morirvi pochi mesi dopo, nel febbraio 1591. Che si fosse recato a Praga per porsi al servizio dell'imperatore lo dimostra, oltre alla presenza della sua famiglia al completo, un pagamento di 58 fiorini all'«ex musico e cornettista Francesco Mosto» consegnati il 26 novembre 1591 nelle mani della vedova Sancta[50], la quale rimase con tre figli: il quindicenne Marco Antonio, Giovanni di sei anni e Francesco di tre[51]. Il più grande di questi, **Marco Antonio**, entrò da lì a breve al servizio dell'imperatore, raggiungendo con gli anni il posto di *Kammermusikus*.[52] Quattordici anni dopo lo seguì anche il piccolo Francesco, nato probabilmente a Graz e citato nei documenti imperiali ormai come **Franz**[53]*;* ugualmente trovarono il loro impiego tra i musici di Rodolfo anche i due figli di Andrea Mosto: **Bernhardino**[54] e **Giovanni Battista**[55].

L'ultimo dei friulani è il maggiormente noto **Giovanni Battista Galeno**; alla corte di Rodolfo II, al quale ha dedicato una raccolta di madrigali a sette voci[56], occupava una posizione socialmente diversa e forse per questo rimase senza legami tangibili con i suoi compatrioti. Coetaneo della vecchia generazione dei Mosto anche lui si trovò dopo la morte di Carlo di Stiria senza impiego: dopo aver preferito però Monaco a

---

49 Vedi la nota n. 30;

50 «Item Irer Mt: gewestes Musici unnd Zingenblasers Francisco Mosto wittib […]» - HKA HZAB 1591, fol. 416v.

51 LUNELLI, *Notizie*, p. 139: «21. 5. 1592 (c. 61v) Francesco Mosto morto improvvisamente 15 mesi fa senza aver fatto testamento lasciò la moglie Sancta figlia del fu Andrea Bentivogli veneto e i figli Marco Antonio di 15 anni, Giovanni di 6 anni, Francesco di 3 anni. La madre è nominata tutrice dei figli. Approvano la tutela i musicisti Andrea Mosto zio paterno, Giovanni Francesco de Ochis detto Rizet, Gregorio Turini bresciano».

52 Marco Antonio cominciò a percepire 10 fiorini renani al mese, a partire dal 1 agosto 1591, come soldi di mantenimento (*Unterhaltungsgeld*) - HKA HZAB 1591, fol. 294v-295r.

53 La prima nota di pagamento di Franz Mosto si riferisce ai 10 fiorini renani mensili, concessi al giovane apprendista trombettiere, insieme ai soldi per il vestito (*Claidgelt*) e al tradizionale premio di Nuovo Anno (*Neuesjahrgeld*), dal 1 agosto 1605 - HKA HZAB 1606, fol. 250r-250v.

54 Bernhardino (Bernhardin) Mosto appare nei libri di conti imperiali a partire dal 1 settembre 1588 come «Trometter Lehrjung», cioè apprendista trombettiere - HKA HZAB 1588, fol. 347v. Lui, figlio di Andrea, viene spesso confuso con suo zio paterno Bernardo Mosto, cioè fratello di Andrea, perché anch'esso si firmava talvolta come Bernardino - vedi *Madrigali [...] a cinque voci* (Antwerpen 1588) e le sue composizioni nelle stampe precedenti: *Sdegnosi ardori* (Monaco 1585) e *Floridi Virtuosi d'Italia* (Venezia 1586).

55 Giovanni Battista Mosto entrò al servizio probabilmente giovane, visto che la somma mensile per il suo mantenimento ammonta, a partire dal 1 luglio 1604, a 8 fiorini renani - HKA HZAB 1605, fol. 592v.

56 GIOVANNI BATTISTA GALENO, *Il primo libro de madrigali a sette voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1598.

Praga e successivamente la corte del reggente dei Paesi Bassi, l'arciduca Ernesto, solo nel 1595 giunse alla corte imperiale come altista e cappellano[57]. Qui rimase, salvo alcuni viaggi a Udine, fino alla morte di Rodolfo nel 1612; non si trovava tra i musicisti del successivo imperatore Mattia, ma nel 1621 è ancora riportato in una lista di persone a cui la cassa imperiale doveva del denaro[58].

Possiamo supporre che anche i musici di altre città italiane costituissero dei nuclei riuniti da legami di parentela o da precedenti esperienze comuni nella città d'origine. Anche diversi cremonesi sono venuti a servire Rodolfo II: oltre a **Mauro Sinibaldi**, il marito della celebre cantante e liutista della corte asburgica **Marta**[59], i tre fratelli **Alberto, Carlo** e **Giovanni Paolo Ardesi**, prima come trombettieri, ma presto diventati *musici da camera* e gli ultimi due perfino nobilitati[60]. Il libro di madrigali a quattro voci di Carlo Ardesi, che ospita alcuni brani del fratello Giovanni Paolo, rappresenta una testimonianza dell'arte compositiva degli Ardesi[61]. Il già accennato fatto che i cremonesi «rodolfini» siano stati nella maggior parte violinisti potrebbe suscitare una domanda: è possibile che la nascente arte liutaria di Cremona abbia influenzato fin dal secondo Cinquecento le scelte per così dire esecutive? Questo interrogativo rimane per adesso senza risposta ma apre un possibile filone di ricerca.

Sembra che anche il ben noto compositore cremonese **Tiburzio Massaino** orbitasse per un certo periodo attorno alla corte rodolfina anche se mancano notizie del suo impiego. Diverse stampe tedesche dell'epoca ospitano brani sacri di questo compositore[62] e il suo *Liber primus cantionum ecclesiasticarum* è stato pubblicato nel 1592 addi-

---

57 Al suo impiego praghese è immediatamente precedente un pagamento straordinario di 60 fiorini in cui Galeno viene ancora nominato come elemosiniere e cappellano della corte dell'Arciduca Ernesto d'Austria - HKA HZAB 1595, fol. 401r; il suo pagamento regolare di 20 fiorini mensili, come cappellano e cantante della cappella imperiale, parte dal 1 agosto 1595 - HKA HZAB 1596, fol. 292r.

58 SMIJERS, *Die Kaiserliche Hofmusikkapelle*, 1919, p. 185 (la rimanente somma ancora da pagare a Galeno ammontava nel 1621 a 1281 fl. 40 kr.).

59 Alla figura di Marta Ordelwring, che si è risposata dopo la morte di Sinibaldi con un altro musico cremonese, Carlo Ardesi, ha dedicato le sue ricerche ROBERT LINDELL, *Marta gentile che'l cor m'ha morto. Eine unbekannte Kammermusikerin am Hof Maximilians II.*, «Musicologica Austriaca» VII (1987), pp. 59-68.

60 Nel 1589 Rodolfo II ha nobilitato Carlo e Giovanni Paolo Ardesi - cfr. ROBERT LINDELL, *Music and patronage at the court of Rudolf II*, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles and Contexts*, a cura di John Kmetz, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 254-271: 268.

61 CARLO ARDESI, *Il primo libro de madrigali a quattro voci* (Venezia, Giacomo Vincenti 1597) - cfr. MARCO MANGANI, *I madrigali di Carlo e Giovanni Paolo Ardesi: un contributo cremonese alla produzione musicale della corte rodolfina*, in: *Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela - Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 423-457.

62 PIERO GARGIULO, *I mottetti di Nicola Parma in area tedesca (1588-1621). Nuove testimonianze dai trattati e dalle edizioni collettive*, in: *Barocco Padano 3, Atti dell'XI Convegno internazionale sulla musica ita-*

rittura a Praga[63]. La dedica al maestro di cappella imperiale Filippo di Monte probabilmente non portò a Massaino un impiego alla corte, dal momento che nel 1594 egli era di nuovo a Cremona.

Tra i musicisti di Rodolfo troviamo altri nomi di spicco: se Orologio ricavò dalla sua professione di trombettiere l'importante raccolta delle intrade, il veronese **Cesare Bendinelli** sfruttò la sua lunga esperienza professionale per pubblicare, nel 1614, il primo metodo per suonare la tromba: *Tutta l'arte della trombetta* fornisce non solo brani di Bendinelli, ma anche di alcuni importanti strumentisti del tardo rinascimento e spesso riporta aspetti interpretativi che rappresentavano novità assolute rispetto alla prassi dell'epoca[64].

Per finire occorre soffermarsi sull'importante ruolo dei bresciani alla corte rodolfina: oltre alla famiglia di trombettieri **Rizzo**, sono soprattutto i compositori **Gregorio Turini** e **Vincenzo Neriti da Salò** che meritano la nostra attenzione. Quest'ultimo, prima di venire a Praga, fu cappellano in un monastero carmelitano a Mantova; negli anni 1593-1594 è documentato come «cappellano e musico della Sacra Maestà Cesarea»[65] e poco dopo di nuovo in Italia per diventare maestro di cappella della Chiesa Maggiore di Salò. Il suo contatto con la corte imperiale dovette rimanere vivo anche dopo il suo breve soggiorno, visto che ancora nel 1602 era tra i musicisti, prevalentemente della corte rodolfina o comunque strettamente legati alla sua cappella musicale, che hanno contribuito con una loro composizione alla celebre raccolta *Odae suavissima-*

---

liana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 16-18 luglio 2001), a cura di A. Colzani – A. Luppi – M. Padoan, A.M.I.S., Como 2004, pp. 374-402: 381-382, 387n.

63 ROBERT LINDELL, *Hudební život*, p. 106 e *Music and patronage*, p. 266. Alla stessa tipografia praghese, quella di Georg Nigrinus, affidarono la stampa delle loro musiche sacre anche l'organista di Rodolfo, il treviggiano Liberale Zanchi, il cantante di origine genovese Giovanni Battista Pinello e il barese Stefano Felis: LIBERALE ZANCHI, *Quinque psalmorum in Vesperis concinendorum, octonis & duodenis vocibus [...],* Praga, Georg Nigrinus, 1604; GIOVANNI BATTISTA PINELLO, *Muteta quinque vocum*, Praga, Georg Nigrinus, 1588; STEFANO FELIS, *Missarum sex vocum [...] Liber primus*,Praga, Georg Nigrinus, 1588 - cfr. PETR DANĚK, *Nototiskařská činnost Jiřího Nigrina* [L'attività del tipografo musicale Georg Nigrinus], «Hudební věda» XXIV (1987), n. 2, pp. 121-136.

64 Su Bendinelli cfr. LINDELL, *Music and patronage*, p. 258 (dove Lindell segnala una seconda copia del metodo in questione nella Biblioteca Nazionale di Vienna, Codex 10.819) e TARR, EDWARD H., *sub vocem*, in MGG, Personenteil 2, 1999, colonne 1077-1078; per l'edizione moderna TARR, EDWARD H. (a cura di), *Tutta l'arte della trombetta, 1614*, Faksimile-Nachdruck, Kassel, Bärenreiter, 1975.

65 Si firmò così nel 1593 sul primo dei suoi tre libri di canzonette e l'anno seguente accompagnava Rodolfo II alla dieta di Ratisbona.

e, redatta in onore dell'elemosiniere Jacob Chimarrhaeus[66]. Sotto la protezione di questo fiammingo, figura importantissima e la più alta carica nella gerarchia della cappella imperiale, Neriti ha pubblicato già nel 1593 il libro dei Magnificat[67] che Lindell suppone destinato alla *Confraternitas Corporis Christi in Aula Cesarea*. Infatti, Chimarrhaeus era il priore di questa confraternita, voluta fortemente dalla madre di Rodolfo II, Maria d'Asburgo, come suo lascito religioso al figlio prima di tornare nel 1582 in Spagna. Lindell individua alcune sillogi sacre di compositori vicini alla corte rodolfina che potrebbero essere state scritte per la Confraternita[68]: oltre a Neriti anche Flecha, Massaino, Monte[69] e il bresciano Turini appunto. **Gregorio**, padre del più famoso compositore seicentesco Francesco Turini, servì Rodolfo II per diciassette anni come trombettiere e cornettista stimato[70]. Nel 1589 pubblicò una raccolta delle canzoni sacre[71] che, forse non casualmente, seguì a breve distanza il riconoscimento della Confraternita da parte della sede papale. Da rilevare è il fatto che le *Cantiones* sono dedicate ad Antonio Abondio, insigne medagliere e ceroplasta della corte rodolfina. Si tratta dunque di una rara dedica *inter pares*, non destinata ad un nobile bensì ad un collega, artista della corte; per certi versi simile alla dedica successiva di Massaino a Filippo di Monte, questa certamente non fu dettata dalla ricerca di un impiego alla corte, ma fu giustificata dall'interesse personale di Abondio per la musica. La dedica è preceduta da un poema latino di cui autore è proprio I(acobus) C(himarrhaeus) R(uremundis), fatto che potrebbe sostenere la tesi della destinazione alla Confraternita della silloge di Turini e allo stesso momento presupporre rapporti di Abondio con la stessa.

Abbiamo già accennato alla nobilitazione degli Ardesi da parte di Rodolfo II. In realtà queste promozioni non erano affatto rare alla corte imperiale e anche numerosi

---

66 KLAUS WOLFGANG NIEMÖLER, *Die Musikalische Festschrift für den Direktor der Prager Hofkapelle Kaiser Rudolfs II. 1602*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, Kassel, Bärenreiter, 1971, p. 250-252.

67 VINCENZO NERITI DA SALÒ, *Magnificat Octo Prima Chori per omnes tonos. Quatuor Vocibus decantandi* (Venezia, 1593).

68 ROBERT LINDELL, *Relations between musicians and artists at the court of Rudolf II*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien» LXXXV/LXXXVI (1989/90), pp. 79-88.

69 MATTEO FLECHA (IL GIOVANE), *Divinarum Completarium*, Praga, 1581; TIBURZIO MASSAINO, *Liber primus cantionum ecclesiasticarum ut vulgo motecta vocans*, Praga, 1592; FILIPPO DI MONTE, *Libro dei mottetti a quattro voci* (1596).

70 Per altri particolari biografici su questo compositore pressoché sconosciuto cfr. MICHAELA ŽÁČKOVÁ ROSSI, *Gregorio Turini e il suo Primo libro de canzonette a quattro voci (1597)*, in: *Villanella – Napolitana – Canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento*, in: *Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Arcavacata di Rende – Rossano Calabro, 9-11 dicembre 1994), a cura di Maria Paola Borsetta e Annunziato Pugliese, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 1999, pp. 163-182.

71 GREGORIO TURINI, *Cantiones admodum devotae cum aliquot psalmis Davidicis [...] ad quatuor Voces aequales*, Venezia, 1589.

musicisti raggiunsero, in varia misura e sotto vari imperatori, un simile riconoscimento: i Cappa, Cornelio Celso, Mauro Sinibaldi, Giovanni Paolo e Carlo Ardesi, Innocenzo Maniga, Alessandro Orologio, Domenico Gentili furono nobilitati, mentre a Francesco e a Odoardo Rizzo la nobilitazione fu solo confermata, in quanto la ricevette già nel 1541 un loro antenato. Ad altri, come ad esempio ai fratelli Protasio e Zuanjosepo Zelotti oppure a Cesare Bendinelli, fu assegnato lo stemma con alcuni privilegi. I due fratelli Mosto (Bernhardino e Giovanni Battista) potevano, oltre allo stemma e vari privilegi, usare liberamente il sigillo a ceralacca rossa[72].

Il presente contributo getta solo un primo sguardo sul novero dei musicisti italiani attivi alla corte di Rodolfo II, celebre soprattutto per altre attività artistiche che non per quelle musicali. Diversi compositori di spicco operarono a Praga in quei decenni: stabilire quale fu il loro apporto alla vita musicale della capitale imperiale e viceversa quale fu l'influenza che subirono dall'ambiente rodolfino sarà il compito dei prossimi studi. Lo studio approfondito dei conti imperiali dovrebbe fornire il quadro completo dell'organico musicale della corte; solo quando conosceremo con maggior precisione gli anni di permanenza dei principali musicisti allora potremo identificare ed esaminarne meglio le opere legate all'ambiente della corte imperiale di Praga.

72 KARL FRIEDRICH VON FRANK, *Standeserhebungen und Gnadenakte für das Deutsche Reich und die Österreichischen Erblande bis 1806 sowie kaiserlich österreichische bis 1823 mit einigen Nachträgen zum «Alt-Österreichischen Adels-Lexikon» 1823-1918,* 5 voll., Schloss Senftenegg (Selbstverlag), 1967-1974.

METODA KOKOLE

Sacred Music in «Capo d'Istria» in the 17th Century

SACRED MUSIC IN «CAPO D'ISTRIA» IN THE 17TH CENTURY

The north Adriatic port of Koper – Latin Iustinopolis, which was in the 17th century also appropriately styled «caput Histriae» or Italian Capodistria – was from the 13th to the end of the 18th century the administrative centre of all Venetian Istria[1]. The secular authority was represented by the *podestà*, the chief magistrate, appointed by the Venetian Senate, while the church activities were run by the Bishop, the first allegedly being San Nazario, active in the early sixth century, later patron saint of the town[2]. The centre of cultural life was for centuries the

---

* I should like to express my special thanks to Professor Jeffrey Kurtzman for his precious help and for revising my English text.
I am also indebted to Marijan Vogrin, the Archivist of the Diocesan Archives of Koper, for his constant support of my research and help with materials kept in different Archives of the Diocese of Koper.

1 The geographical position of Koper on the north-eastern coast of the Adriatic sea, lying between cultural impulses coming from the Venetian Republic across the sea and the neighbouring Habsburg provinces on the mainland, fostered in the 17th century a relatively highly developed cultural life. A unique ethnic «koiné» in Istria of that time reflected on the one side the power of the Venetian rulers, and on the other the presence of Romance and Slavic population in the hinterland and the conflicting situation on the boarder with the Balkans. The indigenous population of Istrians, however, has now been reduced to a small minority, as most Italian-speaking families immigrated to Italy in the first decade after the end of the Second World War. On the early history of Koper in the 16th and 17th centuries see GIUSEPPE CAPRIN, *L'Istria Nobilissima*, 4. ed., vol. 2, Trieste, Italo Svevo, 1992; FRANCESCO SEMI, *Capris, Justinopolis, Capodistria. La storia, la cultura e l'arte*, Trieste, Lint, 1975, pp. 193-241; FRANCESCO SEMI, *Istria e Dalmazia: uomini e tempi. 1, Istria e Fiume: le figure più rappresentative della civiltà istriana e fiumana nei diversi momenti della storia: con ampia bibliografia generale e particolare*, Udine, Del Bianco, 1991, pp. 215-238 (Semi, not being informed about the flourishing musical culture in Koper in the 17th century, presents the situation as degraded and titled the chapter *Seicento senza 'Seicentismo'*); and SALVATOR ŽITKO, *Cenni storici sulla città di Capodistria* and *Arte e cultura a Capodistria nel corso dei secoli*, in *Capodistria*, ed. S. Žitko et al, Capodistria, Assemblea Communale, 1992, pp. 43-121. See also DARKO DAROVEC (ed.), *Stari krajepisi Istre* [Old Topographic Surveys of Istria], Koper/Capodistria, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, ZRC RS, Pokrajinski muzej, 1999.

2 On Nazario see PAOLO NALDINI, *Corografia ecclesiastica o sia descrittione della città e della diocesi di Giustinopoli detto volgarmente Capo d'Istria*, Venezia, G. Albrizzi, 1700, sixth book, chapter 6; pp. 477-478; see also ANDREA TOMMASICH, *S. Nazario protovescovo di Capo d'Istria: memorie storiche con note e cronologie*, Capodistria, Gedeone Pusterla, 1888; IVAN MARKOVIĆ, *Nazario da Capodistria e le*

Cathedral, built first in the 12th century and consecrated in 1445 by the then bishop Francesco from Florence. The musical chapel of the Cathedral was formed in the first half of the 16th century and the *maestro di cappella* was first mentioned in sources in 1573. There was a new organ installed in 1516; however, the Cathedral organist had been mentioned already in 1421. Francesco Bonardo, Silao Casentini, and Niccolò Toscano were among the more prominent chapel masters, also composers, in the latter part of the 16th century[3].

The cathedral's account books (*Spesari* or *Libri delle spese*) are the most exhaustive source of information on music activities. They contain records of payments to musicians, of acquisitions of new instruments and music literature, etc[4]. According to the *Spesari*, the larger musical events in the Cathedral of Koper took place on the most important local church feasts (the Annunciation, Nativity, at Easter time), but also for the solemn feasts of the local patron saint, San Nazario, and for Santa Orsola, San Laurenzio Justiniano, San Marco, etc. On these occasions the Chapter sometimes engaged additional musicians and singers, who most frequently came from the nearby convent of Franciscan Conventuals, the Minorites of Koper, but also from Trieste, or even Venice and other north Italian music centres.

The sacred repertoire performed in Koper can now be reconstructed, above all on the basis of a relatively large number of surviving music prints and manuscripts dating from the 17th century, but also from some secondary sources such as the account books and other archival documents[5]. In the «golden age» the city

---

miniature di un antifonario nel tesoro del Duomo di Capodistria, «Annales» IV/5 (1994), pp. 73-92, and VITTORIO LUGLIO, *L'antico Vescovado Giustinopolitano. Tredici secoli di storia attraverso i vescovi e le chiese dell'antica diocesi di Capodistria*, Trieste, Edizioni Luglio, 2000, pp. 13-22.

3 For the general history of music in Koper in the past centuries see JANEZ HÖFLER, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na* Slovenskem [Late Renaissance and Baroque music in Slovenia], Ljubljana, Partizanska knjiga, 1978, pp. 46-50 and 95-98; GIUSEPPE RADOLE, *La Musica a Capodistria*, Trieste, Centro studi storico-religiosi Friuli-Venezia Giulia, 1990; IVANO CAVALLINI, *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Firenze, Olschki, 1990; and SALVATOR ŽITKO, *Iz zgodovine Kopra*, in *Musica sacra slovenica*, vol. 4, ed. M. Bizjak, Ljubljana, Edition Bizjak, 1992, pp. 4-7.

4 The books are now preserved in the Diocesan Archives in Koper. The records have not yet been studied in detail, however, an informative, commented list on musicians in the 17th and the 18th centuries was published by Janez Höfler already in 1968; JANEZ HÖFLER, *Glasbeniki koprske stolnice v 17. in 18. stoletju* [Musicians at the Cathedral of Koper in the 17th and 18th centuries], «Kronika» XVII (1968), pp. 140-144. See also RADOLE, *op. cit.*, 1990, pp. 41-42 and 46.

5 Several of these documents were unfortunately displaced from their original locations in 1944 and after, either transported to Italy or taken by the new state in the course of the nationalisation of large private property holdings. Some of the documents have thus far not yet returned to their places of origin; others were lost or destroyed. For this reason the communal

had, apart from the Cathedral, as many as seven convents and monasteries[6] and fifteen other smaller churches, and it was allegedly more pious than even Rome, having so many ecclesiastical institutions for only three- to four thousand inhabitants *intra muros* by the end of the 17th century[7].

The most exhaustive source for the research of music in Koper in the 17th century is currently the collection of fifteen surviving music prints[8] and 365 manuscript units (not including about 100 fragments)[9] now kept in the Diocesan

---

and ecclesiastical archives and libraries of Koper are not as rich as might be expected given the importance of this town from the high Middle Ages onwards. See also IVAN MARKOVIĆ, *Il fondo Besenghi*, in *La Biblioteca Besenghi*, eds S. Sau and M. Marković, Isola, Mandracchio, 1999, pp. 11-20; and ID., *50 let Osrednje knjižnice Srečka Vilharja Koper: zgodovinski oris knjižničarstva v Kopru* [50 years of the Srečko Vilhar Central Library Koper: an overview of the history of libraries in Koper], in *Pol stoletja - Mezzo secolo, 1951-2001. Zbornik ob jubileju Osrednje knjižnice Srečka Vilharja Koper - Almanaco per il giubileo della Biblioteca centrale Srečko Vilhar Capodistria*, Koper - Capodistria, Osrednja knjižnica Srečka Vilharja, 2001, pp. 11-26; 13-15, and 18-19.

6 The orders were (in Italian): Francescani - Minoriti, Dominicani, Clarisse, Agostiniane, Osservanti, Serviti, Terziari. Most of the recorded musicians came from the orders of Minorites and Observants.

7 See the detailed description by the then bishop Paolo Naldini in the first and the second book of his *Corrografia Ecclesiastica di Giustinopoli*, printed in Venice in 1700; see note 2, above.

8 The items can all be identified with known prints listed in the RISM catalogue of music prints, A/I - *Einzeldrucke vor 1800*, where, in the volumes of the *Addenda et corrigenda* (1986-1999), some of the prints from Koper are listed under the old siglum (YU CaD), and from vol. 13 also the new siglum (SI Ka). See also the list published in IVANO CAVALLINI, *Il libro per musica nell littorale istriano tra Cinquecento e Seicento*, in *Il libro nel bacino adriatco (secc. XV-XVIII)*, ed. S. Gracioti, Firenze, Olschki, 1992, pp. 99-110, esp. 103-104 (Cavallini, who claims to have only copied the list previously published by Giuseppe Radole, does not mention the two incompletely preserved, though extant prints by Gastoldi; see my Appendix 1). The list of Radole, first published in 1965 (GIUSEPPE RADOLE, *Musica e musicisti in Istria nel Cinque e Seicento*, «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria» LXV (1965), pp. 147-214, esp. 197-200), on the other hand, includes four incompletely preserved prints that can no longer be found in Koper: A. Mortaro's *Il Primo libro delli salmi* of 1608, G. B. Chinelli's *Il Secondo libro delle messe* of 1648, G. Legrenzi's *Concerti musicali* of 1654 (this is the only print out of these four that was seen later, in the late 1960s, by Janez Höfler), and B. Graziani's *Il Secondo libro de motetti* of 1655. See also RADOLE, *op. cit.*, 1990, pp. 43-45 (Radole does not quote the RISM sigla).

9 The manuscripts were evidenced at least twice in the past, once in 1877 by the chapel master Giacomo Genzo; preserved in the Diocesan archives in Koper is his handwritten list of 287 compositions dating from the late 18th and the 19th centuries organised according to genre (these compositions were preserved in the Archives of the Koper Diocese); and in the late 1960s by Janez Höfler. The latter's original typed and manuscript inventory of 215 items – comprising mostly compositions from the 17th and 18th centuries once kept in the fund of the Cathedral or Parish Office and the Diocese – from 2003 has been kept at the Institute of Musicology in Ljubljana. The manuscripts have been recently integrally catalogued (in the form of an accessible database) within the framework of a three-year research project entitled *Musical sources of the 16th to the 18th centuries with special attention to the archives in the Slovenian region of Primorska*, car-

Archives of Koper. Since 2005 all music manuscripts once kept at the Cathedral (which after World War II were divided into two parts: one left in its original location in the Cathedral, and the other displaced to the Diocesan Archives) have been regrouped and catalogued as one collection of music manuscripts and prints from the 16th to the 19th centuries. Only a very small number of music manuscripts, especially the choir-books containing Graduals, Vespers, and Hymns, remain today from the once rich library of the Observant Convent of St Anna, taken from the federal state collections in the early 1950s to the public library of Srečko Vilhar in Koper[10]. Music remains from other ecclesiastical institutions are apparently lost or survive in small quantities, possibly included in the present Diocesan collections.

The Cathedral seems to have been the most active centre of sacred music in the 17th century, offering for most of the time the permanent posts of professional *maestro di cappella* and an organist[11]; see the list in Appendix 2. Most of the recorded Cathedral organists in the late 16th and early 17th centuries were members of local religious orders, especially the Franciscan Conventuals, the Minorites, and the Franciscan Observants – who resided in convents in the closest proximity to the Cathedral[12]. The most notable member of the local Minorite community and organist at the Cathedral of Koper in the second and third decades of the 17th century was Gabriello Puliti, a prolific composer of 36 sacred and secular works, printed mostly in Venice between 1600 and 1635.

Although born in the Tuscan town of Montepulciano in 1583[13], Puliti spent most of his life in Venetian Istria[14]. From 1606 to at least 1624 (with interrup-

---

ried out by the Institute of Musicology of the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (2001-2004). There are now 508 pieces and around 200 fragments, which have not yet been identified. A side result of this project was an exhibition with an accompanying publication in Slovenian and Italian; see M. KOKOLE (ed.), *La Musica Veneziana nell'Istria Settentrionale* [Venetian music in Northern Istria], Ljubljana, Založba ZRC, 2004.

10 See also CAVALLINI, *op. cit*, 1990, pp. 45-48, and 219-222; and RADOLE, *op. cit.*, 1990, pp. 15-16. The works from St Anna, listed on p. 14 by Giuseppe Radole in his *La musica a Capodistria* of 1990, can not be traced in any of the libraries or archives in Koper.

11 See HÖFLER, *op. cit.*, 1968, pp. 140-143; CAVALLINI, *op. cit.*, 1990, pp. 40-43, 49, 50-52, and 55-58; and RADOLE, *op. cit.*, 1990, pp. 41-43, and 45-50.

12 On the Minorite convent of St Francis in Koper see LJUDEVIT ANTON MARAČIĆ, *Maleni i veliki Franjevci konventualci u Istri* [Franciscan Conventuals great and small in Istria], Zagreb, Provincijalat Franjevca konventualca, 2001, pp. 223-233.

13 The year of his birth can be deduced from the note in the *Necrologium dei frati Minori Conventuali. Provincia di S Antonio di Padova*, Padova, 1926: «19 aprile 1644: P. Gabriele Puliti, Maestro di musica, morto a 62 anni di età, 44 di Professione». In the Archivio Vescovile e Capitolare in Montepulciano; Libri di Battesimo; Battesimi de Maschi dalli 1562 all'1592, Cattedrale, fol. 80r, there is indeed a note on a boy Gabriello «figliuolo di Pietro di Simone Pandolfini da Castiglone

tions) he lived in Koper. But before focusing on his sacred music, composed for the needs of the Istrian *capo luogo*, I will briefly summarise his generally little known biography. Puliti took holy orders around 1600, and was probably educated in Florence in the convent of Santa Croce, at which he hinted in the dedication of his first music collection consisting entirely of monodic motets, the *Pungenti dardi spirituali* of 1618[15]. He then spent short periods in the convents of Pontremoli and Piacenza, from where he sent to print his earliest surviving publications, two collections of traditional 5-part motets and psalms for the use in his

---

e di Lucretia sua moglie», baptised on 26 March 1583. The composer's second name, Puliti, was probably the name he adopted when he entered the Franciscan order of the *Frati Minori Conventuali* around the turn of the century. The name «Puliti» may in fact derive from the name of his native town, which is called in Latin «Monte Politiano»; in a document from 1633 Puliti was, indeed, recorded as «Gabriel Politus a Monte Politiano». See [STEFANO RINALDI], *Musicisti dell'Ordine Francescano dei Minori Conventuali dei sec. XVI-XVIII*, «Note d'archivio per la storia musicale» XVI (1939), p. 194.

14 Puliti's career in Istria and some aspects of his musical work have already aroused the curiosity of Slovenian, Croatian and especially Italian scholars: notably Janez Höfler, Ennio Stipčević, Giuseppe Radole and, especially, Ivano Cavallini. For Puliti's biography, see GIUSEPPE RADOLE, *Musicisti a Trieste sul finire del Cinquecento e nei primi del Seicento*, «Archeografo triestino» XXII (1959), pp. 133-151; ID., *Musica e musicisti in Istria nel Cinque e Seicento*, «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria» LXV (1965), pp. 147-214; ENNIO STIPČEVIĆ, *Uvodna razmatranja o umjetnosti Gabriella Pulitija* [Introductory remarks on the art of Gabriello Puliti], «Arti musices» XIV (1983), pp. 33-50; GIUSEPPE RADOLE, *La Civica Cappella di San Giusto: 450 Anni di Musica a Trieste*, Trieste, Comitato «Cappela Civica 450», 1989, pp. 29-38; CAVALLINI, *op. cit.*, 1990, pp. 33-41; RADOLE, *op. cit.*, 1990, pp. 33-42; ENNIO STIPČEVIĆ, *Gabriello Puliti, ranobarokni skladatelj u Istri* [Gabriello Puliti, early Baroque composer in Istria], in *Musica incognita. Ivan Lukačić i njegova doba* [Musica incognita: Ivan Lukačić and his time], Šibenik, Gradska Knjižnica Juraj Sizgorić, 1998, pp. 21-42; METODA KOKOLE, *Introduction*, in Gabriello Puliti, *Sacri concentus (1614), Pungenti dardi spirituali (1618)*, ed. M. Kokole, Monumenta artis musicae Sloveniae, vol. 40, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2002, pp. XXV-XXVII; and NICOLA LOVRINIĆ, *Gabriello Puliti: Baci Ardenti (1609.) i Armonici accenti (1621.) - transkripcija, analiza i kontekst nastanka. Prilog proučavanju povjesti madrigala u Hrvatskoj* [Gabriello Puliti: Baci Ardenti (1609.) i Armonici accenti (1621.) - transcription, analysis and context. Contribution to the history of madrigal in Croatia] (BA work: ms), Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija, 2003.

15 This information can be deduced from the dedication of Puliti's first book of monodic motets, the *Pungenti dardi spirituali* of 1618. The following phrase hints, in my opinion, at a stay, or possibly a period of study, at the famous educational institution «Lo Studio di Santa Croce»: «[...] mentre m'hanno honorato in prendermi, et annoverarmi per Padre di cotesto nobilissimo Conuento di Santa Croce» [«[...] while they have honoured me by receiving and counting me as a father of this most noble monastery of Santa Croce»]. For more on the history of Santa Croce, see MASSIMILIANO G. ROSITO (ed.), *Santa Croce nel solco della storia*, Firenze, Edizioni Città di Vita, 1996.

convents: *Sacrae modulationes* of 1600 and *Integra omnium solemnitatum vespertina psalmodia* of 1602[16].

From January 1604, when «frater Gabriel de Monte Puliciano» is recorded as being attached to the houses of his order in Pula (It. Pola, today in Croatia), he apparently remained in the Minorite province of «San Girolamo» for Istria and Dalmatia until his death in 1644[17]. After spending a short period as a *maestro di capella* and organist at Muggia near Trieste in 1605, he moved to Koper, where he remained until 1609, when he was engaged for five years by the Bishop of Trieste. From this period date three of his surviving collections of secular music: the incompletely preserved *Scherzi, capricci et fantasie a due voci* of 1605, *Baci ardenti*, a collection of 5-part madrigals of 1609[18], and a collection of three-voiced mascherate *Ghirlanda odorifera* of 1612[19]. On the title page of his *Baci ardenti* Puliti is also referred to as «Accademico armonico detto l'Allegro», which indicates that he was a

---

16 *Sacrae Modulationes, quae vulgo Motecta nuncupantur, quatuor, et quinis vocibus concinendae*, Parma, Erasmus Viothus, 1600, and *Integra omnium solemnitatum vespertina psalmodia quinis vocibus concinenda*, Milan, Simone Tini and Francesco Besuti, 1602. The psalms of the 1602 volume also contain a part for *basso continuo*. Both collections are preserved complete (copies exist in Bologna, Lucca (only the 1600 volume) and Piacenza (only the 1602 psalms). Puliti's formative years in Tuscany and his early musical career are the least well known periods of his life and have not yet become the subject of serious musicological study. A prerequisite would be to gain knowledge and understanding of the network of Franciscan institutions and of the circulation of music and musicians within and around these institutions.

17 His death is recorded in the above mentioned *Necrologium* (see note 13, above) and in the official acts of the Minorite province for Istria and Dalmatia (Acta. Prov. s. Hieronimi, preserved in Zagreb, Croatia) as having occurred on 19 June 1644 in Trieste. I am most grateful to Father Marjan Vogrin from Piran, who drew my attention to this source, which confirmed the exact date of Puliti's death. See also MARAČIĆ, *op. cit.*, 2001, p. 136.

18 *Baci ardenti. Secondo libro de madrigali a cinque voci*, Venice, Giacomo Vincenti, 1609. See also the critical edition by Bojan Bujić in GABRIELLO PULITI, *Baci ardenti (1609), Armonici accenti (1621)*, eds. B. Bujić and E. Stipčević, Monumenta artis musicae Sloveniae, vol. 44, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2003; pp. XXIII-XXXV and 1-85. On Puliti's madrigals, see also IVANO CAVALLINI, *La diffusione del madrigale in Istria: i Casentini e Gabriello Puliti*, «Muzikološki zbornik» XXIII (1987), pp. 39-69, esp. 62-65; and LOVRINIĆ, *op. cit.*, 2003.

19 *Ghirlanda odorifera di varij fior tessuta, cioè mascherate a tre voci. Libro primo*, Venice, Giacomo Vincenti, 1612. A modern critical edition is edited by Ivano Cavallini in GABRIELLO PULITI, *Ghirlanda odorifera (1612)*, ed. I. Cavallini, Monumenta artis musicae Sloveniae, vol. 46, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2004. On Puliti's *mascherate*, see also ENNIO STIPČEVIĆ, *Maskerate Gabriella Pulitija* [Mascherate by Gabriello Puliti], «Sveta Cecilija» LIII/3 (1983), pp. 60-62; LIV/4 (1983), pp. 83-85, and LV/1 (1984), pp. 9-10; IVANO CAVALLINI, *Feste e spettacoli in Istria tra Cinque e Seicento e le mascherate a tre voci di Gabriello Puliti*, «Il Flauto dolce» XIV-XV (1986), pp. 3-15; and GIANMARIO MERIZZI, *Le fonti poetiche delle mascherate di Gabriello Puliti*, «Muzikološki zbornik» XXXVI (2000), pp. 17-40.

member of an academy, most likely the Accademia Palladia of Koper.[20] The first volume of Puliti's madrigals, the *Madrigali pastorali* of 1604, is, unfortunately, not preserved[21].

Puliti returned to Koper in 1614 for the feast of the local patron saint San Nazario, on June 19th, signed the contract for the post of organist at the Cathedral in autumn of that year, and remained there until 1620; however, he had already been a visiting organist the year before on the occasion of the great feast of St Ursula on 21 October, 1613. These years in Koper were his most productive period, and the one when he began to add the newly fashionable sacred monody to his repertory of genres, all suitable for use in the Cathedral of Koper[22]. Already in 1614 two collections of motets and psalms appeared. One of these, the *Psalmodia vespertina*, was printed as the composer's Op. 13, indicating that over half of his earlier printed collections are now lost[23]. The *Psalmodia vespertina* was interestingly dedicated to Reinprecht, the Abbot of the Cistercian monastery of Stična (Ger. Sittich; It. Sitico) in the neighbouring Inner-Austrian province of Carniola, today in central Slovenia[24]. The volume contains twenty four-part psalms for equal

---

20 The musical and philosophical activities of this academy have been closely studied by Ivano Cavallini: see IVANO CAVALLINI, *Musica e filosofia nell'Accademia Palladia di Capodistria: Considerationi sul dilogo* Dieci de' cento dubbi amorosi *(1621)*, «Studi musicali» XVI (1987), pp. 229-245.

21 OSCAR MISCHIATI, *Indici, catalogi e avvisi degli editori e librai italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, p. 121.

22 All the collections of Puliti's small scale sacred music relating to the period he spent in Koper are published in two volumes of the series Monumenta artis musicae Sloveniae as critical editions with introductory texts: GABRIELLO PULITI, *Sacri concentus (1614)*, *Pungenti dardi spirituali (1618)*, ed. M. Kokole, Monumenta artis musicae Sloveniae, vol. 40, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2001; and GABRIELLO PULITI, *Lilia convallium (1620), Sacri accenti (1620)*, ed. M. Kokole, Monumenta artis musicae Sloveniae, vol. 42, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2002. See also IVANO CAVALLINI, *Quelques remarques sur la musique sacrée en Istrie au XVII s. et les premiers essais monodiques de Gabriello Puliti*, in *Musica antiqua*, vol. 8, Bydgoszcz, Filharmonia Pomorska im. Ignacego Paderewskiego, 1988, pp. 235-248.

23 *Psalmodia vespertina omnium solemnitatum totius anni iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, quatuor vocibus paribus concinenda. Una cum parte organica. Opera XIII*, Venice, Giacomo Vincenti, 1614. Of this collection only the soprano part-book is preserved, so it is impossible to make any assumptions about the musical characteristics of Puliti's psalms. Puliti in fact used the same set of psalm texts as in his earlier collection *Integra omnium solemnitatum vespertina psalmodia*, dating from 1602.

24 The first person to draw attention to Puliti's connections with the Abbot of Stična in Carniola was JANEZ HÖFLER in his *op. cit.*, 1978, p. 48. The dedication to Giacomo Reinprecht testifies to the composer's strong interest in gaining the protection of the highest authorities of the Counter-Reformation movement, not only within Italian territory but also further afield, in the Inner-Austrian lands, where Abbot Reinprecht was one of the most zealous propagators of Counter-Reformation ideas, a principal Inquisitor in Carniola, and, not least, a fervent promoter

voices and organ continuo and was composed in direct response to the specific needs of the monks in Stična, where Vesper psalms were a compulsory part of daily devotions. However, the psalms were also convenient for the needs of the musical chapel of the Cathedral or for devotions in the churches of Puliti's order in Koper.

The second Puliti print of 1614 is a volume of motets for one-to-three voices and organ entitled *Sacri concentus*, and addressed to the Bishop of Krk (It. Veglia, today in Croatia)[25]. The collection, originally printed in four part-books, was Puliti's first attempt to write in the relatively new monodic style. The work is only partly preserved – the tenor part-book is missing – so that only eight of twenty-one motets come down to us in complete form. Interestingly, solo motets (thirteen) outnumber the duets (six), and there are only two motets for three voices. The musical structure of these motets, however, is still strongly reminiscent of Puliti's earlier polyphonic style as used in his juvenile collections of 1600 and 1602.

To this volume the editor and printer Giacomo Vincenti added a short note for the singers, in which he reminded them that Puliti could have added ornaments to his motets, but he chose to leave it to the singers themselves «con tirate di gorgia far Passaggi»[26]. To leave the choice of embellishments to the performer was not an unusual practice at the time. In 1608 Ottavio Durante, then active in Rome, explained in his *Arie divote* the way to write down ornaments («passagi ed altri affetti»), and in 1615 Francesco Severi published his *Salmi passagiatti per tutte le*

---

of the Roman liturgy that was, after the General Council of 1599, to replace the older Aquilean and other indigenous rites. Puliti, who stressed the fact that his *Psalmodia* was composed «iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae», was advised to seek Reinprecht's patronage and protection by the Bishop of Trieste, Ursino de Bertis, another partisan of the Counter-Reformation and a friend of the Abbot. The fact that Puliti was experiencing problems of some kind can be deduced from two of the dedications written during his first years in his new host province, Istria, in 1605 and in 1609, addressed to Pietro del Argento and Archduke Ferdinand of Inner-Austria respectively. In the first one Puliti openly speaks of slander and in the second he repeats that he is hoping for protection against the offence caused by wicked tongues.

25 *Sacri concentus, unis, binis, ternisque vocibus, una cum parte organica. Opera XIIII*, Venice, Giacomo Vincenti, 1614. The fully preserved motets are published in the series Monumenta artis musicae Sloveniae, vol. 40, pp. 1-19; see also note 22, above.

26 The original reads «LO STAMPATORE A I CANTORI. Mi è parso, benigno lettore di dirti, che questo gentil spirto haurebbe potuto, e saputo molto bene inserire in questi suoi libri de gli accenti, Scherzi e Passagi con molta gratia, e leggiadria alla Romana, essendo il suo valore tale, che niun'artificio gli è nascoso: egli nondimeno ha atteso a sodisfare al Cantore, et non alla penna, dandogli campo di poter da sè, doue gli parerà, con tirate di gorga far Passagi a suo gusto, non lo sforzando punto con l'amassar note veloci, che sogliono (chi non è più più che eccellente) generar confusione e questa ha giudicato esser via più sicura, e meno intricata. State sani.»

voci alla maniera che si cantano in Roma. This systematic ornamental practice, termed by Vincenti «alla Romana»[27], was also explicitly practised by Bartolomeo Barbarino[28], who in 1614 published his *Secondo libro de motetti* in both a simple and an ornate version[29]. We should note here that Puliti, who like Barbarino, prescribes *soprano* or, if preferred, *tenore*, definitely knew Barbarino's works, since in his own *Pungenti dardi spirituali* of 1618 he went so far as to include a slightly simplified version of Barbarino's motet *O quam dulcis est* of 1610, also for one voice, soprano or tenor[30].

1615 saw the publication of Puliti's next volume of secular music, *Lunario armonico*, Op. 16, which was a volume of three-part instrumental pieces with illustrative titles referring to major Italian cities, such as *Roma Santa* and *Venetia Vergine* – and, last but not least, *Capo d'Istria Unica*. These pieces were dedicated to the nobleman Michiele Bonzi from Koper and written for his son Mario, who was a pupil of Puliti. To the same Mario Bonzi the composer later dedicated a volume of *Fantasie, scherzi et capricci*, printed originally in 1618 as Op. 19 and reprinted in 1624. Another publication dating from 1618, now lost, was a collection of *Salmi e*

---

27 «Alla romana» was called a performance practice of improvised ornamentation especially used by singers of the papal chapel in Rome in the last quarter of the 16th and the first half of the 17th centuries. See also introductory text to ENRICO RADESCA DI FOGGIA, *I quattro Libri di Canzonette, madrigali e arie alla romana*, *Opera omnia*, vol. 1, ed. M. Giuliani, Lucca, LIM, 2000, pp. XXIV-XXV.

28 For Barbarino see also JEROME ROCHE/ROARK MILLER, *Barbarino, Bartolomeo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, London and New York, Macmillan, 2001, pp. 686-687. Barbarino was one of the first composers to write secular monodies. He was also called «Il Pesarino» because he was organist at the Pesaro cathedral from 1602 to 1605. In the 1620s he served as musician to the Bishop of Padua. His motets exhibit a mixture of recitative and more melodic arioso. See also *Introduction* and Barbarino's motets from Simonetti's *Ghirlanda sacra* of 1625 in ANNE SCHNOEBELEN (ed.), *Solo motets from the Seventeenth Century. Facsimiles of Prints from the Italian Baroque*, vol. 3 (Northern Italy II:), New York and London, Garland, 1987, p. XII (the edition includes an example of Barbarino's motets *Venite ad me* and *Audi dulcis amica mea* in an ornate and simple version; the latter is published in the concluding part of the selection).

29 *Il secondo libro delli motetti [...] da cantarsi a voce sola, ò in soprano, ò in tenore come più il cantante si compiacerà*, Venezia, Gardano, 1614 («parte da cantare», which is not ornamented), and an ornate *Spartitura con la parte passegiata*, printed a year later. Both survived in single copies in Bologna.

30 *Il primo libro de mottetti [...] da cantarsi da una voce sola, ò in soprano, ò in tenore*, Venezia, Amadino, 1610; preserved in a single copy (only «parte di cantare»; a simple version) in Bologna. On Puliti's connections with Barbarino, see also IVANO CAVALLINI, *Un riferimento «padano»: Bartolomeo Barbarino dopo il 1607*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, eds Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1988, pp. 223-243; and BOJAN BUJIĆ, *Patronage, taste and style in early 17th-century music*, in *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba* [Baroque Music in Slovenia and European Music], ed. I. Klemenčič, Ljubljana, Založba ZRC, 1997, pp. 61-70, esp. 64-67.

Litaniae della Madonna a 5 voci; its existence was recorded in 1732 by Johann Gottfried Walther, its opus number probably being 18[31].

The next surviving printed edition of Puliti's sacred music is his Op. 20, the *Pungenti dardi spirituali* of 1618, the first of his five volumes of «concerti a una voce sola, canto overo tenore con il basso sotto»[32]. From his dedication to «Molto Reverendi Padri et Patroni in Christo Osservandissimi» we learn that he feels obliged to them for having enjoyed their hospitality at some time in the past and now wishes to repay them by offering the fruits of the labour of their humble servant[33]. Of greater significance, however, is that Puliti also made nine secondary dedications in this same collection, inscribing individual monodies to friends from Koper, and above all to local nobles from the circle of the Accademia Palladia[34], who included Raimondo Fini, the nephew of Tranquillo and Orazio Negri of Labin (It. Albona, now in Croatia)[35], Girolamo Zarotti, Gavardo Gavardi and Ludovico Daini[36], and not forgetting such musicians as his pupil Mario Bonzi and the bass singer at the cathedral Iseppe Albanese. One interesting person to whom Puliti dedicated two motets, and who was also close to the Accademia Palladia,

---

31 JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, 1732*, in *Documenta Musicologica - Faksimile*s, vol. 3, Kassel and Basel, Bärenreiter, 1953, p. 504.

32 For more information see especially vol. 40 of the Monumenta artis musicae Sloveniae, pp. XVIII-XXXVII and 23-70; see also note 22, above.

33 From the letter of dedication of *Pungenti dardi spirituali*, dated 15 March 1618 at Koper and addressed to the «Molto Reverendi Padri et Patroni in Christo Osservandissimi»: «[...] Qual legge, quando di prima intesi, tanto mi piacque che io, non Barbaro, o Partho; ma Toscano, Christiano; et per gratia particolare di Giesu Christo Franciscano Conventuale, deliberai servirme, qualunque volta mi occorrresse comparire avanti à miei Maggiori, come apunto intendo far di presente; [...] apresento ad elle queste mie Musicali fatighe, che'l mio natural ingegno, aiutato dalla gratia di Dio, hà novellamente prodotto. Et perche due sorte di persone frà l'altre sogliono far presenti; cioè i Patroni à Servitori in segno della cortese loro affetione, et Servitori à Patroni in tributo della lor servitù; Havendomi le PP. Vostre donato segno si raro del non finto amor loro; mentre m'hanno honorato in prendermi, et annoverarmi per Padre di cotesto nobilissimo Conuento di Santa Croce: (favore tanto più stimato da me, quanto cagionato solo dal nobile, et reale animo loro.) Ogni ragione voleva, che anch'io apresentasse loro qualche segno della mia servitù. [...]»

34 It should be noted that Puliti was apparently well connected with this academy, of which, as already argued, he was possibly even a member. Many of its members are commemorated in his musical publications: for example, Giovanni Battista Brati («accademico Desioso»), who contributed dedicatory sonnets and madrigals to Puliti's collections of monodic motets issued in 1620 and some texts to his volume of secular monodies entitled *Armonici accenti* (1621).

35 Raimondo Fini later became the author of *Raccolta d'applausi* in honour of the *podestà* of Koper, Andrea Morosini (1643).

36 Ludovico Daini was a collaborator on *Rime e prose*, a collective act of homage by the members of the Accademia Palladia to the *podestà*, later doge, Nicolò Donato.

was Gregorio Dionisi Da Cagli. The composer knew him personally from Koper as well as from Labin, where Da Cagli received hospitality from the Negri family at the same time as Puliti. Tranquillo Negri even composed a madrigal to celebrate his strictness as Inquisitor in religious matters[37].

One of the motets is addressed to Giacomo Finetti, the Minorite monk and *maestro di cappella* at the Ca' Grande (the so called «Frari») in Venice[38], who was apparently directly connected with Puliti not only as a member of the same religious order, a musician, a lute player, and a composer, but also as a friend and even, possibly, a pupil. In this connection, it is significant that Puliti, who on the title-page of the collection advises the use of «any kind of instrument» for the *basso continuo*, explicitly prescribes the *theorbo* or lute for one of the pieces, the motet *O bone Jesu*[39]. The practice of singing motets with the *chitarrone* was in fact especially common among the Minorite friars in Venice, and was also described in the second volume of Michael Praetorius's *Syntagma musicum* in 1619[40]. Interestingly, the volume in question also contains one of a few compositions by Bartolomeo Barbarino published in a volume containing music by another composer. Barbarino's motet was reproduced by Puliti in its simple form, with the expectation that the performer would add improvised ornamentation[41].

A further observation to be made about Puliti's collection *Pungenti dardi spirituali* is that, together with *Lilia convallium* and *Sacri accenti*, it appears in Alessandro Vincenti's catalogue of music in a section containing music to be sung and played on plucked string instruments, most of which is secular, rather than under the heading «Motets», as one would have expected[42]. It is also remarkable that all

---

37 See RADOLE, *op. cit.*, 1990, p. 39. Da Cagli was probably also a musician.

38 JEROME ROCHE, *Finetti, Giacomo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8, London and New York, Macmillan, 2001, pp. 828-829. On Finetti's close relationship with musicians of the same order active within the Minorite province of San Girolamo for Istria and Dalmatia, especially Lukačić in Split in Dalmatia, to whom he wrote the letter of dedication of the collection *Sacrae cantiones* of 1620, see ENNIO STIPČEVIĆ, *Ivan Lukačić e la sua raccolta di mottetti sacri Sacrae cantiones, Venezia, 1620* [Ivan Lukačić and his collection of motets *Sacrae Cantiones*, Venice, 1620], in Ivan Lukačić, *Sacrae cantiones, Venezia, 1620*, ed. E. Stipčević, Padua, Centro Studi Antoniani, 1986, pp. V-XIII, esp. VIII-X. See also *Introduction* and some examples of Finetti's motets from Simonetti's *Ghirlanda sacra* of 1625 in SCHNOEBELEN (ed.), *op. cit.*, vol. 3 (*Northern Italy II*), New York and London, Garland, 1987.

39 See PULITI, in Monumenta artis muscae Sloveniae, vol. 40, *op. cit.*, pp. 66-68.

40 MICHAEL MORROW, *Lutes and Theorboes: their use as Continuo Instruments Described by MICHAEL PRAETORIUS in his SYNTAGMA MUSICUM Wolfenbüttel, 1619. Vol. II, Organographia*, «The Lute Society Journal» II (1960), pp. 26-32, esp. 27-29.

41 See notes 28, 29 and 30, above.

42 «Musiche per cantar e suonar nel chitaron tiorba arpicordo». See *Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella stampa della pigna di Alessandro Vincenti, Venezia 1621*, «Monatshefte für Musi-

three dedications were written in vernacular Italian and not in erudite Latin, which was in Puliti's time still customary for sacred works. All this suggests that Puliti's concerti were not only intended for performances in the Cathedral of Koper, or in the churches of Puliti's order, but were most likely also sung as sacred chamber music in aristocratic domestic circles or even for lay devotional purposes, as was also the case with Venetian motets of the same kind.

Puliti's Op. 21 is lost[43], but two volumes printed in 1620, Opp. 22 and 23, are preserved. These are *Lilia convallium Beatae Mariae Virginis. Libro terzo delli concerti a una voce* and *Sacri accenti. Libro quarto delli concerti a una voce*[44]. They were dedicated to two nobles of Koper, fresh from the honour of becoming Cavalieri di San Marco; the two letters of dedication were signed within the space of only a few days. It is worth noting that both dedicatees are referred to by Puliti as music lovers and possibly amateur musicians. In the prefatory text to the *Lilia convallium* he points out «che ella [Barnaba Brutti] prende sommo diletto della Musica ...», and he calls Pietro Pola, the dedicatee of his *Sacri accenti*, a «persona intendentissima di Musica, quale è lei; la cui Casa si può dir anco, che sia una Accademia di Musica ...». In these collections Puliti came closest to the popular early-Baroque style of sacred monody[45].

kgeschichte» XIV-XV (1882-1883), p. 40 [original page no. 31], and MISCHIATI, *op. cit.*, 1984, pp. 135-153 (*Pungenti dardi*, *Lilia conalio* [sic], and *Sacri accenti* are listed on the original pp. 22-23).

43 This was undoubtedly a lost *Secondo libro delli concerti a una voce[...]*, of which no title is preserved. The assumption is made on the basis of the fact that the *Pungenti dardi spirituali* have the opus number 20, while Op. 22, the collection *Lilia convallium*, is already the third book of monodic motets: «Libro terzo delli concerti a una voce».

44 Both collections were printed by Alessandro Vincenti in Venice. See also note 42, above.

45 See literature listed in note 22, above.



FIG. 1 The title-page of Gabriello Puliti's collection *Sacri accenti* of 1620. (Reproduced with kind permission of the British Library, London.)

In the case of *Sacri accenti* it is, on the other hand, also worth stressing that its motets are all in strict relation to the liturgical calendar of the Diocese, including, for example, the motet *Protector noster* «In festo Sancti Nazzarii Protectoris Iustinopoli», or *O quam pulchra est* «in festo Sancte Ursule», the latter expressly dedicated to «Maestro Gregorio Dionisi da Cagli Inquisitor Generale in Istria» (1615-1635), who was a member of Puliti's own order and was living at the time in the composer's monastery of San Francesco in Koper. Yet another motet, *Salve Sancte Pater*, was to be performed «In festo S. Francisci», for the so-called *Transitus*, especially celebrated by the Franciscan friars.

The motets of the *Lilia convallium* and the *Sacri accenti* are written in virtuoso style for which Puliti was presumably criticised as not being adapted to the capabilities of local performers in Koper. He therefore considered it necessary to add a short note at the end of each of the volumes stating that having been told that his motets were too difficult, he would only say that he composes for virtuosos who know how to sing well (what kind of graces and *passagi* to add), and not for those who do not know their job[46].

The last of Puliti's known volumes of sacred monodies is known only from Vincenti's catalogue, where it appears as *Celesti ardori. Libro quinto delli concerti a una voce sola di tenore*, Op. 26[47]. It was printed by Alessandro Vincenti in Venice in 1622 and dedicated to the then Bishop of Pula, Umberto Testa. Puliti was at the time «Maestro di Cappella della nobilissima Terra d'Albona». Gabriello Puliti indeed moved in 1621 to the south-eastern Istrian town of Labin, following an invitation from the above-mentioned noble family of Negri. He served there as *maestro di cappella* and organist at the town Cathedral. For Orazio Negri Puliti composed in 1621 a collection of strophic *canzonette* for solo bass and instrumental *basso continuo* – *Armonici accenti*[48].

---

46 The originals read as follows: *Lilia convallium*, «Alli Lettori. Essendomi fato detto d'alcuni che questi miei Motetti sono alquanto difficili, io gli rispondo che l'ho composti solo per quelli Virtuosi, che sanno ben Cantare, et non per quelli che strapazzano il mestiero. State sani.» and *Sacri accenti*, «Alli Lettori. Havrei potuto comporre, questi miei Motetti alquanto più facili ma, mi dichiaro, che l'intentione, e stata solo comporli per quelli Virtuosi, che sanno ben Cantare, con qualche accento alla Romana, et non per quelli, che si presumono sapere, et strapazzano il mestiero. State sani.»

47 The collection known to us from Alessandro Vincenti's catalogues of 1649, 1658 and 1662 as «libro quinto», was also recorded under its full title in Bologna as being preserved in Carpi, but the print is now apparently lost. See MISCHIATI, *op. cit.*, 1984, p. 186; and CAVALLINI, *op. cit.*, 1990, p. 217.

48 The *Armonici accenti* were printed by Alessandro Vincenti in Venice. There exists a facsimile edition by Ennio Stipčević with introductory text: GABRIELLO PULITI, *Armonici accenti*, ed. E. Stipčević, Grožnjan, Muzička omladina Hrvatske, 1989, and also a modern critical edition in the

However, Puliti returned to Koper in 1622 in search of better opportunities and remained there until at least 1624, when he published two masses dedicated to Franciscus Corelius (Francesco Corelli), a «giurista capodistriano», who was apparently a proficient musician and music lover: *Il secondo libro delle messe a quattro voci, una concertata, e l'altra da choro*, Op. 30[49]. The first mass is a parody mass on Palestrina's madrigal *Là ver l'Aurora* from his first book of madrigals of 1555. It is interesting that he felt the need to profess his «adherence to the Roman Church» by inserting in the syllabic part of the Credo of his second mass, a *versetto* «Et unam Sanctam Catholicam Ecclesiam».

There are some scattered notes on Gabriello Puliti's activities in the Minorite Province of St Antonio in the late 1620s. According to Ljudevit Maračić he was employed for a couple of months as *maestro di capella* in Treviso in 1628 and a year later in Motta di Livenza[50]. Between 1630 and 1638 Puliti's presence is recorded in Trieste. From this period dates his last-known printed collection, *Salmi dominicali, concertati con il Magnificat a 4. voci, et Basso per l'organo*, Op. 36 of 1635, commissioned by the Bishop of Trieste, Count Pompeo Coronini[51]. Puliti is recorded also as having composed a *Te Deum* in 1630[52]. Very late in his career, on 27 February 1633, he was promoted in Venice to the rank of *magister musices*, while still belonging in formal terms to the Franciscan province of Tuscany[53]. He was elected a full member of the Dalmatian province only at its General Chapter held in 1636 in Cres (It. Cherso, in Croatia). Two years later, Puliti became *discretus* at the monas-

---

vol. 44 of the series Monumenta artis musicae Sloveniae, pp. 89-103; see note 18, above. See also CAVALLINI, *op. cit.*, 1987, pp. 66-70; and LOVRINIĆ, *op. cit.*, 2003.

49 The volume was printed by Alessandro Vincenti in Venice. There is a complete example preserved in London and a single part in Kraków. Currently in preparation is a modern critical edition by Ennio Stipčević, to be published in vol. 48 of the series Monumenta artis musicae Sloveniae in 2005. For the analysis of the two Masses, see Ivano Cavallini, *Četiri parodije Gabriella Pulitija i problem mise u Istri u prvoj polovici 17. stoljeća* [Four parodies by Gabriello Puliti and the question of Masses in Istria in the first half of the 17th century], «Muzikološki zbornik» XXVII (1991), pp. 39-47.

50 LJUDEVIT MARAČIĆ, *Puliti kao istarski fratar. Uz 400. obljetnicu dolaska u Pulu* [Puliti as Istrian brother. At the 400th anniversary of his arrival to Pula], «Musica sacra» III/2 (2004), pp. 11-15, esp. 15. The author does not give details on the sources of his information.

51 The *Salmi* were printed by Bartolomeo Magni in Venice. Only a single Tenor part is preserved in Trento, so a reconstruction of the music is impossible.

52 See RADOLE, *op. cit.*, 1989, p. 31. It seems possible that this composition was commissioned by the Bishop of Trieste for the solemn liturgical services that accompanied the state visit of the new sovereign, Ferdinand III, in Trieste and Gorizia fixed for June 1631. The Bishop in fact «cantò la messa solenne» for the *Erbhuldigung* ceremony in Gorizia. See CARLO MORELLI, *Istoria della Contea di Gorizia*, vol. 2, Gorizia, Paternolli, 1855, p. 56.

53 See [RINALDI], *op. cit.*, 1939, p. 194.

tery of his order on the island of Pag (It. Pago, in Croatia). In 1639 he spent a short period in Verona[54], and he died at the age of 62 in Trieste on 19 June 1644[55].

Gabriello Puliti was, indeed, a memorable personality and probably the most important musician active in the 17th century in Istria. He was remembered even decades after his death as an example of a proficient composer, musician and teacher. In the official Acts of the town council of Labin, for example, he was explicitly mentioned in 1663, nearly two decades after his death, and four decades after his stay in that eastern Istrian town, as excellent organist, composer and chapel master, with the remark that the council should try to find a comparable professional musician to engage for the needs of the community: «Ottimo Organista, Compositore, Maestro di Cappella, saperse sonar sopra la parte, professo nella Musica di poter insegnar Canto figurato, et fermo, come d'altri Instromenti ancora, et perché queste virtù maggiormente venghino partecipate, et insegnate sepparatamente dall'humanità coll'esempio apparso passato d'un già Padre Puliti, che ne lasci degna memoria»[56].

Unfortunately none of Puliti's prints – now scattered all over Europe – and not even the smallest manuscript fragment of his music, are preserved in Koper, where there still exists a relatively rich archive of more than 300 17th-century manuscripts and 15 extant printed collections, dating from 1606 to 1698 (in Appendix 1)[57]. Nothing as well remains from the 1629 acquisition of the then *maestro di capella* Francesco Volpi, who bought «Messe a 4 et a 5 del Bernardi, Salmi a 8 voci del Grandi, Motetti a 1, 2, 3, et 4 voci del Donati, Li passi di Asola» etc[58]. The main characteristics of musical endeavours in Koper in the first three decades of the 17th century can nevertheless be quite safely reconstructed on the basis of all above mentioned secondary materials, music prints bought for the performance at the Cathedral, and last but not least, music prints by Puliti preserved elsewhere. The situation in Koper, especially as regards sacred repertoire in use at the Cathedral, was indeed comparable to most of the north Italian, especially Venetian, smaller, yet important, music centres[59]. Apart from most types of liturgical

54 See MARAČIĆ, *op. cit.*, 2004, p. 15.

55 See note 13, above.

56 The document was found by Nikola Lovrinić; LOVRINIĆ, *op. cit.*, 2003, pp. 16-17.

57 On manuscript and printed sources see notes 8 and 9, above.

58 See Appendix 1, and esp. RADOLE, *op. cit.*, 1990, p. 41, and CAVALLINI, *op. cit.*, 1990, p. 43.

59 For the general situation and development of sacred music in Venice and Northern Italy see JEROME ROCHE, *North Italian Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984; ID., *Musica diversa di Compietà: Compline and its Music in Seventeenth-Century Italy*, «Proceedings of the Royal Musical Association» CIX (1982-83), pp. 60-79; for the mass repertoire see also

and devotional compositions in different styles and combinations of voices by local (Puliti) and Venetian composers (Alessandro Grandi's psalms for eight voices and continuo), we come across music by Giovanni Giacomo Gastoldi (vesper psalms with and without continuo, printed in Venice in 1606 and 1616), and masses by Ignazio Donati and Stefano Bernardi. The small scale *concertato* and monodic motets also reached Koper at a relatively early stage, as we have seen in the example of Puliti's motet collections from 1614 to 1620[60].

The lack of preserved documents of local musical production in the local archives, as well as the complete absence of knowingly used printed sacred repertoire from the first decades of the 17th century, otherwise the «golden age» of Venetian music printing, can be explained by a series of misfortunes that befell Koper: for example, the war between Venice and the Holy Roman Empire (1614–1618), that strongly affected the local economy, especially the salt and oil trade. There were also repercussions from the problems with the Uskoks of Senj and the still imminent Turkish threat[61]. Perhaps most devastating of all was the plague of 1630 to 1631, followed by a disastrous famine[62]. The last two events reduced the population of Koper by about two fifths; the city and its surroundings had counted about 5000 souls in 1627[63]. The citizens, at that time virtually struggling

---

ANNE SCHNOEBELEN, *Printed Settings of the Mass Available to North Italian Cappelle Musicali in the 17th Century*, in *Barocco Padano 2*, eds Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2002, pp. 109-120. For the comparative music materials see also ANNE SCHNOEBELEN (ed.), *Solo motets from the Seventeenth Century. Facsimiles of Prints from the Italian Baroque*, vols 1-10, New York and London, Garland, 1987 and 1988; ANNE SCHNOEBELEN (ed.), *Masses*, in *Seventeenth-Century Italian Sacred Music*, vols 1-10, New York and London, Garland, from 1995 to 1999; and JEFFREY KURTZMAN (ed.), *Vespers and Compline*, in *Seventeenth-Century Italian Sacred Music*, vols 11-20, New York and London, Garland, 1995-1999.

60 The repertoire was comparable to the one selected by Anne Schnoebelen as representative of Venice and Northern Italy in the Garland series of *Facsimiles of Prints from the Italian Baroque: Motets*, (see note above); especially vols 1 and 3. See also notes 28, 29 and 30, above.

61 See for example CATHERINE WENDY BRACEWELL, *The Uskoks of Senj: piracy, banditry, and holy war in the sixteenth-century Adriatic*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1992; and above all MIROSLAV BERTOŠA, *La guerra degli Uschocchi e la rovina dell'economia istriana*, «Atti del Centro Ricersche storiche - Rovigno» V (1974), 37-127.

62 A most picturesque description of the plague was written by one of the members of the town council, Fabio Fini. The plague also cost the life of the patriarch of Aquileia Francesco Barbaro, who died in Koper on 14 July 1631. A fragment of Fini's report is published in RANIERI MARIO COSSÀR, *L'epidemia di peste bubbonica a Capodistria negli anni 1630 e 1631*, «Archeografo triestino» XIV(1927-1928), pp. 177-192; EGIDIO IVETIC, *La peste del 1630 in Istria: alcune osservazioni sulla sua diffusione*, «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria» XCVI (1996), pp. 171-194.

63 COSSÀR, *op. cit*, 1928, p. 178 and note 4 on p. 183. For the history of the Diocese of Koper see also LUGLIO, *op. cit.*, 2000, pp. 157-201.

for life are hardly to be blamed for not worrying about preserving, buying or copying new music.

The general crisis of the early 1630s in most Venetian towns, including Koper, is also apparent from the records regarding organists, chapel masters and other musicians, employed by the *Fabbrica della Chiesa Cathedrale*[64]. The list for the 17th century, given in Appendix 2, reveals that from 1628 to 1631 there were still two separate posts for a *maestro di capella* and an organist, though from 1631 the two roles were performed by a single person, Iseppo Paulazzi, who was followed in 1635 by Antonio da Padua, and from 1654 onwards by Giovanni Francesco Landi.

The worrying situation of the years following the desastrous plague was recorded by many mid-17th-century eyewitnesses. Michiele Priuli, who visited Koper in 1646, mentions in his *Itinerario*[65] the deplorable state of the city and the poor income of the Cathedral. In the report of the *podestà* Pietro Basadonna in 1650 we read «Si ritorva questa Città al presente per le male congiunture, e vicende de tempi in stato molto infelice, mentre abbondano le povertà, miserie, e calamità, che per quelle la maggior parte degli habitanti sono ridotti à depressione tale che maggior non può essere per sentire, e prouare il colmo de tutti gli huomini infortunatij, vedendosi in particolare le contrade ripiene de poveri che addimandano con lacrime di sangue esser sollevati di tante loro necessità...»[66].

Better times for Koper came, as we have already seen, in the late 1630s, when apparently more new music prints were bought in Venice, and from the 1650s more musicians were again employed to provide decent music for the Cathedral's liturgical needs. From the report of the Bishop of Novigrad (It. Cittanova), Gia-

---

64 See note 4, above. Apart from the regular organist and *maestro di cappella*, we come across some other names of musicians, who were paid by the *Fabbricca* for their services: for example, the father Dominican Andrea Fenari and a local nobleman Francesco Gavardo di Niccolò in 1624, Giorgio Opradai «musico di S. Marco» in 1669, another local nobleman Balsimin Manzuoli (or Manzioli), who was a music teacher recorded in the *Spesario* in 1659, or another teacher of singing, Alvise Latisani paid for his teaching in 1665 and 1673. See also FRANCESCO SEMI, *Il Duomo di Capodistria*, Parenzo, Coana et Figi, 1934, pp. 15, and ANTONIO ALISI, *Il Duomo di Capodistria*, Roma, A. Alisi, 1934, pp. 53-55. Their information on musicians is, however, not systematic.

65 *Itinerario fatto da me Michiel Priuli l'anno 1646 nella Città di Capo d'Istria, et Provincia d'Istria*. See EDVILIJO GARDINA, *La famiglia Capodistriana dei Tarsia*, in *Antonio Tarsia; 1643-1722; 350 let / anni*, ed. S. Žitko, Koper / Capodistria, Izvršni svet Skupščine občine Koper / Consiglio esecutivo dell'Assemblea comunale Capodistria, 1993, p. 11, note. 4.

66 See GARDINA, *op. cit.*, 1993, p. 11, note 5, and p. 16.

como Filippo Tomasini (1595–1655)[67], we learn, for example, that in 1650 the organist was paid 60 ducats by the *Fabbrica* and that the organ was rather good[68]. The singers required for the performance of larger compositions still needed to be called from the neighbouring towns, mostly from Piran and Trieste[69]. In 1659 Padre Filippo Parisi of Pistoia and Giorgio Opradai «musico di San Marco» came to Koper. A year later, for the feast of San Nazario on June 19, extra musicians were again invited, including the young nobleman from Koper, Antonio Tarsia, notary by profession, who was later for nearly forty years the Cathedral's organist, copyist of scores for performance, and the most important local composer of the period[70]. To ease Tarsia's duties as Organist, another musician Alvise Latisani was employed from 1666 to 1673[71]. In the 1680s the famous castrato Gerardini was called to contribute to local festivities, and in the late 1690s Alessandro Pedrini sang at the Cathedral of Koper[72].

Music literature printed in Venice from the 1640s onwards was by the mid-century again purchased in larger quantities. Among the composers of the still extant collections there are names of the foremost Venetian musicians of the time: Giovanni Rovetta, Giovanni Antonio Rigatti, Orazio Tarditi, Giovanni Battista Chinelli, Giovanni Legrenzi, etc[73]. In fact, the list of preserved music prints in Koper (Appendix 1), dating from 1638 to 1659, does not correspondingly reveal the general decline in the number of printed volumes of sacred music in this period, as most of the surviving 17th-century prints – eleven out of thirteen recorded – date from this time. It may also be argued that some of these prints were actually acquired only well after they had been printed, near mid-century, in the 1650s, or even in the 1660s when some of them were apparently copied for actual performances (especially compositions by Giovanni Antonio Rigatti, Giovanni Legrenzi, Givanni Battista Chinelli, and Gasparo Casati).

---

67 GIACOMO FILIPPO TOMASINI, *De' commentari storici-geografici della provincia dell'Istria (1641-1654)*, «Archeografo triestino» IV (1837).

68 See RADOLE, *op. cit.*, 1990, p. 45.

69 See also note 64, above.

70 For literature on Tarsia see note 110, below.

71 He was engaged to teach four young men «il canto figurato» so that they could participate in the Cathedral's festivities and liturgical services. The same duties were from 1678 to 1688 carried out by another local musician Giacomo Cocever.

72 See RADOLE, *op. cit.*, 1990, p. 49.

73 A selection of comparable music of the period was edited by Jeffrey Kurtzman in vol. 12 of the Garland series of *Seventeenth-Century Italian Sacred Music* (*Vespers and Compline*). KURTZMAN, *op. cit.*, 1997 (see also note 59, above).

The prints contain different styles of compositions (modern as well as more conservative; from monodic settings accompanied by organ continuo to multi choir compositions with or without instruments) and most of the sacred music genres: Masses, Vesper and Compline settings, motets, and *concerti ecclesiastici*. Nearly all copies bear signs of practical use; they are all unbound, in some cases with reinforced covers, as is for example Rigatti's volume of *Motetti a voce sole* of 1647[74], which is additionally wrapped in an older parchment cover. Some of the part-books, such as those of Gastoldi's 1616 print[75], Matthioli's 1639 print[76], Rovetta's 1642 print[77], Tarditi's 1647 print[78], Legrenzi's 1655 print[79], etc., still have original board bindings. A number of prints have manuscript annotations: added figures in the basso continuo, inserted measure lines, numbered pause signs, as in Rovetta's *Salmi a tre* of 1642, or pasted-over corrections, as in Legrenzi's *Harmonia d'affetti devoti* of 1655[80].

74 GIOVANNI ANTONIO RIGATTI, *Motetti a voce sola per cantar nell'organo, gravicembalo, tiorba o altro instrumento. Libro secondo*, Venezia, A. Vincenti, 1647; RISM A/I/7 R 1419 (GA XXII/9 - the proper shelf-marks were given only in 2005). The collection is preserved complete.

75 GIOVANNI GIACOMO GASTOLDI, *Integra omnium solemnitatum vespertina psalmodia. Editio sexta*, Venezia, R. Amadino, 1616; RISM A/I/ G 495 - not listed in RISM (GA XXII/2). Preserved are parts for Cantus, Tenor and Bassus.

76 ANDREA MATTIOLI, *Compieta a quattro concertata. [...] Opera prima.*, Venetia, A. Vincenti, 1639 («Dedicata all'Illustrissimo et Reverendissimo Signor e Patron Collendissimo Monsignor Francesco Vescovo Giustiniano.»); RISM A/I/5 MM 1409 (GA XXII/4). The Koper volumes seem to be the only entirely preserved copies of this work.

77 GIOVANNI ROVETTA, *Salmi a tre et quattro voci. [...] Opera settima*, Venezia, A. Vincenti, 1642; RISM A/I/7 R 2971 (GA XXII/6). The collection is preserved complete.

78 ORAZIO TARDITI, *Psalmi ad completorium. [...] Opus vigesimum quartum*, Venezia, A.Vincenti, 1647; RISM A/I/8 T 199 (GA XXII/8). The collection is preserved incomplete: Cantus in two copies and Tenor.

79 GIOVANNI LEGRENZI, *Harmonia d'affetti devoti. [...] Libro primo, opera terza*, Venezia, A. Vincenti, 1655; RISM A/I/5 L 1611 (GA XXII/8). The collection is preserved complete.

80 See notes 77 and 79, above.

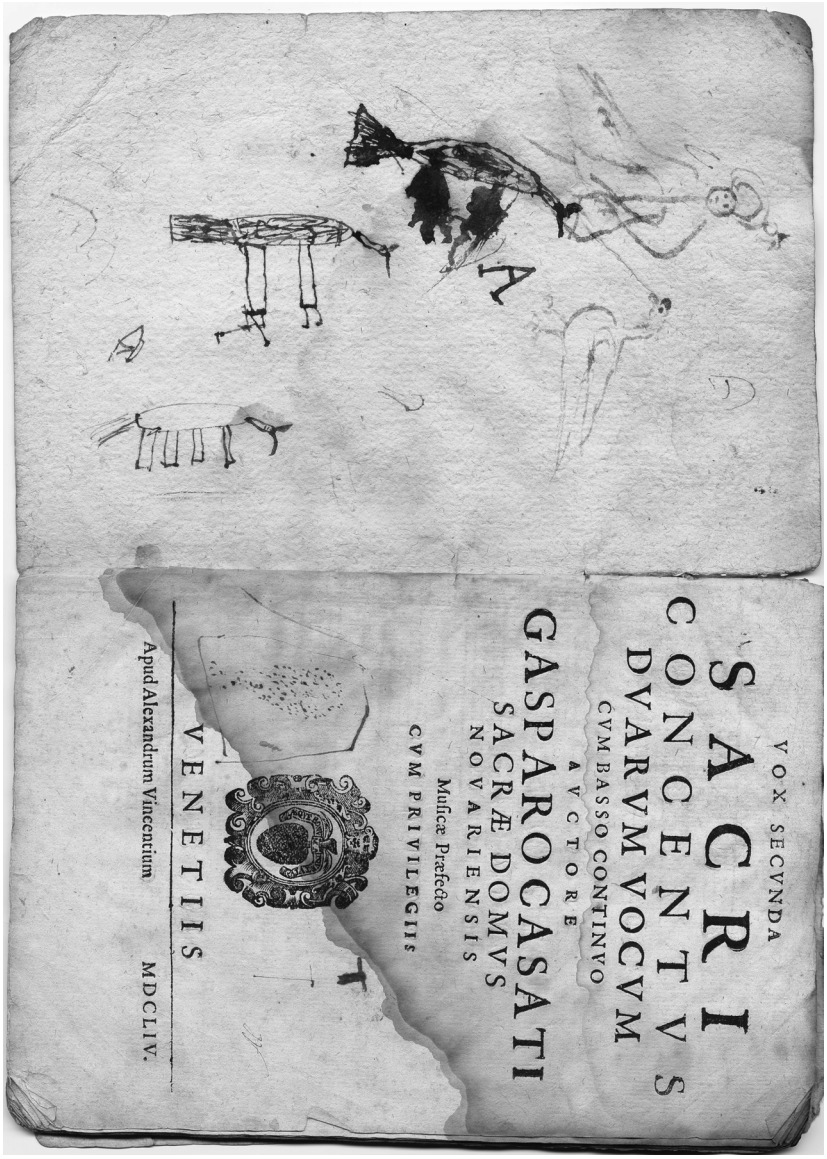


FIG. 2 Vox secunda part-book of Gasparo Casati's print *Sacri concentus*, preserved in Koper. (Reproduced with kind permission of the Diocesan Archives, Koper.)

One of the rarities within the collection of 17th-century prints in Koper is the complete *Compieta a quattro concertata*, Op. 1, a juvenile work by Andrea Mattioli from Faenza, dedicated at Venice on 6 September 1639 to «Francesco, Vescovo Giustiniano»[81]. There are some manuscript annotations in the print, such as added pause signs in *Qui habitat* (tenor part book, p. 7 and p. 8), proving that the collection was also used in Koper. Nothing except the information from this print is actually known about Mattioli until 1646, when he was *maestro di cappella* at the Cathedral in Imola. Mattioli's music was apparently well known in Koper since there are also manuscript copies (autographs ?) of three other compositions: two mass movements with instrumental *sinfonias* (Kyrie and Gloria), as well as a Vesper psalm *Dixit Dominus* and a *Magnificat*, both for five voices (all preserved in the form of a reduced score for tenor and basso continuo only)[82], and a *Laudate Pueri* for four voices and continuo[83], none of which is a transcription of pieces from the above mentioned preserved print. On the cover of the manuscript GA V/1 (*Dixit Dominus*, etc.) there is the remark «Questo libro sara amato da tutti», and at the bottom of page thirteen is found a funny drawing, perhaps a caricature of the then chapel master and a comment «Ut re mi fa sol la sol fa mi re dum».

As with the preserved printed music, the preserved music manuscripts, which date from the mid-17th century onward, reflect on the whole the predominance of the Venetian idiom. According to the number of remaining pieces, they confirm the theory that with the decline of music printing in the last decades of the century, music was again massively copied by hand. The handwritten repertoire was clearly a product of practical circumstances, the state of the institution, and liturgical necessity in Koper. The transcribers were, according to the handwriting, at least two in the mid-17th century, the earlier one possibly Antonio Julii da Padova, followed by a third, Antonio Tarsia, at the turn of the next century. The major part of the Koper's 17th-century collection was in fact copied by Tarsia, to whom we shall return later.

---

81 See note 76, above. On Mattioli see THOMAS WALKER, *Mattioli, Andrea*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, London and New York, Macmillan, 2001, pp. 149-150.

82 The first two items of GA V/1 are in fact mass movements, which are not mentioned on the title-page, followed by a *Dixit* (from p. 26) and a *Magnificat* (from p. 35). There are numerous annotations and designs in on the cover and on the edges of the score, including an instrumental fragment for two violins and *basso continuo*.

83 *Laudate Pueri* (GA XV_b/24), a psalm for soprano, alto, tenor and bass with *basso continuo*, is in score (the score is not finished and was written by two hands, one of which is the same as in GA V/1).

About two thirds of all preserved manuscript compositions are not signed or explicitly attributed to a specific composer[84]. There are, however, fourteen identified names, including some of the great names of the 17th-century Venetian or Venetian influenced musical idiom, such as Giovanni Antonio Rigatti (22 pieces), Gasparo Casati (1)[85], Maurizio Cazzati (1)[86], Giovanni Legrenzi (2)[87], Natale Monferrato (4)[88], Giovanni Battista Chinelli (1)[89], Orazio Tarditi (2)[90], or Giovanni Battista Bassani[91]. Moreover, the repertoire on the whole, represented by anonymous as well as known composers, mostly reflects Venetian music practice. Even though there are no traces of music (prints or manuscript copies) by the foremost Venetian figure, Claudio Monteverdi, music by nearly all his closest colleagues, pupils and successors, such as Legrenzi, Monferrato, or Rigatti, was known in Koper[92].

---

84 The compositions, which are not yet catalogued within the current RISM project of music manuscripts before 1800, are, however, all given shelf-marks and are recorded in an electronic database, finished in 2005 and available in the Diocesan Archives in Koper (RISM sigla SI-Kš). See also note 9, above.

85 *Laudate Dominum omnes gentes a 3 e due Violini con suoi Ripieni di Gasparo Casati* (GA I/7). Only a tenor part-book is preserved.

86 *Magnificat a 5 con due Violini et altre parti a beneplacito Mauritio Cazzatti* (GA I/8). Both, score and parts are preserved.

87 *Credo a quattro Voci con V.V. Cioe Canto Alto Tenor e Basso, con il secondo Canto secondo Tenore et secondo Basso a beneplacito* (GA V/20). Score and vocal parts in two copies are preserved.

88 *Laudate Pueri a cinque quattro Sop.ni et Alto o nello due Tenori e due Sop.ni et Alto di D. Nadal Monferato Partitura Anno 1670 di 17 Giug.o Capod.a* (GA IV/4); a reduced score and some of the parts are preserved. *Dixit a 8 del Nadal con VV.ni* (GA IV/5); incomplete parts are preserved. *Beatus a 8 voci con due Violini, cioe due Tenori et Baso che concertano con V.V. et l' altre parti ad libitum di D. Nadal* (GA IV/6); incomplete parts are preserved. *Dixit a 8 del Nadal con VV.ni* (GA IV/7); only one soprano part is preserved.

89 *Gloria a 4. con due VV.ini del Chinelli* (GA II/25); a full score is preserved.

90 *Dixit [Dominus]del Tarditi a quatro* (GA VII/22); a full score is preserved. *Tarditi. Dixit a 4. Con Str.* (GA VII/26); incomplete parts are preserved.

91 There are eight identified pieces by Bassani in Koper: five mass movements copied from his Bolognese 1698 print, the *Messe concertate a 4 e a 5*, Op. 18, preserved in Koper, but also *Iam exulta* for four voices and two violins, and a *Iesu, chare aspiro ad te* and *Letare filia Principis*, both for two voices and *basso continuo* (GA I/11, 12, 13).

92 Compare also JAMES H. MOORE, *Vespers at St. Mark's*, 2 vols, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981 (especially for Giovanni Rovetta, represented in Koper by his print *Salmi a tre et quattro* from 1642), and above all JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2003; JEFFREY KURTZMAN, *Il Vespro della Beata Vergine di Claudio Monteverdi e il repertorio italiano dei vespri dal 1610 al 1650: un quadro riassuntivo*, in *Barocco Padano 2*, eds Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2002, pp. 7-39.

Among the 17th-century manuscripts all known styles of music for liturgical use are represented, from pieces in the *stile antico* to large-, and above all, small-scale *concertato* settings, following the mid-17th-century trend towards mixed vocal and instrumental scorings. Liturgical functions and genres represented are Vespers (psalms) and Compline (responses, psalms, cantilcles, antiphon and hymns), motets, and masses. Among the anonymous compositions there are separate mass movements for two-to-five voices and violins, short masses (with only Kyrie, Gloria and Credo) for two-to-four voices, *concertato* pieces (psalm settings, antiphons, motets, etc.) for two-to-four voices, and more than 70 solo pieces with basso continuo, half of them with additional instruments, especially two violins. The great majority of the compositions are psalm settings for Vesper and Compline services.

In particular I wish to draw attention to two manuscripts that could possibly be autographs. The first is the setting of a five-part psalm *Laudate Pueri* by Natale Monferrato, composed on July 17th, 1670[93]. The psalm is written for four sopranos and alto, or if more convenient two tenors, two sopranos and alto, with instruments (two violins and viola). The reduced score and a Canto secondo part are possibly autographs; the remaining parts are by another hand. There are also three other compositins by Monferrato preserved in Koper, of which a *Beatus a 8* was partly copied by the same person as the score of *Laudate*. Other pieces by Monferrato were transcribed by a third scribe and by Antonio Tarsia.

The second potentially autograph piece is a motet *Victoria, victoria* for two voices, two violins and organ, written on July 5th, 1683 by Teofile Orgiani, with introductory *Sinfonia* and instrumental *ritornelli* in the style of the popular Venetian small-scale *concertato* repertoire of the mid-century[94]. The composer and priest Orgiani (c. 1650–1725) is known to have been a *maestro di cappella* in Udine for some time, and in the 1680s he was in the service of Count Torrismondo della Torre in Trieste[95]. On the title page the author precises that it was written in Koper in prison «in Contumacia Capodistria».

---

93 See note 88, above. Natale Monferrato (also Nadal, c. 1615-1685), organist and composer, was probably a student of Giovanni Rovetta, *maestro di cappella* at St Mark's in Venice. Monferrato became *vicemaestro* at St Mark's in 1642 and finally the maestro of the same chapel in 1676. For Monferrato see also DENIS ARNOLD/R, *Monferrato, Natale*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, London and New York, Macmillan, 2001, p. 921.

94 *Victoria victoria Motteto a 2 Voci Tenore e Basso Per qualsivoglia Santo o Santa Aggiunti due V.V. Concertati ad Libitum. Ad 5 Luglio 1683 In Contumacia Capod.a Authore Teofilo Orgiani* (GA V/12); preserved are parts for tenor, bass, second violin and basso continuo.

95 On Orgiani see FRANCO COLUSSI, *Orgiani, Teofilo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, London and New York, McMillan, 2001, p. 696. See aslo GIUSEPPE VALE, *La*

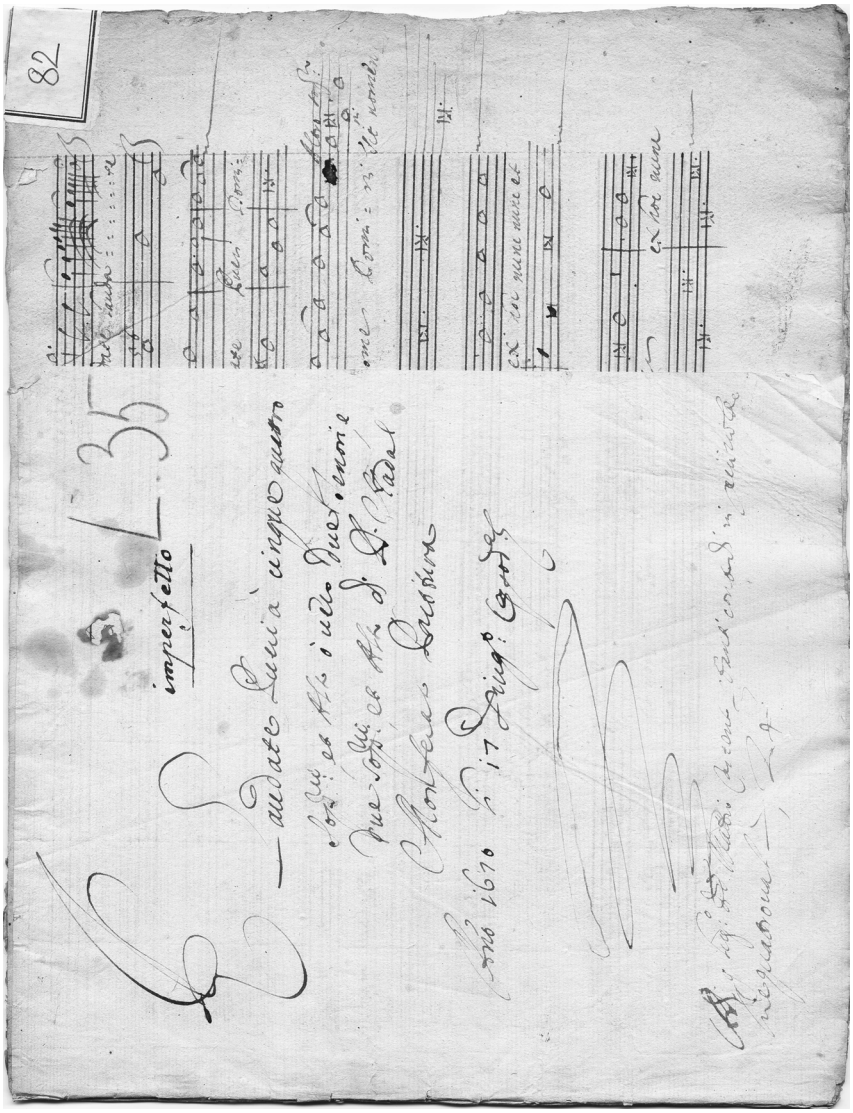


FIG. 3 The title and page 1 of the psalm *Laudate Pueri* by Natale Monferrato, written in Koper on 17 June 1670. (Reproduced with kind permission of the Diocesan Archives, Koper.)

cappella musicale del Duomo di Udine, «Note d'archivio per la storia musicale» VII (1930), pp. 87-201.

Of special interest are also manuscript copies of 22 compositions by Giovanni Antonio Rigatti (c. 1613–1648)[96], whose music was very popular in Koper according to the relatively high number of copies bearing his name (see Appendix 3). Apart from eight pieces, copied from Rigatti's printed collection *Messa e salmi, parte concertati* from 1640[97] and the motet *Florete flores* from *Motetti a voce sola* from 1647, both preserved in Koper, there are another two Compline psalms, *Ecce nunc* and *Nunc dimittis*, for solo voice and instruments, that I could identify with the pieces printed in the composer's 1646 collection of *Salmi diversi di Compietà di diversi generi di canto* for one-to-four voices with or without instruments[98]. No trace of this publication is, however, to be found nowadays in Koper. The print was interestingly dedicated to Rigatti's employer in Venice «Giovanni Francesco Morosini, Patriarca di Venetia, et Primate della Dalmatia», later Doge of Venice, descending from a family with strong Istrian connections[99].

The remaining eleven pieces preserved in Koper, including a complete score for a *Gloria a sei voci et due violini*, a *Salve Regina* (for soprano and basso continuo), a *Salve Regina* (for tenor and bass with contunio), a *Regina celi* (for tenor and continuo), a *Maria stella maris* (for soprano, alto and continuo), and a *Laudate Pueri* (for soprano, two violins and continuo), and incompletely preserved scores or parts for a *Gloria a 5 con violini* (in two copies; one is a transposition), a *Gloria a quattro voci con violini*, a *Dixit Dominus a quattro voci et due violini*, and a *Laudate Pueri Dominum a voce sola con violini*, could not be identified with compositions in Rigatti's remaining extant prints of sacred music (*Primo parte de Motetti a 2, 3, 4 voci con alcune cantilene, con suoi ripieni a beneplacito* of 1634, preserved in its second edition of 1640; *Messa e salmi ariosi a tre voci concertati, et parte con li Ripieni à beneplacito*, preserved only

---

96 The most complete and up-to-date biographical information on Giovanni Antonio Rigatti (c. 1613-1648), a prominent Venetian composer who's life course is not yet completely known to us, is found in JEROME ROCHE, *Giovanni Antonio Rigatti and his Musiche concertate of 1636*, in *Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi*, eds Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1994, pp. 139-158; esp. 139-141. See also JEROME ROCHE/ELIZABETH ROCHE, *Rigatti, Giovanni Antonio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 21, London and New York, Macmillan, 2001, pp. 377-378.

97 A detailed study and a modern edition of this collection is found in LINDA MARIA KOLDAU (ed.), Giovanni Antonio Rigatti, *Messa e salmi, parte concertati*, in *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, vols 128-130, Middleton, Wis., A-R Editions, 2003.

98 I have consulted the complete set of parts in Bologna (Civico Museo Bibliografico Musicale; BB 231).

99 GAETANO COZZI, MICHAEL KEMPTON, GIOVANNI SCARABELLO, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. dal 1517 alla fine della Repubblica*, Torino, AIDROS, 1995, p. 355. A certain Andrea Morosini, possibly a relative, was in 1643 the *podestà* of Koper.

in its second edition of 1643[100], and a reprint of 1657; *Motetti a voce sola* of 1643[101]; *Motetti a due e tre voci con una messa breve nel fine* of 1647[102], and *Messa e salmi a tre voci, con due violini, et quattro parti di ripieno a beneplacito* of 1648[103]).

The reason for an exceptionally high number of Rigatti's compositions copied for performances in the local Cathedral in Koper may be sought not only in his popularity in the Veneto, especially in Udine, where he was *maestro di capella* from September 1635 to March 1637[104], and elsewhere in Europe[105], but also in his possible personal connections with certain persons in the Istrian *capo luogo*. Still very young, even before he took all Holy Orders in Venice, Rigatti (or possibly his editor and printer Bartolomeo Magni) dedicated in 1634 his first known printed collection of music, *Primo parto de motetti*, to «molto Ill.re et M.to Rev.do Padre Oss.mo, Il Padre F. Antonio da Padoua Priore dignissimo de servi in Capod'istria». The original edition is now lost, but a second edition of 1640 survives,

---

100 The opening mass is published and discussed in ANNE SCHNOEBELEN (ed.), *Masses by Alessandro Grandi, Giovanni Battista Chinelli, Tarquinio Merula, Giovanni Antonio Rigatti*, in *Seventeenth-Century Italian Sacred Music*, vol. 4, New York and London, Garland, 1995, XVI-XVIII and 247-296.

101 The collection is available in a facsimile reprint in ANNE SCHNOEBELEN (ed.), *Solo motets from the Seventeenth Century. Facsimiles of Prints from the Italian Baroque*, vol. 1 (*Venice*), New York and London, Garland, 1987.

102 I have consulted the microfilm at the Fondazione Cini in Venice.

103 I have consulted the microfilm at the Fondazione Cini in Venice.

104 In his twenties he was known in Udine as one of the finest musicians of the Veneto and his salary was twice as high as the one of his predecessors, Orindio Bartolini. See ROCHE, *op. cit.*, 1994, p. 140.

105 Some manuscript copies of Rigatti's motets are preserved in Germany, Sweden, the Czech Republic and Russia. A larger number of his prints and many manuscript compositions survive in Poland. Some of the manuscripts will probably be identified in the future as yet unknown works by Rigatti, especially the masses for 18 voices, the mass for six voices, etc. For the sources in Poland see TADEUSZ MACIEJEWSKI, *Notatki z przeszłości muzycznej Łowicza* [Notes from the musical past of Łowicz], «Muzyka» LXX/3 (1973), pp. 91-109 (*Lauda Jerusalem* for seven voices from the Lowicz collegiate church, now in Warsaw); MIROSŁAW PERZ, *Inventarz Przemyski (1677)* [The inventory of Przemysl (1677)], «Muzyka» LXXV/4 (1974), pp. 44-69 (*Missa a 5 vel 7 Concertata*, and *Missa a 18 vocum, violini 5* from the Franciscan monastery in Przemysl, now in Wrocław); and TADEUSZ MACIEJEWSKI, *Inwentarz muzykaliów kapeli karmelickiej w Krakowie na Piasku z lat 1665-1684* [Inventory of the musical chapel of Krakow Carmelites from the years 1665-1684], «Muzyka» LXXI/2 (1976), pp. 77-99 (in the inventory there are 23 compositions by Rigatti, including masses a 8, 16 Vesper psalms for 3 to 7 voices, and litanies for 5 voices and instruments). I am most grateful to Dr Pawel Gancarczyk, who kindly provided me with literature on Polish sources.

and it contains Bartolomeo Magni's customary dedicatory letter to the *Priore*[106]. This was in fact the official title of the manager of the monastery of the Serviti in Koper[107]. In the letter Magni points out the special love of the dedicatee for Rigatti's music and promises him shortly new music by Rigatti[108]. Fra Antonio Julij dell'ordine di Servi can be traced in Koper in the late twenties and early thirties. He was organist at the Cathedral from 1625 to 1628, later in May 1634 was paid as *maestro di cappella* and organist, and in 1635 he received some money but was not defined as being in function at the Cathedral (see Appendix 2)[109]. It is indeed logical that by then he had become *Priore* of his convent.

---

[106] Jerome Roche has misread the dedication and attributed the dedication to the Bishop of Padua. JEROME ROCHE, *Giovanni Antonio Rigatti and the development of Venetian church music in the 1640s*, «Music and Letters» LVII (1976), pp. 256-267, esp. 258. The dedication is, however, correctly transcribed in KOLDAU, *op. cit.*, vol. 128, 2003, p. xviii, note 4.

[107] NALDINI, *op. cit.*, 1700, p. 177 (on the church and the monastery of the Serviti in Koper pp. 177-184).

[108] From the original: «A vostra Paternità, che ama tanto, e gode dell'amenità dell'ingegno de Sig. Rigatti, doueua ritornar primieramente il Sole di quest'opera tramontato, e risorto hoggi, accio non ne habbia più mancanza il comun desiderio. Goderà presto la luce, e l'aura del mondo vn, altra degnissima Fatica del Sig. Rigatti, nell'armonia della quale hà egli impiegato, per esser di sante compositioni, come buono ecclesiastico, a ragione tuttto lo spirito per darnella nouità, e per incontrare il gusto dell'orecchie più dotte.»

[109] See *Libro delle spese* [1610-c. 1646] at the Diocesan Archives in Koper; for example p. 141/1 and p. 156/1.


CANTO
PRIMO PARTO
De Motetti A 2. 3. 4. voci Con alcune Cantilene, con ſuoi Ripieni á beneplacito
DI GIO: ANTONIO RIGATTI
DEDICATI
AL MOLTO ILL: ET M. REV: PADRE OSS.
Il Padre F. Antonio da Padoua Priore
digniſſimo de ſerui in Capod'iſtria.
Nouamente Riſtampato.
IN VENETIA MDCXL
Appreſſo Bartolomeo Magni. A

MOLTO ILL. ET M. REV.
PADRE PRIORE
Duorò il mondo con tanta auidità le primitie muſicali, che nel fior della ſua giouinezza pubblicò il Signor Gio: Antonio Rigatti, che m'è conuenuto con nuoua impreſſione arricchir di queſt'opera gli eſauſti teſori dell'Arte vengono ben preſto ſcandagliati gli autori dallo ſpaccio de'loro libri, e la riprouadellor valore ſi caua dal valerſi molti intendenti dell'arte dall'ammirate loro compoſitioni. A voſtra Paternità, che ama tanto, e gode dell'amenità dell'ingegno de Sig. Rigatti, doueua ritornar primieramente il Sole di queſt'opera tramontato, e riſorto hoggi, acciò non ne habbia più mancanz a il comun deſiderio.
Goderà preſto la luce, e l'aura del mondo vn'altra degniſſima Fatica del Sig. Rigatti, nell'armonia della quale há egli impiegato, per eſſer di ſante cõpoſitioni, come buono eccleſiaſtico, a ragione tutto lo ſpirito per dar nella nouità, e per incontrare il guſto dell'orecchie più dotte. Riceua intanto V. P. queſto bel dono, e queſta cara promeſſa, che le ſeruiranno per teſtimonio della mia oſſeruanza verſo la ſua amabiliſſima, e vertuoſiſſima perſona alla qualle bacio riuerentemente le mani.
Di Venetia li 25 Marzo 1640
Humiliſſimo & obligatiſſimo ſeruitore.
Bortolamio Magni.

FIG. 4 The title-page and dedication of Rigatti's 1640 reprint of 1634 edition of his motets for two-to-four voices to the «Priore dei servi in Capod'istria». (Reproduced with kind permission of the Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna.)

The transcriptions from the 1640 collection, especially some of the movements of the opening *Messa a 8 voci con due violini et altri istromenti*, are of special interest, as the preserved reductions to fewer voices directly reflect the state of the Cappella of the Cathedral in Koper in the mid-17th century. A telling example of the actual conditions is an incompletely preserved copy of the *Messa* (GA III_a/7 and 9), reduced for the performance in Koper to only three voices and continuo.

Another interesting item is a copy of a *Gloria à 5 con violini*, that exists in two versions, one in C, apparently the original tonality (surviving in a reduced score for tenor and instrumental bass; in an older handwriting, possibly by Rigatti's admirer Antonio Julii), and the other a transposed copy in D, written by a different copyist. A mass setting for five voices with two violins is not known from any of Rigatti's surviving printed editions, nor is a *Gloria* for four or for six voices, both of which are incompletely preserved in Koper. Both of these two pieces were copied by the same scribe; the bass part of the second example was, for example, copied in the 1680s by the Cathedral organist Antonio Tarsia.



FIG. 5 Giovanni Antonio Rigatti, *Gloria a sei voci et due violini*, the beginning of the *Partitura*. (Repr. with kind permission of the Diocesan Archives, Koper.)

Although nearly all Rigatti's prints were issued in the 1640s, the Koper manuscripts, written in at least three different hands, were mostly copied in the last third of the 17th century. The *Dixit Dominus a 4 voci et due Violini* was copied twice. The earlier version of the basso continuo is still without measure lines, which were introduced in the other copy, transcribed by Tarsia at the end of the 17th century. The copies of parts for the *Dixit Dominus a 5* are even more varied, as three different copyists were at work. The third copyist was again Tarsia.

As we have already seen, most of Rigatti's solo pieces, Marian antiphons, psalms and motets, as well as separate copies of other compositions, were copied by scribe 2 and by Antonio Tarsia. The same two hands were also responsible for the majority of motets, psalms, antiphons etc. for one voice and continuo or solo voice with two violins and continuo by yet unknown authors still waiting to be recognised as composers of existing works, especially prints, known in Koper in the 17th century. Some are possibly compositions of Antonio Tarsia himself, though in view of his other known compositions it seems unusual that they would not be signed or at least dated, as are 22 out of 25 of his recognised compositions, having in the titles the explanation «composto da me, Antonio Tarsia l'anno [...] etc.».

Antonio Tarsia[110] was born on July 28, 1643 to Fabrizio and Bianca Tarsia, of a noble family of Pola, as was also one of his godparents, the «cavaliere Pietro Pola», to whom earlier in the century Gabriello Puliti had dedicated a volume of

---

110 For Tarsia see JANEZ HÖFLER, *Motetske kompozicije Antonia Tarsie* [Motet compositions by Antonio Tarsia], «Zvuk» LXXXII (1968), pp. 163-168; ID., *Antonio Tarsia - nekoliko dopuna povodom njegove kompozitorske ostavščine* [Antonio Tarsia - some additions to his music heritage], «Zvuk» CXV-CXVI (1971), pp. 305-313; RADOLE, *op. cit.*, 1990, pp. 49-55 (with an extensive analysis of the *Dialogo* of 1660, the manuscript of which is now not to be found in Koper); *Antonio Tarsia; 1643-1722; 350 let / anni*, ed. S. Žitko, Koper / Capodistria, Izvršni svet Skupščine občine Koper / Consiglio esecutivo dell'Assemblea comunale Capodistria, 1993 (articles in Slovenian and Italian by EDVILIJO GARDINA, see above, note 65, JANEZ HÖFLER, *La vita e l'opera di Antonio Tarsia*, MILKO BIZJAK, *Il linguagio musicale di Antonio Tarsia*, IVANO CAVALLINI, *Un compositore barocco a Capodistria: Antonio Tarsia*, and TOMAŽ FAGANEL, *L'eredità musicale di Antonio Tarsia*; the same articles were reproduced in Slovenian also in «Muzikološki zbornik» XXX (1993), together with articles by SALVATOR ŽITKO, *Kulturni utrip Kopra v času Antonia Tarsie* [The cultural pulse of Koper at the Time of Antonio Tarsia], ANTONIO TRAMPUS, *L'Accademia, l'Arcadia e la figura di Antonio Tarsia*, and ENNIO STIPČEVIĆ, *Antonio Tarsia: analiza stila i funkcija skladateljskoga opusa* [Antonio Tarsia: an analysis of style and function in his work]); JANEZ HÖFLER, *Antonio Tarsia*, in *Musica sacra slovenica*, vol. 4, ed. M. Bizjak, Ljubljana, Edition Bizjak, 1992, pp. 2-3; and CLAUDIA SALATA, *Antonio Tarsia (1643-1722) musicista e notaio in Capodistria*, in *Tre musicisti istriani: Francesco e Gabriele Spongia da Rovigno al tempo di Claudio Monteverdi, Antonio Tarsia da Capodistria a 350 anni dalla morte*, ed. M. Sofianopulo, Trieste, Istituto Regionale per la Cultura Istriana, 1993, pp. 35-40.

his motets, and whose house was referred to as «una Accademia di musica»[111]. Antonio Tarsia's inclination and talent for music, therefore, do not come as a surprise. Antonio was already recorded as a singer at the Cathedral in 1658, at the age of fifteen. He was engaged in the post of the Cathedral's organist four years later, and he kept this position until his death in 1722. In his will he left all his music manuscripts to the Cathedral, where they were kept in a special wooden case. The bulk of Tarsia's «carte di musica» are manuscripts, still kept in the archive in the 17th-century collection (now within the manuscript collection of the Diocesan Archives of Koper).

Apart from acquiring new music prints from Venice and Bologna, and consequently copying and adapting pieces for performance in Koper, he also composed music to suit the needs of the Cathedral. His oeuvre consists of exclusively church music for voices and instruments; motets and psalms prevail over mass movements[112]. Tarsia's first known work is a dialogue *Angelo et Huomo* from 1660, which disappeared from Koper, and is only known from Giuseppe Radole's transcription published in his book *La musica a Capodistria* of 1990. It was written for two voices and basso continuo, most likely following the examples that the composer knew from the prints in his possession, namely Casati's *Sacri concentus* of 1654, Legrenzi's *Harmonia d'affetti devoti* of 1655, and Carlo Grossi's *Concerti ecclesiastici* of 1659 (see Appendix 1).

All other dated works by Tarsia were written between 1680 and 1718. A *Credo a 4* from 1674 can not presently be found within Tarsia's preserved works. All his other known works from the last two decades of the 17th century are scored for one-to-four voices with parts for obbligato instruments, usually two violins, and organ continuo, reinforced by a viola, violone or violoncello. Tarsia was undoubtedly following – within his capabilities – the style he had learned from the composers that he performed, especially Rigatti, Rovetta and his own contemporary Giovanni Battista Bassani, whose works are copied in Tarsia's handwriting. Tarsia's works alternate choral and solo sections, interrupted by instrumental *ritornelli*. Only in his later works did he make a distinction between arioso and *recitativo*, taken over into sacred music from contemporary opera, which, for various reasons, reached the pious Koper only in the latter part of the 18th century.

---

111 See also GARDINA, *op. cit.*, 1993, p. 18-19.

112 All Tarsia's preserved compositions are now kept in the Diocesan Archives of Koper (GA XII/1 to 26). The most comprehensive list of works is published in RADOLE, *op. cit.*, 1990, pp. 50-54.



FIG. 6 Title-page of Antonio Tarsia's *Confitebor a tre voci*, written in Koper on 22 May 1680. (Repr. with kind permission of the Diocesan Archives, Koper.)

APPENDIX 1

Preserved and Recorded (*) Music Prints in Use at the Cathedral

***Asola**, Givanni Matteo	*Li passi* [? – In passionibus quatuor evang. à 3; 1583]	1583
***Bernardi**, Stefano	*Messe à 4 e 5*; parte per capella, parte per concerto	1615
Gastoldi, Giovanni Giacomo	Primo libro delli salmi intieri à 5, che si cantano nelle solenità delli Vespri di tutto l'anno	1606
***Mortaro**, Antonio	Il Primo libro delli salmi à 5, con il suo basso continuo	1608
Gastoldi, Giovanni Giacomo	Integra omnium solemnitatum vespertina psalmodia à 5 cum parte organica	1616
***Donati**, Ignazio	*Motetti à 1, 2, 3 e 4* [? – Concerti ecclesiastici, à 1-4, bc]	1618
***Grandi**, Alessandro	*Salmi à 8* [Salmi brevi, à 8, bc]	1629
Sances, Giovanni Felice	Motetti à 1, 2, 3, e 4	1638
Matthioli, Andrea	Compieta à 4 concertata, op. 1	1639
Rigatti, Giovanni Antonio	Messa e Salmi parte concertate à 3, 5, 6, 7 e 8, con V.V.	1640
Rovetta, Giovanni	Salmi à 3 et 4 ... Tutto concertato con doi Violini, o altri Istromenti Alti, op. 7	1642
Sances, Giovanni Felice	Motetti à 2, 3, 4 e 5, con le letanie à 6, op. 4	1642
Rigatti, Giovanni Antonio	Motetti a voce sola	1647
Tarditi, Orazio	Psalmi ad completorium et litanie Beatissimae Virginis à 4, cum quatuor antifonis à 3... Omnia ad Organi concertum accomodata, op. 24	1647
***Chinelli**, Giovanni Battista	Il secondo libro delle messe concertate à 3, 4 e 5, con duoi violini à beneplacito	1648
Casati, Gasparo	Sacri concentus à 2 cum basso continuo	1654
***Legrenzi**, Giovanni	Concerti musicali per uso di chiesa	1654
Legrenzi, Giovanni	Harmonia d'affetti devoti à 2, 3 e 4	1655
***** **Graziani**, Bonifacio	Il secondo libro de motetti a voce sola	1655, Roma
Grossi, Carlo	Libro secondo de Concerti Ecclesiastici à 2 e 3	1659
Ivani, Giovanni Battista	Salmi di 3 à 8 da Capella	1668
Urio, Francesco Antonio	Salmi concertati à 3 con Violini a beneplacito, op. 2	1697, Bologna
Bassani, Giovanni Battista	Messe concertate à 4 e à 5, con Violini e Ripieni, op. 18	1698, Bologna

APPENDIX 2

Musical Chapel of the Cathedral in Capodistria in the 17th Century

Maestri di Cappella and *Organisti*

YEAR	NAME	FUNCTION
1610–?	Jacopo Loschi	*Maestro di Cappella*
1614–1624	**Gabriello Puliti [Politi]**	*Organista*
[with an interruption: 1620–1622]	substituted by: Iseppo Paulazzi	*Organista*
1625–1628	**Antonio Julii da Padova**	*Organista*
1628–1631	Francesco Volpi	*Maestro di Cappella*
1628–1631	Iseppo Quirini	*Organista*
1631	Iseppo Paulazzi	*Maestro di Cappella* and *Organista*
1634 (1635)	**Antonio Julii da Padova**	*Maestro di Cappella* and *Organista*
1635–1653	Antonio Tutti da Padova	*Maestro di Cappella* and *Organista*
1654–1660	Giovanni Francesco Landi	*Maestro di Cappella* and *Organista*
1658–1660	Christoforo Rexais (Rescais)	*Organista*
1660	Giorgio Opradai	«musico di San Marco»
1662–1710	**Antonio Tarsia**	*Organista*
1666–1673	Alvise Latisani	singer and teacher of liturgical singing
1678–1688	Giacomo Cocever	teacher of liturgical singing

APPENDIX 3

Manuscript music by Givanni Antonio Rigatti in Koper

Title on the cover or parts	Notes	Shelf n.
Chirie a 8 Voci con Istrom.ti, due Violini, et altri a beneplacito di Gio. Ant.o Rigatti	* From the 1640 print. Preserved in an incomplete set of parts.	GA III_a/8
Credo a 8 Voci con Istromenti	* From the 1640 print. Preserved in an incomplete set of parts.	GA III_a/6
Gloria a 8 Voci con V.V. et altri Istrom. Rigatti	* From the 1640 print.	GA III_a/2
Questa **messa** e la stessa del Rigatti a 8 voci con VV.ni contrassegnata ** e ridotta a 3 voci coll'aggiunta del Gloria	* From the 1640 print. Preserved in a reduced score and continuo parts.	GA III_a/7
La stessa **messa** del Rigatti contrassegnata ** alzata d'un tuono coll'aggiunta del Gloria e Credo	* From the 1640 print. Preserved in a reduced score for B1 and bc.	GA III_a/9
Gloria a sei Voci et due Violini cioè due Soprani due Tenori, contralto ed Basso di D. Antonio Rigatti [C1, C2, A,T1, T2, B, bc, VV]	Preserved in a complete score and parts including violone and trombone.	GA III_a/1
Gloria a 5 con V.V. Rigatti [C, A, T1, T2, B, bc, VV]	The same as below transposed to D (only parts for T2, vl1, vl2, vla, vlne).	GA III_a/5
Gloria a 5 voci con V.V.ni di Ant.o Rigatti	Reduced score for T1 and bc.	GA III_a/4
Gloria a quattro voci con Violini del Rigatti [C1, C2, T, B, bc, VV]	The score of the Gloria by Rigatti (the transcription is not finished; the text under the vocal parts is missing) is followed by Chirie a tre voci by Chinelli (from p. 6). Preserved is also C1 of Rigatti's Gloria.	GA III_a/3
Laudate Pueri a tre Voci et due Violini cioè Canto Alto et Basso di D. Antonio Rigatti	* From the 1640 print. Preserved in a complete set of parts in two handwrittings.	GA III_a/18
Laudate Dominum omnes gentes a sei voci et due Violini del Rigatti	* From the 1640 print. Complete set of parts in three handwrittings.	GA III_a/19
Dixit Dominus a quattro Voci, et due Violini con suoi Ripieni /del Antonio Rigatti a 4 [C1, C2, A, T, bc] Rigatti	Incomplete set of parts.	GA III_a/20

Title on the cover or parts	Notes	Shelf n.
Dixit à 5 Voci, et Due Violini con altri istromenti à beneplacito Del Antonio Rigatti **Salve Regina** [C, bc]	* From the 1640 print, parts in three different handwritings. In the reduced score the Dixit appears only on p. 5, and it is preceded by a Salve Regina for soprano and basso continuo.	GA III_a/16
Salve Regina a due cioè Tenor et Basso. Rigatti	Two copies of the score.	GA III_a/15
Salve Regina a 2 Voci cioè Tenor e Basso o vero Canto e Basso Rigatti	* From the 1643 print (not preserved in Koper). Preserved in a complete score.	GA III_a/14
del Rigatti [no title: **Regina celi** a voce sola; T, bc]; **O Maria stella maris** [C, A, bc]	Preserved in a complete score. At the bottom of p. 3: «Seguira un motetto dell Rigatti a due Voci» (pp. 4-6).	GA III_a/13
Ecce nunc a Voce sola con Violini. Rigatti [C, bc, VV]	* From the 1646 print (not preserved in Koper); the Compline psalm is by Rigatti's pupil Francesco Lucio da Conegliano (in the original print the psalm is for tenor voice). Preserved in all parts.	GA III_a/12
Motteto a Voce sola Rigatti **Florete flores**	* From the 1647 print. Preserved in a complete score and parts.	GA III_a/10
Nunc dimittis Voce sola con Violini / Rigatti [C, bc, VV]	* The Canto part is from the 1646 print (not preserved in Koper); organo is different. Preserved in all parts.	GA III_a/11
Laudate Pueri a Voce sola con due Violini. / Antonio [C, bc, VV]	The psalm begins with an instrumental Sinfonia (preserved in all parts).	GA III_a/17
Laudate Pueri Dominum a Voce sola con Violini (C, bc, VV)	Preserved in a partly damaged score. Rigatti's name appears on the vl2 part only.	GA III_a/21
Lauda Jerusalem a 5 Voci et due Violini a beneplacito cioè Canto Alto Tenore P.o et secondo et Basso [C, A, T1, T2, B, bc, VV]	Rigatti's authorship uncertain. Above separate C and vl1 parts is the rubric «Lauda Jerusalem da Capilla»; however, to the left is also written «Rigatti». Preserved in parts; incomplete.	GA III_a/22

PIOTR POZNIÁK

I canoni di Andrzej Chyliński, maestro di cappella al Santo di Padova

I CANONI DI ANDRZEJ CHYLIŃSKI, MAESTRO DI CAPPELLA AL SANTO DI PADOVA[1]

Andrzej Chyliński, frate francescano polacco, come autore di canoni è noto agli storiografi ormai da molto tempo. Lo menziona Aleksander Poliński[2], Henryk Opieński[3] cita il titolo della sua opera e Zdzisław Jachimecki[4] ne sceglie anche un frammento della melodia. I tre autori sottolineano, parlandone solo in modo generale, una complessa struttura canonica, mentre Józef Reiss, facendo riferimento al libro di Szymon Starowolski[5], descrive la genesi dell'opera: nell'anno 1620 il musicista «pubblicò a Venezia un canone a 4 voci [...], invitando pubblicamente i compositori alla soluzione di quest'enigma; poiché nessuno era riuscito a risolverlo, Chyliński fece pubblicare la soluzione, che proponeva una tessitura a 64 voci caratterizzata da una tecnica imitativa estremamente complicata»[6]. Reiss è, a sua volta, citato con precisione da Adolf Chybiński[7] e lo *Słownik muzyków polskich*[8] amplia questa descrizione, ma in un modo impreciso, scrivendo, tra l'altro, della soluzione del canone a 64 voci. Gli autori di cui sopra, anche se avevano visto l'unico esemplare della stampa, conservato fino alla II Guerra Mondiale a Leopoli,

---

1 Quest'intervento è una versione, notevolmente modificata, dell'articolo pubblicato in lingua polacca nel volume di studi in onore di P. E. Carapezza: «Res Facta Nova» VI (XV) (2003), pp. 135-150.

2 ALEKSANDER POLIŃSKI, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie* [Abbozzo della storia di musica polacca], Lwów [Leopoli], H. Altenberg, 1907.

3 HENRYK OPIENSKI, *La musique polonaise*, Lausanne, G. Crès, 1918, p. 64.

4 ZDZISLAW JACHIMECKI, *Historia muzyki polskiej (w zarysie)* [Storia della musica polacca (un abbozzo)], Warszawa-Kraków, Gebethner & Wolff, 1920, p. 94.

5 SZYMON STAROWOLSKI, *Musices practicae erotemata*, Cracovia, F. Caesarius, 1650.

6 «ogłosił w Wenecji 4-głosowy kanon [...], wzywając publicznie kompozytorów do jego rozwiązania; gdy nikt nie mógł go rozwiązać, kazał Chyliński wydrukować rozwiązanie, zawierające 64 głosów z niezmiernie skomplikowaną techniką imitacyjną»: JOZEF REISS, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska* [Più bella che le altre è la musica polacca], Kraków, T. Gieszczykiewicz, 1946, p. 79.

7 ADOLF CHYBIŃSKI, *Słownik muzyków dawnej Polski* [Dizionario dei musicisti di Polonia antica], Kraków, PWM Edition, 1949, p. 16.

8 [Dizionario dei musicisti polacchi], a cura di Józef M. Chomiński, vol. I, Warszawa-Kraków, IS PAN-PWM Edition, 1964, p. 91.

alla Biblioteca dell'Istituto Nazionale «Ossoliński», l'avevano fatto in modo superficiale. Tutti scrissero che l'opera conteneva un canone o canoni basati su una sola melodia, con le parole «Da pacem, Domine». Dopo la guerra quell'esemplare si ritenne smarrito, come constatò chiaramente Anna Szweykowska[9], e la notizia del suo ritrovamento, nella stessa Biblioteca, trasferita dopo la guerra a Breslavia, apparve per la prima volta, come sembra, nell'appendice della parte alfabetica del RISM[10]. Le vere – anche se per necessità abbreviate – informazioni sul contenuto della pubblicazione di Chyliński sono state riportate da Aleksandra Patalas soltanto nella più recente edizione di MGG[11]. In effetti, il presente studio riporta la prima esauriente presentazione dell'opera.

Di informazioni sulla vita di Chyliński ne abbiamo ben poche[12]. Se è vero che egli pubblicò i suoi canoni nel 1620 a Venezia, dobbiamo pensare che egli abbia soggiornato in quella città. La prima notizia certa su di lui risale al mese di gennaio del 1626, quando Chyliński in veste di *magister musicae*, partecipò alla riunione capitolare francescana a Drohiczyn (una cittadina ancora oggi in Polonia, ma solo a circa 40 km dal confine con la Bielorussia). Successivamente, a partire dal mese di marzo del 1630, lo troviamo al Santo di Padova come vicario e come musico. In quest'ultimo ruolo operò prima come basso e poi come maestro di cappella. Nel gennaio del 1635 rinunciò alla carica per tornare in Polonia, assecondando il desiderio del re Ladislao IV; qui le sue tracce si interrompono, anche se il compositore nel 1658 probabilmente era ancora in vita. Le informazioni sull'esistenza di una raccolta stampata dei suoi *Concerti,* accompagnati dalla partitura *pro organo*, sono giunte solo tramite documenti indiretti.

L'opera di Chyliński, conservatasi fino ai nostri giorni, *CANONES XVI. IIDEM AD DIVERSA, RECTIS CONTRARIISQ[UE] MOTIBUS TOTI IN TOTO ET TOTI IN QUALIBET PARTE*, fu pubblicata ad Anversa nel 1634, dalla casa editrice «Officina plantiniana» di Balthasar Moreti, nota per l'alta qualità della stampa. Il compositore sul frontespizio definisce se stesso «Polonus», appartenente all'«Ord[o Fratrum] Min[orum] Con[ventualium] S. Francisci» e «magister musices, & in Almo Patavii D[ivi?] Antonii Templo musicorum praefectus». Dedica la pubblicazione a Piotr Potocki, figlio del palatino di Brasław (un villaggio al-

9 ANNA SZWEYKOWSKA, *Chyliński Andrzej*, in *Encyklopedia muzyczna PWM* [Enciclopedia della musica, PWM], a cura di Elżbieta Dziębowska, vol. II, Kraków, PWM Edition, 1985, p. 200.

10 *Répertoire International des Sources Musicales*, A/I: *Einzelndrucke vor 1800*, Bd. 11: *Addenda et corrigenda*, herausgegeben von I. und J. Kindermann, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1986, p. 278.

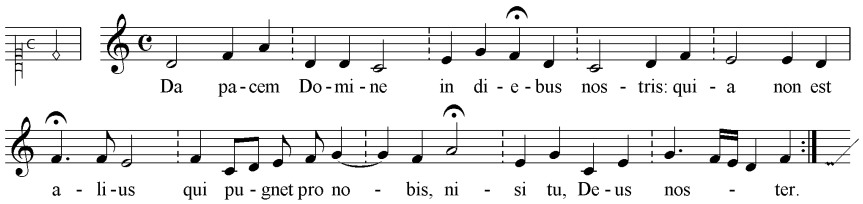
11 ALEKSANDRA PATALAS, *Chyliński Andrzej*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Personenteil*, Bd. 4, Kassel-Weimar, Bärenreiter-Metzler, 2000, col. 1083-1084.

12 Vedi soprattutto KAMIL KANTAK, *Chyliński Andrzej*, in *Polski słownik biograficzny* [Dizionario biografico polacco], vol. IV, Kraków, PAU, 1937, p. 11, e A. SZWEYKOWSKA, *op. cit.*

lora in Polonia, oggi in Bielorussia), «Domino et Patrono suo colendissimo», ed aggiunge un'introduzione in cui glorifica con un discorso in stile fiorito i trionfi bellici del casato Potocki, vittorie che augura anche al suo patrono, ma soprattutto augura a tutti la pace tanto desiderata per la Patria. Non parla, invece, della struttura musicale dell'opera.

Nella pagina seguente (6) appare una melodia (esempio 1), scritta quattro volte, ogni volta in chiave diversa, e quindi in un registro differente; a pag. 7, invece, appare un'altra melodia (esempio 2), anch'essa scritta quattro volte in varie chiavi.

Esempio 1: A. Chyliński – la melodia della prima serie dei canoni, prima redazione (*Canones...*, p. 6)



Esempio 2: A. Chyliński – la melodia della seconda serie dei canoni, prima redazione (*Canones...*, p. 7)



Così, le due melodie sono presentate come otto proposte. Ognuna delle otto è accompagnata da una doppia indicazione per la soluzione del canone a 4 voci: una volta la melodia va cantata in forma diretta e l'altra inversa. Tutte le soluzioni sono scritte successivamente in partitura sulle pagine da 8 a 19, e comprendono sempre un frammento pari alla lunghezza della proposta. Abbiamo dunque a che fare con sedici canoni indipendenti («toti in qualibet parte») basati su due melodie diverse. Allo stesso tempo, però, quelle due serie, composte ciascuna da otto elementi (di cui ognuno è collegato da una melodia comune), formano, date le comuni premesse strutturali e la simmetria presente, un solo grande ciclo («toti in toto»). Non si può invece parlare di un canone a 64 voci e neanche di «64 voci di un [solo] canone». Il compositore, tra le soluzioni presentate da pagina 8 a pagina 19, non suggerisce di eseguire le parti del ciclo come un canone doppio, e tale esecu-

zione sarebbe impossibile; non si può neanche cantare la seconda melodia direttamente dopo la prima in modo da far incastrare qualsiasi canone della seconda serie con uno qualsiasi della prima.

A piè di pagina 7 risulta stampata la terza melodia, anch'essa da eseguire come un canone, ma basato su premesse alquanto diverse da quelle dei precedenti. Per questo motivo la composizione non fa parte del ciclo e non è stata menzionata sul frontespizio. Quel diciassettesimo canone non trova una soluzione nel seguito dell'opera stampata.

Nel ciclo formato da 16 elementi si possono notare le seguenti costanti:

1. Sia la prima (*Da pacem*) che la seconda (*Pax tibi*) melodia sono disposte alle pagine 6-7 nella seguente articolazione: in chiave di soprano (rispettivamente partendo da Re_3 e Re_4), di alto con bemolle (partendo da Sol_2 e Sol_3), di tenore (da Re_2 e Re_3) e di basso con bemolle (da Sol_1 e Sol_2); le voci che iniziano i successivi canoni dispari, in entrambe le serie, seguono questo sistema.

2. Le voci sono introdotte in ogni canone a intervalli di tempo uguali: ogni cinque minime in *Da pacem* e ogni tre in *Pax tibi* (i punti delle entrate sono indicati dalle corone usate nel senso di *signum congruentiae*).

3. L'inversione nei canoni pari è indicata nell'ambito di ogni serie in quattro modi (il che dà l'idea di una maggiore diversità di soluzioni): «Inverso ordine», «Contrario motu», «Ex opposito» ed «Ex adverso»; non viene precisata invece l'altezza del primo suono. Essa risulta solo dalle soluzioni; ne deriva che il compositore aveva previsto un rapporto fisso nei limiti delle coppie: quando la versione diretta parte dal Re, l'inversa inizia dal Sol, e al contrario (come si vede nella tabella ove emerge, anche sotto questo aspetto, la simmetria a specchio nell'ambito del ciclo). Grazie a ciò, e grazie all'uso del bemolle nell'inversione, vengono mantenute rigorosamente le ampiezze degli intervalli (cioè ai maggiori corrispondono i maggiori, ai minori corrispondono i minori).

4. Dal punto di vista dell'ordine di introduzione delle voci nei successivi canoni il compositore usa, nella prima serie, un terzo delle possibilità che risultano da tutte le combinazioni dei quattro elementi e sembra che le altre combinazioni non possano essere realizzate mantenendo gli stessi intervalli di tempo. Le stesse otto possibilità sono utilizzate anche nell'altra serie, introducendo la simmetria a specchio nell'ambito sia dell'intero ciclo, sia delle coppie: 1, 2, (e le corrispondenti: 7, 8) ed anche tra le coppie 3-4 (e le corrispondenti 5-6, cfr. tabella).

5. Le denominazioni delle voci non sono precisate né nelle indicazioni, né nelle realizzazioni. Nelle indicazioni sono invece riportati gli intervalli delle successive entrate, sempre in rapporto al primo suono della prima voce. Chyliński riporta qui i tradizionali termini greci: «*ad diapason», «ad diapente», «ad diatessaron», «ad diapason tessaron», «ad diapason diapente*», a volte latinizzandoli*: «ad diapason cum tono»,* ac-

compagnandoli con delle integrazioni in latino: «remissus» per intervallo inferiore e «intensus» per quello superiore. Tra le entrate successive abbiamo sempre un'ottava, o una quinta (o dodicesima, inferiore o superiore).

TABELLA

I (d)	8 ↓ 4 ↓ 11 ↓ - *Re*$_3$ *Re*$_2$ *La*$_2$ *La*$_1$ - S T A B	XVI (i)
II (i)	8 ↑ 4 ↑ 11 ↑ - *Sol*$_2$ *Sol*$_3$ *Do*$_3$ *Do*$_4$ - B A T S	XV (d)
III (d)	8[13]↓ 5 ↑ 4 ↓ - *Sol*$_2$ *Sol*$_1$ *Re*$_3$ *Re*$_2$ - A B S T	XIV (i)
IV (i)	8 ↑ 5 ↓ 4 ↑ - *Re*$_3$ *Re*$_4$ *Sol*$_2$ *Sol*$_3$ - T S B A	XIII (d)
V (d)	5 ↑ 4 ↓ 9 ↑ - *Re*$_2$ *La*$_2$ *La*$_1$ *Mi*$_3$ - T A B S	XII (i)
VI (i)	5 ↓ 4 ↑ 9 ↓ - *Sol*$_3$ *Do*$_3$ *Do*$_4$ *Fa*$_2$ - A T S B	XI (d)
VII (d)	12 ↑ 5 ↑ 9 ↑ - *Sol*$_1$ *Re*$_3$ *Re*$_2$ *La*$_2$ - B S T A	X (i)
VIII (i)	12 ↓ 5 ↓ 9 ↓ - *Re*$_4$ *Sol*$_2$ *Sol*$_3$ *Do*$_3$ - S B A T	IX (d)

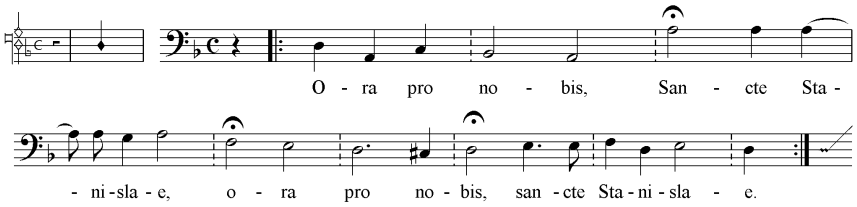
Cifre romane: numeri dei canoni ai quali si riferiscono i dati di questo verso
Cifre arabe: intervalli delle entrate delle successive voci indicate dal compositore
Lettere in corsivo: altezza delle entrate delle successive voci
Maiuscole tonde: le voci nell'ordine delle entrate
Minuscole tonde: d - versione diretta, i - versione inversa

6. Tutti i canoni sono infiniti (come è indicato dal compositore che inserisce, dopo la proposta, il segno della ripetizione) e i ritorni successivi della proposta devono essere trasposti di una seconda maggiore, superiore o inferiore. In entrambe le procedure, il canone fa dunque un altro giro, passando attraverso il circolo delle quinte e, dopo sei apparizioni, torna al grado originario (in un'ottava superiore o inferiore). Anche in questo aspetto Chyliński pensò alla simmetria nell'ambito del ciclo: in *Da pacem* tutti i canoni dispari (cioè diretti) sono trasportati in in acuto (nelle soluzioni si releva un'indicazione: «Uno tono altius»), e tutti i canoni pari (cioè inversi) al grave (nelle soluzioni: «Uno tono inferius»), invece in *Pax tibi* al contrario. Dato l'*ambitus* non molto ampio della melodia della proposta, la realizzazione del giro di ottava sopra descritto non richiede ai cantanti un'estensione più grande dell'undicesima in *Pax tibi* e della dodicesima in *Da pacem*, il che è normale.

13 Nell'indicazione per il canone XIV si nota un errore di stampa: *diatessaron* in luogo di *diapason*.

La terza melodia (esempio 3) è una proposta del canone anche a 4 voci (il che è indicato con le corone usate come *signa congruentiae*) ed anche di quello circolare (la proposta termina con un segno di ripetizione e un *custos* che lo segue), ma senza abbassare o alzare i ritorni che si susseguono. Le entrate delle voci avvengono anche in modo regolare, questa volta ogni quattro minime. La melodia parte dal suono Re_2 in chiave di basso con bemolle, e davanti a questa chiave sono poste anche altre tre chiavi: di tenore, di alto (con bemolle) e di soprano, con custos che indicano l'inizio sui suoni La_2, Re_3 e La_3. Ciò potrebbe essere fuorviante, se non ci fosse una chiara indicazione che dice che è un *«canon ad unisonum»*. In questa situazione tre chiavi sottolineano soltanto la possibilità, del resto evidente, di eseguire la composizione con quattro voci uguali anche in registri diversi da quello di basso.

Esempio 3: A. Chyliński – la melodia del canone XVII (*Canones*... p. 7)



Nel Seicento l'arte del canone non era più molto diffusa. Pertanto, se Chyliński presentò il suo indovinello ai musicisti veneziani nel 1620 senza ottenere da essi una soluzione, le ragioni potevano essere due, totalmente diverse l'una dall'altra. Innanzitutto, la soluzione poteva presentare una vera difficoltà per i veneziani e, poi, essi potevano anche non essere affatto interessati ad accettare la sfida lanciata loro da un compositore ignoto, arrivato dalla lontana Polonia. Comunque nel gruppo di compositori «dotti», la tradizione era ancora sempre viva. In Italia, Pietro Cerone, nel 1613, ristampò a Napoli[14] un canone enigmatico *Ecce lignum crucis*, composto e pubblicato da Ghiselin Danckerts negli anni Trenta del Cinquecento. Nel 1610, Francesco Soriano pubblicò a Roma *Canoni et Oblighi di cento e diece sorte*, e, nel 1641, una raccolta con un titolo simile fu edita a Palermo da Gioan Pietro Del Buono[15]. Un compositore che rimase famoso per l'intero XVII secolo fu

14 PIETRO CERONE, *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y practica*, Napoli, I. B. Gargano & L. Nucci, 1613.

15 FRANCESCO SORIANO, *Canoni et Oblighi di cento, e diece sorte, sopra l'Ave maris stella [...] a 3, 4, 5, 6, 7, et 8 voci*, Roma, G. B. Robletti, 1610; GIOAN PIETRO DEL BUONO, *Canoni, oblighi e sonate in varie maniere sopra l'Ave maris stella [...] a 3, 4, 5, 6, 7, et 8 voci, e le sonate a 4*, Palermo, A. Martarello

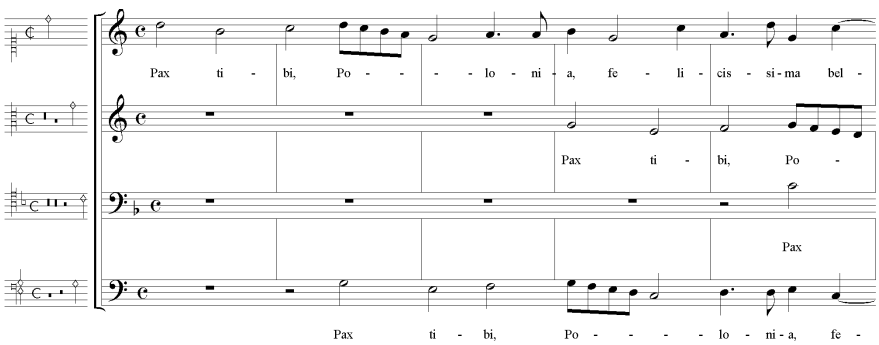
Romano Micheli, che lavorava innanzitutto a Roma, ma anche in altre città, il quale, fino al 1658, pubblicò numerosi canoni di vario genere e molti scritti polemici (tra l'altro sui canoni). A Padova Chyliński, nella composizione dei canoni, attinse alla tradizione del suo eminente predecessore cinquecentesco che aveva operato nella stessa basilica, Costanzo Porta. Egli stesso riuscì ad unire la musica con dei testi eccezionalmente solenni e li fece pubblicare in una prestigiosa tipografia di Anversa, il che vuol dire che dava molta importanza all'opera. In Polonia, l'arte del canone venne diffusa, nel XVII secolo, da Marco Scacchi, maestro di cappella del re. Egli introdusse i canoni nelle sue messe; nel 1649 pubblicò una raccolta intitolata *Canones nonnuli*, e sei anni prima convinse tutti i musicisti della cappella reale a scrivere 54 canoni, che diede alle stampe (con il titolo *Xenia Apollinea*[16]), per dimostrare la bravura del gruppo. Il concetto di canone musicale comprende in sé due variabili diverse: la struttura imitativa, che può essere basata su vari principi, ma deve essere stretta, e il carattere enigmatico della notazione. Questo secondo elemento costituisce una sfida innanzitutto per gli esecutori, una sfida di vario grado di difficoltà, in relazione sia a quanto l'autore intende complicare la stesura, sia al fatto che egli voglia, e in che misura, darne spiegazione. La seconda variabile può anche essere, ma non necessariamente, un'ulteriore complicazione per il compositore stesso. Tuttavia la vera sfida per l'autore è costituita dal primo elemento (che per gli esecutori non crea nessuna difficoltà), laddove si consideri che il compositore non solo è impegnato ad osservare le regole del contrappunto, ma vuole anche curare altri valori estetici dell'opera. È evidente che, quanto più crescono le difficoltà che il compositore stesso si pone all'inizio del lavoro, tanto più il risultato dell'opera si discosta dalla musica «viva», la musica «da ascoltare», per avvicinarsi ad un'astratta costruzione intellettuale. In questo senso i canoni secenteschi costituiscono un genere musicale a parte, specifico. Questo genere è stato poco studiato dai musicologi, perciò vogliamo esaminare solo tre elementi nei canoni di Chyliński, e paragonarli ai canoni simili della raccolta *Xenia Apollinea*. Si tratta di elementi essenziali per ogni opera musicale: la configurazione della linea melodica, la diversità delle consonanze e la possibilità di portare il pezzo a termine (perché ogni opera che viene eseguita effettivamente, cioè, non rimane solo un'opera virtuale, deve ad un certo punto finire, anche se è un canone infinito, e le regole della costruzione delle cadenze, nello stile rinascimentale e barocco, erano definite assai rigorosamente). Sotto l'aspetto della correttezza del contrappunto Chyliński realizzò le proprie premesse in modo preciso, e la falsa relazione che appare in ogni canone della prima serie in varie voci, risulta introdotta con abilità,

& Santo d'Angelo, 1641. Cfr. PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Le quattordici «Sonate di cimbalo» di G.P. Del Buono*, «Analecta Musicologica» XXII (1984), pp. 131-147.

16 *Xenia Apollinea*, appendice di: MARCO SCACCHI, *Cribrum musicum [...]*, Venetia, A. Vincenti, 1643.

senza dare l'impressione d'una «stonatura», sempre nello stesso contesto, connesso all'introduzione della successiva voce di un tono intero più acuto o più grave. Nella seconda serie la modulazione del genere viene realizzata in modo ancora più contenuto, senza introdurre la falsa relazione (vedi esempio 4). L'assoluta mancanza di pause nella prima melodia e la presenza di una sola pausa alla fine della seconda fanno sì che la scrittura in entrambe le serie sia densa; le consonanze e le poche dissonanze, grazie al fatto che le regole del contrappunto sono state osservate, suonano bene e presentano una certa varietà in virtù della differenziazione dei registri. La quasi assoluta mancanza di formule melodiche cadenzali comporta una totale continuità dell'andamento della struttura polifonica, priva di cesure, perciò caratteristica più della generazione di Gombert che degli approdi stilistici della fine del Cinquecento e degli inizi del secolo successivo. Entrambe le linee melodiche sono variate dal punto di vista del ritmo (il che dà buoni risultati nella struttura polifonica), in modo piuttosto «rinascimentale», e il fatto che aderiscano alle parole del testo dimostra che il compositore era capace di sfruttare la sua esperienza di cantante. La stessa esperienza e l'intenzione di proporre un'esecuzione vocale, probabilmente gli fecero limitare l'*ambitus* della prima melodia ad una sesta e quello della seconda addirittura ad una quinta; grazie a ciò i cantanti potrebbero abbassare o alzare sei volte le entrate. Tuttavia tutti gli aspetti positivi raggiunti, nonostante le difficoltà che Chyliński si era imposto di superare, risultano sfavorevoli per la struttura delle melodie. Entrambe sono prive dei punti culminanti e di una qualsiasi centralizzazione tonale (la conclusione di entrambe le melodie, ma in particolare della seconda, è in larga misura «innaturale»), vi sono serie di salti di quarte e di terze, nonché progressioni di motivi basati sulla triade, non usati nelle composizioni «normali». In particolare quest'ultima caratteristica le avvicina al tipo di melodia usata negli anni a cavallo tra Cinque e Seicento nella musica per 2 e, soprattutto, per 3 o 4 cori; non è dunque da escludere che tali composizioni fossero tra le opere di Chyliński che si sono perse.

Esempio 4: Prima soluzione della seconda serie, cioè il canone IX di Chyliński (fin alla battuta 6 secondo *Canones*... p. 16)




- - lo. Pax ti - bi Po - - - - lo - ni - a, fe - li -
- - lo - ni - a, fe - li - cis - si - ma bel - lo. Pax ti -
ti - bi, Po - - - - lo - ni - a, fe - - li - cis - si - ma bel - lo
- - li - cis - si - ma bel - lo. Pax ti - bi, Po - - - -
-cis - si - ma bel - lo. Pax ti - bi, Po - - - - lo - ni -
-bi, Po - - - - lo - ni - a, fe - li - cis - si - ma bel - lo.
Pax ti - bi, Po - - - - lo - ni - a, fe - - li - cis - si -
-lo - ni - a, fe - - li - cis - si - ma bel - lo. Pax ti - bi,
-a, fe - li - cis - si - ma bel - lo. Pax ti - bi, Po -
Pax ti - bi, Po - - - - lo - ni - a, fe - li - cis - si - ma bel -
-ma bel - lo. Pax ti - bi, Po - - - - lo - ni - a, fe -
Po - - - - lo - ni - a, fe - li - cis - si - ma bel - lo. Pax


- - lo - ni - a, fe - li - cis - si - ma bel - lo. Pax ti -
- - lo. Pax ti - bi, Po - - - lo - ni - - - a, fe - li -
- - li - cis - si - ma bel - lo. Pax ti - bi, Po - - -
ti - bi, Po - - - lo - ni - a, fe - li - cis - si - - - ma bel - lo.
-bi, Po - - - lo - ni - a, fe - li - cis - si - ma bel - lo
-cis - si - ma bel - lo. Pax ti - bi, Po - - - lo - ni -
-lo - ni - a, fe - li - cis - si - ma bel - lo. Pax ti - bi,
Pax ti - bi, Po - - - lo - ni - a, fe - li - cis - si -
-bi, Po - - - lo - ni - a, fe - li - cis - si - ma bel - lo
-cis - si - ma bel - lo. Pax ti - bi, Po - - - lo - ni -
-lo - ni - a, fe - li - cis - si - ma bel - lo. Pax ti - bi,
Pax ti - bi, Po - - - lo - ni - a, fe - li - cis - si -
- - lo. Pax ti - bi, Po - - - lo - ni - a, fe - li - cis - si - ma
- - lo - ni - a, fe - li - cis - si - ma bel - lo. Pax ti - bi, Po -
ti - bi, Po - - - lo - ni - a, fe - li - cis - si - ma bel - lo. Pax
- - li - cis - si - ma bel - lo. Pax ti - bi, Po - - - lo - ni - a

Tra le 54 composizioni della raccolta *Xenia Apollinea*, in ben 13 non c'è affatto una imitazione stretta (è presente solo un elemento enigmatico). Nelle altre 31 si possono notare canoni a due voci, ma molti sono accompagnati dalle voci che attingono in abbondanza alla melodia del canone, e alcuni vengono uniti in canoni doppi e in un canone triplo (a questo gruppo appartengono opere degli illustri compositori polacchi Pękiel[17] e Mielczewski, i quali non utilizzavano questa tecnica nelle loro composizioni «normali»). In cinque composizioni i canoni sono a 3 voci. Quello di Nicola Valdis, è infinito con abbassamento di un tono intero quando la melodia torna, come nei canoni di Chyliński; in un altro (n. 28 – P. L. Guiducci) è prevista – come nelle opere di Chyliński – una soluzione doppia: diretta e con l'inversione. Tre composizioni sono canoni infiniti a 4 voci (di Stokrocki, Włodawski e Ferruccio), e in uno di essi (di Ferruccio) la proposta torna sempre trasposta alla seconda maggiore superiore. E qui si vede la più grande somiglianza con i canoni di Chyliński. La sua opera, comunque, risulta, sullo sfondo di *Xenia Apollinea,* particolarmente difficile, innanzitutto per la premessa di ciclicità che crea delle ulteriori complicazioni.

Il canone di Marc'Antonio Ferrucio (n. 50, esempio 5), senza testo, non contiene alcun errore nel contrappunto, ma soltanto la falsa relazione di Fa_2-Fa diesis$_3$-Fa_2 tra il basso e il soprano (batt. 8-9) introdotta in modo sgargiante. Nella prima frase della melodia appare una *clausula cantizans*, il cui ritorno, in particolare nell'alto, dopo aver fatto un intero circolo potrebbe costituire la conclusione sull'accordo di Do maggiore. Oltre a questo, comunque, la melodia è priva di un qualsiasi centro tonale, contiene formule piuttosto pentatoniche, è formata in modo poco «naturale» rispetto alla tipica melodia rinascimentale e a quella barocca.

17 Vedi BARTŁOMIEJ PĘKIEL, *Opera omnia*, a cura di Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Kraków, Musica Iagellonica, 1994, vol. I, p. 279.

Esempio 5: Marc'Antonio Ferrucio, *Canon à 4. In quavis repetitione subinde per tonum superiorum incipiens*; soluzione della proposta in *Xenia Apollinea*, p. 224.



Analogamente «artificiale» è la melodia del canone infinito soltanto a 3 voci, con abbassamenti dei successivi ritorni della proposta, di Nicola Valdis (n. 52, esempio 6). Inizia con una lunga progressione del salto di una terza, e l'intera opera viene spesso interrotta da pause introdotte evidentemente per evitare dissonanze indesiderate e parallelismi. Come risultato, anche questa costruzione è, dal punto di vista delle regole del contrappunto, correttissima, non contiene neanche false relazioni; una chiara cadenza alla battuta 5 costituisce una cesura, sulla quale, dopo un successivo ritorno, potrebbe avvenire, in modo naturale, la conclusione dell'esecuzione.

Esempio 6: Nicola Valdis, *Canon à 3. In repetitione subinde per tonum decrescens*; soluzione della proposta in *Xenia Apollinea*, p. 224.



In confronto con queste due composizioni di Ferrucio e Valdis, la melodia del canone a 4 voci di Tomasz Włodawski (n. 40, esempio 7), con la possibilità di esecuzione circolare, ma senza cambi di altezza, riesce convincente. Questo canone, dotato delle parole *Benedictus qui venit in nomine Domini*, propone una melodia, fluente ed appartenente al tipo vocale, che pone in evidenza la corrispondenza con questo testo particolare, per il quale, del resto, assai spesso si ricorreva, con evidente valenza simbolica, al procedimento della stretta imitazione, per tradurre l'immagine del "seguire" espressa dal decorso verbale. In questo canone esistono evidenti errori di stampa ed è difficile capire l'uso del Si bemolle nel soprano e nel tenore. Probabilmente esso doveva essere introdotto a seconda della sensibilità

degli esecutori competenti. Con questa soluzione il canone è non solo completamente conforme alle regole del contrappunto, ma anche molto soddisfacente dal punto di vista estetico. Può essere cantato come canone infinito, ma può essere anche logicamente concluso (dopo alcuni ritorni) nella battuta 10 oppure all'inizio della 12.

Esempio 7: Tomasz Włodawski, *Canon à 4 voc.*; soluzione della proposta in *Xenia Apollinea*, p. 220.



Non ci sono, invece, formule melodiche cadenzali né una cesura legata alla centralizzazione tonale nel canone infinito a 4 voci dell'organista Samuel Stokrocki (n. 32, esempio 8), che opera con una melodia contenente una carica di espressione ottenuta tra l'altro tramite un salto di sesta minore e un ritmo puntato. Nello stesso tempo, invece, questa melodia è costruita in modo da rendere possibile entrate di voci molto frequenti, ad un intervallo fisso di appena una semibreve.

Esempio 8: Samuel Stokrocki, *Canon à 4 voc.*; soluzione della proposta in *Xenia Apollinea*, p. 218.



Come si presenta, rispetto a questo materiale comparativo, l'opera di Chyliński? Dal punto di vista delle difficoltà, che il compositore decise di affrontare, non trova riscontri in *Xenia Apollinea*, a causa dell'elevato numero intenzionale di soluzioni (otto in ogni serie) e, senza dubbio, anche in relazione alla voluta simmetria del sistema dell'intero ciclo. Nonostante le menzionate imperfezioni, le melodie nel ciclo dei canoni sono più interessanti di quelle, paragonabili dal punto di vista del grado di difficoltà, di Ferrucci o di Valdis, invece senza dubbio sono meno belle di quelle di Włodawski o di Stokrocki, ed anche di quelle nei canoni più facili di Mielczewski e Pękiel. Non si può, comunque, concluderne che Chyliński avesse meno talento o sensibilità musicale rispetto a quei compositori, ma solo che egli abbia dato più importanza all'arte polifonica, gli altri invece alla bellezza della melodia. Vale la pena sottolineare che ciò riguarda questo concreto ciclo, perché la situazione è diversa nel suo ultimo canone. Qui la linea melodica (vedi esempio 3), strettamente legata alle parole, è disegnata con un coraggioso arco compositivo e non cede di fronte ai migliori modelli rinascimentali. Il limite, invece, che consiste nell'imitazione in unisono, determina, con la riduzione dell'intero *ambitus* ad una ottava e con un inevitabile incrociarsi di voci, una monotonia di aggregazioni (che non esiste nel ciclo). Esso è comunque sicuramente un obiettivo intenzionale del compositore, come quello che traduce in modo eccellente il carattere di litania del testo.

L'analisi dell'opera giunta fino a noi di Andrzej Chyliński dimostra che egli era un musicista di grande talento e che conosceva bene il mestiere di compositore, ma, d'altro canto, ci rende consapevoli di quanto ha perso la cultura – polacca *in primis* – con lo smarrimento delle altre sue opere.

traduzione di Krystyna Mydlarz e Serafina Santoliquido, rivista da Licia Mari

RODOBALDO TIBALDI

La Missa defunctorum tribus vocibus (1592) di Lodovico Viadana ed una sua riedizione seicentesca

LA *MISSA DEFUNCTORUM TRIBUS VOCIBUS* (1592) DI LODOVICO VIADANA ED UNA SUA RIEDIZIONE SEICENTESCA

Il nome di Lodovico Viadana è da sempre collegato ai *Cento Concerti Ecclesiastici* del 1602 e all'invenzione del basso continuo, e a questa sua non del tutto veritiera fama è affidata la fortuna dell'Autore fino ai nostri giorni. Fortuna innegabile, ma orientata quasi a senso unico, anche nel nostro secolo, verso i concerti ecclesiastici (soprattutto il primo libro) e i salmi policorali del 1612, il che ha finora sacrificato opere la cui qualità era stata comunque messa in risalto da Mompellio[1], o il cui interesse di altro genere (per esempio liturgico) è comunque indubbio. Eppure, non infrequentemente sono le opere 'minori' a porre problemi di portata più generale, come avviene nel caso di cui vorremmo occuparci: si tratta di una piccola composizione musicale, la *Missa defunctorum tribus vocibus*, una delle prime pubblicazioni dell'Autore, di valore musicale non particolarmente rilevante, ma che offre diversi spunti di interesse in primo luogo liturgico e filologico, e di riflessione sulla storia della recezione e dell'estetica musicale. Tre sono le edizioni a stampa giunte fino a noi di questo piccolo Requiem; rilevante è però il fatto che, mentre le prime due si collocano in un arco cronologico ravvicinato (1592 e 1598), la terza appartiene ad una diversa area geografica (Bologna anziché Venezia, fatto che potrebbe anche non significare nulla), ma soprattutto risulta distanziata di ben settantacinque anni da quella del 1592, la prima a noi nota, e di quaranta dalla morte dell'Autore stesso, avendo vista la luce nel 1667. Si tratta quindi di un caso assai intrigante di 'recupero', per così dire, l'unico di cui io sia a conoscenza (ma sicuramente ve ne saranno altri analoghi), di musica del passato, in un periodo che non aveva ancora maturato un sufficiente grado di consapevolezza storica, almeno per quanto riguarda il repertorio musicale vero e proprio[2]; e per di più risulta in qualche modo strano che sia stata scelta una delle composizioni meno significative di Viadana.

---

1 FEDERICO MOMPELLIO, *Lodovico Viadana musicista fra due secoli*, Firenze, Olschki, 1967.

2 Desidero rimandare all'introduzione scritta da F. Alberto Gallo per il volume da lui curato *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, in particolare alla p. 9 in cui si fa riferimento all'anomala *Historia musica* di Giovanni Angelini Bontempi, da rileggere alla luce delle considerazioni che lo stesso Gallo scrive nel saggio *Historia civilis e cultural heritage*, «Il Saggiatore Musicale», VIII, 2001, pp. 15-20.

Non sappiamo se sarà possibile dare una risposta a tutti i vari quesiti che si pongono al riguardo; sarà comunque già significativo osservare i dati 'oggettivi' che si offrono alla nostra riflessione.

Il primo elemento rilevante della *Missa defunctorum tribus vocibus* di Viadana riguarda l'organico. Nel corso del Cinquecento sono assai poche le Messe, e ancora meno quelle da Requiem, che si presentano musicate a tre voci; oltre Viadana, l'unico esempio a me noto è costituito dalla *Missa defunctorum tribus vocibus* di Asola[3]. Niente sappiamo sulla data e sul luogo di pubblicazione della Messa di Asola, essendo stata stampata in un'edizione particolare consistente di un unico fascicolo di otto pagine (con solo due lettere di registro per ciascun libro-parte) in cui l'intitolazione, comprensiva del nome della singola voce, occupa la parte superiore della prima pagina[4], e nella quale mancano le note tipografiche. Nella seconda edizione del suo dizionario Fétis specifica che venne pubblicata a Venezia da Vincenti e Amadino nel 1588, ma la notizia non può essere del tutto attendibile, dal momento che i due editori lavorarono assieme dal 1583 al 1586[5]; parla successivamente di una seconda edizione veneziana «publiée chez le mêmes» nel 1600, del quale, comunque, non si hanno tracce[6]. Tale notizia è probabilmente alla base della supposizione di Harold Luce, che, senza fornire spiegazioni, propone il 1600[7]. L'unico dato certo è dato dalla *Lista delli libri fatti stampare dalli heredi di Francesco e Simon Tini Librari in Milano E parte de altri libri di diverse stampe che si ritrovano nel loro Magazeno* del 1596, in cui come diciassettesimo titolo dei *Libri di musica* si trova «Asola a 3 de morti»[8]; si tratta senza dubbio di un'edizione milanese, poiché gli

---

3 Nel corso della prima metà del Seicento troviamo ancora un esempio di Requiem a tre voci costituito dalle *Messe et motetti a tre voci commodissime,con una Messa da morto, con il suo basso per l'organo* op. XII (Venezia, Giacomo Vincenti,1609) di Giovanni Battista Biondi.

4 Indicazione della voce] MISSA DEFVNCTORVM / TRIBVS VOCIBVS / PER D. IO. MATTHAEVM ASVLAM / nuper editam [sic].

5 Cfr. CLAUDIO SARTORI, *Dizionario degli editori musicali italiani*, Firenze, Olschki, 1958, pp. 6 e 165.

6 FRANCOIS JOSEPH FETIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Deuxième édition entièrement refondue et augmentée*, 8 voll., Paris, Firmin Didot, 1860-1886, vol. I p. 136.

7 HAROLD TH. LUCE, *The Requiem Mass from its Plainsong Beginnings to 1600*, Ph.D.diss., Florida State University, 1958, p. 232.

8 Il catalogo è stato edito in IAIN FENLON, *Il foglio volante editoriale dei Tini, circa il 1596*, «Rivista Italiana di Musicologia», XII, 1977, pp. 231-251, in ID., *Music and culture in late Renaissance Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 86-92, e in OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 106-110. Sull'attività della famiglia Tini si veda il recentissimo lavoro di ALFREDO VITOLO, *I Tini editori e stampatori musicali a Milano, 1583-1598*, tesi di laura in Discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo, Universi-

Altri libri di Musica di diverse stampe sono chiaramente separati. A mia conoscenza, non è stato fatto alcun tipo di indagine bibliografica per verificare se l'edizione superstite sia effettivamente veneziana, come indicano tutti i repertori[9] e, soprattutto, se gli esemplari superstiti, che andrebbero controllati tutti, appartengono alla medesima edizione[10].

Non sembra possibile instaurare un rapporto tra queste due composizioni per diversi motivi, a cominciare dal contenuto: la composizione di Asola è una delle pochissime Messe complete di tutte le sue nove parti (per di più con un ridotto numero di intonazioni in canto piano), mentre quella di Viadana è priva di Graduale e Tratto (del tutto in linea con la tradizione del Requiem polifonico), ma include una brevissima formula assolutamente omoritimica sulle parole «Sancta Maria ora pro nobis», con la precisa indicazione «Litaniae».

La presenza di questa breve litania nella stampa, collocata immediatamente dopo il Benedictus, pone un non indifferente problema di carattere liturgico, poiché le litanie non si recitano durante la celebrazione della Messa. Una risposta sembrerebbe esserci offerta da una ordinanza del 1623, citata da Gino Stefani, che ammonisce chiaramente:

> «che non si cantino per l'avenire le Litanie per li morti nella Messa dopo la elevatione della sacratis. Hostia secondo la dichiaratione della sudetta Sacra Congregatione [dei Riti] li 17 settembre 1622»[11].

Vi sono altre disposizioni che riguardano il canto delle litanie nella liturgia. Un decreto del 15 marzo 1608, ribadito il 12 giugno 1628, fa presente che le sole litanie approvate dalla Sacra Congregazione dei Riti sono quelle stampate nel Breviario e le Litanie Lauretane[12]; uno dell'8 febbraio 1631 vieta la recita in chiesa di li-

---

tà degli Studi di Bologna, a.a. 2002-2003. Desidero ringraziare il dott. Vitolo che mi ha fatto avere una copia del suo lavoro.

9 Anche in OSCAR MISCHIATI, *Bibliografia delle opere pubblicate a stampa dai musicisti veronesi nei secoli XVI–XVIII*, Roma, Torre d'Orfeo, 1993, p. 9 schede 12 e 12a, sono riprese solo le informazioni date da Fétis, mentre non è segnalata l'edizione dei Tini.

10 Cfr. RISM A I: A 2609 e AA 2609.

11 GINO STEFANI, *Musica e religione nell'Italia Barocca*, Palermo, Flaccovio Editore, 1975, p. 43. Non è stato però possibile un controllo sulla fonte originale, non reperita a causa di un rimando interno errato; e nessun decreto con quella data è reperibile tra i *Decreta authentica Congregationis Sacrorum Rituum*, vol. I, Roma, ex typographia polyglotta, 1898.

12 «Non consuevit S.R.C. approbare alias Litanias praeter consuetas impressas in Breviario, et eas quae recitantur de B.Maria in Ecclesia Lauretana» (*Decreta authentica* cit., vol. I).

tanie diverse da quelle approvate nel Breviario[13], mentre ancora nel 1677, ad una interrogazione della chiesa spagnola, si risponde che si considera un vero e proprio abuso la 'consuetudine' di recitare preci o rogazioni dopo l'Elevazione e prima del *Pater noster* durante la Messa conventuale[14]. Senza citare espressamente le litanie, anche la costituzione di Alessandro VII *Piae sollicitudinis studio* (1657) ribadisce che all'Elevazione non si cantino testi diversi da quelli previsti dal Breviario e Messale per tutte le solennità (solo per la festa del Santo patrono si possono utilizzare passi tratti dalla Bibbia o da testi patristici)[15]; la stessa cosa si trova nell'editto del 1665 della Sacra Congregazione dei Riti, espressa in maniera tale da non lasciare dubbio alcuno[16]. L'insistenza con cui la chiesa torna su un argomento che dovrebbe esser stato chiarito fin dalle conclusioni del Concilio di Trento (abolizione di gran parte delle litanie esistenti; le poche ammesse sono quelle comprese nel Breviario e le Litanie Lauretane), fa pensare che, nonostante tutto, esistesse e perdurasse in alcuni luoghi l'abitudine di recitare litanie o preci dopo l'Elevazione. Tale ipotesi potrebbe anche spiegare il fatto che la litania fosse rimasta anche nella ristampa del 1667 della Messa di Viadana, quando lo stampatore non aveva certo

---

13 «Non posse in Ecclesiis recitari alias Litanias quam impressas in Breviario Romano» (*Decreta authentica* cit., vol. I).

14 «In tempore publicae generalisque necessitatibus habentur aliquando preces, sive rogationes post Calicis elevationem in Missa conventuali, Missa cessante quoadusque in Choro finiatur preces, et multis in locis hae preces fiunt ante *Pater noster*, et ab ipso celebrante dicuntur cum orationibus, ipsas interponendo tempore sacrificii. S.R.C. respondit "consuetudines seu, ut melius dicamus, abusus omnes expositi, ut repugnantes Rubricis et Expositiorum opinionibus, tolli omnino debent. Non sunt enim laudabiles, imo scandalosae, iis maxime qui amant observationem bonorum rituum". Et ita declaravit, decrevit atque prefata omnino tolli mandavit». Decreto del 16 gennaio 1677, punto 9 (*Decreta authentica* cit., vol. I).

15 «[…] Sub poena excommunicationis […] ne in eorum Ecclesiis et oratoriis, dum officia divina celebrantur vel S.S. Eucharistiae sacramentum manet expositum, quidquid cantari permittant praeterea verba, quae a Breviario vel Missali romano in Officiis de Proprio vel de Communi pro currenti cuiusque diei festo vel Sancti solemnitate praescribuntur vel quae saltem a Sacra Scriptura aut Sanctis Patribus desumpta sint […]» (in FIORENZO ROMITA, *Jus musicae liturgicae*, Torino, Marietti, 1936, p. 78).

16 «2. Che nelle Messe non si cantino, se non le parole prescritte dal Messale Romano negli Uffici correnti nella festa di ciascun giorno, e nella solennità del Santo, e specialmente che dopo l'*Epistola*, non si canti, se non il Graduale o Tratto, e dopo il *Credo* non si cantino altre parole che dell'Offertorio, e dopo il *Sanctus* si canterà il *Benedictus*, ovvero un mottetto, ma con le parole sole, che pone la Chiesa nel Breviario o Messale in onore del Santo » (in ROMITA, *Jus musicae liturgicae* cit., p. 80). Una concessione ad una prassi generalizzata si ebbe in un editto di Innocenzo XII del 1692: «[…] Permette bensì la Santità Sua che nell'elevatione nella s. messa e nell'esposizione del Venerabile si possa per eccitare la devotione dei fedeli cantare qualche motteto cavato dagli inni di S. Tomaso o antifone registrate nel breviario e messale romano per l'ufficio e messa che si celebra nella solennità del SS. Sacramento senza però che si mutino le parole » (in ROMITA, *Jus musicae liturgicae* cit., p. 81).

mostrato alcuno scrupolo nel trattare il testo originale, come vedremo in seguito. A mia conoscenza, la Messa a tre voci costituisce l'unica edizione musicale di questo periodo riportante anche una formula litanica da cantare all'interno della celebrazione eucaristica.

Come abbiamo accennato all'inizio della relazione, la singolarità di questa piccola composizione, già evidente nell'analisi del suo contenuto liturgico, è ancora più rilevante dall'esame della tradizione del testo stesso e dalla natura dei testimoni che la tramandano; ma vediamo con ordine quanto anticipato. La prima edizione a noi nota venne pubblicata a Venezia nel 1592 per i tipi di Ricciardo Amadino. Sul frontespizio è riportata un'intitolazione assai semplice:

MISSA / DEFVNCTORVM / TRIBVS VOCIBVS / A LVDOVICO VIADANA ÆDITA.

e niente altro che possa far pensare ad una prima edizione; inoltre il verso del frontespizio è bianco, senza alcuna lettera dedicatoria, e questo fatto pare abbastanza strano, soprattutto perché si tratta di una delle prime opere di un giovane compositore ancora privo di una carica importante[17]; si potrebbe quindi ipotizzare che sia una ristampa di una precedente edizione andata perduta. Di tale stampa ci è pervenuto un unico esemplare della parte del Bassus, conservata presso la Biblioteca Reale di Torino[18], ed era sconosciuta a Mompellio al momento della stesura della sua monografia su Viadana (egli conosceva come edizione più antica quella successiva a questa, pubblicata nel 1598). Tutti i dubbi espressi dallo studioso a proposito di quella edizione e le sue ipotesi di una retrodatazione dell'opera, dubbi e ipotesi basati sul fatto che a partire dal 1597 il nostro Autore comincia a numerare i propri lavori, nonché sull'analisi stilistica dell'opera, trovano così un riscontro oggettivo[19].

L'edizione successiva venne pubblicata a Venezia nel 1598, ancora dall'editore Ricciardo Amadino. Il frontespizio si presenta del tutto identico a quello dell'edi-

---

17 Prima di tale Requiem sono solo due le opere date alla stampa, almeno quelle pervenuteci, ovvero la *Vespertina Omnium Solemnitatum Psalmodia* del 1588 (Venezia, Giacomo Vincenti), e le già citate *Canzonette a quattro voci* del 1590.

18 Si tratta di un unico fascicolo di otto pagine; dopo il frontespizio, il cui verso è vuoto, seguono sei pagine numerate da 1 a 6, a p.6 manca l'indice, ma vi è l'indicazione «finis». Il fascicolo è rilegato in un volume miscellaneo contenente esclusivamente parti di Bassus, e quasi tutte di opere di Asola; l'unica eccezione è costituita proprio dalla Messa di Viadana.

19 MOMPELLIO, *Lodovico Viadana* cit., pp. 39-40, 55 e 121; d'altra parte questa edizione non viene menzionata nel RISM (neppure nel volume di *Addenda et corrigenda*), mentre sono segnalate, seppur con qualche inesattezza, le opere di Asola contenute nel medesimo volume miscellaneo.

zione del 1592, sia nell'intitolazione dell'opera, sia nell'impostazione grafica[20]. Anche in questo caso l'opera è giunta in maniera lacunosa, essendoci pervenute le sole parti del Tenor e del Bassus. La parte del Tenor è conservata presso la University of North Carolina Musical Library di Chapel Hill, Stati Uniti; la parte del Bassus è conservata in Italia, presso la Biblioteca Comunale di Fabriano.

Le due edizioni del 1592 e del 1598, pubblicate a distanza di soli sei anni, sembrano testimoniare un immediato successo dell'opera; se poi l'edizione del 1592 fosse effettivamente una ristampa, come molte cose fanno supporre, avremmo tre edizioni pubblicate presumibilmente nel volgere di pochi anni. Una conferma ulteriore della fortuna della Messa è data da un'edizione postuma, pubblicata a Bologna dall'editore Antonio Caldani nel 1667, quindi ben quarant'anni dopo la morte di Lodovico. Il frontespizio riporta la seguente dicitura:

> MISSA / DEFVNCTORVM / TRIBVS VOCIBVS: / A LVDOVICO VIADANA / PRIMVM ÆDITA. / Nunc iterum Typis data ab Antonio de Caldanis, / *Et ab eodem Reverendissimo Domino* / THOMAE CORRADINO / Reggioli Archipræsbytero Dignißimo / DICATA.

Alle tre parti vocali viene aggiunta la parte dell'organo. Per questa riedizione lo stampatore aggiunge una lettera dedicatoria, datata Bologna 12 settembre 1662, il che, a sua volta, potrebbe far pensare a questa come ad una ennesima ristampa. La dedica è piuttosto consueta nell'elencare le qualità del dedicatario, ma riporta all'inizio una notizia degna di interesse, quando vuole giustificare la necessità della ristampa, motivandola con il fatto che «artis Musicae peritis ita placuit». Così annota il Gaspari: «È singolare che dopo tanto tempo dacché era morto il Viadana si facesse una ristampa di questa sua Messa, e convien pur credere che fosse un'eccellente musicale composizione se duravasi a cantarla oltre la metà del diciassettesimo secolo. È parimenti singolare che nel frontespizio si vegga impresso l'anno 1667, e nella dedicatoria 1662. Forse accadde errore o nel primo o nella seconda»[21]. Secondo Gaspari la ristampa è dunque da attribuirsi quasi certamente al valore musicale della composizione; a mio parere, invece, è spiegabile piuttosto con l'estrema funzionalità della Messa, di un'assoluta facilità di esecuzione, grazie alla quale poteva ben prestarsi al canto delle Messe funebri meno solenni, e senza

---

[20] Le singole parti sono composte di un unico fascicolo di otto pagine; al frontespizio, il cui verso è vuoto, seguono sei pagine numerate da 1 a 6. L'ultima pagina è erroneamente indicata come p.4, e al fondo di questa manca l'indice, ma si trova l'indicazione «finis».

[21] GAETANO GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, 4 voll., Bologna, Libreria Romagnoli dell'Acqua, 1890-1905, vol. II, p. 159 (rist. anast. Bologna, Forni Editore, 1961).

alcun bisogno di cantori professionisti (nonostante il riferimento agli 'esperti nell'arte musicale' che compare nella dedica). La funzionalità dell'opera è accresciuta dal fatto che, in questa edizione, troviamo anche il responsorio per l'Assoluzione *Libera me Domine*, per tre voci e continuo, subito dopo la Messa; il responsorio è opera di Maurizio Cazzati, che in quegli anni era maestro di cappella nella Basilica di San Petronio a Bologna[22]. Di questa tarda edizione ci sono pervenuti due esemplari, entrambi completi; uno, leggermente difettoso, è conservato a Bologna, presso il Civico Museo Bibliografico Musicale[23], l'altro, del tutto integro, si trova nell'Archivio Capitolare del Duomo di Faenza.

L'edizione del 1592, ovviamente limitata al Bassus, è in tutto e per tutto equivalente all'edizione del 1598[24]. La mancanza dell'Altus nelle edizioni del 1592 e del 1598 rende necessario il ricorso all'edizione 1667 per la ricostruzione del testo; e il confronto tra le due edizioni contemporanee a Viadana e la postuma ristampa bolognese ha riservato alcune sorprese piuttosto interessanti

Un primo fattore esterno è dato dall'aggiunta di una parte di «Bassus Generalis», una parte per il continuo. Non è un fatto di cui stupirsi, poiché accadeva spesso che in ristampe di musiche composte per sole voci si aggiungesse una parte di basso continuo per l'organo, che in realtà si riduceva ad essere una parte di basso seguente ricalcante la parte del Bassus, o di volta in volta la parte più bassa, nel caso di una scrittura imitativa. Anche in questo caso il Bassus Generalis altro non è che un basso seguente numerato, con pochissime variazioni, e tutte di natura metrica rispetto al Bassus vocale; per esempio, note di pari grado ribattute nel Bassus vengono assimilate in un'unica nota lunga nella parte per l'organo.

Un'altra caratteristica esterna è il trasporto di alcuni brani nell'edizione del 1667. L'edizione del 1592/98 riporta diverse armature di chiavi, corrispondenti ai diversi ambiti propri dei modi; abbiamo così le cosiddette 'chiavi naturali' nella Sequenza, nell'Offertorio, nella litania, e nell'Agnus Dei. Gli altri brani utilizzano invece le 'chiavette alte': DO2 per l'Altus (chiave presunta), DO3 per il Tenor, e per il Bassus FA3 per Introito e Kyrie, DO4 per Sanctus e Communio; inoltre Introito e Kyrie hanno il SI bemolle in chiave, essendo in VI modo. A tal proposito, bisogna anche dire che il VI modo, per la sua estensione, richiederebbe le chiavi

22 Alla p. 11 delle parti vocali vi è l'indicazione «Ultimo Responsorio del Sig. D. Mauritio Cazzati Mastro di Capella in S.Petronio di Bologna», mentre alla p. 11 del Bassus Generalis vi è soltanto «Ultimo Responsorio».

23 Nel libro parte del Bassus generalis le pp. 5-8, corrispondenti all'indicazione di registro D3, sono sostituite dalle analoghe pagine della parte dell'Altus (indicazione di registro A3); tali pagine vengono a coincidere con l'intera Sequenza e con il responso e repetenda dell'Offertorio.

24 L'unica differenza è costituita dalla numerazione dell'ultima pagina, corretta nella stampa del 1592, errata in quella del 1598.

naturali; ma l'intonazione dell'Introito è affidata al Bassus anziché al Tenor, e la parafrasi della melodia gregoriana si trova inizialmente nell'Altus, il che provoca di conseguenza uno spostamento di ambito dal VI al V modo, ed è soltanto in virtù dell'intonazione gregoriana nella voce grave che attribuiamo il brano al plagale anziché all'autentico. Il Kyrie, strettamente legato all'Introito, deve di conseguenza a questo adeguarsi.

L'edizione del 1667 trasporta alla quarta inferiore i brani notati in chiavi alte in modo da impiegare solo le chiavi naturali e avere tutte le sezioni in proprietà di natura; evidentemente chiavi alte e bemolle sono stati interpretati come segnali di una necessaria trasposizione, sulla base delle tavole presentate in diversi teorici del primo Seicento (per fare un solo nome, Banchieri). Senza addentrarci in questa questione, voglio solo far notare che, se il trasporto alla quarta inferiore per bequadro non comporta problemi per Introito e Kyrie, essendo i brani già in proprietà di bemolle, per il Sanctus e il Communio vi sono alcuni punti in cui la mancanza della specificazione del Fa# in chiave o accanto a ciascuna nota, indispensabile per una corretta trasposizione, muta delle situazioni originariamente diverse, almeno sulla carta, in quanto il Fa che ritroviamo presupporrebbe un Si bemolle non indicato nella stampa del 1592/98[25]:

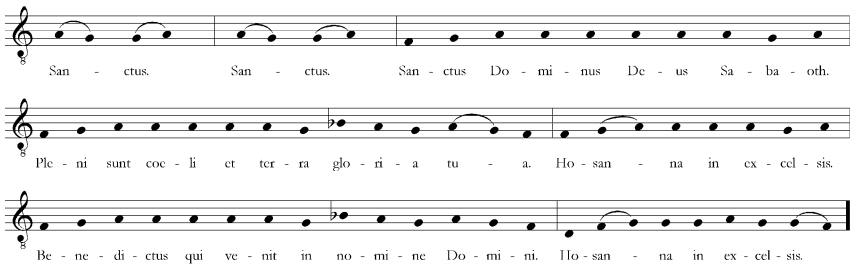
[25] Negli esempi musicali la parte della voce superiore relativa all'edizione 1592/98 è, naturalmente, presunta e ricavata dalla riedizione del 1667 (con tutti i limiti di cui parlerò più avanti); per tale motivo è riportata in corpo minore.

Esempio 1



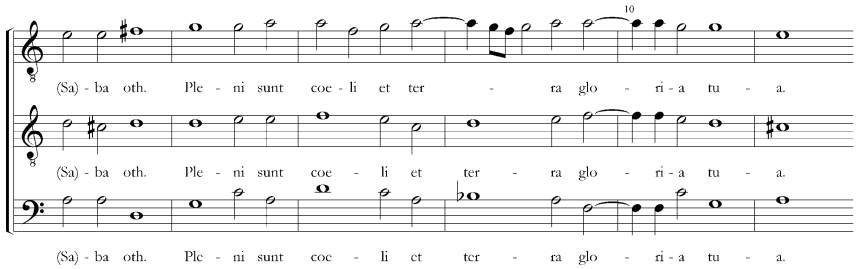
Il Sib viene evidentemente ipotizzato per *musica ficta*, in base ad una regola della solmisazione e per evitare anche la relazione di tritono che si creerebbe tra il Basso e l'Alto; nella misura successiva, per evitare lo stesso tipo di relazione con il Basso, anche per il Tenore si dovrà sottindere il Sib, che però crea una dissonanza sul secondo tempo della misura rispetto all'Altus, che ha un Mi naturale del valore di semibreve. Non so se si tratti davvero di una preoccupazione di evitare la falsa relazione (che è per altro assai poco presente nell'intera Messa anche nella riedizione del 1667) o di un modo di uniformarsi ad una pratica contrappuntistica più seicentesca che non cinquecentesca, almeno nelle sue linee generali; ma la sua aggiunta interviene in qualche modo nell'ambito modale. Nella melodia in uso allora, il Sanctus è costituito essenzialmente dal primo tono salmodico con *differentiae* La nel primo Hosanna e Fa (o Sol, a seconda delle lezioni) nel secondo; naturalmente, è presente il Sib derivante dalla formula di cadenza mediana:

Esempio 2



Partendo dalle strutture del Sanctus gregoriano Viadana usa essenzialmente una commistione di IX e I modo, ripetendo anche alla fine il primo Hosanna e polarizzando quindi l'interesse intorno ai suoni La e Re; il Si bemolle si presenta a metà del brano come elemento di cadenza interna che serve a separare «terra» da «gloria tua». In questo punto, creandosi una cadenza frigia sul La, si sposta il polo si riferimento, e si introduce una momentanea commisione con il III modo trasposto, a conclusione di un episodio che già si poneva in contrasto modale con il suo esordio sulla sonorità di Sol:

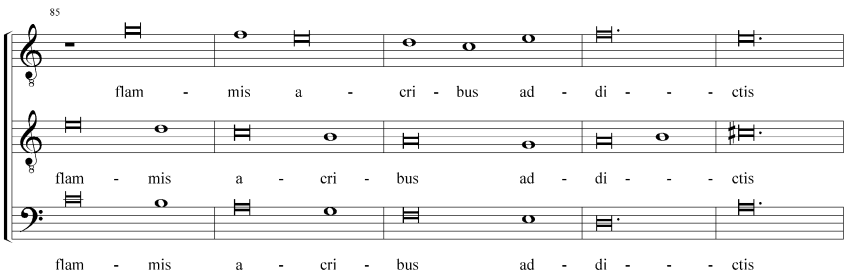
Esempio 3



Presupporre sempre la presenza del bemolle in tutti gli altri casi in cui compare il Si mi sembra porre l'accento in maniera eccessiva su un fenomeno tutto sommato accidentale, tanto più che nell'episodio incriminato il Basso si trova a cantare l'intero ambito del I modo appena prima della chiusura sul La. Non è però da escludere un'altra possibilità, che, al contrario, darebbe ragione all'editore seicentesco: la possibilità che la chiara struttura salmodica abbia fatto ragionare in termini di otto modi-toni con termine sulla *differentia-confinalis* La di I modo-tono, e con la

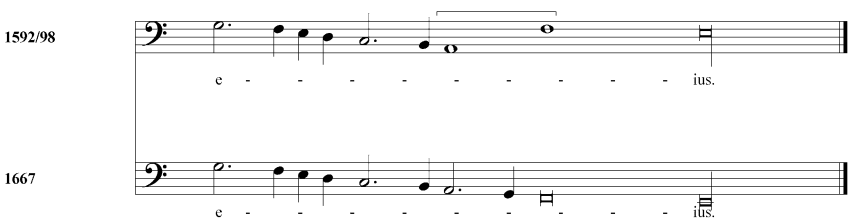
presenza del Si bemolle che, variando solo la specie di quarta e non toccando la specie di quinta, non altera sostanzialmente la natura del modo, come sosteneva Aaron già nel 1525. La questione è piuttosto complessa, e non è questa certo la sede per affrontarla; desidero solo citare un passo del tutto analogo della Sequenza, in cui l'editore seicentesco, che non opera alcuna trasposizione, non ritiene opportuna alcuna specificazione, forse ormai necessaria alla sua epoca:

Esempio 4



Le differenze appena esaminate, di carattere esterno, sono essenzialmente legate ad una prassi esecutiva contingente; ma più istruttivi sono i risultati che ha fornito l'analisi testuale tra le singole voci. Le parti del Bassus sono sostanzialmente identiche, eccetto in un punto su cui ci soffermeremo dopo; le poche divergenze sono di carattere metrico, e prevedono lo sciolglimento di note lunghe (semibrevi o brevi) in due parigrado di cui la prima puntata. L'unica variante melodica si trova nella cadenza della *repetenda* dell'Offertorio «Quam olim Abrahae promisisti», che si presenta quindi due volte del tutto identica:

Esempio 5



È evidente l'intento di facilitare il passo dal punto di vista esecutivo mediante una vera e propria banalizzazione della linea melodica: il salto di sesta minore ascendente viene sostituito da un andamento per grado congiunto, che porta il Basso fino al Mi1, nota più grave in assoluto che in tutta la Messa troviamo solo e soltanto in questa cadenza.

Più complessa è la situazione relativa al Tenor, poiché si presentano differenze sia metriche sia melodiche. Le divergenze di carattere metrico si differenziano a loro volta in maniera varia:

– scioglimento di note di valore lungo in note melodicamente uguali ma metricamente diverse;
– creazione di ritardi mediante l'allungamento di una nota e l'accorciamento della seguente;
– al contrario, eliminazione di un ritardo o di una figurazione cadenzale.

Si noti infine la variazione apportata nella strofa 10 della Sequenza:

Esempio 6



I due passi sono melodicamente identici, ma alquanto differenti metricamente; nella versione del 1667 viene privilegiato un andamento che risulta essere parallelo

a quello dell'Altus rispetto alla sfasatura ritmica che comporterebbe la versione del 1592/98. Anche in questo caso è stata aggiunta la parte superiore presupponendo che non siano state operati cambiamenti; d'altro canto la successione due semiminime – minima sarebbe difficilmente sostenibile per ragioni contrappuntistiche (il Re minima si scontrerebbe con il Mi minima del Basso con preparazione indiretta). Il risultato è nuovamente una maggiore facilità di esecuzione per la mancanza della sfasatura Alto-Tenore, ma ancora una volta in senso banalizzante; inoltre, cambia in qualche modo il contesto armonico dando al passo un sapore diverso: mentre nell'edizione 1592/98 il Mi è trattato come nota fondamentale, appena colorita dalla settima di passaggio dell'Alto, nella stampa del 1667 ha inizialmente la sesta Do del Tenore, e solo sulla seconda semiminima arriva la quinta.

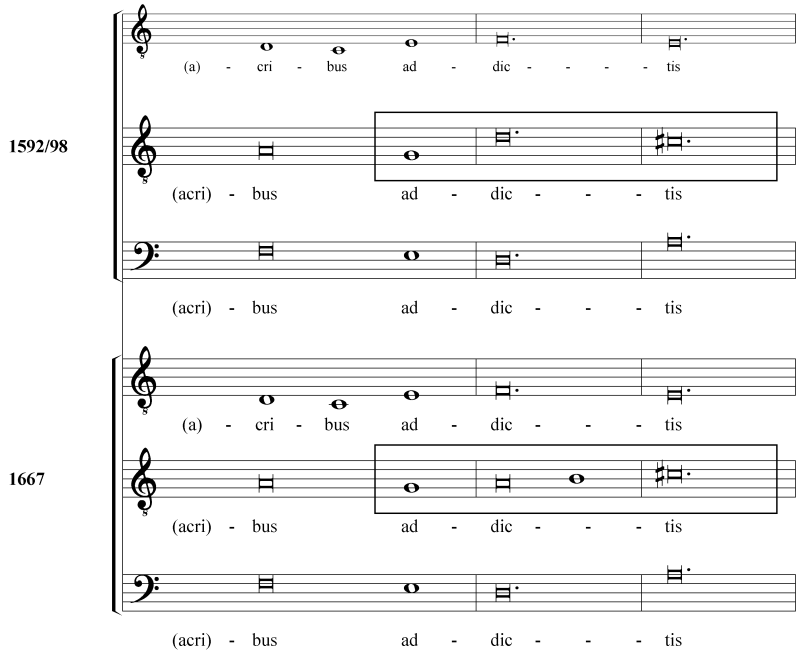
Le divergenze melodiche, riscontrate pressoché esclusivamente nel Tenor (a parte la cadenza dell'Offertorio, in cui la voce interessata è il Bassus), sono anch'esse di diversa natura, ma tendono principalmente allo scopo di completare una triade, poiché molti sono gli accordi vuoti o incompleti sia alla fine sia nel corso dei brani. La linea melodica viene modificata nell'edizione del 1667 solitamente per aggiungere la terza, ma eventualmente anche per aggiungere la quinta. Si veda, ad esempio, il seguente passo della strofa «Preces meae» della Sequenza:

Esempio 7



Il secondo accordo di RE rimane ugualmente incompleto, ma il salto melodico d'ottava è stato modificato in salto di quinta: anche in questo caso, come nella cadenza dell'Offertorio, si tratta di una facilitazione esecutiva. Un criterio analogo ha condotto alle modifiche apportate poco più avanti nel «Confutatis». Nella versione originale si trova nel Tenore un intervallo di quinta che poi discende di semitono; nell'edizione 1667 è stato sostituito da un movimento melodico per grado congiunto, che serve anche armonicamente per completare la triade:

Esempio 8



Le modifiche melodiche sono certamente importanti e rilevanti, ma, comunque, non tali da stravolgere completamente la linea melodica originale, anche perché sono limitate a pochi casi così riassumibili:

– modifica dell'accordo finale per renderlo maggiore da vuoto che era (quattro casi);
– modifica momentanea della curva melodica per aggiungere la terza (tre casi);

- modifica della curva melodica per aggiungere la quinta (tre casi);
- modifica della curva melodica apparentemente per agevolare l'esecuzione (due casi) o per eliminare un ritardo, senza apportare modifiche di carattere metrico (un caso);
- in un solo caso, sulla cadenza del «Quam olim Abrahae», completa eliminazione di una figura ornamentale intorno alla terza maggiore.

Da quanto abbiamo visto finora, la stampa del 1667 si pone come una vera e propria riedizione per così dire 'riveduta e corretta' della versione originale, con alcune modificazioni dovute ad un gusto diverso che, però, non toccano la sostanza dell'opera. Se non che, rimane ancora un ultimo caso di diversità tra le stampe che merita una considerazione ed un commento a parte. Nel corso del mio intervento non ho mai parlato della qualità musicale dell'opera, se non per un breve cenno all'inizio; è certo pienamente funzionale e di facile esecuzione, ma tutto sommato modesta e piuttosto scolastica, con largo impiego della melodia gregoriana utilizzata come spunto melodico, parafrasata o anche trattata alla maniera di un *cantus firmus* che può trovarsi in una qualsiasi delle tre voci[26]. Il decorso melodico scorre assai lineare, e la struttura complessiva è di respiro assai limitato, basata su sezioni piuttosto brevi. L'unico brano che, in qualche modo si diversifica è l'Offertorio; le brevi frasi dalla punteggiatura assai netta e di carattere declamatorio possono essere raggruppate in una serie di più ampie articolazioni formali caratterizzate da riduzione d'organico, pause, maggiore polifonizzazioni e, cosa unica in questo Requiem, dall'intensificazione ritmica. Si notino gli episodi sulle parole «ne absorbeat eas tartarus ne cadant in obscurum» e sulla *repetitio* «Quam olim Abrahae promisisti et semini eius», in cui la ritmica si fa più concitata, mediante una rapida declamazione in semiminime con valore sillabico.

[26] Il Kyrie, ad esempio, è costruito in tutte le tre brevi sezioni con uso del cantus firmus, dapprima al Basso, poi all'Alto, e infine al Tenore. Nella strofa della Sequenza «Ingemisco» vi è di nuovo la melodia gregoriana trattata a valori isocroni, ancora una volta nel Basso.

Esempio 9


Rex glo - - - - - ri - ae, li - be - ra a -
Do - mi - ne Ie - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae, li - be - ra a - ni -
Rex glo - ri - ae, li - be - ra a - ni -
5
ni - mas om - - - ni - um fi - de - li - um de - fun - cto - - - - - rum de
mas om - ni - um fi - de - li - um de - fun - cto - - - rum de
mas om - ni - um fi - de - li - um de - fun - cto - - - rum de
10
poe - nis in - fer - - - - - ni, et de pro - fun - do la - - - - -
poe - nis in - fer - - - - - ni, et de pro - fun - do la - - - - -
poe - nis in - fer - - - - - ni, et de pro - fun - do la - - - - -
15
cu: li - be - ra e - as de o - re le - o - nis de o - re le - o - nis,
cu: li - be - ra li - be - ra e - as de o - re le - o - nis de o - re le - o - nis,
cu: li - be - ra e - as de o - re le - o - nis de o - re le - o - nis,
20


ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in ob - scu - rum, sed si - gni - fer
ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in ob - scu - rum, sed si - gni - fer
ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in ob - scu - rum, sed si - gni - fer
san - ctus Mi - cha - el re - - - pre - sen - tet e - as in
san - ctus Mi - cha - el re - pre - sen - tet e - - - - as in
san - ctus Mi - cha - el re - pre - sen - tet e - - - - as in
lu - cem san - ctam. Quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti pro - mi - si -
lu - cem san - ctam. Quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti pro - mi - si -
lu - cem san - ctam. Quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti pro - mi - si -
sti, et se - mi - ni et se - - mi - ni e - - - - ius.
sti, et se - mi - ni et se - mi - ni e - - - - - - - ius.
sti, et se - mi - ni e - - - - - - - ius.

Si tratta di un episodio assai particolare, soprattutto se consideriamo il contesto liturgico in cui è collocato (una Messa per i defunti), e assai prossimi sembrano i punti di contatto con la musica profana, nella quale Viadana si era già cimentato almeno in una serie di canzonette a quattro voci, edite nel 1590 e pervenute largamente incomplete (nel 1594 usciranno poi delle canzonette a tre voci); per di più, è evidente la volontà di interpretare il testo anche mediante artifici semiografici, secondo una pratica compositiva cinquecentesca riscontrabile, tanto per fare degli esempi noti, in Marenzio e in Palestrina. Per chiarire questo aspetto non posso far di meglio che citare le parole, quanto mai illuminanti al riguardo, che Francesco Luisi scrive nella sua edizione del primo libro delle messe palestriniane:

> «L'interpretazione del testo è poi una preoccupazione costante espressa a livello semiografico e semiologico. La definizione del livello di pulsazione del *tactus* e della sua mobilità espressiva viene decisa spesso dall'oscillazione degli elementi notazionali, dell'apparente contraddizione tra il segno di *tactus* e la semiografia che lo esprime: un *tactus diminutum* con semiografia alla *brevis* traduce una precisa destinazione graviore, ma lo stesso *tactus diminutum* con semiografia alla *semibrevis* esprime una intenzione di gravità in presenza di una scrittura che tende a superarla […]»[27].

Proprio per questi motivi, però, il passo poteva suonare piuttosto strano, in qualche modo incoerente o addirittura sconveniente, almeno per un lettore della seconda metà del Seicento. Ecco che, pertanto, senza che vi sia un qualche cenno alcuno in una qualsiasi parte dell'opera, le bb. 22 e seguenti dell'Offertorio vengono così riadattate nella stampa del 1667:

---

27 FRANCESCO LUISI, *Introduzione* a GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum liber primus (Roma, Valerio e Luigi Dorico 1554)*, 2 tomi, ed. critica a cura di Francesco Luisi, Roma, Editalia, 2003 (Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina [1525-1594], 1), p. XXXV. Dello stesso Luisi si veda anche l'ampio commento al caso diverso, per certi versi opposto, rappresentato dai *Madrigali a quattro, cinque et sei voci* (1588) di Marenzio: *La «maniera assai differente dalla passata» nei Madrigali a 4-5-6 voci del 1558*, in *Luca Marenzio: poetica, stile e tecnica dell'opera profana e sacra*, X convegno europeo sul canto corale promosso e organizzato dalla Corale goriziana «C. A. Seghizzi», Gorizia, Corale goriziana «C. A. Seghizzi», 1980, pp. 51-71.

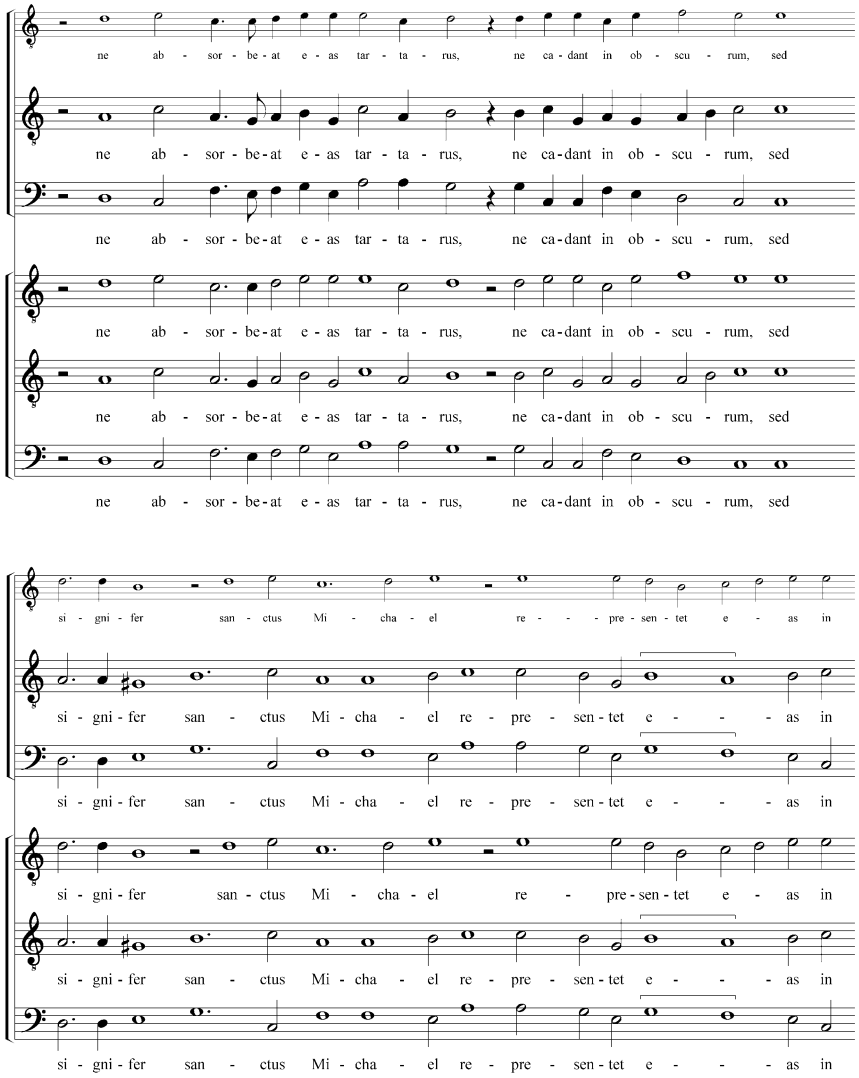
Esempio 10

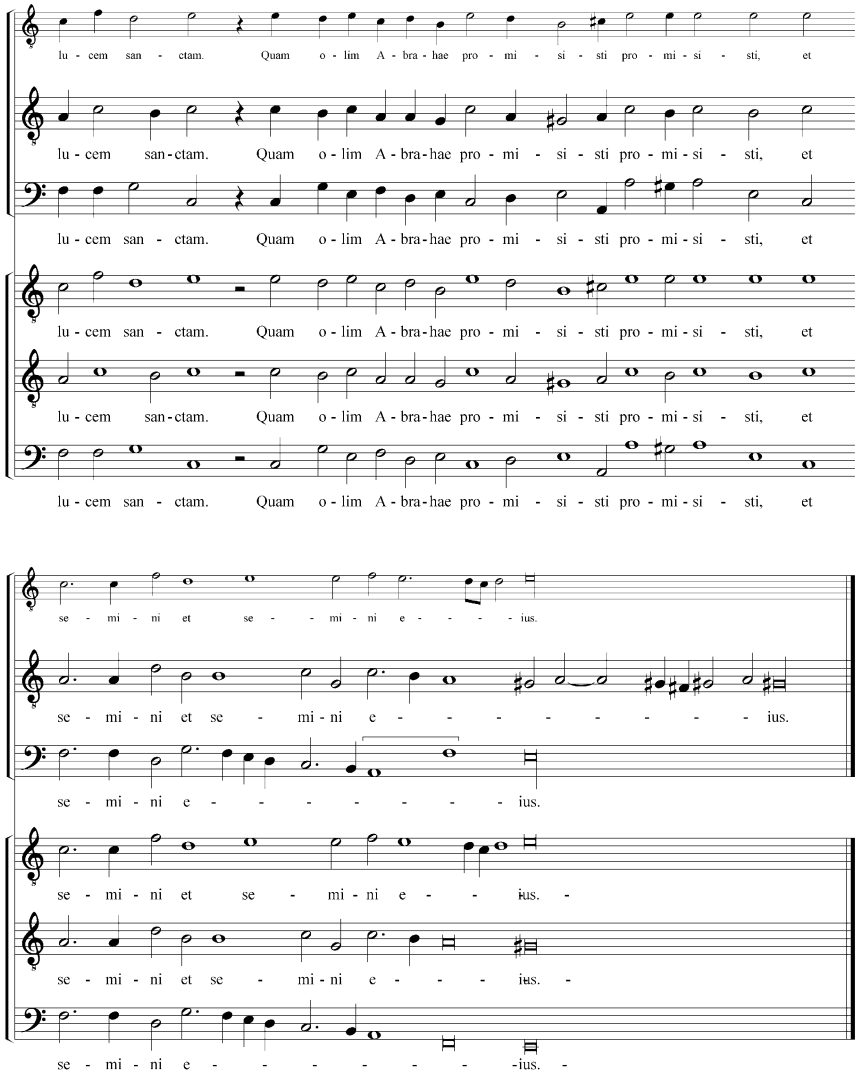


I passi corrispondenti sono melodicamente uguali, ma metricamente raddoppiati, il che rende la composizione decisamente più uniforme e banale, anche se

esecutivamente più semplice, e vanifica l'idea del compositore di creare un forte contrasto ritmico all'interno dell'Offertorio; viene inoltre completamente eliminata la fioritura cadenzale del Tenore. L'operazione risulta ancora più chiara nella comparazione delle due versioni:

Esempio 11

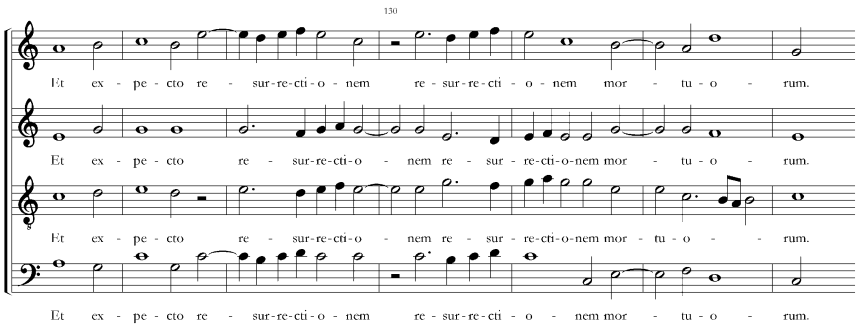




L'uso del sillabato piuttosto rapido in una composizione sacra polifonica in stile 'osservato' (termine da intendere, ovviamente, in senso piuttosto generico), regolata, almeno teoricamente, dal 𝄵 (e non appartenente al genere salmodico) si riscontra in Viadana in almeno un altro caso piuttosto ravvicinato temporalmente,

ovvero nel Credo della messa *Audi filia* contenuta nel *Missarum liber primus* del 1596[28].

Esempio 12



Siamo ovviamente in una situazione completamente diversa, dal momento che la concitazione ritmica relativa allo scioglimento sillabico di figure tradizionalmente ornamentali serve a sottolineare musicalmente l'attesa della resurrezione della carne, ovvero la massima speranza dell'uomo (che lo voglia ammettere o meno). Eppure, dopo le tinte fosche da Giudizio Universale del testo della Sequenza, nell'Offertorio si torna a pregare Dio per la salvezza dell'anima dei defunti e a richiedere il suo intervento «ne absorbeat eas Tartarus, ne cadant in obscurum», ricordando la promessa fatta ad Abramo e alla sua stirpe. Sono questi i passi caratterizzati dall'accelerazione ritmica; certamente non è un momento di gioia, ma è ugualmente espressa la speranza del credente di non precipitare negli abissi dell'Inferno o del Male eterno. Si tratta di un certo modo di vedere la morte e di tradurla musicalmente in una messa da Requiem del tutto comprensibile in un musicista cinquecentesco, e per di più frate francescano; ma un lettore della seconda metà del Seicento poteva forse solo cogliere gli aspetti apparentemente incoerenti e sconvenienti di tale modo di procedere. Le stratificazioni di vario genere accumulatesi nei decenni precedenti non potevano probabilmente che portare alla scelta dell'editore bolognese di intervenire pesantemente per ristabilire una situazione più 'corretta' e 'coerente' anche dal punto di vista semiografico. Vediamo di ripercorrere brevemente alcune di queste tappe.

Intorno alla metà del Seicento, quando cominciano ad essere fissate le caratteristiche proprie dei singoli generi, ovvero si classificavano i diversi stili, nasce la

28 *Ludovici Viadanae Ecclesiae Cathedralis Mantuae Musices Praefecti Missarum Cum Quattuor Vocibus Nunc primum in lucem editus Liber Primus*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1596.

denominazione-categoria di *stylus antiquus* (Marco Scacchi) o, più frequentemente, di *stylus ecclesiasticus*, che, secondo Kircher, «pieno di maestà, trasporta mirabilmente l'animo verso le cose gravi e serie, imprimendogli il proprio moto»[29]. Il concetto di gravità collegato con la musica sacra, o almeno con alcune composizioni ad essa appartenenti, è già noto nel Cinquecento (potrei ricordare, tra i diversi casi, quello che Ponzio dice a proposito della maniera di fare mottetti); ma ho l'impressione quello che allora fa riferimento ad una categoria genericamente espressiva diventi progressivamente categoria esecutiva, ovvero sinonimo di lentezza[30]. Esiste un importante documento che può essere utile al nostro caso, ovvero l'*Editto sopra le musiche* del 1665, promulgato in attuazione della bolla *Piae sollicitudinis studio* (1657) di Alessandro VII, che recita espressamente al punto primo:

> «Che lo stile delle musiche da osservarsi nelle messe, salmi, antifone, motetti, inni, cantici ecc., come anche delle sinfonie, sia ecclesiastico, grave e devoto»[31].

Il forte contrasto ritmico di quei passi dell'Offertorio risultava quindi doppiamente contradditorio: creava una commistione tra stili diversi (stile antico – stile moderno, stile osservato – stile concertato) o addirittura tra generi diversi (*stylus ecclesiasticus* – *stylus cubicularis*), e risultava del tutto in contrasto con la gravità ritenuta insita nella musica ecclesiastica in stile osservato. Sorge a questo punto spontanea e immediata l'eco di un passo assai famoso e citato (per non dire abusato), che potremmo anche considerare come uno dei punti di partenza per quanto abbiamo finora visto:

> «Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut Domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit».

---

29 Cit. da LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EdT, 1982 (Storia della Musica, 4), p. 52.

30 «*Status symbol* dell'istituzione e segnale di solennità secondo le rubriche, alla musica si chiede anzitutto di essere 'grave', cioè posata e seriosa, e insieme maestosa e pomposa. […] Ma, soprattutto, grave significa 'lento', da cui più risulta il carattere di posatezza, imponenza e solennità»: STEFANI, *Musica e religione* cit., pp. 78-79.

31 Il testo completo si legge in FIORENZO ROMITA, *Jus musicae liturgicae*, Torino, Marietti, 1936, pp. 77-81, e in BIANCONI, *Il Seicento* cit., pp. 109-110. L'editto venne successivamente confermato nel 1678 da Innocenzo XI e nel 1692 da Innocenzo XII.

Come tutti ben sanno, si tratta del celebre passaggio pubblicato nei decreti tridentini relativi alla XXII Sessione del 1562, che nella sua voluta genericità si è prestato alle più diverse interpretazioni già all'indomani della fine del Concilio (basti pensare all'immediata proliferazione di *Missae sine nomine* costruite, in realtà, su madrigali). In questo caso, non saremmo certamente davanti a qualcosa di lascivo; ma, in qualche modo, vi è qualche cosa di impuro che contamina lo stile scelto per la composizione. Siamo insomma davanti alla nascita di una vera e propria estetica della musica sacra; e non credo sia un caso che proprio dalla realtà culturale bolognese, a cui afferisce tale riedizione, nascerà, alcuni decenni dopo, il testo che «affronta in specifico il problema [della musica sacra], come mai era più avvenuto dal Concilio di Trento in poi», ovvero l'enciclica *Annus qui* di Benedetto XIV, al secolo Prospero Lambertini[32].

* * * * *

«[...] la si direbbe un'esercitazione elementare in polifonia a tre parti [...]. La precisa declamazione del testo avanza assolutamente distaccata e puerile si mostra l'esattissimo congegno del discorso: siffatta scolastica impassibilità è chiusa alla minima arditezza della fantasia»[33]. Il giudizio critico di Mompellio sull'opera è certo duro, anche se non del tutto errato; di certo la composizione palesa un compositore giovane, esperto della tecnica scolastica, ma ancora fondamentalmente immaturo, e alcune parti sembrano essere quasi dei meri esercizi su *cantus firmus* collocato per lo più nel Basso. Pur tuttavia alcuni squarci, come l'improvviso vivacizzarsi della ritmica nell'Offertorio, o la chiusura del Communio, dimostrano la statura artistica, certamente ancora in incubazione, del musicista. Se Mompellio avesse avuto la possibilità di conoscere la versione originale della Messa, e non la revisione del 1667, forse il suo giudizio, che rimane pur sempre in gran parte condivisibile, sarebbe stato più benevolo.

---

32 OSVALDO GAMBASSI, *Estetica e prassi della musica sacra nei documenti di Benedetto XIV*, in *Musica e filologia*, contributi in occasione del festival «Musica e filologia», Verona, 30 settembre – 18 ottobre 1982, a cura di Marco Di Pasquale con la collaborazione di Richard Pierce, Verona, Edizioni della Società Letteraria, 1983 (Quaderni della società letteraria, 1), pp. 187-200 (la cit. è a p. 187), in cui sono analizzati i vari importanti documenti del cardinale Lambertini emanati a Bologna, come gli *Ordini sopra il rispetto delle Chiese della città di Bologna* del 1746, contenenti preziose informazioni sulla prassi musicale.

33 MOMPELLIO, *Lodovico Viadana* cit., p. 55.

LICIA MARI

*Un contributo all'*Opera Omnia *di Giaches de Wert: la* Missa transeunte Domino *nel codice mantovano* Sforza 1614-1616

UN CONTRIBUTO ALL'*OPERA OMNIA* DI GIACHES DE WERT: LA *MISSA TRANSEUNTE DOMINO* NEL CODICE MANTOVANO *SFORZA 1614-1616*

Il codice decorato da Francesco Sforza tra il 1614 e il 1616 è l'unico volume polifonico realizzato presso la basilica palatina di Santa Barbara rimasto a Mantova: dedicato a Francesco Gonzaga vescovo della città, contiene messe di Francesco Anerio, Philippe Rogier, Francesco Rovigo, Giaches De Wert (*Missa Transeunte Domino*), inni e salmi di Guglielmo Gonzaga (*Te Deum laudamus*), Giovanni Contino, Francesco Rovigo, Francesco Soriano[1]. Dell'opera dello Sforza si hanno te-

---

1 Anche se già riportato in LICIA MARI, *Quale influsso sui musicisti di uno «stile» della cappella palatina di Santa Barbara in Mantova? Il caso di Stefano Nascimbeni*, in Alberto Colzani- Andrea Luppi – Maurizio Padoan (a cura di), *Barocco Padano 1*, Atti del IX Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 13-15 luglio 1999), Como, A.M.I.S., 2002, p. 159, pare qui opportuno riproporre la descrizione del codice che, essendo dedicato al vescovo Gonzaga era conservato in Cattedrale, ma da alcuni decenni si trova presso l'Archivio Storico Diocesano di Mantova.

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

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

c. I*v* - II: stemma di Francesco Gonzaga vescovo di Mantova e tre Epigrammi in suo onore, con in calce il nome dell'autore «Franciscus Ruginellus».

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

c. III: poesia in lode di Guglielmo Gonzaga con in calce il nome dell'autore «Franciscus Rasius».

c. III*r*: poesia in lode di Philippe Rogier con in calce il nome dell'autore «Franciscus Rasius».

c. IV: [indice:] «Quatuor Vocum / Missa. Beatus Laurentius. Francisci Anerij. fol. V. / Missa. Inclyta Stirps Iesse. Philippi Roger. fol. XXIV. / Quinque Vocum / Missa. Dirige gressus meos.

stimonianze tra il 1591 e il 1634 (anno della morte), periodo in cui è tra i membri del Capitolo della Basilica, con incarichi sempre più importanti, da cappellano fino a primicerio[2]. I capilettera, i fregi, le figure grottesche sono sempre di grande sobrietà ed eleganza. Molti motivi caricaturali inseriti a margine delle carte non sono privi di ironia, quasi volessero riprendere cantori o membri del Capitolo. Queste caratteristiche dello stile di Sforza si ritrovano anche nei diversi manoscritti da lui firmati o a lui attribuiti conservati a Milano[3], tra cui vorrei ricordare i ms.164 (1587)[4] e ms.166 (1592)[5] che contengono, tra l'altro, le cosiddette *Messe Mantovane* di Giovanni Pierluigi da Palestrina, a testimonianza dell'alta qualità della musica che al copista viene affidata. Infatti, anche negli altri codici di sua mano, troviamo opere di Giaches de Wert, Francesco Rovigo, Gian Giacomo Gastoldi, tutti musicisti importanti per Santa Barbara e per la cultura dell'epoca. Come si può notare dalle parole che pone a c. I del *Codice 1614-1616*, Sforza dichiara con orgoglio la sua mantovanità: frasi simili compaiono in altri suoi volumi, tra cui il ms.155 (1614 - 1625)[6], anch'esso conservato a Milano, più volte "firmato", e che a c. 2 così recita: «Hoc Franciscus opus cartis impressit ad (a)evum Sfortia, quem genuit Mantua clara sibi». Oltre ai codici conservati a Milano, ne esistono altri due decorati da Sforza custoditi negli Archivi Diocesani di Casale Monferrato e Udine. Il primo, del 1594, è dedicato al vescovo di Casale Settimio Borsario, proveniente da Mantova (chiaro segno della dipendenza dalla città governante), e presenta otto

---

Philippi Roger. fol. XLII. / Missa. Transeunte Domino. Iaches Wert**.** fol. LXII. / Missa Octavi Toni. / Franc. Rovigij. fol. LXXX. / Sex Vocum / Missa. Ego sum, qui sum. Philippi Roger. fol. CII. / Quatuor Vocum. / Hymnus. Te Deum laudamus. Ser. Gulielmi**.** fol. CXXVII. / Hymnus. Ad tertiam in festis B.M. Ioannis Contini. fol. CXXXVII. / Psalmi. Ad tertiam. Franc. Rovigij. fol. CXL / Canticum. Benedictus Dominus Deus Israel. Franc. Soriani. fol. CL. / (incorniciato da un fregio:) Mantuae / Per Franciscum Sfortiam / MDCXVI».
c. CXXXVIII: (in un cartiglio:) «Mantuae / Per / Franciscum / Sfortiam / MDCXIIII».

2 Su Francesco Sforza cfr. FRANCESCA CAMPOGALLIANI, *Guglielmo e Francesco Gonzaga: un principe e un sacerdote nella storia musicale della chiesa di Santa Barbara in Mantova*, tesi di laurea, Università di Padova, anno acc. 1969-1970, pp. 119-124.

3 Presso la biblioteca del Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi".

4 GUGLIELMO BARBLAN (a cura di), *Musiche della Cappella di S. Barbara in Mantova*, Firenze, Olschki, 1972, scheda di catalogo n. 226. Descrive il codice anche PAOLA BESUTTI nella scheda di catalogo n. 175 in RAFFAELLA MORSELLI (a cura di), *Gonzaga. La Celeste Galeria – Le raccolte*, Milano, Skira, 2002, pp. 466-467.

5 GUGLIELMO BARBLAN (a cura di), *Musiche della Cappella di S. Barbara in Mantova*, cit., scheda n. 256.

6 *Ivi*, scheda n. 162. Nel manoscritto compaiono anche una poesia in lode di Gian Giacomo Gastoldi e l'unico suo ritratto a noi pervenuto. Descrive il codice anche PAOLA BESUTTI nella scheda di catalogo n. 180 in RAFFAELLA MORSELLI (a cura di), *Gonzaga. La Celeste Galeria – Le raccolte*, cit., p. 470.

Magnificat (uno per ogni tono) di Giaches de Wert e Tomás Luis de Victoria, il *Te Deum laudamus* di Guglielmo Gonzaga, una serie di *Falsi bordoni* di vari autori (Giovanni Maria Nanino, Gian Giacomo Gastoldi, Jachet da Mantua)[7]; il secondo (Codice 55), del 1622, è dedicato a Cesare Gonzaga principe di Guastalla e contiene messe di Philippe Rogier, Ottavio Bargnani, Jean de Bournonville, Francesco Gonzaga, Giaches de Wert (*Missa Transeunte Domino*) e il *Te Deum laudamus* di Guglielmo Gonzaga[8].

Questi due volumi hanno un legame evidente con quello mantovano in quanto contengono il *Te Deum laudamus* di Guglielmo Gonzaga[9]. La presenza di questo inno in testi compilati dopo la morte del duca, che con tanta fermezza aveva voluto una basilica così speciale, sottolinea il perdurare del suo ricordo e della sua influenza, nonchè il riconoscimento del suo amore per la musica e delle sue capacità compositive. Nella poesia in sua lode che compare a c. III del codice mantovano si trova «tu modulos sacros cecinisti», un richiamo a quella "melodia mensurata"

---

7 Si tratta di un codice manoscritto di 60 carte; mm. 345x242; a c. 2r si legge: «Ad usum divi / Evasij Episcopi Casalensis 1594» e, in calce, «Franciscus Sfortia Mantuae scribebat». Lo descrive GUGLIELMO BARBLAN in *Musiche della Cappella di S. Barbara in Mantova*, cit., p. XXX e PAOLA BESUTTI nella scheda di catalogo n. 179 in RAFFAELLA MORSELLI (a cura di), *Gonzaga. La Celeste Galeria – Le raccolte*, cit., p. 469.

8 Si tratta di un codice manoscritto di 260 carte. Il frontespizio così recita (c. [1]): «Missae sex / cum hymno Te Deum / a Francisco Sfortia Ducalis Ecclesiae Mantuae / Decano variis ex Autoribus / Selectae, ac Rescriptae. / Ad Illustrissimum et Excellentissium / Dominum / Caesarem Gonzagam / Melfictae principem, Guastallae / comitem. / Mantuae / MDCXXII»
c. [1v]: dedica a Cesare Gonzaga.
c. [2]: versi in lode della famiglia Gonzaga.
cc. [2v-3]: versi in lode del principe Cesare con in calce il nome dell'autore «Franciscus Arriccus Mantuanus».
c. [3v]: versi in lode di Francesco Sforza con in calce il nome dell'autore «Dominicus Lazaronus Mantuanus».
c. [4]: [indice:] « Quatuor Vocum. / Missae. Inclyta stirps Iesse. Philippi Rogier. fol.1. / Nos autem gloriari. Octavii Bargnani. fol. 39. / Sappi Madonna. Ioann. De Bournonville. fol. 79. / Quinque Vocum. / Missae. Non vos relinquam. Francisci Gonzagae. fol. 111. / Transeunte Domino. Iaches Wert. fol. 147. / Sex Vocum. / Missa. Octavi Toni. Octavii Bargnani. fol. 189. / Quatuor Vocum. Hymnum. Te Deum laudamus. fol. 243. / (incorniciato da un fregio:) In Gratiam Excellentissimi Principis / Domini Caesaris Gonzagae. / Mantua. Per Franciscum Sfortiam. MDCXXII».
Lo descrive GUGLIELMO BARBLAN in *Musiche della Cappella di S. Barbara in Mantova*, cit., p. XXXII.

9 Lo stesso brano compare anche nel ms. 180 del 1613 conservato a Milano (*Ivi*, scheda n. 92) e viene attribuito da Knud Jeppesen sempre a Sforza (cfr. *Le Opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. XVIII, Roma, Istituto Italiano per la storia della Musica-Ed. Scalera, 1954, p. XX, n. 5).

che è il cuore della polifonia classica, di cui Guglielmo discuteva anche con Palestrina[10].

Analizzando brevemente le composizioni contenute nel codice mantovano si può notare che si tratta di autori per la maggior parte attivi durante il governo di Guglielmo e quindi precedenti alla compilazione del volume, quasi a stabilire un legame molto forte con il duca e la sua chiesa. Fanno eccezione Anerio e Soriano che, ancora in vita nel 1616 e allievi di Palestrina, si possono collocare all'interno della cosiddetta *Scuola Romana*: anche qui la scelta non è sicuramente casuale e, per quanto riguarda Soriano, possiamo ricordare che ha dedicato a Guglielmo il suo primo libro di Madrigali a cinque voci[11], segno evidente di un preciso rapporto con il duca Gonzaga.

Un altro compositore presente nel codice mantovano è Giovanni Contino: il bresciano è in contatto con la corte dei Gonzaga proprio nei momenti iniziali della vita della basilica e scrive anch'egli alcune "Messe Mantovane", secondo lo stile voluto da Guglielmo[12].

Merita un cenno particolare il mantovano Francesco Rovigo. Primo organista ufficiale di Santa Barbara, viene mandato nel 1570 a Venezia, a spese del duca, per studiare nel centro musicale più importante del tempo: la basilica di San Marco. Qui lavorano grandi musicisti, come Claudio Merulo, Andrea Gabrieli, Gioseffo Zarlino. Al suo ritorno Rovigo, con un'ottima formazione, comincia a percorrere

---

10 È nota ormai da tempo l'interessante corrispondenza tra il duca Guglielmo e Palestrina conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova, come emerge da diversi saggi, tra i quali ricordo OLIVER STRUNK, *Guglielmo Gonzaga and Palestrina's Missa Dominicalis*, in «Musical Quarterly», 33 (1947), pp. 228-239 (ripubblicato in traduzione italiana in CLAUDIO ANNIBALDI (a cura di), *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 73-84) e CLAUDIO GALLICO, *Corte e beni musicali a Mantova, Duca Guglielmo Gonzaga*, in CLAUDIO GALLICO, *Sopra li fondamenti della verità – Musica italiana tra XV e XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 297-302. Considerazioni interessanti sui rapporti tra Palestrina e Mantova emergono nel saggio di GEORGE NUGENT, *Some Reflections on Patronage: Palestrina and Mantua*, in JESSIE ANN OWENS-ANTHONY M. CUMMINGS (a cura di), *Music in Renaissance cities and courts. Studies in honor of Lewis Lockwood*, Warren (Michigan), Harmonie Park Press, 1997, pp. 241-252.

11 FRANCESCO SORIANO, *Il primo libro di Madrigali a cinque voci*, Venezia, Gardano, 1581. La dedica al duca Guglielmo è ricordata in IAIN FENLON, *Music and Patronage in Sixteenth Century Mantua*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980-82, trad. italiana a cura di Arnaldo Morelli e Silvia Gaddini Morelli, *Musicisti e Mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 123.

12 Cfr. OTTAVIO BERETTA (a cura di), *Giovanni Contino, Cinque Messe Mantovane dal fondo di Santa Barbara a cinque voci*, Milano, Suvini Zerboni, 1988, e, OTTAVIO BERETTA, *Giovanni Contino. Nuovi documenti riguardanti la presenza del musicista a Mantova negli anni 1573-74*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 15/1-2 (1994), pp. 13-24.

una luminosa carriera sia come organista che come compositore[13]. Del musicista abbiamo una messa a cinque voci, di cui però sono a lui da attribuire solo *Kyrie, Sanctus e Agnus Dei*, poichè nelle pagine di *Gloria* e *Credo* si legge il nome di Antonio Taroni[14]. Tra i suoi salmi *Ad tertiam* che compaiono nel nostro codice, appare di intessante scrittura *Legem pone mihi Domine*, nei cui versetti polifonici troviamo sia il tono salmodico (a valori più gravi) usato nei versetti monodici, sia un contrappunto dalle linee ben tornite, ma non privo di interesse armonico: segno questo dell'attenzione di Rovigo ai tempi nuovi, pur nella considerazione di una tradizione così cara al duca Guglielmo.

Interessante è la presenza di ben tre composizioni di Philippe Rogier, (di cui la messa *Inclyta stirps Iesse* è proposta anche nel codice di Udine) al quale è inoltre dedicata una poesia in lode a c. III*v*: il compositore fiammingo è ritenuto eccelso, e le stesse messe sono conservate nel patrimonio di Santa Barbara nell'edizione a stampa di Madrid del 1598[15]. Forse la sua opera era sostenuta dal maestro di cappella Wert, anch'egli di origine fiamminga. Del medesimo Wert compare una messa-parodia sul proprio mottetto *Transeunte Domino*. La stessa messa è contenuta anche nel manoscritto di Udine, fonte per l'edizione critica dell'*Opera Omnia* di Wert[16]. Si può notare però che le due messe non sono identiche: in alcune parti il materiale tematico ha dei punti di contatto, ma viene trattato in modo diverso, oppure presenta spunti differenti. Varianti molto evidenti si notano nel *Kyrie-Christe-Kyrie* (quello mantovano appare più breve e meno complesso), nel *Crucifixus* (tra l'altro nel codice di Mantova è a tre voci, in quello di Udine a quattro), nel *Et resurrexit* (il primo cambiamento è nelle indicazioni ritmiche), nel *Sanctus* (il primo *Osan-*

---

13 Rimane sempre un riferimento importante la dissertazione di MICHAEL A. FINK, *The life and the Mantuan Masses of Francesco Rovigo (1541/42-1597)*, University of Southern California, 1977. Il rilievo dato al ruolo di organista all'interno della chiesa palatina può essere testimoniato sia dalla ormai celebre lettera del duca Guglielmo datata 27 agosto 1578 in cui ricorda il "suo" strumentista *che suona dì e notte frequentemente* (Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 2986), che dalle accurate disposizioni su tale argomento contenute nelle *Costituzioni* (1572) e nel *Cerimoniale* di Santa Barbara (1583), manoscritti conservati presso l'Archivio Storico Diocesano di Mantova.

14 Antonio Taroni è stato maestro di cappella in S. Barbara per due assai brevi periodi, nel 1609 e nel 1612, cfr. PIERRE M. TAGMANN, *La cappella dei maestri cantori della basilica palatina di Santa Barbara in Mantova (1565-1630)*, in «Civiltà mantovana», IV/24 (1970), p. 382, e LICIA MARI, *Quale influsso sui musicisti di uno «stile» della cappella palatina di Santa Barbara in Mantova? Il caso di Stefano Nascimbeni*, cit., pp. 170-171.

15 GUGLIELMO BARBLAN (a cura di), *Musiche della Cappella di S. Barbara in Mantova*, cit., scheda di catalogo n. 251.

16 GIACHES DE WERT, *Missa Transeunte Domino*, in *Giaches de Wert: Opera Omnia*, vol. XVII: *Two Masses and Lesser Liturgical Works* (a cura di Carol MacClintock e Melvin Bernstein), Corpus Mensurabilis Musicae, 24-17, American Institute of Musicology, 1977, pp. 23-51.

na non è ternario). Entrambi i volumi sono stati redatti ben dopo la morte di Wert (1596): non sarà semplice stabilire come si sia regolato il compilatore e dove abbia reperito le diverse fonti. Si può subito notare come, nel codice di Udine, Sforza dichiari che le composizioni sono da lui «selectae et rescriptae», come a sottolineare un'ulteriore opera di revisione e di selezione. Le presenze del bresciano Ottavio Bargnani, attivo in Santa Barbara come organista dal 1610 al 1628, di Francesco Gonzaga (1590-1628, canonico in Santa Barbara, anche maestro di canto fermo[17]), di Jean de Bournonville (ca.1585 - 1632, maestro di cappella della Collegiata di Saint-Quentin, della Cattedrale d'Amiens, e della Sainte Chapelle di Parigi[18]), sembrano dare un'impronta di attualità, ma lo stile che essi propongono è comunque vicino all'idea di un contrappunto solido, chiaro, ben condotto. In questo contesto è interessante (e insieme coerente) il perdurare delle figure di Rogier e di Wert, quasi a volerle lasciare, accanto a Guglielmo Gonzaga, come segni della tradizione su cui si è fondata la cappella mantovana.

L'analisi delle due versioni della messa *Transeunte Domino* presenta molteplici motivi di interesse: da un lato le considerazioni relative al trattamento del materiale tematico del mottetto, dall'altro l'analisi delle differenze che intercorrono tra la lezione di Mantova e quella di Udine.

Il mottetto di Wert a cinque voci (*Cantus, Altus, Tenor, Quintus, Bassus*)[19] si struttura in due parti, ognuna della quali aperta da un motivo ripreso in imitazione da tutte le voci. Carol MacClintock lo analizza brevemente, ne ricorda la collocazione liturgica nella domenica di Quinquagesima (con un testo ripreso dal Vangelo), e sottolinea, tra l'altro, l'equilibrio tra il raffinato contrappunto e i passaggi accordali, l'espressività dell'intervallo melodico di quarta diminuita sulla parola "miserere"

---

17 Sulla figura di Francesco Gonzaga cfr. FRANCESCA CAMPOGALLIANI, *Francesco Gonzaga: un sacerdote nella storia musicale della chiesa palatina di Santa Barbara*, in «Civiltà Mantovana», prima serie, VIII/47-48 (1974), pp. 277-292.

18 Cfr. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition.* Edited by Stanley Sadie, London, Macmillian, 2001, alla voce (a cura di Denise Launay/James R. Anthony).

19 L'edizione moderna del mottetto è contenuta in *Giaches de Wert: Opera* Omnia, vol. XI: *Motectorum quinque vocum (1566)* (a cura di Melvin Bernstein), Corpus Mensurabilis Musicae, 24-11, American Institute of Musicology, 1969, pp. 44-50. Il mottetto è conservato anche nell'Archivio di Santa Barbara ora a Milano (cfr. GUGLIELMO BARBLAN (a cura di), *Musiche della Cappella di S. Barbara in Mantova*, cit., scheda di catalogo n. 99), nel Libro secondo di una raccolta a stampa che contiene brani di vari autori, per lo più di area fiamminga (come Orlando di Lasso o Jacob Reignart): *NOVI THESAURI MUSICI. […] Petri Ioannelli Bergomensis de Gandino, summo studio ac labore collectae, eiusque expensis impressae*, Venezia, Gardano, 1568. La raccolta è descritta anche PAOLA BESUTTI nella scheda di catalogo n. 176 in RAFFAELLA MORSELLI (a cura di), *Gonzaga. La Celeste Galeria – Le raccolte*, cit., pp. 467-468.

(batt. 47-68), la brillante sezione finale in ternario[20]. Inoltre, ricorda come Pietro Pontio lo citi quale esempio di mottetto in cui il modo è chiaramente definito[21].

Anche la messa-parodia è a cinque voci (*Cantus, Contratenor, Tenor I, Tenor II, Bassus*) e si può affermare che nella composizione Wert abbia avuto presenti le regole del genere, così come vengono enunciate nei trattati di fine '500 - inizi '600[22]. La caratteristica più evidente e insieme tipica, infatti, è che il motivo di apertura del modello è riproposto in tutti gli inizi delle cinque parti dell'Ordinario, così come le cadenze finali di ogni parte sono uguali alla cadenza finale del mottetto; ma assai interessante si rivela sia l'utilizzo di elementi tematici secondari del mottetto, che quello del motivo della seconda parte; nonché l'incastro delle cadenze nelle sezioni interne. Mi è sembrato utile, quindi, procedere con una sorta di tabella comparativa[23] e presentare sia il mottetto (nell'edizione tratta dall'*Opera Omnia*[24]) che le parti della messa in cui compaiono le differenze tra le due fonti (nell'edizione tratta dall'*Opera Omnia*[25] e nella mia trascrizione tratta dal *Codice Sforza 1614-1616*[26]).

---

20 CAROL MACCLINTOCK, *Giaches de Wert (1535-1596). Life and works*, [Roma], American Institute of Musicology, 1966, p. 150: «(…) The finely wrought counterpoint is set off by alternating choirs in chordal passages at the end of the first part, the three upper voices in 6ths, in which the melodic diminished fourth on the word "miserere" adds musical realism (m. 47-68). Repetition of the same musical phrase for the narration of Jesus' questions articulates the various divisions of the *seconda parte*, and the jubilant closing section in triple meter brings the work to a brilliant close (…)».

21 *Ibidem*, il mottetto è menzionato in PIETRO PONTIO, *Ragionamento di musica […]ove si tratta del modo de' passaggi delle consonantie, & dissonantie, buoni, & non buoni; et del modo di far Motetti, Messe, Salmi, & altre compositioni […]*, Parma, Viotto, 1588 (in particolare il *Ragionamento terzo*, ove si legge che il mottetto di Wert rappresenta un esempio del «primo Tuono trasportato» (p. 102), e che i «diligenti compositori» hanno «risguardo alli principij, per li quali potete poi haver cognitione del Tuono, come fece (…) Iaches Verto nel Motetto *Transeunte Domino*, dove per il principio conoscete esser del primoTuono» (pp. 119-120).

22 Cfr. PIETRO PONTIO, *Ragionamento di musica […]*, cit., (in particolare il *Ragionamento quarto*); PIETRO CERONE, *El melopeo y Maestro. Tractado de Musica theorica y pratica*, Napoli, Gargano e Nucci, 1613. I teorici sono ricordati e analizzati nell'importante saggio di LEWIS LOCKWOOD, *On "Parody" as Term and Concept in 16th-Century Music*, in JAN LA RUE (a cura di), *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York, Norton & Company, 1966, pp. 560-575.

23 Una breve analisi della messa e un confronto tra questa e il mottetto si trova in GIACHES DE WERT, *Missa Transeunte Domino*, in *Giaches de Wert: Opera Omnia*, vol. XVII, cit., pp. X-XI.

24 Cfr. n. 19.

25 Cfr. n. 16.

26 Per la realizzazione informatica della mia trascrizione ringrazio vivamente il prof. Maurizio Carrettin.

QUADRO COMPARATIVO

	UDINE ***Codice 55 (1622)***	**MANTOVA** ***Codice Sforza 1614-1616***
Kyrie I (cfr. trascr.)	motivo d'apertura del mottetto (bb.1-4); discretamente lungo e articolato, con un serrato intreccio polifonico; **entrate: T II, B, cT (con una linea melodica diversa), C, T I (con la trasposizione del motivo principale, come proposto nel mottetto dall'A);** cadenza finale come quella finale del mottetto	motivo di apertura del mottetto (bb. 1-3); **molto più breve, piacevole e chiaro nella tessitura;** **entrate: C, B, T II, T I (con la trasposizione del motivo principale), cT (con la trasposizione del motivo principale);** **cadenza finale come quella finale del mottetto**
Christe (cfr. trascr.)	un breve inciso ripreso dalle bb. 21-23 del mottetto apre la sezione, viene poi utilizzato un altro inciso tratto dalle bb. 32-35; discretamente lungo e articolato; la cadenza finale riprende quella della prima parte del mottetto	**gli incisi ripresi sono i medesimi;** molto più breve, piacevole e chiaro di tessitura; da b. 34 si verifica una forte somiglianza con la parte che inizia a b. 65 della lezione di Udine per arrivare ad una uguaglianza quasi totale nelle ultime 4 battute della cadenza finale (salvo poche inezie, come lo scambio tra le parti di T I e T II)
Kyrie II (cfr. trascr.)	viene utilizzato il motivo della seconda parte del mottetto, inserendo poi linee melodiche diverse; discretamente lungo e articolato; il motivo di bb. 47-52 (*miserere mei)* del mottetto ritorna identico anche nella struttura delle parti a bb. 97-103 (motivo discendente legato all'espressione del testo che invoca pietà); cadenza finale riprende quella finale del mottetto	viene ripreso il motivo della seconda parte del mottetto in modo più fedele: si rispetta la struttura delle entrate (in che modo una voce si incastra nell'altra), anche se non l'ordine delle entrate; **molto più breve, piacevole e chiaro di tessitura;** cadenza finale riprende quella finale del mottetto; vi sono incisi simili a quelli della lezione di Udine
Gloria	motivo d'apertura del mottetto;	uguale in tutta la struttura

	cadenza intermedia alle parole *Filius Patris* come la cadenza finale della prima parte del mottetto; cadenza finale come la cadenza finale del mottetto	
Credo	motivo d'apertura del mottetto; cadenza intermedia alle parole *Et homo factus est* come la cadenza finale della prima parte del mottetto; la frase *Et incarnatus est* è sostanzialmente omoritmica e riprende il motivo discendente delle bb. 65-72 (*miserere mei fili David*) del mottetto (può suggerire in tal modo il calarsi di Cristo nell'umanità, il suo scendere in terra)	uguale
Crucifixus (cfr. trascr.)	a 4: C, cT, T I, B; motivo d'apertura del mottetto riproposto in imitazione; cadenza su *sepultus est*: sib con la quinta fa	a 3: C, cT, T II; motivi tematici più liberi, struttura più chiara con momenti omoritmici; ricerca di espressività anche attraverso contrasti armonici, come la falsa relazione di bb.13-14; cadenza su *sepultus est*: sol unisono
Et resurrexit (cfr. trascr.)	a 4 come il *Crucifixus*; materiale tematico nuovo; Φ 3/2, omoritmico; cadenza su *scripturas* come la cadenza finale del mottetto, collocata però nella ripresa di ¢, senza soluzione di continuità con la sezione successiva sulle parole *Et ascendit;* cadenza sulle parole *dexteram patris*: sol con la quinta re	a 4: cT, T I, T II, B; materiale tematico nuovo; ¢ come il *Crucifixus*, con struttura ad entrate successive; cadenza sulle parole *dexteram patris* come la cadenza finale della prima parte del mottetto
Et iterum	motivo dell'inizio della seconda parte del mottetto moltofedele anche nella sequenza delle entrate; cadenza finale come la cadenza finale del mottetto	uguale (in questo modo si crea anche un collegamento con il *Crucifixus*/*Et resurrexit* identico a quello del mottetto tra la cadenza della prima parte e la seconda sezione); cadenza finale come la cadenza finale del mottetto
Sanctus (cfr. trascr.)	motivo d'apertura del mottetto; cadenza su *Sabaoth* come la cadenza finale del mottetto; cadenza su *Gloria tua*come la cadenza finale del mottetto;	uguale cadenza uguale, ma più lunga e distesa nella ripetizione degli incisi; la sezione *Pleni sunt caeli* è uguale fino a b. 42, ove si innesta *Osanna* (con struttura imitata e con elementi della

	Osanna: Φ 3/2, omoritmico, con motivi ripresi dalla sezione ternaria finale del mottetto; cadenza finale come la cadenza finale del mottetto; *Benedictus*: materiale tematico ripreso dalla seconda parte del mottetto (bb. 35-42), mutazione e ampliamento della frase finale e cadenza su sol con la quinta re; *Osanna*: ut supra	seconda parte del mottetto) che si chiude su *in excelsis* con la cadenza uguale alla cadenza finale del mottetto; *Benedictus* uguale per un breve tratto, ma l'uguaglianza delle linee delle singole voci termina in punti diversi: infatti è maggiore la fedeltà al modello, la cadenza è più breve e sull'accordo di Fa; uguale
Agnus Dei	**motivo d'apertura del mottetto; struttura imitata;** cadenza finale come la cadenza finale del mottetto	uguale
Agnus Dei II	a 6: C I, C II, cT, T I, T II, B; motivo d'apertura del mottetto; più lungo ed elaborato del primo Agnus Dei; **cadenza finale come la cadenza finale del mottetto.**	manca

Abbreviazioni:
Cantus: C
Altus: A
Tenor: T
Contratenor: cT
Bassus: B

VIII

Transeunte Domino




20
ma - bat cœ - cus ad e - um,
e - - um, cœ - - cus ad e - - um,
cœ - cus ad e - um, et qui præ - i - bant in -
cla - ma - bat cœ - cus ad e - um, et qui præ - i -
cœ - cus ad e - - - - - um, et qui præ -
25
et qui præ - i - bant, et qui præ - i - bant
et qui præ - i - bant in - cre - pa - bant e - um,
- cre - pa - bant e - um, et qui præ - i - bant, et qui præ - i -
bant in - cre - pa - bant e - um, et qui præ - i - bant, in - cre -
i - bant et qui præ - i - bant in -
30
et qui præ - i - bant et qui præ -
et qui præ - i - bant in - cre - pa - bant e - - um, et qui præ - i -
bant, in - cre - pa - bant e - um, in - cre - pa - bant e -
pa - bant e - - um, in - cre - pa - bant e -
- cre - pa - bant e - um, in - - cre - pa - bant
35
i - bant in - cre - pa - bant e - - um, ip -
- bant, et qui præ - i - bant in - cre - pa - bant e - um,
- - um, et qui præ - i - bant in - cre - pa - bant e - um,
- - um, in - cre - pa - bant e - um, ip - se
e - um in - - - cre - pa - - bant e - um,


40
- se ve - ro mul - to ma - gis cla - ma - bat,
ip - se ve - ro mul - to ma - gis cla - ma -
ip - se
ve - ro mul - to ma - gis cla - ma - bat, ip -
ip - se ve - ro mul - to ma - gis cla - ma - bat, ip -
45
ip - se ve - ro mul - to ma - gis cla - ma
bat, mul - to ma - gis cla - ma - bat, cla - ma -
ve - ro mul - to ma - gis cla - ma - bat, cla - ma -
- se ve - ro mul - to ma - gis cla - ma -
- se ve - ro mul - to ma - gis cla - ma - bat cla -
50
bat, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re me - i fi -
bat, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re me - i fi -
bat, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re me - i, fi -
bat, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re me - i,
ma - bat
55
li Da - vid,
- li Da - vid, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re
- li Da - vid, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re
fi - li Da - vid, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re
mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re


60
mi - se - re - re me - i, mi -
me - i fi - li Da - vid mi -
me - i fi - li Da - vid, fi - li Da - vid, mi -
me - i fi - li Da - vid, mi - se - re - re me - i, mi -
me - i fi - li Da - vid, mi - se - re - re me - i
65
- se - re - re me - i fi - li Da - vid,
- se - re - re me - i fi - li Da - vid, mi - se - re - re me - i fi -
- se - re - re me - i fi - li Da - vid, mi - se - re - re me - i fi -
- se - re - re me - i fi - li Da - vid, mi - se - re - re me - i fi -
mi - se - re - re me - i,
70
mi - se - re - re me - i fi - li Da - vid.
li Da - vid, fi - li Da - vid.
- li Da - vid, fi - li Da - vid.
- li Da - vid, fi - li Da - vid.
fi - li Da - vid, fi - li Da - vid.
Secunda pars
5
Et a - it il - li Je -
Et a - it il - li Je - sus,
Et a -
Et a - it il - li Je - sus, et a - it
Et a - it


10
- - - sus et a - it il - li Je - sus: Quid
et a - - it il - li Je - sus: Quid vis ut
it il - li Je - sus: Quid vis - - quid vis ut
il - li Je - sus, a - it il - - li Je - sus: Quid vis ut fa - ci-am
il - li Je - sus, et a - - it il - li Je - sus: Quid vis
15
vis ut fa - ci - am ti - bi: quid vis - ut fa - ci -
fa - - ci - am ti - bi, quid vis ut fa - - ci - am
fa - ci - am ti - bi, quid vis ut fa - ci-am ti - - bi,
ti - - bi quid vis ut fa - ci-am, ut fa - ci -
ut fa - ci - am ti - bi, quid vis ut fa - ci -
20
- am ti - bi, Do - mi - ne, Do - mi - ne
ti - - bi, Do - - mi - ne, Do - - mi - ne,
Do - mi - ne, Do - - mi - ne, Do - mi - ne, ut vi -
am ti - bi, Do - - mi - ne, Do - - mi -
am ti - bi, Do - mi - ne, Do - - mi - ne,
25
ut vi - - de - am, Do - - mi - ne ut vi - - de -
ut vi - - de - am, Do - - mi - ne, ut vi - - de -
- - - de - am, Do - - mi - ne, ut vi - de - am
ne, ut vi - - de - am, Do - mi - ne ut vi - - - - de -
ut vi - - de - am, Do - mi - ne, ut vi - de -


30
am ut vi - - de - am. Et Je - sus a - it il - -
am. Et Je - - sus a - it il - li
Et Je - sus a - it il - - - li, et Je - - sus
am. Et Je -
am. Et a - - it
35
- - - li et Je - sus a - it il - li: Re -
Et Je - - sus a - it il - li: Re - spi - ce,
a - it il - li, et Je - - sus a - it il - li: Re - spi -
sus a - it il - li: Re - spi - ce, fi - - des tu -
il - li Je - sus, et a - - it il - li Je - sus:
40
- spi - ce, fi - - des tu - a te sal - vum fe - - cit, te
fi - - des tu - a te sal - vum fe - - cit te sal - vum
ce, fi - - des tu - a te sal - vum fe - - cit,
a, fi - des tu - a te sal - vum fe - cit te
Re - spi - ce, fi - - des tu - a te sal - vum fe - cit
45
sal - vum fe - - cit. Et con - fe - stim vi - dit,
fe - - - - cit. Et con - fe - stim vi - dit,
te sal - vum fe - cit.
sal - vum fe - - cit. Et con - fe - stim vi - dit,
te sal - vum fe - cit. Et con - fe - stim vi - dit,


50
et con - fe - stim vi - dit, et se - que - ba - tur
et con - fe - stim vi - dit, et se - que - ba - tur
Et con - fe - stim vi - dit, et se - que - ba - tur
et con - fe - stim vi - dit, et se - que - ba - tur
vi - dit,
55
il - lum ma - gni - fi - cans De - - - - um,
il - - lum ma - gni - fi - cans De - um, et con -
il - lum ma - gni - fi - cans De - - - um, et con -
il - lum ma - gni - fi - cans De - - - um, et con -
et con -
60
et con - fe - stim vi - dit, et se - que -
fe - stim vi - dit, et con - fe - stim vi - dit, et se - que -
fe - stim vi - dit, et con - fe - stim vi - dit, et se - que -
fe - stim vi - dit, et con - fe - stim vi - dit, et se - que -
fe - stim vi - dit, et con - fe - stim vi - dit, et se - que -
65
ba - tur il - lum ma - gni - fi - cans De - um.
ba - tur il - lum ma - gni - fi - cans De - - - um.
ba - tur il - lum ma - gni - fi - cans De - - um.
ba - tur il - lum ma - gni - fi - cans De - - um.
ba - tur il - lum ma - gni - fi - cans De - - - um.

Missa Transeunte Domino

1.

G. de Wert




15
-lei - son, e- -lei - son. Ky-
- lei-son, Ky - ri - e e-lei - son, Ky-ri - e e-lei - son,
-lei - son, Ky-ri-e e - lei - son, Ky - ri - e e -
Ky - ri-e e - lei - son, Ky - ri - e e -
-lei - son, Ky - ri-e e - lei - -
20
- ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e-lei -
Ky- - ri - e e- -lei-son,
-lei - son, e- -lei-son,
- lei - son, Ky - ri - e e -
-son, Ky- -ri - e e - lei - son,
25
-son, Ky- -ri - e e - lei-son, Ky-ri -
Ky-ri-e e-
Ky-ri-e e - lei - son, Ky - ri - e e- -lei -
-lei - son, e - -lei - son.
Ky - ri - e e- -lei - son, Ky -
30
-e e - lei- -son, Ky - ri - e e - lei- -son,
-lei- -son, Ky - ri - e e - lei-son,
-son, Ky - ri - e e-lei - son, Ky -
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -
-ri - e e- -lei - son, Ky- -ri - e


Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,
- ri - e e - son,
- lei - son, Ky - ri - e e -
e - lei - son Ky - ri - e e -
35
- lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
- son, Ky - ri - e e - lei - son.
Ky - ri - e e - lei - son.
- lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
- lei - son e - lei - son.
40
Chri-ste e - lei - son, Chri - ste e -
Chri -
Chri - ste e - lei - son, Chri -
Chri-ste e - lei-son, Chri-ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -
Chri-ste e - lei-son, Chri-ste e - lei - son, Chri - ste
45
- lei - son, Chri - ste e - lei -
- ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e -
- ste e - lei - son, e - lei-son, Chri - ste e - lei -
- son, Chri - ste e - lei - son,
e - lei - son,


50
-son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
-lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri-ste e - lei - son,
-son, Chri-ste e-lei - son,
Chri - ste e - lei-son, Chri - ste e - lei -
Chri - ste e - lei - son, Chri-ste e - lei - son, Chri -
55
- - lei - son, Chri - ste e - lei -
Chri - ste e - lei -
Chri-ste e - lei-son, Chri - ste e - lei - son, Chri -
-son, e - - lei-son, Chri-ste e - lei-son,
- ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,
60
-son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,
- - -son, Christe e - lei - son, Chri - ste e -
- -ste e - lei - son, Chri -
Chri - ste e-lei - son, Chri-ste e -
Chri - ste e-lei - son, Chri - ste e -
65
Chri - ste e - lei - son, e-lei-son, Chri - ste e - lei -
-lei - son, Chri - ste e-lei - son, e-lei - son, Chri - ste e -
-ste e-lei-son, e - lei - son, Chri-ste e -
- lei-son, Chri-ste e - lei-son, e - lei - son, Chri - ste
-lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste


70
-son, Chri - ste e - lei - son.
-lei - son, Chri - ste e - - lei - - son.
-lei - son, e - - - - - - lei - son.
e - lei - son, Chri - ste e - - lei - son.
e - lei - son, Chri - ste e - lei - son.
75
Ky - ri - e
Ky - ri - e e - lei-son, Ky - ri-e e-lei -
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -
80
e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky -
-son, Ky - ri - e e - - - lei - son, Ky -
Ky - ri - e e - lei - son,
e - lei - son, Ky -
- lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -
-ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -
-ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei - son, Ky -
-ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -
-ri - e e - - - lei - son, Ky - ri - e e -


85
-son, Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -
-ri - e e - -lei - son, Ky - ri - e e -
-lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -
-lei - son, Ky - ri - e e -
90
Ky - ri - e e - -lei -
-lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -
-lei - son, Ky - ri - e e - lei -
lei son,
-lei - son, Ky - ri - e e - -lei
95
-son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - -lei - son, Ky -
-son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -
-son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - e - lei - son, Ky -
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son, Ky -
-son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,
100
- ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e -
- ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e
- ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e
- ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -


105
- lei - son.
-lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -
-lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -
-son. Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -
110
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
-son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
-son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
-son, Ky - ri - e e - lei - son.
-son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.


Missa Transeunte Domino
(Codice Sforza 1614-1616)
Kyrie
Giaches de Wert
Cantus
Contra tenor
Tenor I
Tenor II
Bassus
Ki - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - - - - - lei -
Ky - ri - e
Ky - - ri - e e -
Ky - - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e
6
- son Ky - - - - ri - e e lei - son Ky - ri - e - e lei - son Ky
Ky - - - - ri - e e - le - i - son Ky - ri e e - lei
e - le - i - - - - son e - lei son Ky - ri - e e - le - i -
- le - - - i - son Ky - ri - e e lei - son Ky ri - e e -
- le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - - - ri -
12
ri - e e - le - i - son Ki - - ri e e - lei
- son Ky - ri - e lei son Ky - ri - e e lei son Ky ri - e
- son Ky - ri e e lei son Ky - - - - ri
- lei son Ky - ri - e e lei son Ky - - - ri
- e e - lei son Ky - ri - e e - lei son Ky - - ri e



NOTA: Kyrie, b.15 Tenor I, nell'originale:








35
ste e lei son Chri - ste e
- lei - son Chri - ste e lei - - - son Chri - ste e
Chri - ste e lei - - - son Chri - - - ste e
Chri ste e lei - - - son Chri ste e
- son Chri ste e lei - son Chri ste e
40
- le - - - - - i - son
- le - - - - - i - son
- le - - - - i - - - son - - - Ky - - ri - - - e e - - - lei - son
lei - son Ky - ri
- le - - - - - i - son Ky - - - ri - - - - - e
45
Ky ri - - - e e lei - son Ky - ri - e e
Ky - - - ri e e le - i - son Ky ri - e e
e - - - lei - - son Ky ri - - - e e
- e - - - lei - son Ky - ri e e
e lei - son Ky - ri e e lei - - son

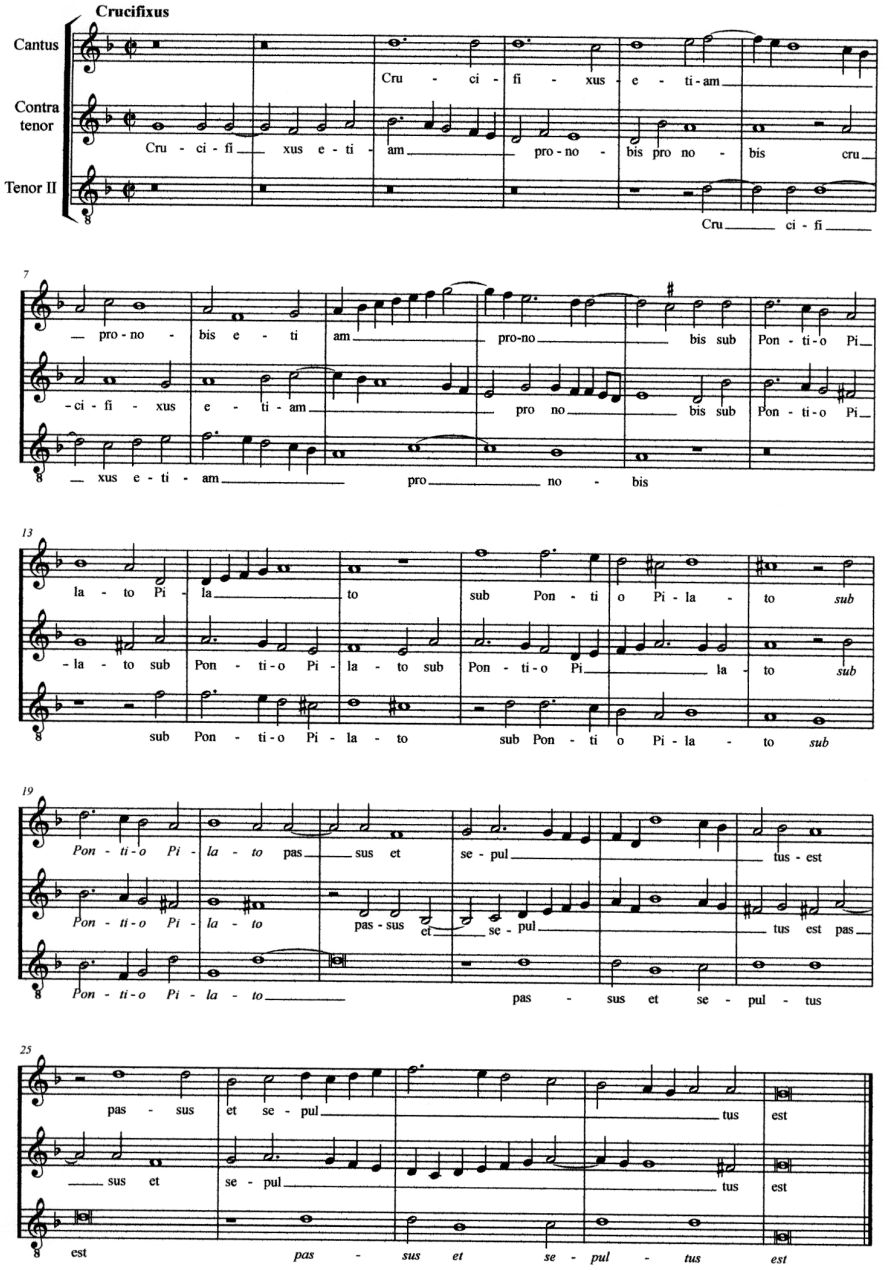

50
e lei son Ky - - - ri - e e - lei - - - son Ky - - - ri
lei - son Ky - - - ri - e e - lei - - - son Ky - - - ri
lei son Ky - - - ri
lei - son Ky - - - ri - e e - lei - - - son Ky - - - ri
Ky - - - - ri - e e - lei - - - son
54
- e e - lei - - - son Ky - ri - e e lei - son
- e e lei - son Ky - - - ri e e - - - lei - - - son Ky - - - ri
- e e - lei - - - son Ky - - - ri - - - e Ky - - - ri
- e e - lei - - - son e lei - - - son Ky - - - ri
Ky - - - - ri
58
Ky - - - ri - e e - lei son
- e e - lei - - - son Ky - ri - e e lei - son
- e e lei - - - son
- e e - lei - - - son e lei - - - son
- e e - lei - - - son e lei - - - son


50
e lei son Ky - - - ri - e e - lei - - - son Ky - - - ri
lei - son Ky - - - - ri - e e - lei - - - son Ky - - - ri
lei son Ky - - - ri
lei - son Ky - - - ri - e e - lei - - - son Ky - - - ri
Ky - - - - ri - e e - lei - - - son
54
- e e - lei - - - son Ky - ri - e e lei - son
- e e lei - son Ky - - - ri e e - - - lei - - - son Ky - - - ri
- e e - lei - - - son Ky - - - - ri - - - - e Ky - - - ri
- e e - lei - - - son e lei - - - son Ky - - - ri
Ky - - - - ri
58
Ky - - - ri - e e - lei son
- e e - lei - - - son Ky - ri - e e lei - son
- e e lei - son
- e e - lei - - - son e lei - - - son
- e e - lei - - - son e lei - - - son


[À 4]
65
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro
Cru - ci -
[Tenor II tacet]
70
C.
C.T.
T.I.
B.
no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - - - to, Cru - ci -
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la -
- fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:
75
- fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti -
- - - to Pi - la - - - - to Pi -
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis
sub Pon - ti - o Pi - la - - to
- o Pi - la - - - - - to pas - sus,
la - - to pas - sus, et se - pul - tus
sub Pon - ti - o Pi - la - to
sub Pon - ti - o Pi - la - - to, Pi - la -
80
et se - pul - tus est pas - sus, et se - pul - tus est, pas -
est pas - sus et se - pul - tus est, pas - sus
pas - sus, et se - pul - tus est, pas - sus, et se - pul - tus
- to pas - sus, et se - pul - tus est pas -


85
-sus, et se-pul- -tus est. Et re-sur-re-xit
et se-pul- -tus est. Et re-sur-re-xit
est, pas-sus, et se-pul-tus est. Et re-sur-re-xit
-sus, et se-pul-tus est. Et re-sur-re-xit
90
ter-ti-a di-e, et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e,
ter-ti-a di-e, et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e,
ter-ti-a di-e, et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e,
ter-ti-a di-e,
95
100
se-cun-dum Scri- -ptu- -ras. Et re-sur-re-xit ter-ti-a
se-cun-dum Scri- -ptu- -ras. Et re-sur-re-xit ter-ti-a
se-cun-dum Scri- -ptu- -ras. Et re-sur-re-xit ter-ti-a
Et re-sur-re-xit ter-ti-a
105
di-e, et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum
di-e, et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum
di-e, et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum
di-e, et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum
110
Scri- -ptu- -ras. Et a-scen-dit in cae-
Scri- -ptu- -ras. Et a-scen-dit in cae-lum:
Scri- -ptu- -ras. Et a-scen-dit in
Scri- -ptu- -ras. Et a-scen-dit,


115
-lum: se - det ad de -
et a- -scen-dit in cae- -lum: se - det ad de -
cae - lum et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad de - xte -
et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad de -
120
- xte - ram Pa - tris, se - det ad de - xte - ram Pa - tris.
- xte - ram Pa - tris, se - det ad de - xte - ram Pa - tris.
-ram Pa- -tris, se - det ad de - xte - ram Pa - tris.
- xte - ram Pa - tris, se - det ad de - xte - ram Pa - tris.
[À 5]
125
C. Et i- -te - rum ven - tu -
C.T. Et i- -te - rum ven-tu - rus est
T.I. Et i -
T.II. Et i - te - rum ven - tu - -rus est cum glo - ri - a, ju -
B. Et i - te -
130
- -rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi -
cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et
- te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi -
- di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni non
- rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos


Crucifixus
Cantus
Contra tenor
Tenor II
Cru - ci - fi - xus e - ti - am
Cru - ci - fi xus e - ti - am pro - no - bis pro no - bis cru
Cru ci - fi
pro - no - bis e - ti am pro-no bis sub Pon - ti - o Pi
- ci - fi - xus e - ti - am pro no bis sub Pon - ti - o Pi
xus e - ti - am pro no - bis
la - to Pi - la to sub Pon - ti o Pi - la - to sub
- la - to sub Pon - ti - o Pi - la - to sub Pon - ti - o Pi la - to sub
sub Pon - ti - o Pi - la - to sub Pon - ti o Pi - la - to sub
Pon - ti - o Pi - la - to pas sus et se - pul tus - est
Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - pul tus est pas
Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus
pas - sus et se - pul tus est
sus et se - pul tus est
est pas - sus et se - pul - tus est


30
Et resurrexit
Contra tenor
Tenor I
Tenor II
Bassus
Et re sur - re - xit
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e ter
Et re - sur - re - xit
Et re sur - re - xit ter - ti - a di e
36
et re - sur - re - xit ter - ti -
ti - a di e ter ti - a
et re sur - re - xit ter - ti - a di
ter - ti - a di e et re - sur - re - xit ter - ti
42
- a di e
di e
- e ter - ti a di - e se - cun - dum Scri - ptu
- a di e se - cun - dum Scri - ptu
47
se - cun dum Scri - ptu ras et
se cun - dum Scri - ptu ras et
ras se - cun - dum Scri - ptu - ras et
ras et


52
— a - scen - dit in cae — lum se - det ad dex - te -
— a - scen - dit in cae — lum se - det ad dex - te-ram
— a - scen - dit in cae — lum
— a - scen - dit in cae — lum se - det ad dex - te-ram
57
-ram Pa — tris se - det ad dex - te-ram Pa - - - - tris
Pa — tris se - det ad dex - te-ram Pa - - - - tris
se - det — ad dex - te - ram Pa - tris
Pa - tris se - - - det ad dex - te-ram Pa - - - - tris

4.


C.
C. T.
T. I.
T. II.
B.
5
10
San- - - -ctus, San- - - - - -
San- - -ctus, San- -
San-
- - -ctus, San- - -ctus, San- -
- -ctus, San- - -ctus, San- -
San- - -ctus, San- -
- - -ctus, San- - -ctus, San-
San- - -
San- -ctus, San- - - -ctus, San-
-ctus, San- - -ctus Do - mi-nus
-ctus, San- -ctus
- - -ctus San- -ctus
-ctus, San- - -ctus, San- - -ctus Do


15
-ctus Do - mi-nus De - us
De - us Sa - -ba - oth, Do - mi - nus De - us
Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth,
Do - mi - nus De - us Sa - ba-oth, Do -
- mi-nus De-us Sa-ba - oth, Do - mi-nus De - us
20
Sa - ba - oth, De - us Sa- -ba - oth, Do - mi-nus De - us
Sa - ba - oth, Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth, Do - mi-nus
Do - mi-nus De - us Sa-ba - oth,
- mi-nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us
Sa - ba - oth, De - us Sa-ba - oth,
25
Sa-ba-oth, Sa - ba - oth, Do - mi-nus De-us Sa - ba-oth.
De-us Sa - ba - oth, Do - mi-nus De - us Sa- -ba - oth. Ple - ni sunt
Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple -
Sa-ba-oth, Do - mi-nus De-us Sa- -ba - oth.
Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth.
30
Ple - ni sunt cae - -li et ter -
cae - -li et ter - - -ra, ple-ni sunt cae - li et
-ni sunt cae - li et ter - - -ra, ple - ni sunt cae -
Ple - ni sunt cae - li et
Ple - ni sunt cae - li et ter - - -ra, ple-

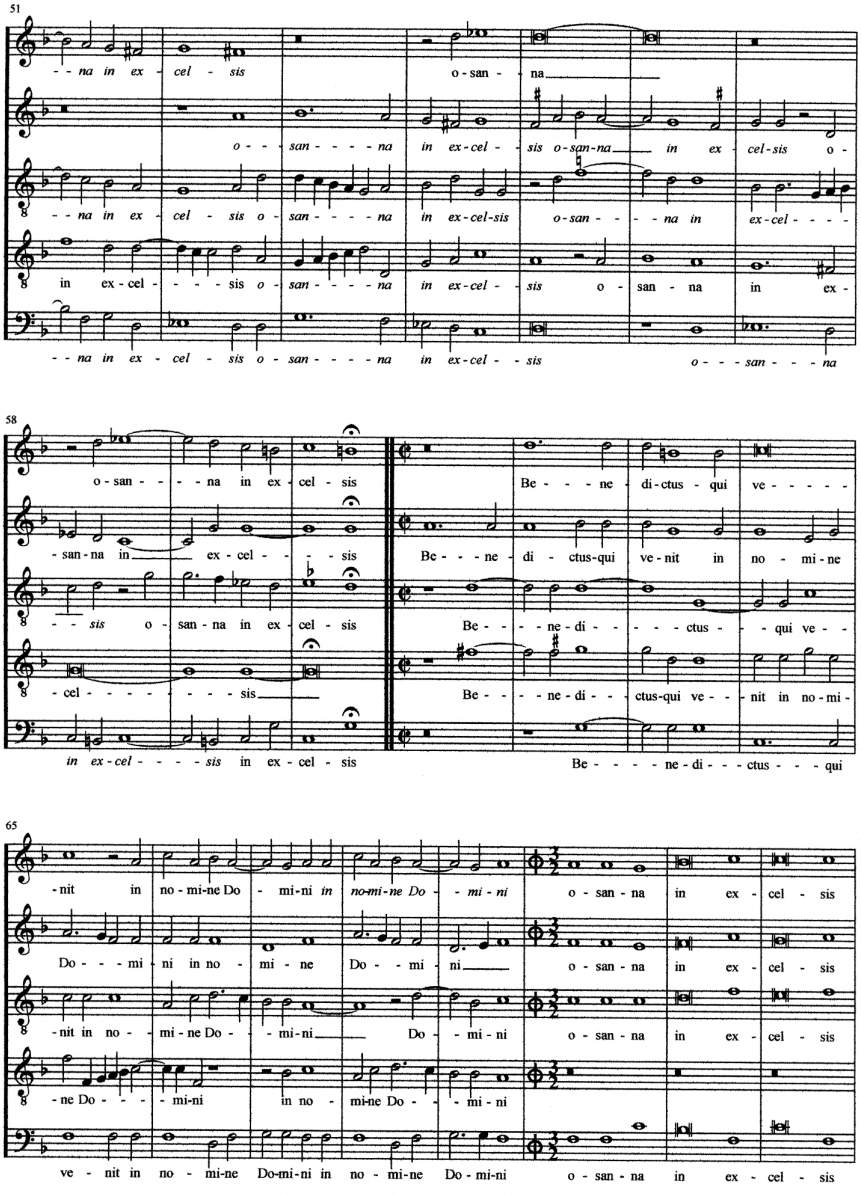

35
-ra, Ple - ni sunt cae - li et ter -
ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter - ra, ple - ni sunt cae -
-li et ter- -ra glo - ri - a tu - a. glo -
ter- - -ra ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri -
-ni sunt cae - li et ter- -ra glo - ri -
40
-ra glo - ri - a tu- -a, glo - ri - a tu- -a.
-li et ter - ra glo - ri - a tu - a glo - ri - a tu - a.
- ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.
-a glo - ri - a tu - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu - a.
-a, tu- -a, glo - ri - a tu- -a.
45
O - san - na in ex - cel - sis, O-san-na in ex - cel - sis, O - san - na
O - san - na in ex - cel - sis, O-san-na in ex - cel - sis, O - san - na
O - san - na in ex - cel - sis, O-san-na in ex - cel - sis, O - san - na
O-san-na in ex - cel - sis, O - san - na
O - san - na in ex - cel - sis, O-san-na.
50
55
in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - sis. O - san - na
in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - sis. O - san -
in ex - cel - sis, O - san - na in ex - cel - sis. O - san - na
O - san na

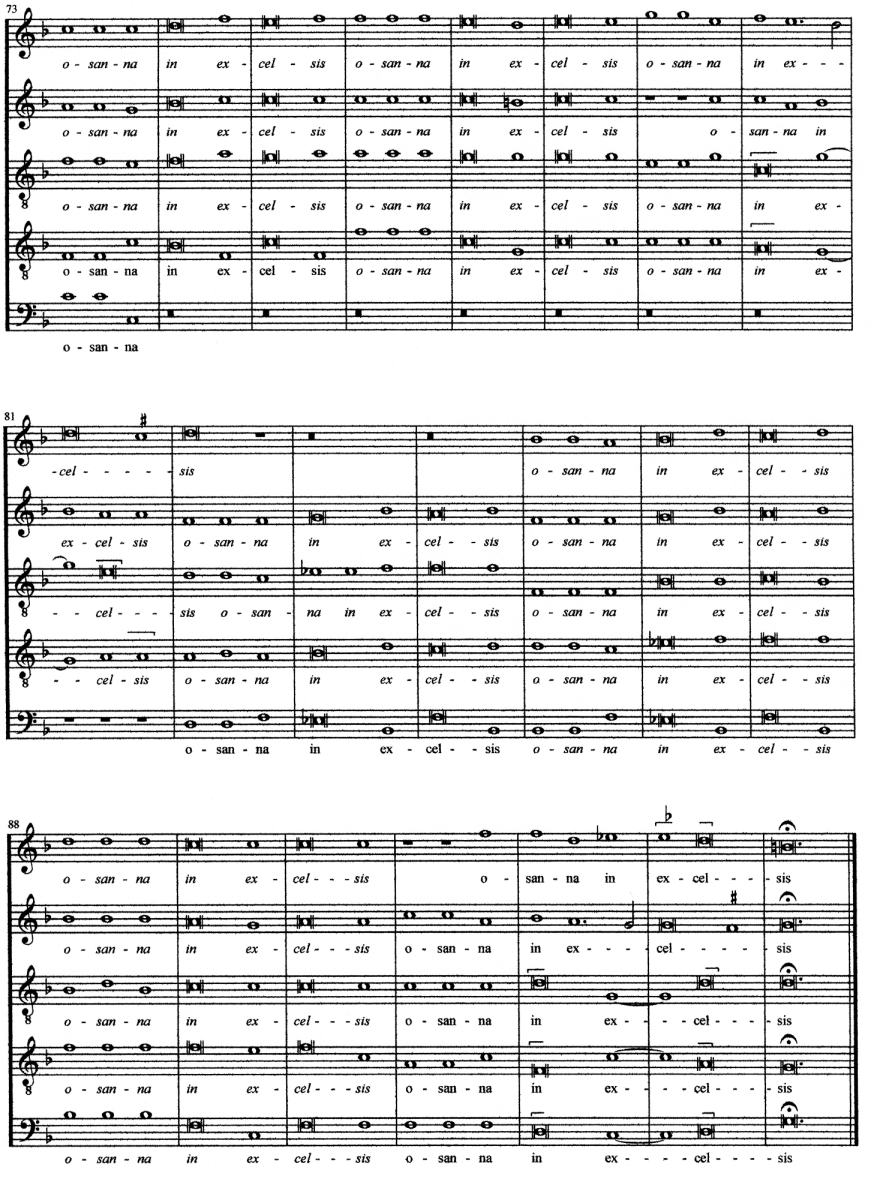

60
O - san - na in ex - cel - sis. O - san - na
in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis. O - san - na
-na in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis. O - san - na
in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis. O - san - na
in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis. O - san - na
65
in ex - cel - sis. O - san-na in ex-cel - sis.
in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel- -sis.
in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis.
70
Be - ne - di-ctus qui ve - - nit in no - mi-ne Do-
Be - ne - di - ctusqui ve-nit in no - mi-ne Do-mi-ni in no - mi -
Be - ne-di- -ctus qui ve - nit in no - mi-ne Do -
Be - ne-di - ctusqui ve - nit in no-mi - ne Do- -mi-ni
Be - ne-di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne
75
- mi - ni, in no-mi-ne Do- - - -mi - ni.
-ne Do- - - - -mi - ni.
- mi - ni, in no - mi-ne Do - mi - ni.
in no - mi - ne Do - mi - ni.
Do-mi-ni, in no - mi-ne Do- -mi - ni.
Osanna ut supra.


Sanctus
Cantus
Contra tenor
Tenor I
Tenor II
Bassus
San - - - - - - - ctus San - - - - - - -


17
Do - - mi-nus De - us Sa - ba - oth De - us Sa - - - - - - ba - oth Do -
-oth Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth Do - - - mi-nus De - us Sa - ba-oth
- - mi-nus De - us Sa - ba - oth Do - - mi-nus De - us Sa - ba - oth
Sa - ba - oth Do mi-nus De - us Sa - ba - oth Do - mi-
Do - - - mi - nus De - - - - us Sa - ba - oth De - - - - us Sa - ba - oth
22
- - mi-nus De - us Sa - ba - oth Sa - - - ba - oth Do - mi - nus
Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth Do - - mi-nus De - us Sa - - - - - ba - oth
Do - - mi-nus De - - - - us Sa - ba - oth Do - - mi-nus
-nus De - - - us Sa - ba - oth Do - - mi-nus De - us Sa - - - - ba - oth
Do - - mi-nus De - - - us Sa - ba - oth Do - - mi-
27
De - - us Sa - ba - oth Ple - - - ni sunt cae - - - - -
De - - us Sa - ba-oth Ple - ni sunt cae - - - - - li et ter - - - - - - - -
De - - us Sa - - - ba - oth Ple - - - ni sunt cae - - - li et ter - - - - - - - -
-nus De - - us Sa - ba - oth Ple - - - ni sunt cae - - - li et ter - - - - -


33
- li et ter - - - - - - - - - ra ple - - - ni sunt cae - - - li et
- ra ple - ni sunt cae - - - li et ter - ra ple - ni sunt cae - - - li et ter - - - ra ple -
- ra ple - ni sunt cae - - - li et ter - - - - - - ra glo - - - ri - a tu - - - - - a
Ple - - - ni sunt cae - - - li et ter - - - - - - ra ple - ni sunt cae - - - li et ter - - - ra
- ra ple - - - ni sunt cae - - - li et ter - - - - - - ra
39
ter - - - - - - ra glo - ri - a tu - - - - - - - - a o - san -
- ni sunt cae - - - li et ter - ra glo - - - ri - a tu - - - a o - - - san - na in ex - cel -
glo - - - ri - a tu - - - a o - - - san - - - - na in ex - cel -
glo - ri - a tu - a glo - - - ri - - - a tu - - - a
glo - - - - - ri - a tu - - - - - - - - - - - - a o - san - - - - na in ex - cel -
45
- na o - san - - - - na in ex - cel - - - sis o - san - na in ex - cel - - - sis o - san - - -
- sis o - san - - - na in ex - cel - - - sis
- sis o - san - - - na in ex - cel - - - sis o - san - na in ex - cel - - - sis o - san - - -
o - - - san - - - - na in ex - cel - - - sis o - san - - - - na in ex - cel - - - sis o - san - na
- sis o - san - - - - na in ex - cel - - - - sis o - san -


51
-na in ex - cel - sis o - san - na
o - - san - - - na in ex - cel - sis o - san - na in ex - cel - sis o -
-na in ex - cel - sis o - san - - - - na in ex - cel - sis o - san - - - - na in ex - cel - - - -
in ex - cel - - - - sis o - san - - - - na in ex - cel - sis o san na in ex -
- - na in ex - cel - sis o - san - - - - na in ex - cel - - sis o - - - san - - - na
58
o - san - - - na in ex - cel - sis Be - - - ne - di - ctus - qui ve - - - - -
- san - na in ex - cel - - - - sis Be - - - ne - di - ctus - qui ve - nit in no - mi - ne
- - sis o - san - na in ex - cel - sis Be - - - ne - di - - - - - ctus - - qui ve - -
- cel - - - - - - - - sis Be - - - ne - di - - ctus - qui ve - - nit in no - mi -
in ex - cel - - - - sis in ex - cel - sis Be - - - - ne - di - - - ctus - - - qui
65
- nit in no - mi - ne Do - mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni o - san - na in ex - cel - sis
Do - - - mi - ni in no - mi - ne Do - - mi - ni o - san - na in ex - cel - sis
- nit in no - - mi - ne Do - - mi - ni Do - mi - ni o - san - na in ex - cel - sis
- ne Do - - - mi - ni in no - mi - ne Do - - mi - ni
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni o - san - na in ex - cel - sis


73
o - san - na in ex - cel - sis o - san - na in ex - cel - sis o - san - na in ex - - -
o - san - na in ex - cel - sis o - san - na in ex - cel - sis o - san - na in
o - san - na in ex - cel - sis o - san - na in ex - cel - sis o - san - na in ex -
o - san - na in ex - cel - sis o - san - na in ex - cel - sis o - san - na in ex -
o - san - na
81
- cel - - - - sis o - san - na in ex - cel - - sis
ex - cel - sis o - san - na in ex - cel - - sis o - san - na in ex - cel - - sis
- - cel - - - sis o - san - na in ex - cel - - sis o - san - na in ex - cel - - sis
- - cel - sis o - san - na in ex - cel - - sis o - san - na in ex - cel - - sis
o - san - na in ex - cel - - sis o - san - na in ex - cel - - sis
88
o - san - na in ex - cel - - - sis o - san - na in ex - cel - - - sis
o - san - na in ex - cel - - - sis o - san - na in ex - - - - cel - - - - sis
o - san - na in ex - cel - - - sis o - san - na in ex - - - cel - - - sis
o - san - na in ex - cel - - - sis o - san - na in ex - - - cel - - - sis
o - san - na in ex - cel - - - sis o - san - na in ex - - - - cel - - - - sis

Come già accennato più sopra, si può notare subito che la messa è tutta percorsa da motivi tratti dal mottetto, e ciò le conferisce un grande senso di unità[27]. La versione del codice di Udine, che secondo Carol MacClintock è stata composta dopo il 1580[28], presenta parti più articolate e complesse dal punto di vista contrappuntistico, e risulta anche più ampia, per la presenza dell'*Agnus Dei II*. Ma la versione di Mantova non appare "minore", e forse, in taluni alleggerimenti di tessitura, in certe chiarezze di ordito, sembra richiamare lo stile di Gian Giacomo Gastoldi, cresciuto accanto a Wert e, dal 1582, sempre più impegnato ad aiutarlo o anche a sostituirlo[29]. E se vi sono legami stretti con il mottetto diversi da quelli del Codice 55 (strutturali come nel *Kyrie II*, o nell'incastro cadenza di sezione/inizio sezione successiva come tra *Crucifixus*/*Et resurrexit* e *Et iterum*), vi è però una pagina significativamente diversa, non legata al motivo di apertura del mottetto, ma più libera ed espressiva, anche secondo modalità che si avvicinano a quelle della fine del XVI secolo: il *Crucifixus*. Così anche le due realizzazioni del *Sanctus* possono essere lette quasi come una sorta di riflessione su un tema, come due versioni in cui una serie di idee trovano elaborazioni diverse. Come già ha osservato la MacClintock, Wert correggeva e rifaceva: l'esempio da lei riportato del manoscritto 142 del fondo di Santa Barbara conservato a Milano è assai significativo[30]. Infatti, nella messa a cinque voci *In Duplicibus maioribus,* oltre a cancellature e rifacimenti con maggiore elaborazione del materiale nel *Credo* e nel *Pleni sunt,* c'è in seguito una seconda ver-

---

27 Il dibattito sul concetto di parodia e, di conseguenza, su quello di *imitatio* (legato anche alla indicazioni provenienti dalla retorica), ha prodotto diversi contributi da parte degli studiosi. Senza riassumere qui le diverse riflessioni, vorrei solo sottolineare che la tecnica compositiva che si è sviluppata tramite il lavoro intenso sul materiale motivico, sui rapporti sia orizzontali che verticali tra le voci, ha dato impulsi e stimoli formali, per la costruzione del ciclo elaborato della messa, e la valorizzazione degli elementi espressivi. Cfr., tra i vari saggi, HOWARD MAYER BROWN, *Emulation, Competiton and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXV (1982), pp. 1-48 e HONEY MECONI, *Does 'Imitatio' Exist?*, in «The Journal of Musicology», XII, (1994), pp. 152-178.

28 Cfr. GIACHES DE WERT, *Missa Transeunte* Domino, in *Giaches de Wert: Opera Omnia*, vol. XVII, cit., p. X.

29 OTTAVIO BERETTA, *Giovanni Giacomo Gastoldi. Profilo biografico,* in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 16/1 (1995), pp. 121-141. Indicazioni sullo stile della produzione sacra di Gastoldi si possono trovare in HERBERT NAGAN, *Giovanni Giacomo Gastoldi's Liturgical Compositions. An Examination of his Psalms, Magnificats, Marian Antiphons and Motets*, Diss., Università di Tel-Aviv, 1976, in cui viene sottolineato il percorso del compositore verso le novità di scrittura che attraversano la fine del XVI secolo, pur senza abbandonare una solida tradizione. Nelle sue conclusioni Nagan scrive: «Yet his liturgical compositions prove him to have been a learned and thorough craftsman, who not only knew the rules of counterpoint and harmony, but also had an excellent sense of form and a perfect feeling for the declamation of the text» (p. 86).

30 CAROL MACCLINTOCK, *Giaches de Wert (1535-1596). Life and works*, cit., p. 136.

sione del *Credo*, ancora più articolata. Ritengo quindi che se la messa trascritta nell'*Opera Omnia* rappresentava, al momento della sua edizione moderna, un *unicum* nella produzione a noi giunta di Wert (una messa non *alternatim*, e una messa-parodia[31]), così queste parti differenti della versione del codice *Sforza 1614-1616* possono offrire un ulteriore contributo alla conoscenza della produzione sacra del musicista e del suo stile. Non è certo estranea a Wert la lezione di equilibrio, di legame ben strutturato tra messa e modello propria del grande punto di riferimento rappresentato da Palestrina, ma nello stesso tempo l'elaborazione motivica, armonica, espressiva di alcuni punti lo inserisce pienamente nello sfaccettato mondo musicale del momento[32]. Resta il problema, forse non risolvibile con certezza, di stabilire se le due versioni siano state copiate da Sforza *in toto* come separate, o se, dato che Wert non era più presente, siano frutto della mescolanza arbitraria del compilatore. Per aggiungere elementi all'analisi, ho cercato di confrontare gli errori: ad esempio, nel *Credo* (b. 41), si trova nella parte di *Tenor I* una minima invece di una semibreve in entrambe le lezioni. Così nel *Sanctus* si legge nei due manoscritti la medesima nota *fa* errata nel *Contratenor* (b. 22), ma si può notare come nella parte di *Tenor II* manchi la pausa necessaria all'inizio del *Benedictus* nel codice *Sforza,* e invece sia presente nel Codice 55; a b. 17 sempre nel *Tenor II* sulla parola *Sabaoth* le due fonti presentano una scansione ritmica diversa. Inoltre, ho trovato differenze anche nella scrittura delle alterazioni: in generale sono più presenti nella lezione di Udine, in particolare sulle cadenze che portano da *do*# a re oppure da *fa*# a *sol*, alterazioni spesso intuibili, ma forse sentite, dopo alcuni anni, più necessarie, o comunque di segnalazione più consueta. Infine, per quanto riguarda le *ligaturae*, vengono conservate sostanzialmente le stesse nelle due fonti; solo nel *Sanctus* ne vengono tolte tre nel codice di Udine, realizzando una scrittura più moderna: nel *Cantus* alle bb. 11-12, in cui viene tolto anche il *color*; nel *Tenor II* alle bb. 54-55 (bb. 80-81 nel codice *Sforza*), in cui viene tolto anche il *color* (ma si verifica anche un'incoerenza, in quanto il *color* viene mantenuto nello stesso punto nella linea del *Tenor I*; la segnalazione non compare nell'edizione moderna); nel *Cantus* alle bb. 39-40 (bb. 41-42 nel codice *Sforza*). Da queste osservazioni sembra emergere la

31 Cfr. GIACHES DE WERT, *Missa Transeunte* Domino, in *Giaches de Wert: Opera* Omnia, vol. XVII, cit., p. X.

32 Ad esempio, si può citare la tecnica della parodia in Costanzo Porta, che viene analizzata in LILIAN PIBERNIK PRUETT, *Parody Technique in the Masses of Costanzo Porta*, in JAMES W. PRUETT (a cura di), *Studies in musicology. Essays in the History, Style, and Bibliography of Music in Memory of Glen Haydon*, The University of North Carolina Press, 1969; II ed. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1976, pp. 211-228. «Porta extracts salient motives from his models and subjects these motives to imitation, chordal treatment, fragmentation, telescoping, rhythmic and melodic modification, and combination with new material. (…) the bass lines of certain sections of the Masses are a veritable patchwork of quotations from the model basses» (p. 225).

possibilità che Sforza sia anche intervenuto personalmente, correggendo errori ma trascurandone altri, modernizzando la scrittura ma nello stesso tempo "pasticciando" un po', come in effetti la dichiarazione del frontespizio *selectae et rescriptae* può far immaginare. Entrambe le versioni, però, mantengono una certa coerenza nello svolgersi delle parti, anche se non risulta facile trovare una ragione per la scelta più agile, meno ampia, del codice di Mantova rispetto al successivo, seppur di pochi anni, manoscritto di Udine. Forse può essere interessante riprendere le considerazioni sul contenuto dei due volumi, per vedere se il contesto può aver determinato le differenti versioni.

Si tratta di due manoscritti preziosi in quanto realizzati con cura e decorati; sono celebrativi della famiglia Gonzaga non solo attraverso le dediche a membri di un certo rilievo come il Vescovo Francesco[33] e Cesare del ramo di Guastalla[34], ma soprattutto nella figura centrale di Guglielmo (lodato e chiaramente rappresentato dal *Te Deum laudamus*) con la "sua" basilica di Santa Barbara e la musica ad essa legata. Se i compositori sono significativi per la vita artistica della cappella palatina, non altrettanto chiara, per l'idea che Guglielmo aveva proposto, è la scelta del repertorio: non compare, infatti, alcuna messa *alternatim*, forma compositiva assurta a simbolo della prassi barbarina (è utilizzata nell'Inno, nei Salmi e nel Cantico). Proprio per questo motivo, Fenlon pone la messa di Wert fuori dalla produzione per Santa Barbara[35]. È singolare, però, che da un lato proprio questa compaia due volte a rappresentare uno dei musicisti più importanti, e dall'altro che

---

33 Il Venerabile Francesco è figura religiosa e culturale di spicco nella Mantova di fine Cinquecento; è vescovo dal 1593 alla morte nel 1620 (cfr. ROBERTO BRUNELLI, *L'onore e la gloria. Vita del Venerabile Francesco Gonzaga*, Roma, A.V.E., 1993 e DAVIDE BISOGNIN, *L'altro santo Gonzaga. Il venerabile frate Francesco*, Vicenza, Editrice Lief, 2005).

34 Il ramo dei Gonzaga di Guastalla si distingue per prestigio e interessi culturali: Cesare II è stimato presso la Corte Imperiale e si diletta anche a scrivere versi (cfr. GIUSEPPE AMADEI – ERCOLANO MARANI (a cura di), *Signorie Padane dei Gonzaga*, Mantova, Publi-Paolini, 1982, pp. 178-179; ELENA VENTURINI (a cura di), *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra la Corte Cesarea e Mantova (1559-1636)*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, in particolare il doc. 1424, in cui viene citata la favola pastorale *Callisto e Arcade*; UMBERTO ARTIOLI-CRISTINA GRAZIOLI (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello Spettacolo*, Firenze, Le Lettere, 2005, in cui si possono evincere indicazioni su Cesare Gonzaga e le sue opere sia nei singoli saggi di Raffaele Tamalio, Otto G. Schindler, Simone Bardazzi, Paola Besutti, Guido Carrai che, all'interno della sezione *Materiali*, nel capitolo *Le incoronazioni praghesi del 1627 e la tournée dei Fedeli (1627-1629)* a cura di Cristina Grazioli, pp. 451-491).

35 Cfr. IAIN FENLON, *Giaches de Wert and the Palatine Basilica of Santa Barbara. Music, Liturgy and Design*, in EUGEEN SCHREURS-BRUNO BOUCKAERT (a cura di), *Giaches de Wert (1535-1596) and His Time. Migration of Musicians to and from the Low Countries (c.1400-1600)*, Colloquium Proceedings, Antwerpen 26-27 August 1996, Yearbook of the Alamire Foundation, 3, Leuven-Peer, 1999, p. 48, nota 42.

l'immagine musicale della basilica non sia conforme ai dettami del suo fondatore. La compilazione dei codici risale a diversi anni dopo la morte di Guglielmo (1587) e questo ha sicuramente un peso per i cambiamenti di stile e di gusto che si sono verificati, ma le scelte effettuate sono anche un segnale di ciò che è rimasto per caratterizzare un momento storico e culturale, e una istituzione che da esso è scaturita, attraverso il contributo di una forte personalità. Forse si vuol dare un respiro diverso, sottolineare maggiormente una prassi compositiva di contrappunto "classico", solido e interessante, di chiara impronta cinquecentesca, che riproporre semplicemente un gusto tipico solo di un duca-musicista, ormai ampiamente superato dal figlio Vincenzo e dai nipoti Francesco e Ferdinando.

I codici di Udine e di Mantova sono stati compilati proprio durante la reggenza di quest'ultimo (1613-1626), anch'egli compositore e attento riorganizzatore delle collezioni di opere d'arte di corte: non si può escludere quindi la sua influenza su queste operazioni di riordino e di valorizzazione del patrimonio musicale del Ducato[36] e nel medesimo tempo sulla lettura, che appare ormai incanalata in una particolare prospettiva, di una tradizione sentita già come "storia", come "passato" di grande riguardo e valore, non dimenticato, ma pur sempre non più attuale. Sforza ha probabilmente agito in questo clima, secondo la sua sensibilità e secondo il destinatario, cercando comunque una coerenza interna: per il vescovo Gonzaga ha scelto brani di autori più vicini a Guglielmo e ai primi tempi della basilica, brani che presentano una dimensione più contenuta, pur mantenendo interesse e qualità. È stato più attento a musicisti contemporanei per il colto e viaggiatore principe Cesare[37], con l'inserimento anche di una messa su un modello profano ("Sappi Madonna") che presumibilmente sarebbe stata poco gradita al prelato, e con la proposta di composizioni di più ampio respiro, in cui il grande Wert potesse spiccare in tutta la sua autorevolezza. Il codice mantovano ci lascia dunque un contributo per la conoscenza del compositore fiammingo e, insieme, stimoli interessanti (riflessioni e interrogativi) sulla cultura, sulle convenzioni, sui gusti di un'epoca.

---

36 Sottolinea questo aspetto di Ferdinando Gonzaga PAOLA BESUTTI nella scheda di catalogo n. 180 in RAFFAELLA MORSELLI (a cura di), *Gonzaga. La Celeste Galeria – Le raccolte*, cit., p.470, aggiungendo che il Duca «aveva spronato i padri benedettini dell'abbazia di Polirone al riordino della loro biblioteca».

37 Cfr. n. 34 per alcune indicazioni sul rilievo della figura di Cesare II di Guastalla.

REINMAR EMANS

Il Miserere di Diogenio Bigaglia?

IL MISERERE DI DIOGENIO BIGAGLIA?*

Devo premettere che ho modificato un poco il titolo della mia relazione rispetto a quanto annunciato al Convegno. Il plurale «I Miserere» è diventato il singolare «Il Miserere». Questo cambiamento si è reso necessario perchè mi è risultata accessibile soltanto la fonte di un *Miserere* in do minore, quello conservato nel Benediktinerstift Kremsmünster. Un'altra fonte di un altro *Miserere* è conservata nell'Archivio Musicale della Comunità Oratoriana dei Padri Filippini (Biblioteca Oratoriana dei Girolamini) a Napoli; purtroppo finora non me ne è stata spedita una copia, non so per quale motivo. Potrebbe essere tuttavia, che questa fonte frammentaria sia una copia della prima fonte e che perciò si tratti semplicemente della stessa composizione del *Miserere* di Bigaglia. Nel *Grove Dictionary* si trova una indicazione conforme a questa ipotesi: «?same as Miserere, c» (vol. II, p. 700).

L'altro cambiamento del titolo consiste nell'aggiunta di un punto interrogativo. Questo si deve al fatto che ci sono alcuni problemi riguardo all'attribuzione. La fonte di Kremsmünster non dà nessun motivo di dubitare della paternità del Bigaglia. Il frontespizio suona: «Miserere | a 5 Voc. | 2 Canto, Alto | Tenore, Basso | 2 Violini | Alto Viola obligato | 3 Tromboni ñ[on] oblig. | Organo et Basso. | Del | Benedetto Bigalgia | Monaco Cassineus.» A destra in alto si trova la segnatura, probabilmente vecchia, «No 2169», che è cambiata in «5 cr F | Fasc 22 | 26». Sulla sinistra si trova ancora, nella stessa grafia, l'indicazione «sine gloria»; sotto si trova un'altra indicazione evidentemente più recente, «NB die ersten Sing Nummern | wurden (?) producirt». È vero che la firma usuale dice «Bigaglia» e non «Bigalgia» e che il nome non è «Benedetto» ma «Diogenio». L'ultimo errore si spiega facilmente: in alcune fonti è chiamato «(Padre) Benedettino», il che può condurre semplicemente allo sbaglio nel leggere «Benedetto». Infatti Bigaglia, il quale è nato verso il 1676 a Murano, era fin dal 1694 monaco benedettino nel monastero di S. Giorgio Maggiore a Venezia. Il 22 agosto 1700 egli venne ordinato prete. Nell'anno 1713 egli fu nominato priore del monastero, dopo che egli vi fu attivo in un primo tempo come decano[1]. Non fa meraviglia che le sue opere

* Sono molto grato ad Andrea Luppi per la sua assistenza nella versione italiana di questo saggio.

1 Le affermazioni biografiche seguono l'articoli relativi nelle enciclopedie *MGG* e *New Grove*. Secondo Luigi Verdi, il quale 1993 ha eseguito l'oratorio di Bigaglia, *L'Abele,* su testo di Meta-

siano tradotte in linea di massima in altri monasteri benedettini – e qui principalmente in Kremsmünster – in quanto risiedette a S. Giorgio Maggiore durante tutta la sua vita.

Le opere di Bigaglia sono cadute in dimenticanza fino ad oggi, tranne qualcuna: infatti alcune delle sue *Suonate per flauto a becco e Continuo* sono abbastanza popolari specie tra i dilettanti, sopratutto perchè sono disponibili in pubblicazioni moderne[2]. Negli anni tra il Settanta e l'Ottanta del secolo passato la *Messa in Fa maggiore* del Bigaglia è stato trasmessa alcune volte alla radio, come pure il *Miserere in do minore*. Inoltre queste registrazioni sono trasmesse – e con ciò vengo al problema di attribuzione – per lo più sotto il nome di Pergolesi[3].

Questo è dipeso naturalmente dal fatto che nell'edizione completa delle opere di Pergolesi fatta da F. Caffarelli il *Miserere* in questione è pubblicato sotto il nome di Pergolesi come numero 1 nel volume 13 (1940). Sfortunatamente Caffarelli non dà l'informazione di quali fonti tramandino questo *Miserere*, e neppure delle fonti secondo le quali egli ha condotto l'edizione. Egli riporta solamente, e in modo sommario, le fonti per entrambi i *Miserere* pubblicati a Milano, Firenze, Napoli (Biblioteca del Conservatorio), Modena (Biblioteca Estense), Berlino (Staatsbibliothek), Monaco (Bayerische Staatsbibliothek), Vienna (Gesellschaft der Musikfreunde, Österreichische Nationalbibliothek) e Londra (Royal College of Music). A questa lista di luoghi di reperimento egli aggiunge ancora: «per non ricordare che le principali». Purtroppo queste affermazioni non sono stati specificate finora. Questa è sicuramente una delle mancanze primarie del catalogo tematico di M. E. Paymer,[4] che si riferisce soltanto alla vecchia edizione di Caffarelli, la quale è sicuramente superata. Tuttavia Paymer prende posizione aggiungendo ambedue i *Miserere* alla categoria «Doubtful Works». Caffarelli invece non si è fatto alcuno scrupolo riguardo all'autenticità. Ma si capisce che tenta nella sua prefazione di comparare le qualità del primo *Miserere* rispetto al secondo. Certamente si evince questa stima solamente in modo indiretto, dato che egli prova a mettere ambedue i *Miserere* in un cronologia ipotetica, e che il secondo per lui è scritto «in

---

stasio, Bigaglia lavorava come Maestro di Cappella in Faenza («fu Maestro di Cappella del Duomo di Faenza durante la eccellente metà del settecento», vedi <http://www.luigiverdi.it/abele.htm>). Da dove questa informazione abbia origine, resta oscuro. Nel articolo «Faenza» in *New Grove* Bigaglia non è nominato come maestro di cappella di questa città.

2 *Six Sonatas from opus 1 for Treble Recorder and B.c.*, a cura di T. Wind, L./New York, 1987 nonché *Zwei Sonaten op. 1 Nr. 3 und 10 für A-Blockflöte und B.c.* a cura di G. Zahn, Zürich, 1991. *Sonate a-moll für Sopranblockflöte und Basso continuo*, Mainz (Schott) 1966. *Zwölf Sonaten, op. 1/1-4 für Blockflöte (Violine) und Basso continuo*, Winterthur: Amadeus, 2001.

3 Così anche una registrazione col *Collegium* del WDR.

4 M. E. PAYMER, *G. B. Pergolesi: a Thematic Catalogue of the Opera Omnia with an Appendix Listing Omitted Compositions*, New York, 1976.

ogni singola parte con una tecnica progressiva». Ma sopratutto questa differenza delle due composizioni gli serve per un'apologia del compositore: «Nella loro intrinseca e profonda diversità essi attestano quanto fecondo e versatile fosse il talento del compositore ventiduenne che ha saputo offrire quasi congiuntamente due nobilissime interpretazioni del 50° Salmo di David, singolari per bellezza e originalità di pensieri come per calore di sentimento».

Nell'indagine pergolesiana si evidenziò presto un'evidente demistificazione, specie a riguardo dei problemi di attribuzione. Già nel 1949 Frank Walker indicava questi problemi di attribuzione della musica profana e Charles Cudworth quelli della musica strumentale[5]. Francesco Degrada esaminava inoltre nel 1966 le Messe attribuite a Pergolesi[6]. Attualmente sembrano essere attribuibili alla penna di Pergolesi al massimo 33 composizioni[7].

Che la determinazione dell'autenticità in pratica sia condotta per la maggior parte con criteri stilistici, è certamente un grande problema – indipendentemente dal fatto di quanto elaborato sia il catalogo dei criteri[8]. In primo luogo perché i criteri si possono ricavare solamente in modo descrittivo – e perciò anche, in certo senso, in modo soggettivo. Sebbene il metodo applicato nella ricerca pergolesiana, il metodo di esclusione[9], come fu svilluppato quasi trent'anni fa da Horst Fleig in forma modificata per esigenze della scienza letteraria[10], sembri promettere buoni risultati, questo metodo nega la possibilità che il compositore – sia per conformarsi a una committenza, sia per le condizioni dell'esecuzione – possa a volte differire molto dal suo stile abituale. Lo spazio dell'autore diviene perciò molto ri-

---

5 FRANK WALKER, *Two Centuries of Pergolesi Forgeries and Misattributions*, in: «Music & Letters» XXX (1949), pp. 297-321; CHARLES CUDWORTH, *Notes on the Instrumental Works Attributed to Pergolesi*, in: «Music & Letters» XXX (1949), pi. 321-328.

6 FRANCESCO DEGRADA, *Le messe di G. B. Pergolesi: problemi di cronologia e d'attribuzione*, in: «Analecta Musicologica» III (1966), pp. 65-79.

7 Cfr. BARRY S. BROOK, *The Pergolesi Complete Works Edition and the General Problems of Using Internal Analysis for Determining Authenticity*, in: *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988*, hrsg. von Hanspeter Bennwitz, Gabriele Buschmeier, Georg Feder, Klaus Hofmann und Wolfgang Plath, Stuttgart, 1991, pp. 319-334. Qui si trova una lista della letteratura relativa.

8 Cfr. REINMAR EMANS, *Methodische Alternativen? Ansätze der literaturwissenschaftlichen Stilkritik in Bezug auf die «Nachtwachen von Bonaventura»*, in: *Bachs 1. Leipziger Kantatenjahrgang. Bericht über das 3. Internationale Dortmunder Bach-Symposium 2000*, a cura di Martin Geck, Dortmund, 2002, pp. 253-272.

9 Barry S. Brook descrive il modo metodico di procedere alla domanda d'autenticità presso Haydn e Pergolesi in: *Opera Incerta* (cfr. nota 7).

10 HORST FLEIG, *Rohmanuskript: «Zersprungene Identität. Klingemann – 'Nachtwachen von Bonaventura'»*, pubblicato come allegato a ID., *Sich versagendes Erzählen (Fontane)*, Göppingen, 1974 (Göppinger Beiträge zur Germanistik, vol. 145).

stretto, perchè si prende per base uno stile individuale, il quale dovrebbe essere presente in tutte le sue opere. Questa certamente è un'ipotesi tutta da motivare, che richiede di conoscere senza incertezze l'ambito cronologico e contestuale della genesi compositiva. Questo normalmente è impossibile – poiché altrimenti non ci sarebbero composizioni di autore dubbio – il che conduce inevitabilmente un tale metodo di critica dello stile a dipendere da asserzioni ipotetiche. Non voglio negare che un tale metodo possa trovare giustificazione. Però si vede molto spesso, che le attribuzioni ipotetiche sono spesse smentite dai fatti – e nella maggior parte dei casi dallo stesso autore della precedente ipotesi – senza formulare argomenti nuovi e senza possibilità di verificare lo stato delle cose. Che questa non sia una condizione tipica solo per i musicologi che indagano sui problemi di attribuzione, lo ha mostrato efficacemente Thomas Bein nella sua tesi di abilitazione, in cui esamina i problemi d'autenticità nella lirica tedesca tardomedievale[11]. Anche Bein dimostra in molti casi, con quale frequenza i giudizii di gusto sono venduti come verità, e come si fanno indipendenti nel corso degli anni. Di questo farsi indipendente del giudizio parla anche Umberto Eco: «I giudizi di autenticità sono frutto di ragionamenti persuasivi, fondati su prove verosimili anche se non del tutto inconfutabili, e accettiamo queste prove perché è più ragionevolmente economico accettarle che passare il tempo a metterle in dubbio»[12]. Eco aveva in mente falsificazioni premeditate; persino le inchieste semiotiche delle falsificazioni mostrano, secondo Eco, «quanto sono deboli teoricamente i nostri criteri per decidere dell'autenticità»[13].

Ora si potrebbe credere superficialmente che sempre, se le fonti nominano autori diversi per la stessa opera, lo spazio per i problemi d'autenticità sia più limitato che per le opere considerate anonime. E così una decisione fra i due autori in questione sembra relativamente facile. Veramente si usa quasi sempre una struttura argomentativa, che non è in genere dimostrabile; si crede, che i nomi «più grande» assorbano i «più piccoli». Si intende con ciò, che una fonte che in un primo tempo viene considerata anonima sia poi valorizzata col nome «Pergolesi» piuttosto che di uno sconosciuto come «Bigaglia». A volte ciò potrebbe invero essere giustificato, ma raramente si riesce a provare in casi determinati. Oppure uno dei due nomi potrebbe essere stato scritto sulla fonte, perchè si trovava in possesso di costui. Le indicazioni dei possessori non raramente sono un semplice «di…». Inoltre erronee attribuzioni ai compositori «umili» possono aver luogo perchè il

11 THOMAS BEIN, *«Mit fremden Pegasusen pflügen». Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrikphilologie*, Berlin, 1998 (Philologische Studien und Quellen, a cura di Hugo Steger, Hartmut Steinecke, Horst Wenzel, Heft 150).

12 UMBERTO ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, 1995², p. 191.

13 *Ibid.*

soggetto in questione ha fatto una rappresentazione della composizione, oppure una rielaborazione o una compilazione di una composizione altrui[14]. Infine, anche il grado di conoscenza è molto relativo, e dipende da condizioni di luogo e di tempo; magari a Kremsmünster Bigaglia era più conosciuto che Pergolesi verso il 1710–1720. In genere si segue sempre questa costruzione apparentemente meno problematica, per cui, quando una composizione è attribuita a due compositori, è data la preferenza al nome (supposto) più sconosciuto. Se a volte questo non succede, è esclusivamente a causa del fatto che la composizione sembra essere di straordinaria qualità. In nessun caso si può credere un ignoto compositore sia capace di una tale eccezionale composizione. E viceversa si nega volentieri ai grande nomi una composizione mediocre, per «pulire» l'immagine dell'autore da un retroterra non gradito. Per mezzo di questi limiti arbitrari l'immagine dell'autore diventa più univoca, ma sicuramente non più solida in senso storico. Di conseguenza le immagini «normalizzate» finiscono per annullare oppure attribuire altre opere solo a questa base artificiale. In una simile spirale normalmente non si riflette più sulla base teoretica. John Spitzer ha mostrato in modo molto convincente, come il vocabolario utilizzato cambia in modo caratteristico, secondo che si pensi che la composizione sia autentica oppure no[15].

Per questo è necessario esaminare i dubbi sull'autenticità secondo criteri di argomentazione e plausibilità, i quali hanno contribuito alla esclusione del *Miserere* dalle opere di Pergolesi. A quanto vedo, questa composizione non è mai stata studiata sotto il profilo dell'autenticità. A cosa si riferisca il dubbio rimane quindi perfettamente nell'ombra, ma si può certo immaginare, che si tratti di criterii stilistici.

Semmai si riuscirebbe a ottenere risultati abbastanza certi nella discussione di autenticità per mezzo di una argomentazione critica riguardo alle fonti, la quale dipende naturalmente molto dalla situazione relativa alla tradizione delle fonti. Come già mostrato all'inizio della mia relazione, l'edizione di Caffarelli si basa su

---

14 Cfr. REINMAR EMANS, *Doppelzuschreibungen als Problem der Echtheitskritik*, in: *Autor – Autorisation – Authentizität*. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen und der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, Aachen, 20. bis 23. Februar 2002, a cura di Thomas Bein, Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta, Tübingen 2004 (= Beihefte zu editio, Bd. 21), S. 193-201 e ID., *Orgelchoräle von Johann Sebastian Bach oder Johann Ludwig Krebs?*, in: Bachs Musik für Tasteninstrumente. Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposium, 2002, a cura di Martin Geck, Dortmund 2003, S. 323–332 (Dortmunder Bach-Forschungen, Bd. 4).

15 *Authorship and Attribution in Western Art Music*, Ann Arbor 1983. Cfr. anche DANIEL N. LEESON, *Whatever happened to the Sinfonie Concertante?*, in: «The Clarinet» XII (1984), n. 1 nonchè sotto http://www.idres.org/Publications/Journal/JNL13/JNL13Lees.html.

una contaminazione delle fonti, la quale resta all'oscuro di quale fonti egli abbia usato. Non può offrire una discussione critica delle fonti, la quale trovi la prova in una filiazione verificabile. Quindi rimane solamente la possibilità di esaminare quella fonte, nella quale ci è conservato il *Miserere* sotto il nome di Bigaglia.

Esistono in tutto 13 voci. Le voci principali «Soprano Primo Concerto», «Alto Concerto», «Tenore Concerto», «Basso Concerto», «Violino Primo», «Violino secondo», «Alto Viola» e «Organo - Fundamento» sono scritte da un'unica mano. Tutte queste voci sono state rivedute e corrette da un'altra mano. Ciò comprende la maggior parte dei segni per il tempo e le istruzioni, se la parte sia per un coro oppure per soli (dichiarato generalmente con «T[utti]» oppure «S[olo]»). Lo stesso scrivente, che aggiungeva i supplementi nelle voci principali, scriveva la voce di «Soprano secondo», la quale contiene solamente il *Sacrificium* con alcuni differenze evidentemente riguardanti la voce di Soprano-Primo[16] e anche il Tacet a *Benigne fac Domine*.

È evidente che la voce «Violone» è una voce doppiata, stesa conseguentemente da un terzo scrivente. Dato che questi ha copiato anche l'istruzione come «tasto s:», non ci sono dubbi che la voce d'organo gli è servita come modello della copia. Un quarto scrivente ha fatto la voce di «Trombone Pmo». Non è certo, se anche le altre due voci di Trombone derivano dallo stesso scrivente, oppure se un altro scrivente è stato responsabile per il «Tenore Trombone» e il «Basso Trombone». Queste tre voci risalgono senza dubbio alle voci vocali corrispondenti[17]. Solo il soprano non è stato raddoppiato in modo strumentale. Naturalmente ciò pone la domanda se queste voci supplementari appartengano alle voci originarie, oppure se si tratti di voci aggiunte forse più tardi. Poichè qui si trovano le lezioni *ante correcturam* delle voci vocali e inoltre sono aggiunte alcune istruzioni per la frase e il tempo dallo stesso scrivente che ha fatto pure la revisione delle altri voci, si può senz'altro accettare che le voci dei tromboni siano fatte nello stesso tempo delle altre. Perciò qui ci sono più voci che nelle fonti pergolesiane. Le poche modificazioni del Soprano secondo rispetto al primo non hanno trovato accoglimento nell'edizione di Caffarelli – corrispondentemente lui intitola il pezzo con «per 4 voci con accomp. di strumenti ad arco». E non c'è neppure un'indicazione sulla collaborazione dei tromboni. Dal momento che questi derivano dalle voci vocali e sono identici, essi possono essere principalmente parti aggiuntive, che non erano state progettate dal compositore. Ma altrove si può supporre, che gli scriventi abbiano potuto realizzare un raddoppiamento a partire solamente dalle voci (origi-

16 Il soprano secondo non è in verità una voce indipendente.

17 Questo dimostra la correzione con cancellatura nelle voci di tenore e anche di trombone in *Asperges me* (vedi inoltre *infra*).

nali), ma non dallo spartito (originale).

Inoltre si trovano tante varianti fra le voci di Bigaglia e l'edizione di Caffarelli. Sopratutto differisce molto spesso la disposizione del testo, ma nella maggior parte dei casi le varianti di Caffarelli sono più maldestre riguardo all'accento tonico. A proposito di valutazione sono incerto su alcuni passi in cui Bigaglia prescrive un melisma lungo, mentre Caffarelli abbrevia ripetendo il testo, come in *Benigne fac Domine*, battute 68ff.



Strana in linea di massima è l'interruzione dell'accompagnamento nella battuta 73, per lo meno se si canta un melisma perpetuo. In questo caso la ripetizione del testo come la offre Caffarelli sembra quindi più plausibile. Nella sua edizione è aumentato ancora il contrasto fra il melisma accompagnato e il testo senza accompagnamento, perche – diversamente che per le voci di Bigaglia – fino alla battuta 71 accompagnano anche il violino secondo e la viola. D'altra parte l'intera battuta 77 è costruita come una ripetizione in sequenza dalla battuta 76, come anche le parti della fonte Kremsmünster riportano. La disposizione del testo offerta da Caffarelli rende necessaria quella modificazione ritmica, che non sembra musicalmente corrispondere alle intenzioni del compositore. Di fronte a simili varianti restano aperte tante domande; non ultima, perchè spesso non si riesca a riconoscere, se singole varianti sono misure redazionali di Caffarelli, oppure se esse corrispondano alle fonti pergolesiane[18]. Il problema della valutazione è particolarmente difficile nella parte di viola. La fusione degli strumenti in due righi nell'edizione di Caffarelli potrebbe essere colpa sua, che è intervenuto in maniera pesante relativamente alle voci medie. In particolare, almeno la parte di viola presenta differenze notevoli rispetto alla parte di Bigaglia. E normalmente le varianti di Caffarelli si possono considerare come le peggiori. Per la maggior parte le differenze sembrano doversi all'economia di spazio dello spartito caffarelliano[19]. Per questo una valutazione delle interdipendenze delle fonti resta in ultimo irrealizzabile. Si dovreb-

18 Sicuramente si può supporre, che la maggior parte dei segni dinamici e numerose legature di portamento siano aggiunte dell'editore.

19 Ciò risulta confermato dal fatto che Caffarelli per principio non comunica le cifre del basso continuo.

bero confrontare tutte le fonti disponibili in modo particolareggiato.

Vorrei indicare ancora una correzione nel manoscitto con attribuzione a Bigaglia, la quale tuttavia rende possibile una conclusione al manoscritto, dal quale è stato copiato. In questo caso si tratta delle battute alla fine del coro *Asperges me*:



La variante di Caffarelli sembra essere sfavorita da diverse cause. Nelle battute 4–5 del nostro esempio musicale il tenore è condotto per esempio nell'ottava con soprano rispettivamente con violino secondo. Poichè il soprano è raddoppiato dal secondo violino e il contralto dal primo violino all'ottava, ci si aspetterebbe subito, come si legge nella fonte di Bigaglia nella variante *post correcturam*, che la viola raddoppi il tenore, come succede anche nell'edizione di Caffarelli nella penultima battuta. Qui il tenore accoppiato alla viola, come si legge nella fonte Bigaglia, sembra incomparabilmente più convincente. Tuttavia c'è anche una variante *ante correcturam*, la quale adesso certamente racchiude in sè alcuni enigmi. Così la prima battuta era identica alla lezione di Caffarelli (due semiminime invece di due mimime). E anche la battuta finale, la quale finisce con la terza maggiore dell'accordo finale, era identica. Oltre a ciò, l'ultima intonazione del tenore era portata in avanti di una battuta rispetto alla lezione più tarda, anche se con la stessa musica che offre la lezione *post correcturam*; e così la musica non si accorda affatto alle altre voci e neanche coll'intonazione della viola. La musica intesa dell'ultima intonazione del tenore suonava nella lezione *ante correcturam*:



La stessa lezione si trova del resto nella voce corrispondente di trombone. In entrambe le voci è stata corretta la lezione erronea dallo scrivente, che ha scritto anche la voce di soprano secondo. Resta nondimeno la domanda, di quale possa essere la ragione per la battuta soprannumeraria nella parte di tenore. La supposizione ovvia, che lo scrivente copiando sia per esempio scivolato in un'altro sistema – nel caso che egli abbia copiato da una partitura[20] – rispettivamente in un altro rigo – se a lui serviva una voce alla copia – sembra senza motivazione. La figura saliente in ritmo dattilico nella terzultima battuta non esiste nella composizione completa. Questa non può essere certo un'inavvertenza. Si deve credere che la musica originaria abbia contenuto una battuta in piú. Un altro indizio si trova nella parte dell'organo; qui è cancellata la penultima battuta, la quale conteneva solo una pausa (oppure una minima g ?).

[20] Qui si dovrebbe pensare in linea di massima a una voce di soprano oppure di basso, alle quale fanno senso un bemolle oppure uno bequadro dinanzi alla ultima nota delle due ultime battute.

Questo intervento fa pensare, che forse lo stesso compositore avesse collaborato. Così si spiegherebbe anche la voce supplementare di soprano secondo. Dato che finora non è noto nessun autografo di Bigaglia, questa tesi rimane ipotetica. Nondimeno si potrebbe immaginare, che Bigaglia avesse ordinato di fare queste voci per i frati del monastero di Kremsmünster su propria indicazione. Si deve constatare che egli non ha redatto molto accuratamente sopratutto le legature di valore e di portamento; ma non è un argomento decisivo in contrario.

A questo punto ritorniamo brevamente ai criteri stilistici. Caffarelli valutava questo *Miserere* «più fuor di moda» che il secondo da lui pubblicato. Dal punto di vista biografico ciò sembra – se si accetta il Bigaglia come autore – molto plausibile; anche se sopravvisse a Pergolesi, Bigaglia tuttavia era piú vecchio di ben 34 anni rispetto a lui. Inoltre il primo *Miserere* mostra alcune analogie melodiche colla *Messa in Fa maggiore* di Bigaglia, mentre ci sono alcune analogie fra il secondo *Miserere* nell'edizione di Caffarelli e lo *Stabat Mater* di Pergolesi – potendo queste analogie provare molto meno sulle questioni di attribuzione di quanto solitamente si ritenga[21].

È soddisfatta così la domanda sull'attribuzione? Sembrerebbe di sì, ma in realtà io penso di no. Per lo meno finché non c'è una filiazione particolareggiata, che possa dare informazioni su come (oppure attraverso chi) sia stata compiuta l'attribuzione a Pergolesi. Fino ad ora questa si può solo formulare ipoteticamente: sulla base delle fonti sembra che adesso le opere di Pergolesi siano ancora una volta diminuite di un brano. Si dovrebbe dire perciò molto chiaramente, che un «Kleinmeister» è riuscito a scrivere una versione più intima e commovente del 50° salmo che non il «grande» Pergolesi.

21 Per paralleli testuali cfr. anche R. EMANS, *Methodische Alternativen?* (vedi nota 8).

STEFANO BALDI

La musica nella cattedrale di Vercelli tra controriforma ed età moderna: un profilo e nuovi documenti

LA MUSICA NELLA CATTEDRALE DI VERCELLI TRA CONTRORIFORMA ED ETÀ MODERNA: UN PROFILO E NUOVI DOCUMENTI

1. Premessa storiografica

Forse nessuna delle compagini musicali delle istituzioni religiose piemontesi si trova in una singolare contraddizione storiografica quanto la cappella del duomo di Vercelli. Infatti se da un lato essa nel corso della sua secolare esistenza ha conosciuto momenti e figure di musicisti di grande importanza, d'altro canto è stata oggetto di saggi compilativi e memorie ottocentesche e primonovecentesche volti a riferire su quelle vicende senza tuttavia saperne dare un'adeguata attenzione, pari perlomeno a quella ricevuta ad esempio da un'istituzione musicale analoga quanto ad importanza quale la cappella musicale del duomo di Torino.

Tra i primi ad intuire il contrasto tra la portata dell'attività musicale vercellese negli anni della Controriforma, soprattutto delle vestigia nell'archivio capitolare, e l'oblio in cui esse caddero poco più di un secolo dopo, fu padre Martini: nelle sue carte si ritrova una memoria riguardante la storia della cappella della cattedrale di Vercelli, manoscritta ma non autografa, riconducibile forse ad uno dei musicisti in qualche modo allievi di padre Martini e successivamente maestri di cappella a Vercelli[1].

In seguito lo storico locale De Gregory offriva alcuni appunti su tale argomento nei volumi II, III e IV della sua *Istoria della vercellese letteratura*[2], traendo tuttavia tali notizie da scrittori più antichi[3]: contributi originali riguardavano personalità conosciute direttamente dall'erudito. Altre informazioni, spigolate dai documenti dell'archivio capitolare, vennero riferite a fine secolo dall'allora maestro di

---

1 Il documento si trova nella miscellanea martiniana, precisamente con collocazione H 63: 140, cfr. OSCAR MISCHIATI, *Le miscellanee come specchio degli interessi storico-musicali di Padre Martini*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1987, pp. 17-26: 22.

2 GASPARE ANTONIO DE GREGORY, *Istoria della vercellese letteratura ed arti*, 4 voll., Torino, Chirio e Mina, 1819-1824.

3 Tra le principali fonti di De Gregory vi sono le opere manoscritte dello storico secentesco Carlo Amedeo Bellini, ora conservate presso la Biblioteca Civica di Vercelli.

cappella Geremia Piazzano a Giuseppe Masutto quando quest'ultimo compilava, sull'onda della ricerca delle radici ceciliane, *Della musica sacra in Italia*[4]. Rifacendosi a questi dati e aggiungendo ricerche d'archivio, seppur circoscritte ad alcune figure di compositori, uno studioso vercellese di inizio Novecento, Costantino Negri, trasse la materia per il proprio volume: tale lavoro, per quanto mosso da intenti di contestualizzazione plurisecolare, purtuttavia non costituì una sistematizzazione della materia[5].

Altri dati vennero nel Novecento, a seguito del rinnovato interesse per il fondo musicale contenuto in cattedrale. All'inizio del secolo fu responsabile del fondo Raffaele Casimiri, esponente di spicco del cecilianesimo e dei risvolti eruditi e archivistici di quel movimento. Casimiri aveva progettato di scrivere una storia della cappella musicale, con particolare riguardo all'aspetto dell'accompagnamento, secondo quanto custodito in archivio, ma questo non ebbe mai luogo. Dopo il trasferimento di Casimiri a Roma, nel 1911, l'allora maestro della cappella Pietro Magri mise in atto una valorizzazione del patrimonio musicale custodito in archivio, trascrivendo e facendo eseguire le composizioni di Heredia e Brusasco[6].

In tempi più recenti, Claudio Sartori per primo, durante il lavoro di ricognizione dei fondi musicali per il censimento del Rism e la bibliografia della musica vocale profana italiana, diede notizia del fondo della musica a stampa segnalando sommariamente i titoli e gli autori delle stampe custodite[7] e si riservò di ritornare al più presto sul materiale manoscritto. Ma lo studioso non poté mai fare questo. Un catalogo sommario e redatto con criteri non specificamente musicologici venne realizzato da un gruppo di lavoro patrocinato dal Rotaract Club Vercelli (1983), in cui l'archivista di allora diede una lista più precisa dei maestri di cappella della cattedrale[8].

---

4 *Della musica sacra in Italia*, a cura di Giuseppe Masutto, vol. 3, Venezia, Visintin, 1889, pp. 87-91.

5 COSTANTINO NEGRI, *Brevi considerazioni sull'evoluzione storica ed estetica della musica. Biografie di musicisti vercellesi*, Vercelli, s. e. [ma Tipografia Eugenio M. Floritta, Milano], 1909.

6 ALBERTO GALAZZO, *Le Squille Benedette. Pietro Magri (1873-1937). Appunti biografici e catalogo delle opere*, Biella, Commissione di Musica Sacra, 1998, ora anche in formato elettronico alla URL http://ups.biella.com/etext-galazzo-magri.pdf.

7 CLAUDIO SARTORI, *Il fondo musicale dell'Archivio della Cattedrale di Vercelli*, in «Fontes Artis Musice», V (1958), pp. 24-31.

8 *I maestri di cappella del duomo di Vercelli (sec XVI ... XIX). Manoscritti musicali inediti della cappella eusebiana. Catalogo*, con introduzione di Giuseppe Ferraris, edizione a cura del Rotaract Club di Vercelli, 1983.

2. La nascita delle istituzioni

I corpi musicali della cattedrale di Vercelli e di quella di Torino, soprattutto durante l'arco temporale precedente allo sguardo che vogliamo tentare nel presente profilo, sembrano offrire agli storici materiale per imbastire alcuni parallelismi. Del resto, dal punto di vista politico, Vercelli era entrata a far parte del ducato di Savoia fin dalla prima metà del Quattrocento.

Negli anni in cui si moltiplicarono le scuole di cantori annesse alle cattedrali e ai templi italiani a motivo delle ferme intenzioni di alcuni pontefici, in particolare Eugenio IV, fenomeno noto e di indubbio beneficio per lo sviluppo della musica in tali sedi[9], la cattedrale vercellese di Sant'Eusebio ricevette un nuovo organo: nel 1466 esiste già un organo, costruito «per Magistrum piam de Rotomonte»[10], cioè forse Jean Piaz de Meaux che costruì tra 1469 e 1470 l'organo della Sainte Chapelle di Chambéry per i duchi di Savoia[11]. Questo si inserisce in un più ampio rinnovato interesse per gli organi nelle cattedrali di Ivrea (un organo segnalato già nel 1469), Asti (erezione tra 1470 e 1474) e – come si faceva notare – Torino (il restauro dell'organo antico data 1469 e la costruzione del nuovo 1488).

Una certa analogia tra Vercelli e Torino esiste poi sul piano più specifico del corpo dei cantori: Giovanni Gromo, arciprete della cattedrale vercellese, di comune accordo con il vescovo Urbano Bonivardo, fonda nel 1495 il Collegio degli Innocenti, stabiliti in numero di sei e chiamati comunemente Ciandri o Chiantri[12].

---

9 OSVALDO GAMBASSI, *«Pueri cantores» nelle cattedrali d'Italia tra medioevo e età moderna. Le scuole eugeniane: scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, Firenze, Olschki, 1997 («Historiae Musicae Cultores» Biblioteca, 80).

10 FRANCO PIPERNO, voce *Vercelli*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il Lessico*, diretto da Alberto Basso, vol. 4, Torino, Utet, 1984, p. 688.

11 MARIE-THÉRÈSE BOUQUET, *La cappella musicale dei duchi di Savoia dal 1450 al 1500*, in «Rivista Italiana di Musicologia», III (1968), pp. 233-285: 275-279.

12 «Con occasione della morte del buon prelato Domenico della Rovere, Gioanni Gromo nobile Biellese, il quale era stato vicario episcopale in Torino d'esso Cardinale, et haveva veduto di quanta importanza fosse la fondazione del Colleggio degl'innocenti musici in essa catedrale di Torino per il colto divino et ajuto de fanciulli bisognosi, ritirandosi nella città di Vercelli dove haveva honorato grado tra i Canonici di quella Catedrale ivi fondò un altro colleggio di fanciulli per la musica col medesimo titolo d'innocenti nella catedrale di St. Eusebio, il che non si potendo fare senza l'autorità del Vescovo e del Capitolo, fece con i Canonici, che mandando eglino a Pinerolo dove si trovava il loro Vescovo Urbano Bonivardo, lo indussero a concorrere alla fondazione del nuovo Colleggio […] con obbligo ad essi fanciulli di cantare ivi alcune lodi, et orationi in honore di detta Vergine, perciò che in essa capella haveva fatto egli collocare la marmorea figura dell'istessa Vergine […]», in *Ragionamento apologetico per la nobilissima Famiglia Groma composto da Carl'Antonio Coda*, Torino, Gioanni Sinibaldo, 1601, pp. 17-18, già riportato in MARIE-THÉRÈSE BOUQUET, *Contribution à l'étude de la Chapelle musicale de la Cathédrale Saint-Jean-Baptiste de*

L'assetto formale che la *schola cantorum* ricevette con tale atto sembra mosso da motivazioni simili a quelle eugeniane e fu modellato sulla cappella dei *pueri* del duomo di Torino[13]. Un provvedimento non di molto successivo, portato ad esecuzione nel 1517 dall'autorità di Leone X su istanza del vescovo di Vercelli Agostino Ferrero Fieschi, dota la cattedrale di un corpo musicale complementare, vale a dire un collegio di otto cantori adulti[14].

Del resto una iniziativa 'torinese' nelle decisioni eusebiane troverebbe piena spiegazione alla luce della situazione politica di primo Cinquecento, che vedeva il ducato sabaudo intenzionato a investire Vercelli del ruolo di avamposto per la propria politica territoriale.

Durante gli anni di guerra nella prima metà del Cinquecento, la corte di Savoia, da sempre per sua natura itinerante da un centro all'altro del proprio territorio, si trovò ad attraversare due *interim* a Nizza (1536-1543) e, soprattutto per quanto più ci riguarda, a Vercelli (1543-1550). Naturalmente la cappella e il Collegio degli Innocenti ducali seguirono la corte in tali esili: nonostante le fila di tali compagini si fossero assottigliate, la loro presenza costituì un vero e proprio traino per l'attività della consorella eusebiana[15]. Per quanto riguarda i rapporti tra la corte sabauda e il capitolo della cattedrale in quegli anni un certo ruolo dovette ricoprire Andrea di Savoia: egli figura infatti come cantore del duca fin dal 1525[16] e consolida il proprio servizio nei decenni a venire[17], ma al suo nome viene associata anche la carica di canonico di Sant'Eusebio[18].

La corona sabauda intervenne sempre prontamente a sostegno della musica in duomo: i rapporti tra la corte ducale e la sua cappella e i canonici della cattedrale

---

Turin aux XVe et XVIe siècles, IN ASSOCIAZIONE PIEMONTESE PER LA RICERCA DELLE FONTI MUSICALI, *Miscellanea di Studi 2*, Torino, Centro Studi Piemontesi Fondo «Carlo Felice Bona», 1989, pp. 7-39: 8-9. Ricordano la fondazione del Collegio degli Innocenti anche DE GREGORY, vol. 1, pp. 506-507 (che aggiunge «ed il Gromo diede la sua casa ed alcuni beni a tal fine, coll'obbligo a' giovinotti cantori di intervenire nelle funzioni del capitolo») e NEGRI, p. 107.

13 Cfr.BOUQUET 1989.

14 MASUTTO, p. 87.

15 Cfr. MARIE-THÉRÈSE BOUQUET, *La cappella musicale dei duchi di Savoia dal 1504 al 1550*, in «Rivista Italiana di Musicologia», V (1970), pp. 3-36: 23-30.

16 STANISLAO CORDERO DI PAMPARATO, *Emanuele Filiberto protettore dei musici,* in «Rivista Musicale Italiana», XXXIV (1927), fasc. 1, pp. 229-247 e 555-578, fasc. 2 pp. 29-49, in particolare pp. 246-247.

17 BOUQUET 1970, p. 34 fissa l'inizio del suo servizio all'aprile 1535, ma già CORDERO 1927, p. 246 trascrisse la lettera patente del luglio 1525 con cui il duca gli conferiva l'incarico di cantore della cappella. Che egli prestasse la propria opera negli anni successivi è confermato da un ulteriore documento recato da CORDERO 1927 p. 230 che elenca Andrea di Savoia tra i cantori nel 1528.

18 CORDERO 1927, p. 246. Andrea di Savoia morì nel 1560.

vercellese erano stretti e i gesti di assistenza economica non poterono che avere effetti benefici, ad esempio quando Carlo il Buono Duca di Savoia acquistò a Milano intorno al 1550 un organo[19] che ricevette sistemazione nella cantoria di Sant'Eusebio poco tempo dopo, organo alla cui manutenzione provvide nell'ottobre 1555 François Chemon[20]. Lo strumento venne riparato nel 1557 da Jean Janin[21].

Va però sottolineato allo stesso modo che la diocesi di cui ci stiamo occupando era sede di un potere vescovile molto forte, esplicatosi nell'arco del secolo in figure autorevoli, a volte anche politicamente significative a livello dell'intero continente europeo. Nella prima metà del secolo la carica di vescovo fu in mano a membri della famiglia Ferrero: Giovanni Stefano, Bonifacio e Agostino precedettero due vescovi che in maniera particolare meritano di essere citati per i risvolti che ebbero sulla musica, vale a dire Pier Francesco Ferrero e suo nipote Guido Ferrero.

Pier Francesco Ferrero, vescovo dal 1542, tentò di ripristinare alcuni aspetti delle antiche pratiche legate alla liturgia eusebiana[22], cosa che sembra in contraddizione con la sua attiva partecipazione al Concilio di Trento fin dal 1545. Successivamente egli parve abbandonare le proprie idee sulla liturgia in cattedrale, impegnato a partecipare a Roma nel 1556 alla commissione di riforma convocata da Pio IV: fu forse in quell'occasione che entrò in contatto con i circoli intellettuali romani e ricevette la dedica del *Secondo libro delle Muse* di Orlando di Lasso (Roma, Antonio Barré, 1557)[23]. Va messa probabilmente in relazione alla sua attività la comparsa di Filiberto Materni come maestro di cappella in cattedrale nel 1559, figura non sconosciuta ma dai contorni non così ben circoscritti: siamo tentati infatti di identificarlo con un Filiberto Lantelmi (o Philibert Lanterme), maestro di

---

19 Già citato in ANTONINO BERTOLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti dagli archivi mantovani,* Milano, Ricordi, s. a. [ma 1890], p. 54.

20 «Aptavit», in CORDERO 1927, p. 558.

21 Il pagamento (14.III.1557) riportato *ibid.* reca la motivazione «pour avoir acconstre les orgues». Ancora a proposito della presenza di musicisti provenienti da territori sabaudi all'interno della vita musicale eusebiana, si cita il maestro Jaches Julliardo savoiardo e Pierre (o Pietro) Audriet valdostano, riportati da GIUSEPPE FERRARIS nella sua introduzione a *Manoscritti musicali*, cit., ed entrambi operanti in un momento non meglio precisabile del XVI secolo.

22 Riguardo tale iniziativa Pier Francesco Ferrero trovò l'opposizione del capitolo dei canonici. Tra gli altri momenti notevoli nella sua vita (Vercelli, 1513 – *ivi*, 11.XI.1566) si ricordano la nomina a collettore pontificio per il Piemonte nel 1547, nunzio apostolico a Venezia nel 1560 e nominato cardinale. Nel 1562 si dimise dal vertice della diocesi in favore del nipote Guido Ferrero.

23 *Secondo libro delle Muse, a cinque voci, Madrig. d'Orlando di Lassus con una canzone del Petrarca*, Roma, Antonio Barré, 1557. Dedica di Giovanbattista Bruno.

cappella in duomo a Torino alcuni anni dopo (all'incirca 1565-1566)[24] e con un Filiberto Nanterni maestro di cappella tra il 1570 e il 1603 presso Santa Maria di San Celso a Milano[25].

Pier Francesco Ferrero si dimise dal vertice della diocesi nel 1560 per passare la carica al nipote Guido Ferrero[26], che la ricevette nel 1562, anno in cui prese parte al Concilio di Trento. Fin dai primi anni di vescovato vi sono segnali che fanno pensare ad una ripresa dei rapporti tra corte sabauda e cappella vercellese a tutto vantaggio della musica: proprio nel 1563 i musici al servizio del Ferrero si esibiscono di fronte a Emanuele Filiberto Duca di Savoia, che li remunera (si tratta di un «Camillo Bolognese» e di un «Pompeo Pallero»)[27]. In seguito, con la progressione fulminea della sua carriera, saranno ben più evidenti gli elementi di autonomia dell'azione pastorale di Guido Ferrero: nel 1564 nunzio apostolico a Venezia, nel 1565 cardinale e partecipante al sinodo provinciale di Milano sotto la direzione del cardinale Borromeo (con cui era legato anche da vincoli di parentela), nel 1566 nuovamente in diocesi, dedito al riordino del clero attraverso l'applicazione dei dettami tridentini[28]. Tale cornice riformista – e certo controriformista – raggiunge il suo momento più intenso tra il 1569 e il 1570: non senza contrasti con il capitolo, Ferrero inaugura una radicale ristrutturazione, in primo luogo dell'edificio del duomo (protrattasi per l'intero decennio), e successivamente delle istituzioni stesse della diocesi. La musica ne trae immediato beneficio: a partire dal primo gennaio 1569 viene nominato maestro di cappella Paolo Magri, già cantore a San Petronio in Bologna con stipendio annuo di 180 scudi d'oro per insegnare canto fermo e musica figurata ai sei fanciulli[29].

Altri maestri di cappella sotto Guido Ferrero furono intorno al 1570 don Pietro Ferregrato di Castiglione Lodigiano[30], il quale successivamente sarebbe stato maestro di cappella e cantore presso la Collegiata di San Secondo in Asti, tra il

---

24 STANISLAO CORDERO DI PAMPARATO, *La Cappella musicale del Duomo* [di Torino] *e le origini della Cappella musicale dei principi di Savoia*, in «Santa Cecilia», XV, 1914, p. 29, poi anche in volume, Torino, Sten, 1915, e anche BOUQUET 1989, p. 27.

25 GIUSEPPE RICUCCI, *L'attività della cappella musicale di S. Maria presso S. Celso e la condizione dei musici a Milano tra il XVI ed il XVII secolo*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela e Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 289-312, *passim*.

26 Biella, 18.III.1537 – Roma, 16.V.1585.

27 Il 29 maggio 150 lire pagate a «Camillo Bolognese et soi compagni musichi del cardinal Ferrero»; l'8 agosto «A Pompeo Pallero musico del card.di Vercelli», in CORDERO 1927, p. 30.

28 L'8 aprile 1567 si apre la sinodo, di cui nel 1572 sarebbero stati pubblicati gli atti *Sommario dei decreti conciliari et diocesani spettanti al culto divino* e nello stesso anno egli effettua la visita pastorale.

29 MASUTTO, p. 89; NEGRI, p. 109.

30 NEGRI, p. 108.

1580 e il 1583[31]. Inoltre nel 1570 compare il nome di un musicista destinato a ritornare nella storia della cappella: il più adulto tra gli Innocenti è infatti Orfeo Vecchi[32]. In base a ciò vi è chi ha dedotto una sua origine vercellese e lo svolgimento da parte sua di incarichi quali l'insegnamento di musica e grammatica ai colleghi più giovani. Al contrario altri studiosi riportano documenti in cui egli è detto figlio di un Rinaldo milanese[33].

L'anno successivo furono istituiti in Vercelli il Monte di Pietà, la Compagnia della Misericordia in Sant'Andrea e le scuole della dottrina cristiana e, nel 1572, il Seminario: tale istituzione, cui erano assegnati sei *alumni*, venne contestualmente unita al Collegio degli Innocenti dal vescovo, il quale pure si attivò per ottenere lettere apostoliche (bolla del 15 marzo 1572) che ne aumentassero il numero dei fanciulli a sedici. Contemporaneamente anche il numero dei cantori fu portato a sedici[34]. Nel 1580, quando egli non era più vescovo di Vercelli, Guido Ferrero ricoprì la carica di abate dell'Abbazia di Santa Maria di Pinerolo e dell'Abbazia di San Giusto di Susa: anche in quegli anni furono visibili i suoi interessi per il miglioramento dello stato della musica nelle realtà cui fu preposto, in particolare consolidando la già fiorente tradizione musicale dell'abbazia pinerolese[35].

Nel 1579 è maestro di cappella Orazio Colombani di Verona, allievo di Costanzo Porta: nel frontespizio della sua *Harmonia super Vespertinos omnium solemnitatum Psalmos* a sei voci, con dedica da Vercelli il 9 aprile 1579, si legge che egli è «Musicae Moderator» della cattedrale[36] .

Intorno al 1582 si nota una serie di iniziative da parte del capitolo eusebiano tese ad assegnare la massima carica della musica a Orfeo Vecchi, ben noto in Ver-

---

31 GIACINTO BURRONI, *Cronistorie musicali della città di Asti*, in «Rivista di Storia, Arte, Archeologia per le province di Alessandria e di Asti», LXIII (1955) [ma in realtà 1954], pp. 3-59: 26-27.

32 ORFEO VECCHI, *Missarum quatuor vocibus. Liber primus*, a cura e con introduzione di OTTAVIO BERETTA, Lucca, LIM, 1991, pp. VII-XXX, che cita documenti in cui Orfeo Vecchi è nominato insieme agli altri *pueri* come «maior ipsorum Innocentium».

33 Cioè lo *Status personalis* del 1596 relativo al musicista quando egli era in servizio presso la chiesa di Santa Maria della Scala di quella città, documento custodito ora presso l'Archivio Storico Diocesano di Milano e commentato da MARINA TOFFETTI, *Nuovi documenti su Orfeo Vecchi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXX (1996), pp. 445-465.

34 MASUTTO, p. 87.

35 Cfr.PAOLO CAVALLO, *Organi e organisti in San Donato di Pinerolo,* tesi di laurea in Storia della Musica Moderna e Contemporanea, Università di Torino, anno accademico 1997-1998, pp. 40-41.

36 *Horatii Columbani Veronensis in Cathedrali Ecclesia Vercellensi Musicae Moderatoris Harmonia super Vespertinos omnium solemnitatum Psalmos sex uocibus decantanda Nunc primum in lucem edita*, Venetiis, Apud Angelum Gardanum, 1579. Il dedicatario «Reverendissimo D. D. Joanni Antonio Vulpio Novocomen. Episcopo Dignissimo Patrono suo Colendissimo» menzionato nella prefazione datata a Vercelli «4 Idus Aprilis. 1579» non è tuttavia un vescovo della diocesi di Vercelli.

celli: il 24 settembre 1582 egli infatti ricevette una cappellania e si può immaginare che egli abbia ricoperto l'incarico di maestro di cappella all'incirca fino al 1586, giacché l'anno successivo si incontra il nome di un nuovo maestro[37].

3. L'età d'oro della musica nella cattedrale

In conseguenza del nuovo e breve episcopato di Costanzo da Sarnano, detto Buccafuoco[38], inauguratosi nel 1587, si collocano alcuni eventi di una certa importanza: egli deliberò infatti di costruire un organo che dalla spesa possiamo immaginare di grande bellezza. Le spese si aggirarono sui 2000 ducatoni[39]. Le politiche di questo vescovo (sul soglio dal 1587 al 1589) in campo musicale sancirono inoltre l'assoldamento di un maestro di cappella e di un organista molto qualificati.

Il primo fu Giacomo Antonio Piccioli, minore conventuale proveniente da Corbaro, in provincia di Rieti, anch'egli – come Colombani - allievo di Costanzo Porta (cruciale fu il ruolo di Porta nell'aver formato musicisti che avrebbero poi ricoperto ruoli importanti nelle cappelle piemontesi). Piccioli si dimostrò subito molto riconoscente nei confronti del vescovo[40], dedicandogli la sua raccolta pubblicata in quell'anno, *Missa, Cantica Beatae Mariae Virginia ac Sacrae Cantiones* a 8 voci e riportando sul frontespizio lo stemma del prelato[41]. Piccioli era ancora a Vercelli

---

37 Per quanto riguarda le cariche ecclesiastiche che Orfeo Vecchi collezionò in Piemonte, TOFFETTI 1996 ricorda che egli venne nominato nel 1582 suddiacono dal vescovo di Novara e poi diacono dal vescovo di Casale. Nel 1583 inoltre ricevette il clericato di San Giovanni Battista nella chiesa di San Martino in Vercelli. Toffetti precisa ancora che, contrariamente alle opinioni di alcuni studiosi, fu sempre membro del clero secolare. In seguito agli anni vercellesi, egli fu maestro di cappella presso Santa Maria della Scala in Milano, incarico che raggiunse anche perché sostenuto fin dal 1580 da Carlo Borromeo e dal vescovo di Vercelli, in quell'anno Giovanni Francesco Bonomi. Va ricordato ancora per inciso che in questi stessi anni il Collegio dei Cantori ricevette nuove disposizioni da lettere apostoliche del marzo 1586.

38 Il motivo dell'epiteto va ricercato nelle sue prodigiose virtù oratorie. Il Buccafuoco trascorse quasi interamente il suo episcopato a Roma; si dimise dal vertice della diocesi prima del maggio 1589.

39 Già citato in DE GREGORY, vol. 2, p. 247 e ripreso in NEGRI, p. 108.

40 Non quindi «Constanzo Sartiano», come si legge erroneamente in IAIN FENLON in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by STANLEY SADIE, London, Macmillan, 2001, *ad vocem* Piccioli.

41 *Jac. Ant. Piccioli a Corbario Min. Conven. Musices Cathedralis Ecclesiae Vercellensis moderatoris, Missa, Cantica B. M. Vir. ac Sacrae Cantiones octo vocibus concinendae. Ad Illustriss. et Reveren. D. D. Constantium, S. R. E. Presbyterum Cardinale Sarnanum, Episcopum Vercellensem*, Mediolani, Apud Franciscum, & haeredes Simonis Tini, 1587. La data nel fine delle parti è come segue: «Mediolani, a-

quando pubblicò le *Canzonette a tre voci* l'anno seguente (Venezia, Giacomo Vincenti, 1588)[42].

L'altra notevole personalità è Giovanni Antonio Cangiasi, milanese di nascita, organista in cattedrale fin dal 1588[43] e ancora in carica nel 1590, come si dedurrebbe dal frontespizio dei suoi *Li ariosi Magnificat a 8 voci*, pubblicati a Milano da Simone Tini in quell'anno[44]. La parabola biografica di Cangiasi si allontanò dal Piemonte – nel 1602 era in San Francesco a Milano[45], nel 1607 e nel 1611 a Locarno – per poi ritornarvi alcuni anni più tardi, prestando servizio come organista nella «chiesa maggiore» di Castelnuovo Scrivia, come si legge nel frontespizio dei suoi *Scherzi forastieri per suonare a quattro voci*, pubblicati nel 1614 da Filippo Lomazzo, contenente una versione della *Girometta* – motivo ben noto nei repertori di tradizione orale piemontesi - e una «canzon la Alessandrina»[46].

In questi anni di avvicendamento frequente dei maestri di cappella si può avanzare l'ipotesi che tali cambiamenti siano da mettersi in relazione con il mutamento di vescovo.

---

pud Michaelem Tinum. 1587». La messa è la *Factum est silentium*; il volume contiene inoltre tre versioni del *Magnificat* e ad alcuni mottetti.

42 Il compositore è menzionato da ANGELO BERARDI a c. 13 degli *Arcani Musicali* (Bologna, Pier Maria Monti, 1690). Tra le opere di Piccioli si trova una messa nel *Missarum quinque vocum*, RISM 1588(1), che contiene anche quattro messe di Orfeo Vecchi, e una messa *super voce mea* a cinque voci nelle *Orlandi Lassi, Adriani Hawil, ac nonnullorum aliorum musicorum Missae quatuor quinque vocibus decantandae*, edite da Giulio Bonagiunta a Milano nel 1588, RISM 1588(4).

43 Cfr. appendice di documenti, n. 1. Per quanto riguarda la consultazione dei Convocati Capitolari presso l'Archivio Capitolare della Cattedrale di Vercelli (che verranno d'ora in poi citati come ACV, CC), ringrazio la dottoressa Anna Cerutti Garlanda e Don Gianluca Gonzino.

44 L'opera, oggi perduta, è menzionata da ROBERT EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1904, *ad vocem*.

45 Come si desume da GIOVANNI ANTONIO CANGIASI, *Il secondo libro delle canzonette a tre voci*, Milano, Agostino Tradate, 1602.

46 GIOVANNI ANTONIO CANGIASI, *SCHERZI FORASTIERI, / PER SVONARE, / A QVATTRO VOCI. / DI GIO. ANTONIO CANGIASI ORGANISTA / nella Chiesa Maggiore di Castel nuouo Scriuia. / Con la Partitura per l'Organo. Nouuamente dati in luce / OPERA OTTAVA / DEDICATE / Alla Nobilissima Communità di Castel nuouo di Scriuia*, In Milano, Appresso Filippo Lomazzo, 1614. Probabilmente si tratta della Chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo. Gli *Scherzi forastieri* si leggono modernamente in due edizioni: edited by Robert Judd, New Jork, Garland, 1991, e a cura di Andrea Bornstein, Bologna, Ut Orpheus, 1997. Una rassegna delle edizioni musicali di Cangiasi è in DANIELE CALCAGNO, *Giovanni Antonio Cangiasi*, in «Iulia Dertona» LXXX (1999), seconda serie.

Un caso illustre avvenne in corrispondenza della elezione a vescovo di Marco Antonio Vizia (o Visia) nel 1590: l'anno successivo Valerio Bona[47] nella dedica del suo volume *Missa et Sacrae Cantiones* (pubblicato in luglio) fa riferimento al proprio servizio come maestro di cappella[48].

L'epoca di Vizia e di Bona sancisce anche la comparsa sulla scena musicale di un giovinetto destinato ad una prestigiosa carriera. Infatti nella prefazione alla *Missa et Sacrae Cantiones* del 1591, Valerio Bona rimarca l'abilità raggiunta nella composizione dal giovane preposto all'organo della cattedrale dal vescovo stesso, al punto che l'autore ritiene di poter aggiungere i lavori del ragazzo al contenuto del proprio volume:

> «Due composizioni vocali sacre del valido giovinetto Pietro Heredia, che tu preponesti all'organo della cattedrale, scegliendole tra le molte che produsse grazie alla fertilità del suo ingegno, ho aggiunto volentieri alle mie con il suo consenso, ritenendo che ti sarebbero state gradite»[49].

In base a questo passo possiamo ricavare nuovi elementi biografici dell'apprendistato musicale di Pietro Heredia.

Nato a Vercelli, «figlio di uno spagnolo e di una nostrana»[50], cioè di Carlo Heredia, segretario di Emanuele Filiberto duca di Savoia, e di una vercellese, Pietro Heredia era quindi *adulescentulus* intorno al 1591: di conseguenza la sua data di nascita andrebbe collocata intorno al 1575. Heredia è figura piuttosto nota agli studi musicologici per essere stato secondo organista a San Pietro in Roma, a fianco di Girolamo Frescobaldi. La padronanza della tecnica tastieristica che permise a Heredia di essere annoverato tra i maggiori organisti dell'epoca fu appresa quindi sull'organo della cattedrale vercellese.

A diffondere una certa predisposizione alla composizione strumentale fu la persona stessa di Bona, che durante il suo magistero in duomo, l'anno successivo,

---

47 Sui dati biografici di questo musicista GIOVANNI GIACINTO SBARAGLIA, *Supplementum et castigatio ad scriptores trium ordinium s.Francisci a Waddingo, aliisve descriptos*, Roma, Contedini, 1806, p. 683 e ANDREA TESSIER, *Del P.Valerio Bona o Buona e delle sue opere*, in «Miscellanea francescana», 1890, pp. 52 segg.

48 VALERIO BONA, *F. Valerii Bonae / brixiensis / Musices Vercellensis Cathedralis Ecclesiae / Moderatoris / Missa, et Sacrae Cantiones / (quae vulgò Motecta nuncupantur) octonis / vocibus concinendae*, Mediolani, Apud Michaelem Tinum, 1591.

49 «Binas cantiones sacras ex multis, quas ex ingenij sui foecunditatibus deprompsit, adolescentuli optimi Petri Herediae, quem Cathedralis Organo praefecisti, arbitratus tibi, atque item alijs apprimè fore iucundas, his meis, ipso licet renuente, libenter addidi.»

50 DE GREGORY, vol. 2, p. 256.

pubblicò *Il secondo libro delle canzonette a tre voci*[51]. Infatti nel volume, che vide la luce nel marzo del 1592, Bona inserì un gruppo di composizioni vocali, «*con l'aggionta di dodici Tercetti a note*», cioè dodici composizioni strumentali a tre parti, senza indicazioni specifiche di organico, due per ogni nota dell'esacordo.

Il dedicante (non Bona, ma il notabile vercellese Giulio Cesare Carelli) dichiara di aver raccolto le composizioni in tempi diversi: molto probabilmente Bona le aveva composte durante il soggiorno vercellese, tanto più che una di esse si intitola esplicitamente «La Vercellasa»[52].

Nel frattempo, nell'ottobre del 1592 Heredia era entrato a far parte come cantore del Collegio degli Innocenti della cattedrale. Dai documenti sappiamo che egli era *alumnus* del Seminario. La sua nomina avvenne in forma solenne: subentrò ad un beneficio assegnato ad un cantore dopo le dimissioni di quest'ultimo[53] e confermò l'incarico pochi giorni dopo[54], abbandonando del tutto il Collegio degli Innocenti[55], ma l'insistenza del formulario usato per verbalizzare il passaggio di cariche e il riferimento, oltre che agli statuti e alla normativa ufficiale, anche alle consuetudini del capitolo, lasciano intendere qualcosa di inconsueto o addirittura di irrituale all'interno della procedura che condusse Heredia a divenire cantore beneficiato. La trafila relativa all'ingresso di Heredia tra i cantori si concluse con la lode della settimana di prova[56].

Né Bona né Heredia tuttavia dopo aver raggiunto ciascuno il proprio inquadramento dovettero rimanervi molto a lungo.

Nel caso di Heredia è assodato come, dopo due anni in cui promise di essere residente presso il capitolo dei canonici[57], nel 1595 egli prendesse la strada per la corte ducale di Torino: in quella corte, dove erano attivi i corpi musicali del duca, del cardinal Maurizio e di Amedeo di Savoia, Heredia soggiornò all'incirca un

---

51 VALERIO BONA, *Il secondo libro / delle Canzonette a tre voci / con l'aggionta di dodeci Tercetti a note / di Valerio Buona da Brescia / Maestro di Capella nel Duomo di Vercelli / Nouamente poste in luce,* Venezia, Ricciardo Amadino, 1592. Dedicate con data «Vercelli il 7 aprile 1592» da Giulio Cesare Carelli «All'illustre signor cavaglier Galeazzo Crotto, conte di Vinzaglio».

52 La parte strumentale della raccolta ha conosciuto un'edizione moderna in *Fantasie a tre voci, per cantar et sonar con ogni sorte d'istrumenti : Venice 1585 / Giovanni Bassano . Ricercars from Madrigali et ricercari ... a quattro voci : Venice 1589 / Andrea Gabrieli . and Tercetti from Il secondo libro delle canzonette a tre voci con l'aggionta di dodeci tercetti a note : Venice, 1592 / Valerio Bona*, edited by Robert Judd, New York - London, 1995.

53 Cfr. appendice documentaria, n. 2.

54 Cfr. appendice documentaria, n. 3.

55 Cfr. appendice documentaria, n. 5.

56 Cfr. appendice documentaria, n. 4.

57 Cfr. ACV, CC 1591-1593, f. 162 *verso* (20.V.1593, trascritto in appendice documentaria n. 6), CC 1594-1595, f. 42 *verso* (20.V.1594) e f. 150 *verso* (maggio 1595).

biennio e lì sospendiamo il nostro sguardo sulla sua persona per ritornarvi poco più oltre.

Dal canto suo Bona passò alla direzione del corpo di musica della chiesa di San Francesco in Vercelli, come si legge nel frontespizio dei *Missa et motecta* a tre voci che il bresciano pubblicò nel 1594[58]. Con poche certezze si può ricostruire per quanto tempo egli abbia continuato ad operare in Piemonte negli anni successivi. Nel 1595 Bona aveva in qualche modo ancora a che fare con Vercelli, poiché il primo febbraio di quell'anno mandò alle stampe presso l'editore Bernardo Grasso di Casale Monferrato le sue *Regole di Contraponto, et composizione*, dedicandole al «Mag. M. Germano Aliardo Tenorista & Chorista di S. Eusebio»[59]. Era però maestro di cappella in San Francesco in Vercelli, contrariamente a quanto spesso si ripete[60]. Nell'anno successivo, quand'era già divenuto maestro di cappella nella chiesa di San Francesco a Milano, Bona mandò alle stampe in quella città le tavole del medesimo trattato, intitolate *Essempi delli passaggi delle consonanze, et dissonanze*[61].

Di un certo rilievo dovette essere quindi il rapporto venutosi a creare tra il maestro di cappella e Germano Aliardo, o Aliaudo, come frequentemente viene citato nei documenti capitolari[62]. Un passo della prefazione di Bona alle *Regole di Contraponto* a lui dedicate pare addirittura una dimostrazione di affetto, svelando nel contempo la profonda ragione della stesura del trattato: servire come sussidio per l'educazione musicale del figlio, Pietro Antonio Aliaudo, al tempo giovinetto.

---

58 VALERIO BONA, *Missa, / et motecta / ternis vocibus / Valerii Bonae / In Templo Vercellensis D. Francisci Capellae Magistri / quibus in fine accesserunt Magnificat sexti Toni à 6. / Et Falsi Bordoni à 3. omnitonum,* Mediolani, haeredes Francisci et Simonis Tini, 1594.

59 VALERIO BONA, *REGOLE / DEL CONTRAPONTO, / ET COMPOSITIONE / BREVEMENTE RACCOLTE / da diuersi Auttori. / PER IL R. P. F. VALERIO / Bona da Bressa, Minor. Conuent. / Dedicate / AL MAG. M. GERMANO ALIARDO / Tenorista, & Chorista nel Duomo di Vercelli. / Operetta molto facile, & vtile, per i scolari / principianti*, In Casale, Appresso Bernardo Grasso, 1595. Sull'opera ANGIOLA CORTELLAZZO, *Le* Regole del contraponto et compositione *di Valerio Bona,* in «Quadrivium» XII (1971), 1, poi come introduzione alla ristampa anastatica dell'opera, Bologna, AMIS, 1971 (Monumenta Brixiensa fototypice espressa, 4).

60 Non tiene conto di questa precisazione NEW GROVE 2001, *ad vocem* Bona, Valerio.

61 VALERIO BONA, *ESSEMPI / DELLI PASSAGGI / DELLE CONSONANZE, / ET DISSONANZE, / Et d'altre cose pertinenti al Compositore / DEL R.P. VALERIO BVONA / Maestro della Musica in Santo Francesco di Milano*, Milano, Heredi di Francesco, & Simon Tini, 1596.

62 Il suo nome compare in ASV CC 1591-1592, giugno 1592, ff. 79 v – 80 v: «Sigurtà prestata per m.r germano alliodi per l'affittam.to di beni di Caresana di RR. Beneficiati» e in un passo successivo si dice che Aliaudo subloca i beni avuti come beneficiario dal capitolo, ed ancora in CC 1593-1594, gennaio 1593, f.123 («Cautio prestita per dnum germanum allodi pro bonis coristatus»).

> «Messer Germano / mio carissimo, / […] La protettione c'hauette sempre tenuta di me, & dell'opere mie, mentre era Mastro della Musica nella Cathedrale, non m'obliga à questo ? L'instanza che mi hauete fatto, in farmi far questa poca fatica, per facilità, & utilità di Pietro Antonio, vostro figliuolo, non lo ricerca ? L'intelligenza vostra di questa virtù, non lo vuole ? sì certo, sì certo; Et se non fosse per non so chè direi assolutamente che l'hò fatto perche sete d'un Core tanto generoso, è fedele, (da pochi però conosciuto) che meritate ogni bene. Accettate dunque l'animo mio grande, con queto picciol dono, & fate studiar il vostro figliuolo, che sarà honor suo, & utile insieme. Ben vostro, è contento mio. / Dal Conuento di S. Francesco di Vercelli il primo di Febraro. M. D. XCV. / Vostro Carissimo amico / F. Valerio Bona»[63].

Il seme dell'insegnamento di Bona cadde in un terreno ricettivo, dal momento che già nel 1600 troviamo Pietro Antonio come organista presso la cappella del duomo di Torino[64] e nel 1603 è ammesso da Carlo Emanuele I nella cappella ducale, entrando in seguito a far parte del corpo dei tromboni[65]. Aliaudo avrebbe in seguito esercitato come maestro di cappella in Asti, in un primo momento nel 1616 presso la cattedrale di Santa Maria e, successivamente, sicuramente nel 1639, presso la collegiata di San Secondo[66].

Fondamentale fu quindi il ruolo propulsivo svolto da Bona per la civiltà musicale piemontese. Nonostante egli avesse abbandonato a quel tempo la regione, il suo nome tuttavia compare all'interno di una raccolta collettiva di musica sacra del 1596, cui contribuirono altri compositori operanti in Piemonte, come Michele Varotto e Orfeo Vecchi[67]. Siamo però certi che Bona tornò successivamente in Pie-

---

63 BONA, *Regole*, p. non numerata.

64 A partire dai primi mesi di quell'anno, cfr. ROSY MOFFA, *Enrico Antonio Radesca (c. 1570-1625,* [sic] *maestro di cappella di Carlo Emanuele I di Savoia. Precisazioni biografiche e catalogo delle opere a stampa*, in «Note d'Archivio per la storia musicale», nuova serie, IV (1986), pp. 119-152: 124.

65 Cfr. STANISLAO CORDERO DI PAMPARATO, *I musici alla corte di Carlo Emanuele I*, in *Carlo Emanuele I. Miscellanea*, vol. 2, Torino, Biblioteca della Società Storica Subalpina, 1930, pp. 33-142: 61.

66 Nel suo regesto sintetico di documenti BURRONI p. 9 riassume il decreto capitolare del 15 agosto 1616, che sancise l'inizio dell'attività di Aliaudo presso il duomo di Asti, aggiungendo che dal testo dell'atto si desume che a quel tempo egli era ancora organista in Torino. Ancora su Aliaudo in Duomo, cfr. *ibid.*, p. 20. Per il decreto della Collegiata di San Secondo, cfr. *ibid.*, p. 28.

67 *Psalmodia vespertina integra omnium solemnitatum quinis vocibus decantanda una cum duobus Canticis B.V.M. a diversi in arte musica excellentissimis viris nunc in lucem edita ... D. Timotheo Baroffio*, Mediolani, apud haeredes Francisci et Simonis Tini, 1596.

monte. Il 1599 è l'anno del suo *Quarto libro delle canzonette*[68]. In quell'anno e nel successivo 1600 Bona torna a ricoprire un incarico direttivo: nel frontespizio del volume appena ricordato egli è detto «maestro della musica» di San Salvatore Monferrato, alla testa di un corpo musicale che aveva presumibilmente contribuito all'esecuzione dei componimenti raccolti in quel volume prima che essi vedessero la luce a stampa. Il volume pubblicato da Bona nell'anno successivo (1600), i *Psalmi omnes ad vesperas per totum annum*, reca la dedica al parroco di San Salvatore Giovanni Pietro Buzia, fornendogli idealmente un supporto concepito per l'accompagnamento della liturgia[69] e nuovamente San Salvatore è la località da cui Bona dedica a Guido e Giovanni Gaspardoni il 1° gennaio 1601 il primo libro di *Madrigali et canzoni a cinque voci*[70]. Ancora una volta le attenzioni particolari di Bona, quasi di natura affettiva, verso il centro monferrino sono evidenti nel *Missarum et motectorum duobus choris Liber secundus*, volume che il musicista dedicò appunto «alla comunità di San Salvatore» nello stesso anno (1601), quando ormai però Bona era passato a dirigere il corpo musicale della cattedrale di Mondovì[71], incarico che mantenne ancora al momento di pubblicare, nello stesso 1601, la sua raccolta immediatamente successiva, dedicata al vescovo di quella città[72].

---

68 VALERIO BONA, *Il quarto libro / delle canzonette / a tre voci, / di Valerio Bona / Maestro della Musica in S. Saluatore / di Monferato,* Milano, herede di Simon Tini et Francesco Besozzi, 1599. Dedicato a Guido e Giovanni Gaspardoni, due nobili casalesi, «poiche sopra questo amenissimo Colle di S. Saluatore molte volte si sono compiaciute sentirle, & gradirle». Il nome dei Gaspardoni compare tuttavia nella vita della cattedrale vercellese: Giovanni Battista Gaspardoni era infatti segretario della mensa apostolica vercellese (cfr. ACV CC 1596-1587, ff. 68 *verso* – 69 *recto*). Il volume di Bona contiene anche due composizioni di Antonio Mortaro, vale a dire le canzonette *Dunque per esser bella* e *Basciami Clori*. Negli atti della cattedrale compare alcune volte il nome del cantore «Antonius de Castro Mortarie» (cfr. ACV CC 1596-1597, f. 22 *verso*, marzo 1596, e f. 42 *verso*, maggio 1596, vd. tra i componenti del Collegio dei Cantori in appendice), il quale non dovrebbe peraltro essere identificato con Antonio Mortaro, di origine bresciana, ma con un Antonio proveniente dalla città di Mortara, attualmente in provincia di Pavia.

69 VALERIO BONA, *Valerii Bone / Psalmi omnes / ad vesperas per totum annum / Partim integri, partim in versiculos divisi, vnà / cum duobus Magnificat Extant etiam / in fine omnium modum per bre- / ues Falsi Bordoni / quatvor vocibus*, Venetiis, Apud Iacobum Vincentium, 1600.

70 VALERIO BONA, *Madrigali / et canzoni / a cinqve voci / Di Valerio Bona. / Libro Primo / Nouamente posto in luce,* In Venetia, Appresso Angelo Gardano, 1601. Dedica a Guido e Giovanni Gaspardoni, «Di San Saluatore il Primo di Gennaro 1601».

71 VALERIO BONA, *Valerii Bonae / Brixiensis, / in maiori ecclesiae Montis Regalis / Mvsices Magistri / Missarum et motectorum / duobus Choris / Liber secundus (...) / Ad Magnificam communitatem Sancti Saluatoris / Montis Ferrati*, Venetiis, Apud Ricciardum Amadinum, 1601. Dedicato alla comunità di San Salvatore Monferrato.

72 VALERIO BONA, *VALERII BONAE / BRIXIENSIS / IN CATHEDRALI MONTIS REGALIS / Ecclesia Capellae Magistri. / MOTECTORVM SENIS VOCIBVS / LIBER PRIMVS. / Nunc primum in lucem editus*, Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum, 1601. A p. (2):

Non sembra che le peregrinazioni del musicista francescano siano proseguite ulteriormente in terra piemontese; certo tuttavia – e il breve nostro *excursus* per seguirlo nei dintorni di Vercelli ce lo conferma - è che in questo decennio Bona contribuì con le sue raccolte e il suo insegnamento all'emancipazione della musica strumentale nel territorio piemontese e, più particolarmente, a sviluppare nei musicisti che lo conobbero quali ad esempio Heredia e Mortaro una certa sensibilità per la musica strumentale astratta, senza escluderne la natura squisitamente polifonica.

Qualche tempo prima che Heredia, il cantore forse più in vista della chiesa eusebiana, si allontanasse da Vercelli per soggiornare a Torino, e quando già l'autorità di Bona era migrata ad altro soglio, la carica di maestro di cappella venne ricoperta da Stefano Nascimbeni, precisamente negli anni tra il 1594 e il 1596. Sulle fasi biografiche trascorse in Piemonte da questo non ignoto musicista e compositore mantovano si è fatta luce solo in anni recenti. Nato a Mantova, nel 1588 contribuì a due raccolte di madrigali di autori gravitanti nell'orbita della città dei Gonzaga. A Vercelli i documenti capitolari lo ricordano nell'atto di compiere le audizioni per nominare nuovi *pueri* per il Collegio degli Innocenti, dal luglio 1594[73] o come testimone delle assegnazioni delle settimane di prova, preliminari all'investitura dei benefici per chi ne faceva richiesta qualche anno più tardi[74]. La sua biografia, che lo vide nel 1600 per un breve periodo maestro di cappella della cattedrale di Mantova e tra aprile 1609 e agosto 1612 successore di Giovanni Giacomo Gastoldi come maestro della cappella ducale di Santa Barbara di quella città, conobbe successivamente un riavvicinamento al territorio piemontese: infatti dopo aver lasciato Mantova forse nel 1612 (è citato infatti come maestro di cappella di S. Andrea in Portogruaro, nella diocesi di Concordia, tra maggio 1614 e la seconda metà del 1615), finora è stato poco sufficientemente rimarcato come egli

---

«ADMODVM ILL.RI AC REVER.MO D. / DO. IOANNI CASTRVCIO / Montis Regalis Episcopo dignissimo & Comiti. / *Frater Valerius Bona Brixiensis Min Conu, S. D. P.*: […]». Nella raccolta è presente anche un mottetto di Michele Varotto, *Spiritus meus*.

73 Il documento si trova in ACV CC 1594-1595, f. 60 *verso* (29 luglio 2002), ed è stato già parzialmente riportato da LICIA MARI, *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 IX Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 13-15 luglio 1999, a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2002, PP. 155-180: 169 nota 7. Se ne dà una trascrizione integrale in appendice documentaria n. 7.

74 «Antonius de Castro de Mortaria beneff[icia]tus noviter provisus» chiede che venga approvata la settimana di prova: il passo, contenuto in ACV CC 1596-1597, f. 26 *verso* – 27 *recto* (13 aprile 1596), cita come testimone "Steffano nascimbene mag[ist]ro cappelle». Il passo non è citato in MARI 2002.

abbia ricoperto analogo incarico tra il 1616 e il 1620 presso il duomo di Novara, città in cui nel 1621 morì[75].

Il soggiorno torinese di Heredia si concluse con l'allontanamento dello «spagnolino», senza che si possa capire se per sua volontà personale o perché costretto a seguito di vicende poco chiare[76].

L'anno seguente Heredia tornava nuovamente a Vercelli, maestro di cappella in duomo[77]. Anche se non è stato possibile rinvenire documenti archivistici che testimonino con precisione l'inizio dell'incarico, pur tuttavia le fonti concordano nell'assegnare a Heredia un ruolo direttivo fin dal volgere del secolo e sicuramente nel primo decennio del Seicento[78]. Inizia per lo «spagnolino» un periodo di segno ambivalente: da un lato prolifico, d'altro lato condizionato dall'attrazione costituita dalle promesse di avanzamento professionale offerte da istituzioni ecclesiastiche ancor più prestigiose. Infatti non si spiegherebbe come Heredia abbia richiesto un beneficio in Santa Maria della Scala a Milano, durante il 1605: egli avrebbe potuto sporgere domanda benché non residente a Milano, poiché spesso anche per quanto riguardava i benefici cui si era tenuti a giuramento di *residentia*, nei fatti la residenza non si verificava[79]. D'altro canto proprio a tale periodo vanno ricondotte le musiche di Heredia manoscritte custodite presso l'Archivio Capitolare, tra cui le messe con organico vocale e basso all'organo, a 4, 8 e anche 12 voci, compresa la *Missa Corona aurea*, in un movimento della quale alle 8 voci si affiancano due violini. Inoltre in particolare una cantata a otto voci, *Io Triumphe*, in cui si fa riferimento al vescovo Giacomo Goria, molto probabilmente alla sua ascesa al soglio vescovile avvenuta nel 1611, può essere quindi datata intorno a quell'anno e costituire un punto fermo nella cronologia delle opere di Heredia.

Per spiegare l'allontanamento di Heredia da Vercelli sono state ipotizzate polemiche aspre nate per via della sua promozione a canonico maggiore o forse perché il posto di maestro di cappella venne assegnato ad un altro pretendente in seguito ad un dissenso con la curia romana e il nostro si risentì al punto da abban-

---

75 Per la discussione delle opere e la bibliografia sul musicista rimando a LICIA MARI, *Fedeltà alla tradizione e fermenti innovativi nelle messe a otto voci di Stefano Nascimbeni*, tesi di laurea, Università di Pavia, 1990-1991 e a MARI 2002.

76 Cfr. CORDERO 1930, p. 56.

77 NEW GROVE 2001, *ad vocem* Heredia, Pedro.

78 NEGRI, p. 109.

79 Già in TOFFETTI 1996 e ora in EAD., *Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala di Milano nella prima metà del Seicento*, Lucca, LIM, 2004 (Quaderni dell'Archivio per la Storia della Musica in Lombardia, 2), p. 12. Heredia si presentò per ottenere una mansioneria presso il Capitolo di Santa Maria della Scala in seguito alla *resignatio* di Damiano Scarabelli. La sua presentazione è datata Valladolid, 20 aprile 1605. Sono grato a Marina Toffetti per la segnalazione.

donare la città. Forse è più semplice spiegare il trasferimento ipotizzando che le mire di Heredia siano andate a buon fine.

Heredia rassegnò le dimissioni e si rivolse alla città dei papi: tuttavia ben prima del 1623, data che si ripete sulla scorta di De Gregory[80], poiché già nel 1616 egli è documentato in Roma. Se incerte sono le motivazioni personali che lo spinsero ad allontanarsi da Vercelli, il fatto che il trasferimento coincise con alcuni anni di guerra offre una spiegazione meno soggettiva. Infatti a seguito dell'espansionismo di Carlo Emanuele I duca di Savoia in Monferrato, la ritorsione della potenza spagnola allora sovrana sul milanese si concretizzò in incursioni che funestarono il vercellese nel 1614 e si inacerbirono proprio nel 1616. Vercelli, tra il marzo e il maggio del 1617, fu stretta nella morsa di un feroce assedio e fu infine presa; la popolazione ne uscì falcidiata.

Tra 1617 e 1629 Heredia ricoprì quindi la carica di secondo organista in San Pietro, affiancando Girolamo Frescobaldi, primo organista, nelle festività più solenni, inclusa la consacrazione della basilica nel 1626; egli inoltre comparve in una *extravaganza* a 12 cori organizzata da Paolo Agostini per la festività dei Santi Pietro e Paolo nel 1628[81]. Va verificato se si sia aggregato alla Cappella Sistina in qualità di *magister virtuosus* «con un buon stipendio e con un beneficio», come sostiene Negri[82]. Con maggiore sicurezza si può invece dire che la sua carriera si concluse come maestro di cappella del Seminario romano e della Chiesa del Gesù a partire dal 1639 o forse anche prima[83].

---

80 DE GREGORY, vol. 2, p. 256.

81 ALEXANDER SILBIGER, *The Roman Frescobaldi Tradition: 1640-1670*, in «Journal of American Musicological Society», XXXIII (1980), pp. 42-87.

82 NEGRI, p. 109.

83 Cfr. RAFFAELE CASIMIRI, *«Disciplina musicae» e «mastri de cappella» dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma: Seminario romano - Collegio germanico - Collegio inglese (sec. XVI--XVII)*, in «Note d'Archivio per la storia musicale», XV (1938), pp. 49-64: 61. Sulla figura di Heredia va ancora ricordato come GIAMBATTISTA DONI abbia dedicato a lui il capitolo XII del *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, Roma, Andrea Fei, 1635 (cfr. ff. 163 segg.; il volume contiene anche tre madrigali con accompagnamento strumentale su testo di Urbano VIII); il nome del musicista è inoltre citato nell'opera di ID., *Lyra Barberina*, Firenze, Stamperia Imperiale, 1763, I, f. 356 e II, f. 226. Merita puntualizzare, seppur in nota, il catalogo di Heredia: oltre alle due composizioni sacre risalenti agli anni giovanili già ricordate e pubblicate nel volume di Bona del 1591 sopra citato (molto probabilmente *Regina coeli letare* e *Domine ad adjuvandum me*), e successivamente alle opere del periodo vercellese custodite presso l'archivio della cattedrale, le prime opere ad apparire a stampa durante il soggiorno romano furono *Anima mea exultavit* a 3 voci e *Anima mea* a 4 voci, in *Selectae cantiones […]*, Roma, B. Zannetti, 1616. Tra le messe composte in questi decenni grande fortuna presso i contemporanei e i posteri toccò alla *Missa super cantu romano*, a 4 voci e basso per l'organo (una copia manoscritta di essa, recante la data «1635» è custodita presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna), che conobbe anche

Vercelli ritornò sotto il Duca di Savoia nel 1618 e la ricostruzione riguardò anche la musica di Sant'Eusebio. Compare infatti in quel tempo nelle cronache il nome di Marco Antonio Centorio. Di famiglia vercellese imparentata con gli Heredia[84] e di nobili natali[85], Centorio fu allievo del Collegio degli Innocenti, dove si segnalò per la bellezza della voce. Ancora giovinetto si esibì in alcune accademie musicali in Vercelli. Si recò a Milano per studiare contrappunto; gli eruditi vercellesi sostengono che ottenne in quella città una qualche celebrità e forse divenne anche maestro, ma si tratta di notizie che solo a seguito di ricerche future sarà possibile confermare. Indossò l'abito sacerdotale e ritornò a Vercelli, dove fu provvisto di un beneficio della sua casa[86].

Il 21 maggio 1618 è nominato canonico minore beneficiato in Vercelli[87]. La prebenda legata al titolo – anche se una delle modalità per retribuire i musici - non

---

l'edizione moderna di MICHAEL HERMESDORFF (Trier, 1873) e l'edizione critica di HERMANN BÄUERLE, Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1927 (in altra fonte manoscritta essa è chiamata *Missa super cantu gregoriano*). Al periodo romano vanno inoltre ricondotte i manoscritti provenienti dall'archivio musicale di Santo Spirito in Saxia a Roma, oggi presso il fondo Feininger a Trento (cfr. *I manoscritti polifonici della Biblioteca musicale L.Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, catalogo a cura di CLEMENTE LUNELLI, Trento, 1994) e tra le pagine più tarde la messa e la messa di requiem per 4 voci e organo contenute in *Messe a 4 voci le tre prime del Palestina […]*, Roma, L. Grignani, 1646.

84 ANTONIO MANNO, *Il patriziato subalpino: notizie di fatto, storiche, feudali ed araldiche desunte dai documenti*, vol. A-B, Firenze, Tip. Civelli, 1907, e continuazione dattiloscritta presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (oggi la ricerca è possibile anche alla url http://www.vivant.it/pagine/patri_nuovo.htm), riporta la notizia che «Ginevra [Cagnoli Centorio]. Sposa (dote, 10 dicembre 1622) Carlo, di Heredia». Apparentemente non sembra possa trattarsi dei genitori di Pietro Heredia.

85 DE-GREGORY, vol. 2, pp. 254-255, poi ripreso da CARLO DIONISOTTI, *Notizie biografiche dei vercellesi illustri*, Biella, Amosso, 1862. Le notizie raccolte da essi furono riportate senza aggiunte da FRANÇOIS-JOSEPH FETIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles, Leroux, 1835-1844 (deuxieme édition, Paris, Firmin Didot, 1860-1880), *ad vocem*. Notizie sulla famiglia Centorio sono leggibili in GIOVANNI BATTISTA DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa, presso la direzione del Giornale Araldico, 1886-1890, vol. I, p. 283.

86 Tutte le notizie biografiche riportate nel testo sono tratte da DE GREGORY, vol. 2, pp. 254-255 e riprese da DIONISOTTI e da NEGRI, p. 110.

87 A conferire il beneficio fu l'istituzione religiosa di Sant'Eusebio, come ha fatto notare MARCO ROMAGNOLI, *Marco Antonio Centorio Maestro di Cappella del Capitolo di Vercelli*, tesi di magistero in Musica sacra e Canto gregoriano, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, Milano, a.a. 2003-2004, correggendo le notizie fornite da DE GREGORY, vol. 2, p. 255 e NEGRI, p. 110, i quali menzionavano invece erroneamente la chiesa di Santa Maria Maggiore in Vercelli. Sono molto riconoscente a Marco Romagnoli per avermi messo a parte del suo lavoro poco prima della chiusura della redazione dei presenti atti.

va letta come l'equivalente di un'immediata presa di servizio in qualità di maestro di cappella in Duomo, altrimenti non ci si spiegherebbe il pagamento «Al reverendo Bernardino Santino Maestro di Cappella della Cattedrale di Vercelli» registrato nel 1620 nei conti della Casa del Cardinal Maurizio di Savoia[88]. Inoltre in archivio capitolare sono conservati due brani di un «Santina» all'interno di una raccolta miscellanea contenente brani di Heredia, e quindi si può verosimilmente supporre una periodo di servizio in Sant'Eusebio da parte di tale musicista, il quale peraltro nel 1628 era maestro di cappella nella Basilica di San Gaudenzio della vicina Novara[89].

Centorio fu compositore prolifico[90]. Oltre alle composizioni per organico policorale per 8 o 12 voci, esiste un significativo numero di sue musiche per organici che prevedono l'apporto di strumenti, molto spesso violini, ma in alcuni casi anche due flauti, in particolare pagine da eseguirsi in occasione delle festività dei cicli dell'Avvento e del Natale. Va ricordato ancora un aspetto non così secondario dell'attività di Centorio in duomo, vale a dire la copiatura di musica, ad esempio le partiture del primo libro e del secondo libro dei *Mottetti* a cinque voci di Ignazio Donati (tra l'altro maestro di cappella presso il Duomo di Novara per un breve periodo), che tuttora si conservano manoscritte con una sua nota autografa presso l'archivio capitolare vercellese[91].

Tanta alacrità si dispiegò in anni comunque infausti per la vita cittadina: anni di nuove invasioni tra il 1627 e il 1630, in questo caso per opera dell'esercito francese mosso a guerra dai Savoia nella contesa per la successione del Monferrato, anni di peste e di nuovi assedi, in particolare quello del 1637. Centorio cessò dal suo servizio nel 1636: proprio nel 1637, in occasione di un soggiorno della corte ducale a Vercelli, Centorio coordinò le manifestazioni musicali per la circostanza[92]. Morì probabilmente intorno al 1640[93].

---

88 La citazione d'archivio è riportata in nota da CORDERO 1930, p. 108 (dove si fa menzione anche dell'entità del pagamento, 225 fiorini), che però nel testo chiama il musicista «Francesco Santino».

89 FEDELI, p. 15

90 Le messe, i vespri e i mottetti custoditi presso l'archivio vercellese pare siano le uniche opere di Centorio finora note.

91 *Manoscritti musicali*, cit., prefazione, p. non numerata.

92 DE GREGORY, vol. 2, p. 255, ricordato da NEGRI, p. 111. Per inciso si ricorda che durante il medesimo soggiorno della corte in Vercelli, il 7 ottobre del 1637 moriva in città il duca Vittorio Amedeo I, che era succeduto al padre Carlo Emanuele I alla sua morte, avvenuta nel 1630.

93 NEGRI, p. 111.

4. Dalla crisi all'affermazione di nuove figure di maestri dalla valenza civica

Vercelli conobbe, come buona parte del Piemonte orientale, l'occupazione spagnola, fino al 1659, e con essa una pesante incertezza politica. Gli anni successivi alla peste, intorno alla metà del secolo, vedono la regione versare in uno stato di grave prostrazione. La mancanza di disponibilità economica crea alcuni vuoti all'interno della serie dei maestri di cappella della cattedrale. Gli stessi incarichi musicali in Sant'Eusebio vengono disdegnati da alcuni musicisti: ad esempio, a prestare ascolto all'*Ateneo de' letterati milanesi* di Picinelli, si viene a sapere che tra il 1655 e il 1667 Carlo Giuseppe Sanromano, organista di formazione milanese e attivo nelle chiese di quella città, rifiutò il posto di maestro di cappella del duomo di Vercelli[94].

Occorre attendere il ritorno della città tra i possedimenti sabaudi, intorno al 1660, per poter scorgere i segni di una ripresa civile e culturale. Proprio allora si manifestano alcuni segnali di un fenomeno nuovo che riguarda le entrate a sostegno dell'attività musicale. Infatti durante la seconda metà del Seicento cominciano ad infittirsi i lasciti di canonici, arcipreti od ancora pie donne a favore del Collegio degli Innocenti e dei cantori beneficiati. Si può quindi ricostruire la politica economica attuata dal capitolo, volta a remunerare gli incaricati della musica con gli interessi di questo nucleo di legati, prassi che rimarrà comune fino all'inizio del Novecento[95].

Nel 1661 è maestro di cappella Giovanni Battista Mazzaferrata, come si legge nella dedica della sua opera prima, i *Sacri concerti* ad una voce pubblicati a Milano. Nella dedica, oltre a dichiararsi allievo di Tarquinio Merula, il musicista si presenta come insegnante presso il seminario, istituzione in qualche modo legata con il Collegio degli Innocenti. Il suo soggiorno vercellese non dovette durare molto: nel 1668 infatti egli è già maestro di cappella dell'Accademia della Morte di Ferrara, città nella quale morì.

Il 14 marzo 1671 viene eletto canonico minore e *magister cantus* Domenico Tacchini[96]: il musicista, originario di Lodi, aveva ricoperto la carica di maestro di cappella a partire dal 1665 presso la Basilica di San Gaudenzio di Novara[97].

---

94 FILIPPO PICINELLI, *Ateneo de' letterati milanesi*, Milano, Francesco Vigone, 1670, *ad vocem*.

95 Sull'argomento cfr. GIANLUIGI NUCCINI, *La cappella dei cantori del duomo di Vercelli: profilo istituzionale ed economico (dagli Statuti del 1740 all'inizio del XX secolo)*, tesi di laurea, Università degli studi del Piemonte Orientale «A. Avogadro», Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1999-2000.

96 NEGRI, p. 111

97 Il suo servizio non sarebbe durato oltre il 1671, cfr. FEDELI, p. 15.

Già del 1672 – un anno dopo quindi – senza che vi siano elementi che suggeriscano l'abbandono di Tacchini, figura come *phonascus* Giovanni Ambrogio Bissoni[98], che sarà in seguito nominato *magister cantus* e otterrà il beneficio di canonico minore: cosa che creerebbe un'apparente contraddizione con le attestazioni degli archivi della Basilica di San Gaudenzio in Novara, secondo le quali Bissoni sarebbe stato insignito del titolo di maestro di cappella di quella chiesa intorno al 1677[99].

Lo scambio di musici tra le istituzioni religiose di Vercelli e Novara fu nei secoli piuttosto frequente (si ricordino anche le vicende di Nascimbeni e Santina): più in generale, durante il tardo Seicento, anche in territorio piemontese e lombardo, non si possono escludere da un lato casi di sovrapposizione di più di una persona al medesimo incarico, d'altro lato di vero e proprio cumulo di cariche da parte della medesima persona presso istituzioni musicali diverse. Nel caso di Bissoni si potrebbe pensare a qualche cosa di analogo, oppure a brevi periodi di servizio in successione presso le due istituzioni.

Compositore poco conosciuto, Tacchini ha lasciato, oltre alle numerose musiche liturgiche composte per Sant'Eusebio e ancora conservate a Vercelli, alcuni duetti profani con accompagnamento d'archi[100].

Un documento del marzo 1674 indica Tacchini in carica come maestro di cappella[101], fino a che nel gennaio 1687 Tacchini muore[102] e Bissoni assume da solo la direzione della cappella.

Il periodo di apparente sovrapposizione di due maestri - forse di compresenza, sebbene di subordine per uno dei due - trova ampia analogia nelle vicende di altre cappelle musicali di istituzioni religiose piemontesi dell'epoca, ad esempio intorno

98 Cfr. NEGRI, pp. 111-112, il quale sostiene che egli nacque probabilmente a Vercelli, circa il 1646 e morì ivi il 1° marzo 1726. MASUTTO, p. 89, sulla base della memoria fornita da Geremia Piazzano, riporta in termini generici la data di inizio del servizio di Bissoni come maestro di cappella nel gennaio 1687.

99 FEDELI, p. 15 e p. 17, dove si riporta il passo dei Registri di Tesoreria secondo cui «Dal p.° luglio 1677 è subentrato il R. S. Giov. Ambrogio Bissone, et ua servendo con salario che se gli deue ogni anno di settanta scudi che sono I[imperiali] 420, con obligo anche che debba insegnare a' duoi figlioletti nel canto, che habbino à cantare sopra l'organo di detta Chiesa».

100 Esistono due duetti manoscritti «Del Sig. r Tacchini» (*Chi alimenta in seno amore* e *Questo amplesso eterni*, per due soprani, vl1, vl2 e basso), conservati presso la Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di musica S. Cecilia in Roma, segnatura Accademico A-Ms-3789.

101 MASUTTO, p. 89.

102 *Ibid.*

agli anni '60 la cappella del duomo di Novara e verso il finire del secolo in quella del duomo di Casale Monferrato[103].

Tali sovrapposizioni si verificarono in un momento storico piuttosto grave per il vercellese e il Piemonte in generale: si succedettero infatti in questi anni i conflitti armati tra Savoia e i francesi. Vercelli, al termine dell'ennesimo assedio, venne presa da questi ultimi nel 1704 e solo a seguito del Trattato di Utrecht del 1713 sarebbe tornata sotto i Savoia.

A dare credito al testo dei *Tributi d'ossequio*, componimento celebrativo in omaggio a Vittorio Amedeo, di cui il musicista compose il prologo, gli intermezzi e i ringraziamenti, Bissoni è ancora in carica intorno al 1708[104]. Nel 1712 Bissoni cessa dalla direzione della cappella[105], anche se si definirà ancora tale nei frontespizi delle sue opere a stampa fino al 1726, anno in cui egli morì. Le opere di Bissoni – tralasciando quelle manoscritte conservate nell'archivio capitolare vercellese – conobbero una certa diffusione nelle cappelle dell'Italia centro-settentrionale, complice la stampa ma senza escludere testimoni manoscritti: se si esclude l'opera prima strumentale (*Divertimenti armonici per camera a 3. Strumenti*, pubblicata senza note tipografiche), le *Messe brevi* a otto voci opera 2 (1722)[106], i *Salmi brevi per tutto l'Anno* a otto voci opera 3 (1724)[107] e *Il secondo Libro delle Messe brevi* a otto voci

---

103 Cfr. FEDELI pp. 64-65 e STEFANO BALDI, *La musica nel duomo di Casale Monferrato tra Controriforma ed età moderna: un profilo*, 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 – Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2002, pp. 409-438: 429.

104 *Tributi d'ossequio. Alla costanza e valore infrangibile dell'altezza reale di Vittorio Amedeo II duca di Savoja (…) pagati dall'humilissimo affetto di Giuseppe Maria Beltraffi […] Accademia rappresentata dalli retroscritti Academici* [!], Vercelli, Pietr'Antonio Gilardone, 1708, cit. in CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1991, numero 23597, conservato a Vercelli presso la Biblioteca Agnesiana.

105 MASUTTO, p. 89.

106 GIOVANNI AMBROGIO BISSONI, *Messe brevi a otto voci piene dedicate al Gloriosissimo Sant'Eusebio Vescovo Martire e Protettore Principale dell'Antichissima Chiesa di Vercelli da Gio: Ambrogio Bissone Canonico Minore Beneficiato, e Maestro di Capella della stessa Cattedrale. Opera Seconda,* In Bologna, Per Giuseppe Antonio Silvani, 1722. Si riporta un passo della dedica: «Non fia dunque di meraviglia se a voi Pastore un tempo infaticabile della mia Patria e poscia Pietosissimo Protettore della medesima Eusebio Santo, ardisca di offerire alcune mie Musicali Composizioni, e col vostro Nome consecrarle. A me ancora tra gli altri molti che con lodevole esercizio impiegano in Composizioni di questa sorte l'opera loro, è avvenuto di faticarvi intorno alcun tempo, e sia detto per lode di quel Dio di cui è dono ogni acquisto della nostra industria e fatica, non senza qualche plauso e lode di chi concorse, overo per ventura mia s'abbattè ad udirle […]».

107 GIOVANNI AMBROGIO BISSONI, *Salmi brevi per tutto l'Anno à otto Voci pieni, con uno ò due Organi se piace. Dedicati a' Sua Eccelenza il Sig. Marchese di Pianezza Pietro Emanuel Martinengo Leni, Langosco, Colleoni, Conte di Cavernago, Signore d'Oriano e Roncadello, e Gentilhuomo di Camera di S. S. R. M. Rè di Sardegna. Da Gio: Ambrogio Bissone Mastro di Capella nel Duomo di Vercelli. Opera Terza*, In Bologna,

op.4 (1726)[108], stampate tutte da Giovanni Antonio Silvani a Bologna, sono tuttora conservate negli archivi, oltre che piemontesi[109] (e oltre alla notizia che una copia dei *Salmi* fu acquisita fin dal Settecento da una delle cappelle lombarde[110]), emiliani, veneti e marchigiani, a volte in copia manoscritta[111].

Non è questa la sede per soffermarsi sull'organico delle opere a stampa di Bissoni: lasciamo ad altri un discorso più ampio sulla pratica dell'accompagnamento strumentale alla polifonia sacra nel Piemonte di quegli anni. Basti notare come le *Messe brevi* op. 2 di Bissoni siano scritte per due cori (SATB, SATB), violone o tiorba, organo primo e organo secondo, e come il *Secondo Libro delle Messe brevi* op. 4 sia scritto per due cori (SATB, SATB) e due organi. Si confrontino tali organici con le soluzioni adottate dai maestri di cappella delle cattedrali di Novara e Torino, ad esempio nelle *Armonie sagre* op. 2 di Giacomo Battistini (maestro a Novara) edite nel 1700, a una, due e tre voci, con accompagnamento di violino primo, vio-

---

Per Giuseppe Antonio Silvani, 1724. Otto parti vocali pel primo e secondo coro, ed altre due per l'Organo primo e secondo. In tutto dieci libercoli.

108 GIOVANNI AMBROGIO BISSONI, *Il secondo Libro delle Messe brevi a otto voci piene consecrate all'Illustrissimo Signor il Signor Conte Gio. Battista Sigismondo Tizzone Marchese di Crescentino, Co. delle Rive, Signore del Castellazzo, e de' Signori Decurioni della Città di Vercelli da Gio. Ambrogio Bissone Maestro di Capella nel Duomo di Vercelli. Opera Quarta,* In Bologna, Per Gioseffo Antonio Silvani, 1726. Si riporta passo della dedica: «Illustrissimo Signore. Il bellissimo concerto de' vostri costumi co' la nobilissima vostra nascita conduce l'armonia da me insegnata d'auanti à vostri occhi; Tutto che al sommo delicati, perchè al sommo ingegnosi; sicuro che gradirete i miei tentativi di studiatissima consonanza. Il tutto è sacro, sapendo quanto ad V. S. Illustrissima piaccia il dilettarsi con merito. Mirando sempre al puro ignudo sagrosanto senso Ecclesiastico mi argomento vestirlo di voci e concerti confacenti ad esprimerlo vivamente. Introduco il tutto istoriato dal canto, e dal suono, ad entrare per gli orecchi acciò penetri dolce nell'animo. So che le cose Divine tra noi non tengono mai più forte, che quando sono radicate col soave. Dedico non pure a lei, ma à tutta l'Illustrissima sua Famiglia queste povere mie fatiche, acciò tutte le arrichisca di sua protezione, facendole di qualche pregio coll'accettarle, augurando alla Figliuolanza il giugnere ad essere simile al Genitore, ed al genitore perpetua felicità ne' Figliuoli. M' inchino, e protesto. Di V. S. Illustrissima Humiliss. Divotiss. ed Oblig. Servo GIOVANNI AMBROGIO BISSONE.»

109 A Vercelli presso il Duomo i *Salmi* op. 3, a Novara presso il Duomo le *Messe* op. 2 e le *Messe* op. 4, a Novara in San Gaudenzio i *Salmi* op. 3.

110 Si tratta della cattedrale di Lodi, cfr. LAURA MAROZZI, *Tomaso Bigone e la musica sacra a Lodi*, in *Tradizione e stile. La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del Seicento*, Atti del convegno (1987), a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1989, pp. 111-122: 121.

111 Per quanto riguarda le stampe, è conservata copia delle *Messe* op. 2 presso il Civico Museo Bibliografico Musicale, dei *Salmi* op. 3 presso la medesima istituzione, delle *Messe* op. 4 presso biblioteche bolognesi, faentine e piacentine. Una messa a 8 voci manoscritta risulta presso l'archivio musicale di S. Petronio in Bologna, una messa manoscritta è conservata a Padova e una copia manoscritta dei *Salmi* presso la Biblioteca comunale di Fabriano, alla segnatura 124-1026.

lino secondo, violone o tiorba, bassetto e organo, per rendersi conto del mutamento della disposizione della famiglia degli archi che accompagnano le voci durante il volgere dei secoli: molto diversificata a fine Seicento, con il trascorrere del secolo successivo, in corrispondenza dell'ingresso degli strumenti a fiato, la situazione evolverà verso una tipologia molto più uniformemente attestata sull'impiego di violino primo, violino secondo e violoncello. Inoltre, forse memori di una antica e diffusa consuetudine eusebiana, le composizioni di Bissoni ricorrono costantemente al doppio coro, soluzione non così assodata in altri centri analoghi e vicini, quali ad esempio Torino, durante gli stessi anni.

A ricoprire la carica di maestro di cappella fu dal luglio 1712 fino al 1727 Giovanni Maria Brusasco[112], di origini probabilmente vercellesi[113]. Il suo nome è legato a partiture composte specificamente per riti documentati nella diocesi di Vercelli e sopravvissuti alla uniformazione apportata dalle riforme tridentine. Uno di questi è lo *entierro*, rito che la chiesa vercellese ereditò in tutta probabilità dagli anni di dominazione spagnola, consistente in una sequenza di numeri scenici, veri e propri *tableaux vivants* intesi a riprodurre gli episodi della Passione e ad ostenderne in processione i cosiddetti 'strumenti' (cioè gli attrezzi che tradizionalmente si legano alla Crocifissione), il tutto accompagnato da preghiere e canti[114].

Non si riesce a capire il motivo per cui, in un'epoca contraddistinta da incarichi duraturi, Brusasco interruppe il suo servizio improvvisamente.

Dal gennaio 1727 al 3 gennaio 1735 fu *phonascus* Giovanni Antonio Costa[115]. In seguito si avvicendò alla testa della musica Carlo Ignazio Monza. Milanese di nascita[116], spesso confuso con un compositore omonimo, Carlo (o Carlo Antonio) Monza, appartenuto però alla generazione successiva, di lui non si conosce molto prima della presa di servizio a Vercelli: peregrinò da Messina verso il nord

112 MASUTTO, p. 89 e concorda NEGRI, p. 113. Gli estremi della sua vita sono fissati da Negri tra il 1680-1681 e il 29 luglio 1772.

113 A conferma dell'origine comunque piemontese di Brusasco, va detto che si hanno notizie di musici attivi in Piemonte durante la seconda metà del Seicento con cognome Brusasco: Giovanni Bartolomeo e un non meglio identificabile suo fratello, rispettivamente soprano e basso, nella cattedrale di Casale Monferrato intorno al 1664-1665, cfr. BALDI, p. 423.

114 Sulle tipologie del dramma della Passione nel barocco padano e sull' *entierro* cfr. CLAUDIO BERNARDI, *Il teatro degli angeli. La rappresentazione sacra barocca*, in *Barocco padano 1*, cit., pp. 5-35: 14.

115 MASUTTO, p. 89 e NEGRI, p. 113, che ne stabilisce la data di nascita a Pavia, circa al 1684, e la data di morte a Vercelli al 21 ottobre 1735. Un «Antonio Costa, figlio del molto illustre signor Giuseppe della città di Pavia» è accettato come maestro di cappella e organista presso il duomo di Asti, cfr. documento del 15 novembre 1691 citato da BURRONI, pp. 21-22.

116 Così sostiene NEGRI, p. 114.

Italia seguendo l'allestimento dei propri melodrammi e oratori[117] e nel 1729 fu nominato accademico presso l'Accademia Filarmonica di Bologna[118]. Il 21 ottobre 1735 venne nominato *Magister cantus seu Phonascus* «electus a Cardinali»[119], essendo ordinato prete l'anno successivo.

Negli anni in cui Monza ricevette la nomina ad accademico, venne aggregato – probabilmente nel 1729 - alla medesima istituzione un'altra figura che con Vercelli aveva una sicura relazione: nella motivazione della nomina di Pietro Paolo Valle si legge «organista» e come luogo di provenienza proprio la città eusebiana[120]. Non è ancora stato possibile verificare se e per quanto tempo Valle fu attivo nell'istituzione religiosa: eventuali ritrovamenti andrebbero a precisare i dettagli biografici di un compositore la cui fama sbocciò dopo la metà del secolo, in particolare in area milanese[121]. Tra le composizioni custodite negli archivi e attribuite a un Pietro Valli o Valle, ve ne sono alcune che maggiormente lasciano ritenere di essere opera di un organista[122].

Contrariamente alle scarse notizie su Valle, del periodo vercellese di Carlo Monza si conosce qualcosa di più: in Vercelli fece rappresentare l'oratorio *La fedelta costante di S Giovanni Nepomuceno* nel 1736[123] e nei cinque anni del suo servizio la

---

117 NEW GROVE 2001, *ad vocem*.

118 LAURA CALLEGARI HILL, *L'accademia filarmonica di Bologna, 1666-1800: statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame nell'archivio*, con introduzione storica, Bologna, AMIS, 1991 (La musica a Bologna. B. Età Barocca e Moderna, 2), p. 204.

119 MASUTTO, p. 89 e NEGRI, p. 114, da cui è tratto l'inciso.

120 Cfr. CALLEGARI HILL, p. 204.

121 Eventualmente permettendo di distinguere tra possibili omonimi, cfr. l'introduzione all'intervento di MARINA TOFFETTI, *Prassi contrappuntistica e sensibilità musicale a metà Settecento. L'esperimento di Pietro Paolo Valle presso il Duomo di Milano (1743)* in questi stessi atti.

122 Si tratta delle composizioni di un «Pietro Valle» conservate presso la biblioteca del chiostro di Einsiedeln (sonate per cembalo, di cui una reca entrambe le firme di Valle e di Gaetano Piazza, compositore di ambiente milanese, oltre a sonate per organo e per tre organi databili al 1750-1760 e ad un concerto per cembalo e strumenti). Esistono inoltre a stampa, di «Pietro Valli», *Six sonatas for two violin and a bass*, London, Robert Bremner, s. a. [ma databili alla metà del XVIII secolo]. Nulla esiste sotto tale nome presso l'archivio della cattedrale vercellese; presso l'Archivio Borromeo dell'Isola Bella vi è un manoscritto con opere strumentali di «Pietro Valli» (presumibilmente copia dell'edizione delle sonate sopra citata); presso il Conservatorio di Palermo un *Regem cui omnia* a quattro voci e strumenti («*Invitatorio a 4 Conc[erta]to Del Sig.r Pietro Valle*») e una sonata per organo «Del Sig.r Valle» manoscritta recante iscrizione "Copia, 1764" a Napoli, presso il Conservatorio di San Pietro a Majella. Si menziona infine brevemente, sempre relativamente all'area piemontese, tra il 1747 e il 1748, in San Secondo di Asti, la presenza di un Giuseppe Valle, che i documenti dicono di Casale Monferrato, «peritus in pulsando organo», cfr. BURRONI, pp. 30-31.

123 Per questo e per altri oratori da Monza composti, cfr. SARTORI, *passim*.

sua attività fu piuttosto prolifica: di Monza si conservano in duomo a Vercelli messe, offertori, graduali, inni e salmi. Monza rimase a Vercelli fino alla morte avvenuta in un momento incerto tra 1739 e 1740[124]. Il suo nome ha conosciuto in epoca moderna una qualche notorietà, poiché egli è il vero autore di una raccolta settecentesca di brani per clavicembalo per molti anni attribuita a Pergolesi, da cui Stravinskij ricavò le musiche per il suo *Pulcinella*, ritenendo che fossero opera del compositore più noto[125].

Se da un lato è ancora incerto come e quanto a lungo Valle abbia esercitato la propria arte in città, la successiva figura di organista e maestro di cappella del duomo è ricordata da un numero di testimonianze tale da permettere un ritratto più compiuto. Giuseppe Maria Vaccari rimase infatti nell'immaginario di alcuni dei suoi contemporanei più sensibili alle cose musicali come uno dei più straordinari organisti italiani del secolo, nonostante la sua memoria non sia passata in seguito alle generazioni successive. Molto della vicenda umana e artistica di Vaccari, nato ad Arona il 14 ottobre 1704, si ricava da un *Elogio* in sua memoria[126], forse letto alle sue esequie e attribuito a Carlo Buronzo del Signore[127], di cui riporteremo alcuni passi. Per quanto riguarda l'apprendistato di Vaccari, l'*Elogio* ne delinea subito i tratti prodigiosi: imparò a suonare il violino cercando di emulare il fratello maggiore e, desiderando passare al clavicembalo, si costruì una tastiera muta per esercitarsi. I genitori, intuito il talento del piccolo, lo inviano quindi a Novara a studiare, dove il nostro stringe conoscenza con un canonico di San Gaudenzio che apprezza la sua arte a tal punto che lo tiene con sé circa due anni. Il «Cardinale Borromeo vescovo di Novara», citato nell'*Elogio* di Bronzo e che va identificato con Giberto IV Borromeo, vescovo di Novara dal 1713 (cardinale dal 1717, morto nel 1740), avrebbe in seguito manifestato la volontà di inviare Vaccari a Bolo-

124 Così per MASUTTO, p. 89. NEGRI, p. 114 al contrario sostiene 22 gennaio 1740. Nella voce dedicata al musicista in NEW GROVE 2001 Mariangela Donà riporta come data il 9 maggio 1739.

125 *Pieces modernes pour le Clavecin composees par M.r Charles Monza*, s. n. t. [ma inizio del secolo XVIII], ed. moderna a cura di MARIANGELA DONÀ e LORENZO GHIELMI, Milano, Suvini e Zerboni, 1986.

126 Il volumetto è anonimo, *In occasione del funerale / del signor / D. Giuseppe Maria Vaccari / Canonico minore Benefiziato nella Chiesa Cattedrale Eusebiana / di Vercelli / Insigne Maestro di Cappella, ed / Accademico filarmonico / ELOGIO*, In Vercelli, Per Giuseppe Agosto Stampatore vicino S. Bernardo, 1766.

127 NEGRI, che ricorda l'*Elogio* alle pp. 114-118, sostiene fermamente l'attribuzione al prelato. Carlo Buronzo del Signore, nato a Vercelli il 23 ottobre 1731, fu canonico di Sant'Eusebio dal 1760, vescovo di Acqui Terme dal 1784 ed in seguito vescovo di Novara dal 1791, prima di essere nominato arcivescovo di Torino nel 1797, carica che tenne fino alla morte, avvenuta nel 1806.

gna quando egli aveva appena 15 anni, vale a dire – se l'affermazione corrisponde al vero – pressappoco intorno al 1719. A Bologna Vaccari si sarebbe trattenuto due anni, imparando l'organo, il contrappunto in stile antico e la composizione su soggetti, fughe, canoni.

Nella stessa città egli divenne in seguito Accademico Filarmonico: non a quel tempo, come vorrebbe l'*Elogio*, ma nel 1744[128]. Brofsky ha dimostrato che Vaccari trascorse a Bologna un periodo di apprendistato anche se non continuativo con Padre Martini, ma anche in questo caso non si può stabilire se ciò sia avvenuto quando Vaccari era così giovane[129]: tanto più che prima del 1735 infatti non sembra che padre Martini, peraltro legato in maniera non così diretta con l'Accademia Filarmonica, si sia dedicato all'insegnamento[130].

Al termine dei suoi anni di apprendistato a Bologna, quindi intorno alla metà degli anni '20, si liberò il posto di maestro di cappella in duomo a Vercelli (si tratta forse del periodo precedente la nomina di Costa): sempre secondo l'*Elogio*, il vescovo novarese Borromeo suo protettore avrebbe quindi raccomandato Vaccari al cardinale Ferreri allora vescovo di Vercelli, il quale però aveva già promesso il posto ad un altro[131]. Il capitolo eusebiano, per assicurare comunque le capacità di lui all'istituzione religiosa, intese eleggerlo canonico minore: Vaccari quindi si dispose a servire in duomo come organista. Il passaggio a maestro di cappella sarebbe av-

---

128 Cfr. CALLEGARI HILL, p. 208.

129 HOWARD BROFSKY, *Students of Padre Martini*, in «Fontes Artis Musicae», XIII (1966), pp. 159-160, poi ripreso in ID., *Martini's music school*, in *Padre Martini*, cit., pp. 305-313, dà una lista di musicisti che studiarono con maggiore o minore continuità con Padre Martini. Il religioso insegnò, o meglio mise a disposizione la sua scienza, talora dietro pagamento, spesso a musicisti avviati alla vita religiosa, dal 1735 al 1770, presso il centro di San Francesco a Bologna. Molti furono gli studenti provenienti da fuori d'Italia. Nel gruppo di allievi certi per un certo periodo si leggono i nomi di Ignazio Celoniat, Melchiorre Devincenti, padre Andrea Giovanni Guazzoni, Bernardino Ottani. Nell'ulteriore gruppo di allievi di cui non si riesce a precisare un apprendistato continuativo si leggono i nomi di D. Quirino Gasparini, Giovanni Domenico Perotti, Vincenzo Righini, Giuseppe Maria Vaccari. Si tratta di musicisti che ricoprirono la massima carica nelle cappelle musicali piemontesi, quali ad esempio Gasparini e Ottani a Torino e Devincenti a Alessandria.

130 Va inoltre ricordato, ai fini del discorso sui rapporti tra Vaccari e la città di Bologna, che negli anni tra il 1752 e il 1762, all'interno della messa in onore di Sant'Antonio da Padova, celebrazione all'interno della quale venivano eseguite musiche composte dagli Accademici Filarmonici, il mottetto in programma al momento dell'offertorio recava la firma di Giuseppe Vaccari, cfr. OSVALDO GAMBASSI, *Vita artistica dell'Accademia Filarmonica di Bologna: l'annuale festa del Santo protettore S. Antonio da Padova*, in *Seicento inesplorato*, Atti del convegno «La musica in area lombardo-padana nel secolo XVII» (1989), a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1993, pp. 127-184: 161-164.

131 In effetti esiste un Carlo Vincenzo Ferreri vescovo di Vercelli tra il 1730 e il 1742, anno della sua morte, anche se la vaghezza delle indicazioni date nell'*Elogio* permane.

venuto solo nel febbraio 1740 e Vaccari avrebbe mantenuto tale posto fino alla morte, avvenuta a Vercelli il 6 gennaio 1766[132].

Si leggano alcuni passi dell'*Elogio*, che ricorre a termini decisamente insoliti, se confrontati con il lessico della memorialistica coeva:

> «Dirò io in breve, che non era soggetto sì arduo, ch'egli improvvisamente a quattro reali, ed in quante guise fare si possa, nol suonasse improvviso sull'Organo, o Gravacimbalo egregiamente: non era musica a lui difficile, e ch'egli a prima vista non eseguisse senza intoppo veruno. Che chiarezza d'idee, che leggiadria di andamenti, che intreccio di parti, che aggiustatezza di risposte, che dolcezza, e novità di passate, che concatenata union ne' periodi!»

Addirittura si è portati a pensare che il panegirico possieda gli accenti forse un poco stereotipi che compaiono nelle relazioni degli anni a cavallo tra Seicento e Settecento, ad esempio nelle celebri lodi di Bernardo Pasquini. Tuttavia tali accenti suonano come nuovi se si considera che sono applicati ad una personalità che operava in un contesto – quello piemontese – non ancora toccati dallo sviluppo della virtuosità all'organo così come si manifestava nei principali centri della pratica organistica nella penisola.

> «Nel suonar poi, che portamento, e snellezza di mani, de piedi pure, sù pedali dell'Organo, che strana agilità, a segno di replicar co' piedi i più difficil soggetti!»

In questo caso, i toni si fanno da retorici e generici invero piuttosto realistici: non era infatti così scontato che all'epoca gli organisti italiani padroneggiassero la tecnica del pedale a tale livello. L'abilità di Vaccari è confermata anche dal trattatista vercellese Carlo Giovanni Testori, il quale, parlando in uno dei suoi scritti (il *Supplemento alla Musica ragionata*) dei vantaggi del pedale per un organista, ricorda una consuetudine tutta di Vaccari:

> «[…] che trovandosi ambe le mani impegnate in duetti, o terzetti nell'acuto, può questo pedale servire di sufficiente basso, come usò tra noi molte volte con insolita maestria il chiaro musico fu Giuseppe Maria Vaccari»[133].

---

132 MASUTTO, p. 89 e NEGRI, che riporta l'estremo cronologico della morte di Vaccari a p. 118.

133 CARLO GIOVANNI TESTORI, *Supplemento alla musica ragionata*, Vercelli, Giuseppe Panialis, 1773, p. 18.

Tali segni particolari che contraddistinsero spiccatamente la tecnica di Vaccari fanno concludere che egli padroneggiava le pagine per organo in cui fondamentale era la parte della pedaliera. Non stupirebbe che egli fosse venuto a conoscenza della letteratura d'area tedesca, magari a Bologna, nel circolo di Padre Martini, ben noto come uno dei primi italiani a conoscere le opere dei compositori del nord da un lato e a riconoscere dall'altro il genio di Bach. Inoltre, l'abilità di Vaccari poteva esplicarsi pienamente su uno strumento che possedesse determinate caratteristiche tecniche: al tempo la cattedrale di Vercelli si era dotata di un organo realizzato dai fratelli Gavinelli, artigiani di Bellinzago che avevano collocato le proprie realizzazioni nella cattedrale novarese (alla fine del Seicento), nelle collegiate del circondario e avrebbero collocato strumenti ancora nel secolo successivo (per esempio in cattedrale a Casale Monferrato negli anni '20)[134].

L'orazione conclude con le seguenti parole:

> «Chi è giunto a suonar molte parti tenute ripartitamente sul leggio del Clavicimbalo, e come suol dirsi, obbligate, e senza spartito dinnanzi, di non mai viste composizioni ? Chi è che volesse senza spartito pure aggiustare composizioni piene d'errori, senza neppur contare le battute, al sol metter sù gli occhj ? Chi ha mai ritenuto suonate di mano le più difficili, e lunghe al sol suonarle sue fiate, a segno di replicarle a di lì qualche mese, senza sbagliare giammai, senza Carta dinnanzi ? Chi ha trovato, com'esso, musicali ripieghi ne' più difficili incontri in una occhiata ? Ma a che perdere il tempo ? Abbastanza di lui parlano, e parleranno mai sempre le immense bellissime composizioni da quest'Uom lasciate; perchè ad aggiunger rimanga».

In realtà sulle composizioni di Vaccari non è possibile dire molto. Esiste ad esempio un suo brano negli *Esperimenti di molti autori fatti per essere aggregati*, che fu in possesso di Padre Martini e poi passò al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, realizzato in occasione del suo ingresso in Accademia (1744). Tuttavia non sembra che non siano giunte fino a noi, se mai furono messe sulla carta, le composizioni per il suo strumento.

Per comprendere l'importanza della figura di Vaccari per la diffusione della musica per organo nei contesti in cui egli operò può essere utile avvicinare

---

134 La famiglia, originaria di Bellinzago, si era distinta per aver realizzato un organo per la cattedrale di Novara (1691-1692), per quelle di Vercelli e di Casale Monferrato (1720-1723 circa) e per molte chiese del novarese, cfr. FRANCO DESSILANI, *L'organo secentesco della Parrocchiale di S. Maria di Sillavengo e i Gavinelli organari novaresi*, in «Novarien.», XXV (1995), pp. 153-198.

l'esempio di Stefano Ignazio Ponzio, che negli stessi anni si fece conoscere come virtuoso dello strumento in un'altra istituzione religiosa piemontese, la Chiesa del Carmine di Torino[135].

L'operato di questo maestro di cappella di metà Settecento possiede – come si è visto – una valenza che oltrepassa la funzionalità alla liturgia e sfocia in un più ampio significato civico: e con tale espressione intendiamo l'identificazione, il riconoscimento, l'appagamento che tutta la società, e non solo la comunità dei fedeli di una città, prova nei confronti degli artisti che operano al suo interno. Come abbiamo avuto modo di dire altrove, i musicisti ai vertici delle istituzioni musicali religiose piemontesi attivi in di questo momento storico - Vaccari a Vercelli, Ottone a Casale, Devincenti ad Alessandria, Calderara ad Asti - sono i simboli di realtà musicali (e non solo) radicalmente mutate rispetto alle strutture che le contraddistinguevano in passato. Su tali considerazioni è opportuno dunque concludere il nostro discorso.

[135] Stefano Ignazio Ponzio (o Porzio) esercitò la professione nella chiesa citata tra il 1733 e il 1745, Cfr. MARIE-THÉRÈSE BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Torino, Accademia delle Scienze, 1968 (Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze Morali Storiche e Filologiche, serie IV, 17), p. 150 e p. 215. Sulle fasi iniziali della vicenda biografica di Ponzio cfr. PAOLO CAVALLO, *Forestieri e emigranti: eminenti figure di musicisti nel Pinerolese nel XVIII secolo*, in «Bollettino della Società Storica Pinerolese» XVI (1999), pp. 37-70: 38-41.

APPENDICE DI DOCUMENTI

Nota: le abbreviazioni del testo originale sono sciolte tra parentesi quadra. Non vengono sciolte abbreviazioni di uso comune quali «R.dus» (per «R[everen]dus») o «Reu.s» (per «Reu[erendu]s») e simili, «D.nus» (per «D[omi]nus») e simili, «ecc.a» (per «ecc[lesi]a») e simili, «S.tum» (per «S[anc]tum») e simili.

Documento 1
1588, 2 dicembre
Il Capitolo deputa Giovanni Antonio Caresana a prender parte all'atto intercorso tra il canonico Giovanni Buzzolino e l'organista francescano Giovanni Antonio Cangiasi
(Archivio Capitolare di Vercelli, *Convocati capitolari* 1587-1588, f. 188 *verso*)

Ulterius D[ic]ti R.di D.ni Canonici et cap[itu]lum omnes unanimes elligerunt et deputa[ve]runt R.dissimum D.num Jo. Antoniu[m] Caresanam p[rese]ntem ad interveniendum In Instrumento conficiendo inter R.dum Dnum Johannem Buzzolinum et R.dum Fratrem Jo. Antonium Cangiasium Franciscanum organistam.

Documento 2
1592, 23 ottobre
Il Capitolo assegna a Pietro Heredia, pur se assente, un beneficio per risiedere nel Collegio dei Cantori
(Archivio Capitolare di Vercelli, *Convocati capitolari* 1591-1593, ff. 93 *verso* – 95 *recto*)

Collatio benefficis pro R.o d.no petro heredia / In Nomine d.ni n[ost]ri Jesu Xpi amen Currente anno, a n[ativit]ate eiusdem mill[es]i[m]o quing[entesi]mo nonag[esimo] secundo Ind[icio]ne quinta die vero veneris vig[esi]ma tertia mensis octobris actum vercellis in sacristia maiori ecc[lesi]e s[anc]ti eusebij cathed[ra]lis dicte civitatis loco et more solitis [*seguono i nomi dei canonici presenti* ... f. 94 *recto*:] salubriter pertractari et fieri solent ex quo vacauit et vacat beneffitium In ecc[lesi]a Cath.li p[redic]ta de quo provisus erat Reu.s p[res]b[ite]r Jo. Petrus Vergnaschus quod erat et est ex sexdecim benefficijs collegij nouiter in ecc.a p[redic]ta excedit per prouisionem unius canonicatus ut asseritur factam in personam p.ti R.di pbri Jo: petri In ecc.a collegiata Bugelle Propterea prefati R.di Dni Canonici et Cap.lum quibus tam de Iure quam ex antiqua consuetudine jus no[m]i[n]andi et elligendi dictis beneff[ici]atos disponendiq[ue] prouiderunt et conferendi dicta benefficia spectauit et spectat quotiescumq[ue] illa vacare contingit ne ecc.a p[redic]ta detrimentum in divinis patiatur Dillectum Reu.m di[ct]um petrum herediam ab[se]ntem quem equidem experientia cognouerunt et cognoscunt dum esset p[re]cipue seminarij alumnus fuisse et esse bone vocis Condijtionis et fame honeste [Conuersationis] et vite ac alias benemeritum sufficientem [f.94 *verso*:] et in Cantum expertum in unum ex sexdecim beneff[icia]tis et de Coll[eg]io beneff[ici]atorum p[redic]to in ordine et numero tamen accolitatus vigore presertim li[tte]rarum Ap[osto]licarum ab eisdem obtenta[rum] a S.D.N. Sisto Papa quinto [feli. record. sub lat.] Rome aput S.tum Petrum Anno Incarnationis dni Mill[es]i[m]o quing[entesi]mo octuag[esi]mo sexto quartodecimo Calendas Martij Pontiff[icatu]s eiusdem anno secondo Nomina[ve]runt et ellegerunt no[m]i[n]antque et elligunt eidemque et si absenti ex sexdecim beneficijs p[redic]tis ab[?]enu[?] u[num] ex duobus accolitatus contulerunt assignarunt et provideru[n]t conferuntq[ue] assignant et p[er] presens publ[ic]um Instru[mentu]m provident cum oibus suis finibus plenitudine honoribus oneribus privillegijs gracijs concessionibus obven-

tionibus fine tumc [!] percept.i[s?] ac emolimenti ad formam et mentem p[erpe]tuum l[itte]rarum ap[osto]licarum Ita tamen quod prius personal[ite]r se presentet in Cap[itu]lo et servatis servandis Iuret de servandis conferitis in sup[ra] desig[na]tis l[itte]ris ap[osto]licis ac statutis et ordinatibus p[redic]ti Reu. Cap.li ac alias in o[mn]ibus et per o[mn]ia prout ceteri benefficij]ati de eodem collegio fecerunt quo Ins[trumen]to p[re]stito et non al[ia]s al[ite]r nec alio modo comiseru[n]t et committunt universis et singuli p[res]b[ite]ris clericis notarijs et tabellionatus civitatis et diocesis vercella[rum] quibus seu cui eorum presens coll[atio]nis Jnstru[mentu]m p[rese]ntabitur quat[?]l[?]s eundem R. D. petrum herediam in realem actualem et corporalem possess[io]nem dicti benefficij cum Juribus et pertinentijs suis universis ponant mittant et Inducant seu ponant mitta[n]t et induca[n]t [positumque] missum et inductum in eadem [f.95 *recto*:] manuteneant deffendant seu manuteneant et deffendat a [moto] quolibet Illicito detentore Contradictiones quoslibet et [rebellis] via Juris Compensando Dantes eisdem seu quilibet eorum In sollidum in p[re]missis et Circa omnem nece[ssita]tem et potestatem necessariam et oppor[tunam] Rogantes de p[re]missis unum fieri pub[licu]m Instr[umentu]m per me nott[ari]um et secr[etar]ium Infrad[ic]tum Rovasenda.

Documento 3
1592, 31 ottobre
Il Capitolo conferma il beneficio a Pietro Heredia
(Archivio Capitolare di Vercelli, *Convocati capitolari* 1591-1593, ff. 95 *recto* – 96 *verso*)

Confirmatio coll[atio]nis benefficijs cum miss[io]ne Inpossess[io]ni [!] p[ro] Reu. Petro heredia dicto spagnolino cum assig[natio]ne septimane / In Nomine d[omi]ni Jesu xpi amen Currente anno a n[ativi]tate eiusdem mill[es]i[m]o quing[entesi]mo nonag[esi]mo secondo Ind[icio]ne quinta die vero sabati ultima mensis octobris Actum vercellis in sacristia minori ecc[lesi]e S[anc]ti Eusebij Cathed[ra]lis dicte Ciuitatis loco et more solitis et Cap[itulari]bus Infra[dic]torum RR. DD. Canonico[rum] p[rese]ntibus Reu[erendo] p[res]b[ite]ro Jo. Jacobo poma sacrista et petro fran[cis]co pelliaco custode eiusdem ecc[lesi]e testibus ad Infra[dic]ta omnia et sing[ul]a vocatis notis et rog[ati]s Ibique de mandato multu[m] Reu[erendi] dn.i Jo. bapta nobilij Archip[res]b[ite]ri ecc[lesi]e cathed[ra]lis p[raedic]te preuia Intimac[io]ne infra[dic]tis RR. D.nis Canonicis facta per in[fradic]tum ven[erabi]lem petrum franciscum pelliacum Custodem sic mihi Infra[dic]to notario refferen[te] Conuo[ca]to et cong[rega]to R.o Cap[itu]lo RR d.d. Can[onico]rum ecc[lesi]e cathe[dra]lis p[redic]te sono Campanelle ut moris est In quo Interuenerunt et p[rese]ntes fuerunt Multu[m] R[e]u[erendi] d.ni [seguono i nomi dei canonici presenti, poi a f.95 *verso*:] omnes Cano[ni]ci p[re]bendati ecc.e p.te et in eadem depu[ta]ti residentiam facientes qui sunt ultra duas ex tribus partibus RR d.norum Cano[nico]rum nunc utsup[ra] residentib[us] et pro quo negotia p[redic]ti Reu Cap[itu]li et ecc[lesi]e salubriter pertractari et fieri solent, Coram quibus RR d.nis cano[ni]cis et Cap[itu]lo Comparuit Reu d.nus Petrus heredia benefficij]atus noviter ellectus et prouisus in ecc[lesi]a p[redic]ta Cathe[dra]li qui in ex[ecutio]nem ordinis p[redic]ti Reu Cap[itu]li facte in In[s]tr[ument]o Collationis benefficij de quo prouisus erat R.s p[res]b[ite]r Jo. petrus vergnaschus in eius personam rog[at]o no[tari]li D.no Jo: Agn.o Rouasende sec[reta]rio p[redic]ti R.di Cap[itu]li sub die vig[esi]ma tertia p[rese]ntis mensis obtulit et offert se paratum Iurare de servandis Contentis in l[itte]ris Ap[osto]licis in sup[ra] dessig[na]to Instr[ument]o dessig[na]tis ac ordinat[i]bus et statutis per Inde factis a p[redic]tis R.R. D.nis Canonicis et cap[itu]lo et o[mn]ia facere et ad Impl[e]re ad que de Jure tenetur et est astrictus pro benefficij]o p[raedic]to et test[imonialibu]s quibus Auditis p[redic]ti multu[m] RR. D.ni Cano[ni]ci et cap[itu]lum omnes unanimes et Concordes et ne-

mine eo[rum] discrepante Inherentes coll[atio]ni et prouisioni Iam pnts facte recepto prius solito fidelitatis et obedientie Ins[trumen]to ob eodem R. d.no Petro heredia tactis corp[oralite]r scripturis ad s[anc]ta dei evangelia in manibus p[raedic]ti multu[m] Reu[erendi] d[omi]ni Archip[res]bit[e]ri suo et totius R.di Cap[itu]li nomine defferentis et quod [f.96 *recto*:] servabit contenta in p[raedic]tis l[itt]eris Ap[osto]licis et erec[tio]nis collegij p[raedic]ti ac omnia statuta et ordinaciones factas a p[raedic]tis RR. Dnis Cano[ni]cis et cap[itu]lo ac demum omnia alia et quecumque faciet et adimplebit ad quod ex forma p[raedict]ta[rum] l[itte]raru[m] ap[osto]licarum statutorum et laudabili[um] consuetudin[um] ecc[lesi]e p[raedic]te tenetur et est astrictus eandem coll[atio]nem et provisionem de beneff[ici]o p[raedic]to altero u[num] ex duobus accolitatus in personam p[raedic]ti R.di d.ni petri heredia factam confirmaveru[n]t et confirma[n]t et [qualiter opus sit de non ?] per imposit[io]nem unius bireti capiti eius factam a p[raedic]to m[ultum] R[everendo] D. Archip[res]b[ite]ro suo et quo sup[r]a no[m]i[n]e de eodem beneff[ici]o eidem R. d.no Petro heredia genibus flexis con[v?]itato Coram p[raedic]to in R. d.no Arch[i]p[res]b[ite]ro providerunt et provident per presens pub[licu]m Instru[mentu]m in omnibus et per o[mn]ia p[ro] ut in supradessig[nat]o Instrum[en]to coll[at]i[o]nis committentes propterea RR. p[res]b[ite]ri Ardizono Camerino et francisco Cantono pariter in sup[radict]a ecc[lesi]a beneff[ici]atis quat[?]l[?] eundem d.num Petrum herediam in realem actualem et corporalem posse[sio]nem d[ic]ti benefficij ponant mittant et inducent positumque missum et inductu[m] in eadem manuteneant et deffendant a moto [quo[vu]lt] illicito detentore qui RR. commissarij in ex[ecutio]nem p[raedic]te eorum commissionis statim Accesseru[n]t cum p[raedic]t[o] R. d.no Petro heredia meq[ue] nott[ari]o infra[dic]to et testibus supra[dic]tis ad Altare maius ecc[lesi]e p[redic]te ibique factis reuerentia et oratione eundem R. dnum Petrum in realem et co[r]poralem poss[essio]nem p[raedic]ti beneffici perven[er]u[n]t [f.96v] et induxerunt altare p[raedic]tu[m] cum amplecti facendo et eund[em] sedere facendo in choro ipsius ecc[lesi]e in loco un[o] ubi sedere solent et debent alii RR. beneff[ici]ati et alios actus possessionis necess[itate ?] et opport[unitate ?] in faciendo et in similibus solitos faciendo et fieri faciendo palam pub[li]ci paciffice et quiete ac nemine contradi[cente ?] pro ut sic exequ[en]d[o ? exequito?] fuisse regressi in cap[itu]l[u]m p[raedic]tum Retulerunt p[raedic]tis RR. d.nis Cano[ni]cis et cap[itu]lo qui p[redic]ta rell[atio]ne audita assignaverunt et assignant septimanam p[raedic]to R. d.no petro heredia Ibidem p[rese]nti et sic requirenti incipiendam hodie in vesperis quibus o[mn]ibus premissi tam p[raedic]ti RR. D.ni Cano.ci et cap[itu]lum quam p[raedic]tus R. d[omi]nus petrus heredia rogarunt una fieri seu plura pub[lic]a instr[ument]a unius tamen tenoris per me not[ari]um Infra[scrip]tum Scaramuciam.

Documento 4
1592, 6 novembre
Il Capitolo approva lo svolgimento della settimana da parte di Pietro Heredia
(Archivio Capitolare di Vercelli, *Convocati capitolari* 1591-1593, ff. 96 *verso* – 97 *recto*)

Collaudatio septimane p[ro] R. d.no Petro heredia beneff[ici]ato / Anno a na[tivita]te d.ni Currente Mill[es]i[m]o quing[entesi]mo nonag[esi]mo secundo Ind[icio]ne quinta die vero veneris sexta no[vem]bris Actum vercellis in sacristia maiori ecc[lesi]e s.ti eusebij Cathed[ra]lis dicti [!] civitatis loco et more solitis et Cap[itulari]bus Infra[dic]tor[um] RR. dd. cano[nico]rum p[rese]ntibus Reu. p[res]b[ite]ro Ardizono Camerino beneff[ici]ato et p[res]b[ite]ro Jo: Jacobo poma sacrista eiusd[em] ecc[lesi]e testibus [etc] Ibiq[ue] Cum sit dies cap[itu]l[a]ris Conv[oca]to et Cong[rega]to Reu Cap[itu]lo RR d[omi]norum Cano[nico]rum ecc[lesi]e s[anc]ti eusebij Cathe[dra]lis p[redic]te sono Campanelle ut moris est in quo interveneru[n]t et p[rese]ntes fuerunt

Multu[m] Reu[erendi] d[omi]ni [*segue il nome dei canonici*, poi f. 97 *recto*:] omnes canonici prebendati et R. D. Camillus binellus Coadiutor R. D. Jo: d[omi]nici binelli pariter canonici [etc] qui sunt ultra duas ex tribus partibus [etc] et per quo [etc] omnes unanimes [etc] Aprobarunt et collaudarunt approbantq[ue] et Collaudant septimanam factam per Reu d[omi]num Petrum herediam beneff[ici]atum in ecc[lesi]a p[redic]ta noviter provisum tamq[uam] rite [certe] et servatis servandis factam Ita tamen quod continuat usque ad vesperas crastine diei ordinantes et non [dantes] ipsum esse notandum in libro date RR. beneff[ici]ator[um] Rogantes de p[re]missis fieri tes[timonia]le[s?] siue Inst[rumen]tum per me not[ari]um et sec[retari]um Infras[crip]tum.

Documento 5
1593, 15 gennaio
Giovanni Giacomo, figlio di Giovanni de Grandi di Confidenza, viene eletto tra i *pueri* del Collegio degli Innocenti al posto di Pietro Heredia
(Archivio Capitolare di Vercelli, *Convocati capitolari* 1591-1593, f. 126 *verso*)

Ellectio unius ex pueris coll[eg]ij Innocent[i]um. / […*i canonici eleggono*] Jo: Jacobum filium Dni Johannis de grandis de Conflentia in unu[m] ex pueris colleggij Innocentiu[m] et loco R.di d.ni petri heredie qui provisus fuit de uno beneff[ici]o ex sexdecim collegij beneff[ici]atorum eiusd[em] ecc[lesi]e.

Documento 6
1593, 20 maggio
Alcuni cantori beneficiati formulano la promessa di residenza a partire dal 1° giugno di quell'anno
(Archivio Capitolare di Vercelli, *Convocati capitolari* 1591-1593, f. 162 *verso*)

Promissio residentia [!] RR. beneffi[ci]atorum. / […] Ult[eriu]s In loco cap[itu]li p[redic]ti […] comparuerunt RR. P[res]b[ite]ri Ri[car]dus fontana franc[iscu]s francinus Ardizonus camerinus, Jo. Bapta cappa et Petrus heredia, omnes beneff[ici]ati ecc[lesi]e cathed[ra]lis p[resen]tis qui promisseru[n]t et promittunt facere resident[ia]m et seruitutem In diuinis in p[rese]nti. cath[e]d[ra]li. eccl[esi]a. pro it[a?] requirunt eorum beneff[icium] Anno prox[imo] vent[uro] Incohendis In calendis Junij prox[imis] ven[turis] ad formam statutoru[m] priuillegium et laudabiliu[m] consuetudin[um] p[rese]nti[s] ecc[lesi]e […]

Documento 7
1594, 29 luglio
Girolamo di Martino di Chivasso viene eletto tra i *pueri* del Collegio degli innocenti dopo aver udito il parere del maestro di cappella Stefano Nascimbene
(Archivio Capitolare di Vercelli, *Convocati capitolari* 1594-1595, ff. 60 *verso* – 61 *recto*)

[…] vacante loco unius pueri In collegio Inocentium [!] per mortem Hieronim[i] de Advocatis valdengi et expositis ti[tu]lis [?] more solito, et facta experient[i]a multor[um] à R. D. Stephano Nascimbene Mantuano mag[ist]ro Capele [!] p[redic]te Catt[edra]lis et eiusdem audita rellati[on]e, omnes unanimes et Concordes, et ne[m]i[n]e eorum discrepante Eleggerunt et ellegunt loco predicti Hier[oni]mi Hieronimum [quondam] martini de Clavaxio etatis [!] annor[um] octo [...]

COMPONENTI DEL COLLEGIO DEI CANTORI E DEL COLLEGIO DEGLI INNOCENTI (1588-1596)

La presente lista non ha alcuna pretesa di esaustività, ma riporta unicamente i nomi dei cantori e degli innocenti che è stato possibile conoscere dallo spoglio dei Convocati Capitolari compresi nell'arco cronologico citato. Di ogni musicista sono date le varianti del cognome all'interno delle prime parentesi e la città di origine, preceduta eventualmente dal patronimico, all'interno delle seconde parentesi. Per brevità si riporta unicamente la data in cui il nome compare nei documenti, indicando con una breve nota il motivo della registrazione negli atti.

Collegio dei Cantori

ALIARDO (ALIAUDO), BERNARDINO (Vercelli ?): si dimette 23.V.1592
ALIARDO (ALIAUDO, ALLODI), GERMANO (Vercelli ?), tenore: cit. I.1593, V.1593
BONIFACI, BONIFACIO DI (Vercelli): cit. 17.IV.1592
CAMERINO, ARDIZZONE: cit. 20.XI.1592, 20.V.1593, promette residenza V.1595, promette residenza V.1596
CANTONE, FRANCESCO: cit. 20.XI.1592
CAPPA, GIOVANNI BATTISTA: cit. 20.V.1593, promette residenza V.1595, promette residenza V.1596
FONTANA, RICCARDO: cit. 20.V.1593, promette residenza V.1595, promette residenza V.1596
FRANCINO, FRANCESCO: cit. 20.XI.1592, 20.V.1593, promette residenza V.1595
GATTINARA, GIOVANNI BATTISTA: subentra 23.V.1592
HEREDIA, PIETRO (Vercelli): riceve beneficio 23.X.1592, conferma del beneficio 31.X.1592, beneficio 20.V.1593, promette residenza 20.V.1594, promette residenza V.1595
MONDELLA, STEFANO (Biella): dopo aver già fatto parte del Collegio degli Innocenti (v.), entra a far parte del Collegio dei Cantori; promessa di residenza V.1595, promessa di residenza V.1596
MORTARIA, ANTONIO (ANTONIUS DE CASTRO MORTARIAE): beneficiato il 16.III.1596, promette residenza V.1596
PRETTE, FRANCESCO: cit. 5.XII.1588
REVERTA, ANDREA, basso: 5.XII.1588, promette residenza V.1595
SAN GIULIANO (SANCTO JULIANO), GIOVANNI BATTISTA: promette residenza V.1595
VERGNASCO, GIOVANNI PIETRO: beneficiato nel corso del 1592, non è più tale il 23.X.1592

Collegio degli Innocenti

CALDERA, GIACOMO DE: cit. (innocente del seminario) 30.VI.1595
COMITE, CARLO DE (Milano): licenziato dal collegio per la mutazione della voce 5.XII.1588
GRANDI, GIOVANNI GIACOMO DE (figlio di Giovanni, Confienza): eletto 15.I.1593
GRAZIOLO (GRATIOLO), GIOVANNI GIACOMO (figlio di Ottaviano): entra nel collegio 5.XII.1588
MARTINI, GERONIMO (o GERONIMO DI MARTINO, Chivasso): cit. 29.VII.1594
MONDELLA, STEFANO (Biella): licenziato dal collegio per la mutazione della voce 5.XII.1588, entra in seguito a far parte del Collegio dei Cantori (v.)
PREPARDI, GIACOMO (Biandrate): entra nel collegio 5.XII.1588
TAPPO, GUGLIELMO: già del Collegio degli Innocenti del seminario, fino al 1595
VALDENGO, GERONIMO («DE ADVOCATI VALDENGI»): fa parte del collegio; è già morto al 29.VII.1594

CHRISTINE GETZ

Funzione sacra e strategie di «marketing» nella polifonia dei Vespri in Santa Maria della Scala a Milano dal 1595 al 1610

FUNZIONE SACRA E STRATEGIE DI «MARKETING» NELLA POLIFONIA DEI VESPRI IN SANTA MARIA DELLA SCALA A MILANO DAL 1595 AL 1610

Non v'era un compositore milanese nel tardo Cinquecento più celebre di Orfeo Vecchi, maestro della Cappella Regia Ducale di Santa Maria della Scala a Milano dal 1580 al 1582 circa e di nuovo dal 1586 fino alla sua morte avvenuta nel 1603[1]. Nella versione riveduta da Paolo Morigia nel 1619 de *La nobiltà di Milano*, il redattore Girolamo Borsieri compendiò i meriti del defunto maestro nel seguente giudizio che riporta espressioni tanto lusinghiere quanto riservate di solito ad un ristretto gruppo di musicisti e di artisti:

> «Orfeo Vecchi già Maestro di Cappella nella Scala fu Musico Compositore di tanta prattica, che con la cartella sotto gli occhi nel medesimo tempo, ch'uno scrittore prattichissimo haverebbe fatta una lettera, formava un motetto anco à molti Chori. Ha stampato motetti, salmi, messe, ed altre opere musicale in copia si grande, che non hà havuto chi lo habbia superato havendo anzi egli stesso superato ciascun di coloro, che hanno publicati parti in questa professione»[2].

Sebbene l'intento del Borsieri, in parte, fosse quello di descrivere l'eccezionale facilità e velocità con la quale il maestro defunto era in grado di comporre[3], egli senza dubbio non manca di sottolineare ad un tempo l'impressionante entità della sua produzione musicale e la perspicacia commerciale del compositore nel promuovere la diffusione delle proprie opere nel Nord Italia, attraverso edizioni a

---

1 Sulla base di uno *Status personalis* definito dalla visita pastorale a Santa Maria della Scala del 1596, MARINA TOFFETTI, *Nuovi documenti su Orfeo Vecchi* in «*Nuova Rivista Musicale Italiana*», XXX (1996), pp. 454-455, ha stabilito che il Vecchi divenne maestro di cappella in un periodo compreso fra il giugno del 1580 e il settembre del 1582.

2 PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano, aggiuntovi il supplimento in questa nova impressione del Sig. Girolamo Borsieri*, Milano, Giovanni Battista Bidelli, 1619, p. 54.

3 ROBERT L. KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford e New York, Oxford University Press, 2002, pp. 70-71. Cfr. anche ORFEO VECCHI, *Missarum quatuor vocibus: Liber primus*, a cura di Ottaviano Beretta, Lucca, LIM, 1991, pp. VII-VIII.

stampa, tra il 1588 e il 1614[4]. Questo tratto emerge già nelle considerazioni espresse dal Morigia nel 1595, allorquando osserva come le opere del compositore fossero ammirate dai cultori della musica e rappresentassero un successo commerciale:

> «Nella Chiesa Ducale della Scala di Milano […].Si come anco M*esser* P*rete* Orfeo Vecchi Maestro di cappella della Musica di detta Chiesa vien molto preggiato in tal professione, e le compositioni di questo nobil spirito vegono molto ben vedute, et aggradite universalmente da tutti i virtuosi di tal professione»[5].

L'ammirazione per il talento e la fecondità musicale del Vecchi chiaramente non declinò dopo la sua morte, avvenuta nel 1603[6]. Nel suo *Ateneo de i letterati Milanesi* del 1670, Don Filippo Picinelli ampliò le biografie di Morigia e di Borsieri. Egli rinnovò letterariamente la «leggenda della cartella» e pose particolare attenzione alla produzione stampata del compositore, la quale, secondo Picinelli, includeva non meno di ventiquattro libri di musica sacra a quattro e ad otto voci (Tabella 1)[7].

Sembra che il Vecchi abbia raggiunto fama internazionale principalmente attraverso la diffusione delle opere a stampa. Le stampe del Vecchi si distinguevano non solo per la qualità del loro contenuto musicale, ma anche per loro meticolosa organizzazione liturgica e tonale. L'impostazione sistematica ideata dal Vecchi per le sue raccolte a stampa fu imitata, sebbene in modo meno rigido, dai suoi successori a Santa Maria della Scala, l'elenco dei quali comprende Giovanni Battista Steffanini, Girolamo Baglioni, Giulio Cesare Artemanio e Guglielmo Berti. Ovvia-

---

4 Oltre al *Missarum quatuor vocibus: Liber primus* a cura di Beretta, la trascrizione e lo studio della musica del Vecchi si sono polarizzati principalmente sui madrigali spirituali. Vedi, per esempio, DOLORES A. PIKE-MATHER, *La donna vestita di sole: a collection of sacred madrigals by Orfeo Vecchi*, Ph.D. dissertation, Eastman School of Music at the University of Rochester, 1961, e PENNY KAKE PEKRUL DRAPER, *A Comprehensive Study and Critical Edition of Orfeo Vecchi's Scielta de Madrigali a cinque voci*, Ph.D. dissertation, Michigan State University, 1997. Altri riferimenti sono proposti in KENDRICK, *The Sounds of Milan* cit., pp. 69-72, 174-178, 205-209 e *passim* e in LAURA MAURA VIGEVANI, *Orfeo Vecchi, Maestro di Cappella di S. Maria della Scala*, in «Rivista internazionale di musica sacra», VII (1986), pp. 354-365.

5 PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, Milano, Pacifico Pontio, 1595, p. 185.

6 Un documento 26 Novembre 1603 conservato all'Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASM), *Popolazione p.a.* 107 (Registri mortuari 1602-1604), rende noto che il Vecchi, il quale abitava nella parrocchia di Santo Stefano a Nosiggia in Porta Nuova, morì di apoplessia all'età di 50 anni. Cfr. anche VIGEVANI, *Orfeo Vecchi* cit., p. 354.

7 D. FILIPPO PICENELLI, *Ateneo dei letterati Milanesi*, Milano, Stampa di Francesco Vigone, 1670, p. 436.

mente il Vecchi valorizzò una strategia di «marketing» in modo tale che le opere sacre, composte per l'uso pratico, potessero essere facilmente utilizzate dalle altre istituzioni liturgiche che adottavano 'programmi' musicali simili.

La posizione del Vecchi a Santa Maria della Scala era tale da collocarlo nell'epicentro dell'attività musicale della Milano contro-riformistica. A parte alcune raffinate istituzioni monastiche[8], la Regia Cappella Ducale di Santa Maria della Scala rivestì un ruolo per importanza politica e sociale secondo solo a quello del Duomo[9] e alla chiesa destinata ai pellegrini di Santa Maria presso San Celso[10]. Come ho già osservato in altra sede[11], la cappella ducale di Santa Maria della Scala fu fondata da Barnabò Visconti in onore di sua moglie Beatrice della Scala. Fin dalla fondazione, il principale scopo della cappella, che vantava numerosi benefici ecclesiastici, fu la conservazione della liturgia ambrosiana. Tornato al potere Francesco II Sforza, il numero dei benefici assegnati alla cappella per i cantori salariati fu portato a otto, al fine di estendere il suo servizio alla corte milanese. Dopo la morte di Francesco nel 1535, il controllo della cappella tornò a Carlo V, il quale ne lasciò la sovrintendenza dell'attività ai governatori imperiali di Milano. Benchè i primi di questi, Alfonso d'Avalos e Ferrante Gonzaga inclusi, non trascurassero affatto l'importante istituzione ducale, essa rimase nell'ombra fino al 1570[12]. Cionondimeno subito dopo questa data, l'insieme di diversi fattori – tra cui senz'altro l'arrivo di Orfeo Vecchi – rilanciò la presenza della cappella nel contesto milanese.

Nel 1574 Carlo Borromeo fece la sua terza visita pastorale al Capitolo. I *brevi* della visita che si sono conservati toccano alcune questioni precise relative alla musica e offrono quindi una descrizione delle condizioni della cappella nel 1580, poco tempo prima dell'arrivo del Vecchi. Anzitutto, i brevi decretano che la relazione attinente ai diversi incarichi collegati ai benefici stabiliti da Francesco II

---

8 Cfr. ROBERT L. KENDRICK, *Celestial Sirens: Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

9 Sulla storia della musica nel Duomo in quest'epoca, vedi FEDERICO MOMPELLIO, *La cappella del Duomo dal 1573 al 1714* in *Storia di Milano*, Milano, Giovanni Treccani degli Alfieri, 1957, XVI, pp. 507-552, e KENDRICK, *The Sounds of Milan* cit., pp. 26-44 e *passim*.

10 Sulla storia della musica a Santa Maria presso San Celso, cfr. CHRISTINE GETZ, *Simon Boyleau and the Church of the 'Madonna of Miracles': Educating and Cultivating the Aristocratic Audience in Post-Tridentine Milan*, in «Journal of the Royal Music Association» CXXVI (2001), pp. 145-168, GIUSEPPE RICCUCCI, *L'attività della cappella musicale di S. Maria presso S. Celso e la condizione dei musici a Milano tra il XVI e il XVII secolo*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela e Rodobaldo Tibaldi, Lucca, L.I.M., 1999, pp. 289-312, e KENDRICK, *The Sounds of Milan* cit., pp. 44-62.

11 Vedi CHRISTINE SUZANNE GETZ, *The Sforza Restoration and the Founding of the Ducal Chapels at Santa Maria della Scala in Milan and Sant'Ambrogio in Vigevano*, in «Early Music History» XVII (1998), pp. 109-159.

12 Vedi GETZ, *The Sforza Restoration* cit..

Sforza, compresi quelli degli otto beneficiati corali, fosse documentata e resa per iscritto nel giro di tre mesi[13]. Tale relazione avrebbe dovuto accordare attenzione particolare alle retribuzioni («distribuzioni») quotidiane dei quattro cappellani del coro, che erano evidentemente oggetto di controversia fra i beneficiati cantori[14]. Dopo di che, si decreta l'istituzione di un sistema per la designazione dell'officiante e degli assistenti della messa solenne. In terzo luogo, si stabilisce che i canonici e beneficiati cantori non abbiano più il permesso di cantare in funzioni di altre chiese se queste funzioni coincidono con il servizio degli uffici divini e della messa a Santa Maria della Scala. Nel caso in cui in circostanze del tutto eccezionali, il Prevosto avesse concesso ad un corista il permesso di servire in un altro luogo, questi non avrebbe potuto percepire alcuna rimunerazione[15]. Un altro punto prevedeva che l'esecuzione dell'epistola, del vangelo, e di altri parti simili si sarebbe dovuta provare in anticipo davanti ad un canonico nominato dal Prevosto «Per obviar' alli errori quali ò p*er* ignoranza overo p*er* transcuragione non senza scandalo si possono commetter'»[16]. Infine, il canto piano si sarebbe dovuto cantare direttamente dai libri allo scopo di evitare di proporlo in modo sbagliato al popolo[17]. Questi nuovi ordinamenti erano intesi a garantire il livello professionale della cappella, specialmente riguardo all'esecuzione del canto ambrosiano.

Subito dopo l'introduzione di queste riforme, Orfeo Vecchi fu nominato maestro di cappella[18]. La sua nomina è il primo riferimento in assoluto all'esistenza di questo incarico[19]. Forse Carlo Borromeo aveva ritenuto che la cappella musicale a

---

13 ASM, *Fondo di Religione* 364 (*Capitolo Milano: S. Maria della Scala, Visite Arcivescovili*, Busta Armario Primo, 1574. Questo documento è discusso e trascritto per esteso in CHRISTINE SUZANNE GETZ, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, Aldershot, Ashgate Press, di prossima pubblicazione, pp. 62-63 e 277.

14 Archivio Storico Diocesano, Milano (d'ora in poi ASDM), *San Fedele* XIX-152 (*Santa Maria della Scala in San Fedele traslocata: Visite pastorali e documenti aggiunti*), q. 2.

15 ASM, *Fondo di Religione* 364 (*Capitolo Milano: S. Maria della Scala, Visite Arcivescovili*), Busta Armario Primo, 1574.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*.

18 ASDM, *San Fedele* XIII-146 (*Santa Maria della Scala: Visite pastorali e documenti aggiunti*), q. 5-6. Anche vedi VIGEVANI, *Orfeo Vecchi* cit., p. 351. Sulla questione relativa all'origine milanese del Vecchi, vedi TOFFETTI, *Nuovi documenti* cit., pp. 448-449.

19 Probabilmente il posto fu reso possibile grazie alle 500 lire accantonate annualmente per la musica. Vedi f. 56 del *Libro economale di tutti li Iuspatronati fondati e donati dalli Signori Duchi di Milano* (1651) di Agostino Bassanini. Le due copie a manoscritto del *Libro economale* sono conservate in ASM, *Culto p.a.* 2126 (Patronati regi P.G.-1734), fasc. 3, e nella Biblioteca Capitolare, Milano, *Ms. 2F-1-18*. Sin dall'inizio della sua attività, nella cappella musicale due degli otto beneficiati, cioè i mansionari, furono designati come maestri di coro. Vedi GETZ, *The Sforza Restoration* cit., p. 129. I due mansionari sono ancora descritti come maestri di coro in un documento del 18 lu-

Santa Maria della Scala, essendo un'istituzione ufficiale dell'Impero Asburgico, richiedesse la supervisione di un ecclesiastico particolarmente qualificato[20], ed il Vecchi si sarebbe difatti rivelato una scelta oculata[21]. A parte un intervallo di quatto anni trascorsi a Vercelli come maestro di cappella del Duomo[22], il Vecchi sembra essere rimasto con piena soddisfazione a Santa Maria della Scala per il resto di tutta la sua carriera. Fu nominato cappellano all'altare di San Giovanni nel 1590[23] ma – come ha reso noto recentemente Robert Kendrick – la sua elezione non fu ratificata[24]. Invece, sempre a Santa Maria della Scala, il Vecchi ottenne il posto di mansionario (cioè un beneficiato corale) quando il beneficio diventò libero nel 1591 a seguito della morte di Cristoforo Vergha. In quell'occasione il Vecchi si sottopose ad un periodo di prova di tre mesi, normalmente previsto per il canto ambrosiano[25].

Durante l'anno precedente la nomina a mansionario del Vecchi, una supplica fu mandata alla corona asburgica per conto dei beneficiati cantori. La lettera indica che i beni destinati al sostegno dei benefici erano stati confiscati dallo stato e, contestualmente, rammenta a Filippo II l'obbligo di sostenere moralmente e concretamente la cappella[26]. Benché non sopravviva alcuna risposta a tale supplica, altri documenti indicano che alcuni beneficiati, privi di sostegno finanziario, furono ospitati dai canonici a partire da quel momento. A dispetto di queste difficoltà, sembra che fossero promossi alcuni provvedimenti indubbiamente positivi per l'attività della cappella[27]. Nel 1592 circa, sulla scorta di nuove esigenze, il numero dei cantori fu portato da otto a quattordici con l'aggiunta in particolare di due tenori, due alti, un basso ed alcuni soprani come necessario. Tali cantori «supplementari», assieme al gruppo dei beneficiati, avevano il compito di eseguire il canto

---

glio 1590, nonostante il fatto che Vecchi fosse già maestro di cappella. ASM, *Dispacci Reali* 37 (1590-1591: Filippo II), ff. non numerati.

20 Il Vecchi prese gli ordini minori nel 1581. Vedi TOFFETTI, *Nuovi documenti* cit., pp. 453-455.

21 Come molti musicisti che cantavano in Santa Maria della Scala, il Vecchi fu educato nel Duomo di Vercelli. Vedi GETZ, *The Sforza Restoration*, p. 133.

22 Cfr. VECCHI, *Missarum quatuor vocibus,* a cura di Beretta, pp. XII-XVIII e TOFFETTI, *Nuovi documenti* cit., pp. 455-457.

23 *Ibid.*

24 KENDRICK, *The Sounds of Milan* cit., pp. 69 e 382-383.

25 ASM, *Notarile* 22109 (Bartolomeo Fioreni q. Giovanni Battista 22 febbraio 1590-6 settembre 1596), 24 luglio-1591. Sui provini dei beneficiati corali vedi GETZ, *The Sforza Restoration* cit., p. 126.

26 ASM, *Dispacci Reali* 37 (1590-1591: Filippo II), 18 luglio 1590.

27 ASDM, *San Fedele* XX-148 (*Santa Maria della Scala in San Fedele traslocata: Visite pastorali e documenti aggiunti 1592-1636*) , q. 20,. Il documento si trova in una mazzetta del 1592. Qui il Vecchi è designato come un mansionario.

figurato accompagnati dall'organista[28]. Da quel momento, tutte le feste principali cantate dalla cappella musicale venivano celebrate all'altare maggiore[29]. Tutti i beneficiati cantori erano obbligati ad intervenire ricevendo doppia retribuzione, mentre nei giorni feriali si alternavano nei servizi previsti, come stabilito negli statuti del 1539[30].

Chiaramente, i Vespri assumevano un'assoluta centralità nelle celebrazioni quotidiane a Santa Maria della Scala. Le *tavole* cinquecentesche dei compensi («distribuzioni») quotidiani pagati ai beneficiati corali indicano che il Mattutino, la messa solenne ed i Vespri fruttavano importi considerevolmente più alti in confronto agli altri uffici (Tabella 2)[31], e, che – in particolare – la messa solenne prevedeva rimunerazioni leggermente superiori ai Vespri. Inoltre le testimonianze pervenuteci sulla visita pastorale del 1574 a Santa Maria in Pizabrate, che fu sotto l'egida di Santa Maria della Scala, precisano che il cappellano assegnato alla chiesa «all'hora di Vespero vada professionalmente con li scolari et populo all p*re*positura et aiutare à cantare Vespero»[32]. Data la sua crescente importanza in tutta Italia durante la Controriforma[33], la Compieta svolse probabilmente un ruolo significativo anche in Santa Maria della Scala. Documenti della seconda metà del Cinquecento fanno vagamente riferimento all'esecuzione serale della *Salve Regina* alla quale partecipavano tutti i beneficiati[34]. Come ha reso noto Kendrick, nei primi quarant'anni del Seicento, la Compieta a Milano divenne contigua a molti servizi vespertini[35]. Vi è effettivamente traccia dell'esistenza di questa prassi nel tardo Cin-

28 *Ibid.* KENDRICK, *The Sounds of Milan* cit., p. 69, non nota che i cantori «supplementari», in questo documento, sono divisi dai beneficiati corali. Dato il fatto che questi cantori «supplementari» erano assunti *in aggiunta ai* beneficiati corali, la cappella, per il canto figurato, poteva contare su dodici-quattordici elementi.

29 ASDM, *San Fedele* XX (*Santa Maria della Scala in San Fedele traslocata: Visite pastorali e documenti aggiunti 1592-1636*), q. 20. Gli altri altari presenti nella chiesa erano quelli di Sant'Antonio, Santa Veronica, Santa Maria Vergine e San Giovanni Battista.

30 *Ibid.* Vedi anche GETZ, *The Sforza Restoration* cit., pp. 130-133.

31 Vedi anche GETZ, *The Sforza Restoration* cit., p. 131.

32 ASM, *Fondo di Religione* 364 (*Capitolo Milano: S. Maria della Scala, Visite Arcivescovili*, Busta Armario Primo, 1574.

33 Cfr. JOHN BETTLEY, *'L'ultima hora canonica del giorno': Music for the Office of Compline in Northern Italy in the Second Half of the Sixteenth Century*, in «Music and Letters» LXXIV (1993), pp. 163-214. Sempre sullo stesso tema, ma da un'angolazione diversa, cfr. 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 S. Martinotti, Vita e Pensiero, Milano 2000, pp. 13-64: 14-25.

34 ASM, *Fondo di Religione* 364 (*Capitolo Milano: S. Maria della Scala, Visite Arcivescovili*), Busta Armario Primo, 1574.

35 KENDRICK, *The Sounds of Milan*, p. 122.

quecento in alcuni documenti conservati in Santa Maria presso San Celso. In queste fonti e nelle testimonianze storiografiche del tempo, il famoso Vespro Mariano è spesso descritto come una Compieta[36].

In ogni caso, i Vespri ambrosiani nel Cinquecento e nel primo Seicento, solitamente si caratterizzano per un repertorio che va da due a sette salmi. I salmi, dal 109 al 147, furono ripartiti attraverso la settimana in un modo simile a quello del rito romano, ma con salmi diversi assegnati ad ogni giorno. Il Vespro domenicale, per esempio, si articola in una sequenza di salmi che va dal 109 fino al 113, mentre il *comune* dei Martiri include i salmi 110, 115 (oppure 132), e 133. I canti uniti a questi testi salmodici furono diversi, indubbiamente, da quelli proposti nel rito romano. In aggiunta, i Vespri ambrosiani prevedono una Lucernaria, una antifona «in coro», i responsori «in coro» oppure «in infantibus», un inno, il Magnificat, ed una psallenda o un cantus, tutte peculiarità del rito ambrosiano, che – per di più – offrirono l'opportunità. di sostituire il canto piano tradizionale con la scrittura polifonica[37].

Per queste ragioni non sorprende che la produzione del Vecchi si concentri sui mottetti, gli inni, i Magnificat, ed i salmi previsti dai Vespri. D'interesse particolare a questo riguardo, sono i suoi *Psalmi integri in totius anni solemnitatibus*, pubblicati per la prima volta nel 1596 dagli eredi di Francesco e Simone Tini (Tabella 3)[38]. Questa raccolta a cinque voci non è diversa da altri volumi cinquecenteschi di polifonia vespertina[39]. Contiene il responsorio vespertino, sedici salmi vespertini, due Magnificat, le quattro antifone mariane e due gruppi di falsibordoni. I canti stessi appaiono ordinati secondo la loro funzionalità liturgica, con l'indicazione del tono di ognuno. Apre la raccolta il responsorio vespertino *Domine ad adiuvandum*, seguito da tre salmi che spesso sono impiegati per introdurre i Vespri alla domenica, nel *comune* delle feste e nel *proprio* del tempo. Successivamente vengono riportati due salmi del *cursus* maschile e femminile, che venivano cantati alla domenica e nelle festività più solenni, e poi tre salmi specificamente per il *cursus* femminile,

---

36 Vedi GETZ, *Simon Boyleau and the Church of the 'Madonna of Miracles'* cit., pp. 148-149 and 159-161

37 *Breviarium ambrosianum*, Mediolani: Matthias Besutius, 1574, ristampato apud haeredum Pacifici Pontij, 1582 (Milano, Bilioteca Braidense H VI 261 ed H VI 248); *Brevarium iuxta istitutionem Sancti Ambrosij*, Venezia, Hieronymo Scotto, 1539 (Milano, Biblioteca Braidense, Gerli 2362); e *Breviarium Mediolanense*, Mediolani, Nicolai Landriani ed Andrea Opicini, 1549 (Milano, Biblioteca Braidense, Gerli 2547).

38 ORFEO VECCHI, *Psalmi integri in totius anni solemnitatibus*, Mediolani: apud haeredes Francisci e Simonis Tini, 1596. Brescia, Archivio del Duomo 2-A/IIB. Desidero ringraziare Monsignor Masetto Zannini che ha reso possibile la consultazione di questo libro.

39 Vedi JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 79-88, ma particolarmente pp. 83-89.

impiegati nelle ricorrenze mariane, nelle feste delle sante vergini e nella Circoncisione di Nostro Signore. Questi salmi del *cursus* femminile sono seguiti da due salmi – *Laudate Dominum* e *Credidi* (Tabella 3) – usati spesso per completare il *cursus* maschile; il repertorio si esplica quindi in sei salmi: i primi due che concludono differenti cicli, gli altri quattro adatti in particolar modo al Natale, alle celebrazioni dei defunti ed al Corpus Domini. L'ultimo salmo – *Confitebor* – veniva proposto nella solennità di San Michele. Vi sono inoltre due Magnificat nel settimo e nell'ottavo *tuono*, insieme alle quattro antifone mariane, una delle quali era cantata di solito sia durante la Compieta, sia alla fine dei vespri nel caso in cui i vespri non fossero seguiti dalla Compieta. È interessante notare che tanto i versi pari, quanto quelli dispari dei Magnificat presentano un andamento polifonico. La raccolta termina con due gruppi di falsibordoni, concepiti per cantare inni, Magnificat, ed i salmi dei Vespri non inclusi. Con la sola eccezione dei falsibordoni, tutte le composizioni sono in stile imitativo.

Se si prendono in considerazione le indicazioni modali assegnate ai salmi ed ai Magnificat in base alle specie tonali rappresentate dai falsibordoni, il tratto sistematico dell'impostazione appare evidente. Ambedue i gruppi dei falsibordoni presentano le stesse chiavi, gli stessi sistemi e le stesse finali; i medesimi procedimenti sono poi sempre adottati anche nei salmi. Ad eccezione del settimo *tuono*, il quale è trasposto in alto di un grado, le trasposizioni delle specie tonali si susseguono a distanza di quarta e di quinta attraverso l'aggiunta di un bemolle oppure di un bequadro, come era tipico nell'epoca. Una seconda edizione della raccolta, comprendente un *basso principale*, fu stampata nel 1598[40]. Questa edizione presenta lo stesso ordine liturgico e le stesse specie tonali, ma il numero delle composizioni trasposte di una quarta o quinta inferiore è maggiore. Tali trasposizioni sono indicate in tutte le parti separate. È probabile che simili procedimenti si siano resi necessari perché l'introduzione dell'organo determinò un mutamento dei registri vocali delle composizioni in relazione ai *canti piani* a cui il suono dello strumento si univa Inoltre le intonazioni dei *canti piani*, che in origine erano nel registro basso, sono scritte nel *basso principale*, probabilmente perché l'organo potesse essere raddoppiato o, forse, persino sostituito dalla parte vocale. In ogni caso, la versione del 1598 con il *basso principale* era così popolare che fu ristampata di Filippo Lomazzo a Milano nel 1614.

È particolarmente degno di nota rilevare che le peculiarità liturgico-musicali presentate sono conformi al vespro del breviario romano, piuttosto che al modello ambrosiano per il quale Santa Maria della Scala era famosa; un ambito liturgico

40 ORFEO VECCHI, *Basso principale da sonar delli salmi intieri a cinque voci*, Milano, appresso l'erede di Simone Tini e Giovanni Francesco Besozzo, 1598. Brescia, Archivio del Duomo 2-A/IIb.

in cui – oltretutto – il Vecchi aveva dimostrato competenza al momento stesso della sua nomina al posto di mansionario. Questo fatto è comunque caratteristico della sua produzione che, a parte una raccolta perduta di inni ambrosiani, si conforma quasi completamente alla polifonia del rito romano. Anche gli *Hymni totius anni secundum consuetudinem S.R.E. quatuor vocibus* (Tabella 4) è concepita secondo il rito romano. Questo ciclo di inni vespertini *a quattro* per l'anno liturgico fu stampato da Simone Tini e Giovanni Francesco Besozzi di Milano in 1600. Gli inni contenuti aderiscono nel modo più preciso possibile al calendario romano e sono integrati con una compieta *a cinque*, quattro antifone Mariane e le litanie della Vergine e dei santi. Tutti i brani musicali rivelano una scrittura a *chorale*, una soluzione assai eccezionale per le stampe di Vecchi[41].

A dispetto dell'orientamento romano, alla raccolta avrebbe potuto attingere spesso la cappella in occasione delle feste maggiori celebrate a Santa Maria della Scala. I documenti esistenti relativi alla visita pastorale del 1574 rivelano che, oltre alle feste principali elencate negli statuti del 1539 (comprendenti il Natale, Santo Stefano, San Giovanni Evangelista, la Circoncisione, l'Epifania, la settimana della Passione, la Pasqua, l'Ottava di Pasqua, tutte le feste della Beata Vergine Maria, i Santi Pietro e Paolo, Ognissanti, il giorno dei morti, e Sant'Ambrogio), la cappella musicale partecipava alle solenni celebrazioni previste per le ricorrenze di Sant'Antonio, di San Giacomo, della Trasfigurazione e di San Chrissanto[42]. Negli anni seguenti la visita pastorale si aggiunsero anche altre feste: Santa Barbara[43], la Conversione di San Paolo, San Tommaso d'Aquino, San Giulio Sacerdote, Santa Veronica Matrona, San Benedetto, Sant'Anna, San Francesco Confessore, Santa Caterina Vergine e Martire e Santa Bibiana[44]. Stando alle testimonianze del tempo, nel tardo Cinquecento e nel primo Seicento, tra le feste più sentite dai fedeli vanno annoverate la Purificazione[45], l'Assunzione, Santa Veronica e Santa Bibiana[46].

---

41 ORFEO VECCHI, *Hymni totius anni secundum consuetudinem S. R. E. quatuor vocibus. Completorium item cum antiphonis, e litanijs B.V.M. quinque vocibus concinendis, litaniae quoque sanctorum, alternatis choris*, Milano, erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1600 (Lüneburg, Stadtarchiv).

42 ASM, *Fondo di Religione* 364 (*Capitoli Milano S. Maria della Scala, Visite Arcivescovili*), Armario Primo. Queste quattro feste, celebrate - in parte - con una messa cantata in onore di Giulio Vimercate e 'soci', furono promosse dal Consortio della Charità di Milano.

43 KENDRICK, *The Sounds of Milan* cit., p. 69.

44 ASDM, *San Fedele* XXVII-160 (*Visite pastorali e documenti aggiunti*, q. 13 (Q) Questa tabella include anche quattro feste elencate negli statuti del 1539: la Visitazione della B. V. M. (2 luglio), la Natività della B.V.M. (8 settembre), Sant'Ambrogio (7 dicembre) e San Giovanni Battista 'evangelista' (28 dicembre). La fonte non è datata, ma si trova fra documenti appartenenti agli anni 1539-1660.

45 La Purificazione fu celebrata dalla corte Milanese a Santa Maria della Scala con la benedizione delle candele, alla quale seguirono una processione ed una messa. Biblioteca Trivulziana et

Prendendo in considerazione le altre ricorrenze elencate negli statuti del 1539, si può notare che molte di esse compaiono sia nel calendario ambrosiano sia in quello romano.

Degli *Hymni* è sopravvissuto un unico esemplare; in esso non compare alcuna dedica. Ciononostante, il volume sembra essere stato concepito assieme ai *Falsibordoni figurati* pubblicati nello stesso anno. Ambedue i volumi, editi da Tini e Besozzi, utilizzano la piuttosto atipica presentazione a *chorale*. Inoltre, la pagina iniziale dei *Falsibordoni* accenna al fatto che la raccolta è ampliata con l'aggiunta degli inni *a quattro* per l'intero anno liturgico, ma tali canti non sono quelli riportati negli *Hymni*. I *Falsibordoni* contengono il responsorio vespertino *Domine ad adiuvandum a quattro, a cinque, ed a otto*; falsibordoni *a quattro*, *a cinque*, ed *a otto* in ogni *tuono*; i Magnificat *a quattro*, *a cinque*, ed *a otto ripieno* ed *in alternatim* ambedue; la dossologia *a otto* in ogni *tuono* ed infine un *Te Deum a nove* per due cori. Essi sono ordinati sulla base della tessitura vocale, *in primis*, e poi del carattere liturgico e del *tuono*[47]. I criteri seguiti nell'organizzazione della raccolta sono in contrasto con la disposizione degli *Psalmi integri* e degli *Hymni*, che sono invece ordinati primariamente a seconda delle loro funzionalità liturgiche. Ciononostante, le specie tonali che caratterizzano le composizioni a cinque nei *Falsibordoni* sono coerenti con quelle adottate nelle composizioni *a cinque* degli *Psalmi integri* e de *La donna vestita di sole* (1602), ed è pertanto plausibile che il Vecchi abbia concepito un sistema tonale determinato chiaramente dagli otto *tuoni* ecclesiastici. Inoltre, il disegno generale della raccolta di *Falsibordoni* indica che la loro stessa organizzazione fu influenzata, almeno in parte, da problemi di spazio dovuti alla funzionale, ma piuttosto antiquata, presentazione a corale. In ogni caso, i *Falsibordoni* combinati con gli *Hymni*, offrono un gruppo organico completo di musica polifonica, relativamente semplice, per i Vespri e la Compieta secondo il rito romano.

Si è ipotizzato che i *Falsibordoni*, che furono dedicati a Suor Clara Francesca, Clara Gieronima Goseline e Clara Pompilia Adda, fossero destinati ad un conven-

---

Archivio Storico, Milano, *Codice* 1252 (*Ceremoniale Spagnolo*, 1629), 9r-18r. Vedi anche GETZ, *Music in the Collective Experience* cit., p. 64.

46 PAOLO MORIGIA, *Santuario della città, e Diocesi di Milano*, Milano, Ad instanza di Antonio degli Antonij, 1603, s.p., e GIOVANNI BATTISTA VILLA, *La sette chiese o siano basiliche stationali della città di Milano secondo Roma*, Milano, Carlo Antonio Malatesta, 1627, pp. 204 e 210-211. ASDM, *San Fedele* XX (Santa Maria della Scala in San Fedele traslocata: Visite pastorali e documenti aggiunti 1592-1636), q. 21, rende noto che l'altare maggiore, il quale fu consacrato nel 1548, era dedicato alle feste dell'Assunzione, Santa Veronica, e Santa Bibiana.

47 ORFEO VECCHI, *Falsibordoni figurati sopra gli otto toni ecclesiastici, distinti in diversi ordini, Magnificat, e Te Deum laudamus, a 4. a 5. et a 8. voci, aggiuntovi gli hinni di tutto l'anno a 4. La Compieta con le antifone, etc. letanie della B.V. a 5. et letanie de santi, a 8,* Milano, erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1600 (Lüneburg, Stadtarchiv).

to clarissano e per di più che la loro pratica funzionalità e la loro insolita tessitura li rendessero particolarmente adatti a molti monasteri e conventi[48]. Molte delle pubblicazioni a stampa del Vecchi erano infatti ideate per essere commercializzate anche in contesti geograficamente lontani. I summenzionati *Psalmi integri* del 1596 furono dedicati al Capitolo della Cattedrale di Novara, che adottava il rito romano[49]. Benché in questa dedica il rapporto fra il Vecchi e la città di Novara rimanga in ombra, altre fonti indicano che gli fu conferito un beneficio a Novara quando era in carica come maestro di cappella al Duomo di Vercelli[50]. Cionondimeno, l'importanza della dedica per quanto riguarda la questione della liturgia non va sopravvalutata, perché gli *Psalmi integri* rappresentano solo una delle molte raccolte a stampa (provenienti da Santa Maria della Scala nel periodo compreso tra il 1595 ed il 1610) che citano dei protettori i quali non hanno precise relazioni con quella chiesa collegiata. In questo caso particolare poi, l'impiego del modello romano riflette un tentativo di rispondere ad un'esigenza commerciale che avrebbe potuto trovare riscontro nelle istituzioni dell'Italia del Nord, comprendendo sicuramente anche quella a cui l'opera fu dedicata, che garantì il sostegno finanziario. Gli editori responsabili per la stampa, gli eredi di Francesco e Simone Tini, pubblicavano circa quattro edizioni di musica ogni anno e il settantacinque per cento della loro produzione era sacra. Sebbene l'impresa editoriale Tini fosse storicamente designata per la pubblicazione delle composizioni di musicisti locali – il Vecchi, Giulio Cesare Gabussi, e Michele Varotto inclusi – pubblicò anche ristampe di alcune delle raccolte maggiori di compositori celebri come Palestrina e Lasso[51]. In questo modo l'impresa rispose all'allargamento del mercato dovuto in quegli anni alle stesse istituzioni ecclesiastiche che erano in grado di sostenere l'onere di una cappella musicale, anche se talora di proporzioni modeste.

Il *Motectorum quae in Communi sanctorum quatuor vocibus […] liber primus* (1603) del Vecchi[52], che fu pubblicato da Agostino Tradate, il rivale Milanese di Tini[53], è

48 KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., pp. 216-219.

49 ORFEO VECCHI, *Psalmi integri in totius anni solemnitatibus*, Mediolani: apud haeredes Francisci e Simonis Tini, 1596, la dedica. Brescia, Archivio del Duomo 2-A/IIB

50 TOFFETTI, *Nuovi documenti* cit., p. 456.

51 MARIANGELA DONÀ, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Firenze, Olschki, 1961, pp. 74-108, e IAIN FENLON, *Music and Culture in Late Renaissance Italy*, London, Oxford University, 2002, pp. 86-92. Sulla storia generale della ditta Tini vedi KENDRICK, *The Sounds of Milan* cit., pp. 188-189.

52 Un esemplare è conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Bologna. Le parti singole e la partitura hanno dedicatari diversi: i primi sono offerti a Don Francisco Cassina, «Baron di Boùlers», la seconda ad Antonio Goretti di Ferrara.

concepito in una maniera simile agli *Psalmi integri*, perciò giunge a confermare la predilezione del compositore stesso per le collezioni organiche. Il volume contiene ventun mottetti per il *comune* di sei feste e la Dedica alla Chiesa; tutti i testi sono derivati direttamente dalle antifone del *proprio* del Vespro romano. Benché alcuni mottetti attualmente conservino solo la seconda oppure la terza parte, tre mottetti sono proponibili in ciascuna delle sette feste prescritte sono classificati nella stampa sulla base di tale peculiarità (Tabella 5). Nel caso – per la verità poco frequente – in cui i tre mottetti dedicati a una festa particolare non usino la stessa tonalità, essi seguono tendenzialmente i criteri di articolazione del sottogruppo cui appartengono. I mottetti sono caratterizzati da un contrappunto piuttosto semplice ove l'andamento, chiaro ed omofono nelle tessiture, è interessato solo raramente da procedimenti imitativi.

Il successore del Vecchi, Giovanni Battista Stefanini, maestro di cappella alla Scala dal 1605 al 1609, ampliò nuovamente il repertorio polifonico della cappella con due volumi di mottetti. I *Motetti libro primo a due e tre voci* del 1606 sono forse il più innovativo dei due, poiché contengono piccoli *concerti* sacri a due ed a tre voci e *basso principale*. Questi *concerti* propongono testi tratti da versetti, responsori ed inni del Mattutino e dei Vespri, ma comprendono anche una litania della Vergine *a tre* (Tabella 6). La combinazione di mottetti, in alcuni casi caratterizzati da testi vespertini, con la litania mariana si ricollega alla tradizione vespertina del genere diffusa in Italia settentrionale durante il primo decennio del Seicento[54]. Benché vi siano prescritte alcune delle feste maggiori del calendario romano, la funzionalità liturgica è secondaria rispetto alla tessitura vocale e alla specie tonale nell'organizzazione del libro. Per di più, le specie tonali selezionate appaiono collegate direttamente alle tessiture stesse, il che implica che lo Stefanini rispettava sistematicamente il rapporto di reciprocità fra i due ambiti. I *Motetti* rappresentano un'opera piuttosto modesta se paragonata agli standard della Scala, ma la tessitura variamente articolata era facilmente adattabile alle prerogative di qualunque cappella vantasse un certo numero di solisti ed un *continuo*[55]. Il basso era ovviamente destinato all'organo, ma non si può escludere che alla Scala, almeno occasional-

---

53 Lo stampatore Tradate, attivo a Milano fra il 1598 e il 1612, stampò quasi trenta volumi di polifonia, prevalentemente di compositori del luogo. Vedi KENDRICK, *The Sounds of Milan* cit., pp. 190-191, e DONÀ, *La stampa musicale a Milano* cit., pp. 108-116

54 Le stampe appartenenti al periodo 1600-1610 sono analizzate in KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610* cit., pp. 99-181, ma vedi particolarmente p. 100.

55 KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., p. 147-148, avanza l'ipotesi che alcuni di questi mottetti fossero destinati ai conventi.

mente, esso potesse venire rinforzato con l'apporto di uno dei virtuosi suonatori di viola da gamba attivi alla corte milanese[56].

Come molte delle stampe del Vecchi, i *Motetti […] libro primo* dello Stefanini sono dedicati ad un protettore esterno, non appartenente cioè all'ambito della Scala, al Marchese di Peveragno e Boves, il quale era fratello del Duca di Savoia. Sulla scorta di questa dedica, non è sorprendente che l'opera includa anche due contributi di Enrico Antonio Radesca, un musico del Marchese[57]. Questa raccolta, di conseguenza, sembra essere stata concepita durante il soggiorno dello Stefanini a Torino, dove fu collega del Radesca al Duomo fra il 1602 ed il 1604[58]. Ciononostante, il volume fu stampato a Milano da Tini e Lomazzo e nella dedica si menziona esplicitamente Santa Maria della Scala. È chiaro che o il compositore o l'editore, se non entrambi, intendevano aumentare il prestigio della stampa promovendola come un 'prodotto' della cappella asburgica.

Cosa possiamo dire, quindi, del rapporto fra queste raccolte a stampa ed i Vespri celebrati a Santa Maria della Scala, un'istituzione assolutamente consacrata al rito ambrosiano? Tale produzione suggerisce che nel corso dell'ultimo decennio del Cinquecento la distinzione tra i due riti a Santa Maria della Scala era diventata assai meno rigida per la polifonia di quanto fosse per il *canto piano*. Questo fenomeno non rappresenta una novità nella polifonia milanese. Come hanno rilevato Angelo Ciceri e Eugenio Migliavacca, il *Quarto Codice di Gaffurio* al Duomo (*Mil D 4 olim 2266*) pone in evidenza una chiara commistione dei due riti[59]. Anche i testi del *Cantuum quinque vocum quos motetta vocant […] liber primus* di Hermann Matthias Werrecore – che fu maestro di cappella al Duomo dal 1522 fino al 1550 e rimase attivo nell'importante istituzione milanese almeno fino al 1574 – manifestano una simile convergenza[60]. A Santa Maria della Scala le diversità fra i due riti probabilmente furono superate per la prima volta quando la funzione civica della cappella

---

56 Gabriel Gabrieli, Francesco Olegio, Honoratio Miguel, Giovanni Battista Ardemanio, e Bernardo Blanco. ASM, *Dispacci Reali* 46 (1603-1604 Filippo III), Busta 1603,.ff. 80, 81, e 103, e Busta 1604,. ff. 44-46 e 79. La presenza di questi suonatori di viole da gamba metterebbe in discussione le conclusioni di STEPHEN. BONTA, *Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy*, in «Journal of the American Musicological Society» IV (1978), pp. 5-42, che escludono l'uso di tali strumenti in ambito liturgico.

57 GIOVANNI BATTISTA STEFANINI, *Motetti libro primo a due e tre voci*, Milano, l'erede di Simone Tini e Filippo Lomazzo, 1606. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.

58 Vedi JOHN WHENHAM, *Radesca (di Foggia), Enrico Antonio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., London e New York, Macmillan Publishers Ltd., vol. XX, pp. 724-725.

59 *Liber Cappelle Ecclesiae Maioris: Quarto Codice di Gaffurio* in *Archivium musices metropoitanum mediolanense* 16, a cura di Angelo Ciceri e Eugenio Migliavacca, Milano, La musica Moderna S. p. A., 1968, pp. V-VI.

60 Vedi GETZ, *Music in the Collective Experience* cit., pp. 99-109.

fu elevata a livello di cappella regia ducale, dopo la morte di Francesco II Sforza nel 1535. Assunta questa nuova posizione, Santa Maria della Scala non solo si imponeva come cappella ufficiale del governatore, ma anche assumeva gradualmente la responsabilità degli allestimenti musicali durante i più importanti avvenimenti imperiali. Questo mutamento è evidente nella descrizione del funerale di Filippo II a Milano del 1598[61]. La funzione, infatti, fu celebrata a Santa Maria della Scala invece che in Duomo, a dispetto del fatto che nel maggiore tempio milanese si fossero tenuti tutti i funerali di stato del Cinquecento. Alla diffusione ulteriore dei modelli rituali che distinguevano Santa Maria della Scala dalle altre istituzioni ecclesiastiche milanesi, contribuì probabilmente l'industria tipografica locale, che fiorì subito dopo l'arrivo dei fratelli Moscheni nel 1544[62]. Ancora prima che i fratelli Tini ed i loro collaboratori cominciassero a vendere le raccolte a stampa di Orfeo Vecchi, la produzione musicale a Milano aveva cominciato a distinguersi per una cura particolare della decorazione grafica e per la posizione assunta nel mercato internazionale.

Si ritiene generalmente che la musica composta per un'istituzione ecclesiastica particolare rappresenti la liturgia che in tale istituzione è praticata. Nel caso di Santa Maria della Scala, comunque, è necessario considerare anche fattori esterni, ivi inclusi l'evoluzione della cappella da ducale ad imperiale e la sviluppo prodigioso del mercato editoriale musicale, che dovrebbero aver influito sulla liturgia celebrata dalla cappella, ed in particolare sul repertorio polifonico. Come gli *Psalmi integri*, gli *Hymni* ed il *Motectorum*, […] *liber primus*, molte altre delle raccolte del Vecchi dimostrano un livello alto di organizzazione liturgica e tonale, assieme ad un deciso orientamento verso il rito romano. Anche le raccolte dei suoi diretti successori osservano, per la maggior parte, questi tratti strutturali informati alla coerenza. Dato che il Vecchi fu immerso costantemente nell'ambito della liturgia ambrosiana, l'orientamento romano delle sue raccolte riflette una scelta tanto consapevole, quanto voluta. Le composizioni contenute in queste raccolte avrebbero potuto essere eseguite anche a Santa Maria della Scala, nonostante l'apparente mancanza di una chiara concezione ambrosiana. Il Vecchi, come conferma la testimonianza del Morigia, raggiunse una fama certa come compositore e come maestro della Cappella Regia Ducale di Santa Maria della Scala prima del 1595. Gli ecclesiastici, gli scolari della Dottrina ed il popolo, insomma tutti coloro che seguivano i Vespri

---

61 TOFFETTI, *Nuovi documenti* cit., pp. 459 e 465, rende noto che in ASM, *Potenze Sovrane* 4, f. 10, è registrato un pagamento di lire 120 al Vecchi per la musica delle esequie. Altri documenti riguardo alle esequie si trovano in ASM, *Potenze Sovrane* 6 (1598-1621), Busta 1598 (Dispaccio della Morte del Signor Re Filippo II).

62 Sui Moscheni, vedi DONÀ, *La stampa musicale a Milano* cit., pp. 44-47, e GETZ, *Music in the Collective Experience* cit., pp. 205-224.

presso tale istituzione si aspettavano le sue composizioni. Laddove tale polifonia non fosse stata cantata, per di più, non vi sarebbe stata alcuna ragione di ricorrere ai sopraccitati cantori professionisti supplementari. D'altro canto se non fossero stati bene accettati i Vespri cantati integralmente secondo il rito romano durante la carica del Vecchi, sarebbe stato possibile tuttavia sostituire alcuni 'pezzi' ambrosiani con musiche polifoniche adatte al rito romano, come era già accaduto in Duomo. La strategia di «marketing» di Orfeo Vecchi, che si concentrava sulla produzione di raccolte organizzate secondo la tradizione liturgica più diffusa, facilitò finalmente la «globalizzazione» dei Vespri a Santa Maria della Scala, adeguandosi alle esigenze di un pubblico più vasto.

Tabella 1. Quadro delle stampe superstiti di Orfeo Vecchi

Missarum quinque vocum. Milano: Francesco ed eredi di Simon Tini, 1588. [RISM V 1056]

Missa, psalmi ad Vesperas dominicales, Magnificat, motecta, et psalmorum modulationes. Milano: Francesco ed eredi di Simon Tini, 1588. [RISM V 1057]

Psalmi integri in totius anni solemnitatibus. Milano: eredi di Francesco e Simone Tini, 1596; ristampa 1598. [RISM V 1058]

Missarum quatuor vocibus liber primus. Milano: Francesco ed eredi di Simon Tini, 1597. [RISM V 1061]

Motetti [. . .] *a cinque voci libro primo.* Milano: Francesco ed eredi di Simon Tini, 1597. [RISM V 1062]

Basso principale da sonare delli salmi intieri a cinque voci. Milano: erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1598. [RISM V 1059]

Missarum quinque vocibus liber secundus [. . .] *aliquotque sacrae cantiones accessere.* Milano: erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1598. [RISM V 1065]

Motetti [. . .] *a cinque voci libro primo con diligenza revisti et ristampati.* Milano: erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1599. [RISM V 1063]

Motectorum quinque vocibus liber secundus. Milano: erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1598. [RISM V 1066]

Motectorum sex vocibus liber tertius. Milano: erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1598. [RISM V 1067]

Hymni totius anni secundum consuetudinem S. R. E. quatuor vocibus. Completorium item cum antiphonis, e litanijs B.V.M. quinque vocibus concinendis, litaniae quoque sanctorum, alternatis choris. Milano: erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1600. [RISM V 1068]

Falsibordoni figurati sopra gli otto toni ecclesiastici, distinti in diversi ordini, Magnificat, e Te Deum laudamus, a 4. a 5. et a 8. voci, aggiuntovi gli hinni di tutto l'anno a 4. La Compieta con le antifone, etc. letanie della B.V. a 5. et letanie de santi, a 8. Milano: erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1600. [RISM V 1069]

In septem regij prophetae psalmos vulgo poenitentiales sacrarum modulationum, quae motecta nuncupantur, et senis vocibus concinuntur, liber quartus. Milano: erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1601. [RISM V 1070]

Psalmi in totius anni solemnitatibus, Magnificat duo quinque vocibus. Milano: erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1601. [RISM V1071]

Missarum quinque vocibus liber tertius. Milano: Agostino Tradate, 1602. [RISM V 1072]

La donna vestita di sole [. . .] in 21. madrigali cantata. Milano: erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1602. [RISM V 1073]

Magnificat quinque vocibus liber primus. Milano: Agostino Tradate, 1603. [RISM V 1074]

Motectorum quae in Communi sanctorum quatuor vocibus concinuntur liber primus. Milano: Agostino Tradate, 1603. [RISM V1075]

Cantiones sacrae sex vocum. Antwerpen: Pierre Phalèse, 1603. [RISM V 1076].

Motetti [. . .] *a cinque voci libro primo in questa terza impressione, aggiontovi un motetto, con diligenza revisti et corretti* Milano: erede di Simon Tini e Francesco Lomazzo, 1603. [RISM V 1064]

Scielta di madrigali a conque voci de diversi eccel. musici, accommodati in motetti da Orfeo Vecchi con la partitura a d'essi motetti.

Milano: erede di Simon Tini e Francesco Lomazzo, 1604. [RISM V 1077]

Cantiones sacrae quinque vocum. Antwerpen: Pierre Phalèse, 1603. [RISM V 1078]

Salmi intieri a cinque voci, che si cantano alli Vesperi nelle solennità di tutto l'anno, con duoi Magnificat, falsi bordoni, e le quattro antifone per la Compieta [. . .] *novamente ristampati con il basso continuo per l'organo*. Milano: Filippo Lomazzo, 1614. [RISM V 1060]

Tabella 2. *Distribuzioni* salariali quotidiane per i benficiati corali a Santa Maria della Scala[63]

Servizio	*Mansionarii (2)*	*Cappellani (4)*	*Leviti (2)*
Mattutino	s 1 d 4	s 1 d 0	d 8
Prima	d 8	d 6	d 4
Terza	d 4	d 3	d 2
Sesta	d 4	d 3	d 2
Nona	d 4	d 3	d 2
Messa solenne	s 1 d 0	s 1 d 0	d 8
Vespri	s 1 d 0	d 9	d 6
Compieta	d 2	d 15	d 1

63 Archivio Storico Diocesano, Milano, *San Fedele* XXII-155 (Santa Maria della Scala in San Fedele traslocata: *Visite pastorali e documenti aggiunti*), q. 13 (Q). Vedi anche GETZ, *The Sforza restoration* cit., pp. 130-131. Abbreviazioni: s= soldi; d= denari. Tra parentesi viene indicato il numero dei componenti le diverse categorie (mansionari, cappellani e leviti).

Tabella 3. Tavola dei *Psalmi integri in totius anni solemnitatibus*, 1596, di Orfeo Vecchi

Salmo	Tuono	Chiavi	Sistema	Finale
Domine ad adiuvandum me (versus)	Non dato	$G_2C_2C_3C_3F_3$		C
109 Dixit dominus domino meo (molte feste, domeniche)	Tuono 7	$G_2C_2C_3C_3C_4$		A
110 Confitebor tibi domine (molte feste, domeniche)	Tuono 4	$G_2C_2C_3C_3C_4$		A
111 Beatus vir qui timet dominum (molte feste, domeniche)	Tuono 2	$G_2C_2C_3C_3C_4$	1 ♭	G
112 Laudate pueri dominum (domeniche, cursus maschile e femminile)	Tuono 2	$C_1C_3C_4C_4F_4$	1 ♭	G
113 In exitu Israel de Egipto (domeniche)	Tuono 8	$G_2C_2C_3C_3C_4$		G
121 Letatus sum in his quae dicta (cursus femminile)	Tuono 6	$G_2C_2C_3C_3C_4$		C
123 Nisi dominus aedificaverit domum (cursus femminile)	Tuono 5	$G_2C_2C_3C_3C_4$	1 ♭	A
147 Lauda Hierusalem dominum (cursus femminile)	Tuono 3	$G_2C_2C_3C_3C_4$		A
116 Laudate dominum omnes gentes (cursus maschile)	Tuono 6	$C_1C_3C_4C_4F_4$	1 ♭	F
114 Credidi (cursus maschile, Corpus Christi)	Tuono 2	$C_1C_3C_4C_4F_4$	1 ♭	G
123 In convertendo dominus (finale in alcuni cicli)	Tuono 8	$C_1C_3C_4C_4F_4$		G
138 Domine probasti me (finale nel cursus maschile)	Tuono 1	$C_1C_3C_4C_4F_4$		D
127 Beati omnes (Corpus Domini)	Tuono 3	$C_1C_3C_4C_4F_4$		A
129 De profundis (Natale, Defunctorum)	Tuono 4	$C_1C_3C_4C_4F_4$		E
131 Memento domine David (finale in molte feste)	Tuono 8	$G_2C_2C_3C_3C_4$		G
137 Confitebor tibi domine (San Michele)	Tuono 2	$C_1C_3C_4C_4F_4$	1 ♭	G
Magnificat	Tuono 7	$G_2C_2C_3C_3C_4$		A
Magnificat	Tuono 8	$G_2C_2C_3C_3C_4$		G
Salve Regina mater misericordia	Non dato	$C_1C_3C_4C_4F_4$		D
Alma redemptoris mater	Non dato	$G_2C_2C_3C_3C_4$	1 ♭	F

Ave regina caelorum	Non dato	$C_1C_3C_4C_4F_4$	1 ♭	F
Regina caeli laetare	Non dato	$C_1C_3C_4C_4F_4$	1 ♭	
Due gruppi di falsibordoni	Tuono 1	$C_1C_3C_4C_4F_4$		D
	Tuono 2	$C_1C_3C_4C_4F_4$	1 ♭	G
	Tuono 3	$C_1C_3C_4C_4F_4$		A
	Tuono 4	$C_1C_3C_4C_4F_4$		E
	Tuono 5	$C_1C_3C_4C_4F_4$		E
	Tuono 6	$C_1C_3C_4C_4F_4$	1 ♭	F
	Tuono 7	$C_1C_3C_4C_4F_4$	1 ♭	G
	Tuono 8	$C_1C_3C_4C_4F_4$		G

Tabella 4. Tavola degli *Hymni totius anni secundum consuetudinem S. R. E. quatuor vocibus*, 1600, di Orfeo Vecchi.

Festa	*Inno*
In Adventu Domini	Conditor alme syderum
In Nativitate Domini	Christe redemptor omnium
In festo SS. Innocentium	Salvete flores martirum
In Epiphania Domini	Hostis Heredes impie
Domini incipit Annum	Lucis creator optime
Sabbatis per Annum	O lux beata Trinitas
In Dominicis Quadragesimae	Ad preces nostras
Domenica Passionis et Exultationis S. Crucis	Vexilla Regis prodeunt
Dominicis tempore Paschali	Ad caenam agni providi
In Ascensione Domini	Jesu nostre redemptio
In festo Pentecostes	Veni creator spiritus
In festo Sanctiss. Trinitatis	O lux beata Trinitas
In festo Corporis Christi	Pange lingua gloriosi
In festo Cathedrae S. Petri (et ad vincula)	Quodcunque vinclis
In conversione et commemoratione S. Pauli	Doctor egregie
In festivitatibus B. Mariae	Ave maris stella
In Inventione S. Crucis	Vexilla Regis prodeunt
In festo S. Joannis Baptistae	Ut queant laxis
In festo Apostolorum Petri et Pauli	Aurea luce
In festo S. Mariae Magdalenae	Lauda mater Ecclesia
In festo Transfigurationis Domini	Quicunque Christum queritis
In festo S. Michaelis Archangeli	Tibi Christe splendor patria
In festo omnium sanctorum	Christe redemptor omnium
In communi Apostolorum et Evangelistarum	Exultet caelum laudibus
In eodem communi tempore Paschali	Tristes erant Apostoli
In communi unius martiris	Deus tuorum militum
Tempore Paschali	Deus tuorum militum
In communi plurimorum martirum	Sanctorum meritis
Tempore Paschali	Rex gloriose
In natali Confessorum	Iste Confessor
In natali Virginum	Iesu corona virginum
In natali sanctarum Mulierum	Huius obientu
In Dedicatione Ecclesiae	Urbs beata Ierusalem
	Completorium
Antiphonae ad Completorium	Salve Regina
	Alma redemptoris
	Ave Regina caelorum
	Regina caeli
	Letanie della Madonna
	Letanie de Santi

Tabella 5. Tavola del *Motectorum quae in communi sanctorum quatuor vocibus* […] *liber primus*, 1603, di Orfeo Vecchi

Festa	Motetto	Chiavi	Sistema	Finale
In communi Apostolorum	Tradent enim vos (1 tuono)	$G_2C_2C_3F_3$	1 ♭	G
	Ecce ego	$G_2C_2C_3F_3$	1 ♭	G
	Tollite iugum	$G_2C_2C_3F_3$	1 ♭	G
In Communi unius Martyris	Iste Sanctus (8 tuono)	$G_2C_2C_3C_4$		G
	Iste est qui contempsit	$G_2C_2C_3C_4$		G
	Domine praevenisti	$C_1C_3C_4F_4$	1 ♭	G
In Communi plurium Martyrum	Istorum est enim(8 tuono)	$C_1C_3C_4F_4$	1 ♭	F
	Absterget Deus, prima pars (7 tuono)	$C_1C_3C_4F_4$	1 ♭	G
	Non esurient, secunda pars	$C_1C_3C_4F_4$	1 ♭	G
In Communi Confessorum	Iste homo, prima pars	$G_2C_2C_3F_3$	1 ♭	G
	Euge serve bonae, seconda pars	$G_2C_2C_3F_3$	1 ♭	G
	Iste est qui ante Deum	$G_2C_2C_3C_4$		G
In Communi Virginum	Simile est regnum (8 tuono)	$C_1C_3C_4F_4$		A
	Nigra sum (3 tuono)	$C_1C_3C_4F_4$		A
	Regnum mundi (8 tuono)	$C_1C_3C_4F_4$		A
In Communi SS. Mulierum	Mulierum fortem, prima pars (8 tuono)	$G_2C_2C_3C_4$		A
	Manum suam, secunda pars	$G_2C_2C_3C_4$		A
	Multae filiae, terza pars	$G_2C_2C_3C$		A
	Vidi Civitatem, prima pars	$G_2C_2C_3F_3$	1 ♭	F
In Dedicatione Ecclesia	Et audivi vocem, secunda pars	$G_2C_2C_3F_3$	1 ♭	F
	Fundata est domus Domini	$G_2C_2C_3C_4$		G

Tabella 6. Tavola dei *Motetti libro primo a due e tre voci*, 1606, di Giovanni Battista Stefanini

Mottetto	Voci	Chiavi	Sistema	Finale
O Domine Jesu Christe	Canto e Basso	C_1F_4	1 ♭	F
Facta est cum angelo	Canto e Basso	C_1F_4	1 ♭	F
O preciosum convivium	Canto e Basso	C_1F_4	1 ♭	G
Cibavit nos Dominus	Canto e Basso	C_1F_4	1 ♭	G
Puer qui natus est nobis	Canto e Basso	C_1F_4	1 ♭	G
In me transierunt	Alto e Basso	C_3F_4		D
Christus resurgens	Alto e Basso	C_3F_4		D
Veni in hortum meum	doi Canti	G_2G_2		D
Duo Seraphim clamabant	doi Canti	C_1C_1	1 ♭	G
Triumphant sancti Martires	Canto e tenore	C_1C_4	1 ♭	G
Magnus Dominus	doi Canti e Tenore	$G_2G_2C_3$	1 ♭	G
Salve radix sancta	doi Canti e Tenore	$G_2G_2C_3$	1 ♭	G
Ave Sancta Virgo	doi Canti e Tenore	$G_2G_2C_3$	1 ♭	G
Ego dormio	doi Canti e Basso	$G_2G_2F_3$	1 ♭	G
Vidi speciosam	doi Canti e Basso	$C_1C_1F_4$	1 ♭	G
Cantabo Domino	doi Canti e Tenore	$C_1C_1C_4$	1 ♭	G
O dulcissime Iesu (Radesca)	doi Canti e Tenore	$C_1C_1C_4$	1 ♭	G
Benedicite Dominum (Radesca)	doi Canti e Basso	$C_1C_1F_4$	1 ♭	F
Plaudat nunc organis	doi Canti e Tenore	$C_1C_1C_4$	1 ♭	F
Superflumina Babylonis	doi Canti e Tenore	$C_1C_1C_4$	1 ♭	F
Letanie della Beata Virgine	Canto, Alto, e Tenore	$G_2G_2C_3$	1 ♭	G

ROBERT KENDRICK

Riflessioni sulla sorte della musica nella congregazione cassinese

RIFLESSIONI SULLA SORTE DELLA MUSICA NELLA CONGREGAZIONE CASSINESE

Indagare sui rapporti fra un ordine religioso e la sua commitenza e/o produzione musicale nell'Italia della prima età moderna significa entrare in una rete di interscambi tra ambiente sociale, tradizione devozionale e congiuntura storica che presenta molti problemi, sopratutto perche questi ordini risultano ancora tralasciati dalla storiografia, anche in quella più aggiornata e sofisticata, del Cinque/Seicento. È stata l'arte figurativa e i suoi rapporti con i valori specifici delle varie congregazioni a ricevere maggior attenzione degli studiosi, attenzione rivolta sopratutto a due dei 'nuovi ordini attivi', Gesuiti e Capuccini; per quanto riguarda la musica, l'ordine del Loyola ha goduto di una certa enfasi (nonostante la mancanza di musicisti all'interno dell'ordine fino al Seicento), così come quello degli Oratoriani.

Nella storiografia artistica si sono rivelati decisivi la composizione sociale degli ordini, la loro specifica devozione (anche quella per i propri santi), il ruolo dei loro protettori e l'atteggiamento dei cardinali e dei pontefici nei loro confronti. La struttura corporativa degli ordini ha indotto anche a parlare di 'commitenza collettiva', in quei casi in cui un ordine seppe dare direttive precise agli artisti che lavoravano per esso. È altrettanto vero che un mecenante potente poteva unire le tradizione dell'ordine di appartenenza con le sue preferenze specifiche, come Steven Ostrow ha dimostrato nel caso della grandiosa commitenza del francescano Felice Peretta (Sisto V) quando salì al trono di Pietro nel 1585[1]. Per inquadrare il problema nel caso dei benedettini cassinesi, è utile tener presente la dicotomia tra commitenza/produzione colletiva e individuale, attiva e passiva, pubblica e interna. Erano i monaci mecenati di terzi, o attori attivi nella produzione musicale? I prodotti musicali che si possono collegare alla congregazione riflettono un carattere universale legato all'intera conregazione, o sono piuttosto frutto di individui, sebbene formati in una certa tradizione monastica? In una prospettiva più ampia, sarà d'uopo indagare sul rapporto di questi monaci – con vocazione alla contemplazione – con il rito, ovvero chiedersi quale fosse la specificità dell'ordine in am-

1 S. F. OSTROW, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome: The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, soprattutto pp. 5-62 («The Sistine Chapel as Franciscan Shrine»).

bito liturgico, e quale ruolo potesse aver avuto la musica in questo contesto. Inoltre, quale effetto avrà avuto la natura maschile dell'ordine, soprattutto in contrasto con la crescente fama musicale delle monache (spesso, ma non sempre benedettine)?

Per tutti gli ordini religiosi tradizionali, monastici e mendicanti, le vicende della Riforma cattolica portarono grandi sfide, che essi furono capaci di superare solo in parte, e le nuove esigenze di predicazione, insegnamento, aiuto sociale, furono appunto assorbite dai cosiddetti «nuovi ordini attivi». Per nessun ordine questo problema è più evidente che per la congregazione monastica maschile, proveniente dal grande movimento quattrocentesco di riforma, chiamata «di S. Giustina di Padova» (o 'cassinese'). I due nomi si riferiscono al monastero padovano dove Ludovico Barbo formò la nuova congregazione (e dunque la casa madre di fatto se non di prestigio), nonché allo storico convento di Montecassino che si aggregò nel 1506[2].

Le vicende generali dei Cassinesi fra Cinque e Seicento sono state tracciate brevemente da H. O. Evenett, precisate da Barry Collett, e infine ampliate con dettagli sull'ambiente intelletuale, ecclesiastico ed artistico da Massimo Zaggia[3]. Ad imitazione dell'Osservanza francescana, e mossa dallo spirito umanistico del Quattrocento, la congregazione sviluppò una propria spiritualità, che influenzò poi la sua estetica. La sua enfasi sulla lettura biblica e patristica culminava in una teologia cristologica 'antiochiena', basata sull'idea del sacrificio di Cristo quale sola giustificazione del peccato. Questa teologia portava anche una forte impronta paolina, mentre tralasciava la pietà mariana tipica dell'epoca[4].

---

2 Il punto di partenza per questo lavoro è il saggio classico di G. CATTIN, *I benedettini e la musica. Il contributo dei monaci italiani alla polifonia*, «Schede medievali» V (1983), pp. 383-401; insieme ad ID., *Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della congregazione di S. Giustina*, «Benedictina» XVII (1970), pp. 254-99, che resta fondamentale per il presente studio. Ringrazio Michael Cuthbert, Stanislav Tuksar, Cristle Judd, Giovanni Spinelli, e Drew Davies per varie informazioni utili.

3 H. O. EVENETT, *Three Benedictine Abbots at the Council of Trent 1545-1547*, «Studia monastica» I (1959), pp. 343-377; B. COLLETT, *Italian Benedictine Scholars and the Reformation: The Congregation of Santa Giustina of Padua*, Oxford, Oxford University Press, 1985, e più recentemente, M. ZAGGIA, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, vol. 2, *La congregazione benedettina cassinese nel Cinquecento* («Biblioteca Mantovana», 2), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2003 (qui citato come *La congregazione benedettina*). Questo lavoro fornisce una buona prospettiva sulla sorte ecclesiastico-politica ed intelletuale dei Cassinesi (anche se le frequenti ripetizioni tendano a nascondere le vere novità ivi contenute). Un'ultima riconsiderazione è offerta da A. CONCARI, *Il contributo dei benedettini cassinesi al primo periodo del Concilio di Trento*, «Benedictina» IL (2002), pp. 105-146 e 401-420.

4 L'idea del 'filone benedettino' però del famoso trattato *Il beneficio di Cristo* ed il suo criptoluteranesimo sembra almeno discutibile

Dopo il 1500, l'ordine sviluppò anche una propria architettura delle chiese monastiche, che si può vedere ancora oggi a S. Giustina, S. Giovanni Evangelista di Parma, S. Benedetto Po, S. Sisto di Piacenza, e in parte a S. Eufemia di Brescia, tutte costruite o rifatte negli anni dopo il 1500[5]. Questa politica architettonica enfatizzava l'uso della cupola e della forma triabsidale (un ricordo dell'eredità bizantina), la preferenza per interni bianchi e ben illuminati, e la mancanza di decorazione superflua; la semplicità dell'architettura doveva così incoraggiare la concentrazione sulla liturgia e soprattutto sui testi liturgici, retaggio dei modelli patristici dell'ordine.

Il mecenatismo della congregazione nei confronti della pittura rimane meno chiara, al di là delle famose pale riferibili a commitenti benedettini, la *Madonna Sistina* di Raffaello (fatta per S. Sisto di Piacenza, ed ora a Dresda, Gemäldegalerie Alter Meister) e le *Nozze di Cana* del Veronese (fatta per S. Giorgio Maggiore di Venezia, adesso al Louvre). Con la generazione dei monaci professi dopo il 1560 fece il suo ingresso nell'ordine anche la produzione letteraria in volgare, prediche e poesia di figure quali Prospero Martinengo, Benedetto Guidi, ed il sommo rappresentante della congregazione nella vita culturale dell'epoca, Angelo Grillo[6].

Il pensiero della congregazione ebbe una certa risonanza nei circoli raffinati del nord Italia del primo Cinquecento, e in particolare l'ebbe la sua tradizione di studi ed interpretazione biblica. Per esempio, l'esegesi del Cantico dei Cantici del teologo (e futuro vescovo di Jesi) Isidoro Clario (o Chiari) sembra aver condizionato il programma del primo libro di motetti di Gioseffo Zarlino, come Cristle Collins

---

5 Le caratteristiche architectoniche sono state discusse da M.-A. WINKELMES, *Form and Reform: The Architecture of the Cassinese Congregation*, Ph.D. dissertation, Harvard University, 1994; EAD., *Form and Reform Illuminated, Cassinese Reform-Style Churches in Renaissance Italy*, «Annali di architettura» VIII (1996), pp. 61-84, e EAD., *Notes on Cassinese Choirs: Acoustics & Religious Architecture in Northern Italy*, in *Coming About [...] A Festschrift for John Shearman*, a cura di L. R. Jones e L. C. Matthew, Cambridge (MA), Harvard University Art Museums, 2001, pp. 307-312, e da B. KILIAN, *S. Giustina in Padua: Benediktinische Sakralarchitektur zwischen Tradition und Anspruch* («Europäische Hochschulschriften», Reihe XXVIII, Bd. 296), Frankfurt a. M. (ecc.), Peter Lang, 1997, pp. 271-332 («Die Kirchenbauten der Kongregation»).

6 Per una veduta d'insieme, ZAGGIA, *La congregazione*, 679-687; per la vita e la produzione letteraria del Grillo si veda lo studio fondamentale di E. DURANTE – A. MARTELLOTTI, *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano: Poeta per musica del secolo decimosesto*, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1989 (ampliato poi per i legami con Brescia in ID., *Le canzonette a tre voci di Giuliano Paratico*, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 2002, pp. XXXIII-LXXV). L'identificazione di Livio Celiano con il Grillo è dovuta al primo libro (1989). Per le questioni estetiche, sia G. RABONI, *Il madrigalista Livio Celiano e il benedettino Angelo Grillo*, «Studi secenteschi» XXXII (1991), pp. 13-88 sia M. FÖCKING, *'Rime sacre" und die Genese des barocken Stils : Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536-1614*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1994, offrono delle analisi importanti.

Judd ha messo in evidenza in un recente articolo[7]. Forse meglio conosciuta è la sorte intellettuale della congregazione, che portò le sue idee di esegesi e teologia alle prime sedute del Concilio di Trento, ma solo per essere sconfitta dagli avversari, anche sotto sospetto di eresia luterana, un peso che durò fino a fine secolo. Da metà Cinquecento in poi, la spiritualità dei cassinesi si piegò sempre di più in una direzione affettiva, allontanandosi dalle radici intellettuali della congregazione[8].

Base economica della congregazione erano i grandi possediamenti dei monasteri del Nord (S. Giorgio Maggiore, S. Benedetto Po, S. Giustina); inoltre, i cassinesi godettero del prestigio storico di Montecassino ('capitale spirituale') e di altre abbazie di fama (S. Paolo fuori le Mura di Roma, S. Giovanni Evangelista di Parma). La crisi economica dal secondo Cinquecento ebbe però un certo effetto, anche sui ricchi fondi dei cassinesi. Sebbene la loro missione fosse la contemplazione e lo studio, è importante ricordare (anche per gli effetti che ciò ebbe sulla musica) la struttura molto mobile, almeno per il ceto amministrativo-intelletuale dei monaci: abati, priori, ed altre figure di rilievo passavano da monastero in monastero, normalmente per periodi relativamente brevi (da uno a cinque anni), secondo le decisioni del capitolo generale tenuto ogni primavera[9] La carriera del più famo-

---

7 C. C. JUDD, *A Newly Recovered Eight-Mode Motet Cycle from the 1540s: Zarlino's Song of Songs Motets*, in *Théorie et analyse musicales: 1450-1650*, a cura di A. E. Ceulemans e B. J. Blackburn, Louvain-la-Neuve, 2001, pp. 229-270. Il commento è *Canticum canticorum salomonis…breviter explicent authore Isidoro Clario Brixiano Monacho Casinate*, Venezia, Gabriele Giolitti de Ferrari, 1544, che usa sia l'interpretazione «ecclesiologica» (Sposa del libro come la Chiesa) sia quella «individuale» (Sposa come l'anima).

8 Per tutto questo, si veda COLLETT, *Italian Benedictine Scholars*. La fonte classica per gli scrittori ed intelletuali dell'ordine è M. ARMELLINI, *Biblioteca Benedictino-Casinensis sive scriptorium Casinensis Congregationis alias S. Iustinae Patavinae*, 2 voll., Assisi, Campitelli e Sgariglia, 1731-32; non tutte le attribuzioni musicali di questo libro sono affidabili, come già notato da Cattin, *I Benedettini*.

9 Per i luoghi ed i dati di professione dei singoli monaci, la fonte principale è [A. BOSSI], *Matricula monachorum Congregationis Casinensis Ordinis S. Benedicti,* vol. I (1409-1699), a cura di L. Novelli e G. Spinelli, Cesena, Badia di S. Maria del Monte, 1983. ZAGGIA, *La congregazione benedettina*, pp. 404-412 presenta una sintesi chiara della struttura amministrativa. In questo saggio, se non detto altrimenti, i monasteri e le date di professione sono tolti da BOSSI, *Matricula*; sono stati DURANTE e MARTELLOTTI, *Don Angelo Grillo*, *passim* i primi ad identificare i dati dei seguenti musicisti (Tavola 1): Gabbiani, Patta, e Patto (se è veramente esistito; cfr. *infra*). Per l'attività musicale di altri monaci mi sono servito di P. CALZOLAI [RICORDATI], *Historia monastica*, Roma, Vincenzo Accolti, 1575: Placido ab Urbe, Serafino Fontana, Paolo Gravina, Giustiniano di Zordanilli, Stefano Modenese, Andrea de' Bevagna, Giulio Fiorentino, Mario Fiorentino, e Secondo del Polesine, tutti inclusi fra le c. 465r e 467v; per altre informazioni sul Lonato, Mauro Palermitano, e Paolo Ferrarese, si veda A. WION, *Lignum Vitae ornamentum et decus Ecclesiae in quinque Libros divisum, in quibus totius Sanctiss. Religionis Divi Benedicti intitia [...] explicantur,* Venezia, Giorgio Anglesio, 1595.

so cassinese intorno al 1600, il Grillo, ricostruita esemplaramente da Elio Durante ed Anna Marellotti, può servire quale esempio[10].

Per la congregazione come ente, l'autorità maggiore risiedeva nel capitolo generale, tenuto ogni anno in un diverso monastero, che eleggeva almeno quattro a cinque 'visitatores', con il compito di visitare i vari monasteri allo scopo di controllare e corregere eventuali abusi. Di questi il primo era eletto «praeses», ossia il presidente della congregazione. Gli abati servivano a rotazione in diversi monasteri; l'idea di una politica unitaria della produzione artistica sembra essere così rafforzata dalla mobilità del questo ceto dirigente, oltre che dal senso della congregazione come piccola *res publica* di monaci socialmente uguali (almeno in teoria) con un'ideologia ben definita ed una produzione architettonica relativamente omogena per quasi un secolo. Spettava al capitolo generale anche la collocazione (o meno) di altri monaci in uno o in un altro monastero, un fatto che aveva certamente implicazioni per la vita musicale interna.

Lo sviluppo culturale della congregazione però, sopratutto dopo la sconfitta di Trento e le punizioni inflitte dagli ostili Paolo IV e Pio V, sembra deludente[11]. Un ordine caratterizzato da vitalità intellettuale ed artistica divenne a poco a poco sempre più marginale, e fu tenuto lontano dai centri intellettuali della teologia – ed anche della commitenza artistica – dal 1570 circa in poi. Certamente la forzata 'epurazione' di Don Andrea Pampuro, abate di S. Giorgio Maggiore, presidente della congregazione, e commitente delle *Nozze di Cana* del Veronese, che fu realizzata dal 1568 in poi, sembra un caso modello per questo 'disciplinamento' e marginalizzazione dei Cassinesi per mano di rigorosi pontefici e della Sacra Congregazione dei Vescovi e Regolari[12]. L'unica eccezione di rilievo sulla scena italiana sembra essere il Grillo, figura chiave per la poetica e la poesia sacra (per non parlare della musica) di fine secolo.

Inquadrare il versante 'pubblico' della polifonia cassinese in questa prospettiva sembrerebbe, a prima vista, un altro caso della famosa 'svolta' verso le arti e la musica individuata nel mondo ecclesiastico del tardo Cinquecento da Paolo Prodi in una sua famosa definizione. La produzione di stampe polifoniche 'cassinesi' inizia con la famosa (e molto corposa) edizione delle *Passiones, Lamentationes, Responsoria, Benedictus* (ossia un *Officium hebdomadae sanctae*) di Paolo Ferrarese, uscite nel 1565 con una dedica al Pampuro non firmata, ma dovuta allo scrittore e poeta

10 DURANTE – MARTELLOTTI, *Don Angelo Grillo*, pp. 24-29.

11 Questo è il tema dominante di ZAGGIA, *La congregazione benedettina*, pp. 582-701.

12 La vicenda è tracciata da ZAGGIA, *ibid.*., pp. 628-640.

cassinese Benedetto Guidi[13]. Altre stampe seguirono, incominciando con quelle di Placido Falconio di Brescia negli anni Settanta; l'elenco settecentesco dei monaci della congregazione steso da Arcangelo Bossi ricorda vari monaci quale 'peritus in musica' (o frasi simili; cfr. Fig. 1 e 3)[14]. Della stessa generazione del Falconio era Mauro Chiauri (Palermitano), le cui composizioni sembrano aver avuto un'importanza non solo locale. Certamente lo storico della congregazione Arnaldo Wion, scrivendo nel 1595, si compiace della sua amicizia (anche se non ne conosce tutte le composizioni)[15]. I compositori più produttivi furono due coetanei (nati intorno al 1565), il milanese Serafino Cantone (attivo quasi tutta la vita quale organista a S. Simpliciano nella sua città nativa) ed il bresciano Gregorio Zucchini (residente a S. Giorgio Maggiore).

Per capire l'importanza della musica nel mondo cassinese e coglierla quale parte dell'immagine pubblica della congregazione bisogna prendere in considerazione sia il canto piano che figurato. Per ragioni storiche ed ideologiche, nel primo Quattrocento i monaci enfatizzarono la pratica del canto gregoriano, inclusi i tropi

---

13 Sebbene la dedica sia anonima, il suo scrittore dice di aver dato alla stampa le orazioni di Isidoro Clario («Et hauendo da gli effetti conosciuto, quanto a V.S. R. sieno state grate le Orationi del grande Isidoro Clario . . . che pur questi giorni stampate le dedicai»), dedicate da chi scriveva al Pampuro, ma la dedica (dei sermoni, gli *In Evangelium secundum Lucam orationes quinquagintaquatuor*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1565) è firmata dal Guidi. Il passo della dedica musicale viene citato (come anonimo) da J. BETTLEY in suo eccellente articolo *'La compositione lacrimosa': Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century*, «Journal of the Royal Musical Association» CXVIII (1993), n. 2. pp. 167-202 ed il testo si legge completamente in J. A. BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press, 1539-1572*, New York City, Oxford University Press, 1998, pp. 667-668: «mi [a Guidi] raccontò [Pampuro], con quanta noia, nel suo per noi ben aventuroso viaggio da Roma a Venetia, havesse udito la settimana santa cantare in Perugia, et in Arezzo le Lamentationi di Geremia Profeta, con tante gorghe, e con tante moltitudini di voce, che le erano parute più tosto un confuso strepito et romoroe, ch'una distinta musica, & pietosa, e divota, quale si conviene in quei santi giorni [...] ». Forse riferisce ad una specie di *cantus planus binatim* ornamentato dai cantori, più difficile rappresenterebbe una critica a, per esempio, le Lamentationi (e Responsori) di Paolo Aretino (attivo in città), che erano state appena ristampate a Venezia due volte nel 1564.

14 BOSSI, *Matricula monachorum*.

15 WION, *Lignum vitae*, 436: «D. Maurus, Siculus, Panhormitanus, monachus monasterii sancti Martini, de scalis iuxta Panhormum, congregationis Casinensis, alias S. Justinae de Padua, mihi familiaris, composuit Sacrarum Cantionum, quae octo tum vocibus, tum variis instrumentis choris que coniunctis ac separatis concini possunt, lib. 1, qui excusus est Venetiis an. 1590 in 4. Et alia nonnulla quae ad manus meas non venerunt. Vivit Panormi in monasterio suo». Dallo Wion vengono anche notizie su Falconio e Cantone (*ibid*., 453 e 459) nonchè la prima confusione fra Paolo Ferrarese e il non cassinese Paolo Isnardi (446). Per Paolo Ferrarese, Wion dà notizie anche di «Hymnos multos diverso carminis genere, de SS. Apostolis Petro & Paulo, qui concessione Capituli Generalis decantatantur in eorum solemnitatibus omnibus, in monasterio nostro S. Benedicti Mantuani, ubi asservantur MS.»; di questi inni non sembra esserci traccia.

e le sequenze propri della tradizione monastica. Vari corali del primo Cinquecento sono conservati od sono stati recentemente identificati, come l'antifonario di S. Sisto di Piacenza adesso conservato al Museo Lia di La Spezia (codice 586)[16]. Giulio Cattin ha magistralmente tracciato le fonti della prima polifonia usata della congregazione fra manoscritti e stampe (e non bisogna qui rifare i suoi ormai classici saggi); nonostante il tradizionale accento posto sulla monofonia, l'ordine incominciò a dimostrare l'uso pubblico della polifonia per la liturgia della Settimana Santa, la cui prima prova sembra essere il *Monastici cantus compendiolum* (stampato a Venezia nel 1506 e poi ristampato come *Cantus monastici formula*, Venezia, 1523, con una ristampa nel 1535), un libro certamente prevalentemente monofonico, ma che reca una specie di discanto per la prima lezione delle Lamentazioni e per il *Benedictus Dominus Deus Israel*, il cantico delle Laudi per il Triduo[17].

Nel corso del Cinquecento, forse come reazione alla sconfitta di Trento, la polifonia sembra aver avuto una certa coltivazione all'interno della congregazione. Mancano però tracce evidenti dell'impronta ideologica originale dell'ordine, se si eccettuano pochi pezzi (motetti) scritti per feste di santi benedettini, stampati in alcune delle 36 edizioni sopravissute (su un totale di 49 certamente stampate), pubblicate da 15 membri della congregazione fra il 1565 ed il 1650 e riportate nella Tavola 1. Nel Seicento però il ramo maschile perse anche la sua pur limitata fama musicale a favore di quello femminile, soprattutto nelle città della nord Italia.

2. Se la prospettiva appena presentata sembrava un quadro generale utile per inquadrare una ricerca sulla musica nei monasteri femminili, dove la partecipazione delle monache alle tradizioni della congregazione sembrava esigua, uno sguardo piu approfondito sui modelli di produzione polifonica cassinese potrebbe portare a conclusioni più sottili[18].

---

16 Si veda la scheda di A. DE FLORIANI in *Miniature del Museo Civico «Amadeo Lia» di La Spezia*, a cura di F. Todini, Cinisello Balsamo, 1996, 176-203; per i libri liturgici della congregazione, Zaggia, *La congregazione benedettina*, 412-416 e 435-445.

17 G. CATTIN, *Canti polifonici del repertorio benedettino in uno sconosciuto «Liber quadragesimalis» e in altre fonti italiane dei secoli XV e XVI inc.*, «Benedictina» XIX (1972), 445-527 e *Nuova fonte italiana della polifonia intorno al 1500 (MS. Cape Town, Grey 3.b.12),* «Acta Musicologica» XLV (1973) 165-221, dove l'ambito di un codice legato alla congregazione viene delineato. Le stampe sono *Monastici cantus compendiolum*, Venezia, Lucantonio Giunta, 1505; *Cantus monastici formula*, Venezia, Giunta, 1523, con una ristampa nel 1535; cito da quest'ultima. Sui f. 54v-62v di quest'edizione si trovano un *Tono lamentationis* (più lettere ebraiche), un *Benedictus Dominus Deus Israel*, un *Ubi charitas*, una *Lamentatio Virginis Mariae* (non liturgica), ed un *Sepulto Domino* (ultimo responsorio per Sabato Santo), tutti *a 2*.

18 Riferisco al quadro di paragone usato in R. L. KENDRICK, *Celestial Sirens: Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Scavare sotto le generalità ovvie rivela un quadro più differenziato. In primo luogo, la svolta forzata post-tridentina della congregazione verso l'ortodossia sembra sia stata esagerata, come dimostrano i risultati di un'inchiesta del tardo Cinquecento che rivela la presenza di libri all'Indice, fra cui anche edizioni di Melancthon e Vives, in monasteri cassinesi intorno al 1600[19]. La congregazione sembra così aver mantenuto alcune delle sue tradizioni intellettuali, nonostante l'importanza crescente dei cambi dopo il 1550. Inoltre, la crescita della storiografia interna sembra aver lasciato un certo spazio per i contributi dei monaci viventi quale rappresentati di una tradizione liturgico-musicale preesistente[20]. Il ruolo particolare dei cassinesi nella liturgia era evidente durante il Cinquecento (almeno fino all'unificazione forzata dei vari breviari voluta da Paolo V e pubblicata come il *Breviarium monasticum omnibus sub regula S. Benedicti [...]* del 1613-14)[21]. Per esempio, la produzione di libri corali continuava a SS. Trinità di Cava intorno al 1520, e questa abbazia, che godeva una grande independenza, contenava una importante biblioteca (nonchè un nuovo organo costruito nel 1588)[22].

Per quanto riguarda la musica all'interno della congregazione, la prima domanda è se la pratica della polifonia fosse così diffusa da esser considerata il frutto diretto di una politica dell'ordine. L'unico riferimento stampato ad una decisione in merito che si trova in una dedica è riportata nella fig. 4, un mandato (tutt'altro che anormale per il resto dell'Italia; sembra una specie di recupero o concorrenza cassinese alla pratica dei santuari mariani urbani) del capitolo generale che raccomandava il canto delle litanie mariane il sabato (la versione lauretana standardizzata sotto Sisto V). Esso si trova sull'unica edizione (1606) di Vitale da Brescia[23]. Non sembrano esserci altri riferimenti (almeno a stampa), e dunque pare molto dubbio che un programma completo per la musica sia mai stato formulato nei vari capitoli

19 D. FASANELLA, *I libri proibiti nei monasteri benedettini di fine Cinquecento*, «Archivio italiano per la storia della pietà» XIV (2001), pp. 257-344.

20 Nonostante tutte le scielte ed omissioni «politiche» rilevate da ZAGGIA, *La congregazione benedettina*, *passim*, questo è evidente nella aggiunta all'edizione del 1575 di Calzolai, *Historia monastica*, c. 464v-467r («De' dotti, che hoggi vivi si trovano nell'Ordine Monastico»).

21 Per le edizioni liturgiche della congregazione uso qui il *Missale monasticum secundum ritum et usum congregationis casinensis*, Venezia, Lucantonio Giunta, 1515, ed il *Breviarium monasticum secundum ritum et morem congregationis casiniensis*, Venezia, Cieri, 1606 (ma riflette il testo deciso dal capitolo generale del 1584).

22 P. GUILLAUME, *Essai historique sur l'Abbaye de Cava d'après des documents inédits*, Cava dei Tirreni, 1877, p. 322 e 328. La tradizione di erudizione può anche spiegare la formazione intelletuale di Vincenzo de' Tuzzi (Tucci), professo a Cava nel 1609, che sembra aver scritto anche dei libri nonchè le sue due edizioni musicali (*ibid*., p. 355).

23 Vitale però era anticipato da Serafino Cantone, che pubblicò un'intonazione delle letanie sulle sue *Sacrae cantiones a 5* (Milano, 1605).

generali. Inoltre, la mancanza di una precedente tradizione musicale dell'ordine (i cassinesi non avevano seminari stabili come i francescani conventuali, e dunque non vi era educazione musicale continua per i novizi) fa emergere l'iniziativa dei singoli individui al di là della continuità istituzionale nei monasteri con una pratica polifonica.

La evidenza indiretta si può raccogliere da varie indicazioni, prima il numero di musicisti – o forse monaci chiamati «musicus» – dentro la congregazione. Siamo abituati a considere le pubblicazioni come un'indizio, e nella tradizione benedettina di «scriptores», questo sembra avere una certa validità anche se bisogna riconoscere che la prattica della musica, composizione inclusa, era molto più amplia che non la somma delle edizioni. Quest'idea viene rafforzata dai nomi di monaci forniti da Pietro Calzolai (sulla sua *Historia monastica* del 1575) di musicisti che non sono noti come compositori. Guardando all'elenco delle Fig. 1 e 2, il numero assoluto di compositori, e la loro produzione, non sembra così esigua. Le edizioni ed i compositori, se non sul livello dei francescani conventuali, risultano tutt'altro che modeste, paragonate agli altri rami monastici (camaldolesi, olivetani) ed agli altri ordini (Canonici Regolari del Ss. Salvatore) «musicali» dell'epoca[24]. Le testimonianze di attività musicale fra i cassinesi sono ancora più diffuse, e indicano una prattica della polifonia che coinvolgeva monaci (alle volte compositori di cui le opere sono perse) nelle grandi fondazioni: S. Benedetto Po, S. Faustino e Jovita di Brescia, ed altre. Sebbene Angelo Grillo, per esempio, cercò la frequentazione di compositori esterni a Brescia e Modena durante la sua gioventù a S. Benedetto Po (1574-79), avrebbe avuto almeno tre confratelli ricordati come musicisti dentro del monastero, e dunque le sue esperienze musicali non nacquero solo fuori della congregazione. Anche data la mobiltà dei monaci, vari monasteri avrebbero potuto mantenere una certa tradizione interna della polifonia. L'attività musicale a lungo termino di certi monaci viene testimoniata dalla dedica dell'ultima pubblicazione di Tiburtio Massaino, la *Quaerimoniae cum responsoriis a 5*, op. 34 (Venezia, Alessandro Raverii, 1609) a «Giustiniano ab Este», abbate di S. Pietro di Modena, certamente il «Giustianus de Zordanillis [ab Este]» menzionato dal Calzolai come musicista trent'anni prima. [25]

---

[24] Per i Canonici Regolari del Ss. Salvatore, il molto compianto O. Mischiati dà undici compositori su una populazione di 730 ca. nello stesso periodo (*La prassi musicale presso i Canonici Regolari del Ss. Salvatore nei secoli XVI e XVII e i manoscritti polifonici della Biblioteca Musicale «G. B. Martini» di Bologna*, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1985, p. 9). La congregazione cassinese forse contava un numero maggiore di religiosi (1000?).

[25] Per la gioventù del Grillo, si veda DURANTE–MARTELLOTTI, *Don Angelo Grillo*, 74-83. Giustiniano viene citato come abate di S. Pietro di Modena negli anni 1606-1608 da G. SPINELLI, *Per una cronotassi degli abati cassinesi di S. Pietro di Modena e dei SS. Pietro e Prospero di Reggio Emilia (secc. XV-XVIII)*, in AA.VV., *Il millenario di S. Pietro di Modena*, Modena, Aedes Muratoriana,

Dalla Fig. 1a si possono anche riassumere i generi delle edizioni ed i dedicatari delle varie edizioni, benedettini o meno. Per incominciare con le dediche, ben ventisette delle treintasei edizioni sono interne, alla congregazione quale ente od a singoli monaci (spesso presidenti)[26]. Il senso dei legami e del mecenatismo interno non può emergere più chiaramente da questi numeri; la produzione compositiva dei monaci era dovuta ai loro confratelli. Se c'è una leggera tendenza storica, sembra esserci solo nelle edizioni delle figure più produttive (Cantone, Zucchini) ad indirizzare edizioni fuori della congregazione. Nel caso del primo questo avviene dal 1599 in poi, e si ristringe ai generi non legati all'Ufficio monastico (i motetti del 1599 [dedicati alla Regina Margarita d'Austria], i motetti del 1625 ed i madrigali spirituali del 1627 [entrambi a signori milanesi]). Leggendo i generi e le generazioni dei compositori cassinesi, si possono indivduare tre momenti: un primo dal 1550 circa al 1580 circa, enfatizzando musiche per la Settimana Santa ma anche madrigali spirituali (cfr. *infra*); un secondo intorno al 1600, in essenza le edizioni a grande scopo di Cantone e Zucchini ed il primo impatto delle poesie del Grillo; ed un terzo, marcato dai motetti a piccola scala o soloistici (Patta e Santa Maria), dal 1610 in poi.

Dopo le alterne vicende dei papati di Pio V e Gregorio XIII, la produzione del Falconio è in questo primo momento concentrata sulla liturgia, in un evidente programma di 'coprire' testi tradizionali: introiti e versi alleluiatici, Settimana Santa, salmi, e Magnificat. Ma l'altro versante intorno al 1580 viene rappresentato dal mecentismo di Serafino Fontana, abate di Farfa, poi di S. Eufemia di Brescia, e presidente due volte, un rapporto scoperto da Kathleen Powers[27]. L'impulso del Fontana al 'fiammingo' Giovanni Pellio (?Jean Pelieux ?Jan Peleu) a pubblicare due volumi di canzoni spirituali su testi di Bernardo Tasso, notato dalla Powers, viene sottolineato dall'attività del Fontana stesso quale musicista, un'attività ricordata dal Calzolai nella sua *Historia monastica* nell'edizione di 1575. Tutte queste indicazioni mettono il Fontana in maggior rilievo come una figura di importanza culturale e musicale. Inoltre, la presenza dell'abate a S. Eufemia nel 1582-85 coincide con gli anni d'attività del Falconio e di Arcangelo Buzzi [da Lonato] nel cenobio, e dunque la musica nel monastero era ben presente. L'altro monastero bresciano, SS. Faustino e Jovita, ospitava un evidente parente di Luca Marenzio, il

1985, II, p. 39; secondo BOSSI, *Matricula monachorum*, p. 400, fece la professione a S. Vitale di Ravenna nel 1561 (e dunque era un coetaneo del Massaino).

26 Lascio a parte in tutti questi calcoli le edizioni di Chiara Margarita Cozzolani.

27 K. S. POWERS, *The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use, and Style*, Ph. D. dissertation, University of California, Santa Barbara, 1997, pp. 87-94.

quale avrebbe potuto trasmettere almeno un testo di Benedetto Guidi al madrigalista, poi incluso nei suoi madrigali spirituali del 1584[28].

Un secondo momento musicale intorno al 1600 viene rappresentato da due coetani: Cantone e Zucchini. Il primo, che pubblicò ben tre volumi di musica profana, sembra aver attraversato un periodo di apprendistato (forse dovuto all'evidente mancanza di tradizione musicale nel suo chiostro a vita di S. Simpliciano di Milano), e poi sei – molto diverse – edizioni apparvero in un decennio, 1596-1605, seguite da sedici anni quando le sue opere erano solo sparse nelle antologie milanesi. La diversità dei generi coltivati dal Cantone – canzonette, madrigali profani e spirituali, musica strumentale, musica sacra a cinque ed ad otto voci – lo distingue da tutti gli altri compositori della congregazione.

In contrasto, Zucchini apparve sulla scena dal nulla con un enorme libro di motetti per otto a venti voci, la *Harmonia sacra* del 1602, e sembra impossibile delineare la sua produzione visto il grande numero di edizioni perdute (e non notate nella letteratura) che figurano sugli elenchi del commercante tedesco Kaspar Florschütz fra il 1613 ed il 1620 (Fig. 2), o sui cataloghi delle fiere di Francoforte o Lipsia[29]. In uno spazio temporale più ristretto del Cantone (quindici anni), Zucchini diede alla stampa una mole di musica, dominata fino al 1611 dai motetti, poi da salmi, sempre con misse incluse nelle edizioni. Questa produzione – notevole per i pezzi per grandi organici--ebbe una grande risonanza in Germania, a giudicare dall'inclusione di molti suoi pezzi nelle antologie dell'epoca. Il dettaglio più soprendente delle edizioni perdute è la segnalazione di un volume di canzonette spirituali con basso continuo intorno al 1617, alla fine della sua produzione. Ma la quantità di edizioni italiane perdute suggerisce anche che la sua recezione sulla penisola non era così diversa da quella tedesca.

Come è ovvio, in una prospettiva più ampia, il maggior impatto dei cassinesi sul mondo culturale italiano intorno al 1600 è riassunto in una sola figura, quella di Grillo, la cui importanza per la poesia – e poetica – sacra italiana è già stata descritta da Marc Föcking, mentre quella per la musica è stata tracciata da Durante e

---

28 Un «D. Eliseus Marensius a Cocalio» è ricordato da Bussi, *Matricula monachorum*, 451, con professione il 12 marzo del 1568 (e dunque si traterebbe di un coetaneo del compositore).

29 Questi elenchi si trovano in R. SCHAAL, *Die Kataloge des Augsburger Musikalien-Händlers Kaspar Flurschütz, 1613-1628* («Quellenkataloge zu Musikgeschichte», 7) Wilhemshaven, Heinrichshofen, s.d. (qui «F» più il numero dato dello Schaal) ed A. GÖHLER, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Lipsia, 1902 (ristampa Hilversum, F. Knuf, 1965; qui «G» più il numero). L'identificazione fatta qui dello Zucchini con il «D Gregorius a Brixia» ricordato professo l'8 luglio del 1582 (Bossi, *Matricula monachorum*, 195) contrasta con le idee di Wolfgang Witzenmann sulla sua eccellente voce nella *MGG* 1, vol. 14, col. 1409-10, ma questa figura è l'unico professo a S. Giorgio che era un 'Gregorio' bresciano. Dunque lo Zucchini sarebbe un coetaneo del Cantone, nato intorno al 1565.

Martellotti (e ricordiamo qui i rapporti con musicisti ed ambienti musicali noti e meno noti, come il fatto che Grillo era stato anche l'abate di S. Paolo d'Argon presso Bergamo nel triennio 1617-20, da cui il compositore pugliese Vincenzo de' Tuzzi [Tucci] firmerà le sue musiche un decennio dopo). Nonostante l'importanza estetica e musicale del Grillo, quale figura chiave (e molto musicata) nella svolta verso un 'anti-petrarchismo sacro', la sua autoidentificazione con un iter specificamente benedettino sembra essersi sviluppata molto tardi nella sua carriera, soprattutto dopo l'esperienza quale abate a S. Scolastica di Subiaco dal 1599 al 1602, come i passi della fig. 5 testimoniano. Il crescente numero di riferimenti ai luoghi ed alle consuetudini dell'ordine sembra rafforzare il senso di identità nei monaci.

In questo senso non sorprende che fosse proprio in questo secondo momento – cioè, relativamente tarde rispetto al resto del mondo sacro italiano – che i musicisti cassinesi venissero alle sue poesie. Sull'antologia del 1598 che musica i suoi testi (*Parte delle Pietosi Affetti [...] posti in musica*; RISM 1598[6]) figura solo Gabbiani fra i compositori cassinesi; il monaco poi raccolse tre proprie intonazioni insieme a quelle di Cantone e Zucchini su quella del 1604 (*Musica de' diversi [...] sopra i Pietosi Affetti*; RISM 1604[8]). Gabbiani deve aver scelto e trovato – prima del 1601 (anno delle morti di Benedetto Pallavicino e Costanzo Porta, che contribuiscono all'antologia del 1604) – i più stimati compositori in un arco fra Napoli (Ercole Pasquini), Roma (Giovanelli, G. F. Anerio), Emilia (Giulio Belli, Luzzaschi), la corte gonzagesca (Gastoldi), fino forse alla Polonia (Asprilio Pacelli). In questo contesto viene inserita la «guida» al processo poetico fra concetto e prodotto letterario che Grillo descrisse in due lettere al Gabbiani scritte durante i suoi anni a Subiaco (1599-1602), testi poi intonati dal compositore cassinese[30].

L'intonazione del poema sul quale Grillo si soffermò, «Son ben segni d'amore», dimonstra l'attenzione di Gabbiani al testo (se non una brillante soluzione al concetto letterario; Es. 1). Il compositore era consapevole del lavoro di Grillo sul primo dittico («Son ben segni d'amore / quelle pronfonde piaghe e i duri chiodi»), usando quasi la metà dell'intonazione per i due versi iniziali, e riservando l'ultimo quarto del madrigale al fine epigrammatico («È nel piagat'amate Amor piagato»).

Il contrasto proveduto dalla terza antologia grillesca, il *Canoro pianto di Maria Vergine* (RISM 1613[3]), porta alle caratteristiche del «terzo momento» musicale cassinese intorno al 1615. Quest'antologia monodica (per voce sola e continuo) e 'programmatica' (con un chiaro piano di meditazioni sulle parti corporali di Cristo morto, e.g. viso, capelli, ecc.) sembra misteriosa in vari sensi, incominciando con l'identikit del suo compilatore, Angelico Patto. Ci sono vari candidati (cfr. Fig. 3)

30 Le lettere al Gabbiani si trovano nelle *Lettere* (1616), 491-93 e 700 e sono più accesibili in DURANTE – MARTELLOTTI, *Don Angelo Grillo*, pp. 448-450.

di questo nome di professione, di cui nessuno è ricordato come musicista. Quest'incongruenza ha portato Maria Luisa Baldassari al brillante suggerimento che si tratti di un pseudonimo per Serafino Patta, già attivo come compositore da sette anni[31]. Un'obbiezione a quest'idea è che l'Accademia Giustiniana (che aveva sede a S. Giustina di Padova), di cui Angelico Patto si dichiara socio, è realmente esistita, ma non ci sono prove per l'attività padovana di Serafino Patta, visto che l'organista si era mosso nella provincia lombardo-emiliana della congregazione (Pavia, Cesena). L'anno seguente, il Patta pubblicò – sotto il proprio nome – una raccolta di motetti coppiati a madrigali di Grillo affini ai testi latini, e dunque non sembra esserci stata una ragione per la sua pseudonimità. Ma il problema resta, e Patta era certamente attivo in questi anni. Chiunque fosse il compilatore, l'antologia sembra voltar le spalle ai compositori attivi della congregazione (nessuna presenza di Gabbiani, Cantone, o Zucchini), preferendo cantanti (Bartolomeo Pesarino, Vito Rovetto, Claudia Sessa) e maestri di capella del Veneto (Amadeo Freddi, l'unico compositore presente anche nella *Musica de' diversi* del 1604, e Stefano Bernardi), con l'unico altro cassinese incluso il napolitano Isidoro Abbondo, altrimente non noto come musico. Se da una parte questo sembra un tentativo di continuare la risonanza musicale del Grillo in un momento tardivo (l'estetica sacra del Marino faceva già strada), è altrettanto evidente la scelta di figure musicali esterne alla congregazione e dunque una diminuzione della promozione culturale interna dei cassinesi.

In certi sensi, la corporività della congregazione continuava nelle pubblicazioni (motetti per pochi voci o salmi) di Patta e di Salvatore Santa Maria, con le dediche di edizioni complete a vari presidenti e con quelle di pezzi singoli a vari confratelli. Notevole è anche l'estensione geografica della polifonia ai monasteri istriani, con la dedica dei motetti (*Sacri armonici concentus*, Venezia, 1640) di Gregorio Urbano firmata da Dubrovnik/Ragusa (S. Maria Lacroma), l'insegnamento ai giovani di quella città fatto da Costantino Ansalone nel 1633, e l'attività musicale del croato Damiano Nembri (1584-1648?)[32]. Con la stagnazione della polifonia dentro della

---

31 Si vedano le annotazioni della Baldassari alla registrazione con l'Ensemble «La Flora», [CD] Tactus TC 610001 (Bologna, 2003).

32 Per la dedica dell'Urbano, si veda C. SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, vol. 2, Firenze, Olschki, 1968, p. 110. Sono grato a Stanislav Tuksar per avermi fornito la notizia della richiesta per parte dell'Ansalone («Costantinus a Neapoli Monaco Lacrome») di una casa a Ragusa/Dubrovnik per l'insegnamento musicale (si veda M. DEMOVIĆ, *Musik und Musiker in der Republik Dubrovnik (Ragusa) vom Anfang des XI. Jahrhunderts bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts* [«Kölner Beiträge zur Musikforschung», 114], Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1981, 93); Ansalone era presente anche a S. Paolo d'Argon nell'anno prima (1627) della pubblicazione sopravissuta del Tuzzi. Per la biografia del Nembri si veda D. PLAMENAC, *Da-*

congregazione, il ceto amministrativo continuava un mecenatismo più passivo, esemplificato nella dedica dei *Motetti a voce sola* (Venezia, Magni, 1640) all'abate Modesto Santo Croce scritta da Pietro Andrea Ziani, o nelle non ancora chiarite circonstanze che causavano l'inclusione di un motetto sulla storia di San Benedetto e Totila a Montecassino nei *Sacri musicali affetti* di Barbara Strozzi del 1655[33].

Un esempio della crescente passività musicale viene fornito dalla relazione della traslazione di reliquie (comperate a Roma) nel monastero di S. Paolo d'Argon nel 1672, quando, in un monastero dove Tuzzi ed almeno tre altri confratelli erano musicisti attivi due generazioni prima, i cassinesi fecero venire il maestro di capella Giovanni Battista Quaglia da Bergamo, insieme a cantanti e strumentisti esterni, per eseguire la musica durante le ceremonie[34].

3. Se per tradizione ed attività i cassinesi erano specializzati nell'Ufficio monastico, la loro produzione liturgica solleva però altri problemi. L'*Ordinarium Missae* è assente dalla produzione musicale fino all'edizione di Mauro Chiauri nel 1588, mentre l'*Introitus et Alleluia* (1575) del bresciano Falconio rappresenta una *imitatio* dell'edizione di suo concittadino Giovanni Contino uscita quindici anni prima, cambiando solo la sistemazione del cantus firmus dal Basso al Tenore. Ma la stampa del Falconio non sembra usare strettamente il missale monastico, ma piuttosto i testi recentemente codificati nel *Messale romanum* del 1568 (omettendo anche gli introiti ed i versi alleluiatici per le feste dei santi benedettini)[35].

La scelta dei salmi vespertini solleva la questione del rapporto fra la liturgia usata ed i pezzi musicati dai monaci, anche con i cambi avvenuti con l'introduzione del *Breviarium monasticum* universale nel 1613/14. La ben nota disposizione monastica dei vespri (solo quattro salmi), legata ad una scelta piuttosto ristretta annuale di salmi, fa sorprendere il numero di raccolte che comprendono testi usati solo nei vespri festivi secolari (cioè, non monastici). Ben undici edizioni (includendo i sal-

---

mianus Nembri of Hvar (1584-c.1648) and his Vesper Psalms, in *Musica Antiqua VI: Acta Scientifica* (Bydgoszcz, 1982), pp. 669-684.

33 Su questo pezzo, R. L. KENDRICK, *Intent and Intertextuality in Barbara Strozzi's Sacred Music*, «Recercare» XIV (2002), pp. 65-98: 93.

34 Le azioni musicali del 26 giugno 1672 sono raccontate in *Relazione distinta delle attione praticate nella solenne translatione delle SS. Reliquie di XII SS. Martiri in S. Paolo d'Argon* (Milano, Lodovico Monza, s.d.), 36-41

35 Per esempio, sul *Missale monasticum* ed. 1515, f. 209, l'Introito per la festa della Trasfigurazione deve essere *A excelso throno,* ma Falconio musicò *Illuxerunt corruscationes (Introitus et Alleluia*, fo. 108), come dato dal *Missale romanum*. Roma, Faletti, Varisco e Soci, 1568, p. 80 (ristampato Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1998, p. 524). Falconio usò anche l'Introito *Protexisti me Deus* (*Missale romanum* fo. 4v, p. 576 della ristampa) per il Commune Unius Martyris Tempore Paschali, che non figura sul missale monastico.

mi della Cozzolani del 1650) contengono più dei quattro salmi necessari alla liturgia benedettina per le domeniche ed altre feste importanti. La *Psalmodia vespertina* (1579) del Falconio offre ben dieciasette salmi, più di quelli usati nelle feste (anche minori) nel breviario, ed anche se il compositore collegava le sue intonazioni alla prattica monastica, il numero alto dei testa è forse da connettere alla dedica al canonico (cioè chierico secolare) bresciano Tranquillo Soldo, di cui la cattedrale avrebbe avuto bisogno di tutti i testi[36]. Dal altro canto, la *Brevia et facilis psalmorum quatturo vocibus modulatio* (1641) di Damiano Nembri contiene solo cinque testi.

Quattro salmi non usati nella liturgia monastica compaiono sulle edizioni del Falconio, Cantone (ben due volte) e (con una sola eccezione) Gabbiano: *In exitu* (Salmo 113, il normale quinto salmo della domenica ma non usato nei Vespri monastici per nessuna festa), *De profundis* (129, solo Secondi Vespri di Natale), *Memento Domine David* (non usato), e *Confitebor [...] angelorum* (137) ai quali si potrebbe aggiungere *Lauda Jerusalem* (147, nella liturgia monastica prima e dopo il 1613 usato solo per il Commune della Dedica di una Chiesa ma ben conosciuta come salmo mariano nell'Uso secolare). Da una parte si potrebbe pensare ad eventuali usi in chiese di Uso non monastico (Duomo di Brescia per Falconio, o per Cantone la parocchia di S. Simpliciano [rito ambrosiano] che avrebbe usato almeno il 113 la domenica), o la parrochiale di 'Padengo' dove Gabbiano finì i suoi giorni come organista. Ma la quantità continua a sorprendere, anche se gli stampatori musicali (Vincenti, Magni) abbiano richiesto una scelta più amplia e cosi più «vendibile» del solo cursus monastico. Queste edizioni sembrano così divisi fra le esigenze del proprio ordine e quelle del mercato, ma forse con qualche aspirazione personale ad un posto di organista aldila delle chiese monastiche.

Un secondo gruppo viene formato dalle pubblicazioni salmodiche dello Zucchini (1615 e 1616) e del Patta (1619), uscite negli anni dopo la consolidazione in un solo breviario (e forse come una reazione ai cambi avvenuti), ed includendo salmi per le grandi feste dell'anno ma anche per santi non benedettini. Questi due edizioni recano entrambi un doppio uso; forse come differenza generazionale, quelli dello Zucchini si possono cantare sia *alternatim* sia intieri, mentre i *Psalmi integri* del Patta dimostrano la crescente differeziazione fra «corrente» e «concertato» (fra i salmi, tre della prima categoria e dieci della seconda).

---

36 La dedica menziona che «Cumque res tulisset, ut eas Sanctissimi Davidis Cantiones, quae vespertinis horis a religiosis hominibus decantari solent, edere hoc tempore decrevissem [...] » *Psalmodia*, p. [2], trascritta in O. MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicati a stampa dal 1497 al 1740: Opere di singoli autori*, a cura di M. Sala e E. Meli, Firenze, Leo S. Olschki, 1992, I. 262. Per il numero ristretto di salmi festivi nella liturgia della congregazione, si veda KENDRICK, *Celestial Sirens*, p. 130.

Una specie di sottocategoria di questo gruppo viene formata dai salmi del Tuzzi (1628; otto testi) e della Cozzolani (1650; sette testi, di cui *Laudate Dominum omnes gentes* è per un organico ed in uno stile diverso rispetto al resto della pubblicazione). Per la mancanza di *Credidi* (115) queste edizioni non avevano un quinto salmo per il Comune di Uno (o Più) Martiri nell'Uso secolare, e dunque sembrano risultare piuttosto da un'attività interna delle chiese monastiche. Finalmente, la scelta a piccolo scopo del Patta (1606) e del Nembri (1641), uguale fra di loro (*Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum*, *Nisi Dominus*), indica un'origine nei vespri mariani (o per il Comune delle Vergini [Santa Giustina!]) benedettini, con l'aggiunta di *Lauda Jerusalem* necessaria per un (pure ristretto) valore sul mercato aperto come una tipica raccolta di salmi mariani.

L'analisi di questa produzione rivela che la quantità ed idoneità dei salmi non è da desumere dalla «pubblicità» del titolo. Le quattro grandi raccolte vespertine sono quelle del Falconio (1579), due del Cantone (1602 *alternatim* e 1621), e una del Gabbiani (1630 *alternatim*), di cui i titoli riferiscono a «salmi» o «messa con salmi» (Cantone, 1621). In una posizione media si collocano quelle dello Zucchini (due, 1615 e 1616), Patta (1619), e Tuzzi (1628), con otto, otto, dodici, ed otto testi respettivamente, chiamati «messa e salmi», «messa, salmi, e motetti», «salmi», e «messa, salmi, et motetti». In una categoria per sè sono le edizioni del Patta (1606, cinque), Nembri, e Cozzolani (chiamati però «messa, salmi, e motetti», «salmi», e «salmi e motetti»).

La quantità di musiche per la Settimana Santa, prodotte da o dedicate a monaci, è una delle caratteristiche più evidenti del repertorio (edizioni erano pubblicate da Paolo Ferrarese, Falconio, Chiauri, Cantone, Zucchini, e Borgo), anche se sembra diminuire nel corso del Seicento.

Questo accento, ben tracciato da Cattin, ed evidente già nei pezzi polifonici del *Monastici cantus compendiolum*, viene sottolineato nella lunghissima dedica di Guidi indirizzata a Pampuro per l'edizione di Paolo Ferrarese, una presa di posizione che critica lo strepito della musica sentita dall'abate ad Arezzo durante il Triduo, attribuendola persino al diavolo[37]. Guidi disse di aver fatto stampare le 'colme non meno di pietà, e di divotione, che di soavità, e dolcezza musicali compositioni' per fornire un modello di musica chiara ed affettiva. Il gran numero di pezzi nell'edizione del 1565, che fornisce versione doppie (o persino triplici) dei pezzi più importanti alla liturgia (e.g. «Adoramus te», «Benedictus Dominus Deus

37 «Nel quale proposito mi ricordo, ch'ella [Pampuro] mi disse queste formali parole: Il nemico della humana generatione, non sapendo come altrimenti in quei santi dì leuare a fedeli la deuotione, che destano in loro quelle mestissime parole . . . ha procaccianto con ta*n*te varietà, e sminuzza menti di voci di fare, ch'elle non sieno intese». Per i primordi della musica del Triduo nella congregazione, si veda CATTIN, «Canti polifonici» e «Nuova fonte italiana».

Israel», «Miserere» diversi per ogni giorni, Lamentationes *a 2* ed *a 3* per i tre giorni del Triduo, tre versioni dell' «Oratio Jeremiae» [Lezione III del primo Notturno del Sabato Santo] nonchè del ultimo resposorio per lo stesso giorno, «Sepulto Domino», ecc.), ed il fatto che Paolo avesse fatto la sua professione nel lontano 1505, suggerisce che questa operazione cassinese fosse rivolta a fornire diversi modelli di *gravitas* musicale, tutti risalenti alla generazione precedente[38]. La pubblicazione di queste musiche fa parte però di un programma di commitenza molto più amplio da parte del Pampuro, che include la prima pietra della chiesa di San Giorgio Maggiore, il grande quadro del Veronese per il monastero, e la stampa dei sermoni di Isidoro Clario (con un prefizio panegirico dell'abate steso dallo stesso Guidi una settimana prima di quella delle musiche)[39]. Le intonazioni del compositore settantenne (se non fosse già morto) erano considerate al livello dei principali progetti di architettura, pittura e teologia per la congregazione.

Paragonare momenti iniziali di quattro versioni cassinesi delle Lamentazioni rivela un senso della crescente complessità ed 'esteticazzazione' di questo genero liturgico lungo quattro generazioni di compositori cassinesi (Es. mus. 2a-2d)[40]. La semplicissima polifonia sul tono gregoriano della *Cantus monastici formula* viene già lasciata alle spalle nella versione di Paolo Ferrarese, quasi un bicinium senza ricordanze del tono gregoriano. A contrasto, l'approccio declamatorio del Falconio riferisce, almeno, al tono tradizionale della formula gregoriana (sesto tono), ed il florido contraponto del Cantone dimostra di nuovo una distanza dal modello gregoriano.

Come pure le intonazioni, anche la pratica della polifonia sembra molto varia nei diversi monasteri. La presenza di cappelle stabili (composte da monaci o da musicisti esterni pagati) in molte fondazioni sembra incerta, tranne quelle centrali (S. Benedetto Po, S. Giorgio Maggiore, e forse S. Giustina)[41]. Visto che i monaste-

---

38 L'edizione sembra aver avuto una certa attrazione esterna; secondo BERNSTEIN, *Music Printing*, p. 670, l'esemplare in GB-Lbl reca un'iscrizione «Anno 1577 in Venedig / Dis buech gehört mir / Maria pfaffenperg». BETTLEY, *La composizione lacrimosa*, p. 169 vede una sequenza cronologica dalle Lamentazioni ai Responsori (quest'ultimi visti come modelli della composizione 'commovente'), che però resta ipotetica.

39 Per tutto questo, si veda ZAGGIA, *La congregazione benedettina*, pp. 615-616.

40 Ho paragonato un passo dalla *Lectio prima* di giovedì, usando il passo «Aleph. Quomodo sedet sola civitas plena populo» per dare un'idea del rapporto fra il *tonus lamentationis* e la polifonia e per esemplificare lo stile generale di ogni intonazione. Le chiavi originali sono: *Cantus monastici*, Fa2 e Fa3 (sistema di quattro righe); Paolo Ferrarese, Ut2 ed Ut3; Falconio, Ut1, Ut3, Ut4, Fa4; Cantone, Ut1, Ut3, Ut4, Ut4, Fa4.

41 Molte volte i monasteri cassinesi pagavano un organista esterno, come nei casi di Giulio Zacchini a S. Giorgio Maggiore (e pubblicò *Motecta quatuor vocum*, Venezia, 1572) o Cesare Borgo a S. Pietro in Gessate a Milano negli anni Ottanta.

ri non erano collegati a collegi o studi (come per i conventuali), una popolazione per i cori polifonici era esigua. Ne consegue un'ulteriore domanda, cioè quanto la produzione dei compositori cassinesi fosse destinata ai loro compagni monastici. Per esempio, come ci informa la dedica, i motetti concertati del 1625 del Cantone furono scritti per cantanti professionisti milanesi (nominati nella dedica) ingaggiati per i servizi mariani del sabato. Sebbene non venga menzionato, il posto più idoneo per questa devozione musicale sembra la chiesa del Cantone, S. Simpliciano con la sua grande abside dipinta da Ambrogio Bergognone con la *Incoronazione della Vergine*. Ma in questo caso, i musicisti erano esterni (laici e chierici, forse pagati dal monastero)[42].

La natura non necessariamente pubblica – persino «anti-pubblica» – dell'attività musicale cassinese è evidente nella assoluta mancanza di testimonianze esterne a qualsiasi virtuosità dei monaci, un contrasto lampante con la fama delle monache. Nondimeno, nella polifonia privata i livelli di esecuzione devono esser stati di una certa qualità; in una lettera (forse dell'estate di 1614), Grillo si complementò con Monteverdi per alcuni pezzi del Sesto Libro che i confratelli avevano studiato, provato, e poi eseguito per l'abate[43]. Non si sa dove avessero trovato le voci acute per le parti difficili di madrigali quali il *Lamento d'Arianna* polifonico o *Addio, Florida bella*. Ma il riferimento sembra indicare una pratica – difficile da desumere dalle fonti – di musica domestica all'interno dei chiostri, risalendo almeno al progetto di Serafino Fontana e Giovanni Pellio, e probabilmente molto di più. La natura retrospettiva dell'ultima pubblicazione del Cantone, la commedia madrigalesca spirituale *Accademia festevole concertata* (Milano, 1627), della quale i sei personaggi sono monaci (o almeno religiosi) sembra ricordare questa tradizione, siccome il volume cerca di conservare le tradizioni compositive del secolo anteriore.

Una caratteristica degli organici richiesti nelle edizioni musicale è l'enfasi sulle voci pari. Il problema della mancanza di voci acute deve esser stato molto reale in questi piccoli monasteri, con pochi novizi (ricordiamo che a S. Paolo d'Argon i primi novizi furono ammessi solo nel 1627, l'anno prima dell'edizione del Tuzzi). L'arco di riferimento incomincia, ovviamente, con la semplice polifonia della *Cantus monastici formula*, la cui ristretta tessitura viene notata in chiavi per voci basse.

---

42 Per una prima prospettiva sulla polifonia alla chiesa del Cantone, si vedano L. GHIELMI, *Organi e musicisti a San Simpliciano*, in *San Simpliciano e il nuovo organo Ahrend*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1991, pp. 75-81 e R. L. KENDRICK, *The Sounds of Milan 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002, pp. 76-78.

43 «Questi miei monaci doppo l'haverlo ruminato ben bene, come che l'opera ricerchi premeditatione, et preparatione, me n'han fatto sentire parte [...] », GRILLO, *Lettere*, Venezia, Ciotti/Deuchino, 1616, vol. 3, 127, ma più accessible in DURANTE–MARTELLOTTI, *Don Angelo Grillo*, 461 (con il commento, 262-63).

Questo però non escludeva la trasposizione per communità femminili, visto che l'esemplare del libro in US-Cn reca l'iscrizione «p*er* uso di M*ari*a Giacinta donatoli dalla M*ad*re D*onna* Anna Ifigenia», un palese segno del suo uso fra monache[44].

Il corto compasso delle voci pari si trova di fatto nelle musiche di Paolo Ferrarese, ed esplicitamente (con la possibilità di transpozione a voci normali) in tutte le edizioni del Falconio tranne l'*Introitus*. Per esempio, il primo responsorio («In monte Oliveti») a quattro voce delle *Passiones, Lamentationes* del Ferrarese è disposto nelle chiavi Ut2, Ut3, Ut4, Fa4 e la tessitura totale richiede solo due ottave ed una seconda (Sol-la'), mentre gli altri responsori evidenzano una simile estensione. Le Lamentazioni di questa edizione si muovono in un ambito ancora più ristretto[45]. La tendenza prosegue nella stessa generazione (anche in un'edizione tardiva) con le lettanie di Vitale da Brescia, e questa sonorità deve aver contribuito alla *gravitas* monastica dell'esperienza musicale nelle abbazie. Quello che sorprende nella produzione di Cantone e Zucchini è piuttosto la mancanza di questi organici ristretti, trovati solo in una messa (1609) di quest'ultimo (e poi evidente di nuovo nell'edizione del Tuzzi del 1628). Non è chiaro se la presenza di voci acute a S. Simpliciano e S. Giorgio Maggiore era un fatto, o se il mercato musicale aveva cambiato e gli stampatori tralasciavano l'attrazione della menzione di *vocibus paribus*, lasciando i compositori pubblicare per l'organico normale.

Inoltre sembra oscuro perché alcuni musicisti cassinesi seguissero il normale sentiero intinerante dei monaci, mandati dalla congregazione di abbazia in abbazia (Patta, Tuzzi), mentre altri (Falconio, Cantone, Zucchini, e forse Santa Maria) rimanessero nel monastero in cui avevano preso i voti per tutta la vita. La figura dell'organista intinerante sembra più frequente dopo il 1600 con figure come Beretta e Patta. Come noto, gli ultimi anni d'attività di Gabbiani, una figura chiave intorno al 1600, si svolsero (secondo la dedica postuma stesa da suo stampatore Alessandro Vincenti sui salmi pubblicati nel 1630) a «Padengo», probabilmente Padenghe sul Garda, pochi chilometri dal monastero di S. Maria a Maguzzano di Lonato (una dipendenza di S. Benedetto Po), dove l'organista probabilmente abitava.

Un senso di solidarità di gruppo nella produzione musicale è più evidente nelle dediche di pezzi singoli ai confratelli di 22 su 39 pezzi nei mottetti del 1613 di Patta, o nelle *Sacri Concentus* (1620) di Salvatore Santa Maria, con 25 su 29 pezzi con dedica a confratelli (in entrambi i casi la maggior parte dei monaci non viene qua-

---

44 Da qui la traiettoria alla dedica delle *Sacrae cantiones [...] vocibus paribus* (Brescia, 1581) offerta dal compositore Costanzo Antegnati a delle monache di S. Giulia di Brescia non sembra così lontana.

45 Si veda l'es. 2b per le intonazioni *a 2*, mentre quelle a tre usano la combinazione Ut2, Ut3, Ut4, con una tessitura totale di meno di due ottave.

lificata come musicisti). Queste dediche dimostrono i rapporti di amicizia sviluppati fra contemplativi itineranti lungo una vita.

L'identità personale e sociale dei cassinesi era maschile, con il rapporto basico paterno fra i monaci appartenenti a diverse generazioni, e con i benedettini più anziani – liberi dai nodi economici che caraterizzavano i rapporti normali familiari – nel ruolo di consiglieri, sostenitori, e direttori spirituali, quasi in un senso biblico del rapporto fra genitore e figlio. Visto che i monaci, pure essendo virgini, non avevano quei legami con l'onore familiare, l'importanza della castità, ed il ruolo di «mediatrici» fra terra e cielo tipici delle monache, il loro stato simbolico era diverso anche se (come molte delle consorelle) molti erano spinti alla vita contemplativa da un vero senso di devozione. Come le monache, avevano rinunciato alla partecipazione personale nella trasmissione delle loro famiglie, ma senza il prestigio simbolico delle donne «sacrificate» all'onore famigliare ed urbano. Economicamente servivano per lasciare i loro fratelli carnali sposarsi e così concentrare le richezze familiari in pochi figli. La costretta mobilità del ceto alto della congregazione causava anche permanenti allontanamenti dai familiari vivi, ed il senso di solitudine e di perdita inerente in questo *iter* diventa palese nelle lettere del Grillo. Per tutto quello il senso paterno – di affetto, cultura, e divozione – nei rapporti fra monaci aveva una somma importanza.

Un esempio notevole – e commovente – di questa specie di «paternità spirituale» è fornito dal primo pezzo sacro pubblicato da Cantone, il motetto introduttivo alle *Sacrae cantiones a 5* dedicate dal compositore al grande mecenate, musico, ed abate Serafino Fontana, con data del 1 dicembre del 1596. Il testo è composito:

> «Fili mi, si timueris Deum, habebis molta bona; accedens ad servitutem Dei, sta in timore, et praepara animam tuam ad tentationem; quia non coronaberis nisi legitime certaveris».

Il testo è composto da tre passi diversi: il consiglio di Tobia, credendosi per morire, al suo figlio di vivere una vita giusta e sacra (Tobia 4: 23); una frase dall'Ecclesiastico (Siracide 2:1) sul servire Dio in mezzo alle tentazioni (tutt'altro che lontane, visto l'ambiente veneziano); ed un passo – paolino, nelle tradizioni delle congregazione – della Seconda Lettera a Timoteo (2: 5) sul dovere di lottare (per la virtù) di un cristiano, cambiato però dalla terza persona della Vulgata («coronatur [...] certaverit») al discorso diretto («coronaberis [...] certaveris»).

I nodi che avrebbero potuto legare i due Serafino erano molti: milanesi, professi nello stesso monastero (S. Simpliciano), e forse (data quello che si sa adesso sulla musicalità del Fontana) collegati dall'aiuto e/o insegnamento musicale dato dal Fontana al Cantone, fattori ai quali ci sono forse delle allusioni nella dedica. È

anche possibile che il compositore abbia preso il suo nome di professione come un omaggio al monaco più anziano, che era l'abate del monastero quando il compositore prese i suoi voti. In questo senso il testo del motetto, con il cambio alla seconda persona grammaticale, potrebbe significare il consiglio diretto di un «padre» abate ad un «figlio» monaco. Quest'interpretazione diventa patetica, visto che il Fontana morì in viaggio a Brescia negli ultimi mesi del 1596 (e fu sepolto appunto a S. Simpliciano), pochi giorni dopo la data della dedica (il primo dicembre), e non si sa se egli avesse visto – o sentito – quest'ultimo omaggio alla sua paternità e musicalità.[46]

Per l'intonazione di questo testo, una guida alla vita monastica, Cantone scelse un modo (ottavo) di cui «dicono li Prattici, che [...] ha in se una certa naturale soavità, e dolcezza abondante, che riempe di allegrezza gli anima de gli ascoltanti [...] e vogliono, che sia al tutto lontano dalla lascivia, e da ogni vitio. La onde lo accompagnarono con le parole, o materie mansuete, accostumate, gravi, contenenti cose profunde, speculative, e divine; come sono quelle, che sono accommodate ad impetrar gratia da Dio»[47]. Il compositore fornì un esordio classico e chiarissimo, lascando sufficiente spazio ai punti d'imitazione (le *fughe*) da far distinguere bene la salutazione («Fili mi») dalla morale («si timueris»; Es. mus. 3).

Data la scelta del passo di Tobia, forse il compositore sapeva già della malattia mortale del suo «padre». Certamente l'ultimo motetto delle *Sacrae cantiones* sembra riflettere un lutto personale:

> «Vide, Domine, quomodo versa est in luctum cithara mea et organum meum; in vocem flentium anima mea repleta est amaritudine; libera me de manu tribulantis; ut cantem nomini tuo laudem in saecula».

---

46 Si veda P. PUCCINELLI, *Vita di S. Simpliciano, arcivescovo di Milano*, Milano, Malatesta, 1650, p. 106, per l'indicazione del suo governo del monastero milanese fra il 1577 ed il 1582 (la data di professione del Cantone era il 21 marzo 1580), e per i suoi ultimi giorni: [Fontana] «fu eletto la quarta volta Abbate di questo Monastero, e venendo al gouerno, in viaggio passò all'altra vita nel Monastero de SS. Faustino, e Giouita di Brescia, ed il suo Cadauero fu portato in questo Monastero, doue da quei monaci gli furono fatte solenni esequie, e di poi sepellito nella Cappella de' morte presso l'Altare, oue e' delineata la sua effigie, e douendoglisi ereggere nobile deposito gli fu fatto il seguente Elogio» [segue la lapide del 1617]. Se era l'abbate di S. Giorgio Maggiore per otto mesi nel 1596 (come indica G. DAMERINI, *L'isola e il cenobio di San Giorgio Maggiore*, Venezia, Fondazione Levi, [1969], 194), forse aveva servito a Venezia dalla primavera (normalmente gli abbati erano nominati dal capitolo generale riunito fra marzo e maggio) ed era in viaggio al suo nuovo monastero quando morì, dunque verso i primi di dicembre.

47 G. ZARLINO, *Le istitutioni harmoniche*, Venezia, 1558, parte quarta, p. 328.

Questo testo combina una citazione precisa di Giobbe (30:31) con riferimenti ad altri passi biblici (Giobbe 10:1, «Taedat animam meam» usato nel *Officium defunctorum*, ed a Is 19:20), ed avrebbe avuto un significato letterale, sia per Fontana come musicista passato in cielo («ut cantem nomini tuo laudem in saecula») sia per Cantone quale organista. Forse reagì alla morte del Fontana per comporre ed/od inserire questo pezzo alla fine della sua pubblicazione dopo la stesura della dedica ma mentre l'edizione era in produzione nel dicembre del 1596.

Se questo pezzi sembrano «interni» allo stato del monaco, la lunga tradizione dell'interpretazione monastica del Cantico dei Cantici (il/la religioso/a come *sponsa* di Cristo) ebbe certamente maggiore influenza sul ramo femminile della congregazione. Ciononostante, il primo libro di motetti (*Sacra cantica concinenda* del 1609, e poi anormalmente ristampato nel 1611 [con l'aggiunta di un basso continuo], forse un segno del buon successo della prima edizione) del Patta – la prima edizione di motetti per piccoli organici pubblicata da un membro della congregazione – intona vari passi del Cantico insieme ad altri testi. Pur essendo parte della grande fortuna musicale di questo testo intorno al 1600, esso sembra avere qualcosa da fare con la tradizione interpretativa monastica del libro biblico. La recente tesi di dottorato di Jane Dahlenburg ha considerato il libro come un vademecum al percorso spirituale dell'anima a Dio delineato nel *Cántico espiritual* di Giovanni della Croce, e certamente vale la pena considerarne il contenuto nell'arco delle possibili significazioni dei testi musicati[48].

Rispetto alla quantità di intonazioni del Cantico intorno al 1600, la produzione cassinese non si distingue per particolare attenzione al testo: per esempio, un solo motetto dello Zucchini, fra le due edizioni del 1609 e 1611, lo usa, e lo stesso Patta musicò solo quattro (su 39) passi nei suoi motetti del 1613, mentre Santa Maria ne usò solo due (1620). L'esegesi del Clario aveva puntato sull'interpretazione tropologica (individuale, non mariana, ma neanche specificamente monastica) del libro. Bisogna però riconoscere che il libro del Patta non è composto solamente di intonazioni del Cantico, usandolo per 17 su 30 testi (e in questo senso il titolo riferisce, non ad una collezione devota esclusivamente al libro, ma solo a «cantica» come «motetti»). Paragonato con altre collezioni simili del tempo, per esempio il *Vezzo di perle musicali* (1610) dell'olivetano Adriano Banchieri che musica 14 (su 21 totale) passi salomonici (e porta un carattere decisamente mariano e monacale), l'edizione del Patta non è così esclusivamente dominata dal Cantico.

---

48 J. E. DAHLENBURG, *The Motet c. 1580-1630: Sacred Music Based on the Song of Songs*, Ph. D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 2000, che contiene altri spunti interessanti e validi, per esempio sull'origine precisa dei testi musicati dal Palestrina nel famoso Quarto Libro di motetti (*ibid*., 131-45).

Ma la tradizione tropologica evidentemente contribuisce ai molti significati dei testi musicati. Piuttosto di usare un testo pubblicato (in francese e spagnolo) solo dopo l'uscita dei motetti, una parafrasi ed esegesi di forte impronto personale (fino all'eterodossia sospetta dall'Inquisizione) e di tradizione carmelitana, come chiave ermeneutica ai *Sacra cantica concinenda*, è anche possibile capire l'inclusione dei motetti salomonici con riferimento ai fattori intorno al compositore: la crescita della devozione mariana (Patta era organista a S. Maria in Monte a Cesena negli anni precedenti), e le tradizioni ricevute, dentro e fuori la congregazione cassinese, di esegesi[49]. Sul breviario della congregazione, il Cantico figurava per varie feste mariane, sopratutto l'Immacolata Concezione[50]. Inoltre, la collocazione di *Osculetur me* all'inizio e la coppia *Veni, dilecte mi/Dilectus meus mihi* alla fine dei motetti si inserisce in una lunga tradizione esegetica che risale a molto prima del misticismo spagnolo[51].

Anche nell'esegesi del libro come poema d'amore fra Cristo e l'individuo, *Nigra sum, sed formosa* (1:4) riferisce ai peccati ma anche alla penitenza dell'anima, e non necessariamente (come in Giovanni de la Croce) al binomio disperazione/speranza[52]. Nel commento del Clario, questo passo viene spiegato in un simile

---

49 Per le vicende editoriali del *Cántico espiritual*, omesso dalle opere complete (1618) e pubblicato parzialmente solo in francese nel 1622 (e dunque non accessibile a Patta od ai suoi contemporani), si veda. per esempio l'edizione a cura di J. L. L. Aranguren, SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obras,* Barcelona, Vergara, 1965, 148. La prima edizione in Italia/italiano sembra le *Opere spirituali che conducono l'anima alla perfetta unione con Dio*, Roma, Francesco Corbelletti, 1627. Per rinforzare l'uso sociale di questi motetti in un contesto mariano, si noti che e le *Sacra cantica concinenda* è la terza edizione 'cassinese' a contenere le litanie mariane.

50 Per esempio, le otto lezioni per l'Ufficio notturno trovate sul *Breviarium monasticum*, 1606, f. 218v-219v.

51 Il Patta stesso tornò a *Veni in hortum meum* come una conclusione di un'edizione (penultimo pezzo in latino) dei suoi *Motetti et madrigali cavati da [...] Grillo* (1614), una stampa che ugualmente (e forse con maggior ragione, visto l'uso universale della prima persona poetica, e la relativa mancanza di testi mariani) si potrebbe considere come una guida alla vita spirituale interna.

52 L'applicazione di questa idea giovannina si trova in Dahlenberg, *The Motet*, p. 243, la cui fedeltà allo schema predisposto solleva altri problemi strutturali (l'uso non consecutivo delle spiegazioni di Giovanni, per esempio stanza 36 per i motetti in mezzo della collezione e stanza 26 per la fine), esegetici (nella parte media del libro, composta di testi di lode, *ibid.* 245), e persino di significato (l'assegnazione di testi non dal Cantico, e.g. «Versa est in luctum», ai personaggi [Sponsus/Sponsa] del libro, e.g. *ibid.*, 242). Per tre sensi contemporanei del «Nigra sum», su quali il terzo e principale è mariano, mentre il secondo (personale) viene riferito ai peccati («nigra») ed alla penitenza («formosa»), si veda l'esegesi del più importante esegete cattolico dell'epoca, Cornelius a Lapide, in suoi *Commentarii in Canticum Canticorum* (qui citato dall'edizione di Anversa, Meursius, 1657, pp. 31-33).

senso[53]. La polivalenza dei testi usati dal Patta sembra escludere una sola interpretazione dell'edizione, mettendo in rilievo come i cassinesi dovevano affrontare un nuovo mondo religioso intorno al 1600 per il quale non erano completamente preparati dalle proprie tradizioni.

4. L'insieme di questi fattori suggerisce come sia giusto riconoscere l'autonomia dei vari compositori cassinesi, in particolare i più prolifici: Falconio, Cantone, Zucchini, Patta. Nel corso del Seicento, questa autonomia sembra crescere, e le dediche interne riferiscono, non alle decisioni dei capitoli generali ma piuttosto ai rapporti individuali fra monaci quale musicisti e mecentati, e in questo senso la prattica polifonica riflette sempre di meno un progetto collettivo. Sebbene non sia da trascurare la componente corporativa dell'ordine, forse questa prospettiva è più in linea con la recente storiografia della chiesa post-tridentina, che sottolinea la diversità e lo spazio per l'iniziativa personale piuttosto che l'uniformità della cultura sacra intorno al 1600.

Per tornare alla questione di mecenatismo e stilo già studiata per l'architettura della congregazione, bisogna considerare eventuali paralleli con la sua musica sacra. Anche dopo il primo Cinquecento, l'immagine pubblica e visiva dei cassinesi era ancora determinata dall'estetica originale evidente nelle chiese (nonostante i vari 'ritocchi' a S. Giustina o S. Giorgio Maggiore). Se questa visione estetica ha un riscontro, sarebbe forse con la chiara semplicità delle Lamentationi di Paolo Ferrarese e gli altri compositori del primo momento polifonico della congregazione. Ma già sotto i cambi di tardo secolo (fra cui certamente la nuova estetica sacra del Grillo) un solo stile musicale diventò diverso, multiforme, evidente nelle composizioni di Cantone e Zucchini e nella crescente individualità dei musicisti.

Cosa resta dunque dell'identità cassinese nelle varie edizioni musicali, e quali sono i legami evidenti fra ideologia e prassi? Una prima risposta viene da quelle dediche che menzionano la 'res publica' dell'ordine, normalmente con riferimento alle qualità e responsabilità del destinatario (fig. 6). La quantità di queste dediche testimonia la presenza di un'identità collettiva, e di un forte senso d'indipendenza della congregazione. Essa testimonia anche le risorse economiche della congregazione, che dovrebbe aver finanziato molte delle edizioni.

Un secondo fattore che identifica l'identità cassinese riguarda i generi compositivi e il loro stretto rapporto con la devozione interna della congregazione. La presenza di motetti per S. Benedetto non deve sorprendere; fra questi figurono testi evidentemente in onore del patrono della congregazione (come *Hodie Sanctus*

53 «Nigra enim sum, quia hanc indui nigredinem, cum peccavi in vitulo; sed formosa, quia non sum neglecta, sed suscepit me Deus», CLARIO (CHIARI), *Canticum canticorum*, 6 (questa frase è sottolineata a mano nell'esemplare di F-Pn).

Benedictus o *Exultet omnia turba fidelium*, dalle raccolte di motetti del Cantone del 1596 e del 1599, quest'ultimo per otto voci)[54]. Ma la crescente quantità di motetti 'generici', cioè ad uso di un santo non specificato, lascia pensare che l'ordine volesse onorare figure minori, specifiche dell'ordine, quali quelle di S. Mauro e S. Placido, quest'ultimo di particolare valore, dato il suo stato di martire, in un mondo di crescente importanza martiriologica. Non sembra casuale che Grillo scrivesse un madrigale su Placido il giorno della sua festa, chiedendone un'intonazione dal Gabbiani, la quale era poi pubblicata nella *Musica sopra i Pietosi Affetti* del 1604[55].

La natura maschile della congregazione divenne (se non lo era prima) un fattore negli sviluppi del Seicento. Nonostante le occasioni di studio e pubblicazione per i monaci, la fama dei monasteri femminili ebbe sempre maggior rilievo. In varie città, i monaci avevano la cura spirituale dei conventi di suore, ma a prima vista non sembra che ci fossero contatti musicali – sempre un punto delicato per l'onore delle monache – fra il ramo maschile ed i monasteri di monache. Quest'idea viene però modificata dalla dedica della *Messa, salmi e lettanie a 5* del Cantone (Venezia, 1621; copia in US-BEm) a Giulia Arese, abbadessa del monastero di S. Vincenzo di Milano, che menziona a lei 'et il virtuosissimo et hora felicissimo suo convento suol hauere in questa materia [musica]'. La fama delle monache è palese in questa, l'unica dedica «benedettina» del Cantone dopo il 1603 e la sua seconda (dopo quella al Fontana) ad un/a musicista monastico/a. Sebbene queste donne fossero soggette a controlli molto più severi, ed avessero limitate occasioni di studio e di contatto con il mondo musicale, riuscivano comunque a sorpassare la fama musicale dei loro colleghi maschi.

In molti casi, sopratutto dopo Trento, i monaci mantenevano una certa distanza dalle monache, anche dai monasteri dei quali avevano la cura (anche per evitare sospetti di rapporti 'disonesti'), e certamente questo allontanava le suore da un'identità cassinese. Dalla prospettiva delle monache però, per la quale abbiamo come testimonianza la dedica della Cozzolani al presidente Claudio Benedetti (*Scherzi di sacra melodia,* 1648), le cose sembrano diverse. La compositrice menziona la presidenza «della Nostra Religione» ben due volte, ed, anche scontanto la nor-

54 *Hodie Sanctus Benedictus* (l'antifona al Magnificat per i secondi vespri) era musicato dal Cantone e dallo Zucchini (1611); *Exultet omnia turba fidelium* (stesso uso per i primi vespri) dagli stessi (1599 e 1602); *Gloriosus confessor Domini Benedictus* dal Cantone e dal Patta (1605 e 1613). Questi pezzi d'occasione corrispondono alle commitenze cassinesi di singole pale d'altare (e. g. Veronese, *Il martirio di S. Giustina* per l'eponimo monastero), non più grandi progetti architettonici, dopo il 1565.

55 Per la lettera ed il testo, si veda DURANTE–MARTELLOTTI, *Don Angelo Grillo*, p. 450.

male panegirica, una benedettina (insieme ad altri osservatori chiericali) considerava le religiose «cassinesi», con tutta l'identità storica presente nel termine[56] .

La fioritura della musica polifonica nella congregazione sembra un prodotto di un certo momento storico e culturale, connessa alla sua masculinità attraverso il timbro grave dei cori monastici ed i legami di affetto e patrocinio che intrecciarono i monaci fra di loro. Ma la natura non pubblica (anche nei monasteri urbani) della polifonia, insieme ai problemi economici, rendeva questo tentativo di esprimere un'identità devozionale specificamente cassinese sempre più problematica dopo il 1630 circa.

Se l'architettura della congregazione era il contributo forse più originale alla sua commitenza artistica, è logico un'ulteriore legame alla musica. Nel periodo della fioritura musicale, il rifacimento dei cori ed altari maggiori a S. Giorgio Maggiore, S. Giovanni Evangelista, S. Giustina, e S. Sisto fra il 1576 ed il 1627 suggerisce un tentativo di rendere più accessibile, più pubblica, la polifonia[57]. Lo spostamento dei cori dietro l'altare maggiore, e dunque via dalla cupola e dentro la cappella maggiore, in queste chiese avrà avuto letteralmente l'effetto di far risuonare la polifonia con un minore tempo di risonanza e di indirizzarla verso la nave – cioè, verso un pubblico e non più per i monaci stessi. Per almeno tre di queste chiese (meno S. Sisto) abbiamo documentazione di compositori e/o di esecuzioni di polifonia in questo periodo, e questa tendenza sembra più di una coincidenza – piuttosto un tentativo (nonostante la forte concorrenza dei francescani conventuali) della congregazione di attrarre un pubblico attraverso una polifonia fatta ormai non solo per i monaci ma anche per un pubblico. A lungo termine, però, sembra sia fallito.

Anche qui, per capire in pieno la cultura monastica, la pratica musicale si rivela indispensabile. Per la congregazione nel Seicento, l'indebolimento della struttura corporativa non apriva la strada alla fama per i vari monasteri (come accadde per le monache). La mancanza di un ruolo particolare nel rituale, dopo lo svanire delle tradizioni del Triduo, metteva i monaci a margine degli specialisti rituali. Dopo la generazione di Cantone e Zucchini, poche carriere musicali duravano a lungo, e colpisce la relativa scarsità delle pubblicazioni di Tuzzi, Nembri, ed Urbano, come

---

56 Cozzolani scrisse «Apena V. P. Reverendissima si degnò accettare la Presidenza di Nostra Religione [...] colla quale, ambito Presidente di nostra Religione, reggerà, qual'Orfeo, i Chori de' nostri cuori [...]» (cfr KENDRICK, *Celestial Sirens*, p. 502). Benedetti era stato anche il dedicatario dei Messa e Vespri di Vincenzo de' Tuzzi vent'anni prima.

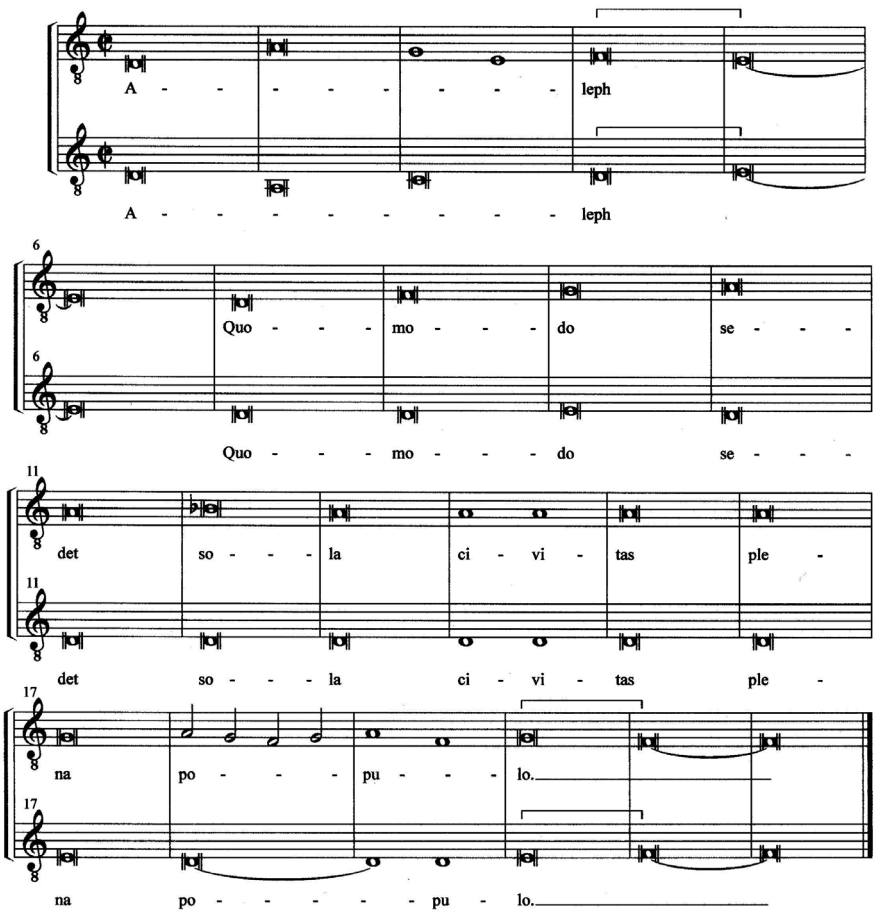
57 Questo è la conclusione di WINKELMES, *Notes on Cassinese Choirs*. L'effetto sonoro presuppone la participazione dei soli monaci alla polifonia, ed il cambio architettonico/musicale fa parte di una svolta più amplia tracciata da A. MORELLI, *Per ornamento e servicio: organi e sistemazioni architettoniche nelle chiese toscane del Rinascimento*, in *I Tatti Studies* 7 (1997), pp. 279-303.

pure delle testimonianze di loro eventuali studenti. Man mano che la congregazione diventava un repositorio del passato, ed il suo repertorio polifonico fuori moda, andava terminando anche uno dei più interessanti casi del rapporto fra ideologia specifica e prassi musicale nell'Italia della prima età moderna.

Es. 1: Gabbiani, *Son ben segni d'amore* (1604)



Es. 2a: *Cantus monastici formula*, f. 54v



Es. 2b: Paolo Ferrarese, *Lectio I* [Feria Quinta] (1565)



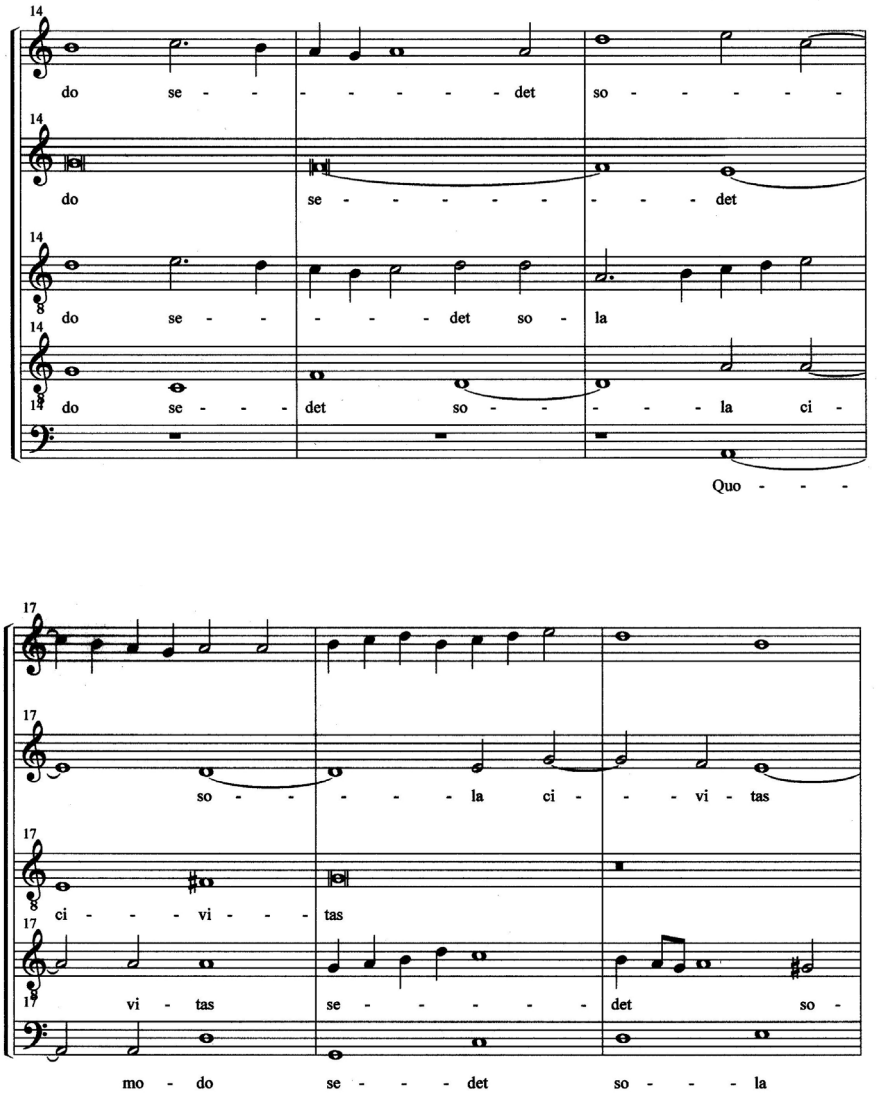
Es. 2c: Falconio, *Lectio I* [Feria Quinta] (1580)



Es. 2d: Cantone, *Lectio I* [Feria Quinta] (1603)




leph, A - - - - - - - - - -
leph, A - - - - - - - - leph, A - - -
leph, A - - - - - - - - - - - - - - -
A - - - - - - - - - - - - - - - - -
leph. Quo - mo -
leph. Quo - mo -
leph. Quo - mo -
leph. Quo - mo -
leph.


14
do se - - - - - - - det so - - - - - -
14
do se - - - - - - - - - det
14
do se - - - - - det so - la
14
do se - - - - det so - - - - - la ci -
Quo - - -
17
so - - - - - la ci - - - vi - tas
17
ci - - - vi - - - tas
17
vi - tas se - - - - - - det so -
mo - do se - - - det so - - - la


la ci - - - vi - tas ple - - - - - - - -
ci - - - - vi - tas ple - - - - - - na

Es. 3: Cantone, *Fili mi, si timueris* (1596)



Fig. 1. **a.** Produzione dei compositori cassinesi, 1565-1650

Pr=luogo di professione; Mon=anno di professione; Pub=anno della prima pubblicazione; Tot=numero totale pubblicazioni; Ded=dediche a persone o capitoli dell'OSB/Cass; M/Mot=Messa/e e motetti; M/S=Messa/e e salmi; S=salmi (vespertini); OHS=Ufficio della Settimana Santa (Passioni, Responsoria, Lamentazioni); Mot/sa=motetti in stile antico; Mot/sm=motetti in stile moderno; Alt=altri (madrigali, canzonette, canzoni)

Nome	Prof	Mon	Pr Pub	S/T	Ded	Messe/Mot	M/S	S	OHS	Mot/Sa	Mot/sm	Alt
Paolo Ferrarese	Ven	1505	1565	1/1	1				1 (quasi triplice)			
P. Falconio	Bx	1549	1579	4/4	3			2	1 (pubb in 4 vol.)			1
Mauro Chiauri §	Pal	1560	1588	3/4	2*	1			1	1		1
Vitale da Brescia	Ven-Prg	1565	1606	1/1	1							1
A. Buzzi [da Lonato]	Bx	1566	1583	0/1	?				+	1		
S. Cantone §	Med	1580	1588	9/11	6†	1	1	1	1	2	1	4#
M. Gabbiani §	Rav-Itin.	1581	1604	1/1	0			1				
L. Beretta	Prg-Itin	1581	1604	1/1	1							1
G. Zucchini §	Ven	1582	1602	5/10	4	5	3		1			1
S. Patta	Pav-Itin.	1595	1606	5/5	3		1	1			2	1
D. Nembri	Ven	1602	1640	1/2	1	1?		1				
D. del Borgo	Ven	1606	1615	1/2	1				1	1		
V. de Tuzzi	Cava-Itin.	1609	1627	1/2	1		2					
G. Urbano	Far-Itin.	1611	1640	1/1	1						1	
S. Santa Maria	Ferr-Pad	1613	1620	2/2	1						2	
C.Cozzolani §	Med	1620	1640	3/4	1	1		1			2	

(Ven=S. Giorgio Maggiore; Bx=S. Eufemia di Brescia; Pal=S. Martino della Scala; Prg=S. Maria di Praglia; Med=S. Simpliciano o S. Radegonda [Cozzolani] di Milano; Rav=S. Vitale di Ravenna; Itin=itineranti; Pav=S. Salvatore di Pavia; Ferr=S. Benedetto di Ferrara; Pad=S. Giustina di Padova; Cava=SS. Trinità di Cava); Far=S. Maria di Farfa

§ compositori con pezzi apparsi anche su antologie italiane e/o tedesche

* il terzo volume di Mauro reca una dedica al cardinale Montalto, protettore della congregazione (dedicatario anche della *Musica de diversi...sopra i Pietosi Affetti* [1604], a cura del Gabbiani)

+ i motetti del Buzzi/Lonato erano destinati a Natale ed alla Settimana Santa

† fra cui due dediche, a S. Benedetto ed a Giulia Berenice Arese, abadessa di S. Vincenzo di Milano

fra cui tre libri di madrigali/canzonette profani ed uno spirituale

NB: nei motetti di Patta (1613) 22 pezzi (su 39) sono dedicati a monaci cassinesi; in quelli di Santa Maria (1620) 25 su 29

b. Edizioni menzionate nel testo e analizzate sopra:

- Paolo Ferrarese: *Passiones, Lamentationes... a 2-4* (1565; RISM A/I P868)
- Placido Falconio: *Introitus et Alleluia a 5* (1575, F86); *Psalmodia vespertina* (1579, F87); *Threni Hieremiae* (1580, F91); *Sacra responsoria* (1580, F90); *Voces Christi* (1580, F89); *Turbarum Voces* (1580, F88; questi quattro formano un *Officium a 2-4*); *Magnificat octo tonorum* (1588, F92)
- Mauro Chiauri (Palermitano): *Missae* (1588, M1448); *Sacrae cantiones a* 8 (1590, M1449); *Lamentationes, Responsoria... a 4* (1597, M1450)
- Vitale da Brescia*, Litaniae BVM* (1606, V2120)
- Serafino Cantone: *Madrigali a 5* (1591, RISM C888); *Sacrae cantiones a 5* (1596, C883); *Sacrae cantiones a 8* (1599, C884); *Vesperi a versetti* (1602; C885); *Officium hebdomadae sanctae a 5* (1603, C886); *Sacrae cantiones a 5* (RISM deest, ma in I-AOc); *Messa, salmi e letanie a 5* (1621, RISM deest, ma in US-BEm); *Motetti concertati a 4* (1625, C887); *Accademia festevole concertata a 5* (1627, C888a)
- Massimiliano Gabbiani, *Vesperi a versetti a 4* (1630, postumo, RISM G O II, 1)
- Ludovico Beretta, *Canzoni a 4-8* (1604, B1995)
- Gregorio Zucchini. *Harmonia sacra...motecta 8-20, Missae...8-16* (1602, Z360); *Motecta et Missae a 4-5* (1609, Z361); *Motecta et Missae a 6-7* (1611, Z362); *Missa a 4...cum nonnullis psalmis integris...* (1615, Z363); *Promptuarium Harmonicum...Missa pro vivis, Missa pro defunctis...a 4* (1616, Z364; da non confondere con l'antologia tedesca eponima con messe dello Zucchini e di altri del 1618)
- Serafino Patta: *Missa, psalma, motecta a 5* (1606; P1036); *Sacra cantica concinenda a 1-3* (1609/11, P1037); *Sacrae cantiones a 1-5* (1613, P1038); *Motetti et madrigali cavati...Grillo a 1* (1614, P1039); *Psalmi integri a 5* (1619, P1040)
- Damiano Nembri: *Brevis et facilis psalmorum...modulatio a 4* (1641, N377)
- Domenico del Borgo, *Lamentationes a 4* (1622, B3753)

- Vincenzo de' Tuzzi: *Missa cum psalmis a 3* (1628, RISM deest ma in I-Bc)
- Gregorio Urbano: *Sacri armonici concentus a 1-4* (1640; U102)
- Salvator de Santa Maria: *Sacri concentus a 1-5* (1620; S889); *Sacri concentus a 1-4* (1628, S890)
- Chiara Margarita Cozzolani: *Concerti sacri a 2-4* (1642; C4360); *Scherzi di sacra melodia a 1* (1648, C4361); *Salmi a 8 concertati...*(1650, C4362)

Fig. 2 Edizioni non soppravissute[58]:

- Buzzi [da Lonato], *Sacrae cantiones, tum in Nativitate Domini, tum in Hebdomada Sancta decantari solitas* [? *a 4*] (Venezia, 1583; cf. Wion ecc.)
- Chiauri: *Madrigali a cinque* (M: V: 415; catalogo Giunta del 1604)
- Cantone: *Canzonette a tre* (Milano, 1588)
  Canzonette a 4 (Milano, 1599; entrambi secondo Armellini, *Biblioteca*)
- Zucchini: *Messa, salmi, letanie a 4*, libro primo o secondo [F 505, *ante* 1615, dà due libri di cui solo *Missa ... cum nonnulis psalmis integris...Magnificat & Litanijs... a 4* (Venezia, 1615) sembra sopravivere; forse l'altro = F1558 *infra*]
  [seconda edizione ampliata della *Harmonia sacra* (1602), F 269-71, con motetti aggiunti, *ante* 1615; forse = G1728, *Harmonia sacra 7.8.10.12.16 & 20. voci*, Venezia 1603]
  Threni Hieremiae Proph., Benedictus & Miserere a 8, Venezia, 1604 [G1731]
  Missae et salmi a 4, Milano, F 1004 [≠ *Promptuarium harmonicum* a 4, Venezia, 1616, per la data del catalogo (*ante* 1616) e la presenza delle quattro antifone mariane nell'edizione milanese]
  Missae, Psalmi, Magnificat a 5, F 1558, *ante* 1616
  Canzonette spirituali a tre con il basso continuo, F 2569 [*ante* 1620, ?*post* 1616]
- Borgo, *Motetti a 4-6*, F 1363, *ante* 1618
- Nembri, *Missae a 3-8*, Venezia, 1640; cfr. J. G. Walther, *Musikalisches Lexikon* (1732), *ad vocem*
- Tuzzi, *Vespertini totius anni*, Venezia, F 2796, *ante* 1628
- Cozzolani, *Primavera dei fiori musicali* (Milano, 1640)

58 F=R. Schaal, *Die Kataloge des Augsburger Musikallien-Händlers Kaspar Flurschütz, 1613-1628* ("Quellenkataloge zur Musikgeschichte", 7), Wilhelmhaven, Heinrichshofen, 1974; G=A. Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien* (Lipsia, 1902; rist. Frits Knuf, Hilversum, 1965); M=O. Mischiati, *Indici, cataloghi, e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Leo S. Olschki, 1984.

Fig. 3 Altri musicisti della Congregazione, in ordine per monastero di professione e/o d'attività (dati professione/morte; indicazioni prese da dediche musicali; CALZOLAI, *Historia monastica;* WION, *Lignum vitae*; [BOSSI], *Matricula monachorum*, ecc.)

- S. Benedetto Po: Benedetto Lucchino (1539-99), Sigismondo da Modena (1555-1609), Apollonio [da?] Ferrara (1558-1605); Basilio da Mantova (1595-1633); Prospero Mazzio (1643-98)
- S. Giorgio Maggiore: Angelico Patto? (*Canoro pianto*/Grillo 1613; forse=Angelico da Milano [prof S. Simpliciano 1596], o Angelico da Parma [prof S. Giustina, 1584], o Angelico da Sillano [prof S. Lorenzo di Aversa, 1576], o Angelico da Castiono [prof S. Pietro in Gessate, 1559], o pseudonimo [Baldassari] per Patta); Pietro Vandino (1615--)
- S. Maria di Praglia: Giustino da Este (1553--); Angelo da Cologna (1602--; ad Argon 1628 [cfr. dedica di Tuzzi nell'ed. di 1628])
- S. Vitale (Ravenna): Giustiniano di Zordanilli (1561-post 1614)
- S. Faustino (Brescia): Serafino Baselli (1592-1630); Benedetto Mombelli (1587--)
- S. Placido (Messina): Placido Cafuro (1595--), Ignazio da Messina (1607--)
- S. Scolastica (Subiaco): Placido da Roma (1566--; organista a S. Paolo fuori le Mura)
- S. Pietro d'Argon (Bergamo): Angelo da Desenzano (dedica di Tuzzi 1628; forse prof. a S. Faustino di Brescia nel 1618 e morto nel 1663)
- S. Simpliciano (Milano): Serafino Fontana (1548-96); Eugenio Castioni (organista nel 1613 [ded Patta], forse = Eugenio da Milano [1] prof a S Simpliciano nel 1590 o [2] a S. Pietro in Gessate nel 1592)
- S. Pietro in Gessate (Milano): Stefano da Modena (1557--)
- ?SS. Nazaro e Celso (Verona): Adriano Dotta (?a Verona; 1588--; lodato dal Grillo, *Rime*, ed. 1599, c. 168)
- S. Procolo (Bologna): Dionisio Ravuino (da Bologna) (1588--; ded in Patta 1613)
- S. Niccolo all'Arena (Catania): Paolo Gravina (1559--)
- SS. Severino e Sessio (Napoli): Costantino Ansalone (1615-1659)
- SS. Trinità di Cava: Isidoro Abbondonio (da Napoli; 1591—post 1613; 1 monodia in *Canoro pianto*)
- monasteri ignoti: Giulio Fiorentino, Mario Fiorentino, Secondo del Polesine (1575 ca.)

Fig. 4. dalla dedica 'Admodum RR. Praelatis congregationis casinensis in monasterio S. Iustinae de Padua pro Capitolo Generali celebrando congregatis' di Vitale da Brescia, *Litanie Beatiss. Virginis Mariae* a 4-8, Venezia, Vincenti, 1606:

Nihil dignius, nihilve sanctius RR.PP. a vobis decerni poterai, quam quod annis praeteritis in comitijs generalibus decreuistis, videlicet Litanias B. V. Mariae in Sabbatis per totum annum (ut mos est in sacra Aede Lauretana) a nostris Monachis decantari, quod (ut comode impleri queat)

quas, ego iam pridem confeceram statui in lucem aedere, & VV. RR. PP. ut pote tam sancti istituti auctoribus dicare.

Fig. 5. Passi da A. Grillo, *Lettere* (Venezia, 1612) con riferimenti all'identità benedettina:

…non conviene alla Religiosa costanza, ne alla Monastica gravità (46)

Il far beneficio è seguir Dio con la similitudine…all'obbligo della charità evangelica s'aggiunge il legame della fratellanza monastica (160)

La nostra Congregatione, la quale in honorar la bontà, e'l valore dei sui figliuoli camina sempre co'l pie pronto, & con la mano larga (162)

Son monaco, et anch'io sono all'Eremo, dove forse molte cose leggendo, et meditando verrò vecchio prima che invecchiare (484)

Chi sa, che Vostra Signoria con questo bel mezzo non infiammi me ancora a dir qualcosa del mio Padre S. Benedetto? …Qui fabbricò quelle sante leggi, sotto il cui soave giogo corse volontariamente a sopporsi la più nobil parte dell'universo…

Questi monti, ch'al mio Padre San Benedetto furono scala di salire al cielo prima che partir da terra [...] come che l'ostentasione & la pompa sia comunemente abborrita in tutta la nostra Congregazione (1600, da Subiaco; 503)

Fig. 6. Riferimenti alla 'res publica' cassinese in dediche musicali

a. [parole di Benedetto Guidi] ad Andrea Pampuro, in Paolo Ferrarese, *Passiones* ecc. (Venezia, Scotto, 1565)

...La qual cosa [stati dove i principi sono buoni], se mai per alcun tempo si verificò in altri, certa ella s'è verificata, & tuttavia si verifica nella picciola nostra Repubblica Cassinense…

b. Falconio, *Threni Hieremiae Prophetae* a 4, (Brescia, Sabbio, 1580)

'Ampliss. Reip. Cassinensis Moderatoribus' [...] Cogitabo enim Monacho, atque adeo Cristiano homini, qui modo, quam ceperit laudabilem vitae rationem retinere voluerit, nihil antiquius esse deber, quam ad solidam laudem omnia referre…

c. Cantone, *Officium hebdomadae sanctae* a 5 (Milano, Tradate, 1603), a Davide Cattaneo, presidente della Congregazione

…E douendo hora publicar questa mia fattica per comodità universale, ho voluto ornargli la fronte del glorioso di V. P. M. R. sì per mostrare la douuta gratitudine delle tante cortesie da lei riceute, sì anco perche essendo meritassimo Capo di questa nostra Repubblica, era di douer, che io che ne sono membro…

[cfr. la dedica della Cozzolani a Claudio Benedetti, presidente della Congregazione, *Scherzi di sacra melodia a* 1 (Venezia, Vincenti, 1648): "Appena V. P. Reuerendissima si degnò accettare la Presidenza di Nostra Religione [...] che tosto per tutto lo sparse con mille plausi la fama [...] Degni dunque

con quella medesima gentilezza, colla quale, ambito Presidente di nostra Religione, reggerà, qual'Orfeo, i chori de' nostri cuori, accoglier parimente questa indegna Operetta [...]"]

d. Nembri, *Brevis et facilis psalmorum quatturo vocibus modulatio* (Venezia, Magni, 1641), dalla dedica ad Aluisi Squadrono, abate di S. Giorgio Maggiore

...Testetur ipsam [artem musicam] quis quis praeceptorum tuorum semel habenas expertus est. Testis sit ipsa fama, quae non domesticis contenta finibus longe, lateque per Cassinensi Reipublicae oras tuarum virtutum effudit gloriam...

MARINA TOFFETTI

Prassi contrappuntistica e sensibilità musicale a metà Settecento. L'esperimento di Pietro Paolo Valle presso il Duomo di Milano

PRASSI CONTRAPPUNTISTICA E SENSIBILITÀ MUSICALE A METÀ SETTECENTO. L'ESPERIMENTO DI PIETRO PAOLO VALLE PRESSO IL DUOMO DI MILANO.

Premessa

La vicenda di Pietro Paolo Valle, un musicista piuttosto noto che a metà Settecento aspirava alla direzione della cappella del Duomo di Milano, ma che, nonostante la determinazione fuori dal comune e i potenti appoggi, non riuscì mai a coronare il suo sogno, è parsa istruttiva sotto diversi aspetti. Da un lato, essa ci offre un vivido spaccato della vita musicale e del costume della metà del Settecento, consentendo di osservare da vicino come si svolgevano effettivamente, al di là delle regole scritte, i concorsi per i posti più ambiti. D'altro canto, essa consente di esaminare i criteri di valutazione e i giudizi di alcuni fra i più grandi compositori, didatti e teorici italiani dell'epoca, posti di fronte a una concreta prova di composizione. Fra questi ultimi, alcuni si mostrarono più rispettosi delle norme contrappuntistiche da tempo codificate, altri al contrario mostrarono una maggiore apertura alle innovazioni e una più spiccata propensione a valorizzare la musicalità del candidato, prescindendo con disinvoltura dalle regole della composizione.

1. «Pronto a sottoporsi a quel esame che stimeranno»: Pietro Paolo Valle si candida alla successione di Carlo Baliani

L'antefatto della vicenda di cui ci occupiamo è rappresentato da una supplica di Carlo Baliani, maestro di cappella del Duomo di Milano, dalla quale apprendiamo che durante l'estate del 1742 il maestro aveva deciso di ritirarsi a causa delle sue precarie condizioni di salute, mantenendo tuttavia il salario e l'uso dell'abitazione. In quell'occasione un certo Pietro Paolo Valle si era dichiarato disponibile a prenderne il posto, senza salario né uso dell'abitazione, per subentrargli a tutti gli effetti dopo la morte[1]. Per usare la terminologia dell'epoca, il maestro

[1] AVFD, *Ordinazioni Capitolari*, 60 (1741-51), c. 20 (23 agosto 1742): «Lecto supplici libello Caroli Baliani magistri capellae templi petentis iubilationem cum retentione illius salarii, usum Domis et emolumentorum donec vixerit ex motivis de quibus in eo, nec non lecto alio supplici libello Petri Pauli a Valle petentis futuram ex nunc pro tunc dicti muneris magistri capellae tem-

aveva chiesto la *giubilazione*, mentre il giovane aspirava alla *futura*. Ristabilitosi tuttavia il maestro Baliani, Valle, come leggiamo in un suo memoriale **[fig. 1]**, mutò la sua richiesta, proponendosi come coadiutore e dichiarandosi disponibile a sostituire il maestro senza compenso in caso di malattia o di assenza:

> «il supplicante si fa coraggio a novamente ricorrere alle medeme signorie loro illustrissime e reverendissime umilmente supplicandole degnarsi concedergli la coadiutoria al detto officio di maestro di capella senza emolumenti, esibendosi supplire in qualonque caso di malatia o impedimento dello stesso signor Baliani, e vita sua naturale durante, e graziarlo della futura nel predetto officio ex nunc pro tunc, che abbi il suo effetto subbito seguita la morte del predetto Baliani con li soliti onori, ed emolumenti, offerendogli novamente il suplicante pronto a sottoporsi a quel esame che stimeranno»[2].

Il postulante fu dunque sottoposto a un esperimento privato, ossia a una prova di accertamento alla quale si sarebbe presentato soltanto lui. Per valutare le sue capacità venne formata una commissione di cui facevano parte Francesco Messa, Michel'Angelo Caselli, Giovanni Corbelli e Giovanni Battista S. Martino (ossia Sammartini). Inoltre dieci musicisti di chiara fama, estranei all'ambiente musicale locale, furono invitati a esprimere un parere sulle prove scritte del candidato. I loro giudizi, spesso molto discordanti, sono conservati presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano[3]. Alcuni di questi tuttavia furono talmente negativi, che il capitolo della Veneranda Fabbrica decise di rifiutare la proposta del Valle senza neppure sottoporlo alle prove pratiche[4], ragione per cui non si conservano verbali della commissione milanese. In compenso la documentazione pervenutaci su questo concorso è relativamente copiosa, e consente di ricostruirne con dovizia di particolari le circostanze e le modalità di svolgimento. Sullo svolgimento delle due prove scritte sostenute dal Valle si conserva inoltre un dettagliata

---

pli ac se offerentis inservire in eo munere absque salario sine usu domus et sine emolumentis durante vita naturali dicti Baliani, et prout ex ipsis, de quibus in filo, lectisque attestationibus per dictum a Vallem exhibitis, re tractata et discussa, dictum fuit proponendos dictos supplices libellos in congregatione Dominorum Provincialium Ecclesiae [...]». Cfr. anche FEDERICO MOMPELLIO, *La cappella del Duomo di Milano dal 1714 ai primi decenni del '900*, in: *Storia di Milano*, vol. XVI, s.l., Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1962, pp. 553-588: pp. 554-555.

2 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 1. Citato in MOMPELLIO, *La cappella del Duomo di Milano*, p. 555, nota 3. Cfr. Appendice, Documento 1.

3 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, nn. 4-13. Cfr. Appendice, Documenti 4-13.

4 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 431, capo XXVIII, fasc. 6, documento n. 18.

relazione stesa dai deputati della Veneranda Fabbrica, in cui vengono menzionati anche i nomi dei commissari interni[5].

La vicenda, in parte già nota[6], non presenterebbe particolare interesse, se non fosse per la copiosa documentazione che consente di illuminare, insieme ad essa, aspetti poco noti della prassi concorsuale dell'epoca. Le testimonianze più significative, tuttavia, sono senza dubbio i pareri espressi dai compositori e dai maestri di contrappunto invitati a pronunciarsi sulle prove scritte del candidato. Per di più le composizioni del Valle sono conservate presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, il che consente una puntuale verifica dei giudizi espressi dai diversi musicisti consultati. Oltre a dare voce ad alcuni protagonisti della scena musicale dell'epoca, fra cui Nicolò Porpora, Leonardo Leo e Padre Martini, la documentazione che ci è pervenuta getta nuova luce sulla maniera in cui, al di là di qualsiasi astratta teorizzazione, i criteri del contrappunto venivano impiegati nella concreta pratica compositiva.

2. Un «uomo tutto gonfio di se stesso»: profilo biografico di un personaggio ambizioso e spregiudicato

Allo stato attuale delle ricerche, le informazioni di cui disponiamo sul conto di Pietro Paolo Valle non consentono di tracciarne un profilo biografico sufficientemente certo e dettagliato. Fra i problemi incontrati in proposito, occorre ricordare che, fra i documenti rinvenuti, alcuni si riferiscono a Pietro Paolo, altri a Paolo Valle, altri ancora a Pietro Paolo. Sebbene sia plausibile che si tratti sempre dello stesso personaggio, non vi è dubbio che ulteriori indagini archivistiche potrebbero utilmente contribuire ad acclarare questa e altre questioni legate alla vita di Valle.

Sulla scorta delle informazioni sinora note, dobbiamo presumere che Valle fosse di origini vercellesi. Un Pietro Paolo Valle nativo di Vercelli figura infatti fra

---

5 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 2. Cfr. Appendice, Documento 2.

6 Per una breve sintesi delle vicende qui esposte si veda GIAN NICOLA VESSIA, *Storia della cappella musicale del Duomo dal 1714 ai giorni nostri*, in *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a cura di Graziella De Florentiis e Gian Nicola Vessia, Milano, Nuove Edizioni Duomo, 1986, pp. 129-159: p. 129. Per un quadro più esauriente della medesima vicenda si vedano MOMPELLIO, *La cappella del Duomo di Milano*, pp. 554-5, e MARINA TOFFETTI, *Sammartini in commissione d'esame presso il Duomo di Milano (1733-73): uno spaccato della prassi concorsuale settecentesca*, in *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, edited by Anna Cattoretti, Brepols, Turnhout, 2004, pp. 417-474: pp. 418, 433-439, 443-444, 458-459, 461, 466-467, 470.

gli aggregati dell'accademia filarmonica di Bologna come organista[7]. Dagli elenchi degli aggregati apprendiamo inoltre che egli dovette entrare a far parte dell'accademia nell'anno 1740, quando era ancora presumibilmente in giovane età[8], mentre manca l'indicazione dell'anno di morte, riportata invece nel caso di altri aggregati.

Inoltre, come si è visto, negli anni 1742–4 Valle, forte dell'appoggio della contessa Elena Gorani Tornielli, si era adoperato per ottenere il posto di maestro di cappella del Duomo di Milano[9]. In quell'occasione egli ebbe modo di rivelare alcuni tratti del suo carattere che si sarebbero manifestati anche in seguito. A quella data segue un decennio abbondante di vuoto documentario, colmato solo dalla datazione (1748) di diverse parti di un *Agnus Dei* concertato attualmente conservato a Viseu[10]. Da una lettera della contessa Gorani Tornielli a Padre Martini apprendiamo che nel 1755 Valle, che ricopriva la carica di maestro di cappella presso diverse importanti chiese di Milano, era stato implicato in una disputa musicale che lo vedeva contrapposto a diversi professori di musica[11].

Vent'anni dopo il fallito tentativo di scalare la principale istituzione musicale milanese, Valle aveva partecipato a un concorso per il posto di maestro di cappella in Santa Maria della Scala, collegiata regia ducale e istituzione non meno prestigiosa della chiesa metropolitana[12]. Bandito nel 1762 in seguito alla morte del precedente maestro di cappella Antonio Piantanida, il concorso si tenne nello stesso anno e vi partecipò — come di consueto — una terna di candidati, i cui compiti

---

7 Cfr. LAURA CALLEGARI HILL, *L'accademia filarmonica di Bologna, 1666-1800: statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame nell'archivio*, con introduzione storica, Bologna, A.M.I.S., 1991, pp. 206 (indice cronologico secondo l'anno di aggregazione, in cui leggiamo: «Vercelli Suonatore (organo) 1740»), 257 (indice alfabetico di tutti gli aggregati), 290 (indice per città o paese d'origine), 309 (indice cronologico dei soli suonatori aggregati). Si veda anche OSVALDO GAMBASSI, *L'accademia filarmonica di Bologna: fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, Olschki, 1992, p. 460, che riporta anche il riferimento archivistico: Cg. III, 280. Non troviamo informazioni su Valle invece in NESTORE MORINI, *L'accademia filarmonica di Bologna*, Bologna, Tamari, 1967. Ringrazio Chiara Sirck per avermi agevolata nel reperimento di queste informazioni.

8 L'ultima opera nota di Pietro Paolo Valle, le sei sonate per due violini e violoncello composte per il conte Giberto Borromeo Arese (cfr. *infra*), risale all'anno 1786, il che fa presumere che negli anni '40 del '700 Valle dovesse essere ancora giovane.

9 A questo proposito cfr. *infra*, par. 5.

10 Viseu (Portogallo), Arquivo da Sé. Cfr. RISM A/II 110.002.455.

11 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, I. 30. 21. Cfr. ANN SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. An Annotated Index*, New York, Pendragon Press, 1979, p. 301, n. 2475. Cfr. *infra*.

12 Cfr. HOWARD BROFSKY, *J. C. Bach, G. B. Sammartini, and Padre Martini: A Concorso in Milano in 1762*, in *A Musical Offering: Essays in Honour of Martin Bernstein*, ed. by Edward H. Clinkscale and Claire Brook, New York, Pendragon Press, 1977, pp. 63-68: p. 66.

sarebbero stati contrassegnati con le lettere A, B e C: Pietro Valle (A), Carlo Monza (B; allievo di Giovanni Andrea Fioroni, allora maestro di cappella in Duomo) e Melchiorre Chiesa (C). In occasione di questo concorso, che vide Giovanni Battista Sammartini fra i commissari[13], sia Chiesa, sia Monza protestarono formalmente per l'eccessiva lunghezza del *cantus firmus* assegnato dalla commissione, affinché venisse realizzato a quattro parti in stile antico. Tuttavia, mentre i colleghi lottavano contro il tempo per concludere il compito assegnato, Valle non solo terminò il suo compito in anticipo, ma introdusse anche un canone di apprezzabile durata, il che fece sorgere il sospetto che il candidato avesse ricevuto il *cantus prius factus* da un ufficiale scalense prima dello svolgimento della prova scritta e avesse quindi potuto prepararla in precedenza[14]. Il contesto poco chiaro entro cui si svolse il concorso diede luogo a una controversia, nel corso della quale venne interpellato anche Padre Martini, chiamato da Johann Christian Bach — già suo discepolo — a pronunciarsi sul modo d'impianto e sulla lunghezza del *cantus prius factus* assegnato e sulle prove prodotte dai tre concorrenti. Dopo diciannove pagine di analisi delle prove, Padre Martini era giunto alla conclusione che la composizione di Carlo Monza era la migliore e quella del Valle la peggiore. Secondo Padre Martini, inoltre, al Valle si sarebbe potuto imputare un comportamento poco corretto e irrispettoso delle regole del concorso: a suo modo di vedere, infatti, la lunghezza e il grado di ornamentazione del compito prodotto non erano commisurati alla durata della prova. Insinuazioni — se non vere e proprie accuse — sulla scorrettezza del Valle si trovano anche in una lettera di Fioroni a Padre Martini, in cui l'allora maestro di cappella del Duomo di Milano chiedeva all'insigne contrappuntista di appoggiare il suo ex-allievo Carlo Monza, descrivendo il suo spregiudicato antagonista come un «uomo tutto gonfio di se stesso». Nonostante il parere di Padre Martini, che si era espresso a favore di Carlo Monza, i canonici elessero Melchiorre Chiesa. Sul concorso del 1762 si è preservato un corposo volume di 204 pagine, ora conservato presso la biblioteca del convento di San Francesco di Bologna[15], che include, fra l'altro, un'analisi minuziosa delle composizioni dei tre candidati[16], il giudizio espresso da Padre Martini e le sue motivazioni, le proteste di Carlo

13 Cfr. LUIGI INZAGHI- DANILO PREFUMO, *Sammartini. Primo maestro della sinfonia*, Torino, Eda, 1996, p. 155.

14 Sull'argomento si veda anche ANNA CATTORETTI, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia della vita. Testimonianze e giudizi dei suoi contemporanei*, in *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, pp. 603 e 632.

15 Bologna, Biblioteca del Convento di San Francesco, Ms. 52. Cfr. GINO ZANOTTI, *Biblioteca del Convento di S. Francesco di Bologna*, Bologna, Forni, 1970, 2 voll., II, pp. 376-377.

16 Le composizioni sono tuttora conservate presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna. Cfr. GAETANO GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, Bologna, 1890-1905, 4 voll, IV, p. 194.

Monza e Melchiorre Chiesa contro l'irregolarità del tema assegnato, una narrazione dello svolgimento del concorso e numerose lettere (o minute di lettere) indirizzate da diversi personaggi a vario titolo implicati nella vicenda a Padre Martini, oppure inviate da quest'ultimo ad alcuni protagonisti della stessa. Fra queste ultime, particolare importanza rivestono le lettere di Giovanni Andrea Fioroni, di Johann Christian Bach, del Prevosto della Scala e di Giovanni Battista Sammartini a Padre Martini, nonché la lettera in cui quest'ultimo esprime il proprio rammarico per l'elezione di Melchiorre Chiesa. Ai fini della presente ricerca, tuttavia, un interesse ancora più spiccato avrebbero rivestito una lettera indirizzata da Pietro Valle a un innominato corrispondente a proposito di un'interrogazione a Padre Martini, e la minuta della risposta di quest'ultimo, se non fosse per il cattivo stato di conservazione di entrambi i documenti, attualmente in buona parte illeggibili[17]. In ogni caso, tutto quanto ci è noto a proposito di questo episodio concorre a delineare il profilo di un personaggio non solo scorretto, ma anche disinvolto (per non dire spregiudicato) nell'avvalersi di ogni possibile appoggio e animato da ambizioni apparentemente non commisurate alle sue capacità.

Al concorso scalense segue un ulteriore decennio di vuoto documentario, colmato soltanto dalle date apposte ad alcune composizioni attribuite a Valle e pervenuteci manoscritte: una sonata per strumento da tasto conservata presso la biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella di Napoli (1764)[18], un *Dixit Dominus* concertato con sinfonie strumentali conservato ad Einsiedeln (1765) e un Kyrie a quattro voci e strumenti conservato presso la Biblioteca Reale di Copenhagen (1765 circa).

Che Valle godesse di un prestigio notevole nella Milano degli anni Settanta del Settecento appare evidente. La prova più tangibile è il fatto che nel 1773 egli fu interpellato in occasione di un concorso presso quella stessa istituzione che trent'anni prima non lo aveva assunto. La documentazione che attesta la presenza del Valle fra i membri della commissione giudicatrice formata in Duomo nel 1773 per l'elezione del primo organista[19] conferma pienamente il giudizio di Fioroni, che lo aveva definito un uomo pieno di sé. Chiamato a esprimere un parere in occasione della controversia sorta a proposito delle risposte date dai diversi candidati a un soggetto, Valle aveva prodotto un pedantissimo documento di undici facciate manoscritte in cui difendeva, con tono accademico e dovizia di *exempla*, appoggiandosi alle più diverse *auctoritates* del passato, quella stessa soluzione che, nella medesima occasione, Padre Martini aveva reputato come la peggiore[20].

---

17 Bologna, Biblioteca del Convento di San Francesco, Ms. 52, pp. 109-14. Cfr. ZANOTTI, *Biblioteca del Convento di S. Francesco*, p. 377.

18 Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, *Mus. Str. 70 @ 47*.

19 A questo proposito cfr. TOFFETTI, *Sammartini in commissione d'esame*.

20 AVFD, *Archivio Storico*, 404*bis*, capo XXVII, par. II B, fasc. 34, documento n. 5.

Secondo quanto afferma Claudio Sartori, nel 1775 Valle dovette rivestire la carica di maestro di cappella in quattro importanti chiese milanesi: Santa Maria della Pace, San Giovanni sul Muro, Santo Stefano maggiore e Santa Maria fuori Porta[21]. Inoltre, se prestiamo fede a quanto si afferma nell'almanacco *Milano Sacro* pubblicato da Giovanni Montano, nel 1780 doveva essere ancora attivo come maestro di cappella in sei chiese milanesi[22].

Un ulteriore segnale del prestigio di cui doveva godere, per lo meno in àmbito locale, è la rappresentazione delle sue cantate sacre *Per la solenne commemorazione de dolori di Maria Vergine*, avvenuta presso la chiesa parrocchiale di San Vito al Pasquirolo il 15 agosto del 1777 e del 1778, nonché la pubblicazione dei due libretti, usciti rispettivamente per i tipi di Giovanni Montani[23] e Giuseppe Galeazzi[24]. Un esemplare di entrambi i libretti è consultabile presso la biblioteca braidense di Milano, dove si conserva un interessante volume miscellaneo che accorpa fascicoli di diverso formato rilegati insieme[25]. Si tratta di varie operette devozionali, orazioni e poemetti sacri, libretti di cantate sacre e oratori stampati nel XVIII secolo. Oltre ai libretti delle due cantate musicate da Valle, meritano d'essere senz'altro menzionati quelli dell'oratorio sacro *Gesù sepolto*, da recitarsi il 19 settembre 1779 per la solenne commemorazione de' dolori di Maria Vergine nella chiesa dei SS. Rocco e Romano di Milano con la musica del maestro Lorenzo Fascetti, e quello dell'oratorio sacro *Maria al sepolcro*, da recitarsi il 17 settembre del 1780 nella stessa chiesa e in occasione della stessa festività del precedente con musiche di Francesco Pugliani, entrambi stampati da Giuseppe Galeazzi[26]. È però particolarmente

---

21 Non è chiara la fonte delle informazioni citate in CLAUDIO SARTORI, *Sammartini post-mortem*, in *Hans Albrecht in memoriam, Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern*, hrsg. von Wilfried Brennecke und Hans Haase, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York, 1962, pp. 153-5. Le stesse informazioni sono riprese nella voce «Valle, Pietro», in *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, Le Biografie, 8 voll., VIII, pp. 153-154.

22 Cfr. MOMPELLIO, *La cappella del Duomo di Milano*, pp. 553-588: p. 555. Non ho potuto consultare direttamente le annate 1776 (stampata nel 1777) e 1790-91 (stampate nel 1790-91) dell'almanacco *Milano Sacro* conservate presso la Biblioteca Braidense di Milano (segnat. F.VIII. 422-424) perché in corso di digitalizzazione.

23 Del libretto di questa cantata ci sono pervenuti tre esemplari, conservati a Venezia, Fondazione Giorgio Cini (segnat. *Fondo Rolandi, Valentino - Varis),* alla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (segnat. VV.IV.8/3) e alla Biblioteca Ambrosiana di Milano.

24 Di quest'ultimo si conserva un solo esemplare, oggi conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (segnat. VV.IV.8/11).

25 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, VV.IV.8.

26 Il volume include inoltre la *Lauda spirituale sopra S. Bruno fondatore dell'ordine cartesiano* (Firenze, s.e., s.a.), con notazione musicale; i libretti degli oratori *Il reato innocente* da recitarsi il 12 giugno 1710 in S. Maria della Pace con musiche di Giuseppe Scacabarozzi (Milano, Pandolfo Malatesta, 1710), *Maria vergine contemplata in duoi de' suoi sette dolori*, da cantarsi nella chiesa dei Servi di Mila-

significativo soffermarsi sui dedicatari dei due libretti. Il libretto della prima cantata era stato dedicato «alla singolare pietà della contessa donna Giovanna Trotti nata Belloni» **[fig. 2]**, esponente di una delle famiglie aristocratiche più in vista sulla scena milanese dell'epoca[27]. Il libretto della cantata rappresentata l'anno successivo vede come dedicatario nientemeno che «Sua Eccellenza Carlo conte e signore di Firmian» **[fig. 3]**, che aveva accordato il suo favore al giovane Mozart ospitandolo in occasione di alcuni concerti, appoggiandolo per una scrittura al Teatro Ducale e per la recita dell'*Ascanio in Alba*. Ministro plenipotenziario a Milano e di fatto *longa manus* di Vienna nella Lombardia, Firmian si distinse come collezionista e mecenate, fu egli stesso Accademico Trasformato, protettore del Parini e del Beccaria e attivo sostenitore dell'Accademia Filarmonica, nonché promotore del sorgente Teatro alla Scala[28].

L'ultima traccia documentaria che riguarda Valle, a quanto ci consta, è la data delle sei sonate a tre (o trii) per due violini e violoncello conservate presso l'Archivio Borromeo, commissionate dal conte Giberto Borromeo Arese al signor Pietro Valli nel 1786 e composte nello stesso anno[29]. È da queste sonate che apprendiamo che a quella data Valle doveva essere ancora non solo vivo e attivo, ma anche in stretto contatto con uno dei più illustri esponenti della nobiltà e della committenza dell'epoca. Nato a Milano nel 1751 da Renato e Marianna Erba Odescalchi, dopo la morte del fratello primogenito divenne erede della nobile casata. Ricevette un'educazione molto accurata e nel 1776 entrò a far parte dei Sessanta Decurioni, in un'epoca in cui le magistrature, limitate nei loro poteri effettivi, erano state ridotte di fatto a una funzione meramente ornamentale. Conservatore perpetuo della Biblioteca Ambrosiana in qualità di discendente diretto di Federico Borromeo, fu aspramente criticato da alcuni intellettuali, ma anche stimato e so-

---

no nel 1717 (Parma e Milano, Francesco Agnelli, 1717), e *Il tiranno intenerito ovvero Ezelino tiranno di Padova*, da cantarsi nella chiesa dei minori conventuali di Rimini con la musica di Silvio Grandi (Rimini, Ferraris, s.a.).

27 La presenza della famiglia Trotti tra i primi palchettisti del nascente Teatro alla Scala nel 1778 è segnalata in GUGLIELMO BARBLAN, *L'Ottocento e gli inizi del XX secolo*, in *Storia di Milano*, XVI, parte X, *La musica a Milano in età moderna*, cap. V, pp. 661-711: 662, nota 1.

28 Numerose informazioni biografiche sul conto di Carlo Firmian sono presenti nella più volte citata *Storia di Milano*. Per una biografia compilata con criteri metodologici più aggiornati si veda E. GARMIS CORNIDES, «Carlo Gottardo Firmian, conte di», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, XDVIII (1997), pp. 224-231.

29 Isola Bella, Archivio Borromeo, MS. AU. 357-362. Conservati in una camicia d'epoca su cui si legge «composti per commissione di S. E. il Sig.re Conte D. Giberto Borromeo Aresi in quest'anno 1786». Cfr. ENRICO BOGGIO, *Il Fondo Musicale dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Lucca, LIM, 2004, pp. 69-70 (Cataloghi di fondi musicali del Piemonte, 3). Segnalati anche nello schedario cartaceo dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali ospitato dalla Biblioteca del Conservatorio di Musica «G. Verdi» di Milano.

stenuto da altri personaggi come Angelo Mai e Pietro Custodi. Ebbe inoltre frequenti incarichi di rappresentanza, tanto da meritarsi il soprannome scherzoso di Gibertone, nonché frequenti rapporti con uomini di cultura (e d'arte, com'è il caso del Valle), nei confronti dei quali non mancò di svolgere una funzione di munifico mecenate[30].

3. La produzione musicale del 'signor Valle'

Quali fossero le effettive competenze musicali e compositive del nostro personaggio non è cosa immediata da appurarsi. Come per la sua biografia, anche allo studio della sua produzione musicale non giova la pluralità delle denominazioni con cui ci sono pervenute le composizioni a lui presumibilmente attribuibili. È certo però che fu un autore molto prolifico, soprattutto nel campo della musica sacra concertata, delle composizioni strumentali, e, in particolare, della musica cembalistica. Di Pietro Valle infatti ci sono pervenuti più di settanta manoscritti, ora conservati presso diversi archivi e biblioteche pubblici e privati, oltre alle due cantate di cui fu pubblicato (almeno) il libretto.

La maggior parte dei manoscritti attribuiti al Valle è segnalata dal RISM A/II, che elenca cinquantasei manoscritti attribuiti a Pietro Valle (o Valli) e due a Paolo Valle[31]. Trentasette manoscritti sono conservati presso la biblioteca del chiostro di Einsiedeln, in Svizzera. Si tratta per lo più di composizioni sacre per soli (più spesso per quattro voci) e vari strumenti concertanti obbligati, talvolta con il concorso di uno o due cori e/o dell'orchestra, oppure di composizioni strumentali per strumenti a tastiera (sonate per cembalo, organo, tre organi), per due violini e violoncello, concerti e concertini per cembalo e orchestra, *ouvertures* e composizioni strumentali per organici diversi. Fra le composizioni conservate ad Einsiedeln, un solo *Dixit Dominus* concertato con sinfonie strumentali reca la data 1765.

I restanti manoscritti segnalati da RISM sono conservati presso varie biblioteche italiane ed europee e includono, fra l'altro, diverse parti di un *Agnus Dei* per vari organici (dal canto solo e tromba obbligata, alle quattro voci con vari strumenti concertati, alle quattro voci soliste e orchestra) attestate in alcuni manoscritti datati al 1748, forse autografi, conservati a Viseu, una sonata per strumento da tasto conservata presso la biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella di Napoli e datata 1764[32], e un Kyrie a quattro voci e strumenti conservato presso la Biblioteca Reale di Copenhagen databile attorno al 1765

30 Cfr. LUCIA SEBASTIANI, «Borromeo Arese, Giberto», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII (1971), pp. 84-86.

31 In queste due schede è comunque presente un rimando a Pietro Valle.

32 Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, *Mus. Str. 70 @ 47*.

presso la Biblioteca Reale di Copenhagen databile attorno al 1765 (come il *Dixit Dominus* conservato ad Einsiedeln).

Oltre ai manoscritti segnalati dal RISM, di Valle conosciamo altre undici composizioni manoscritte segnalate nello schedario cartaceo dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali ospitato dalla Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi di Milano. Queste ultime comprendono l'invitatorio concertato per quattro voci soliste, coro e strumenti *Regem cui omnia*, conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma[33], un trio per due violini e basso e una *Sonata notturna* per lo stesso organico, quest'ultima composta a Milano, conservati nella biblioteca del Liceo Musicale di Genova, una sonata per cembalo conservata nel fondo Noseda della Biblioteca del Conservatorio di Milano e undici trii per due violini e violoncello conservati presso l'Archivio Borromeo dell'Isola Bella[34]. Fra questi ultimi, sei furono composti nel 1786 su commissione del conte Giberto Borromeo Arese, e rappresentano la testimonianza musicale più tarda fra quelle pervenuteci sotto il nome di questo maestro, del quale peraltro dopo questa data si perdono completamente le tracce.

Inoltre, come si è visto, Valle fu anche autore di due cantate sacre, entrambe intitolate *Per la solenne commemorazione de' dolori di Maria Vergine*, rappresentate presso la chiesa parrocchiale di san Vito in Pasquirolo di Milano il 15 settembre rispettivamente dell'anno 1777 e 1778. I personaggi coinvolti nell'azione della prima cantata dovevano essere Maria Vergine, Maria Cleofe e San Giovanni. Protagonisti della seconda cantata erano invece S. Pietro, Maria Vergine, Maria Maddalena e un coro di seguaci di Gesù[35].

Oltre a ciò, e oltre alle prove scritte sostenute in occasione del concorso presso il Duomo di cui ci occupiamo qui, si conserva anche una copia delle prove composte in occasione del concorso per il posto di maestro della cappella di Santa Maria della Scala di Milano (1762), conservate presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna[36].

La sua produzione riflette le abitudini di un maestro settecentesco impegnato professionalmente sul fronte della musica liturgica d'uso in voga a quel tempo, ma versato anche nella produzione strumentale, aperto a commissioni d'altro genere e pronto ad assecondare i gusti della committenza (dal conte Firmian ai Borromeo Arese ai Belloni) più nobile ed esigente dell'epoca.

---

33 Parma, Biblioteca Palatina, Sezione Musicale, *Sanvitale, Sanv. C. 779/1.*

34 Cfr. BOGGIO, *Il Fondo Musicale*, pp. 69-71.

35 Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990 (Supplementi periodici a La Bibliofilia, diretta da R. Ridolfi, XVIII), 5 voll. + 2 voll. di indici, IV, p. 409.

36 Cfr. ZANOTTI, *Biblioteca del Convento di S. Francesco*, II, p. 376; GASPARI, *Catalogo della Biblioteca*, IV, p. 194.

4. «Dictum fuit permittendum dictum experimentum»: Valle si sottopone alle prove d'esame

Tornando al concorso sostenuto da Valle, dal verbale di una riunione capitolare[37] apprendiamo che il 27 settembre 1742 la congregazione della chiesa aveva preso in esame due suppliche del Valle e una di Carlo Baliani. In quell'occasione il capitolo stabilì di concedere al Valle di sottoporsi all'esame, che si sarebbe tenuto dopo la festa di Santa Caterina[38]. Si decise inoltre di applicare i criteri che erano già stati adottati durante il concorso da cui era uscito vincitore Carlo Baliani. I deputati della Veneranda Fabbrica avrebbero poi nominato i commissari d'esame. Le prove, che si sarebbero dovute tenere nei mesi di novembre o dicembre, non si tennero a causa della mancanza di uno dei quattro periti[39]. Il 29 gennaio dell'anno successivo, avendo reperito soltanto tre commissari in luogo dei quattro previsti, si stabilì di nominare Michelangelo Caselli come quarto perito e di procedere finalmente al concorso[40]. Le prove scritte del tanto agognato esperimento si tennero dunque nei giorni 21 e 23 aprile. I verbali stesi in quest'occasione ricostruisco-

37 AVFD, *Ordinazioni Capitolari*, 60 (1741-51), cc. 22-23v. (giovedì 27 settembre 1742): cc. 23-23v.

38 «Dictum fuit permittendum dictum experimentum, itam fiat in hoc Venerando Capitulo post faestum Sanctae Cattarinae proximae venturum servatis servandis rigorose ac si esset casus concursus, et ut practicatum fuit pro tali experimento in ellectione dicti magistri capellae Baliani absque tamen caedulis, delegatis ad hunc effectum pro assistendo compositionibus per dictum a Valle faciendis, solito prius servato reverendo domino Ambrosio Fagnano Primicerio, domino comite don Carolo Marliano nunc rectore, domino marchione don Lodovico Rusca, et domino comite don Joanne Baptiste Vicecomite rectore, novembris et decembris venturi [...], data tamen facultate prefatis dominis delegatis eligendis dictos peritos etiam extraneos, prout ipsis videbitur et placuerit».

39 AVFD, *Ordinazioni Capitolari*, 60 (1741-51), cc. 24-24v. (22 dicembre 1742): c. 24: «Facto verbo per dominum comitem rectorem, quod fieri non potuerit experimentum petitum a Petro Paulo Valle in munere magistri capellae, iam a Venerando Capitulo ordinatum sub die 27 mensis septembris proxime evoluti ex motivo deffectus unius ex quattuor magistris cappellae necessariis ad formam a Venerando Capitulo praescriptam [...]».

40 AVFD, *Ordinazioni Capitolari*, 60 (1741-51), cc. 25-26v. (martedì 29 gennaio 1743), c. 25v.: «Facto verbo per dominum marchionem rectorem, quod usque sub die 27 septembris evoluti concessum fuerit a Venerando Capitulo Petro Paulo a Valle experimentum per eum petitum muneris magistri capellae huius templi, quod fieri debet ad formam practicam occasione experimenti facti per magistrum cappellae Balianum, quodque intenderent domini quattuor delegati pro executione dictae ordinationis incumbere ipsi experimento in mense decembris efluxi, verum tantum tres magistri capellae reperti fuerint, [...] Dictum fuit attenta etiam spe habendi pro quarto magistro capellae dictum Casellum faciendum dictum experimentum cum quattuor magistris cappellae iuxta ut supra».

no in ogni minimo particolare il loro svolgimento, menzionando peraltro i maestri di cappella che erano stati nominati commissari:

> «Ed essendosi li prefati signori delegati uniti sotto questo giorno per dar passo al medemo sperimento privato nella forma che fu praticata nell'anno 1714 col maestro di cappella Balliani (sic), coll'intervento delli quatro maestri di cappella a tal effetto nominati per assistere come periti, che sono il signor Francesco Messa, signor Giovanni Battista S. Martino, il signor Michel Angelo Caselli, ed il signor Giovanni Corbelli»[41].

La relazione precisa inoltre come fu ricavata, estraendola a sorte dal libro del coro del Duomo, l'antifona *In lege Domini*, da assegnarsi al candidato per la prima prova affinché ne ricavasse una composizione a otto voci, e si conclude descrivendo minuziosamente le procedure di sigillo della prova svolta e consegnata dal candidato **[fig. 4]**:

> «Fattasi perciò cavare a sorte la nota dal Martinetto della chiesa di Nostra Signora Annunziata dal libro del coro del Duomo portato dal reverendo signor maestro di coro Manzone, che fu aperto dal detto Martinetto e che fu detta nota pontata da detto Martinetto, fu dunque composta l'antifona delle parole; e sopra queste furono conciliate le voci ad otto, ed il tuono, onde li prefati signori quatro delegati doppo d'aver firmato li foglii, ne' quali deve detto Valle far la composizione musicale sopra dette parole, per dett'antifona ad otto voci, e tuono come sopra, licenziati detti quatro maestri di cappella, fecero entrare detto Valle petente, a cui fu consegnato il foglio con dette parole, con quali si deve fare l'antifona sodetta, ed alla presenza de prefati signori delegati e del cancelliere, si pose esso Valle a dar principio alla detta composizione».

La seconda prova scritta consistette nella realizzazione di un salmo polifonico estratto a sorte, di cui si stabilì di assegnare al candidato i primi quattro versetti:

> «sendo stato a sorte cavato il salmo, per fare le seconda composizione; perciò fatto tra maestri di cappella sodetti il loro riflesso, hanno fra essi concordato doversi per tal salmo fare dal petente la composizione di quatro versetti, e come dalla nota, per mercede, alla quale etc.; onde fattosi addimandare detto Valle petente in Capitolo doppo licenziati li sodetti maestri

41 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo, XXVII, par. III B, fasc. 25, documento n. 2. Cfr. Appendice, Documento 2.

di cappella, e reverendo maestro di coro, lo stesso petente si mise all'opera per detta nuova composizione».

Nell'Archivio Storico della Veneranda Fabbrica si conserva un documento con i primi quattro versetti del Magnificat, assegnati al candidato per la seconda prova; accanto a ogni versetto sono indicati il tono assegnato e il numero delle voci prescritte per lo svolgimento del compito **[fig. 5]**.

Svolte le prove e concluso dunque il lavoro del candidato, ebbe inizio quello, apparentemente non meno delicato e impegnativo, della sua protettrice. È a questo punto della vicenda, infatti, che la contessa Elena Gorani Tornielli iniziò a tessere quella complessa tela di relazioni che, secondo i suoi calcoli, avrebbe dovuto portare il suo protetto a occupare il posto tanto ambito di maestro di cappella del Duomo.

5. «Si spaccia per mio scolaro, quando mi giunge nuovo sino il suo nome»: appoggi altolocati e meriti millantati

Che Pietro Paolo Valle fosse tutt'altro che privo di appoggi altolocati è un fatto noto. In particolare, sappiamo che il suo nome ricorre con una certa frequenza all'interno di alcune lettere inviate da Milano a Padre Martini dalla contessa Elena Gorani Tornielli nel 1744 e nel 1755, nonché in alcune lettere inviate dal celebre teorico e contrappuntista alla contessa. Alla vicenda di cui ci occupiamo in questa sede si riferiscono con ogni probabilità quattro lettere scritte fra l'agosto e il settembre del 1744. Al 25 agosto 1744 risale una prima lettera di Elena Gorani Tornielli a Padre Martini, in cui la contessa ringrazia il maestro «per la diffesa autorevole inviata al signor Zucherini [il maestro Zuccari] a favore del signor Pietro Paolo Valle mio protetto», pregandolo di mandare direttamente a lei un ulteriore documento, autenticato da un notaio, in favore del giovane compositore **[fig. 6]**[42]. In una lettera successiva, datata 9 settembre 1744, la contessa, viste le difficoltà di Padre Martini a inviare la nuova dichiarazione autenticata, fa presente al maestro che ciò che era in discussione all'epoca non era la validità della composizione del suo protetto, sulla quale (a suo dire) si erano già espressi favorevolmente i maestri Bencini, Leo, Basili e Gonella[43], bensì il suo modo d'impianto. La contessa pertanto chiedeva al maestro di dichiarare che il tema assegnato a Valle era del quinto

42 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, I. 18.33. Cfr. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters*, p. 301, n. 2471. Cfr. Appendice, Documento 16.

43 In realtà, come si dirà più diffusamente poco oltre, i giudizi di Pietro Paolo Bencini e Andrea Basili erano effettivamente favorevoli, mentre quelli di Leonardo Leo e di Giuseppe Gonella contenevano numerose critiche anche sostanziali.

tono[44]. Padre Martini, tuttavia, era di tutt'altra opinione, come apprendiamo da una lettera da lui stesso inviata a Domenico Alberti in data 16 settembre, in cui leggiamo:

> «la dama pretenderebbe da me, un attestato auttentico per mano di notaro a favore del suddetto signor Valle, quale sopra un tema di canto fermo datoli del primo o al più del 2º tono ecclesiastico, ha tratto la composizione in C sol fa ut, e vorebbero che io asserissi tal tema esser del 5º tono, cosa che nissuno credo mai s'azardarà di dire».

Padre Martini spiega a Domenico Alberti che, durante un concorso tenutosi a Milano, era sorta una controversia attorno a una composizione di Pietro Paolo Valle, protetto dalla contessa Elena Gorani Tornielli e appoggiato dal maestro Carlo Zuccari, che tentavano di sostenerlo contro altri concorrenti. In realtà Padre Martini non aveva inteso la natura particolare e privata dell'esperimento, che vedeva nel Valle l'unico candidato. Sempre secondo Padre Martini, i giudici del concorso sarebbero stati il maestro Bencini di Roma, Leonardo Leo, il maestro Basilio (Andrea Basili) della cappella della Santa Casa di Loreto e il maestro Gonella di Cremona[45]. In realtà, i maestri menzionati da Padre Martini erano soltanto quattro dei dieci periti esterni chiamati a pronunciarsi sulle prove scritte del Valle. Inoltre Padre Martini lamentava il fatto che la contessa gli avesse chiesto un giudizio scritto a favore del suo protetto, senza che lui potesse neppure esaminarne la composizione, il che gli pareva del tutto inammissibile, tantopiù che, secondo il parere di uno dei periti interpellati (probabilmente Gonella, o Leonardo Leo), la composizione di Valle era debole e non priva di errori:

> «onde io faccio richiesta della composizione alla suddetta dama, senza della quale non voglio scrivere cosa alcuna, oltre di che qualcheduno dei sopranominati censori mi avisa esser la composizione del suddetto signor Valle molto triviale, ove non si scorge se non che un sforzo di evitar le due 5e e le due 8e nonostante ve ne siano anche di fugite di queste»[46].

Dalla sua lettera appare chiaro che Padre Martini aveva le idee piuttosto confuse a proposito del concorso. Noi sappiamo però che, in realtà, non solo egli aveva già visto entrambe le prove del Valle, ma aveva anche formulato un suo giu-

---

44 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, I. 18. 31. Cfr. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters*, p. 301, n. 2472. Cfr. Appendice, Documento 17.

45 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, I. 14. 163a. Cfr. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters*, p. 19, n. 176. Cfr. Appendice, Documento 18.

46 Cfr. sopra.

dizio in merito, a dire il vero neanche troppo negativo, in data 29 giugno 1744[47]. Lui stesso, infatti, era uno dei commissari esterni chiamati a esprimersi sulle composizioni di un candidato che gli erano state inviate in forma anonima (!). Può darsi che la contessa non fosse al corrente della circostanza. In ogni caso, Padre Martini con ogni evidenza non ricollegò la controversia menzionata dalla contessa con le prove scritte che gli erano state recapitate da Milano per un parere poco più di un mese prima. A conclusione della sua lettera, il maestro chiedeva a Domenico Alberti la cortesia di tenerlo aggiornato a proposito della vicenda, certo che «la sopra accennata dama» l'avrebbe tempestato di lettere «per scarpirmi qualche approvazione»[48]. In questo il maestro non si sbagliava: alla settimana successiva (23 settembre 1744) risale infatti la successiva lettera della contessa, in cui la nobildonna ripeteva a Padre Martini di non aver bisogno di dichiarazioni sulla composizione del Valle, visto che i pareri degli altri quattro maestri interpellati erano sufficienti per difendere il suo protetto, ma sulla sua modalità d'impianto[49]. Secondo la contessa, inoltre, i quattro maestri interpellati concordavano nel ritenere che il tema assegnato a Valle fosse del quinto modo, laddove a noi risulta che Gonella era convinto di avere a che fare con un soggetto del sesto modo[50].

In ogni caso, ciò che appare chiaro dalle lettere che ci sono pervenute è che durante l'estate del 1744, proprio nella fase cruciale dell'esperimento, la contessa Gorani Tornielli si era adoperata per influenzare i periti interpellati e ottenere da loro dichiarazioni favorevoli al suo protetto.

Più di dieci anni dopo, la stessa Gorani Tornielli avrebbe scritto di nuovo a Padre Martini per difendere la reputazione del suo protetto. A questo proposito si conservano tre lettere datate 25 e 29 novembre e 24 dicembre 1755. Nella prima la contessa chiede a Padre Martini di esprimere un giudizio sulla risoluzione di un canone proposta dal suo protetto in occasione di una disputa musicale, ed eventualmente di farle pervenire anche il parere di altri musicisti bolognesi:

> «Essendo in oggi nata una questione musicale fra un virtuoso da me protetto con alcuni altri professori di musica[51], e l'impegno si è reso così avanzato, che tra di loro si sono mandati dei canoni da doversi sciolgliere (sic), e

47 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 6. Cfr. Appendice, Documento 6.

48 Cfr. sopra.

49 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, I. 18. 32. Cfr. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters*, p. 301, n. 2473. Cfr. Appendice, Documento 19.

50 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 13. Cfr. Appendice, Documento 13.

51 L'occasione che diede luogo alla controversia musicale cui si riferisce la contessa meriterebbe ulteriori approfondimenti.

> fra questi canoni fu dato il qui occluso (sic) al mio protetto, affinché sciolglierlo (sic) dovesse, e questo esendo stato esaminato da varii virtuosi, mi vien detto, che per esserli stato dato il tema, consistente nel solo basso, non poteva così sciolgliere (sic) in altra maniera, e questo lo fece il mio protetto dalla sera alla mattina. E per tanto volendo io autorizare la virtù dello stesso, sono a pregarla che vostra paternità molto reverenda si degni farmi la finezza di firmare il suo giudicio autorizato per convincer questi tali, che dato hanno il tema, et ancorché il dilei giudicio sarebbe bastevole per convincer chionque per la rara virtù che lo adorna, tutta via, se stimasse proprio farlo sotto scrivere anche da altri virtuosi di codesta sua città. Il mio protetto diede a questi tali un canone di Angelo Berardi intitolato Arcani Musicali [...], che fu uno de quali mi favorì vostra paternità molto reverenda, e li medemi non l'hanno saputo sciolgliere (sic)»[52].

È probabile che Padre Martini avesse risposto alla contessa inviandole una risoluzione del canone ben diversa da quella suggerita da Pietro Paolo Valle. Dalla seconda lettera della contessa apprendiamo infatti che quest'ultima non aveva comunicato al suo protetto, che allora rivestiva la carica di maestro di cappella presso diverse chiese milanesi di un certo prestigio, il contenuto dell'ultima lettera di Padre Martini:

> «non ho giudicato espediente, ne proprio il comunicare al virtuoso signor Valle maestro di capella di molte principali chiese di questa metropoli il contenuto della lettera che scritta fu di [...] vostra paternità molto reverenda a me e ciò per sdegno, e ben ponderato riflesso, dovendo in primo luogo far presente a vostra paternità aver ella preso un grosso equivoco [...]»[53].

Stando a quanto asseriva la contessa, inoltre, secondo «tutti li maestri più virtuosi di Milano, che visitata l'hanno [...] non solo il signor Valle ha sciolto benissimo l'accenato canone, ma non esservi altro modo de poterlo sciogliere». Dopo aver ricordato a Padre Martini «che la virtù del signor Valle non averebbe [...] bisogno di mia prottezione, perché abastantemente, è stimato in questa, ed altre città», la contessa fa presente «che il Zuccari fa girare per Milano il canone a 6 di Angelo Berardi, sciolto da lui stesso tutto a spropositi». L'arroganza della contessa, che insiste nel richiedere una difesa del suo protetto, asserendo nel contempo

---

52 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, I. 30. 19. Cfr. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters*, p. 301, n. 2474.

53 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, I. 30. 21. Cfr. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters*, p. 301, n. 2475.

che questi in realtà non ne avrebbe alcun bisogno, tocca il vertice laddove ella dichiara di stimare l'insigne contrappuntista continuamente decantato dal suo protetto (non arriva però a sostenere di stimarlo in quanto decantato dal Valle), comunicandogli nel contempo che la sua stima nei suoi confronti sarebbe cresciuta qualora quest'ultimo le avesse inviato una risoluzione del canone diversa da quella inviata nella lettera precedente. In caso contrario, la contessa avrebbe avuto modo di sospettare che Padre Martini parteggiava per Carlo Zuccari:

> «E siccome infinitamente stimo, ed ho molto concetto di lei, dal signor Valle continuamente decantatami virtù, così, sarà per questa, accrescermi maggiormente, se si compiacerà trasmettermi il canone inviatoli, sciolto da lei in altra maniera, servendosi però sempre dell'istesso basso, mercede il dirmi, che esso ho falato, senza convincermi con un fatto diverso, altra prova non mi farebbe, che di crederlo troppo parziale al detto Zuccari».

Per quanto riguarda Padre Martini, a proposito di questa vicenda conserviamo soltanto la minuta non datata di una lettera inviata alla contessa, in cui si leggono parole durissime sul conto di quel 'signor Valle' che «si spaccia per mio scolaro, quando mi giunge nuovo sino il suo nome» **[fig. 7]**[54]. A dire il vero, dopo lo scambio epistolare fra il maestro e la contessa Tornielli dell'agosto del 1744 e dopo le ultime lettere della contessa, appare difficile credere che Padre Martini potesse ignorare persino il nome di Pietro Paolo Valle. Che il maestro intendesse prendere le distanze dal giovane ambizioso e spregiudicato appare invece più che comprensibile. In realtà, come apprendiamo dalla terza lettera inviata a Padre Martini dalla contessa, Valle si era proclamato suo allievo al solo fine di intimorire il maestro Zuccari, che reputava ignorante:

> «aver il signor Valle fatto andar all'orechio dell'ignorante Zuccari che sia stato suo scolaro, e questo lo fece soltanto affine per intimorire il detto Zuccari [...] con lei non se le passasse d'intelligenza. Ma per altro il medemo signor Valle si gloria e si glorierà sempre d'esser stato scolaro del fu Don Antonio Costa, stato maestro di capella del fu imperatore Carlo Sesto»[55].

In ogni caso, il quadro che emerge dalle lettere scambiate fra Padre Martini e la contessa Tornielli restituisce, da un lato, l'immagine di un maestro sinceramente imbarazzato dalle ripetute richieste della contessa, nonché francamente infastidito

---

54 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, I. 30. 24. Cfr. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters*, p. 301, n. 2477.

55 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, I. 30. 20. Cfr. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters*, p. 301, n. 2476.

dalle pretese del Valle, che non esitava a proclamarsi suo allievo quando non lo era mai stato; dall'altro, quello di una nobildonna poco riverente nei confronti della fama dell'insigne contrappuntista e sin troppo insistente nel richiederne l'appoggio.

6. «Dirne bene è impossibile»: dieci pareri illustri sulle prove del Valle

Le composizioni svolte dal Valle durante il concorso del 1743 furono dunque spedite a diversi illustri musicisti estranei all'ambiente milanese affinché esprimessero un giudizio e lo inviassero al capitolo nei mesi successivi. Presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica si conservano dieci giudizi scritti, di cui tre anonimi. Data la loro estrema difformità, nonché la dovizia delle argomentazioni espresse, il loro esame è risultato di particolare interesse, tantopiù che le due composizioni del Valle sono tutt'oggi conservate presso il medesimo archivio, così da consentire una puntuale verifica delle osservazioni dei maestri dell'epoca[56].

Dei dieci maestri di cui si conserva la risposta, tre (fra cui probabilmente Carlo Zuccari, più volte menzionato nelle lettere scambiate fra Padre Martini e la contessa Elena Gorani Tornielli durante l'estate del 1743)[57] preferirono mantenere l'anonimato. Fra i maestri interpellati soltanto Pietro Paolo Bencini (Roma 1670ca–1755) espresse un parere del tutto positivo — per non dire entusiastico — su entrambe le composizioni, che peraltro erroneamente riteneva opera di due diversi compositori, senz'altro degni, a suo parere, «d'ottenere qualunque posto, ed ogni cappella»[58]. **[fig. 8]** Già alla guida delle prestigiose cappelle romane di Santa Maria in Vallicella e San Lorenzo in Damaso, Bencini era succeduto a Ottavio Pitoni dopo la morte di quest'ultimo come maestro della cappella Giulia in San Pietro a partire dal 1743, distinguendosi per la semplicità e per l'eleganza della sua copiosa produzione liturgica[59]. Inoltre lo stesso Bencini era stato elogiato da Händel in soggiorno a Roma nel 1707–8 come uno dei più grandi compositori romani dell'epoca[60].

---

56 PIETRO VALLE, *In lege Domini* a 8 voci e *Magnificat* a 3, 4, 5 e 8 voci, *Concorso del 1743*. AVFD, *A. D.*, Busta 11, n. 4. Cfr. CLAUDIO SARTORI, *La cappella musicale del Duomo di Milano. Catalogo delle musiche dell'Archivio*, a cura della Veneranda Fabbrica del Duomo, s. d., p. 357.

57 Si veda poco sopra. Cfr. Appendice, Documenti 16-18.

58 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, documento n. 9. Cfr. Appendice, Documento 9.

59 Cfr. JEAN LIONNET, voce «Bencini, Pietro Paolo», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2d ed., 27 voll. + 2 (*Appendixes, Index*), ed. by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell, London, Macmillan, 2001, III, pp. 224-5.

60 Cfr. HANS JOACHIM MARX-WOLFGANG WITZENMANN, voce «Bencini», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe*, hrsg. von

Decisamente positivo fu anche il parere espresso da Andrea Basili (Città della Pieve, Perugia, 1705–Loreto 1777) **[fig. 9]**, il quale, pur rilevando nella composizione a otto «qualche licenza poco usata dagl'ottimi scrittori», definisce le due composizioni «un parto di virtuoso talento», tale da rivelare «intelligenza, e capacità bastanti per occupare ogni posto»[61]. Maestro di cappella della Santa Casa di Loreto dal 1740, nel corso della sua carriera Basili aveva saputo coniugare all'attività compositiva l'interesse per gli studi teorici, guadagnandosi presso i contemporanei la fama di abile e dotto contrappuntista[62]. Non stupisce quindi che i membri del capitolo milanese si fossero rivolti anche a lui per un parere autorevole sulle qualità compositive delle prove del Valle.

Sostanzialmente positivi, ma non privi di riserve furono i pareri espressi sull'antifona a otto dai tre maestri che preferirono mantenere l'anonimato. Nella fattispecie, tutti e tre apprezzarono la correttezza contrappuntistica della composizione, rilevando tuttavia chi «il gusto [...] non tanto moderno»[63], chi il soggetto «troppo comune» o «poco imitato»[64]. Non molto dissimile, sebbene più articolato, appare il giudizio inviato il 29 giugno da Padre Martini, che in virtù della sua fama e dell'indiscussa autorevolezza veniva frequentemente consultato in occasione dei principali concorsi dell'epoca **[fig. 10]**[65]:

> «giacché vuole vostra reverenza, che io dica il mio parere circa le composizioni, fattemi vedere, posso dirle, che sono fatte con buoni pensieri, e con aggiustatezza di risposte a' sogetti, e se bene io vi ho ritrovato delle relazioni non tanto passabili, e anche qualche mancanza d'armonia, mi imma-

---

Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel Basel London New York Prag Metzler Stuttgart Weimar, *Personenteil*, II (1999), coll. 1051-3.

61 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, documento n. 8. Cfr. Appendice, Documento 8.

62 Cfr. MICHAEL TALBOT-ENRICO CARERI, voce «Basili», in *Grove II*, II, p. 840.

63 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, documenti nn. 4-5. cfr. Appendice, Documenti 4-5.

64 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, documento n. 5. cfr. Appendice, Documento 5.

65 La fama e il prestigio di Padre Martini non meritano qui ulteriori commenti. In questa sede ci limitiamo a ricordare, senza pretesa d'esaustività, che il maestro bolognese fu chiamato a esprimersi, in qualità di giudice esterno, in occasione di alcuni fra i principali concorsi milanesi dell'epoca: in occasione dei concorsi per il posto di maestro di cappella in Duomo nel 1747 e nel 1779 (cfr. MOMPELLIO, *La cappella del Duomo di Milano*, pp. 555 nota 6 e 557 nota 4; il giudizio espresso nel 1779 è stato pubblicato in L. TORRI, *Una lettera inedita del padre G. B. Martini*, in «Rivista Musicale Italiana» II (1895), pp. 262-286) e in Santa Maria della Scala nel 1762 (cfr. BROFSKY, *J. C. Bach, G. B. Sammartini, and Padre Martini*). Nel 1773 sarebbe stato interpellato da uno dei candidati al posto di primo organista del Duomo.

gino benissimo, che dette composizioni non siino stato (sic) fatte con tutto il tempo, che si ricerca in sì difficili impegni, quali superati, come lodevolmente ha fatto chi le ha composte, secondo il mio debole giudizio lo formano uomo intendente, e capace d'esser scielto in una delle bone capelle»[66].

I pareri più estesi e argomentati sono quelli di Leonardo Leo e Giuseppe Gonella. Il giudizio del primo **[fig. 11]** non è privo di rilievi moderatamente favorevoli: nell'antifona *In lege Domini*, ad esempio, Leo rileva «non poca conoscenza circa la risposta del soggetto» [cfr. es. 1], e più avanti afferma di dover «lodare il sodetto virtuoso compositore» per avere fatto circolare il soggetto fra le diverse voci toccando i diversi registri in maniera equilibrata. Del canone che conclude l'antifona [cfr. es. 2], nonostante «alcune rancidure per causa del gran obbligo», afferma di averlo «ritrovato esatto nella sua promessa e con tutte quelle regole [che] ricerca una si obligante e faticosa composizione». Nel suo giudizio prevalgono tuttavia le osservazioni negative. All'inizio del *Magnificat*, secondo lui, il compositore non sa risolvere i problemi posti dal quinto grado del terzo tono [cfr. es. 3], mentre nella strofa *Quia fecit* a quattro voci manca «quell'esattezza, che porta seco il modo di fugare» [cfr. es. 4]. Inoltre, secondo lui, la strofa *Quia respexit* è buttata giù «con poca accortezza» [cfr. es. 5], mentre il finale a quattro voci è scritto «con più intelligenza», ma non si accorda col principio dell'antifona «per l'inegualità grande, che vi è» [cfr. es. 6][67].

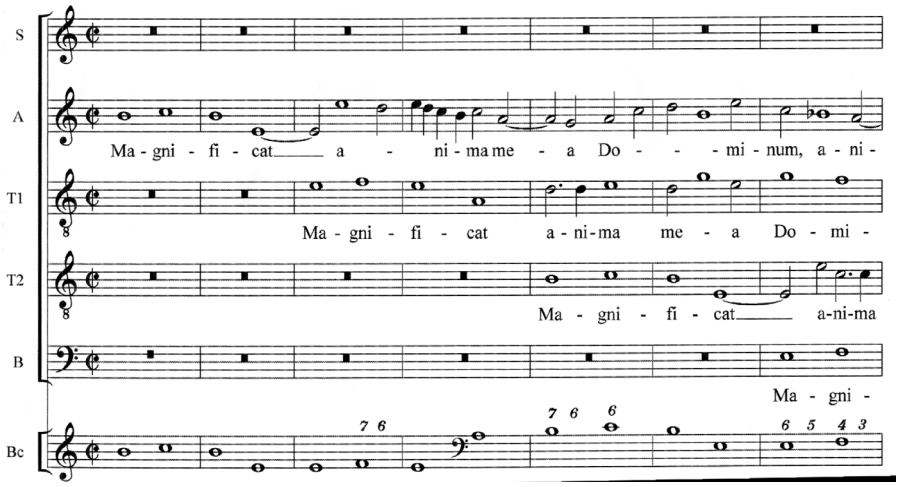
Es. 1



Es. 2


S1
In le-ge Do-mi-ni me-di-ta - bi-tur di - e ac no - cte me-
S2
In le-ge Do-mi-ni, in le - ge Do - - - mi-ni
A
In le-ge Do-mi-ni me-di-ta - bi-tur di - e ac
T1
In le-ge Do-mi-ni, in le - ge Do -
T2
In le-ge Do-mi-ni, in le-ge Do - mi - ni me-di-
B
In le-ge Do - mi-ni, in le-ge Do - mi -

Es. 3


S
A
Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - - mi - num, a - ni -
T1
Ma - gni - fi - cat a - ni-ma me - a Do - mi -
T2
Ma - gni - fi - cat a-ni-ma
B
Ma - gni -
Bc

Es. 4


S
A
T
B
Bc
Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens est et san - ctum no-men
Qui - a fe - cit mi - hi
7 6 5
e - ius, no - men, no - men e - ius qui po - - - - tens est et
ma - gna qui po - tens est et san - ctum no - men e - - - - -
Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po -
Qui - a
4 3 4 3

Es. 5


S
A
T
Bc
Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - - - tem an-cil-lae su - ae, an - cil-lae,
Qui-a re - spe - xit hu - mi - li - ta -
10
an-cil-lae su-ae, an - cil - lae su-ae.
Qui - a re - spe - xit
tem an - cil - lae su-ae, an - cil-lae su - - - - ae, ec - ce
Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - - - - tem

Es. 6


S
Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens est et san - ctum no-men
A
Qui - a fe - cit mi - hi
T
B
Bc
7 6 5
8
S
e - ius, no - men, no - men e - ius qui po - - - - tens est et
A
ma - gna qui po - tens est et san - ctum no - men e - - - - -
T
Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po -
B
Qui - a
Bc
4 3 4 3

Poco convinto appare anche Giuseppe Gonella, il quale, pur rilevando nell'antifona *In lege Domini* «una fatica non ordinaria» soprattutto nelle parti a otto voci, segnala alcuni imperdonabili errori modali. In particolare, nella sua lettera indica due soggetti e le risposte che secondo lui sarebbero state adeguate (ma che non corrispondono con quelle proposte dal candidato e considerate corrette da Leonardo Leo)[68]. Gonella avrebbe dunque dato risposte *del tuono*, ossia risposte che *non* si prestano a un'identica solmisazione di proposta e risposta: «dovendosi rispondere con la parte superiore (non ad imitazione come quivi ritrovo in tutte due le sopradette composizioni) ma bensì a rigore di relazione di tuono». Leo, al contrario, trova accettabili le risposte del Valle, che sono sostanzialmente reali. In proposito giova forse ricordare che lo stesso Padre Martini, nel suo *Esemplare*, reputava la risposta reale come autentica chiave di volta dell'architettura imitativa, «la più degna, la più pregiabile» nonché «la più praticata da' primi professori»[69].

Per quanto riguarda il *Magnificat*, Gonella reputa buono il primo versetto (che invece secondo il parere di Leonardo Leo era semplicemente errato), ma definisce il *Quia respexit* «tirato giù alquanto alla stracca» (concordando in questo con Leo) e rileva più di un inescusabile errore modale nel versetto *Quia fecit*. In particolare, Gonella ritiene che la proposta debba essere considerata del primo tuono, e quindi non debba avere il si bemolle in chiave, come invece nel compito di Valle. La risposta corretta, pure nel primo tuono, differirebbe quindi notevolmente rispetto a quella suggerita da Valle[70].

Nonostante tutto, il giudizio di Gonella, come del resto quello di Padre Martini, si conclude con una nota relativamente fiduciosa, laddove egli afferma che «il compositore dà buona speranza di fare anche buon progresso»[71].

I giudizi inviati da Pietro Pulli e da Nicolò Porpora, al contrario, non lasciano dubbi sul parere inequivocabilmente negativo dei rispettivi estensori. Pulli, tuttavia, si limita a rilevare che le due composizioni «sono fatte senza il buon ordine, e metodo, ne le risposte corrispondano alle proposte de tuoni, oltre essere piene di errori»[72] **[fig. 12]**, concordando in sostanza con Leonardo Leo. Il giudizio di Porpora invece non esita ad assumere i toni di una stroncatura senza appello **[fig. 13]**:

---

68 A questo proposito si vedano gli esempi musicali che corredano l'Appendice, Documento 13.

69 ÉTIENNE DARBELLAY, *L'Esemplare du Padre Martini. Une exégèse musicologique moderne du stile osservato?*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, a c. di Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1987, pp. 137-171: pp. 156-160.

70 Cfr. Appendice, Documento 13.

71 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, documento n. 13. Cfr. Appendice, Documento 13.

72 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, documento n. 12. Cfr. Appendice, Documento 12.

«Il signor maestro Porpora, dopo aver esaminato tutto ieri e tutt'oggi le qui gionte carte, non ha creduto di dover scrivere parere sopra di loro per non dir cosa che dispiaccia ignorando affatto da dove siano. Dirne bene è impossibile anche moderatamente ne compassionevolmente; chi ha più scritto ha fatto più spropositi e mi ha fatto vedere che oltre l'ignorarsi le bone leggi della musica e dell'armonia s'ignorava quelle della prosodia ancora»[73].

7. Fu stabilito «non essere in caso il detto Pietro Paolo Valle di proseguire l'istanza»: l'esito della vicenda

Come si concluse dunque la vicenda? Desideroso di accelerare i tempi, all'inizio di giugno Valle indirizzò l'ennesima supplica ai membri del capitolo, chiedendo di essere sottoposto all'esperimento pubblico. Il 6 giugno tuttavia il capitolo decise di non procedere alle prove pratiche prima di avere preso in esame i pareri espressi dai giudici esterni[74]. A quelle date, probabilmente, nessun perito doveva avere inviato al capitolo il proprio giudizio (le lettere datate inviate dai giudici esterni sono state scritte fra il 29 giugno e il 7 settembre). Sappiamo che il capitolo della Veneranda Fabbrica, riunitosi il 9 agosto del 1743, stabilì che la congregazione della chiesa si sarebbe dovuta riunire per esaminare i giudizi dei periti (allora, fra l'altro, mancavano ancora all'appello i giudizi di Pulli e di Porpora, che sarebbero risultati decisivi) e raccogliere tutti gli elementi per consentire al capitolo di prendere una decisione definitiva con cognizione di causa[75]. I provinciali della chiesa si riunirono il 30 dicembre. Dal verbale della loro riunione apprendiamo che, esaminati i pareri giunti dai quattro provinciali delegati, e considerato che il capitolo aveva concesso al Valle di sottoporsi all'esperimento privato al solo fine di vagliarne attentamente le competenze, decisero di suggerire al Capitolo di non prendere più in considerazione ulteriori domande di Pietro Paolo Valle:

---

73 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 11. Cfr. Appendice, Documento 11. Citato anche in VESSIA,*Storia della cappella musicale*, p. 129.

74 Cfr. AVFD, *Ordinazioni Capitolari*, 60 (1741-51), c. 30v. (giovedì 6 giugno 1743): «Lecto supplici libello Petri Pauli a Valle quo petit facere experimentum publicum Missae unius Pontificalis, de quo in filo, dictum fuit expectanda iuditia experimenti privati per eum facti».

75 AVFD, *Ordinazioni Capitolari*, 60 (1741-51), cc. 33v.-34v. (giovedì 9 agosto 1743), c. 34v.: «Facto verbo per Dominum Marchionem Vicerectorem de judiciis transmissis dominis Delegatis super compositionibus factis a Petro Paulo Valle. Dictum fuit faciendam congregationem ecclesiae cum interventu etiam dictorum omnium dominorum delegatorum, ut deinde Venerandum Capitulum maturius possit deliberare».

> «considerando li prefati signori, che il motivo, per cui il Venerando Capitolo aderendo alle istanze del supplicante lo ha admesso all'esperimento, altro non è stato, che per conoscere, se in esso veramente concorressero tutte quelle parti d'eccellenza per degnamente compire all'importante incombenza di maestro di cappella della metropolitana, sono venuti li medemi signori in parere a voti pieni di consultare al Venerando Capitolo non essere in caso il detto Pietro Paolo Valle di proseguire l'istanza di che si tratta, e non doversi a quella attendere, attese le risultanze dalli sodetti giudizii»[76].

Puntualmente, il capitolo della Veneranda Fabbrica seguì le indicazioni dei provinciali, e il 4 febbraio 1744 deliberò in via definitiva che non avrebbe più preso in esame richieste del Valle[77]. Quest'ultimo, tuttavia, era ben lungi dal darsi per vinto: nell'Archivio Storico della Veneranda Fabbrica si conserva infatti una sua richiesta fatta persino stampare in quel periodo, in cui Valle, che aveva già chiesto in un precedente memoriale di poter ottenere una copia autentica delle sue prove scritte d'esame, rinnovava la sua richiesta, precisando questa volta che avrebbe pagato le spese di copiatura e dichiarando che non intendeva «valersene in qualonque modo contro la Veneranda Fabbrica» **[fig. 14]**[78]. Abbiamo tuttavia ottime ragioni per dubitare della sua buona fede a questo proposito. Ad ogni modo, la sera dello stesso 21 marzo la nuova richiesta del Valle venne presa in considerazione durante una riunione capitolare, nel corso della quale fu detto che nei confronti del postulante si era già provveduto adeguatamente[79].

Considerazioni conclusive

Dall'esame dei pareri espressi dai diversi musicisti si trae l'impressione che, all'epoca della controversia, dovesse essere tutt'altro che immediato distinguere gli eventuali tratti individuali dello stile di un compositore. Posti di fronte agli stessi lavori scritti, presentati in maniera anonima, alcuni fra i musicisti interpellati si convinsero di avere esaminato le prove di compositori diversi (nella fattispecie, sia Leonardo Leo, sia Bencini erano convinti di avere esaminato i lavori di due com-

---

76 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 431, capo XXVIII, fasc. 6, documento n. 18. Cfr. Appendice, Documento 14.

77 AVFD, *Ordinazioni Capitolari*, 60 (1741-51), c. 40 (4 febbraio 1744). Citato in MOMPELLIO, *La cappella del Duomo di Milano*, p. 555, nota 5.

78 AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, documento n. 14. Cfr. Appendice, Documento 15.

79 AVFD, *Ordinazioni Capitolari*, 60 (1741-51), c. 42 (sabato 21 marzo 1744): «Lecto supplici libello Petri Pauli a Valle, de quo in filo, dictum fuit satis provisum».

positori, che Bencini considerava entrambi ottimi, mentre Porpora era convinto di aver corretto addirittura le prove di quattro candidati diversi, tutte e quattro pessime). Allo stesso proposito, Gonella, sebbene convinto di avere a che fare con le composizioni di un solo autore, afferma che le parti a tre voci sembrerebbero opera di un autore diverso (e molto meno preparato) rispetto all'autore delle sezioni a otto. Anche Porpora crede che le sezioni a tre voci siano opera di un autore diverso, ma è anche convinto che «il più cattivo [...] dei quattro» sia quello «che ha scritto a più parti; ed il meno, quello che si contenne a tre sole parti».

Per quanto riguarda invece la correttezza contrappuntistica e la maniera di rispondere ai soggetti dati, il campione dei maestri interpellati si mostra spaccato grosso modo a metà: a parte Bencini e Porpora, che nei loro giudizi, sia pur di segno opposto, non danno particolare rilievo agli aspetti contrappuntistici, e Basili, per cui alcune risposte non sono da considerarsi del tutto accettabili, due maestri sottolineano con indignazione diverse scorrettezze contrappuntistiche (si tratta di Pulli e Gonella), mentre altri due lodano la correttezza e l'«aggiustatezza» delle risposte (Padre Martini e Leonardo Leo, che dell'antifona aveva scritto «v'ho ritrovato non poca conoscenza circa la risposta del soggetto»), ai quali vanno ad aggiungersi i pareri dei tre maestri che avevano preferito mantenenre l'anonimato. È anche significativo notare come Padre Martini, autorità indiscussa in materia di contrappunto (e quindi figura dalla quale ci si aspetterebbe una maggiore severità), nei confronti del candidato mostrasse un atteggiamento più benevolo rispetto a quello di altri suoi colleghi.

Il caso preso in esame mostra come la nostra conoscenza di alcuni compositori del passato potrebbe risultare accresciuta, se scandagliassimo gli archivi alla ricerca di loro pareri su candidati e prove d'esame. Più della loro produzione teorica, infatti, simili documenti ci aiutano a cogliere aspetti importanti del loro gusto musicale e a comprendere tratti significativi del loro carattere e del loro modo di porsi di fronte ad alcune circostanze concrete della vita musicale dell'epoca e ad alcune altrettanto concrete composizioni.

APPENDICE DOCUMENTARIA*

Documento 1
Supplica di Pietro Paolo Valle
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 1

Illustrissimi, e reverendissimi signori,

pressente Pietro Paolo Valle servidore umilissimo delle signorie loro illustrissime e reverendissime che il signor Carlo Baliani maestro di capella di questa chiesa metropolitana abbi dato novo racorso alle stesse signorie loro illustrissime e reverendissime in cui espone d'essersi ristabilito in salute, e però in stato di compire alli oblighi della sua carica.

Posto dunque il predetto novo racorso, quando che le signorie loro illustrissime e reverendissime stimassero di non accordargli la prima supplicata grazia, il supplicante si fa coraggio a novamente ricorrere alle medeme signorie loro illustrissime e reverendissime, umilmente supplicandole degnarsi concedergli la coadiutoria al detto officio di maestro di capella senza emolumenti, esibendosi supplire in qualonque caso di malatia o impedimento dello stesso signor Baliani, e vita sua naturale durante, e graziarlo della futura nel predetto officio ex nunc pro tunc, che abbi il suo effetto subbito seguita la morte del predetto Baliani con li soliti onori, ed emolumenti, offerendogli novamente il suplicante pronto a sottoporsi a quel esame che stimeranno le medeme signorie loro illustrissime e reverendissime il che etc.

Documento 2
Relazione sopra le prove del concorso sostenute da Pietro Paolo Valle (21 e 23 aprile 1743)
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 2

1743 21 aprile

In esecuzione dell'ordinata dal Venerando Capitolo sotto il 27 settembre prossimo scorso sopra riccorso di Pietro Valle, che addomandò lo sperimento della carica di maestro di cappella del Duomo, sendo a quest'effetto stati delegati li signori

monsignor primicerio don Ambrogio Fagnani canonico ordinario
signor marchese don Ludovico Busca
signor conte don Carlo Marliani, ed
il signor conte don Giovanni Battista Visconti

ed essendosi li prefati signori delegati uniti sotto questo giorno per dar passo al medemo sperimento privato nella forma che fu praticata nell'anno 1714 col maestro di cappella Balliani (sic), coll'intervento delli quatro maestri di cappella a tal effetto nominati per assistere come periti, che sono il signor Francesco Messa, signor Giovanni Battista S. Martino, il signor Michel Angelo Caselli, ed il signor Giovanni Corbelli; fattasi perciò cavare a sorte la nota dal Martinetto della chiesa di Nostra Signora Annunziata dal libro del coro del Duomo portato dal reverendo

* Nella trascrizione dei documenti si è proceduto all'eliminazione delle *h* superflue, alla normalizzazione di apostrofi e accenti e all'adeguamento delle lettere maiuscole all'uso moderno. I nessi *ti* e *ci* con affricata dentale sorda [*ts*] sono stati resi con l'unica forma *zi* corrispondente alla loro pronuncia. Il latinismo grafico *et* è stato reso per convenzione con *e* davanti a parola che inizia per consonante o per vocale diversa da *e*, e con *ed* davanti a parola che inizia per *e*.

signor maestro di coro Manzone, che fu aperto dal detto Martinetto e che fu detta nota pontata da detto Martinetto, fu dunque composta l'antifona delle parole, e sopra queste furono conciliate le voci ad otto, ed il tuono, onde li prefati signori quatro delegati doppo d'aver firmato li foglii, ne' quali deve detto Valle far la composizione musicale sopra dette parole, per dett'antifona ad otto voci, e tuono come sopra, licenziati detti quatro maestri di cappella, fecero entrare detto Valle petente, a cui fu consegnato il foglio con dette parole, con quali si deve fare l'antifona sodetta, ed alla presenza de prefati signori delegati e del cancelliere, si pose esso Valli a dar principio alla detta composizione.

E terminata la medema circa le ore 23 del sodetto giorno, fu firmata dal detto Valli nel primo foglio in frontispicio, e fu in tutti li fogli, che sono n° 6, già contrasti dalla maggior parte de signori delegati, sigillata col sigillo di monsignor Fagnani, del signor conte don Giovanni Battista Visconti, del signor marchese don Febo d'Adda rettore precentaneo, pregato dal signor marchese Busca, che per essere ora molto tarda andò a casa, come parimenti dal signor conte don Carlo Marliani, qual pure andò a casa, e col sigillo della Veneranda Fabbrica; onde immediate poi piegata in un foglio, e munita con li sodetti sigilli e con la memoria continente detto sperimento fu riposta in una cassetta sotto due chiavi diverse, una della quali fu consegnata al prefato monsignor primicerio Fagnani, e l'altra al prefato signor marchese rettore, e detta cassetta fu ripposta nel capitoletto, e fu licenziato detto Valli con l'inteligenza di continuare dimani tal esperimento con la compositione del salmo da estraersi a sorte coll'intervento de' sodetti quatro maestri di cappella dal detto libro del coro, presente anche il sodetto reverendo signor maestro di coro Manzone, che è quanto.

1743 23 aprile

A tenore dell'intelligenza per la continuazione del medemo sperimento

Si sono incontrati di nuovo sotto questo giorno li prefati signori monsignor primicerio Fagnani, il signor marchese rettore, il signor marchese don Ludovico Busca, il signor conte don Giovanni Battista Visconti, ed il signor conte don Carlo Marliani delegati e coll'intervento de retrodetti quatro maestri di cappella e signor maestro di coro, sendo stato a sorte cavato il salmo, per fare la seconda composizione; perciò fatto tra maestri di cappella sodetti il loro riflesso, hanno fra essi concordato doversi per tal salmo fare dal petente la composizione di quatro versetti, e come dalla nota, per mercede, alla quale etc. onde fattosi addimandare detto Valli petente in Capitolo doppo licenziati li sodetti maestri di cappella, e reverendo maestro di coro, lo stesso petente si mise all'opera per detta nuova composizione.

E composti detti quatro versetti in musica per sperimento del detto salmo, fu anche tal composizione firmata in frontispicio dal detto petente; e da prefati signori delegati di foglio in foglio suggellata, col sigillo anche della Veneranda Fabbrica, e così posta tal composizione in foglio restò anche questo suggellato con sigilli come sopra, e con la memoria d'esser l'esperimento prima fatto sotto questo stesso giorno dal detto petente sul salmo, in tutto, e per tutto alla forma dell'ordinato, avendo li prefati signori prescelto il luogo del capitoletto, perché in capitolo a causa del gran fumo caggionato dal vento non si è potuto continuare a fermarsi sin'alfine, sendo poi anche questa reverenda composizione posta nell'antedetta cassetta, con consegnare una chiave al prefato monsignor primicerio, e l'altra al prefato signor marchese rettore, che è quanto.

Documento 3
Prove d'esame assegnate a Pietro Paolo Valle
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 3

Versetto a cinque voci ad arbitrio in quarto tono.
Magnificat anima mea Dominum, et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

Versetto a tre voci concertato in ottavo tono.
Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

Versetto a quattro voci pieno a capella del settimo tono.
Quia fecit mihi magna, qui potens est: et sanctum nomen eius.

Versetto a otto voci del quinto tono a suo arbitrio.
Et misericordia eius a saeculo et in saeculum: super timentes eum.[80]

E tutti questi quatro versetti devono aver il suo organo di più, oltre il numero prescritto delle parti.

Fagnani [...] rettore Visconti
Carlo Marliani

Documento 4
Giudizio anonimo di un commissario esterno (s. d.)
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 4

Io N.N. professore di musica ho veduto un certo In lege Domini meditabor (sic) il quale ho trovato scritto con ogni fondo di contraponto, salvo, che il gusto non sia tanto moderno.

Documento 5
Giudizi anonimi di due commissari esterni (s. d.)
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 5

Io N.N. professore di musica, avendo considerato la composizione, di un Lege Domini meditabitur quale ho ritrovato giustissimo, scritto con pulizia salvo il gusto non esser moderno, e poco imitato il soggetto, come si dovrebbe fare.

Io N.N. professore di musica, avendo considerato la composizione di un Lege Domini meditabitur la trovo giusta per ciò riguarda al contrapunto, ma il soggetto, che è tropo comune non si sente che sul principio, e manca il restante di modulazione.

---

[80] Nella *Biblia vulgata* (Luca 1, 50) leggiamo: «Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum» (ma si veda *Psalmi* 102, 17: «Misericordia autem Domini ab aeterno, et usque in aeternum super timentes eum»). Cfr. *Biblia Sacra Vulgatae Editionis Sixti V Pontificis Maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita*, San Paolo, Torino 1995, pp. 540 e 1012.

Documento 6
Giudizio di Padre Martini sulle prove di Pietro Paolo Valle (29 giugno 1743)
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 6

Molto illustre e reverendo padrone signore e padron colendissimo,

in risposta di quello dicco, giacché vuole vostra reverenza, che io dica il mio parere circa le composizioni fattemi vedere, posso dirle, che sono fatte con boni pensieri, e con aggiustatezza di risposte a' sogetti, e se bene io vi ho ritrovato delle relazioni non tanto passabili, e anche qualche mancanza d'armonia, mi immagino benissimo, che dette composizioni non siino stato (sic) fatte con tutto il tempo, che si ricerca in sì difficili impegni, quali superati, come lodevolmente ha fatto chi le ha composte, secondo il mio debole giudizio lo formano huomo intendente, e capace d'esser scielto in una delle bone capelle; conché umiliandole i miei rispetti resto a' suoi stimatissimi cenni.

Di vostra molto illustre e reverendaLoreto li 29 giugno 1743
umilissimo divotissimo e obbligatissimo servitore vero
Giambattista Martini

Documento 7
Giudizio di Leonardo Leo sulle prove di Pietro Paolo Valle (6 luglio 1743)
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 7

Eccellenza,

in esecuzione de' venerati comandi di vostra grazia ò (sic) fatto una esatta considerazione (per quanto mi à [sic] dettato la mia poca conoscenza) sopra dei due salmi, composti da autori a me non cogniti per non esservi nel frontespizio il di loro nome.

Nel primo che dice: In legge (sic) Domini v'ho ritrovato non poca conoscenza circa la risposta del soggetto, per essersi il virtuoso compositore contenuto tra l'aritmetica, e armonica divisione del tuono, seu modo, con molta accortezza, figurando la trasformazione delle risponsive note, ora in sembianza di 4ª ed ora di 5ª per l'osservanza si deve tenere della perfezzione (sic) del sudetto tono, affinché il suo forte sia contenuto tra 'l spazio della diapason, che è quanto viene da tutti l'autori precettato con regole infallibili, che senza mi dilunghi maggiormente concludo con S. Girolamo che dice (Tom. 6 super Epist. ad Tit.) Geometria quoque, et aritmetica, et musica, habent in sua scientia veritatem. Devo lodare il sodetto virtuoso compositore pur anche per essersi mantenuto (nel giro che fa della modulazione) su l'incominciato buon sistema, facendo campeggiare per il più alternativamente (tra l'impegno delle 8 voci) il soggeto secondo il bisogno richiede, si nel grave, come nell'acuto, e sopracuto; solo a mio intendimento v'è arbitrato nel carico di tutte le parti (per non averle fatte pausare con proporzione, così nel corso delli soggetti, come nell'altro d'imitazione) molto più di quello, che permette la regola di tutti i più gravi autori, come li dottissimi: Zarlino, e Cerone, che n'anno (sic) diffusamente, e con accuratezza dato alla luce volumi intieri, oltre di tant'altri, che per brevità tralascio. Circa poi del finale, overo chiusa del sudetto salmo tessuto artificiosamente con un canon in diapente, nel diapason, aut exacordo infinitis: l'ò (sic) ritrovato esatto nella sua promessa accennata nel prospetto e con tutte quelle regole, ricerca una si obbligante, e faticosa composizione, non potendosi chi che sia esercitare (nel corso della sua tessitura) di alcune rancidure per causa del gran obbligo, che seco porta. In fine per non farmi tedioso, e sapendo, che i miei pochi, e deboli

sentimenti saranno molto più intesi di quello, mi sono in breve spiegato, dando fine al salmo sudetto passo al secondo, che è Magnificat, nel quale essendosi impegnato il virtuoso compositore di principiarlo nel terzo tuono, che porta seco un obbligo più grande si ritrova nel diatonico sistema, e non avendo considerato, che mancando alla 5ª del sudetto tono, ch'èl B mi la sua giusta misurata, e proporzionata 5ª che sarebbe (giusta la prattica) la nota del Fa fa ut naturalmente col diesis, perciò si deve caminare con tutta l'accortezza nella sua modulazione, seguendonsi gl'autori più classici, che vi anno (sic) fugato a 4 ed a 5: come il Zarlino, il Cerone, l'Artusi, Bononcini, Berardi, ed altri tanti, che non anno (sic) pensato mai di sfigurare, o mascherare la 5ª del tono, ch'èl B mi in B fa, come à (sic) cominciato a fare il sudetto compositore nel settimo spazio, essendo appresso di questi, e per tutte le regole una positiva mancanza, che non ammette scusa veruna, per molto si possa l'autore difendere col pretesto di sfuggire il tritono nella nota di Fa fa ut, nella quale non vi mancavano altre tessiture per sfuggire un tale inconveniente. Di più soggiungo che'l restante del salmo, ed in specie della strofa portata fugata a 4 che dice: Quia fecit, non n'ò (sic) conosciuto quell'esattezza, che porta seco il modo di fugare, come pur anche la strofa Quia respexit soggettata a 3 voci, l'è scritta con poca accortezza. La chiusa però che dice Et misericordia la ritrovo con più intelligenza, essendo portata a 4 voci, sì nella risposta del soggetto, che tra l'aritmetica, e armonica divisione, com'anche nel resto della tessitura, quale senza minimo pregiudizio del soggetto (che sempre sta in piedi scambievolmente postato dalle voci) anche le consonanze fanno il loro officio con un continuo rapporto d'imitata conseguenza. Io però non accordo (secondo la mia poca capacità) il finale sudetto col principio, e col mezzo per l'inegualità grande, che vi è. Ad ogni modo quando non incontreranno veruna bontà le mie brevi riflessioni, come per se stesse deboli, non vi mancheranno soggetti di merito che potranno dare il loro giudizio sopra le virtuose fatighe di sì degni soggetti, non avendo avuta altra mira se non che solo quella d'aver ubbidito alli comandi della grazia vostra alla quale mi protesto sempre per sempre con il più divoto ossequio.

Napoli 6 luglio 1743
Di vostra grazia
umilissimo, divotissimo, ed obbligatissimo servitore vero.
Lionardo Leo

Documento 8
Giudizio di Andrea Basili sulle prove di Pietro Paolo Valle (s. d.)
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 8

Molto reverendo padrone signore padrone colendissimo,

attesa la richiesta che vossignoria mi fa circa il dare giudizio intorno alle composizioni musiche, io per me, benché mi riconosca insufficiente perciò, pure per obedire alle sue premure, dico scorgere in esse et intelligenza, e capacità bastanti per occupare ogni posto, e impiego corrispondente al merito delle medesime che veramente mi paiono un parto di virtuoso talento; benché io a dire il vero nella composizione a otto ho osservata qualche licenza poco usata dagl'ottimi scrittori, non parmi però pregiudichi niente al merito del medesimo virtuoso, di cui avrei piacere d'amicizia, per il genio, e amore che ò (sic) per la virtù benché io ne sia molto lontano; perciò potrà vostra reverenza dare la più ottima informazione, e con bagiarle le mani mi dico

vostro devotissimo servitore umilissimo
Andrea Basilj

Documento 9
Giudizio di Pietro Paolo Bencini sulle prove di Pietro Paolo Valle (5 luglio 1743)
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 9

Casa 5 luglio 1743

L'illustrissimo e reverendissimo signor Visconti viene umilmente inchinato da Pietro Paolo Bencini suo servitore obbligatissimo, il quale dopo attento esame delle due composizioni inviategli le dà in risposta esser quelle ottime, e degni parti di due valenti compositori. Perciò secondo il suo sentimento stima che i medesimi siano degni d'ottenere qualunque posto, ed ogni cappella; e di nuovo si riprotesta suo servitore umilissimo.

Per l'illustrissimo e reverendissimo monsignor Visconti uditore della Sagra Rota.

Documento 10
Lettera di Giuseppe Stoppani sulle prove di Pietro Paolo Valle (7 settembre 1743)
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 10

Venezia 7 settembre 1743

Carissimo fratello,

tardi e malamente adempio la comisione da voi favoritami ne 21 aprile dello spirato, ma la colpa non è mia dovendosi più tosto attribuire alla puoca virtù de candidati, che aspirano d'impiegarsi al servizio di cottesta metropolitana, mentre la compositione da voi trasmessami si è ritrovata talmente debole che non vi è statto veruno di questi maestri di capella che non abia creduto di rimetterci di riputazione ponendo e segnando inscrito il proprio sentimento. Li due annessi fogli contengono per terza mano li sentimenti del signor Porpora e del signor Pulli notissimi maestri di musica, e quest'ultimo ha segnato di croce nelle carte di musica che rimando franche di porto in un involto a parte col presente corriere li erori più masici.

Per vossignoria illustrissima signor conte Carlo Marliani signor signor padron colendissimo Giuseppe Stoppani.

Documento 11
Giudizio di Nicolò Porpora sulle prove di Pietro Paolo Valle (25 agosto 1743)
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 11 (allegato al Documento 10)

Il signor maestro Porpora, dopo aver esaminato tutto ieri e tutt'oggi le qui gionte carte, non ha creduto di dover scrivere parere sopra di loro per non dir cosa che dispiaccia ignorando affatto da dove siano. Dirne bene è impossibile anche moderatamente ne compassionevolmente; chi ha più scritto ha fatto più spropositi e mi ha fatto vedere che oltre l'ignorarsi le bone leggi della musica e dell'armonia s'ignorava quelle della prosodia ancora. Infatti abbiamo rimarcato magnifi-cat; Ani-ma; Spiri-tus.

È inutile che descriva tutto il resto in riguardo al contrapunto ed al ritmo. Mi restringo all'onere d'aver obbedita vostra eminenza e presto.

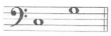
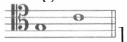
[A lato:] Mi scordavo dire a vostra eminenza che il signor maestro Porpora ha giudicato il più cattivo quello dei quattro che ha scritto a più parti; ed il meno, quello che si contenne a tre sole parti.

25 agosto.

Documento 12
Giudizio anonimo (di Pietro Pulli) sulle prove di Pietro Paolo Valle (s. d.)
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 12 (allegato al Documento 10).

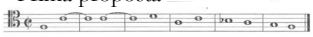
In esecuzione de stimatissimi comandi di vostra eccellenza sono state ponderate le conote (sic) composizioni da chiesa da un dotto professore di musica, e dice che le sudette sono fatte senza il buon ordine, e metodo, ne le risposte corrispondano alle proposte de tuoni, oltre essere piene di errori, de quali si sono solamente notati li più rimarcabili con una croce che è quanto può giustamente dire, e chi scrive si rassegna alla sua obedienza.

Documento 13
Giudizio di Giuseppe Gonella sulle prove di Pietro Paolo Valle (s. d.)
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 13

Per ubbidire a' veneratissimi commandi di vossignoria illustrissima e reverendissima ho considerato con la maggiore attenzione possibile le composizioni a mia casa trasmessemi. Certamente non può negarsi la fatica non ordinaria che ho ritrovato massimamente nelle 2 composizioni a otto voci reali, se bene vi ho ritrovato nello scorrerle tre piccioli errori da me segnati a suo luogo, cioè 2 nella prima ove dice In lege Domini, e un altro nella seconda ove dice et Misericordia, quali per accidente, od inavvertenza sono fuggiti dalla studiosa penna del compositore; di questi però non ne faccio verun caso, non essendo cosa più facile che l'ingannarsi involontariamente. Quello però che non posso in veruna maniera scusare si è, che (sii stata la prescia, il timore, o l'apprensione in simili casi) anno (sic) fatto sbagliare il tuono delle 2 sopradette compositioni all'auttore, perché sì l'una come l'altra che dalle prime due note  che danno indizio manifesto del 6° tuono egli si è lasciato lusingare dalla cadenza della prima e dalla relazione della 2ª essere ambidue del 5° tuono. Se la mia scuola prattica di Roma non erra, sicuramente non erro ne men io poiché il C primo tasto saltando al F diventa 4ª bassa del tuono pure di F, e dovendosi rispondere con la parte superiore (non ad imitazione come quivi ritrovo in tutte due le sopradette composizioni) ma bensì a rigore di relazione di tuono, deve necessariamente cominciare l'antedetta parte superiore dal F nota del 6° tuono al C quinta del medesimo tuono  onde si vede patentemente lo sbaglio del tuono che si è preso il compositore che l'ha creduto per 5° quando doveva essere del 6° tuono. Se il basso facesse il salto dal C al G  si potrebbe in tal guisa concepire il 5° tuono, e la risposta della parte superiore sarebbe di saltare dal G al C ] e allora non vi sarebbe più dubbio che il soggetto non fosse del 5° tuono, ma essendo diverso il movimento del basso, cioè dal C al F 

concludo, e dico asseverantemente con buona pace del compositore essere le due proposte del 6° tuono.

Prima proposta 

; sua legitima risposta con la parte superiore 

.

Seconda proposta 

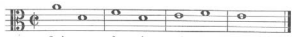
; sua legitima risposta con la parte superiore 

; e ciò sii abbastanza detto per le due composizioni a 8.

Circa poi il rimanente, dirò che il primo versetto del Magnificat del 4° tuono è buono, conoscendovisi la propria relazione del medesimo tuono. Il terzetto che segue, cioè Quia respexit questo sì (mi sii permesso il dire) essere tirato giù alquanto alla stracca, e pare di tutt'altro auttore. Intorno poi all'altro che dice Quia fecit, che dall'invito che fa la parte superiore del soprano dà indizio manifesto di venire a formare e proporre il primo tuono (quale però iuxta regula del tuono per niun conto può avere b molle obbligato in chiave, se non qualcuno per accidens) vedo dissi una gran discrepanza di risposta con la parte inferiore del contralto, che risponde senza veruna relazione: anzi del tutto opposta al predetto primo tuono, la di cui risposta (non dovendo essere per niun conto d'imitazione, ma bensì relativa al prefato primo tuono) deve essere relativamente la seguente:

proposta 

; sua risposta con la parte inferiore

Risposta 

sicché in vece di rispondere come doveva del primo tuono, col di lui esemplare 

ha risposto del 2° tuono. Taccio non so qual cattiva relazione che ho trovato nel progresso del medemo versetto, non essendo così facile in tali strettezze il potere purgare il tutto. Per altro il compositore dà buona speranza di fare anche buon progresso mentre si vede che non ha risparmiato fatica, e col longo esercizio mi persuado, che farà una passata non ordinaria.

Per ubbidire adunque come già dissi a vossignoria illustrissima e reverendissima ho detto il mio debol parere intorno le sopraccennate composizioni che ora le riconsegno, non avendo io mai preteso di criticare le opere altrui, ma bensì di dire con candidezza la pura verità secondo il mio povero intendimento rimettendomi sempre a chi ha più cognizione ed intelligenza di me, che sono un semplice prattico, e che non ha altro che un po' d'esperienza fatta col longo esercizio, e con la frequente veduta de' composizioni de' gravi auttori; giacché la musica si è una scienza che non si finisce mai d'imparare. Ars longa vita brevis.

In fede di tutto ciò mi dico di vossignoria illustrissima e reverendissima umilissimo, devotissimo e obbligatissimo servitore e maestro de la di lei capella.

Giuseppe Gonella.

Documento 14
Verbale della riunione dei provinciali della chiesa (30 dicembre 1743)
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 431, capo XXVIII, fasc. 6, documento n. 18.

[...] Sendo stato ordinato dal Venerando Capitolo sott'il 9 agosto scorso su la notizia, che erano stati transmessi a' signori delegati li giudizii de periti, fatti sopra le composizioni dell'esperimento privato di Pietro Paolo Valle alla carica di maestro di cappella del Duomo, che si dovesse unire la congregatione de signori provinciali della chiesa coll'intervento de signori quatro delegati, ad effetto di ricconoscere detti giudizii, trattare, e portarne le risultanze al Venerando Capitolo, ha stimato il signor conte rettore di dare l'incomodo sotto questo giorno a' prefati signori. Propostosi dal signor conte rettore l'affare, non essendo puotuto intervenire il reverendo don Carlo Marliano altro de signori delegati occupato da grave impedimento, che a tal effetto ha rimesso questa mattina il giudizio sigillato a lui pervenuto; intesi li prefati signori degl'antecendenti; e sentendo esser pronti presso gl'altri tre signori delegati gl'altri tre giudizii, li signori congregati stimarono di far leggere tutti detti giudizii, quali letti sono del tenore seguente.

Ponantur.

Fattosi perciò colloquio sopra il contenuto ne' sodetti ingionti quatro giudizii, considerando li prefati signori, che il motivo, per cui il Venerando Capitolo aderendo alle istanze del supplicante lo ha admesso all'esperimento, altro non è stato, che per conoscere, se in esso veramente concorressero tutte quelle parti d'eccellenza per degnamente compire all'importante incombenza di maestro di cappella della metropolitana, sono venuti li medemi signori in parere a voti pieni di consultare al Venerando Capitolo non essere in caso il detto Pietro Paolo Valle di proseguire l'istanza di che si tratta, e non doversi a quella attendere, attese le risultanze delli sodetti giudizii [...].

Documento 15
Richiesta di Pietro Paolo Valle (1744)
AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 14 (documento a stampa con firma autografa di Pietro Paolo Valle)

Illustrissimo, e reverendissimo Capitolo,[81]

Pietro Paolo Valle servidore devotissimo delle signorie loro illustrissime, e reverendissime ha presentato alle medeme un suo memoriale, nel quale chiese copia autentica delli componimenti, che il sopplicante ha fatti per il concorso alla carica di maestro di capella di questa insigne metropolitana, perche desidera conservarli in prova dell'esperimento da esso dato.

Ha fatto riflesso, che il ritardo del non decretargli il sodetto suo ricorso possa procedere dal non avere fatta la protesta, che si fa nanti (sic) de' publici, cioè di non servirsene contro del concedente.

Perche donque preme al supplicante l'avere la richiesta copia autentica alle signorie loro illustrissime, e reverendissime novamente ricorre, umilmente supplicandole ordinare a chi si aspetta, che se le dia prontamente la copia autentica di detti componimenti, offerendosi pronto pagare la spesa delle medesime copie, ed autenticazione, protestando lo stesso supplicante, come

[81] Annotazione manoscritta: «1744 21 martij. Lect. Cappella musicale. Supplenza al maestro di cappella».

protesta in ogni miglior modo di non valersene in qualonque modo contro la Veneranda Fabbrica, il che etc.

Pietro Paolo Valle.

Documento 16

Lettera della contessa Elena Gorani Tornielli a Padre Giovanni Battista Martini (25 agosto 1744)

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, I.18.33[82]

Rendo anch'io ben distinti ringraziamenti a vostra paternità per la diffesa autorevole inviata al signor Zucherini a favore del signor Pietro Paolo Valle mio prottetto, qual manifestò, sebbene da me sia creduto di sua propria mano altri però potrebbero negarmi esser tale. Avendo dunque inteso dall'istesso signor Zucherini che vossignoria voglia di nuovo mandare altra favorevol dichiarazione per il detto mio raccomandato, la prego inviarla a me ed autenticata da notaro perche così rissultarà la virtù del nominato compositore per essere confermata col di lei sapientissimo giudizio, essendo ancor qui riconosciuta e rinomata una sua sì eccellente virtù. Tanto spero dalla gentilezza di vossignoria e di un simil favore glie ne restarò ben tenuta, assicurandola che in ogni servizio [?] mi darò premura di dargli una buona [...] ricompensa con impiegarmi a di lei vantaggio, come desidero, e mostrarle la particolar stima verso il suo merito, con la quale riverente mi rassegno

di vostra paternità divotissima obligatissima serva

contessa Elena Gorana Tornelli.

Milano 25 agosto 1744

Documento 17

Lettera della contessa Elena Gorani Tornielli a Padre Giovanni Battista Martini (9 settembre 1744)

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, I.18.31[83]

Molto reverendo padre,

rendo infinite grazie a vostra paternità per la bontà che ha dimostrata in volermi favorire, ma vedo la difficoltà che mi adduce per farmi l'altra diffesa autentica da me richiestagli e però devo avertirla che quando voglia graziarmi, come spero non abbia stimare che venga in disputa il componimento fatto dal mio raccomandato, mentre per questo tengo fedi autentiche del signor Bencini di S. Pietro in Roma, del signor Leonardo Leo, del signor Basilio della Santa Casa di Loretto, e del signor Gonella di Cremona, che tutti questi furono quelli che giudicarono e approvarono tale componimento. Onde in oggi altro non mi abbisogna che di sempre più autenticare con la di lei rara virtù con dichiarare in diffesa giuridica che il tema datogli fosse del quinto tuono (come vostra paternità ha già asserito, essendo stati di egual parere li già nominati giudici, e questo lo desidero per sempre più convincere l'opinione di qualchuno che voleva che fosse del primo tuono ed è vero che ciò che gli scrisse il signor Zucharino che in quel tempo mi difficoltavano di darmi il componimento, atteso che era ben fatto ma sia sapendo che io ho ot-

82 Cfr. ANNE SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters*, p. 311, n. 2471.

83 Cfr. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters*, p. 311, n. 2472.

tenute le fedi di chi hanno giudicato non hanno difficoltà alcuna di darmelo). Assicuro vostra paternità che delle obligazioni contrate ne viverò sempre tenuta, e desiderarò in ogni tempo occasione di giovarle, e palesargli in fatti la stima con cui passo a dichiararmi. Di vostra paternità divotissima e obligatissima serva contessa Elena Gorana Tornielli.

Milano 9 settembre 1744

Al Padre Martini
Bologna

Documento 18
Lettera di Padre Giovanni Battista Martini a Domenico Alberti (16 settembre 1744)
Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, I.14.163a[84]

Ho già avuto riscontro esser stato recapitato involto consegnatoli, che però le rendo distintissime grazie del favore fattomi. La controversia di cui le parlai insorta costì in Milano è sopra[85] una composizione fatta per concorso da un certo signor Pietro Paolo Valle, che è protetto dalla signora contessa Elena Gorana Tornielli ed assistito anche dal signor Carlo Zuccari detto Zuccarino, e farlo ripaltare sopra degl'altri concorrenti, [...] anche sia stato [...], quali intendono di diffendersi, e i censori sono stati li signori Bencini di Roma, Leonardo Leo, D. Basilio maestro di cappella della Santa Casa di Loreto e Gonella di Cremona, onde la dama pretenderebbe da me, un attestato auttentico per mano di notaro a favore del suddetto signor Valle, quale sopra un tema di canto fermo datoli del p^{o} o al più del 2^{o} tono ecclesiastico, ha tratto la composizione in C sol fa ut, e vorebbero che io asserissi tal tema esser del 5^{o} tono, cosa che nissuno credo mai s'azardarà di dire, onde io faccio richiesta della composizione alla suddetta dama, senza della quale non voglio scrivere cosa alcuna, oltre di che qualcheduno dei sopranominati censori mi avisa esser la composizione del suddetto signor Valle molto triviale, ove non si scorge se non che un sforzo di evitar le due 5^{e} e le due 8^{e} nonostante ve ne siano anche di fugite di queste. Questo è in succinto tutta la serie della controversia: ella che è *supra faciem loci* potrà esser meglio informato e a proporzione di quello [che] scoprirà La supplico avisarmi, perché conosco che la sopra accennata dama sarà per tempestarmi di lettere per scarpirmi qualche approvazione, la quale ne posso ne devo fare senza prima essere pienamente informato, e avere sotto gl'occhi la composizione. E in fine con tutta la venerazione e stima sempre a suoi comandi resto.

Bologna li 16 settembre 1744.

Documento 19
Lettera della contessa Elena Gorani Tornielli a Padre Giovanni Battista Martini (23 settembre 1744)
Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, I.18.32[86]

Molto illustre, e molto reverendo padre,

---

84 Cfr. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters*, p. 19, n. 176.

85 Cancellato da un tratto di penna: «da pagina».

86 Cfr. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters*, p. 311, n. 2473.

dalla lettera di vostra paternità comprendo aver essa inteso che io desiderassi la diffesa circa il componimento, quando la premura che avevo del suo eccellente giudizio, era soltanto perché ciò mi fu suggerito da un padre della sua religione, avendo avuto il medesimo tutto il genio, e desiderio che fosse in Milano meglio cognita la singolar virtù di vostra paternità. Però a me solo bastano li quattro giudizi delli quattro maestri di capella già accenatigli, li quali tutti d'accordo anno (sic) giudicato che il tema a lei inviato fosse del quinto tuono, avendo io le fedi di quelle legalizate, mentre non vi è mai stato disputa che il componimento non fosse più che ben fatto. Con quest'occasione torno ad esibirmi pronta ad impiegarmi in congionture di suo vantaggio, e con porgendole i miei divoti rispetti mi raffermo di vostra paternità divotissima e obligatissima serva contessa Elena Gorana Tornielli.

Milano 23 settembre 1744

Al Padre Martini
Bologna.

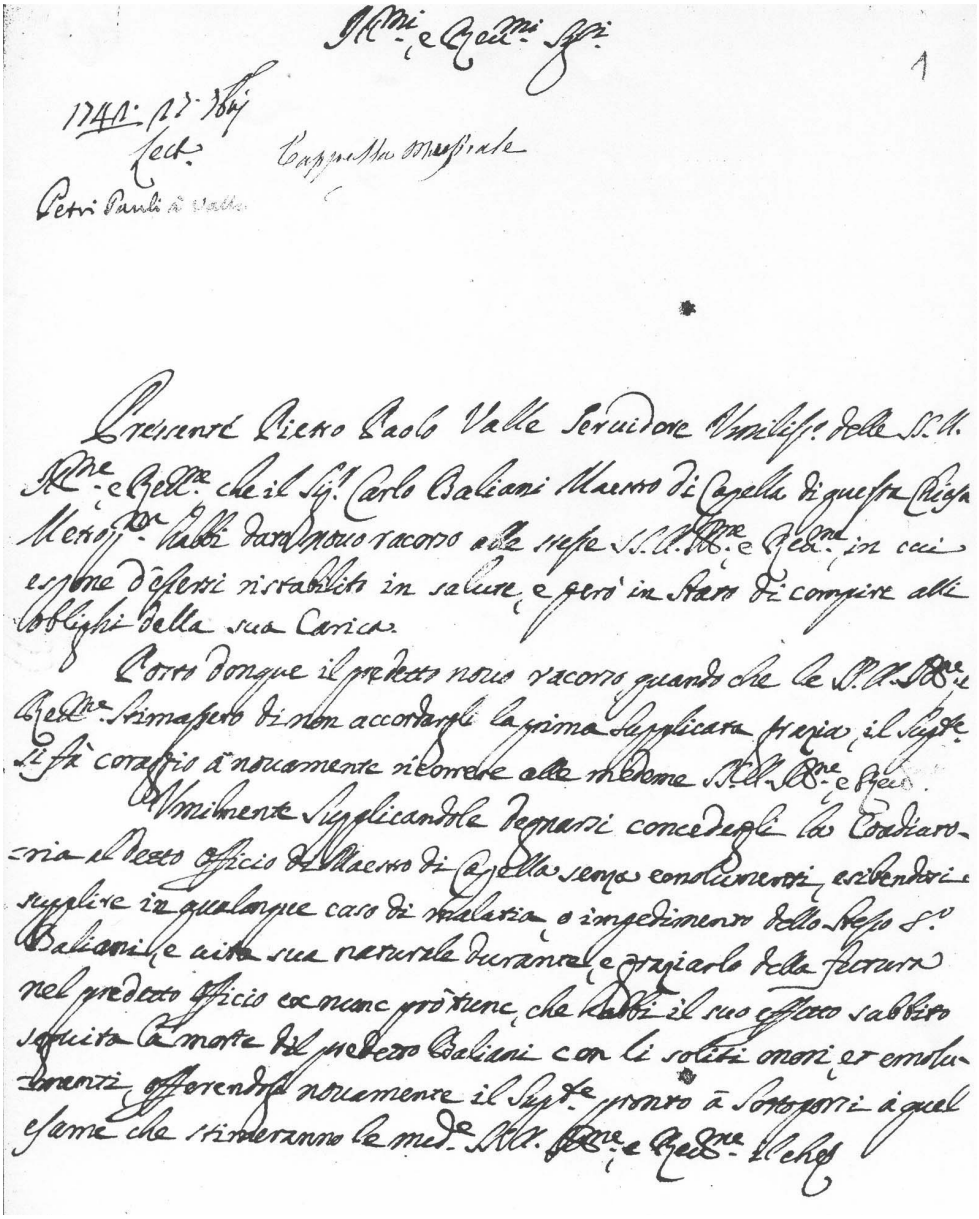


Figura 1



PER LA SOLENNE COMMEMORAZIONE

DE' DOLORI

DI MARIA VERGINE

CHE CELEBRASI

NELLA CHIESA PARROCCHIALE

DI S. VITO AL PASQUIROLO

Nel giorno 15. Settembre 1777.

CANTATA SACRA

DEDICATA ALLA SINGOLARE PIETA

DELLA NOBILISSIMA DAMA

L' ILLUSTRISSIMA SIGNORA CONTESSA

DONNA GIOVANNA

TROTTI

NATA BELLONI:

IN MILANO.

Nella Stamperìa di Gioanni Montani in Strada Nuova.

Con licenza de' Superiori.

Figura 2

PER LA SOLENNE COMMEMORAZIONE

DE' DOLORI

DI MARIA VERGINE

CHE CELEBRASI

NELLA CHIESA PARROCCHIALE

DI S. VITO AL PASQUIROLO

Nel giorno 15 *Settembre* 1778.

CANTATA SACRA

DEDICATA ALLA SINGOLARE PIETÀ

DI SUA ECCELLENZA

CARLO

CONTE, E SIGNORE DI FIRMIAN

DI CRONMETZ, MEGGEL, E LEOPOLDSCRON

CAVALIERE DELL'INSIGNE ORDINE

DEL TOSON D'ORO

GENTILUOMO DI CAMERA

E CONSIGLIERE INTIMO ATTUALE DI STATO

DELLE LL. MM. II. RR. AA.

GENERALE SOVRAINTENDENTE DELLE REGIE POSTE D'ITALIA

LUOGOTENENTE, E VICE-GOVERNATORE

DE' DUCATI DI MANTOVA,

SABBIONETA, E PRINCIPATO DI BOZZOLO,

E MINISRO PLENIPOTENZIARIO DI S. M. I. R. A.

PRESSO IL GOVERNO GENERALE

DELLA LOMBARDIA AUSTRIACA ec. ec. ec.

Figura 3

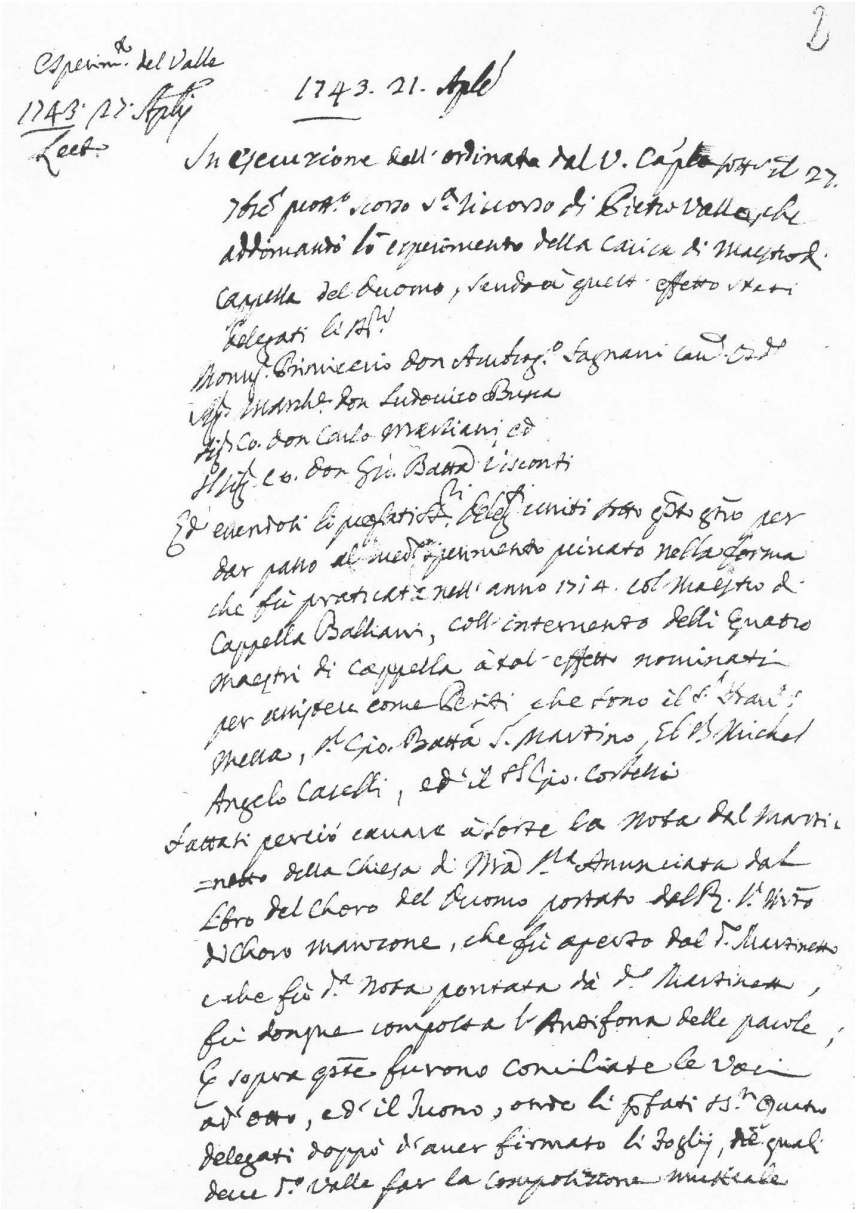


Figura 4

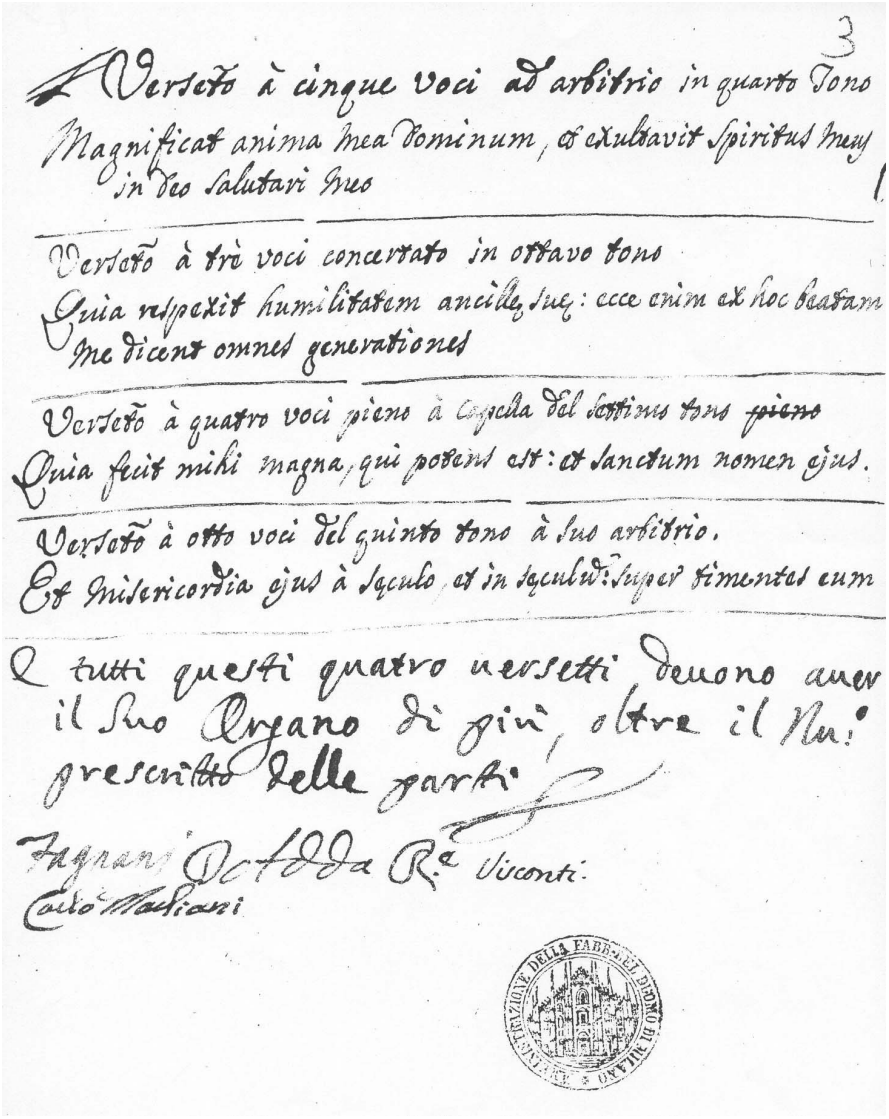

3
Verseto à cinque voci ad arbitrio in quarto Tono
Magnificat anima mea Dominum, & exultavit Spiritus meus
in Deo salutari meo
Verseto à trè voci concertato in ottavo tono
Quia respexit humilitatem ancillæ suæ: ecce enim ex hoc beatam
me dicent omnes generationes
Verseto à quatro voci pieno à capella del settimo tono ~~pieno~~
Quia fecit mihi magna, qui potens est: et sanctum nomen ejus.
Verseto à otto voci del quinto tono à sua arbitrio.
Et misericordia ejus à sæculo, et in sæculum: super timentes eum
E tutti questi quatro versetti devono aver
il suo Organo di più, oltre il Num.°
prescritto delle parti
Fagnani Ottobba R.a Visconti.
Carlo Mariani
ISTRUZIONE DELLA FABBRICA DEL DUOMO DI MILANO

Figura 5

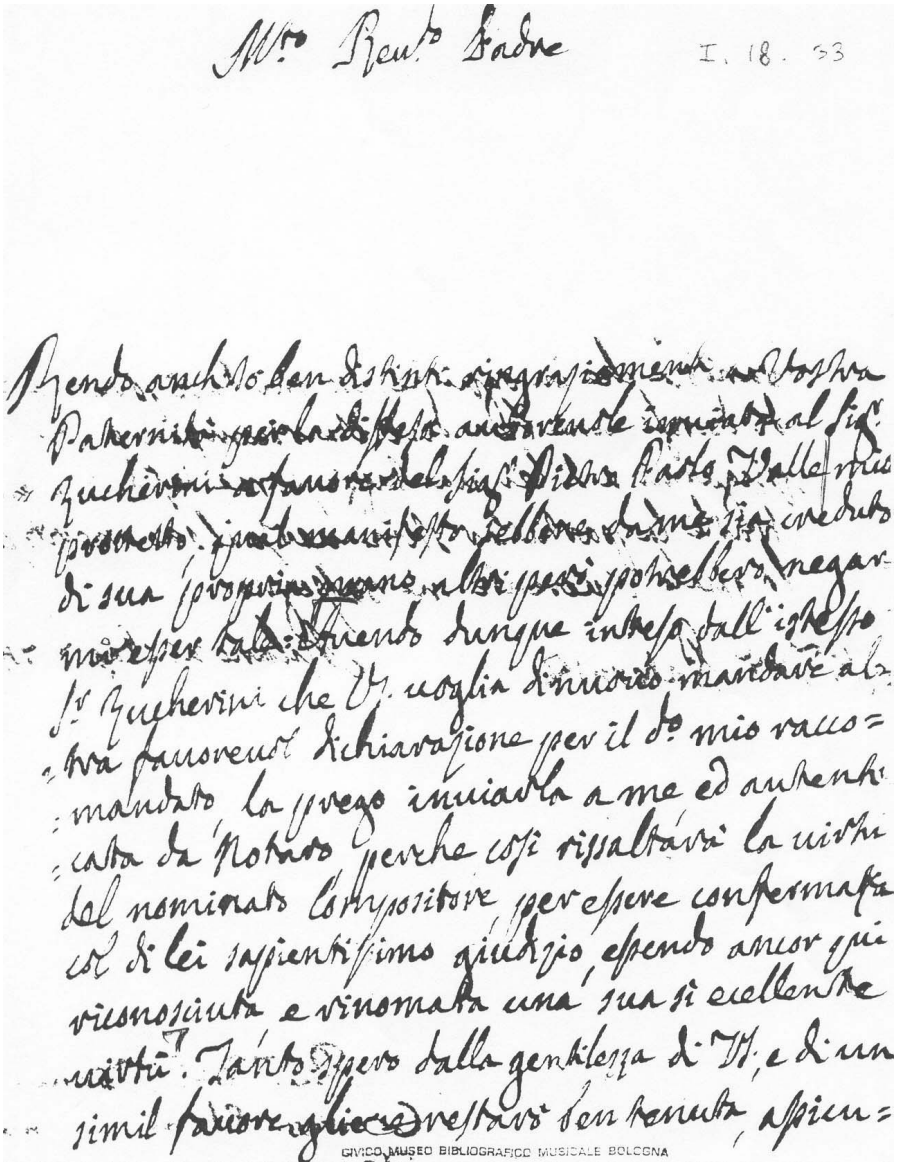

M.to Rev.do Padre
I. 18. 33
GIVICO MUSEO BIBLIOGRAFICO MUSICALE BOLOGNA

Figura 6

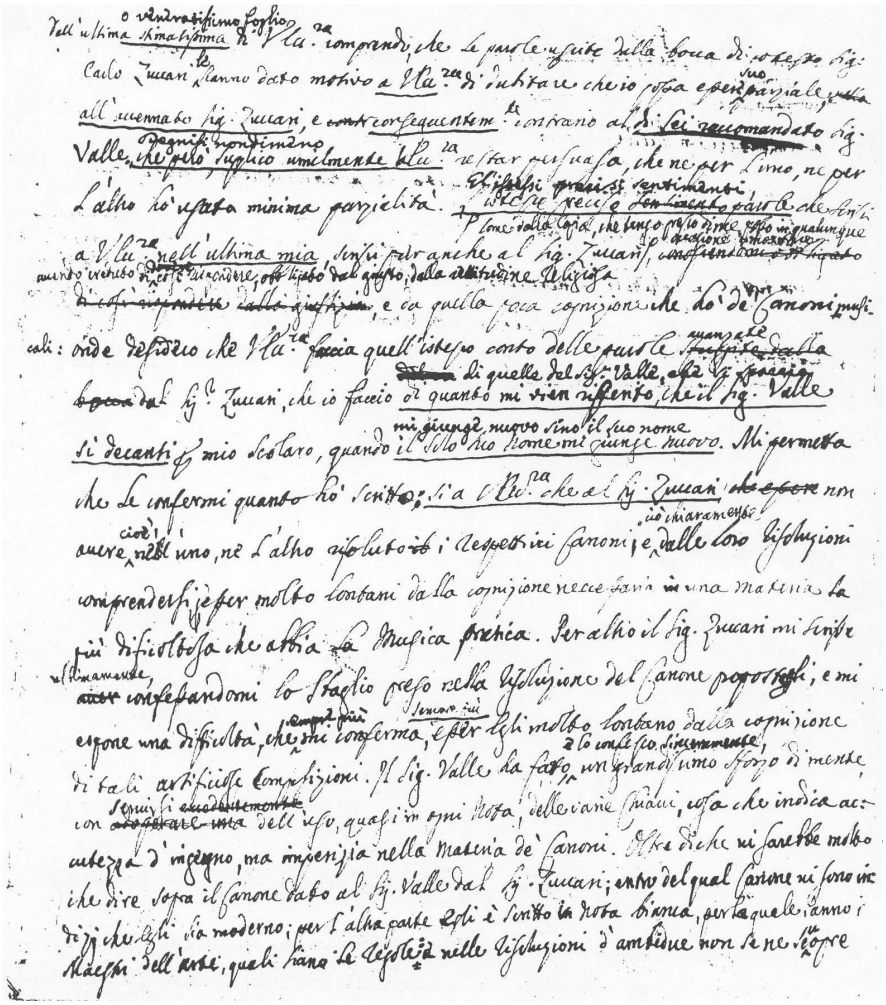
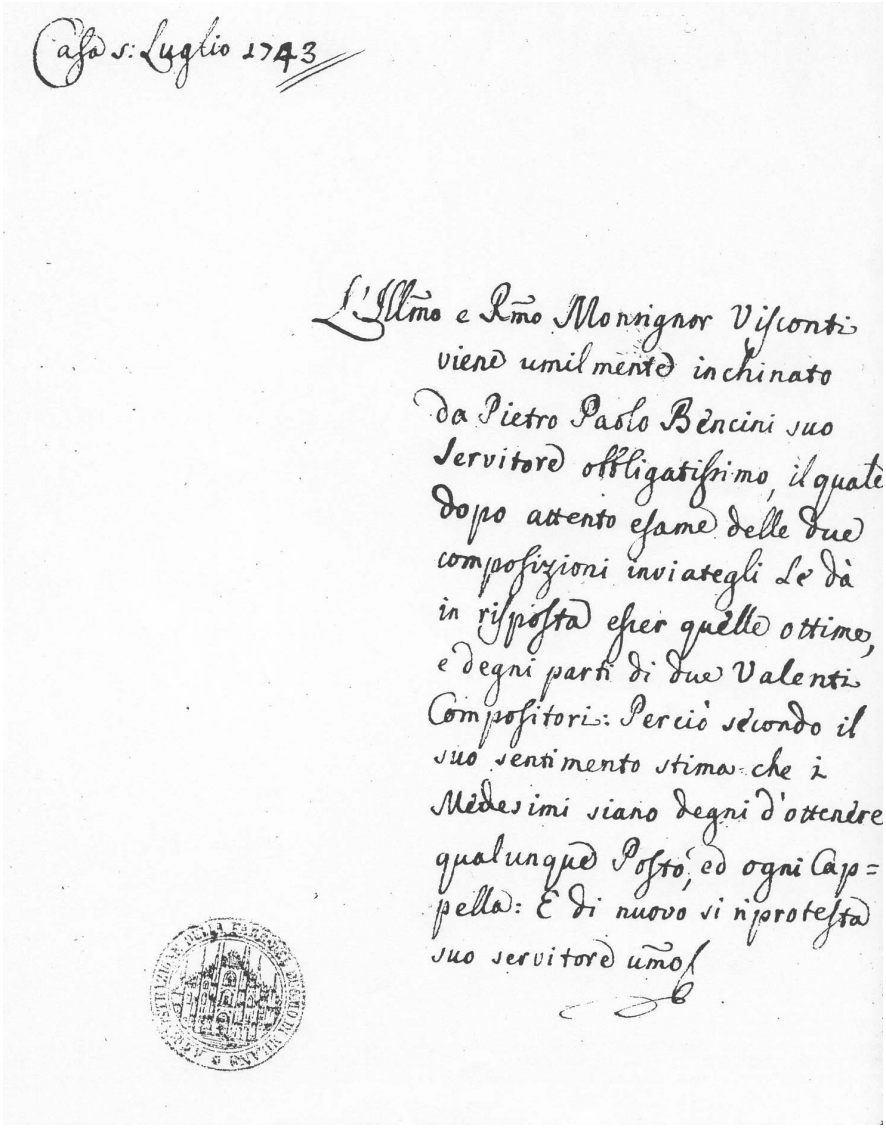


Figura 7


Casa s: Luglio 1743

L'Illmo e Rmo Monsignor Visconti
viene umilmente inchinato
da Pietro Paolo Bencini suo
Servitore obligatissimo, il quale
dopo attento esame delle due
composizioni inviategli Le dà
in risposta esser quelle ottime,
e degni parti di due Valenti
Compositori: Perciò secondo il
suo sentimento stima che i
Medesimi siano degni d'ottenere
qualunque Posto, ed ogni Cap=
pella: E di nuovo si riprotesta
suo servitore umo

Figura 8

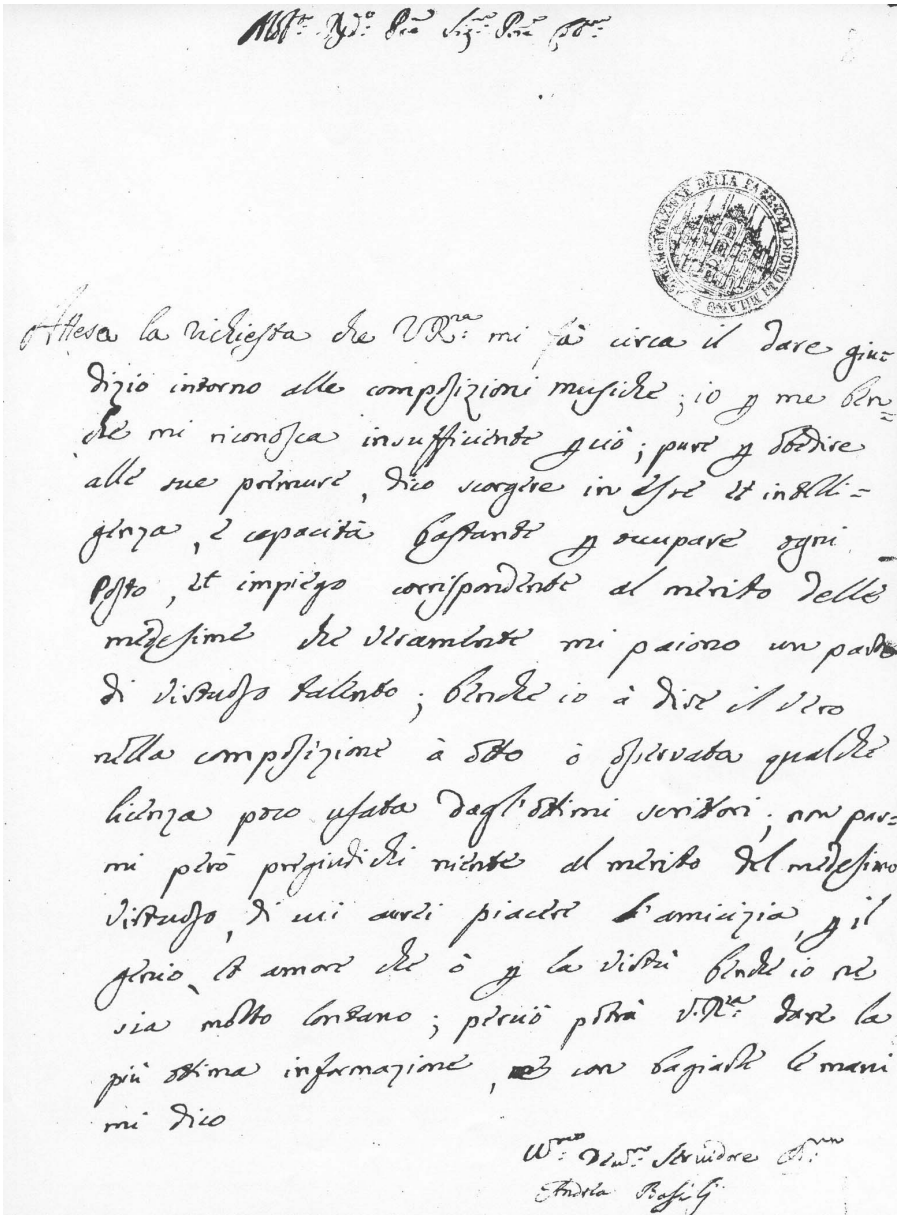


Figura 9

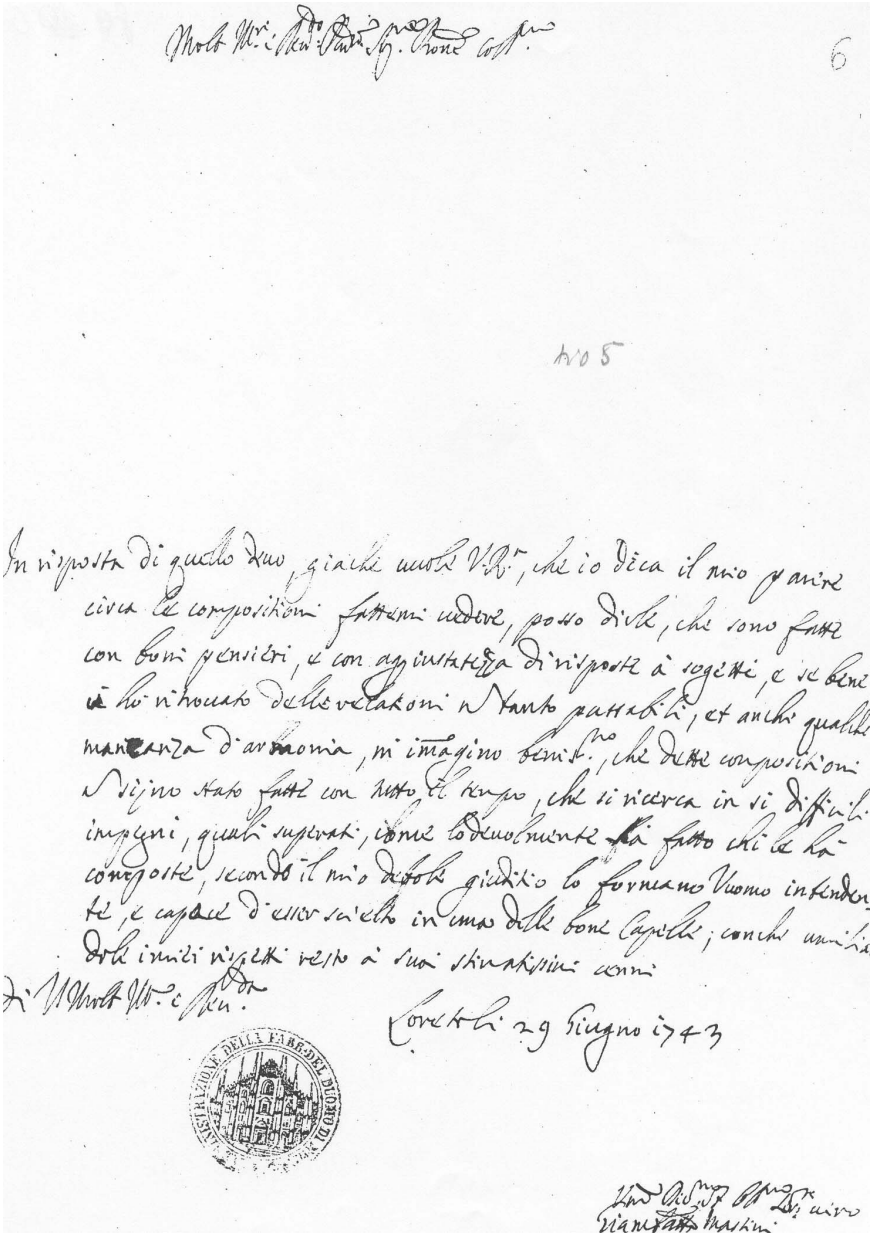
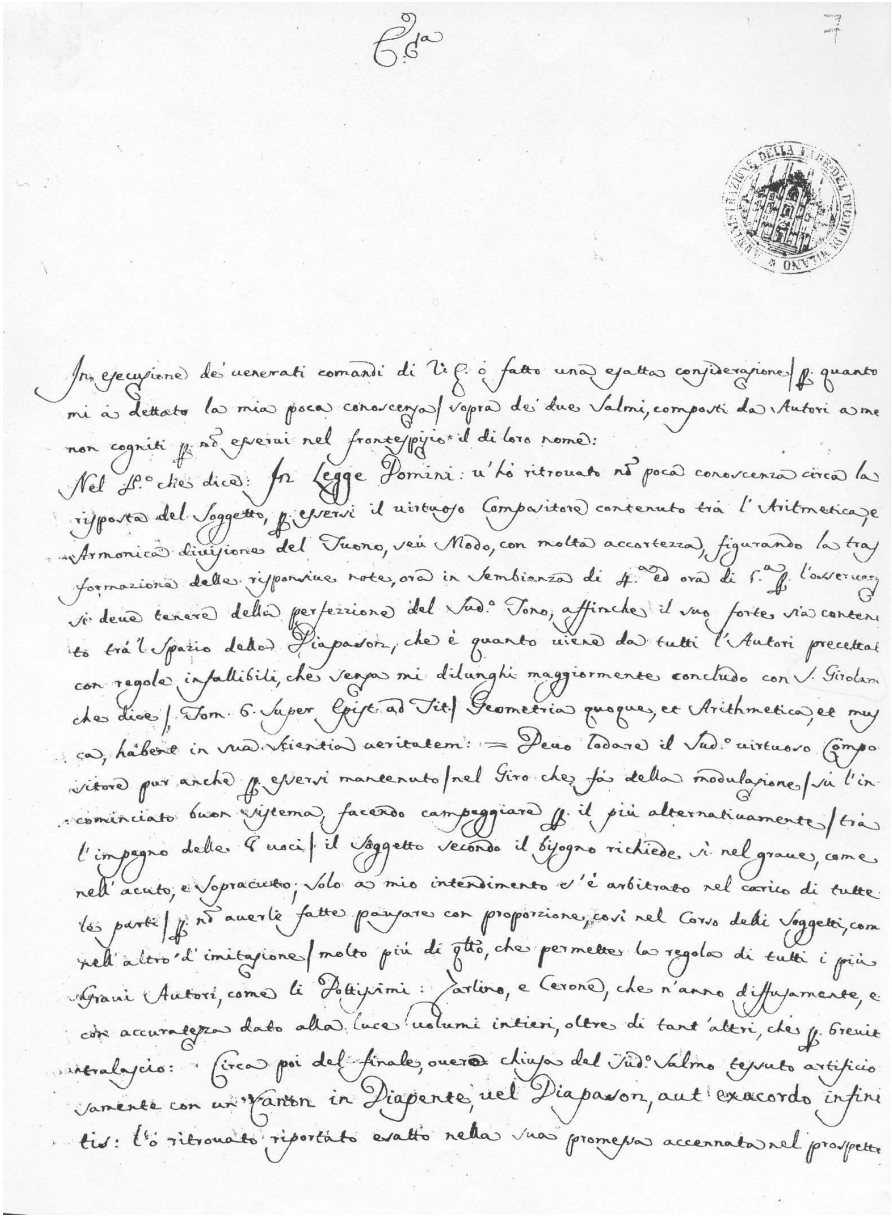
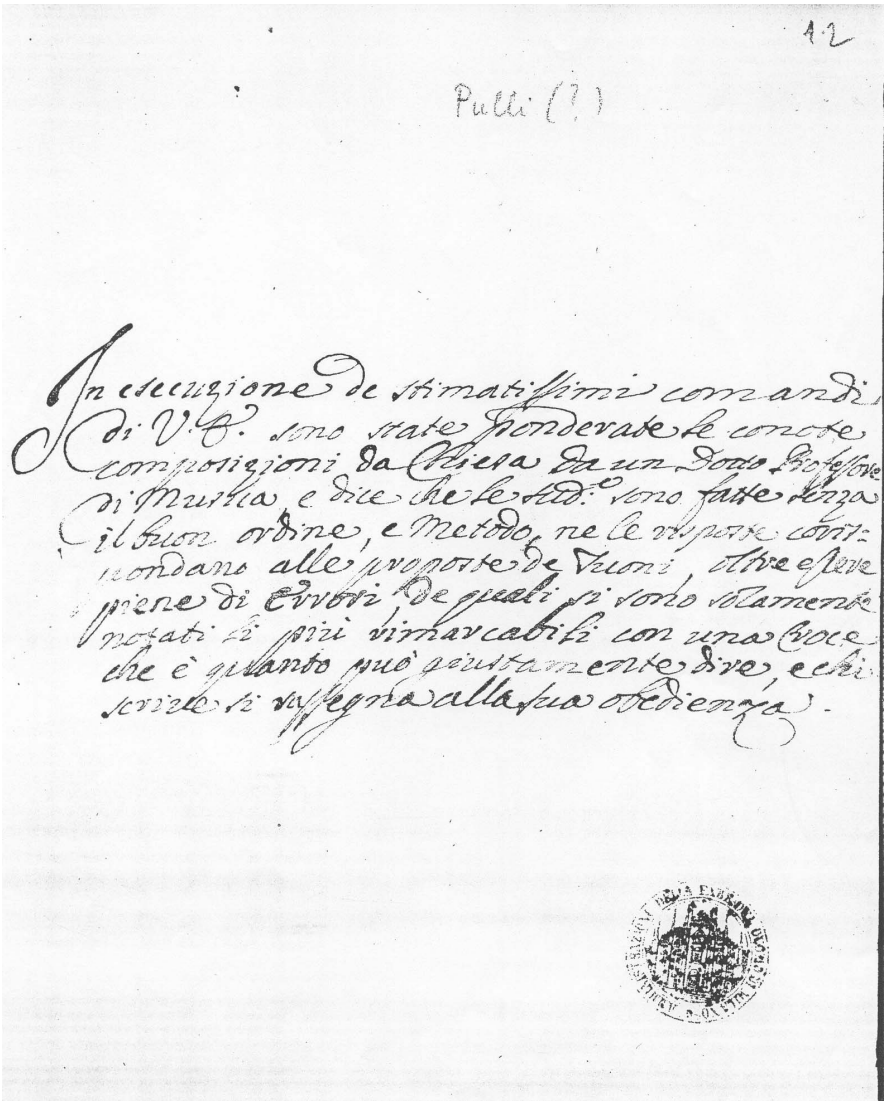


Figura 10



In esecutione de' veneratti comandi di V.S. ho fatto una esatta consideratione sopra quanto mi è dettato la mia poca conoscenza sopra dei due Salmi, composti da Autori a me non cogniti, ne scorsi nel frontespitio il di loro nome:
Nel Sal.° che dice: In Legge Domini: u'ho ritrouato nè poca conoscenza circa la risposta del Soggetto, osservi il virtuoso Compositore contenuto trà l'Aritmetica, e Armonica divisione del Tuono, ver'à Modo, con molta accortezza, figurando la tray formazione delle risposte note, ora in sembianza di 4.ta ed ora di 5.ta l'osservatione si deue tenere della perfettione del Sud.° Tono, affinche il suo forte via contenuto trà l'Spatio della Diapason, che è quanto viene da tutti l'Autori precettati con regole infallibili, che senza mi dilunghi maggiormente concludo con S. Girolamo che dice, Dom. 6. Super Epist. ad Tit. Geometria quoque, et Arithmetica, et musica, habent in sua scientia veritatem: = Deuo lodare il Sud.° virtuoso Compositore pur anche osservi mantenuto nel Giro che fà della modulatione sù l'incominciato buon systema facendo campeggiare il più alternatiuamente trà l'impegno delle 4 uoci il Soggetto secondo il bisogno richiede, sì nel graue, come nell'acuto, e sopracuto; Solo a mio intendimento s'è arbitrato nel carico di tutte le parti non auerle fatte passare con proportione, così nel Corso delli Soggetti, come nell'altro d'imitatione molto più di otto, che permettes la regola di tutti i più Graui Autori, come li Potiprimi: Zarlino, e Cerone, che n'anno diffusamente, e con accuratezza dato alla luce suoi lumi intieri, oltre di tant'altri, che si breuita tralascio: Circa poi del finale, ouero chiusa del Sud.° Salmo tessuto artificiosamente con un Varion in Diapente, nel Diapason, aut exacordo infinitis: l'ho ritrouato riportato esatto nella sua promessa accennata nel prospetto

Figura 11


12

Pulli (?)

In esecuzione de stimatissimi comandi
di V.S. sono state ponderate le corte
composizioni da Chiesa da un Dotto Professore
di Musica, e dice che le stesse sono fatte senza
il buon ordine, e metodo, ne le sue parte corri-
spondano alle proposte de Duoni, oltre e sono
piene di Errori, de quali si sono distamente
notati li più rimarcabili con una Croce
che è quanto può giustamente dire, e chi
scrive si rassegna alla sua obedienza.

Figura 12

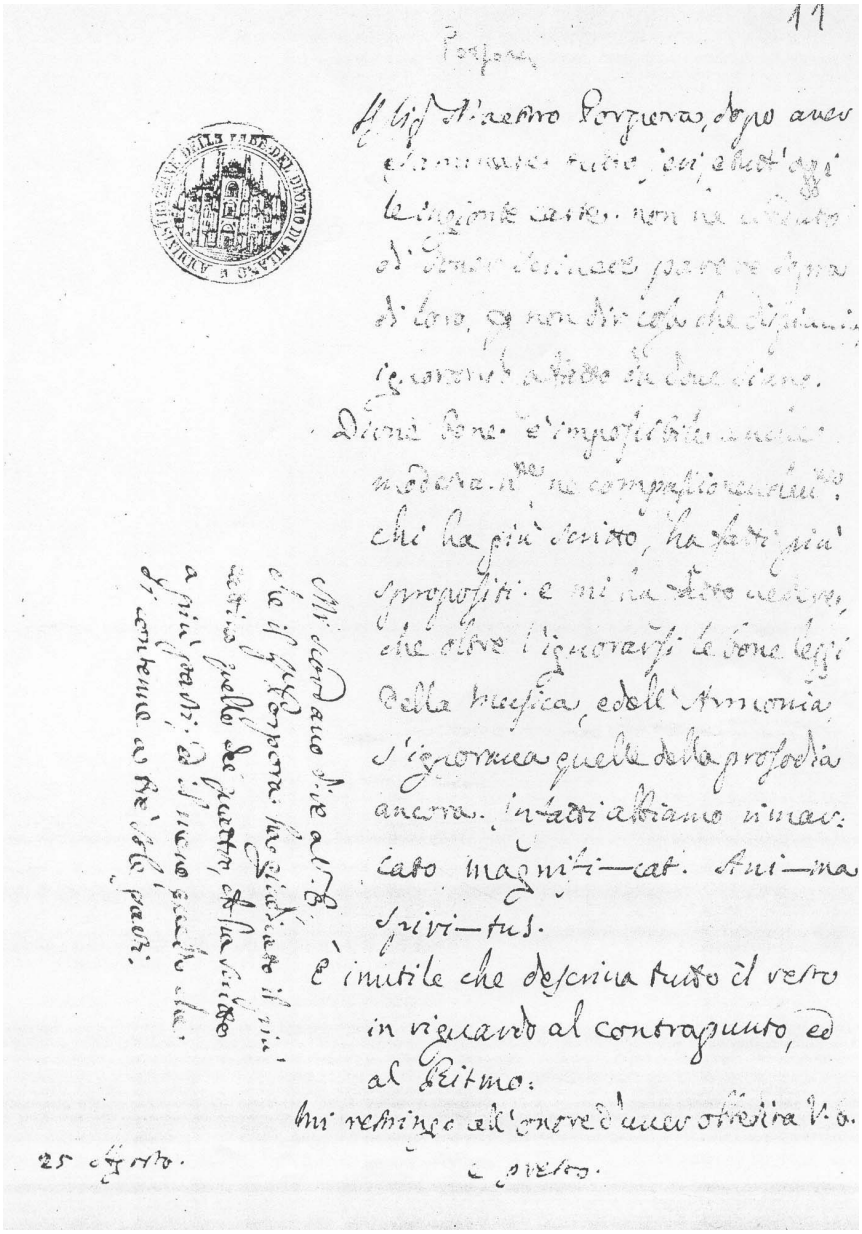
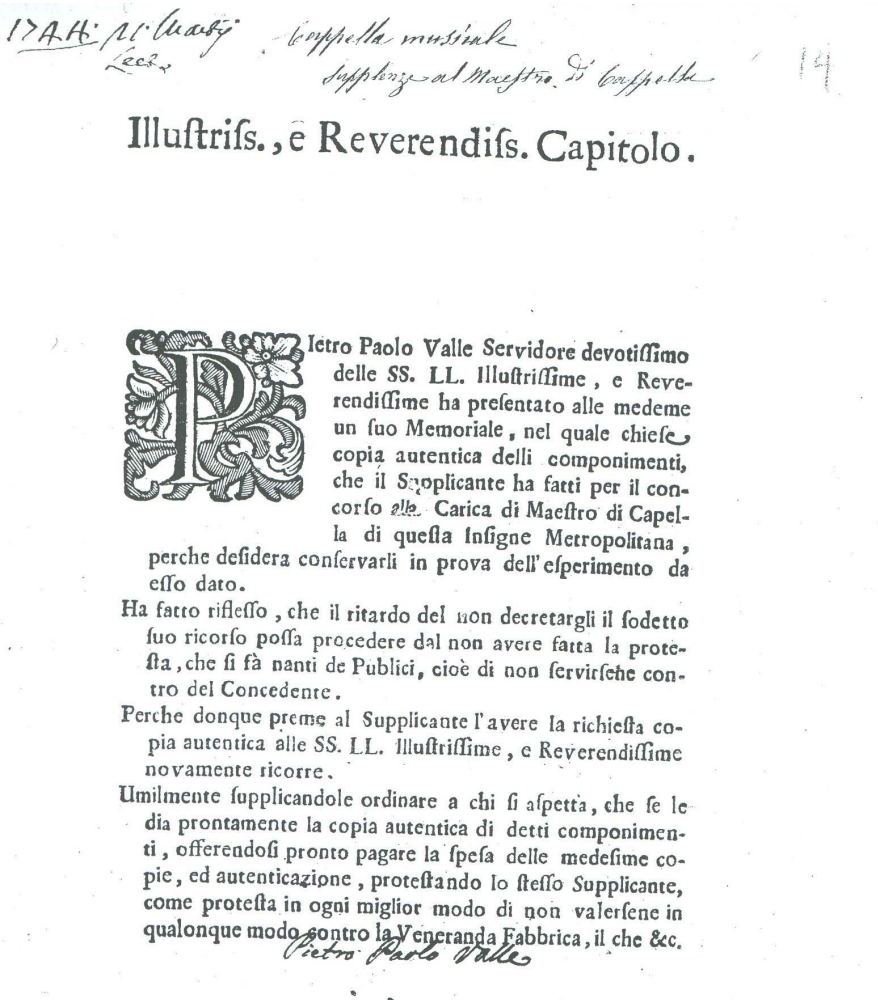


Figura 13



ASH: AC: Mastj Cappella musicale
Lecc.
Supplenza al Maestro di Cappella
14

Illuſtriſs., e Reverendiſs. Capitolo.

Pietro Paolo Valle Servidore devotiſſimo delle SS. LL. Illuſtriſſime, e Reverendiſſime ha preſentato alle medeme un ſuo Memoriale, nel quale chieſe copia autentica delli componimenti, che il Supplicante ha fatti per il concorſo alla Carica di Maeſtro di Capella di queſta Inſigne Metropolitana, perche deſidera conſervarli in prova dell'eſperimento da eſſo dato.

Ha fatto rifleſſo, che il ritardo del non decretargli il ſodetto ſuo ricorſo poſſa procedere dal non avere fatta la proteſta, che ſi fà nanti de Publici, cioè di non ſervirſene contro del Concedente.

Perche donque preme al Supplicante l'avere la richieſta copia autentica alle SS. LL. Illuſtriſſime, e Reverendiſſime novamente ricorre.

Umilmente ſupplicandole ordinare a chi ſi aſpetta, che ſe le dia prontamente la copia autentica di detti componimenti, offerendoſi pronto pagare la ſpeſa delle medeſime copie, ed autenticazione, proteſtando lo ſteſſo Supplicante, come proteſta in ogni miglior modo di non valerſene in qualonque modo contro la Veneranda Fabbrica, il che &c.

Pietro Paolo Valle

Figura 14

INDICE DEI NOMI

Abbondo, I. 445
Abondio, A. 221
Adrio, A. 204n
Agazzari, A. 85, 88
Agostini, P. 387
Agostino (Santo) 10
Aikema, B. 38n
Albanese, I. 234
Albano, I. 166n
Alberigo, G. 11n,
Alberti, G. M. 129-130
Alce, V. 32n
Alessandro VII, 286
Aliaudo, G. 382
Aliaudo, P. A. 382-383
Alisi, A. 242n
Allsop, P. 120, 124
Alverti, D. 490-491
Amadei, G. 355n
Amadino, R.. 287
Andreini, F. 37n, 40n, 44n, 54
Andreini, G. B. 29-58
Andreini, I. 37n, 40n, 44n, 54
Andreini, P. E. 42n, 44, 46n
Anerio, F. 195n, 309, 312
Anerio, G. F. 88
Angelini, P. 33n
Angelini Bontempi, G. A. 283n
Animuccia, G. 25
Annibaldi, C. 312n
Antegnati, C. 451n
Antonio Julii da Padova, 246, 252-253
Arassi, D. 10n,
Ardesi, C. 214, 219, 221-222
Ardesi, G. P. 214, 219, 221-222
Arese, G. 457
Aretino, P. 438n
Argento (del), P. 232n
Armellini, M. 436n
Arnold, D. 150n, 248n
Artemanio, G. C. 410
Artioli, U. 355n
Asola, G. M. 74, 76-77, 79, 81-83, 85, 88, 240, 284
Assenza, M. C. 207n
Astezati, G. A. 52n
Aurigemma, L. 44n

Bacchi, G. B. 52-53
Baccusi, I. 77, 81
Bach, J. C. 481-482
Bacilieri, G. 186n
Baglioni, G. 410
Bailey, T. 164n
Bailhache, P. 21n
Baitelli, A. 52n
Baldassarri, M. L. 445
Baldi, S. 392n, 394n
Baliani, C. 477-478, 487
Banchieri, A. 86, 290, 454
Barbaran, A. 41n
Barbarano, F. 48n
Barbarino, B. 233, 235
Barbaro, F. 241n
Barblan, G. 310n, 311n, 313n, 314n, 484n
Barbo, L. 434
Bardazzi, S. 355n
Barezzani, M. T. R. 153n, 186n
Bargellini, O. L. 129
Bargnani, O. 311, 314
Baroffio, B. 11n
Baroncini, R. 188n
Barré, A. 178n
Bartolini, O. 251n
Basadonna, P. 242
Bascapé, C. 22n
Basili, A. 489-490, 495, 504
Bassani, G. B. 106-107, 124, 247, 256
Bassano, G. 151

Battiferri, L. 172n
Battistini, G. 393
Baviera, S. 32n
Bein, T. 362, 363n
Bellazzi, F. 93, 106, 160n
Bellettini, P. 35n
Belli, G. 85
Bellini, C. A. 371n
Bencini, P. P. 489-490, 494, 503
Bendinelli, C. 214n, 220, 222
Benedetti, C. 457
Bennwitz, H. 361n
Bentini, J. 32n
Bentivogli, A. 218n
Berardi, A. 121n, 126, 379n, 492
Beretta, O. 147n, 149n, 155n, 171n, 312n, 353n, 377n
Bergognone, A. 450
Beri, G. B. 195n
Bernardi, C. 57n, 394n
Bernardi, S. 240-241, 445
Bernstein, J. A. 438n, 449n
Bernstein, M. 313n-314n
Berti, G. 410
Berti, G. P. 150n, 154n
Bertis (de), U. 232n
Bertolotti, A. 375n
Bertoša, M. 241n
Besomi, O. 35n
Besutti, P. 310n-311n, 314n, 355n-356n
Bettley, J. 62, 186n, 188n, 414n, 438n, 449n
Bianconi, L. 198n, 305n
Bigaglia, D. 359-368
Bignami, G. 152n
Biondi, G. B. 88
Biondi, G. B. 284n
Bisognin, D. 355n
Bissoni, G. A. 391-394
Bizjak, M. 255n
Bizzarini, M. 152n
Blackburn, B. J. 436n
Boggio, E. 484n, 486n
Bohn, E. 173n
Bona, T. 155n
Bona, V. 187n, 380-385
Bonachelli, G. 160n
Bonardo, F. 226
Bondioli, G. 152-153, 160
Bonfante, F. 151
Bonini, S. 85
Bonivardo, U. 373
Bonomo, G. 153n
Bononcini, G. 127-128, 131
Bononcini, G. M. 122n
Bonta, S. 65n, 130, 157n, 160n, 168n, 421n
Bontempelli, B. 37-38, 41
Bontempelli, G. 37n, 39
Bonzi, Mario 233-234
Bonzi, Michele. 233
Borgetti, I. 183n
Borromeo Arese, G. 484, 486
Borromeo, C. (card.) 11, 17, 22, 29n, 30-31n, 36n, 57n, 411
Borromeo, F. (card.) 484
Borsario, S. 310
Borsetta, M. P. 221n
Borsieri, G. 409-410
Bossi, A. 436n, 438
Bouckaert, B. 355n
Bouquet, M. T. 373n-374n, 400n
Bournonville, J. de, 311
Bozzola, T. 79
Bracewell, C. W. 241n
Brati, G. B. 234n
Bravo, P. 51n
Bremond, H. 24
Breni, T. 195n
Brighetti, A. 33n
Brizi, B. 41n
Brofsky, H. 397, 480n
Brook, B. S. 361n
Brossard (de), S. 119-120, 124
Brosses (de), C. 35n

Brunati, G. 50n
Brunelli, R. 355n
Brunner, G. 147n, 156n
Brusasco, G. M. 372, 394
Bruschi, G. 91
Brutti, B. 236
Bucciantini, M. 21n
Buffardi, A. 48n
Bujić, B. 230n, 233n
Bukofzer, M. 119-120, 131
Burattelli, C. 31n, 36n
Burlini, A. 186
Buronzo, C, 396
Buschmeier, G. 361n
Buzzi, A. 442
Buzzi, F. 57n

Caccini, G. 68
Caffarelli, F. 360, 363-366, 368
Cafiero, R. 153n, 186n
Caims, C. 37n
Calcagno, D. 379n
Caldani, A. 288
Calessi, G. P. 172n-173n
Callegari Hill, L. 395n, 397n, 480n
Calvi, L. 202
Calvino, G. 17
Calzolai, P. 436n, 441
Camagno, C. 166
Camisani, E. 50n
Campeggi, R. 35n
Campogalliani, F. 310n, 314n
Canale, F. 77
Cangiasi, G. A. 379
Cantak, K. 266n
Cantone, S. 438, 440n, 442-445, 447, 451-452, 456-458
Capello, G. F. 186
Caprin, G. 225n
Caprioli, A. 155n
Capriolo, E. 50n
Capuana, M. 99
Caraci Vela, M. 187n, 219n, 376n
Carapezza, P. E. 265n, 271n
Carboni F. 191n
Carboni, D. 154
Careri, E. 495n
Carlo di Stiria, 217-218
Carpani, R. 30n, 57n
Carrai, G. 355n
Carrettin, M. 315n
Casari, A. 189n
Casarotto, G. M. 42n
Casati, G. 160n, 164n, 243, 247, 256
Cascetta, A. 30n, 57n
Caselli, M. A. 478, 487
Casentini, S. 226
Casimiri, R. 372, 387n
Castagna, G. B. 48n
Cattin, G. 434n, 439, 448n
Cattoretti, A. 479n, 481n
Cavalli, F. 198n
Cavalli, G. C. 35n
Cavallini, I. 226n-231n, 233n, 238n-240n, 255n
Cavallo, P. 377n, 400n
Cavazzoni, F. 31n
Cavicchi, A. 173n
Cazzati, M. 95, 102-103, 172-173, 183n, 195n, 198n, 247, 289
Cecchini, P. M. 43n
Čechura, J. 208n
Celso, C. 222
Centorio, M. A. 388-389
Cerone, P. 315n, 270
Certeau (de), M. 24
Ceulemans, A. E. 436n
Châtellier, L. 24
Chemon, F. 375
Chiabò, M. L. 36n
Chiauri, M. 438, 446
Chiesa, M. 481
Chimarrhaeus, J. 221
Chinelli, G. B. 96, 227n, 243, 247
Chiodi, F. 31n
Chomiński, J. M. 265n.

Chybiński, A. 265
Chyliński, A. 265-279
Cicognini, J. 66, 68
Cima, G. P. 178n
Clario, I. 435, 454-456n
Clark, W. B. 147n, 149n, 156
Clinkscale, E. H. 480n
Cocever, G. 243n
Coelho, V. 21
Collett, B. 434, 436n
Colombani, O. 79, 81, 82, 377
Colombi, G. A. 97
Colombino, G. B. 210
Colonna, G. P. 101, 127
Colussi, F. 214n, 216n, 248n
Colzani, A. 120n, 151n, 166n, 220n, 233n, 241n, 247n, 250n, 309n, 385n, 392n-393n, 397n
Comberiati, C. P. 208n
Comelli, G. B. 34n
Concari, A. 434n
Contino, G. 309, 312, 446
Corazzol, G. 37n-39n
Corbelli, G. 478
Cordero di Pamparato, S. 374n-376n, 383n, 386n
Corelli, A. 120-122n, 126n, 131
Corelli, F. 239
Cornazzani, F. 217n
Coronini, P. 239
Cortellazzo, A. 382n
Cossàr, R. M.. 241n
Costa, G. A. 394, 492
Costantini, F. 178n
Cozzando, L. 189n
Cozzi, G. 37n, 250n
Cozzolani, C. M. 442n, 447, 457
Cracco, G. 42n
Crawford, D. E. 188n
Cristiano IV di Danimarca, 216n
Crivelli, G. B. 164n-165, 173
Croce, B. 13
Croce, G. 81-82
Crovato, G. B. 41n
Cudworth, C. 361
Cummings, A. M. 312n
Cuppone, R. 41n, 43n
Curti, D. 11n,
Custodi, P. 485
Cuthbert, M. 434n

Da Sarnano, C. 378
Dahlenburg, J. E. 454
Daini, L. 234
Dalla Gostena, G. B. 207n, 209n
Dalmonte, R. 210n
D'Amato, A. 32n
Damerini, G. 453n
Danckerts, G. 270
Daněk, P. 207n, 220n
Daolmi, D. 30n, 157n, 166n, 177n
Darbellay, E. 501n
Darovec, D. 225n
Davies, D. 434n
De Castro, F. G. 129-130
De Floriani, A. 439n
De Gregory, G. A. 371, 374n, 378n, 380n, 387-389n
De La Court, P. 214n
De Lucca, V. 191n
Degrada, F. 361
Dejob, C: 10
Del Buono, G. P. 270
Del Mel, R.. 178n
Del Silenzio, R. 164n
Della Torre, G. 202n
Descartes, R. 21
Dessilani, F. 399n
Di Crollalanza, G. B. 388n
Di Pasquale, M. 306n
Dionisi (da Cagli), G. 235
Dionisotti, C. 388n
Diruta, A. 91, 93
Doglio, F. 36n
Donà, M. 396n, 419n, 422n
Donati, I. 93, 173, 240-241, 389

Donella, V. 25n
Donfrid, J. 167n
Donghi, R. 157n
Doni, G. B. 387n
Doorslaer (van), G. 208n-209n, 214n
Dossetti, G. 11n,
Dunn, T. 147n, 153n, 176n-177n, 179n-180n, 182n, 184
Durante, E. .435n-437n, 441n, 444n, 450n, 457n
Durante, O. 232

Eco, U. 362
Einstein, A. 156n
Eitel Friedrich IV di Hohenzollern 217n
Eitner, R. 61n, 153n, 180n, 216n, 379n
Emans, R. 361n, 363n, 368n
Emiliani, A. 10n,
Enriquez de Fuente, P. 42n
Ernesto arciduca d'Austria 219
Evenett, H. O. 434n
Fabbri, P. 12n, 150n-151n

Fabius, C. 209n
Fabris, D. 76n
Facchetti, G. B. 155n
Faganel, T. 255n
Falconio, P. 155, 438, 447-449
Fallows, D. 126n
Fano, F. 147n
Fanti, M. 32n
Fappani, A. 50n
Fasanella, D. 440n
Fascetti, L. 483
Fedeli, G. 389n-392n
Feder, G. 361n
Federhofer, H 215n, 217n
Felis, S. 207n, 209n, 220n
Fenari, A. 242n
Fenlon, I. 312n, 355, 284n, 378n, 419n
Ferdinando (arciduca) 232n
Ferrabosco, C. 207n, 209n
Ferrarese, P. 437, 448-449, 451, 456
Ferrari, M. 185n
Ferraris, G. 372n, 375n
Ferregrato, P. 376
Ferrero Fieschi, A. 374
Ferrero, A. 375
Ferrero, B. 375
Ferrero, G. 375-377
Ferrero, G. S. 375
Ferrero, P. F. 375-376
Ferrone, S. 36n-37n, 46n, 53n-54n, 56
Ferruccio, M. A. 275, 277, 279
Fétis, F. J. 131, 284
Fiamma, C. 49n
Fiaschini, F. 30n
Ficino, M. 10
Filippini, S. 198n
Filippo Guglielmo, duca di Baviera 153n
Finatti, A. 185n
Finatti, G. P. 201
Finetti, G. 154n, 235
Fini, F. 241n
Fini, R. 234
Fink, M. A. 313n
Fioroni, G. A. 481-482
Firmian, C. 484
Flecha, M. 221
Fleig, H. 361
Fleischmann, P. 207n
Florani, C. 92
Florschütz, K. 443
Flotzinger, R. 217n
Föcking, M. 435n, 443
Folengo, T. 154-155n
Fontana, G. B. 151
Fontana, S. 442, 450-453
Fontei, N. 97
Frank (von), K. F. 222n
Franzina, E. 44n
Freddi, A. 90
Frescobaldi, G. 172, 380, 387
Fumaroli, M. 24

Funghetto, P. 106n
Fürstenau, M. 216n

Gabbiani, M. 444, 447, 451, 457
Gabrieli, A. 312
Gabrieli, G. 178n, 210
Gabussi, G. C. 419
Gaddini Morelli, S. 312n
Galazzo, A. 372n
Galeazzi, G. 483
Galeno, G. B. 218, 219n
Galilei, V. 21, 68
Gallico, C. 312n
Gallo, F. A. 198n, 283n
Gambassi, O. 132n, 306n, 373n, 397n, 480n
Gancarczyk, P. 251n
Gardina, E. 242n, 255n-256n
Gargiulo, P. 219n
Garmis Cornides, E. 484n
Gaspari, G. 136, 152n, 288, 481n
Gasparini, F. 121n
Gastoldi, G. G. 81, 227n, 241, 244, 310-311, 353, 385
Gavardi, G. 234
Gavardo, F. 242n
Geck, M. 361, 363n
Gentili, D. 222
Genzo, G. 227n
Gerardo, S. 214n
Gesualdo, C. 25
Getz, C. S. 411n-415n, 421n-422n
Ghielmi, L. 396n, 450n
Ghizzolo, G. 164n
Giacobbi, G. 36n
Gibelli, V. 147, 167n
Gigli, G. 124
Giovanni della Croce (san) 454
Giuliani, M. 210n, 233n
Giusti, P. 150n
Gnudi, C. 35n
Göhler, A. 443n
Gombert, N. 272
Gonella, G. 489-490, 496, 501, 504
Gonzaga, C. 311, 355
Gonzaga, Ferdinando 356
Gonzaga, Francesco 309, 311, 314, 355, 356
Gonzaga, G. 309, 311-312, 314, 355-356
Gonzaga, V. 356
Gorani Tornielli, E. 480, 489-491, 493
Goria, G. 386
Gozza, P. 21n
Gozzi, M. 11n,
Grandi, A. 151, 154n, 172-173, 240-241
Granza, P. 185n
Graziani, B. 227n
Grazioli, C. 355n
Grillo, A. 435, 437, 441-445, 450, 457
Grillo, G. B. 150n
Gromo, G. 373
Grossi, A. 124, 125
Grossi, C. 256
Grossi, G. A. 178n
Gualtieri, A. 88
Guerrero, F. 80
Guerrieri, 124
Guerrini, P. 50, 147n, 153n, 155n, 181n
Guglielmo di Rosenberg, 217
Guidi, B. 435, 438, 448
Guidicini, G. B. 34n
Guiducci, P. L. 275
Guillaume, P. 440n

Haberl, F. X. 61n
Händrel, G. F. 494
Hassler, H. L. 209n, 216
Hausenblasová, J. 208n
Hautecoeur, L. 11n,
Haydn, F. J. 361n
Heine, G. 159n
Helmholtz, H. 21
Heredia, C. 380

Heredia, P. 372, 380, 385-388
Hoffmann, K. 361n
Höfler, J. 226n-229n, 231n, 255n
Hojda, Z. 208n

Inzaghi, L. 481n
Iselin, D. J. 147, 149n
Ivetic, E. 241n

Jachet de Mantua 73-74
Jachimecki, Z. 265
Janin, J. 375
Janowka, T. B. 119n
Janz, B. 188n
Jedin, H. 11-12
Jeppesen, K. 311n
Joannou, P. P. 11n,
Jones, L. R. 435n
Judd, C. 434n, 436
Judd, R. 379n
Julius, H. (duca di Braunschweig-Lüneburg) 216n
Jungmann, J. A. 13n

Kendrick, R. L. 24n, 165n, 172n, 188n, 409n-411n, 413-414, 417n, 419n-420n, 439n, 446n, 450n, 458n,
Kepler, J. 21
Kerle, J. 70, 73
Kirker, A. 119n
Klemenčič, I. 233n
Kmetz, J. 219n
Knöfel, J. 209n
Köchel (von), L. 207n
Koenisgberger, H. G. 22n
Kokole, M. 228n-229n, 231n
Koldau, L. M. 250n, 252n
Koyré, A. 20
Kurtzman, J. 65n, 86n, 109n, 186n, 225n, 241n, 243n, 247n, 415n, 420n

La Rue, J. 315n
Ladislao IV 266
Lambertini, P. (Benedetto XIV) 306
Landi, G. F. 242
Landolfi, D. 31n
Lantelmi, F. 375
Lappi, P. 92
Lasso, O. di 150, 178n, 314n, 375, 419
Latisani, A. 243
Lechi, F. 50n
Leeson, D. N. 363n
Legendre, P. 25n
Legrenzi, G. 100, 103, 227n, 243-244, 247, 256
Leo, L. 479, 489-490, 496, 501, 503-504
Leonardi, C. 11n,
Leoni, G. A. 127
Leopold, S. 204n
Leuchtmann, H. 217n
Lhéritier, J. 178n
Lietzmann, H. 208n
Lindell, R. 210, 219n-221
Lionnet, J. 494n
Lockwood, L. 23n, 315n
Lovato, A. 185n
Lovrinić, N. 229n, 239n-240n
Luce, H. T. 284
Luglio, V. 226n, 241n
Luisi, F. 300
Lukačić, I. 235n
Lunelli, C. 210, 218n, 388n
Luppi, A. 21n, 120n, 151n, 166n, 220n, 233n, 241n, 247n, 250n, 309n, 359n, 385n, 392n-393n, 397n
Lupus, J. 178n
Lutero, M. 17
Luzzaschi, L. 172

MacClintock, C. 313n, 314-315n, 353
Maciejewski, T. 251n
Magni, B. 149n, 239n, 251-252
Magri, P. 372, 376
Mai, A. 485
Maioli, G. 32n

Majorana, B. 57n
Malvasia, C. C. 34n
Malvezzi, J. 50n, 51n
Mamone, S. 55n
Mangani, M. 219n
Màniga, I. 222
Manno, A. 388n
Mantese, G. 184n
Maračić, L. A. 228n, 230n, 239n-240n
Marani, E. 355n
Marcović, I. 225n, 227n,
Marenzio, L. 300, 442
Mari, L. 309n, 385n
Maria d'Asburgo, 221
Marini, B. 124-125n, 147-204
Marini, G. B. 35n
Marini, M. 181n
Marino, A. 81-82
Marino, G. B. 445
Marliani, E. 35n
Marotti, F. 35n
Marozzi, L. 393n
Martellotti, A. 435n-437n, 441n, 444n, 457n
Martinelli Braglia, G. 39n
Martinengo, C. 195n
Martinengo, G.C. 150
Martinengo, H. 50
Martinengo, P. 435
Martini, G. B. 125, 132, 139
Martini, G. B. 371, 479-482, 489-494, 501, 504
Martini, P. 33n
Martinioni, G. 38n
Martinotti, S. 147n, 188n, 414n
Marx, H. J. 187n, 494n
Marx-Weber, M. 188n
Massaino, T. 209n, 219-221, 441
Massenzio, D. 92
Massimiliano II d'Asburgo, 210
Masutto, G. 372, 376n-377n, 391n-392n, 394n-396n
Materni, F. 375
Mattheson, J. 119n, 126n
Matthew, C. 435n
Mattioli, A. 97, 104, 244, 246
Mauri Vigevani 410n, 412n
Mayer, H. 353n
Mazzaferrata, G. B. 390
Mazzoni, S. 36n-37n, 41n, 43n
Meconi, H. 353n
Medici, Anna de' (arciduchessa) 172
Meersseman, G. G. 32n
Meijers, D. 38n
Meli, E. 152n
Merizzi, G. M. 230n
Merkley, P. 164n
Mersenne, M. 21
Merula, T. 122n, 160n, 167n, 191n, 202n, 390
Merulo, C. 167n, 312
Messa, F. 478
Metastasio (Trapassi, P.) 359n
Mezzogorri, G. N. 167n
Micheli, R. 271
Mielczewski, M. 275, 279
Miller, R. 157n, 171, 173n, 233n
Mischiati, O. 11n, 12n, 21, 23, 136, 149n, 152n-153n, 155n, 159n, 172n-173n, 231n, 236n, 238n, 284n-285n, 371n, 441n, 447n
Moens, K. 159n
Moffa, R. 383n
Mompellio, F. 283, 287, 306n, 411n, 478n-479n, 482n, 495n, 503n
Monaldini, S. 31n
Monelle, R. 121n
Monferrato, N. 198n, 247-248
Monson, C. A. 24n
Montagna, D. M. 42n
Monte (de), Ph. 214n, 216, 220-221
Monteverdi, A. 51n
Monteverdi, C. 22, 25, 126n, 150, 154n, 183n
Monteverdi, G. C. 35n
Monti (de), G. 41n, 43n

Monti G. 123n, 125
Monza, C. I. 394-396, 481
Monza, F. 41n
Moore, J. H. 151n, 247n
Morelli, A. 312n, 458n
Morelli, C. 239n
Moretti, L. 38n
Morigia, P. 409-410, 418n
Morini, N. 480n
Moro, G. 86, 106
Morosini, G. F. (patriarca di Venezia) 250
Morrow, M. 235n
Morselli, R. 35n, 310n-311n, 314n, 356n
Mortaro, A. C. 164n, 227n, 385
Mosto, A. 214, 218
Mosto, B. 216n, 218n, 222
Mosto, Francesco 217-218
Mosto, G. B. 217, 222
Mosto, M. A. 218
Mosto, N. 217
Mosto, S. 218
Mozart, W. A. 484
Mozzarelli, C. 25n
Muratori, L. A. 50n
Mussi, G. 88

Nagan, H. 353n
Naldini, P. 225n, 227n, 252n
Nanino, B. 178n
Nanino, G. M. 311
Nascimbeni, S. 385
Navarro 81
Nef, K. 217n
Negri, C. 372n, 376n, 378n, 386n, 387-389n, 394n-396n
Negri, M. 90
Negri, M. A. 150n
Negri, O. 234, 238
Negri, T. 234- 235
Nembri, D. 445, 447, 458
Neri, F. 9-10, 12, 25-26n
Neri, M. 156n, 198n
Neriti, V. 220-221
Newman, W. S. 119n
Newton, I. 21
Niemöler, K. W. 221n
Nigrinus, G. 220n
Noris, P. 43n
Novozámská, M. 208n
Nuccini, G. 390n
Nugent, G. 312n
Nutt-Kofoth, R. 363n

Ochis (de), F. 218n
Odorici, F. 51n-52n
Olivieri Baldassarri, M. 30n
Opieński, H. 265
Opradai, G. 243
Oraffi, P. M. 160n
Ordelwring, M. 219
O' Reagan, N. 86n
Oretti, M. 35n
Orgiani, T. 248
Orologio, A. 209n, 214, 216-217, 220, 222
Ortiz, D. 70n, 79
Ostrow, S. F. 433n
Owens, A. 312n

Pacelli, A. 81, 82
Padoan, M. 22, 24n, 120n, 151n-152n, 165n-166n, 188n, 220n, 233n, 241n, 247n, 250n, 309n, 385n, 392n-393n, 397n, 414n,
Paladini Brohomans, A. 67
Paleotti, G. 11, 31
Palestrina (da), G. P. 10, 11, 25, 81, 150, 195n, 239, 300, 310, 312, 419,
Palisca, C. 126n
Pallavicino, B. 444
Pallucchini, R. 39n
Pampuro, A. 437
Parigi, G. 67
Parisi, F. 243

Pasini, F. 173n
Pasquini, B. 398
Pass, W. 208n, 210, 214n
Passadore, F. 165n, 188n
Patalas, A. 153n, 266
Patta, S. 445, 447-448, 455
Patto, A. 444
Paulazzi, I. 242
Paymer, M. E. 360
Pedrini, A. 243
Pękiel, B. 275, 279
Pekrul Draper, P. K. 410n
Pellio, G. 442, 450
Penco, G. 154n
Penna, L. 184n
Pepper, D. S. 34n, 35n
Peranda, S. 39
Pergolesi, G. B. 360-363, 368
Peri, I. 68
Perisan, G. 216n
Perti, G. A. 195n
Perz, M. 251n
Piantanida, A. 480
Piazzano, G. 372
Piccioli, G. A. 378
Piccioni, G. 153n
Piccioni, G. M. 152-153n
Picinelli, F. 390n, 410
Pierce, R. 306n
Pietragrua, G. 160n
Pietrobelli, G. M. 36n, 38, 53
Pietzsch, G. 207n
Pigozzi, M. 31n
Pike-Mather, D. A. 410n
Pinello, G. B. 207n, 220n
Piperno, F. 150n, 166n, 185n, 373n
Pitoni, G. O. 125n, 149n
Pittoni, G. 122
Plachta, B. 363n
Placuzzi, G. 128n
Plamenac, D. 445n
Plath, W. 361n
Po-Chia Hsia, R. 25n
Pola, P. 236
Polidori, O. 183n
Poliński, A. 265
Pompilio, A. 198n
Pontio, P. 305, 315
Ponzio, S. I. 400
Porpora, N. 479, 501-502, 504
Porta, C. 271, 354n, 377-378, 444
Porto, G. (da) 42n
Possamai, P. 43n, 45n, 48n
Potocki, P. 266
Powers, K. S. 442
Praetorius, M. 119n, 217n, 235
Prefumo, D. 481n
Preiss, P. 207n, 210n
Preti, G. 172n
Priuli, A. 39n
Priuli, G. 154n
Priuli, M. 242
Prodi, P. 11n, 13n, 26n, 37n, 437
Pruett, J. W. 354n
Puccinelli, P. 453n
Pugliani, F. 483
Pugliese, A. 221n
Puliti, G. 228-236, 238-241, 255
Pulli, P. 501-502, 504
Puppi, L. 41n

Quaglia, G. B. 446
Quenca de Lara, M. 214n

Raboni, G, 435n
Radesca, E. 233
Radesca, E. A. 421
Radole, G. 226n-228n, 235, 239n-240n, 243n, 255n-256n
Raimondi, E. 35n
Ramponi, V. 42n
Redaelli, A. 51n
Reignart, J. 314n
Reina, S. 105-106
Reina, S. 195n
Reinhard, W. 13n

Reinprecht, G. 231n
Reiss, J. 265
Reni, G. 34, 35
Restani, D. 198n
Ricci, T. 33n
Ricucci, G. 376n, 411n
Ridolfi, N. 33
Rieger, M. 21n
Riegger, J. A. 207n
Rigatti, G. A. 98-99, 243-244, 247, 250-253, 256
Rimoldi, A. 155n
Rinaldi, S. 229n, 239n
Rinuccini, O. 65
Rizzo (famiglia) 214n, 220, 222
Roche, E. 250n
Roche, J. 61n-64n, 68, 166n, 172n-173, 186n-187n, 233n, 235n, 240n, 250n-252n
Rodio, R. 76
Rodolfo II d'Asburgo 207
Rogier, Ph. 309, 311, 313
Rognoni, F. 157n
Rolla, C. F. 180n
Rolla, G. 166, 180n
Romagnoli, M. 388n
Romano, M. 89
Romei, G. 35n
Romita, F. 286n, 305n
Rore (de), C. 178n
Rosito, M. G. 229n
Rossetti, S. 209n
Rossi, C. 94
Rossi, F. 165n, 188n
Rossi, G. B. 187n,
Rostirolla G. 23n, 25n
Roversi, G. 32n, 34n
Rovetta, G. 154n, 177n, 198n, 243-244, 248n, 256
Rovigo, F. 309-310, 312
Rubbi, G. 37n-38n
Rubiconi, G. 89
Rubino, B. 185n
Ruffo, V. 74
Ruini, C. 149n
Rumor, S. 43n, 45n
Russo, P. 12n

Sabatti, C. 154n-155n
Sabbio, V. 155n
Saccardo, L. 42n
Sadie, S. 378n
Sagabria, F. 214, 216n-217
Sagramoso, A. 52
Sala, G. 108
Sala, M. 152n
Sala, T. 47n
Salata, C. 255n
Salerni, L. 39n
San Martino, G. B. 478
Sanromano, C. G. 390
Sansovino, F. 38n-39n
Santa Maria, S. 445
Sartori, C. 136, 139, 141
Sartori, C. 159n, 284n, 372, 392n, 395n, 482, 486n
Sassi, G. 31n
Sau, S. 227n
Savi, G. P. 150n
Savoldi, G. 50n
Sbaraglia, G. G. 380n
Scacabarozzi, G. 483n
Scacchi, M. 126, 271, 305
Scacherl, B. 35n
Scaglia D. 157n
Scaglia, V. 157
Scala, F. 54n
Scarabello, G. 250n
Schaal, R. 443n
Schindler, O. G. 355n
Schnoebelen, A. 109n, 233n, 235n, 241n, 251n, 480n, 489n-493n
Schreurs, E. 355n
Scorpione, D. 101
Sebastiani, L. 485n

Selfridge-Field, E. 147n, 149n, 151n, 156n-157n, 171n, 173n, 188n, 211n
Semi, F. 225n
Serra, M. 86
Sertorio, F. 214
Sessa, C. 445
Severi, F. 232
Sforza, F. 309-310, 311n, 314, 354, 356
Silbiger, A. 387n
Silvani, M. 124, 125, 132
Sinibaldi, M. 214, 219, 222
Smijers, A. 208n-209n, 214n
Soldo, D. 447
Solerti, A. 66-67
Soriano, F. 309, 312, 270
Speer, D. 119n
Spinelli, G. 434n, 441n
Spinelli, G. 155n
Spitzer, J. 363
Starowolski, S. 265
Stefani, G. 285, 305n
Stefanini, G. B. 410, 420
Steinheuer, J. 204n
Stipčević, E. 229n-230n, 235n, 238n-239n, 255n
Stokrocki, S. 275, 278-279
Stradella, A. 195n
Strozzi, B. 198n
Strunk, O. 312n
Svoppedo, G. 50n
Szweykwska, A. 266

Tacchini, D. 390
Taegia, M. 157n, 166
Tagmann, P. M. 313n
Talbot, M. 119n, 495n
Talpa, A. 25
Tamalio, R. 355n
Tanari, G. N. 34n, 40n
Tarditi, O. 198n, 243-244, 247
Taroni, A. 313n
Tarr, E. H. 220n
Tarsia, A. 243-246, 248, 253, 255-256
Tarsia, B. 255
Tarsia, F. 255
Tassini, G. 38n
Tasso, T. 37n
Taviani, F. 37n, 56
Terenzi, A. 35n
Terpstra, N. 32n
Tessari, R. 37n, 54n
Testa, U. 238
Testori, C. G. 398
Thibault, G. 61n
Tibaldi, R.. 186n-187n, 219n, 376n, 411n,
Tigrini, O. 78
Tinghi, C. 66
Todescato, G. M. 42n
Toffetti, M. 167n, 377n, 386n, 395n, 409n, 412n, 419n, 422n, 479n, 482n
Tomasini, G. F. 243
Tommasich, A. 225n
Torelli, D. 151n, 162n, 167n, 177n, 191n
Toscano, N. 226
Trevisan, G. 39n
Tucci, U. 37n, 38n, 39n
Tuksar, S. 434n, 445n
Turini, G. 178n, 218n, 221
Tuzzi, V. 440n, 448, 451, 458

Uccellini, G. 177n
Urbano, G. 445, 458
Usper, F. 154n

Vaccari, G. M. 396-400
Vaccaro, L. 155n
Vaglia, U. 37n
Valdis, N. 275-277, 279
Vale, G. 248n
Valentini, A. 152n
Valentini, G. 125n
Valier, G. A. 43n
Valle, P. P. 395-396, 477-503

Valvasensi, L. 93
Varallo (da), T. 30
Varese, R. 31n
Varotto, M. 383, 419
Vecchi, G. 22n
Vecchi, O. 83
Vecchi, Orazio 165n
Vecchi, Orfeo 377, 379n, 383, 409-423
Vento (de), I. 178n
Venturini, E. 355n
Veracini, A. 122n, 127
Verdi, L. 359n
Veruna, J. 214n
Vesi, S. 177n, 198n
Vessia, G. N. 479n, 502n
Viadana, L. 81-82, 126n, 283-306
Victoria (de), T. L. 80, 311
Villa, G. B. 418n
Vinaccesi, B. 128, 129
Vincenti, A. 235-236n, 238-239n
Vincenti, G. 232
Vio (de), T. 21
Viotti, A. 156n
Vitali, F. 165
Vitali, G. B. 124
Vitali, T. A. 132
Vitolo, A. 284n
Viviani, G. B. 103
Vizia, G. A. 380
Vlodawski, T. 275, 277, 279
Volpi, F. 240

Walker, F. 361
Walker, T. 246
Walther, J. G. 234
Weber, E. 12
Weber, M. 14, 15, 19
Werner, B. 216n
Werrecore, H. M. 421
Wert, G. de 309-356
Whenham, J. 421n
Willaert, A. 68, 69, 73
Wind, T. 360n
Winkelmes, M.-A. 435n, 458n
Winter, Z. 209n
Wion, A. 436n, 438
Witzenmann, W. 494n
Wolff, A. 210n
Wolff, J. 210n

Žáčková Rossi, M. 221n
Zaggia, M. 434, 436n-437n, 440n, 449n
Zahn, G. 360n
Zanatta, 124
Zanchi, L. 214, 220n
Zangius, N. 209n
Zanotti, C. 207n, 214
Zanotti, G. 481n-482n, 486n
Zardin, D. 23n, 25n, 42n, 57n
Zarlino, G. 312, 435, 453n
Zarotti, G. 234
Zasa, P. 160n
Zelotti, J. J. 217, 222
Zelotti, P. 217, 222
Ziani, P. A. 198n, 446
Ziino, A. 191n
Zinanni, A. 31n
Žitko, S. 225n-226n
Zoni, M. 148n, 152n, 156n
Zuccari, C. 489-490, 492-494
Zucchini, G. 200, 438, 442-445, 447-448, 451, 454, 456, 458

INDICE

PAOLO PRODI, *La cornice e il quadro. Il Concilio di Trento e la musica* ..... p. 7

FABRIZIO FIASCHINI, *Professionismo teatrale e devozione religiosa in Giovan Battista Andreini* ..... » 27

JEFFREY KURTZMAN, *Music for Compline Published in Italy, 1555-1700: a Survey of the Repertoire* ..... » 59

GREGORY BARNETT, *Sonata (da chiesa) Terminology and its Implications* ..... » 117

DANIELE TORELLI, *Sopra le tenebre del mio povero inchiostro»: Biagio Marini e la musica sacra* ..... » 145

MICHAELA ŽÁČKOVÁ ROSSI, *I musici dell'area padana alla corte di Rodolfo II (1576-1612)* ..... » 205

METODA KOKOLE, *Sacred Music in «Capo d'Istria» in the 17th Century* ..... » 223

PIOTR POZNIÁK, *I canoni di Andrzej Chyliński, maestro di cappella al Santo di Padova* ..... » 263

RODOBALDO TIBALDI, *La* Missa defunctorum tribus vocibus *(1592) di Lodovico Viadana ed una sua riedizione seicentesca* ..... » 281

LICIA MARI, *Un contributo all'*Opera Omnia *di Giaches de Wert: la* Missa transeunte Domino *nel codice mantovano* Sforza 1614-1616 ..... » 307

REINMAR EMANS, *Il Miserere di Diogenio Bigaglia?* ..... » 357

STEFANO BALDI, *La musica nella cattedrale di Vercelli tra controriforma ed età moderna: un profilo e nuovi documenti* ..... » 369

CHRISTINE GETZ, *Funzione sacra e strategie di «marketing» nella polifonia dei Vespri in Santa Maria della Scala a Milano dal 1595 al 1610* ..... » 407

ROBERT KENDRICK, *Riflessioni sulla sorte della musica nella congregazione cassinese* ..... » 431

MARINA TOFFETTI, *Prassi contrappuntistica e sensibilità musicale a metà Settecento. L'esperimento di Pietro Paolo Valle presso il Duomo di Milano* ..... » 475

INDICE DEI NOMI ..... » 531