

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

17.

Barocco Padano

5

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

Brescia, 18-20 luglio 2005

a cura di
ALBERTO COLZANI - ANDREA LUPPI - MAURIZIO PADOAN

A.M.I.S. (Antiquae Musicae Italicae Studiosi)
Como 2008

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 978-88-97859-02-4

© 2008

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

Como amis_como@gmx.de

Questi Atti relativi al convegno del 2005, indubbiamente, assumono il senso di un importante approdo, in quanto rappresentano il coronamento di un lungo percorso iniziato nel 1985. Vent'anni di incontri che, tenutisi con regolare cadenza biennale prima a Como e poi a Brescia, hanno prodotto ben undici volumi, contribuendo a meglio delineare il portato di una vicenda - qual è quella dell'età barocca - di singolare interesse per la storia della musica e non solo. Alla base di questo lungo percorso, sin dalle prime battute, si è posto un progetto di ricerca pluriennale, i cui termini nel corso del tempo sono stati ridefiniti sulla scorta di istanze e sollecitazioni, quasi sempre riconducibili al dibattito che, immancabilmente, ha accompagnato i contributi espressi dai vari relatori intervenuti.

Il quadro complessivo dei convegni, pur non eludendo gli intendimenti di fondo, rivela in certa misura questi mutamenti di prospettiva che si disvelano patentemente soprattutto negli anni Novanta, allorquando la centralità dell'ambito padano, propria dei primi tre incontri, pare declinare a vantaggio di orizzonti più ampi e per certi versi più frequentati. In questo arco temporale si iscrivono Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi e i tre volumi dedicati a tematiche italo-tedesche che aprono un versante affatto nuovo, ma al tempo stesso assonante con le scelte di campo precedentemente adottate, ove solo si considerino sia l'insistita perseveranza di esplicita impronta barocca, sia l'impegno ad andare oltre il pre-giudizio superando ipoteche storiografiche troppo schematiche e sbrigative. Le indicazioni emerse in questo secondo ciclo, tenutosi a Villa Vigoni (Lovenjo di Menaggio), hanno assunto un riconosciuto rilievo non foss'altro per aver chiarito come in un dominio molto vasto (si pensi al Sacro Romano Impero) l'apporto italiano, dal tratto radicalmente univoco, si proponga in un processo di irradiazione pervasivo, mantenendo inalterata la propria specificità.

Nondimeno, l'A.M.I.S. - ad onta di questa fortunata esperienza musicologica - decide nel 1999 di mutare rotta, elaborando un progetto di ricerca a lungo termine che prevede una forte polarizzazione su un tema da sempre estremamente avvertito dal gruppo comasco: la musica sacra in area padana nel periodo barocco. Una scelta che indubbiamente suonava come un ritorno alle 'origini', a quei due primi convegni (e per certi versi anche al terzo) che, su suggerimento di Jerome Roche, avevano esplorato aspetti fondamentali di una regione (la Lombardia) più circoscritta, ma non per questo meno rappresentativa. Proprio gli esiti di quegli incontri indussero l'associazione comasca ad ampliare lo scenario. Si era capito che l'Italia del Nord era una regione culturalmente troppo omogenea per poter sottrarre al continuum padano una singola unità territoriale ancorché importante (in realtà, già Seicento inesplorato - ove compaiono i testi del terzo convegno - sembra cogliere in certa misura quest'esigenza). Si trattava allora di rilanciare - sulla base di una più aggiornata disposizione - una ricognizione a tutto campo, volta a riscattare una vicenda per troppo

tempo sacrificata in un'inclemente marginalità dal giudizio sommario ed aprioristico di certa storiografia. Un giudizio, a ben vedere, assai radicato se è vero che uno studioso attento come Daniele Torelli, in Barocco Padano 4, lamenta ancora la parzialità di indagini condotte sulla "produzione musicale per le scene, o oratoriale, oppure ascrivibile all'ampio genere della cantata" che giungono a disattendere "la ricca opera in varia misura contigua alla liturgia o al contesto ecclesiastico". Il suo rilievo riesce molto severo anche perché parte dalla convinzione – pienamente condivisibile in quanto documentata – che l'impegno nel repertorio sacro assumesse per il compositore una centralità assoluta. In effetti, al di là delle conclusioni – del tutto fondate – di Gino Stefani, che riconoscono la chiesa come la sala da concerto più popolare del Seicento, a corroborare il ruolo essenziale esercitato dalla musica sacra soccorre la larga, sconfinata e capillare diffusione del suo repertorio. Oltre che dalle stampe, tale diffusione era assicurata da numerose copie manoscritte che presenti anche nelle cappelle più importanti quali – per esempio – Santa Maria Maggiore a Bergamo (cfr. Maurizio Padoan, in Barocco Padano 5), dovevano probabilmente comporre il corpus di maggior rilievo nelle realtà meno accreditate, come dimostra sempre nel XVII secolo il caso di Capo d'Istria (cfr. Metoda Kokole, in Barocco Padano 4). Non va poi sottovalutata la possibilità che composizioni quali i mottetti, meno vincolati all'uso liturgico, avessero campo di proporsi anche in altri ambienti come vera e propria musica da camera.

Mette conto poi rilevare che, a differenza di altri 'luoghi' topici del Seicento italiano – uno per tutti il teatro –, la chiesa non circoscrive l'evento musicale a pochi centri privilegiati, ma lo estende in un quadro estremamente ampio ed articolato. Ed è singolare notare come in questa straordinaria proiezione territoriale, anche istituzioni 'minori' e 'periferiche' operino spesso dei musicisti compositori che non raramente contribuiscono a definire nuovi orientamenti stilistici.

I volumi dell'A.M.I.S. crediamo abbiano fatto piena luce anche su questi aspetti, dimostrando che il portato di una tradizione non può essere colto nel suo vero valore procedendo per vertici. I numerosi studi proposti, in effetti, hanno messo in evidenza quanto prezioso e, a volte, determinante sia stato l'apporto di siffatte presenze 'minori' in una temperie che, soprattutto nelle ultime due decadi del XVI secolo e nella prima metà del XVII, muove sotto il segno di una sperimentazione febbrile. Un'attitudine che, è bene sottolinearlo, ha campo di imporsi in tutto il sistema sotteso all'attività dei musicisti: dal livello istituzionale, al calendario liturgico (con riferimento ai 'capitoli' o 'obblighi' dei componenti la cappella), agli organici, ai repertori.

Un'attenta lettura degli Atti non può non comportare una significativa e generale revisione storiografica. La nuova immagine che i vari studi ci consegnano è quella di un'area dotata di una forte identità. Identità che non deriva da un processo di omologazione, bensì da un convergere non occasionale, da una koiné culturale fatta di interrelazioni, di scambi, che investono tutte le variabili di una realtà composita, sì, ma pur sempre disposta a mediare ed ad assimilare sulla base di un universo comune del discorso. Un universo che,

oltretutto, tende ad espandersi. La civiltà del Barocco padano si irradia in tutto il continente: dall'area tedesca alla Polonia, alla Boemia, al variegato arcipelago della Dalmazia. Una migrazione ben nota che tuttavia i nuovi studi presentati negli incontri dell'A.M.I.S. hanno consentito di inquadrare da un'angolazione più individuata, a partire dall'indagine di Miroslaw Perz (La musica lombarda al "Mare Protestantarum") che, nel primo convegno del 1985, con riferimento all'intavolatura di Pelplin, gettava nuova luce sulla sorprendente presenza di numerose opere, attribuibili a compositori lombardi, in uno scenario segnato in modo pressoché univoco dal protestantesimo.

È del tutto superfluo rilevare come queste implicazioni d'ordine religioso si collochino su uno sfondo che la storiografia musicale non può eludere. Il tema della riforma cattolica, in particolare, è stato toccato più volte, soprattutto nei convegni bresciani. A parte il penetrante contributo di Paolo Prodi (Barocco Padano 4), il dibattito è risultato oltremodo animato laddove sono venute a confronto concezioni espresse da ambiti estetici diversi. Sul processo di 'riconversione' della spettacolarità proposto dal 'disciplinamento sociale' di San Carlo, per esempio, le valutazioni espresse da Claudio Bernardi (autorevole studioso del teatro sacro barocco) sono apparse molto lontane dai giudizi formulati in ambito musicologico. Questa discrasia – che si impone sicuramente anche in altri domini (si pensi all'architettura, ove gli orientamenti borromaici risultano decisamente rivolti al nuovo) – giunge a corroborare la convinzione che sia indisconoscibile l'opportunità di calare il dato musicale nel contesto culturale di appartenenza. In quest'ottica, il Comitato promotore ha coinvolto non occasionalmente (soprattutto nel convegno del 2007) studiosi attivi in altre aree disciplinari: dal teatro, alle arti figurative, alla storia della chiesa. È evidente che, in una visione interdisciplinare, anche le vicende musicali possono fornire preziose indicazioni per meglio comprendere non solo i processi estetici ma anche quelli storici. L'affermazione, nell'implicare la storia in generale, potrebbe sembrare pretenziosa, ma non è così. A titolo di esempio, lo studio dei mutamenti teorici e stilistici nell'ambito musicale tra Cinque e Seicento riesce interessante per quanto attiene l'individuazione – per rifarci all'epistemologia di Hans Blumenberg – della linea di confine delle 'soglie epocali'. Un altro esempio rimanda alla crisi del Seicento. Il turning point del 1619-1622, segnalato come l'avvio della prima crisi economica generalizzata del XVII secolo, non trova sempre probanti conferme nelle attività musicali del Nord Italia. Alcune cappelle, di fatto, continuano ad investire risorse ragguardevoli per pagare i musicisti. Ciò accredita le conclusioni della storiografia contemporanea più aggiornata che parla di una crisi "a macchia di leopardo".

Va sottolineato che la prospettiva inquadrata in tanto riesce ambiziosa, in quanto inevitabilmente impone l'esigenza di proiettare l'indagine in più direzioni, superando i limiti di una visione esclusivamente polarizzata sul dato musicale. Non nascondiamo, tuttavia, che a rendere più arduo il nostro compito, intervengono problemi di carattere economico tali da mettere in dubbio la realizzazione del convegno che si dovrebbe tenere, sempre a Brescia, nel luglio del 2009. È noto che – da alcuni anni – nel nostro Paese, tali difficoltà investono

tutte le attività culturali. Nondimeno, è mortificante constatare il persistere di una politica culturale discriminante se è vero che è più facile ottenere per l'effimero piuttosto che per progetti votati al rigore della ricerca scientifica.

Per quanto attiene alla nostra disciplina, dobbiamo constatare che da troppo tempo l'insegnamento nelle sedi padane dell'Università Cattolica è costretto a svolgere un ruolo marginale. Anche in questa direzione, auspichiamo un'inversione di tendenza. Di certo non rinunceremo facilmente a sostenere le nostre ragioni. In noi risuonano, ancora oggi, le parole che Jeffrey Kurtzman ha avuto la generosità di esprimere concludendo i lavori dell'ultimo convegno: «Prendendo in esame tutti i volumi degli Atti, ci si rende conto di quanto rilevante sia il patrimonio di informazioni e di idee riportato. Essi, nel loro insieme, costituiscono la più importante fonte per la storia della musica sacra del Seicento italiano». Sono parole pronunciate da uno dei più autorevoli studiosi statunitensi, un amico cui l'A.M.I.S. deve molto sia per i contributi presentati in tanti convegni, sia per le indicazioni e i suggerimenti offerti al Comitato ordinatore. In queste parole troviamo la forza per continuare, nonostante tutto.

Il presidente
Maurizio Padoan

JEFFREY KURTZMAN

Hymns Published in Italy, 1542-1700

HYMNS PUBLISHED IN ITALY, 1542-1706

I. This report is another in a series delivered at the Conferences of A.M.I.S.-Como outlining the bibliography of Italian printed music for the Office. The subject this year is publications of hymns from the very first printed collection of 1542 until such publications ceased after 1706. However, I will begin with a brief survey of polyphonic hymnody prior to 1542 in order to establish the background and context of the earliest printed hymn collections.

Hymns are among the oldest items from the Vesper service to be set in polyphony. The Apt manuscript, probably from the papal court in late fourteenth-century Avignon, contains the first verse of ten hymns for three voices, with the cantus firmus in the superius in nine of the hymns. The style is mostly note-against-note, and they were probably written by a single composer, evidently as part of a hymn cycle for the major feasts of the entire Church calendar¹.

Guillaume Dufay is the first individual composer from whom a large corpus of hymns survives; a nearly complete cycle in three voices for semi-duplex and higher feasts appears in the early 15th-century manuscripts, Bologna Q15 and Modena α .X.1.11. Most of the cycle is also found in the manuscript Vatican

¹ The manuscript was published in a problematic modern edition by AMÉDÉE GASTOUÉ, ed., *Le manuscrit de musique du trésor d'Apt*, Paris, Publications de la Société française de musicologie, 1936, Ser. I, vol. 1. See also GUILLAUME DE VAN, *Le manuscrit de musique du trésor d'Apt*, «Acta Musicologica» XII (1940), pp. 64-69. A more thorough discussion of the Apt manuscript is in ANDREW TOMASELLO, *Music and Ritual at Papal Avignon: 1309-1405*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, pp. 123-150. The most recent study of the Apt manuscript, which does not treat the hymns, but aspects of the manuscript's structure, is KEVIN N. MOLL, *Folio Format and Musical Organisation in the Liturgical Repertoire of the Ivrea and Apt Codices*, «Early Music History» XXIII, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 85-152. Commentary on the hymns appears in MASAKATA KANAZAWA, *Polyphonic Music for Vespers in the Fifteenth Century*, 2 vols., Ph.D. dissertation, Harvard University, 1966, pp. 16-24; TOM ROBERT WARD, *The Polyphonic Office Hymn from the Late Fourteenth Century until the Early Sixteenth Century*, Ph.D. dissertation, University of Pittsburgh, 1969, pp. 11-14; and JANE BENNETT WEIDENSAUL, *The Polyphonic Hymns of Adrian Willaert*, Ph.D. dissertation, Rutgers University, 1978, pp. 15-17. See also TOM R. WARD and JOHN CALDWELL, *Hymns*, §III: *Polyphonic Latin*, in *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed Jan. 9, 2006), <http://www.grovemusic.com>.

Capella Sistina 15². Dufay's three-voice hymns are *alternatim*, i.e., with alternate verses in plainchant and polyphony; the polyphonic verses are strophic; and all but one of the polyphonic settings are of the even verses. Dufay normally harmonized the plainchant in the top voice, and all his settings are either in faux-

² Both Tom Ward and Charles Hamm argue that Dufay's hymns do not date from his service in the papal chapel (1428-1437). See HAMM, *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay Based on a Study of Mensural Practice*, Princeton, Princeton University Press, 1964, pp. 75-87, 171-172 and WARD, *The Polyphonic Office Hymn*, pp. 17-20. Alejandro Planchart, on the other hand, theorizes that they do and posits a specific scenario for the time of their composition. See ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, *Music for the Papal Chapel in the Early Fifteenth Century*, in *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, ed. Richard Sherr, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 111-119. Planchart includes an appendix of Dufay's hymns on pp. 121-124. Commentary on the views of Hamm and Ward, a critique of Ward's argument, and an assessment of the relationship between Dufay's hymns and the traditions of the papal chapel as manifested in the hymns of Costanzo Festa can be found in WEIDENSAUL, *The Polyphonic Hymns of Adrian Willaert*, pp. 18-27. The hymns of Dufay are also discussed in KANAZAWA, *Polyphonic Music for Vespers*, pp. 42-61, 220-239. The manuscript Bologna Q15 is inventoried in GUILLAUME DE VAN, *Inventory of Manuscript Bologna, Liceo Musicale, Q 15* (olim 37), «Musica Disciplina» II (1948), pp. 231-257. The Modena manuscript, together with an alphabetical index of its contents, was first described in Pio Lodi, *Catalogo delle opere musicali: Città di Modena, R. Biblioteca Estense*, Bibliotheca musica Bononiensis, Sezione I, n. 2, Bologna, Forni, 1967, pp. 15-17 and inventoried in CHARLES HAMM and ANN BESSER SCOTT, *A Study and Inventory of the Manuscript Modena Biblioteca Estense, α.X.1.11 (Mod B)*, «Musica Disciplina» XXVI (1972), pp. 101-143. The manuscript, with its many hymns and other pieces by Dufay, is also described in KANAZAWA, *Polyphonic Music for Vespers*, pp. 159-178. Both manuscripts are described in CHARLES HAMM and HERBERT KELLMAN, compilers, *Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 vols., Hänssler-Verlag American Institute of Musicology, 1979-1988, I, pp. 69-70 and II, pp. 166-167 where bibliography relating to both is also listed. Dufay's hymns are included in the detailed study of fauxbourdon by ERNEST TRUMBLE, *Fauxbourdon: an Historical Survey*, Brooklyn, Institute of Mediaeval Music, 1959. Dufay's music in the Modena manuscript is discussed in WARD, *The Polyphonic Office Hymn*, pp. 25-29 and LEWIS LOCKWOOD, *Dufay and Ferrara*, in *Papers Read at the Dufay Quincentary Conference, Brooklyn College, December 6-7, 1974*, ed. Allan W. Atlas, Brooklyn, New York, 1974, pp. 1-26. More recent studies of Dufay's hymns in these manuscripts are contained in ANDREW KIRKMAN, *The style and context of early fauxbourdon: Bologna, Civico Museo, Bibliografico Musicale MS Q15 and Modena, Biblioteca Estense MS αx 1.11*, Master of Music thesis, University of London, Kings College, 1985, and ID., *Some early fifteenth-century fauxbourdons by Dufay and his contemporaries: A study in liturgically-motivated musical style*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis» XL (1990), pp. 3-35. The manuscript Vatican Cappella Sistina 15 is described and inventoried in JOSEPHUS M. LLORENS, *Capellae Sixtinae codices, musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1960, pp. 21-29. The hymns in this manuscript are described in RUDOLF GERBER, *Römische Hymneszyklus des Späten 15 Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft» XII (1955), pp. 40-73 and WARD, *The Polyphonic Office Hymn*, pp. 73-81, while the Vesper music in the manuscript is inventoried in KANAZAWA, *Polyphonic Music for Vespers*, pp. 216-219 and Dufay's hymns are briefly mentioned on pp. 238-239.

bourdon, or their harmony is heavily influenced by fauxbourdon. Dufay's hymns continued to appear in manuscripts until almost the end of the fifteenth century, when four-part hymn settings by composers such as Quadris, Damianus, and Gaffurius began to replace them.³ But it was rare that hymn cycles enjoyed international circulation as Dufay's hymns did.

The well-known Modena choirbooks α .M.1.11-12, from the Este chapel c. 1479, contain three-voice hymns by Johannes Martini and Johannes Brebis in which one choir is given polyphonic settings of odd-numbered verses and the other, antiphonal choir, polyphonic settings of the even verses.⁴ Martini's eight hymns from these manuscripts all paraphrase the cantus firmus in the superius voice, and Martini employs a more sophisticated polyphonic technique than Dufay, whereby the melody enters the tenor, and sometimes the contratenor as well, through imitation or *Vorimitation*. Hymns proliferated in numerous manuscripts of the late fifteenth century, sometimes for three voices, sometimes for four. The only hymns of the Ambrosian rite surviving from the century are the three- and four-part hymns in Book I of the Gaffurius codices.⁵ Three- and four-part hymns are also prominently featured in two late fifteenth-century manuscripts, Mss. 758 and 759, from the Biblioteca Capitolare of the cathedral in Verona.⁶

The *alternatim* technique of Dufay remained the principal structural feature of hymns throughout the fifteenth century. The hymn tune still continued to appear in the top voice, or in the tenor, sometimes paraphrased. In addition to simple harmonization of the chant melody, polyphonic complexity is found in some settings. The trends in polyphonic hymnody in the fifteenth century involve four

³ WARD and CALDWELL, *Hymns*, §III: *Polyphonic Latin*. See also KANAZAWA, *Polyphonic Music for Vespers*, pp. 276-327.

⁴ Martini's hymns are studied in JOHN GRAY BRAWLEY, JR., *The Magnificats, Hymns, Motets, and Secular Compositions of Johannes Martini*, 2 vols., Ph.D. dissertation, Yale University, 1968, I, pp. 40-60; II, pp. 88-115 (transcriptions). Some of the odd verses are set by Brebis, while other odd verses and all the even verses are by Martini. See the table in Brawley, p. 42. Martini's hymns are also briefly described in KANAZAWA, *Polyphonic Music for Vespers*, pp. 432-438; WARD, *The Polyphonic Office Hymn*, pp. 63-66, 177; and WEIDENSAUL, *The Polyphonic Hymns*, pp. 27-29.

⁵ The hymns are published in a modern edition by LUCIANO MIGLIAVACCA, ed., *Anonimi Motetti*, «Archivum musices metropolitanum mediolanense» IX, Milan, 1961, pp. 4-15. A discussion of these hymns is found in KANAZAWA, *Polyphonic Music for Vespers*, pp. 471-476 and ID., *Francino Gajori and Polyphonic Hymns*, in *Tradition and its Future in Music*, Osaka, Japan, Mita, 1991, pp. 95-101.

⁶ See KANAZAWA, *Polyphonic Music for Vespers*, pp. 480-495; ID., *Two Vesper Repertories from Verona, ca. 1500*, «Rivista italiana di musicologia» X (1975), pp. 155-179; and ALAN HERBERT PRESTON, *Sacred Polyphony in Renaissance Verona: A Liturgical and Stylistic Study*, Ph.D. dissertation, University of Illinois, 1969, pp. 86-91, 132-135, 139-141, 190-192, 215-231, 296.

main lines of development: 1) expansion of the principal texture from three to four, and occasionally five, voices; 2) passage from strophic settings to separate settings of every polyphonic strophe; 3) replacement of principally homophonic sonorities by imitation and canon as well as free polyphony; 4) transference of the chant to any of the voices, especially through imitation and canon.⁷

In the sixteenth century a number of composers began to provide hymn cycles for the liturgical year; the first set of published hymns, by Johannes Martini, was issued by Petrucci in 1507 as *Hymnorum Liber Primus*.⁸ Unfortunately, no copy of this print is extant; only three four-voice hymns by Martini survive in manuscript. In these hymns, imitation engages two, three, and even all four voices.⁹ Other manuscript sources contain significant numbers of hymns, including complete, or nearly complete, cycles for the entire liturgical year.¹⁰

In 1539 a set of 30 hymns by the Capella Sistina singer Costanzo Festa was copied into a Sistine Chapel manuscript.¹¹ These hymns had apparently been in use there for some time, and the wide distribution of Festa's hymns in other Italian manuscripts indicate that by this time they had supplanted the hymns of Du-

⁷ This summary is modeled after the one given in WEIDENSAUL, *The Polyphonic Hymns*, p. 29. Hymns in the fifteenth century are also summarized in MASAKATA KANAZAWA, *The Musical Style of Polyphonic Hymns in the Fifteenth Century*, International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977, Daniel Heartz and Bonnie C. Wade, eds., Kassel, Bärenreiter, 1981, pp. 634-639. See also TOM R. WARD, *The Polyphonic Office Hymn and the Liturgy of Fifteenth-Century Italy*, «Musica Disciplina» XXVI (1972), pp. 161-88; ID., *The Polyphonic Office Hymn from 1400-1520: A Descriptive Inventory*, Renaissance Manuscript Studies, vol 3, Florence, American Institute of Musicology; Neuhausen, Hänssler Verlag, 1980; ID., *The Office Hymns of the Trent Manuscripts*, in *I Codici Musicali Trentini a Cento Anni dalla loro Riscoperta*, Trent, Provincia Autonoma di Trento, 1986, pp. 112-129; and ID., *Polyphonic Settings of Mensurally Notated Hymn Melodies*, in *Der lateinische Hymnus im Mittelalter: Überlieferung--Ästhetik--Ausstrahlung*, Monumenta monodica medii aevi: Subsidia no: 4, Kassel, Barenreiter, 2004, pp. 331-343.

⁸ STANLEY BOORMAN, «Petrucci, Ottaviano», *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed January 15, 2006), <http://www.grovemusic.com>.

⁹ See note 4.

¹⁰ See, for example, the study of manuscripts from the Modena cathedral, containing hymns by a number of composers from the first half of the sixteenth century, by DAVID EUGENE CRAWFORD, *Vespers Polyphony at Modena's Cathedral in the First Half of the Sixteenth Century*, Ph.D. dissertation, University of Illinois, 1967, 191-218.

¹¹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina 18, dated 1539. Festa's 30 hymns were also copied later into Cappella Sistina XII 6 (*olim* 50). A modern critical edition of Festa's hymns is available in GLEN HAYDON, *Constantius Festa: Hymni per Totum Annum 3, 4, 5, 6 Vocibus*, Monumenta Polyphoniae Italicae, III, Rome, Pontifical Institute of Sacred Music, 1958. The hymns are studied in GLEN HAYDON, *The Hymns of Costanzo Festa: A Style Study*, «Journal of the American Musicological Society» XII (1959), pp. 105-117. See also JAMES HAAR, «Costanzo Festa», *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed June 17, 2005), <http://www.grovemusic.com>.

fay as the most widely circulating hymns in Italy. Festa's hymns display the modern, intricate polyphonic style of the late fifteenth and early sixteenth centuries characterized most importantly by imitation, including canon. The hymn tune varies from an unadorned cantus firmus (especially in three-voice verses, where it is most often accompanied by two imitative parts) to embellished paraphrase. Festa usually sets even verses, although several hymns set the odd-numbered verses. In even-verse settings, if the final verse is odd-numbered, it too may be set polyphonically. Every verse is set differently; four voices is the normal texture, but the scoring varies in different verses from three to six parts. Expansion of the texture occurs by means of canon, though canon sometimes appears in four-voice textures as well.

The Capella Sistina singer and *maestro*, Elzéar Genet Carpentras, also composed a set of 42 *alternatim* hymns (some odd verses, mostly even verses, several mixed) that were published circa 1535 by Jean de Channey in Avignon.¹² Carpentras' hymns exhibit the same sophisticated contrapuntal techniques as Festa's; in addition, Carpentras employs paired imitation, which does not appear to any significant degree in Festa's hymns. The number of voices varies from the norm of four to two, three, five and six.

Another important collection of 32 hymns was assembled in Florence between 1542 and 1544 by Francesco Corteccia, *maestro di cappella* of the Basilica of San Lorenzo, and from at least 1544 *maestro di cappella* of Duke Cosimo dei Medici.¹³ The settings are of even-numbered verses and follow Florentine usage, especially in the quantity of syllables and quality of accents, except when no particular Florentine usage existed, in which case they follow Roman practice. The hymns are in four voices as the norm, but verses vary from three to six parts. The chant most often appears as a long-note cantus firmus in the tenor. Imitation of the cantus firmus and other motives is common, but canons, occurring especially in six-voice textures, are infrequent. In 1544 Corteccia indicated his intention of publishing his hymns and other sacred works, but difficulties prevented the hymns from ever appearing in print. They were copied much later and preserved in Biblioteca Mediceo-Laurenziana, MS. Laur. Med. palat. 7.

¹² Modern critical edition in ALBERT SEAY, ed., *Elzearii Geneti (Carpentras): Opera Omnia*, III, Pars prima: Hymni. American Institute of Musicology, 1972.

¹³ The following information is derived from the commentary and modern edition of ten of Corteccia's hymns in GLEN HAYDON, ed., *Hinnario secondo l'uso della chiesa romana et fiorentina*, Musica Liturgica, I/4 and II/2, Cincinnati, World Library of Sacred Music, 1958 and 1960. See also FRANK D'ACCONTE, «Pier Francesco Corteccia», *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed June 18, 2005), <http://www.grovemusic.com>.

II. The first surviving publication of hymns in Italy is the 1542 print by Girolamo Scotto of Willaert's four-voice *Hymnorum musica*, reprinted in 1550:¹⁴

HYMNORVM OMNIVM/ SECVNDVM ORDINEM ROMANÆ/ ECCLESIE,
MAGNI ADRIANI VVILART/ ET ALIORVM AVTHORVM./ [Printer's mark]/
Venetijs apud Hieronymum Scotum./ 1542.

Twenty-six hymns, including three with duplicate texts, serve for Vespers for most of the feasts of semi-duplex and higher rank.¹⁵ The contents of the print are as follows:

In Adventu Domini. Conditor alme syderum. [odd verses]
In Nativitate Domini. Beata quoque agmina. [even verses]
In Nativitate Domini. Beata quoque agmina. Iachet. [verses 2,6]
In Epiphania Domini. Ibant Magi. [even verses]
In Dominicis diebus in. XL. Aures ad nostras. [odd verses]
In Dominica de Passione. Vexilla regis prodeunt. [odd verses].
In Dominica de Passione. Vexilla regis prodeunt. [all verses].
In Tempore Paschali. Cuius corpus sanctissimum. [even verses]
In Festo. S. Augustini. Amatorem paupertatis. [verses 2, 4]
O Iubar nostræ specimen. In Festo. S. Francisci. [5 verses]
Spoliatis egyptijs. In Festo S. Francisci. In primis Vesperis. [even verses]
Plaudat frater. In Festo S. Francisci. In secundis Vesperis. [even verses]
In Tempore Paschali. Ad cenam agni [2 verses]
In Festo Penthecostes. Veni creator spiritus. [odd verses]
In Festo Sancte Trinitatis. Te cœlorum militia. [verses 2, 4]
In Festo Corporis Christi. Nobis datus. [even verses]
In Festo. S. Ioannis Baptistæ. Nuncius celso. [even verses]
In Festo. S. Ioannis Baptistæ. Nuncius celso. Iachet. [verses 2, 3]
In Festivitatibus Apostolorum Petri & Pauli. Ianitor cœli. [verse 2]
In Festo Transfigurationis Domini. Cuius refulsit facies. [even verses]
In Assumptione Beatæ Mariæ virginum. Ave maris stella. [odd verses]
In Festo Sancti Michaelis. Collaudamus venerantes. [verses 2, 4]

¹⁴ RISM W1113, SD 1542¹¹. Later edition of 1550 (RISM W1114, SD 1550³). The hymns have been published in WALTER GERSTENBERG, ed., *Adrian Willaert, Opera Omnia* VII, *Corpus Mensurabilis Musicae* 3, Rome, American Institute of Musicology, 1959. See the bibliographical citation in JANE A. BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 284-285.

¹⁵ See the table of hymns and feasts in *Willaert, Opera Omnia*, pp. IV-VII. In the liturgy of Vespers, each category of feast from the Common of the Saints has its own hymn, as does each feast in the Proper of the Time. There are only twenty-three different hymn texts set in this print; two of the duplicate texts are verse settings by Jachet of Mantua. Willaert does not include all hymns from the Common of the Saints, but does include hymns for Sts. Augustine and Francis (two settings) as well as for the Holy Shroud of Christ.

In Natali Confessorum. Qui pius prudens. [verses 2, 4]
 In Dominicis diebus. Qui mane iunctum vesperi. [verses 2, 4]
 In Festo de Apostolis. Vos secli iusti iudices. [even verses]
 In Natali Virginum. Qui pasces inter lilia. [verses 2, 4]

Many of the hymns in Willaert's 1542 collection had very likely been written a decade or more earlier and assembled for this publication.¹⁶ The majority of the hymns are settings of even verses, though there are several of odd verses and a few of all verses. Willaert's hymns employ the hymn-tune *cantus firmus* in either the superius or tenor. In some verses the *cantus firmus* remains apart from the other voices; it is frequently the subject of a two-voice canon; and in many verses it is paraphrased and pervades the entire polyphonic texture, often through imitation. All three techniques may appear in different stanzas of the same hymn. Unlike the hymns of Dufay, Willaert composes different music for every polyphonic strophe. Although four voices are the norm, occasional verses are for as few as two voices, some are for three, and others for five and even six voices. The expansion to five voices is in most cases, but not always, through a canon on one of the notated four voices, while the six-voice verses add a new two-voice canon to the existing four parts. The final verse is the one customarily enlarged by canon, though some final six-voice verses are preceded by five-voice verses. These are very elegant, contrapuntally sophisticated settings, a far cry from the much simpler strophic versions of Dufay.¹⁷

Late the same year, Scotto issued the first of what would prove to be a sporadic series of sixteenth- and seventeenth-century prints reflecting a different approach to the publication of hymns—settings for organ to be alternated with plainchant, with *falsibordoni*, or perhaps even with polyphony. Girolamo Cavazzoni's *Intavolatura, cioè ricercari canzoni himni Magnificati*, published in two books, the second undated but probably from 1643, contain a total of twelve hymns in four

¹⁶ Willaert, *Opera Omnia*, p. I.

¹⁷ Willaert's hymns were the subject of the Weidensaul dissertation first cited in note 1. This dissertation notes differences in liturgical practice among the hymns of Willaert, Festa, Carpentras and Corteccia. Transcriptions of all of Willaert's hymns not already published in modern editions appear in the appendix. A briefer study of the hymns appears in JOAN ANNE LONG, *The Motets, Psalms and Hymns of Adrian Willaert—A Liturgical-Musical Study*, Ph.D. dissertation, Columbia University, 1971, pp. 134-146. The majority of Willaert's 1542 hymns also appear in the Piacenza manuscript, Vol. miscellanei n. 2., mss. del sec. XVI. See WEIDENSAUL, pp. 42-60, and FRANCESCO BUSSI, *Piacenza: Archivio del Duomo, catalogo del fondo musicale*, Milan, Istituto editoriale italiano, 1967, pp. 139-151. Some of the hymns are also found in the Treviso manuscript, Archivio della Cappella del Duomo, MS 13 (R), copied in 1562-63, which contains other hymns of Willaert as well. See WEIDENSAUL, pp. 63-71.

parts based on the hymn-tune cantus firmus in the top voice, sometimes entering into other parts through imitation. Each setting is of one verse only:¹⁸

INTAVOLATVRA/ CIOE RECERCARI CANZONI/ HIMNI MAGNIFICATI/
COMPOSTI PER HIERONIMO/ DE MARCANTONIO DA/ BOLOGNA,
DETTO/ D'VRBINO./ LIBRO PRIMO/ *Co'l Priuilegio dell'Illustriss. Senato Veneto, per
Anni X.*

INTABVLATVRA/ DORGANO [*sic*]/ CIOE MISSE HIMNI MAGNIFICAT/
COMPOSTI PER HIERONIMO/ DE MARCANTONIO DA/ BOLOGNA
DETTO/ D'VRBINO./ LIBRO SECONDO./ Col priuilegio dell'Illustrissimo Senato
Veneto, Per anni.X.

An entirely different approach to the publication of hymns is illustrated by Willaert's 1555 *Sacri e santi salmi che si cantano a Vespro et Compieta . . . a quatro voci*:¹⁹

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 gion-*

¹⁸ RISM C1571 and C1572. See H. COLIN SLIM, «Girolamo Cavazzoni», *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed June 24, 2005), <http://www.grovemusic.com>. The dedication of the first book is dated 25 November, 1642. The second volume has no date; RISM assumes 1543. Slim is more cautious and simply says «The second volume, which carries no publication date, must have been printed before 1549, the date of the death of its dedicatee, Benedetto Accolti, Cardinal of Ravenna». The hymns included in the two books are *Ad coenam agni providi*, *Lucis creator optime*, *Ave maris stella* (Book I), *Veni creator Spiritus*, *Pange lingua gloriosi*, *Exultet cælum laudibus*, *Iste Confessor*, *Iesu nostra redemptio*, *Iesu corona virginum*, *Deus tuorum militum*, *Hostis Herodes impie* (Book II). Slim's description of the hymns is as follows: «The 12 hymns, probably intended to be played in alternation with a choir, present their cantus firmi usually in a single voice, normally superius or bassus (tenor in *Iesu nostra redemptio*), and only occasionally migrate from one voice to another (e.g. bass to tenor in *Iesu corona virginum*). Sometimes a brief contrapuntal introduction precedes the statement of the hymn tune, and motifs derived from the tune inspire the surrounding imitative polyphony. The textural severity is lightened by passaggi, which in *Christi redemptor omnium* are quite extended».

¹⁹ RISM W1123. Later editions were published in 1561 (not listed in RISM), 1565 (RISM W1124) and 1571 (RISM W1125). See the bibliographical citations in MARY S. LEWIS, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer 1538-1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study*, 3 vols., New York and London, Garland Publishing, Inc., 1988-1997, II, pp. 317-319 and III, pp. 145-147. This print is discussed in 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. 171-172.

ta di dui Magnificat/ A QVATRO [Printer's mark] VOCL/ In Venetia apresso di/ Antonio Gardano./ 1555

In this publication the emphasis is on polyphonic services for Vespers of the Nativity, second Vespers of the Virgin, and Compline. Included in each service is its own hymn, and two more hymns are also added near the end. Willaert's index gathers items according to liturgical function, including duplicate entries of *Dixit Dominus*, rather than according to their order in the print, as can be seen from the original page numbers:

Vespro Primo. In Nativitate Domini,	
Ad vespas Psalmi consueti cum suis Antiphonis.	
Dixit dominus domino meo [primi toni, odd verses]	1
Confitebor tibi domine [secundi toni, odd verses]	1
Beatus vir qui timet dominum [tertii toni, even verses]	2
De profundis clamaui ad te domine [quinti toni, odd verses]	3
Memento domine Dauid [Septimi Toni, even verses]	4
Antiphone. Tecum principium in die virtutis tue cum reliquis	15
Hymnus, Tu lumen tu splendor [1 verse only]	17
Ad magnificat Antiphona	
Hodie Christus natus est	17
Benedicamus domino	18
Vespro secondo della Madonna	
Dixit dominus domino meo	1
Laudate pueri dominum [Quarti Toni, odd verses]	6
Letatus sum in his que dicta sunt mihi [Sexti Toni, even verses]	7
Nisi dominus edificaverit domum [Tertii Toni, odd verses]	7
Lauda Ierusalem dominum [Octavi Toni, even verses]	8
Hymnus, Sumens illud ave [2nd verse only]	15
Benedicamus in lande (sic) Iesu	18
Ad completorium, Psalmi, Antiphone cum suo Hymno, & versiculis.	
Cum invocarem exaudivit me deus [Sexti Toni, even verses]	9
In te domine speravi non confundar [Primi Toni, odd verses]	10
Qui habitat in adiutorio altissimi [Septimi Toni, odd verses]	11
Ecce nunc benedicite dominum [Sexti Toni, odd verses]	12
Antiphona, Miserere mihi domine	13
Hymnus	
Procul recedant somnia & noctium [2nd verse only]	13
Versiculi, In manus tuas domine	15
Nunc dimittis seruum tuum [Sexti Toni, odd verses]	14
Antiphona, Salva nos domine	14
Regina celi letare alleluia [odd verses]	14

Hymnus, Amorem paupertatis [1 verse only]	18
Hymnus, Respice Clemens [1 verse only]	18
Tempore Quadragesime, & Adventus	
Anima mea dominum Sexti Toni [odd verses]	19
Alijs temporibus	
Et exultauit spiritus Sexti Toni [even verses]	20

In contrast to the hymns of Willaert's 1542 collection, these four-voice settings are each of one verse only (the second verse), to be sung strophically to other even verses. The Nativity hymn, *Tu lumen tu splendor* (*Christe redemptor omnium*), is more chordal and declamatory than the hymns of 1542, while the Marian hymn, *Sumens illud Ave* (*Ave maris stella*), is more oriented toward imitation. The Compline hymn, *Procul recedant somnia* (*Te lucis ante terminum*) is strictly chordal with syllabic declamation, as is the Quadragesima hymn *Respice clemens* (*Aures ad nostras deitatis*), while the equally syllabic hymn for St. Augustine, *Amorem paupertatis* (*Magne pater Augustine*) is only slightly less chordal, with a few phrases offset rhythmically to generate imitation within chordal sonorities.²⁰

In the seventeenth century it was not uncommon to include the appropriate hymn in a publication of music for a particular Vesper service, such as Vespers of the Virgin or for the male cursus or for Sunday Vespers. Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine* of 1610, with its elaborate setting of *Ave maris stella* is only one of numerous examples.²¹ In Compline prints, it was quite normal to include the setting of at least one verse, usually the second, of the Compline hymn.²² The hymn for Terce is also included in some of the small number of publications

²⁰ The hymns are transcribed in WEIDENSAUL, pp. 364-390. David Crawford notes the presence of syllabic, largely homophonic, strophic hymns in late sixteenth-century manuscripts from Modena. See CRAWFORD, *Vespers Polyphony*, p. 218, note 16. The reason for the relatively simple, chordal styles of most of these 1555 hymns in contrast to the elaborate style of Willaert's 1542 hymns is their presence amidst other elements of Vesper and Compline services that are themselves in a simple, chordal style. See the comments on the Compline items in this print in BETTLEY, *L'ultima hora canonica*, pp. 171-172. On the basis of the simplicity of style and the presence of the Augustinian hymn, Bettley concludes that this print was intended for monastic use. Bettley draws the same conclusion in *Psalm-Texts and the Polyphonic Vespers Repertory of St. Mark's, Venice*, in *La Cappella Musicale di San Marco nell'età Moderna*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Venezia-Palazzo Giustinian Lolin 5-7 settembre 1994, ed. Francesco Passadore e Franco Rossi, Venice, Edizioni Fondazione Levi, 1998, p. 115, note 37.

²¹ RISM M3445.

²² There is only one Compline hymn, *Te lucis ante terminum*, constant throughout the liturgical year.

with settings for that service.²³ Many motet collections, as well as Vesper and Compline collections, include a setting of the general-purpose hymn, *Te Deum*, which will not be considered here. For purposes of this paper, I will focus only on those prints that include two or more Vesper hymns out of the context of individual services; hymns as part of a complete Vesper or Compline service have already been noted in my previous papers on those subjects.

Jachet of Mantua, four of whose hymn verses are incorporated into Willaert's 1542 collection, also composed a cycle of hymns, mostly between 1539 and 1542, though they were only published posthumously in 1566.²⁴

IACHET SVAVISSIMI OLIM MVSICI/ REVERENDISSIMI CARDIN.
MANTVÆ/ HIMNI VESPERORVM TOTIVS ANNI/ secundum Romanam curiam:
diligentissime recogniti, &/ non amplius in luce positi./ CVM QVATVOR ET
QVINQVE VOCIBVS./ [Printer's mark]/ VENETIIS M.D.LXVI./ APVD
HIERONYMVM SCOTVM.

Jachet's collection presents settings of 26 different hymn texts, including those omitted by Willaert for the Ascension, for St. Mary Magdalene, and for several feasts from the Common of the Saints.²⁵ All but three set even verses for four voices, and in all the hymns the last verse is increased to five parts, normally through canon.²⁶ Jachet does not compose any verses for a reduced number of voices. As with Willaert's hymns, the *cantus firmus* is evident in close quotation or paraphrase in every polyphonic verse.²⁷ And like Willaert's hymns, Jachet's are sophisticated contrapuntal creations, relying heavily on imitation, especially at the beginnings of verses. The hymns of Carpentras, Jachet, and Willaert were copied from their prints into numerous manuscripts throughout the sixteenth century,

²³ The only literature specifically on the Office of Terce, which contains a complete list of Italian published settings from the sixteenth and seventeenth centuries, is SIMON RICHARDS DANIELS, *A Critical Edition of Maurizio Cazzati's Salmi di Terza con le tre Sequenze correnti dell'anno*, Op. 53, 1669, M.Phil. thesis, University of Birmingham, 2004.

²⁴ RISM J22. See PHILIP T. JACKSON, ed., *Jachet of Mantua, Opera Omnia*, II, *Corpus Mensurabilis Musicae* 54, American Institute of Musicology, 1972, and the bibliographical citation in BERNSTEIN, *Music Printing*, pp. 681-683.

²⁵ Feasts included by Jachet but not by Willaert are the Ascension, St. Mary Magdalene, All Saints, Apostles and Evangelists, One Martyr, Several Martyrs, and the Dedication of a Church.

²⁶ For those short hymns of only two or three stanzas, the single verse set polyphonically by Jachet is always in five parts.

²⁷ *Jachet of Mantua, Opera Omnia*, p. XII. The *cantus firmus* is frequently paraphrased, but is in its simplest form in the canons.

where they served local needs, often supplemented by hymns of primarily local usage.

Between the first hymns published by Willaert and the posthumous collection of Jachet, there appeared three other prints of polyphonic hymns. The earliest of these was Jacobus Kerle's collection of 23 hymns for four and five voices, published in Rome by Barre in 1558 and reprinted in 1560:²⁸

HYMNI TOTIVS/ ANNI SECVNDVM RITVM/ SANCTAE ROM. ECCL./ ET
MAGNIFICAT/ CVM QVAT. ET QVIN. VOCIBVS/ AVTHORE/ IACOBO DE
KERLE FLANDRO/ YPRENSI./ Nouiter in lucem editi./ [Printer's mark]/ ROMAE
APVD ANT. BARRE./ M. D. LVIII.

Kerle was employed at the cathedral in Orvieto at the time of his 1558 hymns.²⁹ Kerle's print includes most of the hymns necessary for major feasts of the liturgical year, and none dedicated to individual saints other than the Virgin, John the Baptist, Mary Magdalene, and Peter and Paul:

Conditor alme siderum In Adventu domini Ad. Vesp. Hym. [3 verses]
Tu lumen tu splendor In Nativitate domini ad Vesp Hym. [3 verses]
Ibant magi In Epyphania domini ad Vesp Hym. [2 verses]
Qui mane iunctum In Dominicis diebus ad Vesp. Hym. [2 verses]
Aures ad nostras Temp. Quad. in Dom. die ad Ves. Hymn. [5 verses]
Vexilla regis prodeunt Dominica in passione ad Vesp. Hym. [4 verses]
Cuius corpus sanctissimum Tempore paschali Ad Vesp. Hym. [4 verses]
Que te vicit In Ascensione domini ad Vesp. Hym. [2 verses]
Qui paracletus diceris In die sancto Pentecostes ad Vesp. Hym. [3 verses]
Te caelorum militia In Festo S. Trinitatis Sanctissime & individue Trinitatis
[3 verses]
Nobis datus In Festo Corporis Christi ad Vesp. Hymnus [3 verses]
Nuncius celso In Nativitate S. Io. Baptistæ Ad Vesp. Hymnus [2 verses]
Iamitor cæli Festiuitate Apostolorum Petri & Pauli ad Vesp. Hymnus [1 verse]
Honor decus Festiuitate Beatæ Mariæ Magdalænæ ad Vesp. Hymnus [1 verse]
Nova veniens In Dedicatione Ecclesiæ ad Vesperas Hymnus [2 verses]

²⁸ RISM K441. Reprinted in 1560 (RISM K442). Kerle's hymns have been studied in GLEN HAYDON, *The Hymns of Jacobus de Kerle*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRue, New York, W. W. Norton & Company, 1966, reprint ed. New York, Pendragon Press, 1978, pp. 336-358. Another hymn cycle by Kerle appears in the manuscript Augsburg, *Staats- und Stadtbibliothek*, MS 27. Five of these hymns are taken from the 1558 print; most of the others were possibly written after Kerle left Italy in 1565. The style of these hymns is similar to those of 1558 except for a greater emphasis on homophonic textures. See HAYDON, *The Hymns of Jacobus de Kerle*, p. 351.

²⁹ WILFRIED BRENNCKE, «Kerle, Jacobus», *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed January 15, 2006), <http://www.grovemusic.com>.

Te summa deus In Exaltatione S. Crucis ad Ves. Hymnus [1 verse]
 Collaudemus venerantes In Dedicatione B. Michaelis Archangeli ad Vesp. Hym.
 [2 verses]
 Sumens illud Festiuitate Beate Mariæ Virginis ad Vesp. Hym. [3 verses]
 Vos sæcli iusti De Apostolis ad Vesp. Hymnus [3 verses]
 Hic nempe De uno Martire ad Vesp. Hymnus [2 verses]
 Hi sunt quos In Festo pluribus Martiribus ad Ves. Hymnus [3 verses]
 Qui pius prudens De vno Confessore ad Ves. Hym. [2 verses]
 Qui pascis inter lilia In Festo Unius Virginis ad Vesp. Hymnus [2 verses]

The vast majority of these settings are of even verses, and like the hymns of Willaert and Jachet, Kerle's are also characterized by imitative polyphony, though Kerle resorts to canon only once in this collection.³⁰ Variety of textures is featured in most settings, ranging from three to six voices.³¹ The *cantus firmus* appears both unadorned and paraphrased, often engaging multiple parts through imitation.

In 1561 Scotto published another collection of hymns, by Giovanni Contino, *maestro di cappella* at the cathedral in Brescia, with 31 settings for four voices.³²

IOANNIS CONTINI/ SACRI CHORI ECCLESIAE/ CATHEDRALIS BRIXIÆ/
 MAGISTRI,/ HYMNI PER TOTVM ANNVM,/ Secundum consuetudinem Romanæ
 Ecclesiæ./ [Printer's mark]/ *Venetijs, Apud Hieronymum Scottum. 1561.*

The contents of Contino's print are as follows:

Conditor alme siderum In adventu Domini hymnus [3 verses]
 Tu lumen tu splendor In nativitate Domini hymnus [3 verses]
 Ibant magi De Epiphania Domini [2 verses]
 Aures ad nostras De quadragesima hymnus [4 verses]
 Quo vulneratus De cruce hymnus [3 verses]
 Cuius corpus In resurrectione Domini hymnus [4 verses]
 Quæ te vicit In ascensione Domini hymnus [2 verses]
 Qui paraclitus De sancto spiritus hymnus [3 verses]
 Eternæ mentis In festo sanctissimæ Trinitatis [3 verses]
 Nobis datus De corpore Christi hymnus [3 verses]
 Qui mane iunctum In dominicis diebus [2 verses]

³⁰ HAYDON, *The Hymns of Jacobus de Kerle*, pp. 337-339.

³¹ See the chart in HAYDON, *The Hymns of Jacobus de Kerle*, pp. 337-339.

³² RISM C3541. Fenlon suggests the hymns were written for the canons of the cathedral at Brescia. See IAIN FENLON, «Contino, Giovanni», *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed January 15, 2006), <http://www.grovemusic.com> and the bibliographical citation in BERNSTEIN, *Music Printing*, pp. 564-565.

Nuncius celso De sancto Ioanne [2 verses]
 Ianitor cæli In festo apostolorum Petri & Pauli [1 verse]
 Honor decus In festo sanctæ Mariæ Magdalene [1 verse]
 Cuius refulsit De transfiguratione Domini [3 verses]
 Sumens illud De beata virgine [3 verses]
 Collaudamus venerantes De S. michaelē hymnus [2 verses]
 Beata quoque De omnibus sanctis hymnus [3 verses]
 Gloria Deo In cathedra sancti Petri [1 verse]
 Vos sæcli De apostolis hymnus [3 verses]
 Hic nempe De uno martyre hymnus [2 verses]
 Hi sunt quos De martyribus hymnus [3 verses]
 Qui pius prudens De confessoribus [2 verses]
 Qui pascis De virginibus hymnus [2 verses]
 Nova veniens In dedicatione ecclesiæ [2 verses]
 Sit trinitati In commemoratione sancti Pauli hymnus [1 verse]
 Gressum cepit In festo visitationis virginis Mariæ [3 verses]
 Lege subtrina De sancto Hieronymo hymnus [4 verses]
 O Gloriosa domina De domina hymnus [2 verses]
 Hic nempe mundi De uno martyre tempore paschali [2 verses]
 Vexilla regis Dominica de passione hymnus [7 verses]

Once again the overwhelming majority of settings are of even verses. Not only did Contino include several feasts not found in the settings of Willaert, Kerle and Jachet, but two of his texts are different as well.³³ This fact underscores the fluidity of both hymn texts and hymn melodies in the period before the reform of Urban VIII in 1631. Contino's hymns are unfortunately not available in any modern edition that would permit discussion of their stylistic characteristics.

A completely different context for Vesper hymns is represented by the mixed collection of Diego Ortiz of the Neapolitan court, a folio volume published by Gardano in Venice in 1565:³⁴

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

³³ Contino's text for the feast of the Trinity is *Eternæ mentis* and for the feast of the Transfiguration is *Cuius refulsit*. Feasts not included in the collections of Willaert, Kerle and Jachet are the Chair of St. Peter, Commemoration of St. Paul, Visitation of the Virgin, St. Jerome, and a generic hymn to the Virgin, *O gloriosa domina*.

³⁴ RISM O135. See the bibliographical citation in LEWIS, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer*, III, 269-273.

Ortiz's is the first in a tradition of publications by Spanish composers resident in Naples containing a wide variety of repertoire:

Tabula hymnorum
 Qui condolens interitu Dominica prima in adventus ad vespervas [2 verses]
 Illumina nunc pectora In diebus dominicis per totum adventum ad nocturnum [1 verse]
 Tu lumen tu splendor In nativitate Domini ad vespervas et ad nocturnum [2 verses]
 Non ex virili semine In nativitate Domini ad vespervas [4 verses]
 Beatus auctor seculi Ad laudes [1 verse]
 Ibant Magi In Epiphania domini ad vespervas et ad laudes a4 [2 verses]
 Ibant Magi In Epiphania domini ad vespervas et ad laudes a5 [2 verses]
 Respice clemens In dominicis diebus in quadragesima ad vespervas [2 verses]
 Quo vulneratus In dominica de passione ad vespervas [3 verses]
 Cuius corpus sanctissimum In diebus dominicis post pascha ad vespervas [3 verses]
 Tristes erant apostoli Ad laudes [2 verses]
 Que te vicit clementia In ascensionis Domini ad vespervas [2 verses]
 Qui paracletus diceris In festo pentecostes ad vespervas [2 verses]
 Eterne mentis oculo In festo Trinitatis ad vespervas [2 verses]
 Pange lingua gloriosi De Corpore Christi ad vespervas [4 verses]
 Doctor egregie In conversione sancti Pauli Apostoli ad vespervas [1 verse]
 Quocumque vinclis In Cathedra sancti Petri ad vespervas [1 verse]
 Nuncius celso In nativitate sancti Ioannis Baptiste ad vespervas [2 verses]
 Janitor celi In festiuitate sanctorum Apostolorum Petri et Pauli ad vespervas [1 verse]
 Nardi Maria pistici In festo sancte Marie Magdalene ad vespervas [1 verse]
 Petrus beatus In festo sancti Petri ad vincula ad vespervas [1 verse]
 Ubi patres precellentes In transfiguratione Domini ad vespervas [3 verses]
 Sumens illud In omnibus festiuitatibus Beate Marie ad vespervas [3 verses]
 Sumens illud In omnibus festiuitatibus Beate Marie ad vespervas [3 verses]
 Collaudamus venerantes In festo sancti Michaelis [1 verse]
 Christe redemptor omnium In festo omnium sanctorum ad vespervas [2 verses]
 Vox seculi iusti iudices In nativitate apostolorum et Evangelistarum ad vespervas
 [2 verses]
 Hic nempe mundi gaudia De uno Martire ad vespervas [2 verses]
 Hi sunt quos retinens De plurimorum Martirum ad vespervas [2 verses]
 Qui pius prudens In nativitate unius Confessoris ad vespervas [2 verses]
 Qui pascis inter lilia De comuni Virginum ad vespervas [2 verses]
 Huius obtentu In sancte nec virgine nec Martir. ad vespervas [1 verse]
 Nova veniens de celo In dedicatione Templi ad vespervas [2 verses]
 Qui mane iunctum vesperi In dominicis diebus ad vespervas [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 Octavi toni [odd verses]

Ad vespervas

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 invocarem psalmus [odd verses]

In te Domini speravi 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

Salve Regina Cum quatuor vocibus

Salve 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

Ave 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]

Ortiz's print features a set of Vesper psalms for the male cursus, a cycle of eight Magnificats (one in each of the Magnificat tones), a Compline service, thirteen motets, including multiple settings of *Salve Regina* and *Regina caeli*, and 34 hymns, including multiple settings of two texts and two hymns for Lauds. Most of the hymns are for four voices, but a few are for five. Once again settings of even verses predominate by far.

After this initial surge of hymn publications, in which several different printers entered the field, the publication of hymn collections ceased for a period of

time, with only the 1571 reprint of Willaert's *Sacri et sancti salmi*³⁵ and Giovanni Matteo Asola's six-voice *toni hymnorum*—four tones with the incipits of eight hymns, published in a Compline collection in 1573 and reprinted in 1576 and 1585,³⁶—surviving between Jachet's 1566 collection and the hymns of Thomas Luis de Victoria, issued in 1581.³⁷

THOMÆ LVDOVICI/ A VOCTORIA ABVLENSIS/ HYMNI TOTIVS ANNI,/ SECVNDVM SANCTÆ ROMANÆ/ ECCLESIE CONSVETVDINEM,/ QVI QVATTVOR CONCINVTVR/ VOCIBVS./ Vna cum quattuor Psalmis, pro præcipuis festivitibus,/ qui octo vocibus modulantur./ AD GREGORIVM XIII. PONT. MAX./ [Printer's mark]/ ROMÆ/ Ex Typographia Dominici Basæ./ M. D. LXXXI.

Victoria published 32 four-voice hymn settings of even verses, together with four Vesper psalms:

Qui condolens De Adventu Domini [even verses]
 Tu lumen tu splendor De Nativitate Domini et infra octavam [even verses]
 Vos prima Christi De Innocentibus [2nd verse]
 Ibant Magi De Epiphania Domini [even verses]
 Qui mane iunctum In Dominicis per Annum [even verses]
 Respice clemens de Dominica Quadragesimæ [even verses]
 Quo vulneratus de Dominica in Passione [even verses]
 Cuius corpus In octava Paschæ usque ad Ascensionem [even verses]
 Quæ te vicit In Ascensione Domini [2nd and 3rd verses]
 Qui paraclitus In Pentecoste [even verses]
 Te mane laudum In Festo Sanctissimæ Trinitatis [2nd verse]
 Nobis datus In Festo Corporis Christi [even verses]
 Gloria a Deo In Cathedra Sancti Petri [2nd verse]
 Sit Trinitati In Conversione et Commemoratione Sancti Pauli [2nd verse]
 Sumens illud De Beata Virgine [even verses]
 Nuntius celso In Festo S. Ioannis Baptistæ [even verses]

³⁵ See note 19.

³⁶ COMPLETORIVM/ PER TOTVM ANNVM/ QVATTVORQVE 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./ VENETIIS./ APUD HÆREDEM HIERONYMI SCOTI./ M D L XXIII. RISM A2507. Reprinted in 1576 (RISM A2508) and 1585 (RISM A2509). The hymn tones in this collection reflect an unusual expansion of texture for the hymn repertory of this period. See the discussion of this print in BETTLEY, *L'ultima hora canonica del giorno*, pp. 181-182.

³⁷ RISM V1428, reprinted in part in 1600 (RISM V1429). Modern edition in PHILIPPO PEDRELL, *Thomæ Ludovici Victoria Abulensis: Opera Omnia*, V, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1908.

Janitor caeli De Sancto Petro [even verses]
 Maria soror Lazari De Sancta Maria Magdalena [even verses]
 Gloria a Deo In Festo Sancti Petri ad Vincula [2nd verse]
 Illustre quiddam In Transfiguratione Domini [even verses]
 Collaudamus venerantes De Sancto Michaelē [even verses]
 Beata quoque In Festo omnium Sanctorum [even verses]
 Vos saceli In Natali Apostolorum [even verses]
 Sermone blando In Natali Apostolorum Tempore Paschali [even verses]
 Hic nempe De Uno Martyre [even verses]
 Hi sunt quos De Pluribus Martyribus [even verses]
 Aurem benignam Pro Martyribus Tempore Paschali [even verses]
 Qui pius prudens In Festo Confessorum [even verses]
 Qui pascis inter lilia De Virginibus [even verses]
 Gloria patri genitaeque Pro Martyre tantum et pro nec Virgine nec Martyre [2nd verse]
 Nova veniens In Dedicatione Ecclesiae [even verses]
 Nobis datus De Corpore Christi, More Hispano [even verses]
 Dixit Dominus [all verses]
 Laudate pueri [all verses]
 Nisi Dominus [all verses]
 Laudate Dominum [all verses]

Victoria continues the tradition of polyphonically sophisticated settings of the *cantus firmus* in a texture replete with imitation. Often the *cantus firmus* itself serves as the subject for imitation. Victoria sometimes employs a three-voice texture for an inner verse, but does not expand the texture by means of canon for final polyphonic verses. Homophonic verses in triple meter appear from time to time.

These early hymn publications set the pattern and tone for much that follows. In the next two decades a number of other composers published hymn collections, expanding considerably the repertoire available to a choirmaster. A new publication appeared every two or three years, and in a few years two or even three new hymn collections reached the market. The Appendix lists all of the extant publications. The norm for hymn settings was still four voices, but two collections are for five voices.³⁸

³⁸ GUARINONI, 1587 (RISM G4808); VAROTTO, 1590 (RISM V990). See Appendix for further details of these prints.

By far the most important print of this period was Palestrina's comprehensive collection of 46 hymns, issued in 1589 in both Rome and Venice, and reprinted just one year later in Venice:³⁹

IOANNIS PETRI ALOYSH/ PRAENESTINI/ Sacrosanctæ Basilicæ Vaticanæ Cappellæ Magistri/ HYMNI TOTIVS ANNI/ Secundum Sanctæ Romanæ Ecclesiæ consuetudinem,/ quatuor vocibus concinendi,/ NECNON HYMNI RELIGIONVS/ CVM PRIVILEGIO SVMMI PONTIFICIS./ [Printer's mark]/ SVPERIORVM PERMISSV./ ROMAE/ Apud Iacobum Tornerium, & Bernardinum/ Donangelum. 1589.

HYMNI TO-/TIVS ANNI/ SECVNDVM SANCTAE ROMANE [sic]/ ECCLESIAE CONSVETUDINEM/ Necnon Hymni Religionum/ Quatuor Vocibus/ Concinendi./ Ioannis Petri Aloysij Prænestini./ [Printer's mark]/ Venetijs Apud Angelum Gardanum/ M.D.LXXXIX.

Palestrina's hymns mostly set odd verses polyphonically, but one sets even verses and another a mixture of odd and even verses.⁴⁰ Palestrina also employs a sophisticated polyphonic technique whereby the paraphrased cantus firmus at times penetrates all voices through imitation. Some verses are expanded from the principal four-voice texture to five parts, and final verses may be enlarged to five and six parts, though only about half the time through canon. Some interior verses reduce the texture to three voices. Palestrina's polyphony is somewhat more homophonically and declamatory oriented than that of Victoria, though imitation still plays the predominant role, especially in three- and four-voice textures. Triple-meter homophony is infrequent. The greatest significance of Palestrina's collection lies in its widespread and long-lived use, as revealed by its presence, or the presence of reprints, in many Italian and non-Italian libraries and church inventories.

Just as the Spaniard Diego Ortiz's very large folio volume of 1565 mixed hymns with a number of other liturgical genres, so did the posthumous publication in choirbook format of the music of the Spanish composer Juan Navarro, published in Rome in 1590. This collection contains 27 hymns for four voices,

³⁹ RISM P737, P738, P739. Another edition with a few different hymns was issued in Rome in 1625 (RISM P740) and yet another was printed by Phalèse in Antwerp in 1644 (RISM P741). The Phalèse print duplicates the hymns of the 1625 edition except for omission of most of those dedicated to specific Saints. (Modern edition in Raffaele Casimiri, ed., *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, XIV, Rome, Edizione Fratelli Scalera, 1942).

⁴⁰ *Ad coenam Agni providi* sets verses 2, 5, and 7, while *Vexilla regis prodeunt* sets verses 2, 4, and 6.

mostly even verses, twelve Vesper psalms, nine Magnificats, and the four seasonal Marian antiphons.⁴¹

Another collection from this period worthy of special note is Asola's 1592 ottavo volume of cantus firmi for an organist to respond to the choir. The first edition is currently missing, but the second, from 1596 is extant:⁴²

CANTO FERMO/ SOPRA MESSE,/ HINNI,/ ET ALTRE COSE
ECCLESIASTICHE/ Appartenenti à' Sonatori d'Organo, per giusta-/mente risponde-
re al CHORO,/ *Accommodato dal R. D. GIO. MATTEO/ ASOLA VERONESE,/*
Nuouamente Ristampato, & Corretto./ [Printer's mark]/ IN VENETIA,/ Appresso
Giacomo Vincenti, M.D.XCVI.

Asola was a master at supplying *maestri di cappella* and organists with utilitarian collections of sacred music, and his cantus firmi to be played and harmonized by the organ in alternation with the choir was the single most popular of all his many sacred prints. Asola publishes the texted first verse of each hymn in the bass register, mostly in the F₃ clef. The index lists organ verses for 72 different hymns, though a number of them use common melodies and Asola simply cross-references the appropriate tunes in the index by page number. The additional hymns over and above those of Palestrina and others are for feasts of a variety of individual saints. Asola's print also includes cantus firmi for a number of masses, for all tones of the Magnificat, for the four seasonal Marian antiphons and for the *Te Deum*. The clearest overview of the print is provided by its index:

TAVOLA DELLE MESSE CHE SI DICONO TVTTO L'ANNO.

Messa per li Apostoli, & Feste doppie	3
Messa Dominicale.	8
Messa della Madonna.	13
Messa della Pasqua	18
Credo, Cardinale	22
Credo, Angelorum	25
Credo, Dominicale	28

⁴¹ RISM N283. The hymns in this print are reworkings of hymns dating from Navarro's tenure at the cathedral of Avila, given to the cathedral at the end of 1565. For Navarro's biography see ROBERT STEVENSON, «Navarro, Juan», *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed January 15, 2006), <http://www.grovemusic.com>.

⁴² RISM A2584 (1592), A2586 (1596). The sole surviving copy of the 1592 edition is currently missing at the Biblioteca Marciana in Venice. A photo reproduction is held at the Music Section of the Cini Foundation in Venice. Later editions were issued by Vincenti and other publishers in 1596 (RISM A2586), 1603 (RISM A2585), 1607 (not listed in RISM), 1615 (RISM 2587), 1616 (RISM A2588), 1625 (RISM AA2588b), and 1635 (not listed in RISM).

TAVOLA DE GLI HINNI Per tutte le feste dell'anno.

GENARO.	
1 Circunsione del Signore	31
6 Epifania	32
17 Sant'Antonio Abbate	45
18 Catedra di San Pietro, Roma	39
20 SS. Fabiano, & Sebastiano	44
25 Conversione di San Paolo	39
FEBBARO.	
2 Purificatione della B. Vergine	40
3 San Biasio Vescouo, e Martire	43
22 Catedra di San Pietro, Antiochia	39
24 Santo Matthia Apostolo	42
MARZO.	
7 San Tomaso d'Acquino	45
12 San Gregorio Papa	45
19 San Gioseppe Sposo della Madonna	45
21 San Benedetto Abbate	45
25 Annunciata della Madonna	40
APRILE.	
Ottava di Pasqua	33
23 San Gregorio Martire	33
25 San Marco Euangelista	33
Le Dominiche dopò Pasqua	33
MAGGIO.	
1 SS. Filippo, & Giacomo Apostoli	33
2 Santo Atanasio Vescouo	45
3 Inuentione della Croce	33
6 San Gio. Porta Latina	33
GIUGNO.	
Le Pentecoste	35
La Trinità Santissima	36
Il Corpus Domini	37
11 San Barnaba Apostolo	42
13 Santo Antonio da Padoa	45
24 Natiuità di San Gio. Battista	38
29 SS. Pietro & Paolo Apostoli	39
30 Commemorazione di San Paolo.	39
LUGLIO.	
2 Visitatione della Madonna	40
22 Santa Maria Maddalena	46

25 San Giacomo Apostolo	42
26 Santa Anna Madre della Madonna	47
29 Santa Marta Vergine	46

AGOSTO.

1 San Pietro in vincula	39
4 San Dominico Confessore	45
5 Santa Maria dalla Neue	40
6 Transfiguratione del Signore	34
10 Santo Laurentio Martire	43
15 Assuntione della Madonna	40
20 San Bernardo Abbate	45
24 San Bortolomeo Apostolo	42
28 Sant'Agostino Vescovo, e Dottore	45
29 San Gio. Decollato	43

SETTEMBRIO.

8 Natiuità della Madonna	40
10 San Nicolao da Tolentino	45
14 Esaltatione della Croce	33
21 San Matteo Apostolo	42
29 San Michele Arcangelo	41
30 San Gieronimo Dottore	45

OTTOBRIO.

4 San Francesco Confessore	45
7 Santa Giustina Vergine, & Martire	46
18 San Luca Euangelista	42
28 San Simone, & Giuda Apostolo	42

NOVEMBRIO.

1 Ogni Santi	31
9 Sacra di San Salvatore	34
11 San Martino Vescouo	45
18 Sacra di SS. Pietro, & Paulo	48
25 Santa Caterina Vergine, & Martire	46
30 Santo Andrea Apostolo	42

DECEMBRIO.

6 San Nicolao Vescouo	45
7 Sant'Ambrosio Dottore	45
8 Concettione della Madonna	40
13 Santa Lucia Vergine, & Martire	46
21 San Tomaso Apostolo	42
25 Natiuità del Signore	31
26 Santo Stefano primo Martire	31
27 San Giouanni Apostolo, & Euangelista	31
31 San Siluestro Papa	45

Hinno per le domeniche	49
Magnificat di tutti i Toni	50
Alma, Antifona per l'Aduento	52
Aue Regina, Antifona per dopò la Purificatione	53
Regina cæli, Antifona per dopò Pasqua	54
Salue Regina, Antifona per dopò le Pentecoste	55
Te Deum laudamus	56

III. In the decade from the beginning of the century through 1609, there is little change in the character of the published hymn repertoire. Large hymn collections were issued by Orfeo Vecchi (1600),⁴³ Victoria (1600, reprinted from 1581),⁴⁴ Asola (1602), Orazio Vecchi (1604),⁴⁵ Cavaccio (1605),⁴⁶ and Ingegneri (1606).⁴⁷ In 1602 Felice Anerio published a collection entitled *Sacri hymni et cantica, sive motecta*, but here the term *hymni* is used not as a liturgical genre, but as a generic term for sacred compositions, i.e., as the title itself indicates, motets.⁴⁸ In fact, Anerio's collection does not contain any liturgical hymns. The same is true for the 1609 *Sacri hymni cantiones, et litaniae Deiparae Virginis Mariae* of Oliviero Balis, which contains no Vesper or Compline hymns, but rather motets.⁴⁹

This decade also saw two more reprints of Asola's popular *Canto fermo sopra messe, hinni, et altre cose ecclesiastiche*.⁵⁰ There is one new trend in hymn composition that appears for the first time in these years: the tendency of some sacred prints toward fewer-voiced compositions is reflected in Lodovico Torto's complex print of a mass, eight motets, the Vesper response and *alternatim* male cursus psalms, a complete Magnificat, a set of *falsibordoni* in all nine tones, and eight hymns for only three voices:⁵¹

⁴³ RISM V1068.

⁴⁴ RISM V1429.

⁴⁵ RISM V1007.

⁴⁶ RISM C1553,

⁴⁷ RISM 149. This print, labeled *Liber secundus hymnorum*, indicates an earlier lost collection of hymns by Ingegneri.

⁴⁸ *Sacri hymni et cantica, sive motecta musicis notis expressa, quinis, senis, octonis vocibus canenda, liber secundus*. Roma, Aloysio Zannetti. 1602. RISM A1081.

⁴⁹ RISM B779, reprinted 1612 (RISM B780).

⁵⁰ See note 42.

⁵¹ RISM T1013.

LODOVICO TORTO/ TICINENSI AVCTORE./ ac Metrop. Eccl. Teatinæ Musichæ Moderatore,/ MISSA VNA, SEPTEM DIVINÆ LAVDES,/ aliquot, & Hymni, vnâ cum Psalmis Vespertinis,/ ac B.V. Cantico Ternis vocibus/ decantanda./ *OPVS SEXTVM.*/ *Infima Organi continuati parte adiecta.*/ [Printer's mark]/ Ioannis Nicolai Argenterij Teatini Casulus Archipræsbyt./ ad Auctorem Epigramma./ *Discordes fociare sonos legemque subunum/ Cogere quis Torti non opis esse neget?/ Tu tamen hoc præstas, ac mulces dulciter aures./ Non nisi: sed præstas Torte per antiphrasin.*/ Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum./ MDCVII.

IV. Although I am not including publications with a single hymn in the context of a complete Vesper or Compline service in this survey, I must pause for a moment over the single hymn *Ave maris stella* in Monteverdi's 1610 Mass and Vespers of the Virgin from the standpoint of stylistic developments.⁵² Unlike the earlier hymns we have been examining, Monteverdi's, following the pattern of the rest of his Vesper service, is significantly more complex. Monteverdi sets all seven verses, with the first and last for two four-voice choirs, the second verse for only the first four-voice choir, and the remainder of the verses for different soloists from each of the choirs. The modestly ornamented cantus firmus is clearly evident in the top voice or the solo voice, but the soloists sing in triple meter, whereas the choral verses are in duple time. Moreover, Monteverdi inserts an instrumental ritornello in five parts between all verses except the sixth and seventh. It would prove rare for hymns to call for instruments until much later in the century, and solo settings of hymn texts would also only become common much later.

In 1610, Scipione Stella published 20 hymns for five voices in Naples that are unexceptional from a musical and textual point of view.⁵³ What is of particular interest, however, is Stella's remark in his dedication that these hymns were sung

⁵² SANCTISSIMÆ/ VIRGINI/ MISSA SENIS VOCIBVS/ AC VESPERÆ PLVRIBVS/ DE CANTANDA,/ CVM NONNVLLIS SACRIS CONCENTIBUS,/ ad Sacella siue Principum Cubicula accommodata./ OPERA/ A CLAUDIO MONTEVERDE/ nuper effecta/ AC BEATISS. PAVLO V. PONT. MAX. CONSECRATA./ Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum./ M D C X. RISM M3445. For a discussion of the hymn, see JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 293-297. There are several modern editions, including Id., ed., *Claudio Monteverdi: Vespro della Beata Vergine, Vespers (1610)*, Oxford, Oxford University Press, 1959.

⁵³ HYMNORVM/ ECCLESIAISTICORVM/ LIBER PRIMVS./ IN QVO NOVO ORDINE/ QVINQVE VOCIBVS,/ ARTIFICIOSIS CONSONANTIIS,/ simul canendi, atque sonandi,/ norma traditur./ [Cardinal Montalto coat of arms]/ NEAPOLI./ Ex Typographia Ioannis Iacobi Carlini, &/ Constantini Vitalis. MDCX. RISM S5732.

at the Forty Hours celebrations in Naples.⁵⁴ Nevertheless, rubrics in the print assign these hymns to the usual feast days, since the edition had to be usable in a broad market. Stella's is the first extant collection of hymns to be published outside of Venice, Rome or Milan.

Asola's *Canto fermo sopra messe, binni, et altre cose ecclesiastiche* was reprinted again in 1615, 1621, 1625, and 1635, and Palestrina's hymns were reprinted in 1625. But between 1610 and 1635, the number of new hymn publications was limited. The most prominent composer to publish any hymns was Giovanni Valentini, organist at the imperial court in Vienna, who included just two hymn settings for three and four voices in his 1618 mixed collection of a dozen Vesper psalms, a Magnificat, Marian antiphons, *falsibordoni* and motets:⁵⁵

SALMI, HINNI,/ MAGNIFICAT, ANTIFONE,/ FALSIBORDONI, ET
MOTETTI/ Concertati/ A Vna, Due, Tre, & Quattro Voci/ *Con il Basso per l'Organo*/
DI GIOVANNI VALENTINI/ Organista della Sacra Regia Maestà di/ Ferdinando
Secondo Rè d'Onga- ria, e di Boemia &c./ [Printer's mark]/ IN VENETIA,/ Appres-
so Giacomo Vincenti. MDCXVIII.

Amadio Freddi in 1622 also included two hymns for four voices amidst sixteen two- and three-voice motets.⁵⁶ In the same year Nicola Tortamano, employed at the Chiesa di Santo Spirito in Naples, published in that city a complex collection of two masses, a male cursus Vespers with response and Magnificat

⁵⁴ Commune bonum priuatis commodis intra domesticos parietes continere nefas esse omnes proclamant; hac permotus ratione olim Scipionis Stellæ Patruī mei, modò Patris D. Petri Pauli clerici regularis madrigalia, annis præteritis in lucem edidi, tuoque nomini Cardinalis Amplissime dicaui. Eadem ex causa nunc, cum idem iam religiosus, sæcularia in Ecclesiastica studio, vt cætera omnia, permutaris, sacros Hymnos cum à suis religiosis quadraginta horarum oratio, vt solet sollemniter celebratur, doctis modulationibus; concinnè, & artificiosè canendos disposueris, ac proinde, vt communia bona, non secus, ac reliqua passim desiderentur, atque opportunè, & importunè quotidie efflagitentur; eos ad Dei gloriam, tum maximè, cum in huiusmodi orationibus musicis cantionibus, piè, & laudabiliter, à fidelibus colitur, atq; ad communem honorum vtilitatem, typis tandem mandare cum decreuerim; tibi Præsul Amplissime, musarum, virtutumque omnium parenti optimo, ac mei eiusdemque Patris Patrono colendissimo, eos dicandos, & in tui altitudine montis iure optimo consecrandos censui. Vale Cardinalis Amplissime; Deusque Opt. Max. altitudinem tuam præ meritis vsque ad altissima faliciter prouebat. Neap. IV. Kal. Iulij. MDCX.

⁵⁵ RISM V90. The four-voice hymn is *Ave maris stella* (verses 1,3,7); the three-voice hymn is labeled *Hinno commune* (one verse only set, to serve for any number of hymn texts).

⁵⁶ DIVINÆ/ LAVDES/ *Binis, Ternis, Quaternisque vocibus/ Concinnendæ.*/ Cum Basso ad Organum./ Auctore/ D. AMADEO FREDDO/ In Cathedrali Taruisina/ Musicæ Præfecto./ LIBER SECVNDVS./ VENETIIS, M DC XXII./ *Apud Bartholomeum Magni.* RISM F1830.

plus another male psalm, the three female cursus psalms, a Stabat Mater, and eight strophic hymns:⁵⁷

MESSA, VESPERE,/ ET HINNI/ A QVATTRO VOCL./ Con vna Messa à due Chori,/ DI DON NICOLA TORTAMANO/ Academico Cosentino detto l'Errante./ LIBRO PRIMO. [Printer's mark]/ In Napoli, Appresso Ottauo Beltarno. 1622./ *con licenza de' Superiori.*

The fact that these hymns are strophic is significant, for strophic settings, which were common in the era of Dufay, but had given way to varied polyphonic settings of even, odd, mixed, or all verses in the sixteenth century, returned in the *Seicento* as both unsophisticated settings for practical use at feasts that didn't require elaborate polyphony, extra singers or instrumentalists, and as settings for solo or few voices and instruments, as will be described below.

In 1627, Girolamo Frescobaldi published four sets of organ verses for hymns in his engraved *Secondo libro di toccata*, etc..⁵⁸

IL SECONDO LIBRO/ DI TOCCATE, CANZONE/ VERSI D. HINNI
MAGNIFICAT/ GAGLIARDE, CORRENTI/ ET ALTRE PARTITE/
D'INTAVOLATVRA/ DI CIMBALO ET ORGANO/ DI GIROLAMO
FRESCOBALDI/ ORGANISTA / IN S. PIETRO DI ROMA

The verses are labeled *Inno della Dominica*, *Inno degli Apostoli*, *Inno Iste Confessor*, and *Inno Ave maris stella*, the first two with three organ verses and the last two with four organ verses. The organ verses are in most cases to alternate with sung verses, whether even or odd, whether in chant, falsibordoni, or polyphony.⁵⁹

The only other composer of some prominence to publish a new collection of hymns before 1630 was Pietro Lappi of the monastery church of Santa Maria delle Grazie in Brescia. Lappi was a prolific composer and in 1628 issued from

⁵⁷ RISM TT1010.

⁵⁸ RISM F1866, reprinted in 1637 (RISM F1867).

⁵⁹ The options are more limited than simply alternating odd or even verses. The texts *Lucis creator optime* for Sundays, and *Iste Confessor* both have five verses. *Exultet orbis gaudiis* for the Common of Apostles has six verses, and *Ave maris stella*, for feasts of the Virgin, has seven verses. Frescobaldi's three organ verses for *Lucis creator* allow for *alternatim* performance of sung even-numbered verses, the hymn beginning and concluding with an organ verse. The four *Iste Confessor* organ verses allow for only one sung verse. The three organ verses for *Exultet orbis* allow for the singing of either odd or even verses, depending on whether the performance begins or concludes with an organ verse. The four organ verses for *Ave maris stella* require singing even-numbered verses, the hymn both beginning or ending with an organ verse. Of course, it's always possible that Frescobaldi provided a set of verses from which the organist could choose, without necessarily playing all, in which case strict *alternatim* performance is possible.

the Gardano press in Venice a set of 30 hymns, setting odd verses for four voices.⁶⁰

V. 1630, the year of the great plague in northern Italy, saw the publication of the only Italian anthology to contain hymns in the entire period under consideration.⁶¹

SALMI HIMNI,/ ET MAGNIFICAT/ Concertati à Otto Voci./ DI FABIO COSTANTINI/ Romano, e Cittadino d'Orueto, Maestro di Cappella/ Della Nobilissima Compagnia del Santissimo/ Rosario d'Ancona./ Et de Altri Eccelenti Compositori./ Opera Vndecima./ Novamente Stampati./ CON PRIVILEGIO./ [Printer's mark]/ Stampa Del Gardano./ IN VENETIA. M. DC. XXX./ Appresso Bartholomeo Magni.

Fabio Costantini's collection of music by Agazzari, Anerio, his own brother Alessandro, and himself, contains ten Vesper psalms and two Magnificats as well as four eight-voice hymns, all with the rubric *concertato*.⁶²

Dixit Dominus Del Signor Cauallier Alessandro Costantini à otto Concertato. Secondo Tono
 Dixit Dominus Del Signor Gio: Francesco Anerio à otto Concertato Senza Intonatione
 Confitebor tibi Del Signor Fabio Costantini à otto Concertato Senz'intonatione
 Confitebor tibi Del Signor Antonio Cifra à otto Concertato Intonatione Canto solo
 Beatus vir Del Signor Fabio Costantini à otto Concertato Intonatione voce sola
 Beatus vir Del Signor Paolo Tarditi à otto Concertato Intonatione voce sola Sesto Tono
 Laudate pueri Del Signor Cavalier Alessandro Costantini à otto Concertato Senz'Intonatione
 Laudate pueri Del Signor Fabio Costantini à otto Concertato Senz'Intonatione
 Beati omnes Del Sig. Fabio Costantini à otto tutto Seguito Concertato Senz'Intonatione
 Deprofundis Del Signor Fabio Cotantini, à otto Concertato Senz'Intonatione
 Himno De Apostolis. Exultet cælum Laudibus à otto Concertato di Signor Augustin Agazzari aggiuntoui li 2. vltimi versi del Signor Fabio Costantini [verses 1,2,3,4,6]

⁶⁰ HYMNI/ PER TVTTO L'ANNO/ A Quatro Voci/ Con il Basso per l'Organo/ DEL R.P./ PIETRO LAPPI/ FIORENTINO/ Maestro di Cappella in Sancta MARIA/ Delle Gratie di Brescia./ Novamente stampati con Priuilegio./ [Printer's mark]/ STAMPA DEL GARDANO IN VENETIA M DC XXVIII./ Appresso Bartolomeo Magni. RISM L698.

⁶¹ Not listed in RISM.

⁶² SALMI HIMNI,/ ET MAGNIFICAT/ Concertati à Otto Voci./ DI FABIO COSTANTINI/ Romano, e Cittadino d'Orueto, Maestro di Cappella/ Della Nobilissima Compagnia del Santissimo/ Rosario d'Ancona./ Et de Altri Eccelenti Compositori./ Opera Vndecima./ Novamente Stampati./ CON PRIVILEGIO./ [Printer's mark]/ Stampa Del Gardano./ IN VENETIA. M. DC. XXX./ Appresso Bartholomeo Magni. Not listed in RISM.

Himno De Confessori. Iste Confessor à otto Concertato di Signor Caualiere Alessandro Costantini [verses 1,2,3,5]
 Himno De Unius Martiris. Deus tuorum militum à otto Concertato di Signor Gio. Francesco Anerio [verses 1-5]
 Himno De BEATA VERGINE Ave Maris Stella à otto Concertato di Signor Fabio Costantini [odd verses]
 Magnificat à otto Concertato di Signor Domenico Allegri Intonatione Canto Solo
 Magnificat à otto Concertato di Signor Fabio Costantini Intonatione Canto primo solo

These are the first published eight-voice, *concertato* hymns extant since Monteverdi's *Ave maris stella* of 1610. Two of the four hymns in this collection are by the Costantini brothers themselves; the others are by Agostino Agazzari and Giovanni Francesco Anerio. It is remarkable that during the 1620s and 1630s, when *concertato* settings of other Office liturgical items became common, *concertato* settings of hymns remained a rarity.

The 1630s, of course, saw a sharp reduction in the number of music publications of all kinds as a consequence of the devastation of the plague. Apart from the 1635 reprint of Asola's *Canto fermo sopra messe, binni, et altre cose ecclesiastiche*, the first hymn collection to appear was Filippo Vitali's set of 34 hymns published in Rome.⁶³

HYMNI VIII. PONT. MAX. IVSSV EDITI,/ IN MVSICOS MODOS/ AD
 TEMPLORVM VSVM DIGESTI/ A PHILIPPO VITALI FLORENTINO,/ Pontifi-
 cii Sacelli Musico/ eidemq; S.D.N. addictij dicati. [Image of Vitali presenting book to Urban VIII]./ ROMAE/ Ex Typographia R. C. Apostolicam. An./ M.D.C.XXXVI./
 Superiorum licentia.

The title page shows Vitali, a singer in the pope's chapel, presenting his volume of hymns to pope Urban VIII. In fact, this is the first collection to employ the new reformed hymn texts promulgated by Urban VIII in 1631, and Vitali's large choirbook is obviously designed to present to the pope and the world the first publication of the new hymn texts in polyphonic settings. In this same year of 1636, we find instruments employed once again in a hymn in Vincenzo D'Elia's collection of Vesper music for the male cursus and for the Virgin, published in Palermo.⁶⁴

SALMI/ ET HINNI/ DI VESPERI ARIOSI/ A Quattro, & Otto Voci./ DI
 VINCENZO D'ELIA/ Luogotenente della Cappella Reale/ di Sicilia./ *Con il Basso Continuo per l'Organo.*/ [Woodcut of crowned Madonna with child]/ IN PALERMO, Per il
 Venetiano. M.DC.XXXVI.

⁶³ RISM V2123.

⁶⁴ Not listed in RISM.

The contents are as follows:

Domine ad adiuvandum A 8. In Concerto
 Dixit dominus Intonatione A 4.
 Sede a dextris A 8. In Concerto
 Confitebor tibi Domine Corrente.
 Beatus uir qui timet Dominum Corrente.
 Laudate Pueri Dominum In Concerto
 Laudate Dominum omnes gentes
 Magnificat Anima mea A 8. In Concerto trasportato alla quarta bassa

Salmi Della B.V. Corrente.

Domine ad adiuvandum Corrente
 Dixit Dominus Corrente
 Laudate pueri Corrente
 Lætatus sum Corrente
 Nisi Dominus ædificaverit Corrente
 Lauda Ierusalem Corrente
 Magnificat A 8. Corrente
 Ave Maris Stella Hinno della B.V. A 4. [verses 1,3,4,7]
 Iste Confessor Hinno delli Confessor A 4. [verses 1,2,5]
 Exultet orbis gaudijs Hinno delli Apostoli A 4. Con sinf. si placet. [verses 1,2,6]
 Iesu Corona Virginum Hinno delli Vergini. A 8. [odd verses]

Three of the four hymns in this print are for four voices, and *Exultet orbis* has two *ad libitum* sinfonias for two violins, *basso per la viola*, and *basso per lo cimbalo*, in addition to the organ. The first sinfonia is to be played between verses one and two, and the second between verses two and three. The fourth hymn, *Iesu corona virginum*, is for eight voices, still unusual for hymns, even if very common for psalms, Magnificats, and motets.

The next year saw the reprint of Frescobaldi's *Il secondo libro di toccate canzone versi d'hinni Magnificat gagliarde correnti...* The frontispiece is the same as the 1627 edition with the addition at the end of the following: *Con privilegio.*/ [Ecclesiastical coat of arms]/ *In Roma con licenza de Superiori 1637 Da Nicolo Borbone.*

VI. In the decade of the 1640s instruments began to be used regularly in hymns. The first hymns in this period are found in Monteverdi's gigantic *Selva morale e spirituale* of 1641.⁶⁵

⁶⁵ RISM M3446.

SELVA/ MORALE/ ET/ SPIRITVALE/ DI CLAVDIO/ MONTEVERDE/ Maestro Di Capella della Serenissima/ Republica Di Venetia/ DEDICATA/ ALLA SACRA CESAREA MAESTA/ DELLA IMPERATRICE/ ELEONORA/ GONZAGA/ Con Licenza de Superiori, & Priuilegio./ [SOPRANO Printer's mark Primo]/ IN VENETIA M DC XXXXI/ Appresso Bartolomeo Magni.

This most complex print of the entire century contains seven strophic hymns for one-to-three voices with ritornellos for two violins and continuo, the violins also playing obbligato parts during the verses. Some of the hymns use the same music for different texts, and *Iste Confessor* has the rubric, *Sopra la stessa aria si potranno cantare ancora del medesimo Metro*, indicating that any hymn in the same meter can be sung to the same music. Similarly, Monteverdi's setting of *Deus tuorum militum* for three voices has the rubric, *Sopra la stessa aria si potranno cantare ancora Iesu corona Virginum, Christe Redemptor omnium & altri del medesimo Metro*. Despite their modern instrumental and few-voiced settings, all of these hymns revert to the old strophic pattern, texted with odd verses except for *Sanctorum* meritis, which adds verse six to the odd verses. None of the hymns utilizes a cantus firmus, which would indeed have been impossible if each setting were to be serviceable for other hymns in the same meter.

Amadio Freddi's 21 hymns of 1642 also require two treble instruments and one bass instrument for sinfonias in settings whose voicing varies from two to six voices.⁶⁶

HINNI/ NOVI CONCERTATI/ A 2.3.4.5.6. Voci con doi stromenti acuti/ & vno grave per le Sinfonie./ DI AMADIO FREDDI/ Maestro di Capella Del Duomo di Vicenza./ DEDICATI/ Al Molto Illustre & Reuerendissimo Monsignor Gio. Battista/ Cappo Bianco. Dottore dell'vna è l'altra legge,/ Canonico Penitentiero & Protonotario/ Apostolico./ Opera IX. Con Priuilegio./ [Printer's mark]/ IN VENETIA M DC XXXXII/ Appresso Bartolameo [sic] Magni.

The part-books label the instruments as *Violino Primo*, *Violino Secondo*, and *Trombon ò Fagotto*. Freddi sets odd verses with an occasional even verse added on at the end.

The number of prints with hymns from this decade is few. In 1644 Palestrina's hymns were republished by Phalèse in Antwerp, and in 1646 Agostino Diruta published a large set of 59 hymns for four and five voices, with multiple settings of many texts.⁶⁷ The most unusual aspect of Diruta's hymns is that they all set all verses polyphonically.

⁶⁶ RISM F1833.

⁶⁷ HYMNI/ PRO VESPERIS/ TOTIVS ANNI/ Quatuor, & quinque vocibus ad Organum concinendi./ AVCTORE/ P. AVGVSTINO DIRVTA/ PERVSINO AVGVSTINIANO,/

In the same year, Andrea Mattioli, a mansionary in the cathedral of Imola, published another set of hymns for one-to-six voices with two violins:⁶⁸

HINNI SACRI/ CONCERTATI/ A Vna, Due, Tre, Cinque, e Sei Voci, Con Instrumenti,/ è senza, come si significa doppo la Tauola,/ DI/ ANDREA MATTHIOLI/ Mansionario nella Cathedral, di S. Cassano d'Imola/ e Maestro di Capella,/ OPERA SECONDA/ DEDICATA/ All'Eminentissimo, e Reuerendissimo, Sig. Cardinale/ CARLO ROSSETTI/ VESCOVO DI FAENZA./ [Printer's mark]/ IN VENETIA,/ Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXVI.

These are the first published hymns since Constantini's anthology of 1630 to have the word *concertato* affixed to them. The variety of settings can be seen clearly from the index of the print:

Crudelis Herodes. Per la Epifania. A 2. Tenori, con Violini.
 Salutis humanæ Sator. Per la Ascensione A 2. Ten. e Basso, con Viol.
 Veni Creator spiritus. Per la Pentecoste A 3. A.T. e Basso, con Viol.
 Pange lingua. A 2. Tenor, e 2. Violini
 Ut queant laxis. Per S. Gio: A Doi Tenori, con Viol.
 Ave maris Stella. Per la Madonna. A 3. C.A.e Ten. con Viol.
 Placare Christe. Per tutti i Santi. Alto solo, con Instrumenti.
 Vos sæculorum. Per li Apostoli. Tenore solo, con Viol.
 Deus tuorum militum. Per un Martire. Basso solo, con Viol.
 Sanctorum meritis. Per più Martiri. Doi Tenori, con Viol.
 Iste confessor. Per i confessori. Tenor solo, con Viol.
 Iesu Corona Virginum. Doi Tenori, con Violini.
 Decora lux. A 5. con Violini. se piace
 Iesu Redemptor omnium. Per la Natiuità di N.S. A 6. con Violini.

Mattioli appended to the index instructions that only one violin may be used, or in case violins were unavailable, how the organist could substitute for the instruments. His instructions also note that with the 14 hymns included in the collection, he has composed something for every meter and that any hymn lacking in his print could be sung to one of those he did compose.⁶⁹

Sacræ Theologiæ Baccalaureo/ In Ecclesia Dini Augustini de Vrbe Musices Præfecto./ OPVS XIX./ [Cardinal's coat of arms]/ ROMÆ, Ex Typographia Ludouici Grignani. MDCXLVI. RISM D3130.

⁶⁸ RISM M1410.

⁶⁹ Li sopradetti Hinni si possono cantare con vn Violino solo, ouero anco senza, sonando in suo luogo l'Intendente Organista, quattro botte à modo suo; Quelli Hinni che mancano facilmente si potranno accomodare ad vno di sopradetti, poiche si è hauuto auertenza di comporre tutti quelli che sono differente di metro.

At mid-century the prolific composer Orazio Tarditi, *maestro di cappella* at the duomo of Faenza, published a mixed collection, appropriately entitled *Concerto varie*, with three hymns for soprano solo and instruments, one hymn for two sopranos and instruments and one for two sopranos and bass with instruments, as well as eight Vesper psalms, two Vesper responses, and eight motets.⁷⁰ Rubrics show that the three solo hymns are for two violins and theorbo, though one has an alternative of a violone and another a trombone as bass instrument.⁷¹ The hymn for two sopranos calls for two violins and trombone or violone, while the three-voice hymn requires two violins and theorbo, which play a ritornello (labeled *sinfonia*) and accompany the one verse set for solo bass voice. The final verse, beginning with a variant of the *sinfonia*, is in triple meter (*sesquialtera* mensuration) and brings the violins together with voices for the concluding iteration of *amen*.⁷² These hymns are the only ones in the century that might well be described as through-composed, although cadences and occasional changes of meter often help divide the music into separate verses. Nevertheless, the obvious division of hymns into distinct stanzas is in these settings normally mitigated in favor of the typical approach found in motets.

Perhaps in emulation of the very large mixed collections of sacred music represented by Monteverdi's *Selva morale* and his posthumously published *Messa a quattro e salmi* of 1650, as well as a few publications by other composers, Francesco Cavalli published in 1656 a mixed sacred collection of his own comprising a mass and eleven Vesper psalms and Magnificat, all *concertato* with strings, together with five hymns for two, three, and four voices, two violins, and *violoncino*, or tiorba, the four Marian antiphons, and several instrumental sonatas.⁷³

MVSICHE/ SACRE/ CONCERNENTI/ Messa, e Salmi Concertati con Istromenti
Imni Antifone & Sonate, A Due 3.4.5.6.10. e 12. Voci/ DI/ FRANCESCO
CAVALLI/ Organista Della Serenissima Republica, in S. Marco./ CONSACRATE/
AL SERENISSIMO/ GIO. CARLO/ CARDINAL, DE MEDICI/ CON

⁷⁰ CONCERTO/ MVSICHE VARIE DA CHIESA/ Motteti, Salmi, è Hinni, à Vna voce Sola, à Due/ è Tre, Concertati parte con violini è Tiorba,/ e parte senza Istrumenti/ OPERA XXX/ DI/ HORATIO TARDITI/ Maestro Di Cappella Del Duomo Di Faenza/ [Printer's mark]/ IN VENETIA M DC XXXXX Stampa del Gardano. RISM T206.

⁷¹ The latter hymn is *Pange lingua gloriosi*, which employs the instruments in ritornellos (labeled *sinfonia*) between verses and to accompany the last verse, which itself is subdivided by ritornellos. Tarditi sets verses 1, 2, 4, 5. A modern edition has been published in Kurtzman, *Seventeenth-Century Music* 11, pp. 273-281.

⁷² This hymn, *Jesu corona virginum*, has been published in a modern edition in Kurtzman, *Seventeenth-Century Music* 13, pp. 278-300. Tarditi sets all verses of this hymn, as well as *Deus tuorum militum*, but only odd verses of *Ave maris stella*.

⁷³ RISM C1565.

PRIVILEGIO/ [Printer's mark]/ IN VENETIA/ Appresso Alessandro Vincenti
MDCLVI.

In contrast to Monteverdi's *Selva morale*, the hymns are strophic variations, and Cavalli abandons the *alternatim* technique for settings of all verses (verses 1-4, 7 in *Ave maris stella*) with instrumental ritornellos as well as instruments interspersed between phrases of text. Some hymns have individual verses for solo voices.⁷⁴

VII. After Cavalli, hymn publication was dominated for the next fifteen years by Maurizio Cazzati, the extraordinarily prolific *maestro di cappella* of the Accademia della Morte in Ferrara, Santa Maria Maggiore in Bergamo, and finally San Petronio in Bologna. Cazzati followed the trend of settings for solo voice and instruments begun by Monteverdi in the *Selva morale e spirituale* of 1641, and continued by Mattioli and Tarditi. In 1655 Cazzati published settings of 16 hymns for solo voice, two violins and bassoon in a collection with nine motets and one response,⁷⁵ which was reprinted by Phalèse in Antwerp in 1658.⁷⁶ Another set of 33 hymns for solo voice, two violins, and continuo followed in 1662.⁷⁷ In the 1655 collection, the majority of hymns are for canto or interchangeable tenor voice and instruments, though there are also some specifically designated for alto and for bass. Most of the settings are of odd verses, though a few are mixed and one sets all verses. In the 1662 print, the violins are *a beneplacito*, there is a more even balance among hymns for canto or tenor, alto, and bass, and while odd-verse settings are still in the majority, there are numerous settings of mixed verses and of all verses. In 1670 Cazzati reversed stylistic course and published a set of 32 hymns, mostly odd verses, for four voices *da capella* with op-

⁷⁴ A modern edition of *Deus tuorum militum* is published in KURTZMAN, *Seventeenth-Century Italian Music* 13, pp. 301-312. A transcription of *Ave maris stella* is found in JAMES H. MOORE, *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli* 2 vols., Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, II, pp. 108-113. *Ave maris stella* is set as strophic variations with several internal verses for different solo voices. *Deus tuorum militum* and *Iesu corona virginum* are also strophic variations.

⁷⁵ MOTETTI, E HIMNI/ A VOCE SOLA/ CON DOI VIOLINI/ DI/ MAVRITIO CAZZATI/ Maestro di Cappella di S. Maria Maggiore di Bergamo/ DEDICATI/ ALL'ILLVSTRISSIMO SIGNOR/ ALVIGI TERZI/ OPERA XVI./ CON PRIVILEGIO./ [Printer's mark]/ IN VENETIA/ Appresso Aessandro Vincenti MDCLV. RISM C1598.

⁷⁶ RISM C1599.

⁷⁷ RISM C1623.

tional continuo.⁷⁸ These hymns exhibit imitation, passages for fewer voices than the full texture, and four-voice homophony, especially in triple meter. No publisher is named on the title page, and this collection was probably published by Cazzati himself.

During this same period, the only other hymn publications also emanated from Bologna. In approximately 1664, Cazzati's antagonist, Giulio Cesare Arresti, published organ partituras for students, providing two settings each, one for First Vespers and one for Second Vespers, of nine principal hymns.⁷⁹ Cazzati's colleague Carlo Donato Cossoni, organist at San Petronio until 1671, when he moved back to his native Lombardy, eventually to become *maestro di cappella* of the duomo in Milan, published a set of 41 hymns for solo voice with two violins and continuo, together with the seasonal Marian antiphons and four different settings of *Tantum ergo*.⁸⁰ Cossoni's hymns are for canto, alto, or basso, and are mostly settings of odd verses, although some settings for mixed verses and all verses are also included.

VIII. As with other genres of liturgical music, the publication of hymns dropped off significantly in the last third of the seventeenth century and ceased altogether in the early eighteenth century. In 1672, Sebastiano Cherici, *maestro di cappella* at the cathedral as well as at the Accademia dello Spirito Santo in Ferrara, published a set of 32 hymns for 2, 3, 4, and 5 voices with optional strings, comprising two violins and a violetta.⁸¹ In an address to readers, Cherici notes, as

⁷⁸ HINNI SACRI/ Per tutto l'Anno à quattro Voci/ DA CAPELLA./ con il suo Basso continuo à beneplacito./ DEDICATI/ ALL'ILLVSTRISS. SIG. MARCHESE/ FELICE MONTECVCCOLI/ DA/ MAVRITIO CAZZATI/ Maestro di Capella in S. PETRONIO di Bologna, &/ Accademico Eccitato./ OPERA XXXXXVII./ In Bologna, 1670. Con licenza de' Superiori. RISM C1658.

⁷⁹ PARTITURA DI MODULATIONI PRECETTIVE/ SOPRA GL'HINNI DEL CANTO FERMO GREGORIANO CON LE/ RISPOSTE INTAVOLATE IN SETTE RIGHE PER L'ORGANO./ OPERA GIOVEVOLE/ PER LI STUDENTI IN TAL PROFESSIONE/ DEDICATA AGL'ILL.^{MO} SS.^{RI} SENATI/ PRESIDENTI E FABRICIERI./ DELLA PERINSIGNE COLLEGIATA DI S. PETRONIO DI BOL.^A/ OPERA VII. DI GIULIO CESARE ARESTI ORGANISTA DELLA D^A/ PERSINSIGNE COLLEGIATA. RISM A2487.

⁸⁰ RISM C4204.

⁸¹ INNI SACRI/ A due, trè, quattro, e cinque Voci con Violini, e senza/ DI SEBASTIANO CHERICI/ Maestro di Capella della Catedrale, e dell'Ilustrissima Accademia dello/ Spirito Santo In Ferrara./ CONSACRATI/ All'Ilustrissimo, & Eccellentissimo Signor/ DON GIULIO ANTONIO ACQVAVIVA/ D'ARAGONA/ Conte di Conuersano, Duca delle Noci, e di

Mattioli had done in 1646, that any hymns not included in his collection, much larger than Mattioli's, could be sung to one of the settings Cherici does provide. He has composed two and three settings of a few of the texts because they are used for two or more feasts and he wishes to accommodate the choirmaster with a variety of settings. He also emphasizes the desirability of making use of the string instruments to play opening ritornellos.⁸²

The next year, 1673, saw the unusual constellation of three different publications containing hymns. Giovanni Battista Agneletti's collection of motets and hymns for solo voice and continuo with *ad libitum* sinfonias contains ten motets and five hymns, though the last four hymns comprise the same music applied to four different texts:⁸³

SACRI CANTI. ET HINNI/ A VOCE SOLA/ Parte de quali con Sinfonia ad libitum,
& parte/ puonno servire intieramente per Sonate./ DI PRE GIO: BATTISTA
AGNELETTI/ Dedicati/ ALL'ILL.^{mi} SIG.^{ri} FRATELLI/ D. BONIFATIO &
NASC'INGVERA ROVERI/ Nobili Trevigiani/ IN VENETIA 1673. Stampa del
Gardano.

Agneletti's index is as follows:

Gloria Patri
Sacramentum magnum
Ave Regina Caelorum
Alleluia
Quomodo cantabimus
Resurrexit Dominus
Lauda anima mea
Ave maris stella
O alme Confessor
Ave virgo gloriosa con sinfonia di violino ad libitum
Iesu Redemptor omnium, & Veni Creator Spiritus
Iesu corona Virginum Deus tuorum militum cum sinfonia si placet

Nardò, &c./ OPERA PRIMA/ [Dedicatee's coat of arms]/ In Bologna, per Giacomo Monti.
1672. RISM C2017.

⁸² Ho procurato porre alla stampa tutti gli Inni Sacri necessarij per tutto l'anno, e se ne mancasse alcuni di quelli, che frà l'anno poco si adoperano, occorrendoti seruire di questi, potrai facilmente per tuo compiacimento mettere le parole delli medessimi sotto ad vno di questi stampati, essendo i metri tutti composti in maniera, che non ti sarà difficile porui sotto le parole. Ve ne trouerai de duplicati, e treplicati, perche duplicate, e treplicati sono le solennità di quelli, e acciò tu volessi variare hò procurato per compiacerti la comodità; et in ordine al cantarli, sarebbe bene da principio far suonare il Ritornello, che ti riusciranno più grati, & agurandoti prosperità vivi felice.

⁸³ RISM A398.

Regina celi

Ave maris stella sets all verses and is without strings, while four verses are set for the other hymns, where the *ad libitum* sinfonia may be played. Further south, Giovanni Andrea Florimi, the musical moderator in the Duomo of Siena, prepared and had published a set of twelve hymns for solo voice, two violins, and organ:⁸⁴

HYMNI/ Vnica voce concinendi cum Instramentis/ Dicati Adm. R.P./ ELISEO BAMBAGINI/ Sacrae Theologiae Magistro, Ordinis/ Seruorum B.M.V./ In Tuscia Prouinciali vigilantissimo,/ A FRATRE IOANNE ANDREA FLORIMI/ Eiusdem Ordinis,/ In Senarum Metropolitana Ecclesia Musices Moderatori,/ & Accademico Concertato./ OPVS QVARTVM./ [Printer's mark]/ Bononiae Typis Iacobi Montij. 1673.

Although Florimi doesn't say so, it may be assumed that other hymns in the meters of those he did set could be sung to the same music.

The third hymn collection of 1673 emanated from the pen of Bonifacio Graziani, the former *maestro di cappella* of the Roman Seminary and Jesuit headquarters church of the Giesù in Rome. The collection was published posthumously by the composer's brother in 1673 and reprinted just one year later:⁸⁵

INNI VESPERTINI/ PER TVTTE LE PRINCIPALI/ FESTIVITA DELL'ANNO,/ A Tre, Quattro, e Cinque Voci, alcuni con i Ripieni./ DEL SIGNOR/ DON BONIFATIO GRATIANI/ Già Maestro di Cappella del Giesù, e Semin. Romano./ OPERA XXI./ [Cardinal's coat of arms]/ ROMA, Per il Success. al Mascardi. 1673.

This is a large assembly of 38 hymns (some texts are set twice) for three, four, and five voices, with all verses set to music. Some of the hymns call for a second, *ripieno*, chorus; this is the first surviving instance of a *ripieno* choir being employed in published hymn settings, though *ripieno* choirs had been common in other genres of office music since the 1620s. The collection concludes with three Carmelite hymns. At the end of the index Graziani invites his users to extract *sinfonias* from the Basso Continuo part, and in a notice to readers, there is a list of particular hymn texts not contained in the collection that can be sung to spe-

⁸⁴ RISM F1190.

⁸⁵ RISM G3689. Reprinted in 1674 (RISM G3690).

cific settings that are included, as well as advice on how to vary the music of certain texts by singing them to other settings in the collection.⁸⁶

It was a full decade before another hymn publication appeared. In 1684 Giovanni Battista Vitali published a set of 46 hymns, many with two, three, or four settings of the same text:⁸⁷

HINNI SACRI/ Per tutto l'Anno à voce sola con cinque stromenti/ CONSECRATI/
ALL'ALTEZZA SERENISSIMA/ DI/ FRANCESCO/ SECONDO/ Duca di Modana,
Reggio &c./ DA GIO. BATTISTA VITALI/ Maestro di Capella di S.A.S. & Accademico
Filaschise./ OPERA DECIMA./ IN MODONA, Per Gio Gasparo Ferri.
1684. Con Licenza d'Superiori

Like the hymns of Cazzati and Florimi, these are compositions for solo voice, whether canto, alto, tenor or bass, with strings, but the ensemble is larger, comprising three violins, an alto viola and organ continuo. The *cinque stromenti* mentioned on the title page almost certainly include a violone or bass violin doubling the organ bass, even though such an instrument is not otherwise specified. The strings are for ritornellos and accompaniment of the *Amens* only. Indeed, the instrumental and organ parts are notated for only one verse followed by rubrics such as *Si replica due volte da capo* or *Si replica tre volte da capo*, depending on the number of verses set to polyphony. However, in a note to the reader, Vitali indicates that the hymns may also be performed with just the two violins, leaving aside the third violin and alto viola, or even sung without the strings at all, in

⁸⁶ «Per la mancanza d'alcuni Inni proprij che quivi non si ritrovano, il Virtuoso Compositore si potrà servire della Musica delli sottonatati, cioè, Per l'Inno della Cattedra di S. Pietro. Quodcumque in Orbe, &c. si puol'accommodare nella Musica dell'Inno, Miris modis. à Carte 59. Per l'Inno della Conversione di S. Paolo. Egregie Doctor Paule, &c. s'accommoda nella Musica. Decora lux æternitatis. à Carte 55. Per l'Inno della Transfiguratione. Quicumque Christum queritis. s'accommoda la Musica dell'Inno. Rex gloriose Martyrum. a Carte 7. Per l'Inno di S. Martina, Martinæ celebri &c. e di S. Ermenegildo. Regali. &c. si possono accommodar'all'Inno dell'Angelo Custode. Custodes hominum. à c. 51. Per variar l'Inno, Deus tuorum militum. &c. si serva dell'Inno. Regis superni Nuncia. &c. à Carte 62. Per variare l'Inno, Iste Confessor. &c. s'accommodarà all'Inni. Prima lux. &c. Iuvat Celsi. &c. et Mensis Augusti. &c. à Carte 66 67 68, Essendo d'vn' medesimo Metro». A modern edition of *Iste confessor* is published in KURTZMAN, *Seventeenth-Century Music* 14, pp. 241-247. This hymn is set as strophic variations alternating verses between three and four voices. The style is mostly declamatory and homophonic, but is interspersed with an imitative, two-voice ornamented melisma in the first two three-voice verses. The final two verses shift to triple meter (*sesquialtera* mensuration). *Pange lingua gloriosi* is published in KURTZMAN, *Seventeenth-Century Music* 16, pp. 246-268. This five-voice setting of all verses of the hymn echoes the *alternatim* technique by pitting either a pair of sopranos or an alto/tenor pair against a four-voice choir in alternation, while both strophic repetition and strophic variation organize the structure of this hymn.

⁸⁷ RISM V2169.

which case the organ begins playing at the point the text begins.⁸⁸ The majority of the settings are of odd verses, although some set other mixtures and a few set all verses.⁸⁹

There appear to have been no further Italian hymn publications in the seventeenth century, and the only ones issued in the early eighteenth century were two sets of hymns from the hand of Giuseppe Antonio Silvani, *maestro di cappella* at the church of Santo Stefano in Bologna, published by his brother Marino Silvani in 1702 and 1705, and three hymns in a motet publication of Giovanni Maria Casini of Florence.⁹⁰ Silvani's first set comprises 39 hymns, with no duplications of texts, for various solo voices, optional violins, organ, and basso continuo, the latter part-book evidently for violone, bass violin, or theorbo.⁹¹

INNI SACRI/ PER TUTTO L'ANNO/ A Voce sola, con Violini à beneplacito/
CONSECRATI/ AL REVERENDISSIMO PADRE/ D. BENEDETTO CALVI/
Dignissimo Abb: di S. Michele in Bosco di Bologna/ DA GIUSEPPE ANTONIO
SILVANI/ Maestro di Capella nella Basilica di S. Stefano/ della sudetta Città./
OPERA SECONDA./ [Printer's mark]/ IN BOLOGNA. MDCCII/ Per Marino Siluani.

Silvani shows no particular favoritism in setting odd verses, mixed verses, or all verses. Silvani's second print is far more retrospective in musical style, comprising 38 hymns for four voices with optional organ:⁹²

INNI SACRI/ Per tutto l'Anno à quattro vo-/ ci pieni, da cantarsi con l'/ Organo, e
senza/ CONSACRATI/ All'Illustriss. e Reuerendiss. Monsignore/ BERNARDO
PINI/ Patritio di Bologna, di Sacra Teologia, e d'Ambe le Leggi,/ Dottore Collegiato,
Protonotario Apostolico, Publico/ Lettore, della Santissima Inquisizione Consultore,/
Canonico, Penitentiero Maggiore della Me-/ tropolitana di Bologna, e Vicario delle/
Monache./ DA GIUSEPPE ANTONIO SILVANI/ *Maestro di Capella nella Basilica di S.
Stefano della sudetta Città*/ OPERA QVARTA,/ [Printer's mark]/ In Bologna, per Mari-
no Siluani 1705.

⁸⁸ Averta il Lettore, che quest [*sic*] Opera si può cantare con due soli Violini, cioè Primo, e Secondo tralasciando il Terzo, e Violetta, e anco senza Violini occorrendo cominciando doue si vedrà la prima parola del Hinno nel Basso continuo, e troverà degl'Hinni duplicati, triplicati, e quadruplicati. Ciò si è fatto per maggior commodità, essendo li più frequentati.

⁸⁹ A modern edition of *Exultet orbis gaudiis* is published in KURTZMAN, *Seventeenth-Century Music* 11, pp. 282-291. This setting is of verses 1, 3 and 6 and employs frequent *passaggi* in the solo bass voice.

⁹⁰ RISM C1349.

⁹¹ RISM S3438.

⁹² RISM S3440.

In this set Silvani includes all but one of the same texts, in most cases the same verses, as in his 1702 print, clearly wishing to accommodate an alternative, more conservative aesthetic taste.⁹³

IX. Silvani's 1705 hymns are the last in a long line of Italian hymn publications that stretch from the beginning of the sixteenth century with the lost Petrucci publication of Johannes Martini's hymns all the way to the early years of the eighteenth century. This repertoire was published in a number of different locations in Italy: the first extant prints came from the Venetian press of Scotto, soon followed by publications by his compatriots Antonio Gardano, the sons of Antonio Gardano, and Francesco Rampazetto.⁹⁴ In 1587 these publishers were joined by Alessandro Vincenti, another Venetian, and in 1589, Angelo Gardano, with the publication of Palestrina's hymn collection.⁹⁵ Ponzio's 1596 hymns were issued in Venice by Ricciardo Amadino, formerly a partner of Vincenti.⁹⁶

It was only in 1581 that the first hymns were published outside of Venice: Victoria's hymns of that year were printed by Barre in Rome and Palestrina's 1589 hymn collection was also issued in Rome by Tornerio and Donangelo. Tornerio also published Navarro's hymns in the next year.⁹⁷ It was in the same year of 1590 that the Milanese publishers Francisco and Tini marketed their first hymns.⁹⁸ No further Milanese hymns were published until 1600, when Tini and Besutio printed Orfeo Vecchi's collection.⁹⁹ No additional hymn collections were to be published in Milan throughout the entire seventeenth century.

After 1600 hymns were issued exclusively from Venetian presses until 1610, when the first hymns by the Neapolitan publishers, Carlino & Vitale, appeared.¹⁰⁰ Ottavio Beltrano in Naples published the mixed collection of Nicola

⁹³ The 1702 set contains a hymn for the Feast of the Seven Sorrows of the Virgin, which is missing from the 1705 publication.

⁹⁴ For the relationship between Scotto and Rampazetto on the one hand, and Scotto and Gardano on the other, see BERNSTEIN, *Music Printing*, pp. 113, 155-160.

⁹⁵ See note 39.

⁹⁶ HYMNI SOLEMNIO-/ RES AD VESPERTINAS/ HORAS CANENDI,/ D. PETRI PONTII PARMENSIS./ QVATTVOR VOCIBVS./ Nouiter impressis./ [Printer's mark]/ Venetiis apud Ricciardum Amadinum/ M D XCVI. RISM P5085.

⁹⁷ See note 41.

⁹⁸ See note 38.

⁹⁹ See note 43.

¹⁰⁰ See note 53.

Tortamano in 1622,¹⁰¹ but after this there were no further hymns published in Naples. Giovanni Battista Robletti in Rome published the 1621 and 1635 reprints of Asola's *Canto fermo sopra messe, binni, et altre cose ecclesiastiche* and Palestrina's hymns were republished in Rome by Luca Antonio Soldi in 1625. Felippo Vitali's publication of the hymns of Urban VIII was issued in Rome in 1636 by the Apostolic Typographer, and Frescobaldi's hymn verses in his *Secondo libro di toccata, canzone, versi d'binni, Magnificat, gagliarde, correnti, et altre partite d'intavolatura di cimbalo et organo* were also printed in Rome by Nicoló Borbone in 1627 and 1637. Agostino Diruta's hymns of 1646 were published by Lodovico Grignani in Rome, and much later, Bonfacio Graziani's hymns were printed in Rome by the successors of Giovanni Mascardi in 1673 and 1674. The last print to contain hymns was Casini's *Moduli quatuor vocibus* of 1706, also published in Rome by Mascardi.

One print was produced in Palermo, by Venetiano (no first name given): the 1636 mixed collection of Vincenzo D'Elia.¹⁰² Otherwise, all the other publications of hymns emanated from Venice until the 1662 hymns of Cazzati, published by Antonio Pissari in Bologna.¹⁰³ From this point on the demise of Venetian publishing and the rise of Bolognese printers is as evident in the hymn repertoire as it is in other printed repertoires of the period. Both Arresti and Cazzati seem to have self-published in Bologna, while Carlo Donato Cossoni published with the most prominent Bolognese firm of Giacomo Monti in 1668, as did Sebastiano Cherici¹⁰⁴ and Giovanni Andrea Florimi¹⁰⁵ in 1672 and 1673, respectively. Giuseppe Antonio Silvani's hymns of 1702 and 1705 were both issued by his brother Marino in Bologna. Only Giovanni Battista Agneletti's 1673 collection of motets and hymns was still published in Venice,¹⁰⁶ and Giovanni Battista Vitali's hymns of 1684 were printed by Giovanni Gasparo Ferri in Modena.¹⁰⁷

¹⁰¹ MESSA, VESPERE,/ ET HINNI/ A QVATTRO VOCL./ Con vna Messa à due Chori,/ DI DON NICOLA TORTAMANO/ Academico Cosentino detto l'Errante./ *LIBRO PRIMO*. [Printer's mark]/ In Napoli, Appresso Ottauio Beltarno. 1622. RISM T1010.

¹⁰² See note 64.

¹⁰³ See note 77.

¹⁰⁴ See note 81.

¹⁰⁵ See note 84.

¹⁰⁶ See note 83.

¹⁰⁷ See note 87.

X. Of particular interest in the history of Italian hymnody are the stylistic changes and the stylistic variety with which composers treated the genre. The strophic, fauxbourdon and fauxbourdon-oriented hymns of Dufay of the fifteenth century yielded early in the *Cinquecento* to sophisticated polyphonic settings of individual verses featuring paraphrases of the cantus firmus, complex imitation, and canons in the hands of Martini, Festa, Carpentras, Willaert, Corteccia, Kerle, Jachet of Mantua and others. Willaert's strophic hymns in *I sacri e santi salmi* of 1555 are a notable exception. The most prominent composers in Italy of the second half of the century, Victoria and Palestrina, contributed large sets of contrapuntally sophisticated hymns to the repertoire in 1581 and 1589, respectively. As with his publications in other liturgical genres, Palestrina's hymns were reprinted more than once, and served as staples of the repertoire for well over a century. The overwhelming tendency in this period was to set either odd or even verses polyphonically.

A significant additional approach to hymn publications is represented in the late sixteenth century by the organ verses on the hymn-tune cantus firmi of Giovanni Cavaccio and the organ cantus firmi of Giovanni Matteo Asola. It is likely that these organ verses alternated with verses in Gregorian chant, though they may have alternated with verses in polyphony as well. The utility of Asola's conception is proven by the multiple reprints of this opus through 1635.

Hymn composition remained quite conservative in character well into the seventeenth-century, even when the texture was reduced to three voices, as in the 1607 hymns of Lodovico Torto.¹⁰⁸ The first evidence of new stylistic approaches to hymn composition is Monteverdi's 1610 setting of all verses of *Ave maris stella* in his *Vespro della Beata Vergine*.¹⁰⁹ Yet this example had no direct influence, and conservative settings for four and five voices continued as the norm. In 1622 the hymns of Nicola Tortamano illustrate a reversion to strophic organization,¹¹⁰ which we see once again in the hymns of Monteverdi's *Selva morale e spirituale* of 1641. It is only in 1630, with the publication of Fabio Costantini's anthology that we first find several double choir hymns in the *concertato* style.¹¹¹

1636 saw the publication of the first hymns by Filippo Vitali utilizing the reformed texts of Urban VIII, and in the same year, Vincenzo D'Elia published in Palermo hymns with *ad libitum* sinfonias to be played between verses. Instruments only began to play a significant and consistent role in hymns with Monteverdi's *Selva morale*. Although Monteverdi's hymns are strophic, the 1642 hymns

¹⁰⁸ See note 51.

¹⁰⁹ See notes 21 and 52.

¹¹⁰ See note 57.

¹¹¹ See note 61.

of Amadio Freddi,¹¹² the 1646 hymns of Andrea Mattioli,¹¹³ and the 1650 hymns of Orazio Tarditi,¹¹⁴ all with violins, continue the practice of setting individually the odd, even, mixed or all verses of a given hymn.

For the twenty-year period from 1650 to 1670, hymn publication, with the exception of Arresti's organ partituras for students,¹¹⁵ were devoted to solo voices with violins serving as ritornellos and accompaniment, often *a beneplacito*. All of the repertoire from 1655 to 1670 stems from Bolognese composers and was published in Bologna, as was most of the repertoire for the rest of the century.

In 1672 and 1673 we find hymns once again being written for two-to-five voices, either with instrumental sinfonias, as in the hymns of Sebastiano Cherici,¹¹⁶ or with a second, ripieno, choir as in some of the hymns of Bonifacio Graziani.¹¹⁷ Nevertheless, solo hymns with violins dominate the repertoire until the final publication of Giuseppe Antonio Silvani in 1705, which once again is composed conservatively for four voices, with even the organ continuo optional.¹¹⁸

The hymn repertoire of the period we have been examining is far less extensive and less varied than the psalm and Magnificat repertoire. The metrical, strophic character of the hymn texts is itself a significant contributing factor to these limitations, but so was the role of the hymn in the Vesper or Compline service, where it constituted only a single item with a shorter text than most psalms and the two canticles. It was not as essential to sing the hymn in an elaborate style for major celebrations as it was the psalms, the Magnificat and the Nunc dimittis. Even in lavish Vesper services where extra singers and instrumentalists were hired for the occasion, it is possible that the hymn was sung more simply, perhaps even in plainchant, or in plainchant alternating with the organ. Where polyphony was desired for the Vesper hymn, the need was much more often supplied by collections of hymns for most feasts of the year than by hymns published together with the basic elements of a Vesper service for the male cursus, the female cursus, or Sunday Vespers. And the hymns in these large collections are almost always simpler in style than the more elaborate settings of psalms and Magnificats. Only in Compline publications is the hymn normally in-

¹¹² See note 66.

¹¹³ See note 68.

¹¹⁴ See note 70.

¹¹⁵ See note 79.

¹¹⁶ See note 81.

¹¹⁷ See note 85.

¹¹⁸ See note 92.

cluded with the other service elements, but even there, the hymn is normally much less musically significant than the other liturgical items. Even though the quantity of hymn publications is far fewer than psalm and Magnificat publications of this period, the comprehensive nature of the hymn collections and the continuity of their publication from 1542 until 1705 testifies to a continuing need for polyphonic settings in a variety of styles.

APPENDIX

Titles of Italian publications containing two or more hymns, 1542-1706, and their contents, where not already indicated in the text above.

1542

HYMNORVM OMNIVM/ SECVNDVM ORDINEM ROMANÆ/ ECCLESIE, MAGNI ADRIANI VVILART/ ET ALIORVM AVTHORVM./ [Printer's mark]/ *Venetijs apud Hieronymum Scotum.*/ 1542. RISM W1113, SD 1542¹¹.

INTAVOLATVRA/ CIOE RECERCARI CANZONI/ HIMNI/ MAGNIFICATI/ COMPOSTI PER HIERONIMO/ DE MARCANTONIO DA/ BOLOGNA, DETTO/ D'VRBINO./ LIBRO PRIMO/ COL PRIUILEGIO DELL'ILLVSTRISS. SENATO VENETO, PER ANNI X. RISM C1571.

Recercar Primo

Recercar II.

[Recercar III.]

Recercar IIII.

Canzon Sopra I Le Bel E Bon

Canzon Sopra Falt D'Argens [*Sic*]

Hymnus Ad Coenam Agni Providi

Hymnus Lvcis Creator Optime

Hymnus Ave Maris Stella

Magnificat Primi Toni

Magnificat Ottavo Toni.

1543?

INTABVLATVRA/ DORGANO [*sic*]/ CIOE MISSE HIMNI MAGNIFICAT/ COMPOSTI PER HIERONIMO/ DE MARCANTONIO DA/ BOLOGNA DETTO/ D'VRBINO./ LIBRO SECONDO./ Col priuilegio dell'Illustrissimo Senato Veneto, Per anni.X.

Missa Apostolorum

Credo Cardinalis

[Missa Dominicalis]

Credo Dominical

[Missa De Beata Vergine]

In Die Pentecostes. Hymnus

In Die Apostolorum Hymnus

In Festo Corporis Christi. Hymnus

In Festo Confessorum Hymnus

In Ascensione [*Sic*] Hym.

In Solemnitate Virginum. Hymnus

In Festo Unius Mar. Hymnus

In Epiphania *Dominii*. Hym.

Magnificat Quarti Toni.

Magnificat Sexti Toni.

1550

WILLAERT, ADRIANO. Reprint of 1542. RISM W1114, SD 1550³.

1555

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 giunta di dui Magnificat/ A QVATRO* [Printer's mark] *VOCI/ In Venetia apresso di/ Antonio Gardano./* 1555. RISM W1123.

1558

HYMNI TOTIVS/ ANNI SECVNDVM RITVM/ SANCTAE ROM. ECCL./ ET MAGNIFICAT/ CVM QVAT. ET QVIN. VOCIBVS/ AVTHORE/ IACOBO DE KERLE FLANDRO/ YPRENSI./ Nouiter in lucem editi./ [Printer's mark]/ ROMAE APVD ANT. BARRE./ M. D. LVIII. RISM K441.

1560

KERLE, JACOBUS. Reprint of 1558. RISM K442.

1561

IOANNIS CONTINI/ SACRI CHORI ECCLESIAE/ CATHEDRALIS BRIXIÆ/ MAGISTRI,/ HYMNI PER TOTVM ANNVM,/ Secundum consuetudinem Romanæ Ecclesiæ./ [Printer's mark]/ *Venetijs, Apud Hieronymum Scottum. 1561.* RISM C3541.

1565

DIDACI ORTIZ TOLETANI/ REGIAE CAPPELLAE NEAPOLITANAE,/ MODERATORIS ET MAGISTRI,/ MVSICES LIBER PRIMVS/ HYMNOS, MAGNIFICAS, SALVES, MOTECTA,/ PSALMOS, ALIAQVE DIVERSA CANTICA/ COMPLECTENS./ [Coat of arms]/ *Venetis apud/ Antonium Gardanum./ m.d.lxv.* RISM O135.

WILLAERT, ADRIANO. Reprint of 1555. Venezia, Rampazetto. RISM W1124.

1566

IACHET SVAVISSIMI OLIM MVSICI/ REVERENDISSIMI CARDIN. MANTVÆ/ HIMNI VESPERORVM TOTIVS ANNI/ secundum Romanam curiam: diligentissime recogniti, &/ non amplius in luce positi./ CVM QVATVOR ET QVINQVE VOCIBVS./ [Printer's mark]/ *VENETIIS M.D.LXVI./ APVD HIERONYMV M SCOTVM.* RISM J22.

Qui condolens interitu Dominica prima in adventu Domini ad Vesperas Himnus

Cuius fortis potentia

Laus honor virtus Canon cum quinque vocibus

Tu lumen tu splendor In Nativitate Domini

Sic praesens

Nos quoque Cum quinque vocibus

Ibant Magi In Epiphania Domini

Novum genus Canon in diatesaron inferius. Cum quinque vocibus

Respice clemens In Dominicis diebus Quadragesimæ

Te sine tetro

- Inserere tuum
 Procula nobis Canon in diatesaron inferius. Cum quinque vocibus
 Procula nobis a5
 Vexilla regis prodeunt In Dominica passionis & festis Crucis Hymnus de passione
 Impleta sunt
 Beata cuius brachiis
 Te summa Deus trinitas Canon in diapente superius. Cum quinque vocibus
 Cuius corpus sanctissimum Ab oct. Paschæ usque ad Ascensionem
 Iam Pascha
 Dum surgit
 Gloria tibi domine
 Quæ te vicit clementia In festo ascensionis Domini
 Ipsa te cogat pietas A5 Canon in diapenthe superius
 Veni creator spiritus In festo Pentecostes
 Tu septiformis munere
 Hostem repellas
 Gloria patri Canon in diapason inferius. Cum quinque vocibus
 Gloria patri a5
 Te cælorum In festo sanctissimæ Trinitatis
 Unum te lumen Canon in diapente superius. Cum quinque vocibus
 Nobis datus In festo corporis Christi
 Verbum caro
 Genitori genitoque Canon in diapente inferius. Cum quinque vocibus
 Nuncius celso In festo sancti Ioannis Baptistæ
 Ventris obstruso Canon in diapente inferius. Cum quinque vocibus
 Ianitor cæli A5 In sanctorum Apostolorum Petri & Pauli
 Nardi Maria pistici A5 In festo sanctæ Mariæ Magdalene
 Ubi patres præcellentes In transfiguratione Domini
 Præsentia Deitatis Canon in diapente inferius. Cum quinque vocibus
 Sumens illud In festivitibus beatæ Mariæ virginis
 Monstra te esse matrem
 Vitam præsta puram A5
 Collaudamus venerantes In festo sancti Michaelis Archangeli
 Gloria patri melodis Canon in diapason inferius. Cum quinque vocibus A5
 Beata quoque In festo omnium Sanctorum
 Martyres Dei
 Gentem auferte A5. Canon in diapente superius
 Vos sæcli iusti In Natalijs Apostolorum
 Quorum præcepto
 Deo patri A5. Canon in diatesaron inferius
 Sermonem blando In Apostolis & Evangelistis usque ad ascensio domini
 Quo agnito discipuli
 Ostensa sibi vulnera
 Quæsumus auctor Cum quinque vocibus Canon in diapente inferius
 Hic nempe mundi gaudia De uno Martire
 Ob hoc præcatu supplici Canon in diatesaron inferius. Cum 5. vocibus
 Hi sunt quos retinens In Natali plurimorum Martirum
 Ceduntur gladiis

Te summa Deitas Canon in diapason inferius. Cum 5. vocibus
 Aurem benignam In festivitibus S. Martyrum a Pascha usque ad Pentec.
 Gloria tibi Domine A5 Canon in diapente inferius
 Qui pius prudens In Natali confessorum
 Unde noster A5 Canon in diapente inferius
 Qui pascis inter lilia In Natali virginum
 Te deprecamur Canon in diapente inferius. Cum 5. vocibus
 Nova veniens de caelo In dedicatione templi
 Tunisonibus præsuris A5 Canon in diapente inferius
 Qui mane iunctum In Dominicis diebus
 Cælorum pulset A5 Canon in diatesaron inferius

1571

WILLAERT, ADRIANO. Reprint of 1555. Venezia, Figliuoli di Antonio Gardano
 RISM W1125.

1573

COMPLETORIVM/ PER TOTVM ANNVM/ QVATVORQVE ILLÆ B. VIRGINIS
 ANTIPHONÆ/ *Quæ in fine pro anni tempore secundum/Romanam curiam decantantur.*/ Cum sex vo-
 cibus./ D. IO. MATTHÆO ASVLA VERONENSI AVCTORE/ [Decoration]/ Ad R.D. Pe-
 trum Franciscum Zinum Canonicum Veronensem,/ & Ecclesie S. Stephani Archipresbyterum./
 VENETIIS./ APUD HÆREDEM HIERONYMI SCOTI./ M D L XXIII. RISM A2507.

Iube domne benedicere
 Fratres sobrij estote
 Converte nos Deus
 Cum invocarem [all verses]
 Domine ad adiuvandum
 In te domine speravi [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
 In manus tuas
 In manus tuas Tempore paschali
 Custodi nos domine Tempore paschali additur Alleluia
 Salva nos [chant]
 Nunc dimittis Tertij toni [all verses]
 Salva nos
 Hæc dies In die Resurrectionis domini & per octavam
 Salve regina Ab octava pentecostes usque ad Adventum
 Regina celi Tempore paschali
 Alma redemptoris A Dominica prima Adventus usque ad purificationem
 Ave regina A purificationem usq; ad feriam quintam in cæna domini
 Falsibordoni
 Primi Toni.
 Secundi Toni.

Tertii Toni.
 Quarti Toni.
 Quinti Toni.
 Sexti Toni.
 Septimi Toni.
 Octavi 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 providi. Tristes erant apostoli
 Octavi Toni ut Veni creator spiritus. Te lucis ante terminum
 Et sic omnes Hymni huius metri possunt decantari

1576

ASOLA, GIOVANNI MATTEO. Reprint of 1573. RISM A2508.

1581

THOMÆ LVDOVICI/ A VICTORIA ABVLENSIS/ HYMNI TOTIVS ANNI/
 SECVNDVM SANCTÆ ROMANÆ/ ECCLESIAE CONSVETVDINEM,/ QVI
 QVATTVOR CONCINVTVR/ VOCIBVS./ Vna cum quattuor Psalmis, pro præcipuis fe-
 stivitibus,/ qui octo vocibus modulantur./ AD GREGORIVM XIII. PONT. MAX./
 [Printer's mark]/ ROMÆ/ Ex Typographia Dominici Basæ./ M. D. LXXXI. RISM V1428.

Qui condolens De Adventu Domini [even verses]
 Tu lumen tu splendor De Nativitate Domini et infra octavam [even verses]
 Vos prima Christi De Innocentibus [2nd verse]
 Ibant Magi De Epiphania Domini [even verses]
 Qui mane iunctum In Dominicis per Annum [even verses]
 Respice clemens de Dominica Quadragesimae [even verses]
 Quo vulneratus de Dominica in Passione [even verses]
 Cuius corpus In octava Paschae usque ad Ascensionem [even verses]
 Quae te vicit In Ascensione Domini [2nd and 3rd verses]
 Qui paraclitus In Pentecoste [even verses]
 Te mane laudum In Festo Sanctissimae Trinitatis [2nd verse]
 Nobis datus In Festo Corporis Christi [even verses]
 Gloria a Deo In Cathedra Sancti Petri [2nd verse]
 Sit Trinitati In Conversione et Commemoratione Sancti Pauli [2nd verse]
 Sumens illud De Beata Virgine [even verses]
 Nuntius celso In Festo S. Ioannis Baptistae [even verses]
 Janitor caeli De Sancto Petro [even verses]
 Maria soror Lazari De Sancta Maria Magdalena [even verses]
 Gloria a Deo In Festo Sancti Petri ad Vincula [2nd verse]
 Illustre quiddam In Transfiguratione Domini [even verses]
 Collaudamus venerantes De Sancto Michaelle [even verses]
 Beata quoque In Festo omnium Sanctorum [even verses]
 Vos saeculi In Natali Apostolorum [even verses]
 Sermone blando In Natali Apostolorum Tempore Paschali [even verses]
 Hic nempe De Uno Martyre [even verses]

Hi sunt quos De Pluribus Martyribus [even verses]
 Aurem benignam Pro Martyribus Tempore Paschali [even verses]
 Qui pius prudens In Festo Confessorum [even verses]
 Qui pascis inter lilia De Virginibus [even verses]
 Gloria patri genitaeque Pro Martyre tantum et pro nec Virgine nec Martyre [2nd verse]
 Nova veniens In Dedicatione Ecclesiae [even verses]
 Nobis datus De Corpore Christi, More Hyspano [even verses]
 Dixit Dominus [all verses]
 Laudate pueri [all verses]
 Nisi Dominus [all verses]
 Laudate Dominum [all verses]

1582

HYMNI PER TOTVM ANNVM/ CVM VOCIBVS QVATVOR PARIBVS/ HIPPOLITO
 SABINO MVSICO ANXIANENSI AVCTORE/ Nunc denuo in lucem æditi./ [Printer's
 mark]/ Venetiis apud Angelum Gardanum/ M D LXXXII. Not listed in RISM.

Conditor almæ syderum In Adventu Domini [3 verses]
 Tu lumen tu splendor In Nativitate domini [3 verses]
 Ibant Magi In Epiphania Domini [2 verses]
 Qui mane iunctum Vesperi In Dominicis diebus [2 verses]
 Ad preces nostras Temp. Quadrag. in Dominicis diebus [5 verses]
 Quo vulneratus in super Dominica de Passione ad Vesperas [3 verses]
 Cuius corpus Sanctissimum Tempore Paschali [4 verses]
 Quæ te vicit clementia In Ascensione Domini [2 verses]
 Qui paraclitus diceris In Festo Pentecostes [3 verses]
 Te mane laudum carmine In festo S. Trinitatis [1 verse]
 Nobis datus nobis natus In festo Corporis Christi [3 verses]
 Nuncius celso In Nativitate Sancti Ioannis Baptistæ [2 verses]
 Ianitor caeli In festo Apostolorum Petri & Pauli [2 verses]
 Sumens illud ave In festivitatibus Virginis Mariæ [3 verses]
 Collaudamus venerantes In festo S. Michaelis Archangeli [2 verses]
 Beata quoque agmina In festo omnium Sanctorum [3 verses]
 Vos sæcli iusti Iudices In natali Apostolorum & Evangelistarum [3 verses]
 Hic nempe mundi gaudia In natali Unius Martyris [2 verses]
 Hi sunt quos retinens In natali plurimorum martyrum [3 verses]
 Qui pius prudens In natali Confessorum [2 verses]
 Qui pascis inter lilia In natali Virginum, & Martyrum [2 verses]
 Amatorem paupertatis In festo Sancti Augustini [2 verses]
 Spoliatis Aegyptijs In festo Sancti Francisci [3 verses]

1585

ASOLA, GIOVANNI MATTEO. Reprint of 1573. RISM A2509.

HYMNI/ AD VESPERTINAS/ OMNIVM SOLENNITATVM HORAS/
 DECANTANDI./ AD BREVIARII CANTI^QVE PLANI FORMAM/ RESTITVTI./ PARS
 PRIMA./ AB ADVENTV VSQVE AD FESTVM/ Sanctissimæ Trinitatis./ QVATVOR

VOCIBVS./ Per R.D. Io. Matthæum Asulam Veronensem editi./ [Printer's mark]/
 VENETIIS/ Apud Iacobum Vincentium, & Riciardum Amadinum, socios./ M D LXXXV.
 RISM A2561.

Conditor alme siderum In Adventu [odd verses]
 Christe redemptor omnium In Nativitate Domini [even verses]
 Deus tuorum militum In festo S. Stephani Prothomartyris [even verses]
 Exsultet caelum laudibus In festo S. Io. Evangelistae [even verses]
 Salvete flores martyrum In festo SS. Innocentium [2nd verse only]
 Hostis Herodes impie In Epiphania Domini [even verses]
 Lucis creator optime In Dominicis, post octavam Epiphaniae [even verses]
 Quodcumque vinclis In Cathedra S. Petri, Antiochena, & Romana [2nd verse only]
 Doctor egregie Paule In conversione Sancti Pauli Apostoli [2nd verse only]
 Ave maris stella In purificatione, & solemnitatibus B.V. Mariae [odd verses]
 Ave maris stella In Annunciatione, & festivitibus B.V. Mariae [even verses]
 Ad preces nostras In Dominicis Quadragesimae [odd verses]
 Vexilla regis prodeunt Tempore passionis [odd verses]
 Haec dies In die Resurrectionis Domini & per octavam. Pro Hymno [motet]
 Ad caenam agni providi Tempore Paschali [even verses]
 Vexilla regis prodeunt In Inventionem Sanctae Crucis [even verses]
 Jesu nostra redemptio In Ascensione Domini [even verses]
 Veni creator spiritus In festo Penthecostes [odd verses]

SECUNDA PARS/ HYMNORVM VESPERTINIS/ OMNIVM SOLENNITATVM
 HORIS/ DESERVIENTIVM:/ A FESTO SANCTISSIMÆ TRINITATIS/ vsque ad Aduen-
 tum. Accedunt etiam hi qui in Commune/ Sanctorum concinuntur./ QVATVOR VOCIBVS./
 R.D. Io. Matthæo Asula Veronensi Auctore./ *AD VENERABILEM S. GEORGII IN*
ALGA/ Canonico Collegium. / CVM PRIVILEGIO./ [Printer's mark]/ VENETIIS/ Apud
 Iacobum Vincentium, & Riciardum Amadinum, socios./ M D LXXXV. RISM A2562.

O lux beata Trinitas In festo Sanctissimae Trinitatis [even verses]
 Pange lingua gloriosi In festo Sanctissimi Corporis Christi [even verses]
 Ut queant laxis In nativitate S. Ioan: Baptistae [even verses]
 Aurea luce In festo Apostolorum Petri & Pauli [even verses]
 Lauda mater Ecclesia In festo S. Mariae Magdalenae [even verses]
 [Rubric only:] In S. Petri ad vincula. Petrus Beatus Catenarem laqueos. Gloria Deo. Sicut in Ca-
 thedra eius folio 7.
 Quicumque Christum quaeritis In festo Transfigurationis Domini [even verses]
 Tibi Christe splendor patris In festis S. Michaelis Archangeli [even verses]
 Christe redemptor omnium In festo omnium Sanctorum [even verses]

Commune Sanctorum

Exsultet caelum laudibus In Natali Apostolorum [even verses]
 Tristes erant Apostoli In festis Apostolorum, & Evangelistarum, Tempore paschali [even verses]
 Deus tuorum militum In festo unum Martyris. Tempore Paschali [even verses]
 Rex gloriose martyrum Plurimorum Martyrum. Tempore paschali [even verses]
 Deus tuorum militum In festo unius Martyris. Tempore Paschali. peracto [even verses]
 Sanctorum meritis In festo plurimorum Martyrum [even verses]

Iste confessor In festo Confessorum [even verses]
 Iste confessor Item pro Confessoribus. In consonantia [even verses]
 Jesu corona Virginum In festis SS. Virginum [even verses]
 Huius obtentu In festo SS. Mulierum [2nd verse only]
 Urbs beata Jerusalem In dedicatione Ecclesiae [even verses]
 Lucis creator optime In Dominicis post Penthecostes, & Epiph. [even verses]
 Ave maris stella Pro B. Virgine. In consonantia [verses 1 and 2]

1587

PARIDIS GVARINONII/ RIPAROLENSIS/ HYMNI QVI AD VESPERAS DIEBVS/
 Tantùm Festiuis toto anno decantantur./ CVM QVINQVE VOCIBVS/ Nunc primùm in lu-
 cem editi./ LIBER PRIMVS./ [Printer's mark]/ Venetijs, Apud Iacobum Vincentium,/ M D
 LXXXVII. RISM G4808.

Hymnus In Dominicis Adventus Conditor alme siderum Qui Condolens [even verses]
 In Nativitate Domini Christe Redemptor Tu lumen tu splendor [even verses]
 In Festo SS. Innocentium Salvete flores martirum Vos Christi [2nd verse only]
 In Epiphania Domini Hostis Herodes impie Ibant magi [even verses]
 In Dominicis per annum Lucis Creator optime Qui mane junctum [even verses]
 In Cathedris & vinculis S. Petri Quodcumque vinculis Glorio Deo Dicitur etiam præsens ver-
 sus [2nd verse only]
 In Conversione S. Pauli Doctor egregie Sit Trinitati [2nd verse only]
 In Purificatione & omnib. alijs Festis Beatæ Mariæ semper Virg. Ave maris stella Sumens illud
 Ave [even verses]
 In Dominicis Quadragesimæ Aures ad nostra Respice clemens [even verses]
 In Dominica Passionis. In Inventionem & exaltationem S. Crucis Vexilla regis Quo vulneratus
 [even verses]
 In Octava Resurrectionis Ad cœnam Agni providi Cuius corpus [even verses]
 In Ascensione Domini Iesu nostra Redemptio Quæ te vicit [even verses]
 In Pentecoste Domini Veni Creator Spiritus Qui paraclitus [even verses]
 In Festo Sanctissimæ Trinitatis Hymnus O lux beata Trinitas Te mane laudum [2nd verse only]
 In Festo Corporis Christi Pange lingua gloriosi Nobis datus [even verses]
 In Nativitate S. Ioannis Baptistæ Ut queant laxis Nuntius celso [even verses]
 In Festo S. Apostolorum Petri, & Pauli Aurea luce Ianitor cæli [even verses]
 In Festo S. Mariæ Magdalænæ Lauda mater Ecclesia Maria soror Lazari [even verses]
 In Transfiguratione Domini Quicumque Christum Illustre quiddam [even verses]
 In Festo S. Michaelis Archangeli Tibi Christe splendor patris Collaudamus [even verses]
 In Festo omnium Sanctorum Christe Redemptor Beata quoque [even verses]
 In Communi Apostolorum & Evangelistarum Exsultet cælum Vos sæcli iusti [even verses]
 In communi eorundem tempore Paschali Tristes erant Apostoli Sermone blando [even verses]
 In communi unius Martiris Deus tuorum militum Hic nempe [even verses]
 In communi plurimorum Martirum Sanctorum meritis Hi sunt quos [even verses]
 In communi eorundem tempore Paschali Rex gloriose Martirum Aurem benignam [even verses]
 In communi confessorum Iste confessor Domini Qui pius prudens [even verses]
 In Communi Virginum Iesu corona virginum Qui pascis inter lilia [even verses]
 In Communi SS. Martirum tantum & nec Virginum nec Martirum Huius obtentu Deus Gloria
 Patri genitæque [2nd verse only]
 In Dedicatione Ecclesiæ Urbs beata Ierusalem Nova veniens [even verses]

1589

IOANNIS PETRI ALOYSII/ PRAENESTINI/ Sacrosanctæ Basilicæ Vaticanæ Cappellæ Magistri/ HYMNI TOTIVS ANNI/ Secundum Sanctæ Romanæ Ecclesiæ consuetudinem,/ quatuor vocibus concinendi,/ NECNON HYMNI RELIGIONVS/ *CVM PRIVILEGIO SVMMI PONTIFICIS*./ [Printer's mark]/ SVPERIORVM PERMISSV./ ROMAE/ Apud Iacobum Tornerium, & Bernardinum/ Donangelum. 1589. RISM P737.

Conditor alme siderum In Adventu Domini [verses 1,3,5,6]
 Christe Redemptor omnium In Nativitate, Et circumcissione Domini [odd verses]
 A solis ortu cardine In Nativitate, Ad laudes [odd verses]
 Salvete flores Martyrum In festo Sanctorum Innocentium [odd verses]
 Hostis Herodes impie In Epiphania Domini [odd verses]
 Lucis creator optime In Dominicis per Annum [odd verses]
 O lux beata Trinitas In Sabbatis [odd verses]
 Ad preces nostras In Dominicis Quadragesimæ [odd verses]
 Vexilla regis prodeunt In Dominica Passionis. Et exaltatione S. Crucis [verses 1,3,5,6,7]
 Ad cenam agni providi In Dominicis Tempore Paschali [odd verses]
 Iesu nostra redemptio In Ascensione Domini [odd verses]
 Veni creator Spiritus In festo Pentecostes [odd verses]
 Pange lingua gloriosi In festo Corporis Christi [odd verses]
 Quodcunque vincis In festo Cathedrae S. Petri [first verse only]
 Doctor egregie In Conversione Et Commemoratione S. Pauli [first verse only]
 Ave maris stella In festis Beatae Virginis [odd verses]
 Quo vulneratus insuper In Inventione S. Crucis/ Vexilla regis [*sic*] Tempore paschali [even verses]
 Ut queant laxis In festo S. Ioannis Baptistae [odd verses]
 Aurea luce In festo Apostolorum Petri & Pauli [odd verses]
 Lauda mater Ecclesia In festo S. Mariae Magdalenae [verses 1,3,6]
 Petrus beatus In festo S. Petri ad Vincula [odd verses]
 Quicumque Christum quaeritis In festo Transfigurationis Domini [odd verses]
 Tibi Christe splendor patris In festo S. Michaelis Archangeli [odd verses]
 Christe redemptor omnium In festo Omnium Sanctorum [odd verses]

In Communi Apostolorum

Exultet coelum laudibus In Communi Apostolorum Et Evangelistarum [odd verses]
 Tristes erant Apostoli Apostolorum Et Evangelistarum Tempore Paschali [odd verses]
 Deus tuorum militum In Communi unius Martyris [odd verses]
 Deus tuorum militum Unius Martyris Tempore paschali [odd verses]
 Sanctorum meritis In communi Plurimorum Martyrum [odd verses]
 Rex gloriose Martyrum Plurimorum Martyrum Tempore paschali [odd verses]
 Iste Confessor In Natali Confessorum [odd verses]
 Iesu corona Virginum In Natalijs virginum & martyrum [odd verses]
 Iesu corona Virginum Virginum & martyrum Tempore paschali [odd verses]
 Huius obtentu In festo Sanctarum Mulierum [first verse only]
 Urbs beata Ierusalem In Dedicatione Ecclesiae [odd verses]
 Magne Pater Augustine In festo Sancti Augustini [verses 1,3,5]
 Laudibus summis In festo Sancti Nicolai de Tolentino [verses 1,3,5]

En gratulemur hodie In festo Sancti Antonij de Padua [odd verses]
 Prole de coelo prodijt In festo Sancti Francisci [odd verses]
 Decus morum In festo Sancti Francisci. In Secundis Vesperis. [odd verses]
 Christe qui lux es In Quadragesima Ad Completorium [odd verses]
 Prima lux surgens In festo Sancti Elisei [odd verses]
 Dum fames terras In festo Sancti Elie [3 verses]
 Mensis Augusti In festo Sancti Alberti [odd verses]
 Hymnus canoris In festo sancti Iacobi [verses 1 and 2]

HYMNI TO-/ TIVS ANNI/ SECVNDVM SANCTAE ROMANE [*sic*]/ ECCLESIAE
 CONSVETUDINEM/ Necnon Hymni Religionum/ Quatuor Vocibus/ Concinendi./ Ioannis
 Petri Aloysij Prænestini./ [Printer's mark]/ Venetijs Apud Angelum Gardanum/
 M.D.LXXXIX. RISM P738.

1590

IOANNIS NAVARRI/ HISPANIEN./ PSALMI, HYMNI, AC MAGNIFICAT/ Totius
 Anni, Secundum ritum Sanctæ Romanæ/ Ecclesiæ, Quatuor, Quinque, ac Sex/ vocibus con-
 cinendi./ Necnon Beatæ semperq. Virg. Dei Genitricis MARIAE / Diuersorum Temporum
 Antiphonæ in fine/ Horarum dicendæ./ *CVM PRIVILEGIO SVMMI PONTIFICIS*./
 [Printer's mark]/ SVPERIORVM PERMISSV./ ROMAE/ Ex Typographia Iacobi Tornerij/
 M.D.XC. RISM N283.

Dixit dominus Primi toni [even verses]
 Confitebor tibi Secundi toni [even verses]
 Beatus vir Tertij toni [even verses]
 Laudate pueri Quarti toni [even verses]
 Laudate dominum Quinti toni [even verses]
 Laetatus sum Sexti toni [even verses]
 Lauda Hierusalem Septimi toni [even verses]
 Nisi dominus Octavi toni [even verses]
 Domine probasti me Secundi toni/ Cum tribus choris [every third verse, beginning with sec-
 ond]
 Credidi propter quod Quinti toni [even verses]
 Memento domine David in Secundis vespers. tertij toni cum tribus choris [every third verse,
 beginning with second]
 In exitu Israel In Dominicis diebus. tertij toni. cum tribus choris [every third verse, beginning
 with third + Sicut erat]

Hymni Per Totum Annum

Conditor alme siderum In Adventu Domini [even verses]
 Christe redemptor omnium In Nativita. Domi. [verses 2,4,7]
 Hostis Herodes In Epiphania Domini [verses 2,5]
 Vexilla regis prodeunt Dominica in Passione [odd verses]
 Ad cenam Agni providi In Octava Paschæ [even verses]
 Iesu nostra Redemptio In Ascensione Dom. [even verses]
 Veni Creator Spiritus In festo Pentecostes [even verses]
 O lux beata Trinitas In Festo S. Trinitas [2nd verse only]
 Pange lingua gloriosi In festo Corporis Christi [even verses]

Ave maris stella In Festis virginis Mariae [even verses]
 Quodcunque vincis In Chatedris Sancti Petri [2nd verse only]
 Vexilla regis prodeunt In Festis S. Crucis [verses 2,6]
 Ut queant laxis In Natali S. Ioan. Baptistae notate verba Et signate misteria [verses 1,2]
 Aurea luce In Fest. Apost. Petri, & Pauli [odd verses]
 Lauda mater Ecclesia In Festo Sancte Marie Madalene [second and final verses]
 Quicunque Christum In Festo Transfigurationis [verses 2,5]
 Tibi Christe splendor In Festo Sancti Michelis [even verses]
 Christe Redemptor omnium In Festo omnium Sanctorum [verses 2,7]
 Exultet caelum Commune Apostolorum [verses 2,6]
 Tristes erant Apostoli De Apostoli in tempore Paschali [verses 2,6]
 Deus tuorum militum Commune unius martyris [verses 2,5]
 Sanctorum meritis Commune plurimorum martyrum [verses 2,6]
 Iste Confessor Comune Confesoris [verses 2,5]
 Iesu corona Virginum Commune virginum [2,5]
 Urbs beata Ierusalem Commune dedicationis Ecclesiae [verses 2,5]
 Te lucis ante terminum Ad Completorium [2nd verse only]
 Te Deum Laudamus [even verses]

Cantica Beatae Mariae per octo tonos
 Magnificat Primi Toni [odd verses]
 Magnificat Secundi Toni [odd verses]
 Magnificat Tertij Toni [odd verses]
 Magnificat Quarti Toni [odd verses]
 Magnificat Quinti Toni [odd verses]
 Magnificat Sexti Toni [odd verses]
 Magnificat Septimi Toni [odd verses]
 Magnificat Octavi Toni [odd verses]
 Magnificat Primi Toni [even verses]

Antiphonarum
 Alma redemptoris mater In Adventu Domini usque ad Septuagesimam cum Quinque Vocibus
 [all verses]
 Ave regina caelorum A septuagesima usque ad Pascha. Cum quinque vocibus [all verses]
 Regina caeli laetare A Pascha usque ad octavam Pentecostem. Cum Sex vocibus [all verses]
 Salve Regina Ab octave Pentecostes usque ad Adventum [verses 1,3,5,6]

D. MICHAELIS/ VAROTI,/ HYMNORUM MUSICA,/ *Secundum ordinem Sanctae Romanae Ecclesiae/ noviter impressum cum alijs rebus./* QUINQUE VOCUM./ [Printer's mark]/
 MEDIOLANI,/ Apud Franciscum, & hæredes Simonis Tini./ M. D. LXXXX. RISM V990.

Lucis Creator optime In Dominicis diebus ad Vesperas [even verses]
 Conditor alme siderum In Adventu Domini Ad Vesperas [even verses]
 Tu lumen tu splendor In Nativitate Domini [even verses]
 Beata quoque agmina Et in festo omnium Sanctorum [even verses]
 Salvete flores martyrum In festo sanctorum Innocentium [2nd verse only]
 Ibant Magi In Epiphania Domini Ad Vesp. [even verses]
 Ad preces nostras Dominicis diebus de Quadragesima [even verses]

Quo vulneratis insuper In Dominica de Passione [even verses]
 Cuius corpus sanctissimum Tempore Pascali Dominicis diebus [even verses]
 Sermone blando angelus Et in Natalitijs Apostolorum Ad Vesperas [even verses]
 Iesu nostra redemptio In die Ascensionis ad vespas [even verses]
 Veni creator Spiritus In Die Pentecostes ad vespas [even verses]
 Nobis datus nobis natus In Festo Corporis Christi [even verses]
 Nova veniens è celo Et in Dedicatione Ecclesie [even verses]
 Te celorum militia In Festo Sanctae Trinitatis [two verses]
 Ut queant laxis In nativitate sancti Ioannis Baptiste [even verses]
 Aurea luce In natalitijs Apostolorum Petri & Pauli [2nd verse only]
 Doctor egregie Et in conversione sancti Pauli [2nd verse only]
 Nardi Maria pistici In Festo Sanctae Mariae Magdalenae [2nd verse only]
 Ave maris stella In solemnitatibus beatae Mariae Virginis [even verses]
 Tibi Christe splendor Patris In Festivitatibus S. Michaelis Archangeli [even verses]
 Proles de coelo In vigilia sancti Francisci [even verses]
 Decus morum dux minorum In Festo Sancti Francisci [even verses]
 Exultet celum laudibus De Apostolis [even verses]
 Deus tuorum militum Pro uno Martire [even verses]
 Sanctorum meritis In Natalitijs plurimorum Martirum [even verses]
 Iste confessor Pro Confessoribus [even verses]
 Iesu corona virginum De Virginibus [even verses]
 Magne pater Augustine In festo sancti Augustini [even verses]

PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI. Reprint of 1589. RISM P739.

1592

ASOLA, GIOVANNI MATTEO. RISM A2584. See reprint 1596.

1596

CANTO FERMO/ SOPRA MESSE,/ HINNI,/ ET ALTRE COSE ECCLESIASTICHE/
 Appartenenti à'Sonatori d'Organo, per giusta-/mente rispondere al CHORO,/ *Accommodato dal*
 R. D. GIO. MATTEO/ ASOLA VERONESE,/ Nuouamente Ristampato, & Corretto./
 [Printer's mark]/ IN VENETIA,/ Appresso Giacomo Vincenti, M.D.XCVI. Reprint of 1592.
 RISM A2586.

HYMNI SOLEMNIO-/ RES AD VESPERTINAS/ HORAS CANENDI,/ D. PETRI
 PONTII PARMENSIS./ QVATTVOR VOCIBVS./ Nouiter impressis./ [Printer's mark]/
 Venetiis apud Ricciardum Amadinum/ M D XCVI. RISM P5085.

Conditor alme syderum In adventu domini [odd verses]
 Christe redemptor omnium In Nativitate Domini [even verses]
 Hostis herodes In Epiphania Domini [even verses]
 Ad preces nostras In Dominicis quadragesimae [odd verses]
 Vexilla regis In Dominica de Passione [odd verses]
 Ad coenam agni providi In octava Resurrectionis Domini [even verses]
 Iesu nostra redemptio In Ascensione Domini [2nd verse only]
 Veni creator spiritus In die Pentecostes [even verses]

O lux Beata Trinitas In die Trinitatis [even verses]
 Pange lingua gloriosi In die Corporis Christi [even verses]
 Ut queant laxis In festo S. Ioannis Baptistae [even verses]
 Aurea luces In festo Sanctorum Petri & Pauli [even verses]
 Tibi Christe splendor In festo S. Michaelis [even verses]
 Ave maris stella In festo Virginis Mariae [even verses]
 Christe redemptor omnium In festo omnium Sanctorum [even verses]
 Exultet coelum laudibus In festo Apostolorum [even verses]
 Deus tuorum militum In festis unius Martyris [even verses]
 Sanctorum meritis In festo plurimorum Martyrum [even verses]
 Iste confessor In festis Confessorum [even verses]
 Iesu corona virginum In festis Virginum [even verses]
 Lucis creator optime In diebus Dominicis [even verses]
 Nova veniens e (sic) caelo In dedicatione Ecclesiae [even verses]

1598

HYMNI AD/ PARES VOCES/ IN TOTIVS ANNI SOLEMNITATIBVS/ Ad Vespertinas
 horas decantandi./ *QVATVOR VOCIBVS./ R. D. Io: Matthæo Asula Veronensi Auctore./*
 [Printer's mark]/ Venetijs apud Ricciardum Amadinum/ M D XCVIII. Not listed in RISM.

Conditor almae syderum Tempore Adventus [odd verses]
 Christe redemptor omnium In Nativitate Domini [even verses]
 Deus tuorum militum In S. Stephani prothomartyris [even verses]
 Exultet coelum laudibus In S. Io: Evangelistae [even verses]
 Salvete flores martyrum In festo SS. Innocentium [2nd verse only]
 Hostis Herodis impie In Epiphania Domini [even verses]
 Ad preces nostras deitatis In Dominicis Quadragesimae [odd verses]
 Vexilla regis prodeunt Tempore passionis [odd verses]
 Haec Dies In die Resurrect. Domini, & per octa./ pro Hymno [first verse only]
 Ad coenam agni providi Tempore Pascali [even verses]
 Iesu nostra redemptio In Ascensione Domini [even verses]
 Veni creator spiritus In festo Pentecostes [even verses]
 O lux beata Trinitas In festo Santiss. Trinitatis [2nd verse only]
 Pange lingua gloriosi In festo Corporis Christi [even verses]
 Ut queant laxis In Nativitate S. Io. Baptistae [even verses]
 Aurea luce In SS. Apost. Petri & Pauli [even verses]
 Quodcunque vinculis Petrus beatus In Cathedra, & vincula S. Petri Apost. [2nd verse only]
 Lauda mater ecclesia In S. Mariae Magdalenae [verses 2,4,7]
 Quicumque Christum queritis In Transfiguratione Domini [even verses]
 Ave maris stella In festivitatibus B. Mariae Virginis [odd verses]
 Ave maris stella In festis B. Mariae Virginis [even verses]
 Tibi Christe splendor In S. Michaelis Archang. [even verses]
 Christe redemptor omnium In festo omnium Sanctorum [even verses]
 Exultet coelum laudibus In festis Apostolorum [even verses]
 Tristes erant Apostoli In festis Apost. Tempore Paschali [even verses]
 Deus tuorum militum In festis unius Martyris [even verses]
 Sanctorum meritis In festis plurimorum Marty. [even verses]
 Iste confessor In festis Confessorum [even verses]

Iesu corona Virginum In festis SS. Virginum [even verses]
 Huius obtentu In festis SS. Mulierum [2nd verse only]
 Urbs beata Ierusalem In dedicatione Ecclesiae [even verses]
 Lucis creator optime In Dominicis [even verses]
 Deus tuorum militum In festo unius Martiris/ Tempore paschali [even verses]
 Rex gloriose Martyrum In festo plurim. Marty. Tempore Pasch. [even verses]
 Vexilla regis prodeunt In Inventionem S. Crucis [even verses]

1599

HYMNI/ TOTIVS ANNI/ SECVNDVM S. ROM. ECCLESIAE/ CONSVETVDINEM/
 Quatuor vocibus Concinendi,/ TIBVRTII MASSAINI/ CREMONENSIS./ [Printer's mark]/
 Venetijs Apud Angelum Gardanum./ M. D. LXXXVIII. Not listed in RISM.

Conditor alme syderum In Adventu Domini. [even verses]
 Christe Redemptor omnium In Nativitate, & Circumcisione Domini. [even verses]
 Salvete flores martyrum In festo sanctorum Innocentium [2nd verse only]
 Hostes Herodes impie In Epiphania Domini. [even verses]
 O lux beata Trinitas In Sabbatis per annum, & in festo S. Trinitatis. [2nd verse only]
 Lucis creator optime In Dominicis per Annum. [even verses]
 Audi benigne conditor In Sabbatis Quadragesimæ. [even verses]
 Ad preces nostras deitatis aures In Dominicis Quadragesimæ. [even verses]
 Vexilla Regis prodeunt In Dominica Passionis. [odd verses]
 Ad cenam agni providi In Dominicis tempore Paschali. [even verses]
 Iesu nostra redemptio In Ascensione Domini. [even verses]
 Veni creator Spiritus In festo Pentecostes. [even verses]
 Tristes erant Apostoli In festo Apostolorum tempore Paschali. [even verses]
 Vexilla Regis prodeunt In festivitatibus S. Crucis. [even verses]
 Pange lingua gloriosi In festo Corporis Christi. [even verses]
 Quodcunque vinclis In festo Cathedræ S. Petri. [2nd verse only]
 Doctor egregie In Conversione, & Commemoratione S. Pauli. [2nd verse only]
 Ave maris stella In festo Beatæ Virginis. [even verses]
 Ut queant laxis resonare timbris In festo S. Ioannis Baptistæ. [even verses]
 Aurea luce In festo SS. Apostolorum Petri & Pauli. [even verses]
 Lauda mater Ecclesia In festo S. Mariæ Magdalenæ. [even verses]
 Quicunque Christum quæritis In festo Transfigurationis Domini. [even verses]
 Magne pater Augustine In festo S. Augustini. [even verses]
 Laudibus summis celebremus omnes In festo S. Nicolai de Tolentino. [3 verses]
 Tibi Christe splendor Patris In festo S. Michaelis. [even verses]
 Christe Redemptor omnium In festo omnium Sanctorum. [even verses]
 Exultet cælum laudibus In Communi Apostolorum, & Evangelistarum. [even verses]
 Deus tuorum militum In Communi Unius Martyris. [even verses]
 Sanctorum meritis inclyta gaudia In Communi plurimorum Martyrum. [even verses]
 Iste confessor In Natali Coofessorum. [sic] [even verses]
 Iesu corona Virginum In Natalitijs Virginum, & Martyrum. [even verses]
 Huius obtentu Deus alme nostris In festo Sanctarum mulierum. [2nd verse only]
 Urbs beata Hierusalem In Dedicatione Ecclesiæ. [even verses]

1600

HYMNI/ TOTIVS ANNI/ Secundum consuetudinem S.R.E./ *QVATVOR VOCIBVS./*
 Completorium item cum Antiphonis, & Litanijs B.V.M./ quinq; vocibus concinendis./ *Litaniæ*
 quoq; Sanctorum, alternatis choris./ *ORPHEI VECCHII MEDIOLAN./ In Ecclesia D. Mariæ*
Scol. Musicæ, & Chori Magistri./ [Woodcut of enthroned Madonna and Child]/ *MEDIOLANI,/*
 Apud hæredem Simonis Tini, & Io. Franciscum Besutium socios./ *Anno salutis M.DC. RISM*
 V1068.

In Adventu Domini. Conditor alme syderum [verses 1, 3, 5]
 In Nativitate Domini. Christe redemptor omnium [verses 2, 4, 6]
 In festo SS. Innocentium. Salvete flores martirum [verse 2]
 In Epiphania Domini. Hostis Herodes impie [verses 2, 4]
 Dominicis per Annum. Lucis creator optime [verses 2, 4]
 Sabbatis per Annum, & S. Trinitatis O lux beata Trinitas [verses 1, 3]
 In Dominicis Quadragesimæ. Ad preces nostras [verses 1, 3, 5]
 Dominica Passionis, & Exaltationis S. Crucis. Vexilla Regis prodeunt [verses 1, 3, 5, 7]
 Dominicis tempore Paschali. Ad cænam agni providi [verses 2, 4, 6, 8]
 In Ascensione Domini. Iesu nostra redemptio [verses 2, 4]
 In festo Penthecostes. Veni creator spiritus [verses 2, 4, 6]
 In festo Sanctis. Trinitatis. O lux beata Trinitas [verse 2]
 In festo Corporis Christi. Pange [*sic*] lingua gloriosi [verses 2, 4, 6]
 In festo Cathedræ S. Petri. Et ad vincula. Quodcunque vinclis [verse 2]
 In conversione, & commemoratione S. Pauli. Doctor egregie [verse 2]
 In fesiuitatibus B. Mariæ. Ave maris stella [verses 1, 2, 4, 6]
 In Inventione S. Crucis. Vexilla Regis prodeunt [verses 2, 4, 6]
 In festo S. Ioannis Baptistæ. Ut queant laxis [verses 2, 4]
 In festo Apostolorum Petri, & Pauli. Aurea luce [verses 2, 4]
 In festo S. Mariæ Magdalenæ. Lauda mater Ecclesia [4 verses]
 In festo Transfigurationis Domini. Quicunq; Christum quæritis [verses 2, 4]
 In festo S. Michaelis Archangeli. Tibi Christe splendor patris [verses 2, 4]
 In festo omnium sanctorum. Christe redemptor omnium [verses 2, 4, 6]
 In communi Apostolorum, & Evangelistarum. Exultet cælum laudibus [verses 2, 4, 6]
 In eodem communi tempore Paschali. Tristes erant Apostoli [verses 2, 4, 6]
 In communi Unius martiris. Deus tuorum militum [verses 2, 4]
 Tempore Paschali. Deus tuorum militum [verses 2, 4]
 In communi plurimorum martirum. Sanctorum meritis. [verses 2, 4, 6]
 Tempore Paschali. Rex gloriose martirum [verses 2, 4]
 In natali Confessorum. Iste Confessor [verses 2, 4]
 In natali Virginum. Iesu corona virginum [verses 2, 4]
 In natali sanctarum Mulierum. Huius obtentu [2 verses]
 In Dedicatione Ecclesiæ. Urbs beata Ierusalem [verses 2, 4]
 Completorium.
 Iube domne
 Fratres sobrij
 Converte nos
 Domine ad adiuvandum
 Cum invocarem [odd verses]
 In te domine speravi [odd verses]
 Qui habitat [odd verses]

Ecce nunc [odd verses]
 Miserere mihi Domine
 Te lucis ante terminum [verse 2]
 In manus tuas
 Nunc dimittis [odd verses]
 Salva nos Domine
 Christe eleison [Responses to preces]
 Salve Regina Antiphonæ ad Completorium.
 Alma redemptoris
 Ave Regina cælorum
 Regina cæli
 Letanie della Madonna. à 5. [Litany of Loreto]
 Letanie de Santi. à 8.

VICTORIA, THOMAS LODOVICO. Reprint of 1581. RISM V1429.

1602

HYMNODIA/ VESPERTINA/ IN MAIORIBVS ANNI/ SOLEMNITATIBVS / Octonis
 Vocibus infractis./ ORGANICO ETIAM MODVLATVI ACCOMMODATA/ Et nunc pri-
 mum in lucem edita./ R. D. Io: Matthæo Asula Veronensi Autore./ AD ILL.^{mum} ET
 REVER.^{mum} AVGVSTINVM VALERIVM/ S. Rom. Ecclesiæ Cardinalem Veron./ [Cardinal's
 hat with coat of arms]/ Venetijs apud Ricciardum Amadinum. 1602. RISM A2607.

In Nativitate Domini. Christe redemptor omnium [all verses]
 In Epiphania Domini. Hostis Herodis impie [all verses]
 In Ascensione Domini. Iesu nostra redemptio [all verses]
 In Pentecoste. Veni creator Spiritus [all verses]
 In festo Sacratiss. Corporis Christi. Pange lingua gloriosi [all verses]
 De Sanctissima Trinitate. O lux beata Trinitas [all verses]
 In festo S. Io: Baptistæ. Ut queant laxis [all verses]
 In festo Apostolorum Petri, & Pauli. Aurea luce [all verses]
 In festis B. Virg. Mariæ. Ave maris stella [all verses]
 In Transfiguratione Domini. Quicumq; Christum quæritis [all verses]
 In S. Mariæ Magdalenæ. Pater superni lumine [all verses]
 In festis S. Michaelis Archangeli. Tibi Christi splendor Patris [all verses]
 In festo Omnium Sanctorum. Christe redemptor omnium [all verses]
 In festis S. Crucis. Vexilla regis prodeunt [all verses]
 In festis Apostolorum. Exultet cælum laudibus [all verses]
 De Apostolis, Tempore paschali. Tristes erant Apostoli [all verses]
 Pro vno Martire Deus tuorum militum [all verses]
 Pro pluribus Martyribus. Sanctorum meritis [all verses]
 Pro confessoribus Iste confessor [all verses]
 Pro Virginibus Iesu corona Virginum [all verses]
 In Dedicatione Ecclesiæ. Urbs beata Ierusalem [all verses]

HYMNODIA/ SACRA / TOTIVS PER ANN / CIRCVLV / QVATVOR VOCIBVS./
 MAGISTRI CONSTANTII PORTÆ/ MVSICI EMINENTISSIMI,/ Ac tempestatis nostræ

Musicorum omnium voto facile Principis,/ Nuperrimè impressa, & in lucem edita./ CANTVS/
[Printer's mark]/ VENETIIS,/ APVD ANGELVM GARDANVM/ M. D CII. RISM P5183.

In adventu Domini Conditor alme siderum [odd verses]
 In Dominicis diebus Qui mane iunctum [even verses]
 In Quadragesima pro Ferijs Audi benigne conditor [odd verses]
 In Dominicis diebus Quadragesimæ Ad preces nostras [odd verses]
 In Dominica Passionis Quo vulneratus insuper [even verses]
 In Octava Paschæ Cuius Corpus sanctissimum [even verses]
 In Ascensione Domini Quæ te vicit clementia [even verses]
 In die Pentecostes Qui Paracletus diceris [verses 2, 4, 7]
 In festo Pentecostes ad Matutinum Iam Christus astra
 In festo Sanctissime Trinitatis O lux beata Trinitas [odd verses]
 In festo Corporis Christi Pange lingua gloriosi [odd verses]
 In festo Corporis Christi aliud Nobis datus [even verses]
 In Nativitate Domini. Inuit. A 5. Christus natus est nobis [one verse]
 In omnibus festivitibus B. Mariæ Virg. Ave maris stella [odd verses]
 In Nativitate Domini Christe Redemptor [odd verses]
 In Nativitate Domini Tu lumen tu splendor [even verses]
 In festo Sanctorum Innocentium Vox prima Christi [even verses]
 In festo Epiphaniæ Ibant Magi [even verses]
 In festo gloriosissimi Nominis Iesu Hic amor ardet [two verses]
 In festo Cathedræ S. Petri Gloria Deo [one verse only]
 In Conversione b. Pauli Sit Trinitati sempiterna [even verses]
 In festo A. Antonij de Padua Francisci Patris emulus [even verses]
 In festo S. Ioannis Baptistæ Nuncius celso [even verses]
 In festo Apostolorum Petri & Pauli Aurea luce [odd verses]
 In festo Apostolorum Petri & Pauli. aliud Ianitor cæli [verse 2 only]
 In festo S. Mariæ Magdalenæ Maria soror Lazari [verses 2, 4, 7]
 In festo S. Mariæ Magdalenæ ad Matutinum Honor, decus, imperium [verse 2]
 In festo Transfigurationis Domini Illustre quiddam cernimus [even verses]
 In omnibus festivitibus B. Mariæ Virg. Sumens illud ave [even verses]
 In festo S. claræ Pauperum primo genita [even verses]
 In Dedicatione S. Michaelis Collaudamus venerantes [even verses]
 In Vigilia S. Patris Francisci Spoliatorum Aegyptijs [even verses]
 In festo S. Patris Francisci Plaudat frater regnat [even verses]
 In festo Omuium [sic] Sanctorum Christe Redemptor [odd verses]
 In festo Sanctorum Omnium aliud Beata quoque agmina [even verses]
 In Natali Apostolorum Vos secli iusti iudices [even verses]
 In Natali Apostolorum Tempore Pasch. Sermone blando Angelus [even verses]
 In Natali Unius Martyris Hic nempe mundi gaudia [even verses]
 In Natali plurimorum Martyrum Hi sunt quos [even verses]
 In Natali Unius Confessoris Qui pius prudens [even verses]
 In Natalitjs Virginum Qui pascis inter lilia [even verses]
 De Virginibus Venite sponsæ Christi [two verses]
 In festivitibus sanctarum Mulierum Gloria Patri Genitæque proli [verse 2]
 In festo Dedicationis Ecclesiæ Nova veniens è cælo [even verses]

1603

ASOLA, GIOVANNI MATTEO. Reprint of 1592. RISM A2585

1604

HYMNI/ QVI PER/ TOTVM ANNVM/ in Ecclesia Romana concinuntur / PARTIM
BREVI STILO SVPER PLANO/ cantu, partim proprio Marte,/ *AB HORATIO VECCHIO*
MVTINENSI/ *Musices Moderatore, apud Serenissimum/ Caarem Estensem Mutinæ Ducem,/ super ela-*
borati./ CVM QVATVOR VOCIBVS./ Nunc primum in lucem editi/ CVM PRIVILEGIO./ [Printer's mark]/ VENETIIS / Apud Angelum Gardanum./ M. DC IIII. RISM V1007.

In Adventu Domini. Qui condolens interitu [even verses]
In Natiuitatis, & Circuncisionis Domini Tu lumen tu splendor [even verses]
In Sanctorum Innocentium Salvete Flores [odd verses]
In Epiphania Domini Ibant Magi [even verses]
In Diebus Dominicis Qui mane iunctum [even verses]
Alio modo Musica plana Qui mane iunctum [even verses]
In Sanctæ Trinitatis & in Sabbatis O lux beata Trinitas [odd verses]
In Dominica Passionis & in exaltatione Sancte Crucis Quo vulneratus insuper [even verses]
In Dominicis Tempore Paschali Cuius corpus sanctissimum [even verses]
In Ascensione Domini Quæ te vicit clementia [even verses]
In Festo Pentecostes Qui paracletus diceris [even verses]
In Festo Corporis Christi Nobis datus nobis natus [even verses]
Alio modo Musica plana Pange lingua [odd verses]
In Cathedræ Sancti Petri Quodcunque super terram [verse 1]
In conversione & commemo. S. Pauli. Doctor egregie [verse 1]
In omnib. Festis Beatæ Mariæ Virginis Sumens illud ave [even verses]
In Festo S. Ioannis Baptistæ Nuncius celso [even verses]
In Festo Apostolorum Petri & Pauli Ianitor cæli [even verses]
In Festo Sanctæ Mariæ Magdalenæ Amore currit saucia [even verses]
In Festo Sancti Petri ad Vincula Beatus Petrus [verse 1]
In Festo Transfigurationis Domini Paribus Vocibus Himnus more Veneto Quicunque Christum
quæritis [odd verses]
In diebus Quadragesimæ Audi benigne conditor [odd verses]
In Festo S. Michaelis Archangeli Collaudamus. super Pange à 13
In Festo Sanctorum Omnium Beata quoque agmina [even verses]
In Communi Apostolorum & Evangelistarum Vos sæcli [even verses]
In Apostolorum & Evangelistarum Tempore Pascali Sermone blando [even verses]
In Communi Unius Martyris Hic nempe mundi [even verses]
In Communi Plurimorum Martyrum Hi sunt quos retinens [even verses]
In Natali Confessorum Qui pius prudens [even verses]
Alio modo Musica plana Iste confessor [odd verses]
In Natalitijs Virginum & Martirum Qui pascis inter lilia [even verses]
In Festo Sanctarum Mulierum Fortem virili pectore [odd verses]
In Dedicatione Ecclesiæ Nova veniens è cælo [even verses]

1605

HINNI CORRENTI [Red]/ IN TVTTI I TEMPI/ DELL'ANNO [Red]/ *SECONDO IL*
RITO ROMANO./ Aggiuntoui anco quelli, che con proprio Canto Fermo, seno/ stati fatti ad

honore de Santi Padri Capi delle Religio-/ ni, tutti secondo l'ordine del Cerimoniale nuo-/ uo del Sommo Pont. Clement Ottavo/ à Gloria di Dio, e de Santi suoi,/ RIDOTTI IN MVSIKA/ DA GIOVANNI CAVACCIO [Red]/ Mæstro di Capella in S Maria Maggiore di Bergamo. / *Al Molto Illustre Sig. Cavallier Bartolomeo Fini / Mio Signor Colendissimo.* / [Printer's mark]/ IN VENETIA,[Red] / Appresso Giacomo Vincenti. MDCV. RISM C1553.

In Adventu Domini Conditor alme syderum [verses 1,3,5,6]
 In Nativitate Domini Christe Redemptor omnium [odd verses]
 In Festo SS Innocentium Salvete flores Martyrum [odd verses]
 In Epiphania Domini Hostes Herodes impie [odd verses]
 In Dominicis per annum Lucis creator optime [odd verses]
 In Dominicis Quadragesimæ Ad preces nostras [odd verses]
 In Dominicis Quadragesimæ Audi benigne conditor [odd verses]
 In Dominica Passionis Vexilla Regis prodeunt [odd verses]
 In Dominicis Tempore Paschali Ad cœnam agni providi [verses 1,3,5,7,8]
 In Ascensione Domini Iesu nostra redemptio [odd verses]
 In Die Pentecostes Veni Creator Spiritus [odd verses]
 In festo S. Trinitatis O lux beata Trinitas [odd verses]
 In festo Corporis Christi Pange lingua gloriosi [verses 1,3,5,6]
 In Cathedra S. Petri Quodcunque vinclis [verses 1,2]
 In Conversione S. Pauli Doctor egregia [verses 1,2]
 In festis B. Mariæ Virginis Ave Maris stella [odd verses]
 In festo S. Ioan. Baptistæ Ut queant laxis [odd verses]
 In festo Apostolorum Petri & Pauli Aurea luce [verses 1,3,4]
 In festo S. Mariæ Magdalenæ Lauda mater Ecclesia [verses 1,3,6,7]
 In festo S. Mariæ Magdalenæ Pater superni lumini [odd verses]
 In festo S. Petri ad Vincula Petrus Beatus [verses 1,2]
 In festo Transfiguratione Domini Quicunque Christum quæritis [odd verses]
 In festo S. Michaelis Archangeli Tibi Christe splendor patris [verses 1,3,4]
 In festo Omnium Sanctorum Christe Redemptor omnium [odd verses]
 In Communi Apostolorum Exultet cœlum laudibus [verses 1,3,5,6]
 In communi Apostolorum, & Evangel. Tristes erant Apostoli [verses 1,3,5,6]
 In communi Unius Martyris Deus tuorum militum [odd verses]
 In communi Unius Mart. Tempore Paschali Deus tuorum militum [odd verses]
 In communi Plurium Martyrum Sanctorum meritis [verses 1,3,5,6]
 In communi Plurium Marty. Tpe Paschali Rex gloriose Martyrum [verses 1,3,4]
 In communi confessorum Iste Confessor [odd verses]
 In communi Virginum Iesu corona Virginum [odd verses]
 In communi Sanctarum Mulierum Huius obtentu [verses 1,2]
 In eodem SS. Mulierum non Virginum Fortem virili pectore [odd verses]
 In Dedicationis Ecclesiæ Urbs beata Hierusalem [odd verses]
 In communi Virginum Tempore Paschali Iesu corona Virginum [odd verses]
 In festo Inventionis S. Crucis Vexilla regis prodeunt [verses 1,3,5,6]
 In festo S. Vincentij Beatæ martyr prospera [verses 1,3,6?]
 In festo S. Romualdi abbatis Te Romualde canamus [verses 1,3,5,7,8]
 In festo S. Benedicti Abbatis Laudibus civis [verses 1,4,5,6]
 In festo S. Francisci de Paula Hic Pater Sanctus [3 verses]
 In festo S. Petri Cœlestini In Paradisi culmine [verses 1,3,5,7,8]

In festo S. Antonij de Padua Canticis laude [odd verses]
 In festo S. Ioan. Gualberti Canticis laude [4 verses]
 In festo S. Dominici Gaude mater Ecclesia [odd verses]
 In festo S. Alberti Carmelitæ Mensis Augusti [verses 1,3,5,6]
 In festo S. Bernardi Abbatis Bernardus Doctor inclutus [odd verses]
 In festo S. Augustini Magne Pater Augustine [odd verses]
 In festo S. Nicolai de Tolentino Laudibus civis [verses 1,3,5,6]
 In festo S. Hieronymi Exultent modulis [verses 1,3,5,6]
 In festo S. Francisci di Assisio Decus morum lux minorum [verses 1,3,5,7,8]
 In festo S. Ambrosij Miraculum laudabile [odd verses]

1606

LIBER SECVNDVS/ HYMNORVM,/ QVATTVOR VOCIBVS./ MARCI ANTONII/
 INGIGNERII./ Nunc primum in lucem editus./ [Printer's mark]/ Venetijs, Apud Ricciardum
 Amadinum./ MDCVI. RISM I49.

Dominica in Adventu Domini Conditor Almæ siderum [odd verses]
 In die Natiuitatis Domini. Christe Redemptor omnium [odd verses]
 In festo SS. Innocentium. Salvete flores Martyrum [odd verses]
 In Aepiphania Domini. Hostis Herodes impie [odd verses]
 Dominica in Quadragesima. Audi benigne conditor [odd verses]
 Domenica de Passione. Vexilla Regis prodeunt [odd verses]
 Dominica in Albis. Ad cenam Agni providi [odd verses]
 In Ascensione Domini. Iesu nostra redemptio [odd verses]
 In festo Pentecostes Veni creator Spiritus [odd verses]
 In festo S. Trinitatis. O lux beata Trinitas [odd verses]
 In festo Corporis Christi. Pange lingua gloriosi [odd verses]
 In solemnitate Beatæ Mariæ Virginis. Ave Maris stella [odd verses]
 In Cathedra S. Petri. Quodcunque [sz] vinclis super [odd verses]
 In Conversione, & comm.. S. Pauli. Doctor egregie commemorat [odd verses]
 In Nativitate S. Io. Baptistæ. Ut queant laxis [odd verses]
 In festo Apostolorum Petri, & Pauli. Aurea luce & decore roseo [odd verses]
 In festo S. Mariæ Magdalenæ. Pater superni luminis [odd verses]
 In festo S. Petri ad vincula. Petrus beatus catenarum [odd verses]
 In Transfiguratione Domini. Quicumque Christum quæritis [odd verses]
 In festo Dedic. S. Michaelis Archangeli. Tibi Christe splendor Patris [odd verses]
 In festo omnium Sanctorum. Christe redemptor omnium [odd verses]
 In Dominicis Diebus. Lucis creator omnium [odd verses]
 In festo Apostolorum. Exultet cælum laudibus [odd verses]
 In festo Apostolorum, Tempore Paschali. Tristes erant Apostoli [odd verses]
 In festo Unius Martiris. Deus tuorum militum [odd verses]
 In festo plurimorum Martyrum. Sanctorum meritis [odd verses]

1607

ASOLA, GIOVANNI MATTEO. Reprint of 1592. Not listed in RISM.

LODOVICO TORTO/ TICINENSI AVCTORE./ ac Metrop. Eccl. Teatinæ Musichæ Mode-
 ratore,/ MISSA VNA, SEPTEM DIVINÆ LAVDES,/ aliquot, & Hymni, vnâ cum Psalmis

Vespertinis,/ ac B.V. Cantico Ternis vocibus/ decantanda./ *OPVS SEXTVM.*/ *Infima Organi continuati parte adiecta.*/ [Printer's mark]/ Ioannis Nicolai Argenterij Teatini Casulus Archipræsbyt./ ad Auctorem Epigramma./ *Discordes fociare sonos legemque subunum/ Cogere quis Torti non opis esse neget?/ Tu tamen hoc præstas, ac mulces dulciter aures./ Non nisi: sed præstas Torte per antiphrasin.*/ Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum./ MDCVII. RISM T1013.

Missa, Primi Toni

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Agnus Dei

Pulcra es In sollemnitatibus B.M.V.

Ascendit Deus In Ascensione Domini

Sanctificavit Dominus In dedicatione Ecclesiæ

Surge illuminare In Epyphania Domini

Gloriosum diem In inventione, & exalt. S. Crucis

Hic est Michael In festo S. Michaelis Arcang.

Adoramus te Christe In elevatione Sanct. Euchar.

Cantantibus organis In festo S. Cæciliæ D. Sebastiani Mangonij

Ad Vesperas

Domine ad adiuvandum

Dixit Dominus. Incerti Auctoris Octavi Toni [odd verses]

Confitebor tibi Domine Octavi Toni [odd verses]

Beatus vir Octavi Toni [even verses]

Laudate pueri Sexti Toni [odd verses]

Laudate Dominum omnes gentes Septimi Toni [odd verses]

Hymni

Sumus illud Ave In festo B. Virg. [even verses]

Qui pascis In festis SS. Virginum [even verses]

Tu lumen In Nativitate Domini [even verses]

Qui mane In Dominicis diebus [even verses]

Vos secli In Natali Apostolorum [even verses]

Quodcunque vincis In festo Cath. Sancti Petri [all verses]

Hic nempe In Natali Unius Martiris [even verses]

Qui pius prudens In Natali Confessorum [even verses]

B.M.V. Magnificat [all verses]

Toni ad omnes Psalmos

Primus

Secundus

Tertius

Quartus

Quintus

Sextus

Septimus

Octavus

Mixtus

1609

SACRI HYMNI/ CANTIONES,/ ET LITANIE/ Deiparæ Virginis Mariæ, Octo vocibus decantandæ./ AVCTORE/ DOMINO OLIVERIO BALLIS/ CREMENSIS,/ Et in Cathedrali Ecclesia Cenetensi Musicæ Magistro./ [Printer's mark]/ VENETIIS,/ Apud Alexandrum Ravennum M.DCIX. RISM B780.

Tu es vas electionis
 Audi Domine
 Diligite iustitiam
 Misericordiam & iudicium
 Exaudi Domine
 Deprecabilis esto
 Cantemus Domino
 Sancta Maria
 Exaudiat te Dominus
 Sub tuum præsidium
 Surrexit pastor bonus
 Priusquam te formarem
 Tu es Petrus
 [Falsobordone] Secundi Toni
 Estote fortes in bello
 Letaniæ beatissimæ virg. Mariæ
 Impetum inimicorum
 Amavit eum Dominus
 Cantate Domino
 Deus in nomine tuo
 Verbum iniquum & dolosum
 Da pacem Domine
 Magnificat [all verses]
 Confitebor tibi Domine
 Notas facite in populis Secunda pars
 Ad Dominum cum tribularer
 Deus Deus laudem meam

1610

HYMNORVM/ ECCLESIAISTICORVM/ LIBER PRIMVS./ IN QVO NOVO ORDINE/ QVINQVE VOCIBVS,/ ARTIFICIOSIS CONSONANTIIS,/ simul canendi, atque sonandi,/ norma traditur./ [Cardinal Montalto coat of arms]/ NEAPOLI,/ Ex Typographia Ioannis Iacobi Carlini, &/ Constantini Vitalis. MDCX. RISM S5732.

Pange lingua gloriosi. In Festo Corporis Christi [verses 1,3,5]
 Sacris sollenijs. In Festo Corporis Christi [verses 1,3,5,7]
 Verbum supernum prodiens. In Festo Corporis Christi [odd verses]
 Christe sanctorum omnium decus Angelorum In Festo Dedicationis Sancti Michaelis
 Arcangelî [verses 1,3,6?]
 Tibi Christe splendor patris. In Festo Dedicationis S. Michelis Archang. [verses 1,3]

Ut queant laxis. In Nativitate Sancti Ioannis Baptistæ [odd verses]
 Antra deserti. In Nativitate Sancti Ioannis Baptistæ [odd verses]
 O nimis fœlix. In Nativitate Sancti Ioannis Baptistæ [odd verses]
 Christe redemptor omnium. In Nativitate Domini [odd verses]
 Aurea luce. In Festo Apostolorum Petri, Et Pavli [verses 1,3]
 Lustris sex. De Passione [odd verses]
 Vexilla regis prodeunt. De Passione [odd verses]
 Pange lingua gloriosi. De Passione [odd verses]
 O lux beata Trinitas. In Festo Sanctæ Trinitatis [verses 1,3]
 Tu Trinitatis vnitas. In Festo Sanctæ Trinitatis [verses 1,3]
 Ave maris Stella. In Festo Beatæ Mariæ [odd verses]
 Quem terra pontus æthera. In Festo Beatæ Mariæ [verses 1,3,5]
 O gloriosa Domina. In Festo Beatæ Mariæ [verses 1,3]
 Stabat mater dolorosa. Plantus Beatæ Mariæ [verses 1-6]
 O vox omnes qui transitis. Ante Sepulchrum [1 verse]

1615

ASOLA, GIOVANNI MATTEO. Reprint of 1592. RISM A2587.

1616

ASOLA, GIOVANNI MATTEO. Reprint of 1592. Milano, Lomazzo. RISM A2588.

1618

SALMI, HINNI,/ MAGNIFICAT, ANTIFONE,/ FALSIBORDONI, ET MOTETTI/ Concertati/ A Vna, Due, Tre, & Quattro Voci/ *Con il Basso per l'Organo*/ DI GIOVANNI VALENTINI/ Organista della Sacra Regia Maestà di/ Ferdinando Secondo Rè d'Onga- ria, e di Boemia &c./ [Printer's mark]/ IN VENETIA,/ Appresso Giacomo Vincenti. MDCXVIII. RISM V90.

Dixit Dominus Noni Toni A 4. Basso, Tenore, Alto, & Canto [all verses]
 Dixit Dominus Vndecimi Toni A 4. Basso, Tenore, Alto, e Canto [all verses]
 Confitebor tibi Domine A 4. Basso, Tenore, Alto, e Canto [all verses]
 Beatus vir qui timet Dominum A 3. Basso, & due Tenori [all verses]
 Laudate pueri A 3. Basso, Tenore, e Canto [all verses]
 Laudate Dominum A 4. Basso, due Tenori, e Canto [all verses]
 Lætatus sum in his A 3. Basso, Tenore, e Canto [all verses]
 Nisi Dominus ædificaverit A 3. Basso, & due Tenori [all verses]
 Lauda Hierusalem A 4. Basso, Tenore, Alto, e Canto [all verses]
 Credidi propter A 2. Due Canti, o Tenori [all verses]
 In convertendo Dominus A 4. Basso, Tenore, Alto, e Canto [all verses]
 Domine probasti me A 4. Basso, Tenore, Alto, e Canto [all verses]
 Magnificat anima mea A 4. Basso, due Tenori, e Canto [all verses]
 Ave maris stella Hinno A 4. Basso, Tenore, Alto, e Canto [verses 1,3,7]
 Hinno commune Basso, & due Tenori Hinno à 3. sotto le quali note si può cantare la maggior parte de gl'Hinni.
 Alma Redemptoris A 4. Basso, Tenore, Alto, e Canto
 Ave Regina cælorum A 4. Basso, due Tenori, e Canto
 Regina cæli lætare A 3. Basso, Tenore, e Alto

Salve Regina A 3. Basso, & due Tenori
 Salve Regina In echo A 4. Basso, Tenore, Alto, e Canto
 Falsi Bordoni A 4. Basso, Tenore, Alto, e Canto
 Primi Toni à 4
 Secundi Toni à 4
 Tertij Toni à 4
 Quarti Toni à 4
 Quinti Toni à 4
 Sexti Toni à 4
 Septimi Toni à 4
 Octavi Toni à 4
 Falsi Bordoni A 3
 Primi Toni à 3
 Secundi Toni à 3
 Tertij Toni à 3
 Quarti Toni à 3
 Quinti Toni à 3
 Sexti Toni à 3
 Septimi Toni à 3
 Octavi Toni à 3
 Confitebor Motetto à vna voce Tenore, o Canto
 Beata Viscera Mariæ Motetto A 2. Due Tenori
 Gaudeamus omnes A 3. Due Canti
 Domine deduc me A 2. Basso, e Canto
 Anima Christi A 3. Basso, & due Tenori
 Iudica Domine A 4. Due Bassi, Tenore, e Alto
 Tota pulchra es A 4. Basso, due Tenori, e Canto
 O Domina mea A 4. Canto, due Tenori, e Basso

1621

ASOLA, GIOVANNI MATTEO. Reprint of 1592. Roma, Robletti. RISM AA2588a

IL PRIMO LIBRO/ DELLI/ MOTTETTI/ à Due, à Tre, & à Quattro./ Con un Vespero, Hinni, Compieta, e/ Messa à Quattro, con il suo/ Basso Continuo./ DI FRANCESCO/ COSTANZO DA COSENZA./ [Printer's mark]/ In Napoli, Appresso Costantino Vitale. M.DC.XXI./ Con Licentia de' Superiori. RISM C4228.

A Quattro Voci
 Dixit Dominus Primo Tono [odd verses]
 Confitebor tibi Secondo Tono [odd verses]
 Beatus vir Quinto Tono [odd verses]
 Laudate pueri Dominum Quarto Tono [odd verses]
 Laudate Dominum Octavo Tono [odd verses]
 Magnificat [odd verses]
 Segue la compieta à Quattro
 Cum invocarem [odd verses]
 In te Domine speravi [odd verses]
 Ecce nunc [odd verses]

Te lucis ante terminum [odd verses]

Nunc dimittis [odd verses]

Siegue la Messa à Quattro

Messa

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Agnus Dei

Qui siegueno li Mottetti à Quattro

Daniel flos pulcri tu Ad instantia dell'Ill:^{ma} S.D. Beatrice la Marra, Duchessa di Cerisano

Turbe currunt languentium Seconda Parte

Ave Virgo gloriosa

Iesu corona Martirum.

O Iesu mi dulcissime.

Mater misericordiae.

Pange lingua gloriosi In Sollemnitate Corporis Christi [first verse only]

Sacris sollemnijs In eadem Sollemnitate [first verse only]

Veni creator spiritus In Die Pentecostes [first verse only]

Ave maris stella In Assumptione Beatae Mariae [first verse only]

Exultet Caelum laudibus In Festo Apostolorum [first verse only]

Seguitano li Mottetti à Trè

Concussum est mare

Sancti mei

Venite benedicti patris mei

Ave sanctissimi

Viddi Innocentes

Veni dilecte mi

Leva oculos tuos.

Seguitano li Mottetti à Dui

Hic est vere Martir

Surge illuminare

Isti sunt triumphatores

Quæ est. Dialogo

Hodie Beata Virgo Maria

Ave Maria gratia plena

1622

DIVINÆ/ LAVDES/ *Binis, Ternis, Quaternisque vocibus/ Concinendæ./* Cum Basso ad Organum./
Auctore/ D. AMADEO FREDDO/ In Cathedrali Taruisina/ Musicae Præfecto./ *LIBER*
SECUNDVS./ VENETIIS, M DC XXII./ Apud Bartholomeum Magni. RISM F1830.

Tu es Petrus Doi Canti o Tenori

Beata es Doi Soprani o Tenori

Surrexit Pastor bonus Doi Canti, ò Tenori

O lux beata Trinitas Doi Canti
 Tu es Pastor ovium Doi Alti
 Iustus germinavit Doi Tenori, ò Canti
 Omnes Sancti Doi Tenori, ò Canti
 Exultate Deo Doi Tenori, ò Canti
 Verbum caro Doi Tenori, ò Canti
 Benedicite Dominum Doi Bassi
 Benedicite Dominum Doi Bassi
 Bone Iesu Canto, Tenor, e Basso
 Hic est vere Martyr Canto, Tenor, è Basso
 Gloriosi Principes terræ Tre Soprani
 Isti sunt triumphatores Tre Tenori
 Isti sunt viri Sancti Tre Bassi
 Ave maris stella Doi Soprani Tenor è Basso [odd verses]
 Iesu Corona Virginum Doi Soprani, & doi Tenori [verses 1-3, through-composed]

MESSA, VESPERE,/ ET HINNI/ A QVATTRO VOCI./ Con vna Messa à due Chori,/ DI
 DON NICOLA TORTAMANO/ Academico Cosentino detto l'Errante./ *LIBRO PRIMO.*
 [Printer's mark]/ In Napoli, Appresso Ottauio Beltarno. 1622./ *con licenza de' Superiori.*
 RISM TT1010.

Messa à Quattro Voci.

Kyrie
 Gloria
 Credo
 Sanctus
 Agnus Dei

Messa à due Chori.

Kyrie
 Gloria
 Credo
 Sanctus
 Agnus Dei

Hinni à quattro voci.

Pange lingua. [strophic, odd verses]
 Sacris sollemnis. [strophic, odd verses]
 Ave maris stella. [strophic, odd verses]
 Exultet cælum laudibus. [strophic, odd verses]
 Sanctorum meritis. [strophic, odd verses]
 Deus tuorum militum. [strophic, odd verses]
 Iste Confessor [strophic, odd verses]
 Iesu corona virginum. [strophic, odd verses]
 Stabat mater. [one verse only]
 Vespere à quattro voci
 Domine ad adiuvandum
 Dixit Dominus Primo Tono. [odd verses]
 Confitebor tibi Secondo Tono. [odd verses]
 Beatus vir Terzo Tono [odd verses]

Laudate pueri Quarto Tono. [odd verses]
 Laudate Dominum. Ottavo Tono [odd verses]
 Magnificat Ottavo Tono. [odd verses]
 Credidi propter Settimo Tono [odd verses]
 Lætatus sum Quinto Tono [odd verses]
 Nisi Dominus Sesto Tono [odd verses]
 Lauda Ierusalem Ottavo Tono [odd verses]

1625

ASOLA, GIOVANNI MATTEO. Reprint of 1592. Roma, Robletti. RISM AA2588b.

PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI. Reprint of 1589. Roma, Soldi. RISM P740.

1627

IL SECONDO LIBRO/ DI TOCCATE, CANZONE/ VERSI D. HINNI MAGNIFICAT/
 GAGLIARDE, CORRENTI/ ET ALTRE PARTITE/ D'INTAVOLATVRA/ DI
 CIMBALO ET ORGANO/ DI GIROLAMO FRESCOBALDI/ ORGANISTA/ IN S.
 PIETRO DI ROMA

Toccata prima
 Toccata seconda
 Toccata terza per l'organo da sonarsi all'Eleuazione
 Toccata quarta per l'organo da sonarsi all'Eleuazione
 Toccata quinta sopra i pedali per l'organo, e senza
 Toccata sesta per l'organo sopra i pedali, e senza
 Toccata settima
 Toccata ottava di durezza e legature
 Toccata nona
 Toccata decima
 Toccata undecima
 Ancidetemi pur d'Arcadelt passaggiato
 Canzona prima
 Canzona seconda
 Canzona terza
 Canzona quarta
 Canzona quinta
 Canzona sesta
 Inno della Domenica
 Inno degli apostoli
 Inno Iste confessor
 Inna Ave maris stella
 Magnificat primi toni
 Magnificat secundi toni
 Magnificat sexti toni
 Aria detta balletto
 Gagliarda prima
 Gagliarda seconda
 Gagliarda terza

Gagliarda quarta
 Gagliarda quinta
 Aria della la Frescobalda
 Corrente prima
 Corrente seconda
 Corrente seconda alio modo
 Corrente quarta
 Corrente quinta
 Corrente sesta
 Partite sopra ciaccona
 Partite sopra passacagli

1628

HYMNI/ PER TVTTO L'ANNO/ A Quatro Voci/ Con il Basso per l'Organo/ DEL R.P./
 PIETRO LAPPI/ FIORENTINO/ Maestro di Cappella in Sancta MARIA/ Delle Gratie di
 Brescia./ Novamente stampati con Priuilegio./ [Printer's mark]/ STAMPA DEL GARDANO
 IN VENETIA M DC XXVIII./ Appresso Bartolomeo Magni. RISM L698.

Conditor Alme Siderum In Adventu Domini [odd verses]
 Christe Redemptor omnium In Nativitate Domini [odd verses]
 Salvete flores martirum In Festo Sanctorum Innocentium [odd verses]
 Hostis Herodis impie In Epiphania Domini [odd verses]
 Quodcumque Vincis In Cathedra Sancti Petri [odd verses]
 Doctor egregie In Conversione Sancti Pauli [odd verses]
 Audi Benigne conditor In Dominicis Quadragesime [odd verses]
 Vexilla Regis prodeunt In Dominica Passionis [odd verses]
 Ad Cœnam Agni providi In Dominicis Tempore Paschali [odd verses]
 Iesu nostra redemptio In Ascensione Domini [odd verses]
 Veni Creator spiritus In Festo Pentecostes [odd verses]
 O Lux Beata Trinitas In Festo Sanctissime Trinitatis [odd verses]
 Pange lingua gloriosi In Festo Corporis Christi [odd verses]
 Ut queant laxis In Festo Sanctis Ioannis Baptistæ [odd verses]
 Aurea Luce In Festo Sanctorum Apostolorum Petri & Pauli [odd verses]
 Pater Superni luminis In Festo Sanctæ Mariæ Magdalenæ [odd verses]
 Petrus Beatus In Festo Sancti Petri ad Vincula [all verses]
 Quicumque Christum quæritis In Festo Transfigurationis [odd verses]
 Ave Maris Stella In Festo Beatæ Mariæ Virginis [odd verses]
 Tibi Christe splendor Patris In Festo Sancti Michaelis [odd verses]
 Christe Redemptor omnium In Festo Omnium Sanctorum [odd verses]
 Exultet Cœlum Laudibus In Festis Apostolorum [odd verses]
 Deus tuorum militum In festis Unius Martiris [odd verses]
 Sanctorum meritis In festis plurimorum Martirum [odd verses]
 Iste Confessor In Festis Confessorum [odd verses]
 Iesu Corona Verginum In Festo Virginum [odd verses]
 Fortem Virili pectore In festo Sanctarum Mulierum [odd verses]
 Urbs Ierusalem beata In Dedicatione Ecclesiæ [odd verses]
 Tristes erant Apostoli In festo Apostolorum tempore Paschali [odd verses]
 Lucis Creator optime In Dominicis diebus [odd verses]

1630

SALMI HIMNI,/ ET MAGNIFICAT/ Concertati à Otto Voci./ DI FABIO COSTANTINI/ Romano, e Cittadino d'Oruieto, Maestro di Cappella/ Della Nobilissima Compagnia del Santissimo/ Rosario d'Ancona./ Et de Altri Eccelenti Compositori./ Opera Vndecima./ Novamente Stampati./ *CON PRIVILEGIO*./ [Printer's mark]/ Stampa Del Gardano./ IN VENETIA. M. DC. XXX./ Appresso Bartholomeo Magni. Not listed in RISM.

1635

ASOLA, GIOVANNI MATTEO. Reprint of 1592. Roma, Robletti. Not listed in RISM.

1636

HYMNI VIII. PONT. MAX. IVSSV EDITI,/ IN MVSICOS MODOS/ AD TEMPLO RV M VSVM DIGESTI/ A PHILIPPO VITALI FLORENTINO,/ Pontificii Sacelli Musico/ eademq; S.D.N. addictij dicati. [Image of Vitali presenting book to Urban VIII]./ ROMAE/ Ex Typographia R. C. Apostolica. An./ M.D.C.XXXVI./ Superiorum licentia. RISM V2123.

In Adventu Domini Creator alme siderum [odd verses]
 In Nativitate Domini Iesu Redemptor omnium [odd verses]
 In Festo SS. Innocentium Salvete flores martyrum [odd verses]
 In Epiphania Domini Crudelis Herodes nouum [odd verses]
 In Cathedra S. Petri Quocumque in Orbe [1 verse]
 In Conversione S. Pauli Egregie doctor [1 verse]
 In Dominicis Quadragesimæ, & diebus ferialibus Audi benigne Conditor [odd verses]
 In tempore Passionis, & Exaltationis S. Crucis. Vexilla Regis prodeunt [odd verses]
 In Dominicis tempore Paschali Ad regias Agni dapes [odd verses]
 In Ascensione Domini Salutis humanæ Sator [odd verses]
 In Festo Pentecostes Veni Creator Spiritus [odd verses]
 In Sabbato, & Festum SS. Trinitatis Iam sol recedit igneus [odd verses]
 In Festo Corporis Christi Pange lingua gloriosi [odd verses]
 In Dominicis per Annum Lucis Creator optime [odd verses]
 In Festo inuentionis S. Crucis tempore Paschali Vexilla Regis prodeunt [odd verses]
 In Festo S. Michaelis Archangeli Te splendor & virtus Patris [odd verses]
 In Festo S. Angeli Custodis Custodes hominum [odd verses]
 In Festo S. Ioannis Baptistæ Ut queant laxis [odd verses]
 In Festo SS. Apostolorum Petri & Pauli Decora lux [odd verses]
 In Festo S. Mariæ Magdalænæ Pater superni luminis [odd verses]
 In Festo S. Petri ad Vincula Miris modis [odd verses]
 In Transfiguratione Domini Quicumque Christum quæritis [odd verses]
 In Festis B. Mariæ Virginis Ave maris stella [odd verses]
 In Festo Omnium Sanctorum Placare Christe servulis [odd verses]
 In Commune Apostolorum Exultet Orbis gaudijs [odd verses]
 In Commune Apostolorum tempore Paschali Tristes erant Apostoli [odd verses]
 In Commune Unius Martyris Deus tuorum militum [odd verses]
 In Commune Unius Martyris tempore Paschali Deus tuorum militum [odd verses]
 In Commune plurimorum Martyrum Sanctorum meritis [odd verses]
 In Commune plurimor. Mart. tempore Paschali. Rex gloriose martyrum [odd verses]
 In Commune Confessorum Iste confessor [odd verses]

In Commune Virginum Iesu corona Virginum [odd verses]
 In Natali SS. mulierum Fortem virili pectore [odd verses]
 In Dedicatione Ecclesiae Caelestis Urbs Ierusalem [odd verses]

SALMI/ ET HINNI/ DI VESPERI ARIOSI/ A Quattro, & Otto Voci./ DI VINCENZO D'ELIA/ Luogotenente della Cappella Reale/ di Sicilia./ *Con il Basso Continuo per l'Organo.*/ [Woodcut of crowned Madonna with child]/ IN PALERMO, Per il Venetiano. M.DC.XXXVI.

1637

IL SECONDO LIBRO/ DI TOCCATE, CANZONE/ VERSI D. HINNI MAGNIFICAT/ GAGLIARDE, CORRENTI/ ET ALTRE PARTITE/ D'INTAVOLATVRA/ DI CIMBALO ET ORGANO/ DI GIROLAMO FRESCOBALDI/ ORGANISTA/ IN S. PIETRO DI ROMA/ Con priuilegio./ [Ecclesiastical coat of arms]/ *In Roma con licenza de Superiori 1637 Da Nicolò Borbone.*

Contents same as 1627 edition except for omission of Partite sopra ciaccona and Partite sopra passacagli

1641

SELVA/ MORALE / ET/ SPIRITVALE / DI CLAVDIO/ MONTEVERDE/ Maestro Di Capella della Serenissima/ Republica Di Venetia/ *DEDICATA/ ALLA SACRA CESAREA MAESTA/ DELLA IMPERATRICE/ ELEONORA/ GONZAGA/* Con Licenza de Superiori, & Priuilegio./ [SOPRANO [Printer's mark] Primo]/ IN VENETIA M DC XXXXI/ Appresso Bartolomeo Magni. RISM M3446.

O Ciechi il tanto affaticar A 5 Con doi Violini
 Voi ch'ascoltate A 5 Voci Con doi Violini
 E Questa vita un lampo A 5. Voci
 Spontaua il di Prima Parte A 3. Voci
 La più dolce ruggiada che dal Ciel cada Seconda Parte
 La vagheggiano gl'Alberi Terza Parte
 Per valletta ò per Campagna Quarta Parte
 Ah, quel sole che diazzi in su l'Aurora Quinta, & Ultima Parte
 Chi vol che m'innamori Canzon morale A 3. con due violini
 Messa A 4 Da Capella
 Kyrie
 Gloria
 Credo
 Sanctus
 Agnus Dei
 Gloria Concertato A 7. Con Istrumenti.
 Crucifixus A 4
 Et resurrexit tertia die A Due Voci, & doi Violini.
 Et iterum A 3 Voce & Istrumenti.
 Ab aeterno ordinata sum Basso Solo
 Dixit Primo A 8 Con due violini & 4. Istrumenti [all verses]
 Dixit Secondo A 8 [all verses]
 Confitebor Primo à 3 [all verses]

Confitebor Secondo A 3. Con due violini [all verses]
 Confitebor Terzo A 5 Stile alla francese [all verses]
 Beatus Primo A 6. voci. con 5. Instrumenti [all verses]
 Beatus Secondo à 5. [all verses]
 Laudate Pueri Primo A 5. voci & due violini [all verses]
 Laudate Pueri Secondo A 5. voci con Instrumenti [all verses]
 Laudate Dominum Primo A 5. voci con due violini [all verses]
 Laudate Dominum Secondo à 8. Concertato [all verses]
 Laudate Dominum Terzo [all verses]
 Credidi del Quarto Tuono à 8 [all verses]
 Memento A 8 Quarti Toni [all verses]
 Sanctorum meritis Primo Himnus Comune plurimorum Martirum Voce Sola Con due Violini
 Sopra ad vna medesima aria [strophic, verses 1,3,5,6]
 Deus tuorum militum Comune Unius Martiris Sopra ad vna medesima aria Con due violini [odd
 verses]
 Iste Confessor Himnus Comune Confessorum Solo [strophic, odd verses]
 Iste Confessor A 2. voci & due violini Comune Confessorum Sopra la stessa aria si potranno
 cantare ancora del medesimo Metro. [strophic, odd verses]
 Ut queant laxis Himnus Sancti Ioanis sopra lo stesso metro [strophic, odd verses]
 Deus tuorum militum A 3. voci e due violini Himnus Unius martiris Sopra la stessa aria si po-
 tranno cantare ancora Iesu corona Virginum, Christe Redemptor omnium & altri del mede-
 simo Metro [strophic, odd verses]
 Magnificat anima mea Primo A 8. voci concertato con sei Instrumenti [all verses]
 Magnificat anima mea Secondo Primo Tuono A 4. voci da Capella [odd verses]
 Salve Regina à voce sola In Ecco concertata con doi violini
 Sanctorum meritis Secondo Himnus Unius Martiris Plurimorum Martirum & Confessorum
 [strophic, verses 1,3,5,6]
 Salve Regina A 2.
 Salve Regina A 3. voci
 Iubilate tota Civitas Motetto à voce Sola in Dialogo.
 Laudate Dominum in sanctis eius Voce sola Soprano ò Tenore
 Iam moriar mi Filiam Pianto della Madonna à voce sola Sopra al Lamento d'Arianna

1642

HINNI/ NOVI CONCERTATI/ A 2.3.4.5.6. Voci con doi stromenti acuti/ & vno grave per
 le Sinfonie./ DI AMADIO FREDDI/ Maestro di Capella Del Duomo di Vicenza./
 DEDICATI/ Al Molto Illustre & Reuerendissimo Monsignor Gio. Battista/ Cappo Bianco.
 Dottore dell'vna è l'altra legge,/ Canonico Penitentiero & Protonotario/ Apostolico./ Opera
 IX. Con Priuilegio./ [Printer's mark]/ IN VENETIA M DC XXXXII/ / Appresso Bartolameo
 [sic] Magni. RISM F1833.

In Nativitate & in Circuncisione Domini. Iesu Redemptor omnium [odd verses]
 In Epiphania Domini Crudelis Herodes [odd verses]
 In Ascensione Domini Salutis humanæ sator [3 verses]
 In Pentecoste Veni Creator Spiritus [odd verses]
 In festo Trinitatis Iam sol recedit igneus [odd verses]
 In festo Corporis Christi Pange lingua [odd verses]
 In festo Sancti Ioannis Baptistæ Ut queant laxis [odd verses]

In festo S. Apostolorum Petri & Pauli Decora lux [verses 1,3,4]
 In Conversione Sancti Pauli Egregie Doctor [all verses]
 In Transfiguratione Domini Quicumque Christum queritis [odd verses]
 In festivitibus Beatæ Mariæ Ave Maris stella [odd verses]
 In festo omnium Sanctorum Placare Christe [odd verses]
 Commune Apostolorum Exultet orbis gaudijs [verses 1,3,5,6]
 In festo Apostolorum Tempore Paschali Tristes erant Apostoli [verses 1,3,5,6]
 Commune Unius Martiris Deus tuorum militum [odd verses]
 Commune Plurimorum Martirum Sanctorum meritis [verses 1,3,5,6]
 Commune Martirum Tempore Paschali Rex gloriose Martirum [verses 1,3,4]
 Commune Confessorum Iste Confessor [odd verses]
 Commune Virginum Iesu Corona Virinum [odd verses]
 Commune non Virinum nec Martirum. Fortem virili pectore [odd verses]
 Commune Dedicationis Ecclesiæ. Cælestis urbs [odd verses]

1646

HYMNI/ PRO VESPERIS/ TOTIVS ANNI/ Quatuor, & quinque vocibus ad Organum concinendi./ AVCTORE/ P. AVGVSTINO DIRVTA/ PERVSINO AVGVSTINIANO,/ Sacræ Theologiæ Baccalaureo/ In Ecclesia Dini Augustini de Vrbe Musices Præfecto./ OPVS XIX./ [Cardinal's coat of arms]/ ROMÆ, Ex Typographia Ludouici Grignani. MDCXLVI./ SVPERIORVM PERMISSV. RISM D3130.

Per l'Advento. à 4. S'intona Creator alme siderum [all verses]
 Per la Natiuità di N.S. à 4. S'intona Come stà Iesu Redemptor omnium [all verses]
 Nella Natiuità del Signore. à 5. S'intona Iesu Redemptor omnium [all verses]
 Per la Festa di S. Stefano. à 4. Deus tuorum militum [all verses]
 Per la Festa di S. Giovanni Evangelista. à 4. Exultet Orbis gaudijs [all verses]
 Per la Festa degl' Innocenti. à 5. Salvete flores martyrum [all verses]
 Per la Festa dell'Epifania. à 5. S'intona Crudelis Herodes, Deum [all verses]
 Per le Domeniche dell'Anno. à 4. Lucis Creator optime [all verses]
 Per le Domeniche dell'Anno. à 5. Lucis Creator optime [all verses]
 Per le Domeniche dell'Anno. à 5. Lucis Creator optime [all verses]
 Per la Cattedra di S. Pietro. à 5. Quodcumque in Orbe [all verses]
 Per la Conversione di S. Paolo. à 5. Egregie Doctor Paule [all verses]
 Per le Domeniche di Quaresima. à 4. S'intona Audi benigne Conditor [all verses]
 Per la Domenica di Passione. à 4. S'intona Vexilla Regis prodeunt [all verses]
 Per la Pasqua di Resurrectione. à 4. S'intona Ad regias agni dapes [all verses]
 Per l'Inventione d. S. Croce. à 5. Vexilla Regis prodeunt [all verses]
 Nell'Apparitione di S. Michel'Arcangelo. à 5. Come stà Te splendor, & virtus Patris [all verses]
 Per l'Ascensione di N.S. à 4. Come stà Salutis humanæ Sator [all verses]
 Per le Feste della Pentecoste. à 4. Veni Creator Spiritus [all verses]
 Per le Pentecoste. à 4. Veni Creator Spiritus [all verses]
 Per le Pentecoste. à 5. Come stà Veni Creator Spiritus [all verses]
 Per la Santissima Trinità. à 5. Iam sol recedit [all verses]
 Per il Corpus Domini. à 5. Senza intonatione Come stà Pange lingua gloriosi [all verses]
 Per la Festa di S. Gio. Battista. à 5. Ut queant laxis resonare [all verses]
 Per la Festa di sancti Apostoli Pietro, e Paolo. Decora lux Æternitatis auream [all verses]
 Per la Festa di S. Maria Madalena. à 5. Pater superni luminis [all verses]

Per la Festa di S. Pietro In vincola. à 4. Miris modis repente liber [all verses]
 Nella Trasfigurazione di N.S. à 4. S'intona Quicumque Christum quærite [all verses]
 Nella Dedicatione di S. Michael'Arcangelo. à 4. Te splendor, & virtus Patris [all verses]
 Nelle Feste della B. Vergine. à 4. Ave maris stella [all verses]
 Nelle Feste della B. Vergine. à 4. Ave maris stella [all verses]
 Per le feste della B. Vergine. à 4. Ave maris stella [all verses]
 Per le Feste della B. Vergine. à 5. S'intona Ave maris stella [all verses]
 Per le Feste della B. Vergine. à 5. S'intona Ave maris stella [all verses]
 Per le Feste della B. Vergine. à 5. Ave maris stella [all verses]
 Per la Festa de S. Angelo Custode. à 5. Custodes hominum [all verses]
 Per la Festa di Tutti i Santi. a 5. Placare Christe servulis [all verses]
 Per gli Apostoli. a 5. S'intona Exultet Orbis gaudijs [all verses]
 Per gli Apostoli. à 5. S'intona Exultet Orbis gaudijs [all verses]
 Per gli Apostoli. à 5. Exultet Orbis gaudijs [all verses]
 In tempo di Pasqua per gli Apostoli. à 4. Tristes erant Apostoli [all verses]
 In tempo di Pasqua per gli Apostoli. à 5. Tristes erant Apostoli [all verses]
 Per un Martire. à 5. S'intona Deus tuorum militum [all verses]
 Per un Martire. à 5. S'intona Deus tuorum militum [all verses]
 Per un Martire in tempo di Pasqua. à 4. S'intona Deus tuorum militum [all verses]
 Per un Martire in tempo di Pasqua. à 5. Deus tuorum militum [all verses]
 Per più Martiri. à 4. S'intona Sanctorum meritis [all verses]
 Per più Martiri. à 5. Sanctorum meritis [all verses]
 In tempo di Pasqua per più Martiri. à 4. S'intona Rex gloriose Martyrum [all verses]
 In tempo di Pasqua per più Martiri. à 5. Rex gloriose Martyrum [all verses]
 Per i Confessori. à 4. Iste Confessor Domini [all verses]
 Per i Confessori. à 5. Iste Confessor Domini [all verses]
 Per i Confessori. à 5. Iste Confessor Domini [all verses]
 Per le Vergini, à 4. S'intona Iesu corona Virginum [all verses]
 Per le Vergini. à 5. Iesu corona Virginum [all verses]
 Per non Vergini. à 4. S'intona Fortem virili pectore [all verses]
 Per non Vergini. à 5. Fortem virili pectore [all verses]
 Per la Dedicatione della Chiesa. à 4. S'intona Cælestis Vbs Ierusalem [all verses]
 Per la Dedicatione della Chiesa. à 5. Cælestis Urbs Ierusalem [all verses]

HINNI SACRI/ CONCERTATI/ A Vna, Due, Tre, Cinque, e Sei Voci, Con Instrumeti,/ è
 senza, come si significa doppio la Tauola,/ DI/ ANDREA MATTHIOLI/ Mansionario nella
 Cathedrale, di S. Cassano d'Imola/ e Maestro di Capella,/ OPERA SECONDA/
 DEDICATA/ All'Eminentissimo, e Reuerendissimo, Sig. Cardinale/ CARLO ROSSETTI/
 VESCOVO DI FAENZA./ [Printer's mark]/ IN VENETIA,/ Appresso Alessandro Vincenti.
 MDCXXXVI. RISM M1410.

1650

CONCERTO/ MVSICHE VARIE DA CHIESA/ Motteti, Salmi, è Hinni, à Vna voce Sola, à
 Due/ è Tre, Concertati parte con violini è Tiorba,/ e parte senza Istrumenti/ OPERA XXX/
 DI/ HORATIO TARDITI/ Maestro Di Cappella Del Duomo Di Faenza/ [Printer's mark]/
 IN VENETIA M DC XXXXX Stampa del Gardano. RISM T206.

Domine ad adiuvandum A 3. Canto solo Con 2 violini è Tiorba.
 Domine ad adiuvandum Canto solo con due violini è Tiorba
 Exultate celestes chori congaudete Soprano solo Con Violini è Tiorba
 Ego sum panis viuus Solo Con 2 violini è Tiorba
 Deus tuorum militum Voce sola Con due violini è Tiorba [through composed]
 Salve Regina Voce sola Con due violini è Tiorba
 Ave maris stella Voce sola con 2 Violini è Tiorba [through composed]
 Pange lingua Solo Con 2 violini è Tiorba [through composed]
 Confitebor tibi Domine Voce sola con 3 Istrumenti [all verses]
 Beatus vir qui timet Voce sola con due violini è Tiorba [all verses]
 Laudate pueri Soprano solo Con due violini è Trombone [all verses]
 Iste Confessor Hinnò Due Soprani e due violini Trombone ò Violone [through composed]
 Iesu care Iesu pie A 2 Canti & due violini è violone
 Nisi Dominus A 2 Canto e Alto Senza intonatione [all verses]
 Exultate iusti exultate in Domino A 2 Canto e Tenore
 Non vos me elegistis A 2. Canto è Alto
 Obaudite vocem laudis A 2. Alto è Basso
 Iubilare Deo A 2. Alto e Basso
 Iesu Corona Virginum A 3. Con 2 violini è Tiorba [through composed]
 Laudate pueri Dominum A 3. Con 2 violini è Tiorba [all verses]
 Nisi Dominus A 3. Con due violini è tiorba [all verses]
 Laudate pueri Dominum A 3 voci è 2 Istrumenti [all verses]
 De profundis A 3. Canto Alto è Basso [all verses]

1655

MOTETTI, E HIMNI/ A VOCE SOLA/ CON DOI VIOLINI/ DI/ MAVRITIO
 CAZZATI/ Maestro di Cappella di S. Maria Maggiore di Bergamo/ DEDICATI/
 ALL'ILLVSTRISSIMO SIGNOR/ ALVIGI TERZI/ OPERA XVI./ CON PRIVILEGIO./
 [Printer's mark]/ IN VENETIA/ Appresso Alessandro Vincenti MDCLV. RISM C1598.

Plaudite. Motetto per un Santo. Canto, ò Tenore.
 Ecce panis angelorum. Motetto Del Sanctissimo Sacramento Canto, ò Tenore
 Letare ò Sancte N. Motetto per un Sancto.
 Ad mensam tui. Motetto Del Sanctissimo Sacramento. Canto, o Tenore
 O super omnes. Motetto della B.V. Maria. Canto, o Tenore
 Cantabo Domino. Motetto per ogni Tempo. Canto, ò Tenore
 Cælestis urbs Ierusalem Himno per la dedicatione della Chiesa. Canto, ò Tenore [odd verses]
 Ave maris stella. Himno della B.V. Maria. Canto, ò Tenore [odd verses]
 Exultet cælum Himno per un Appostolo. [sic] Canto, ò Tenore [verses 1,3,5,6]
 Placare Christe. Himno di tutti i Sancti. Canto, ò Tenore [verses 1,4,7]
 Iesu Redemptor. Himno per il giorno di Natale. Canto, ò Tenore [verses 1,3,7]
 Salutis humanæ sator Himno per l'Ascensione. Canto, ò Tenore [odd verses]
 Iam sol recedit. Himno per la Sanctissima Trinità Canto, ò Tenore [verses 1-3]
 Iste confessor. Himno per un Confessore. Canto, ò Tenore [odd verses]
 Non potest Christe mi Motetto del Sanctissimo Sacramento. Alto.
 Conditor Cæli. Motetto del sanctissimo Sacramento. Alto.
 Domine ad Adiuuandum. Alto
 Sanctorum meritis. Himno per piu Martiri. Alto. [verses 1,4,6]

Iste confessor. Himno per un Confessore. Alto. [odd verses]
 Iesu corona virginum. Himno per vna Vergine, & Martire. Alto. [odd verses]
 O Caelites. Motetto per un Sancto. Tenore, òuero Canto
 Deus tuorum militum. Himno per un Martire. Tenore, òuero Canto [odd verses]
 Iste confessor Himno per un Confessore. Tenore, òuero Canto [odd verses]
 Salve Regina.
 Veni Creator spiritus. Himno per la Pentecoste. Basso. [verses 1,4,7]
 Ave maris stella. Himno della B. V. Maria. Basso. [odd verses]
 Gaude mater Ecclesia. Himno per S. Domenico. Basso. [verses 1-5]

1656

MVSICHE/ SACRE/ CONCERNENTI/ Messa, e Salmi Concertati con Istromenti Imni Antifone & Sonate, A Due 3.4.5.6.10. e 12. Voci/ DI/ FRANCESCO CAVALLI/ Organista Della Serenissima Republica, in S. Marco./ CONSACRATE/ AL SERENISSIMO/ GIO. CARLO/ CARDINAL, DE MEDICI/ CON PRIVILEGIO/ [Printer's mark]/ IN VENETIA/ Appresso Alessandro Vincenti MDCLVI. RISM C1565.

Messa à 8. voci, Concertata con due Violini, è Violoncino, Ripieni, & altri Istrumenti, se piace. Cioè

Kyrie
 Gloria
 Credo
 Sanctus
 Agnus

Dixit, à 8. voci & due Violini, con Ripieni, & altri Istrumenti se piace [all verses]

Confitebor, à 8. voci, Concertato con due Violini, è Violoncino, senza ripieni, è senz'altri Istrumenti [all verses]

Beatus à 3. Alto, Tenore, è Basso, con due Violini, e Violoncino [all verses]

Laudate pueri, à 5. Due Soprani Alto Tenore è Basso con due Violini, è Violoncino [all verses]

Laudate Dominum à 8. voci, Concertato con due Violini, è Violoncino Ripieni, & altri Istrumenti se piace [all verses]

Lætatus à 3. A.T. è B. con due Violini, & tre Viole se piace [all verses]

Nisi à 4. C.A.T. è B. con due Violini, è Violoncino [all verses]

Lauda Hierusalem à 8. voci, Concertato con due Violini, Violoncino Ripieni, & altri Istrumenti, se piace [all verses]

Credidi, à 5. due soprani Alto Tenore è Basso con due Violini, e Violoncino [all verses]

In convertendo, Concertato, à 5. voci, due Canti, è due Tenori, Basso, senza Istrumenti [all verses]

Domine Probasti à 3. C.A. e B. con due Violini, Violoncino [all verses]

Hymno. Iste Confesor à 2 voci Con due Violini. [all verses]

Hymno. Ave maris stella, à 3. Con Violini. [verses 1-4, 7]

Hymno. Iesu Corona Virginum à 3. A.T. e B. con Violini e Violoncino. Con Ritornelli [all verses]

Hymno. Exultet orbis à 4. C.A.T. è Basso con Violini. Con Ritornelli [all verses]

Hymno. Deus tuorum militum à 3. Alto Tenore è Basso con Violini [all verses]

Magnificat, à 8. voci, Concertato con due Violini, Violoncino, Ripieni, & altri Istrumenti se piace [all verses]

Ave Regina à 2. Tenore, e Basso

Regina Cæli à 3. Alto, Tenore, e Basso
 Salve Regina, à 4. Alto, due Tenori, è Basso Violoncino, ouero Tiorba
 Alma Redemptoris, à 5. Due Canti, Alto Tenore è Basso Violoncino ouero Tiorba
 Sonata. à 3 Canzon A 3. Due Violini, e Violoncino, ouero Tiorba
 Sonata. à 4 Canzon Due Violini, Viola, e Violoncino
 Sonata à 6 Canzon A 6
 Sonata, à 8 Canzona A 8 A Due Chori
 Sonata, à 10 Canzone
 Sonata à 12

1662

HINNI PER TVTTO L'ANNO/ A Voce sola, con Violini à Beneplacito/ DEDICATI/
 ALL'ILLVSTRISSIMO, ET REVERENDISSIMO/ SIGNOR ABBATE/ CARLO
 ANTONIO/ SAMPIERI./ DA MAVRITIO CAZZATI/ Mastro di Capella in S. Petronio di
 Bologna,/ & Accademico Eccitato./ Opera Vigesimalona, Con priuileggio./ [Printer's mark]/
 IN BOLOGNA, MDCLXII./ Per Antonio Pisarri. RISM C1623.

Creator alme siderum. In Dominicis Adventus Domini. Canto, ò Tenore [verses 1,3,6]
 Iesu Redemptor. In Nativitate, & Circumcisione Domini. Canto, ò Tenore [verses 1,3,7]
 Salvete flores Martirum In festo S.S. Innocentium. Canto, ò Tenore [all verses]
 Crudelis Herodes. In Epiphania. Canto ò Tenore [odd verses]
 Audi Benigne. In Dominicis Quadregesima. Can.; ò Ten: [odd verses]
 Vexilla Regis. In festo inuentionis Sanctissime Crucis & in Dominica Passionis. Canto, ò Tenore
 [odd verses]
 Tristes erant Apostoli. In Festo Apostolorum Tempore Paschali. Canto, ò Tenore [verses 1,4,6]
 Ave maris stella. In omnibus festiuitatibus B. Mariæ Virginis. Canto, ò Tenore [odd verses]
 Sanctorum meritis. In Natali plurimorum Martirum. Can.; ò Ten: [verses 1,4,6]
 Quicumque christum. In festo Transfigurationis. Can.; ò Ten: [verses 1,3,5]
 Ad Regias agni. In Dominicis Tempore Paschali. Can: ò Ten: [verses 1,4,8]
 Ut queant Laxis. In Nativitate S. Ioanes Baptistæ. Can.; ò Ten: Sopra questo Hinno si può anco
 cantare L'iste Confessor [odd verses]
 Custodes hominum. In festo S.S. Angelorum Custodum. Can.; ò Teno: [verses 1,2,4]
 Lucis creator. In Dominicis per Annum. Alto [odd verses]
 Egreggie doctor. In Conversione San. Pauli. Alto [all verses]
 Salutis humanæ sator In Ascensione Domini. Alto [verses 1,3,5]
 Veni creator. In Festo Pentecostes. Alto [verses 1,5,7]
 Iam sol recedit. In Festo Sanctissime Trinitatis. Alto [all verses]
 Exultet orbis. In natali Apostolorum & Evangelistarum. [verses 1,3,6]
 Deus tuorum. In Natali Unius Martyris. Alto [odd verses]
 Rex gloriose. In Comune plurimor: Martir: Tempore Paschali. Alto [verses 1,3,4]
 Iste confessor. In Natali Confessorum. Alto [odd verses]
 Iesu corona. In natali Virg: & Mart: Alto [odd verses]
 Fortem Virili. In natali S. Martyris tantum & nec Virg: nec mart: Alto [odd verses]
 Placare christe. In festo omnium Sanctorum. Alto [verses 1,4,7]
 Pange lingua. In festo Corporis Christi. Basso Sopra questo Himno si può cantare Magne pater
 Augustine [verses 1,5,6]
 Pater superni. In Festo S. Mariæ Magdalenæ. Basso [odd verses]
 Quodcunque. In Festo Cathedre S. Petri. Basso [all verses]

Miris modis. In festo S. Petri ad Vincula. Basso [all verses]
 Decora lux. In festo Sanctorum Apostolorum Petri & Pauli. Basso [verses 1,3,4]
 Te splendor. In Dedicatione & Apparitione S. Michaelis. Basso [verses 1,3,4]
 Celestis urbs. In Dedicatione Ecclesiae. Basso [odd verses]
 Iste confessor. In Natali Confessorum. Basso [odd verses]

1664?

PARTITURA DI MODULATIONS PRECETTIVE/ SOPRA GL'HINNI DEL CANTO
 FERMO GREGORIANO CON LE/ RISPOSTE INTAVOLATE IN SETTE RIGHE PER
 L'ORGANO./ OPERA GIOVEVOLE/ PER LI STUDENTI IN TAL PROFESSIONE/
 DEDICATA AGL'ILL.^{MO} SS.^{RI} SENAT^I/ PRESIDENTI E FABRICIERI,/ DELLA
 PERINSIGNE COLLEGIATA DI S. PETRONIO DI BOL.^A/ OPERA VII. DI GIULIO
 CESARE ARESTI ORGANISTA DELLA D^A/ PERSINSIGNE COLLEGIATA.

Veni Creator Spiritus P.
 Veni Creator Spiritus S.
 Iesu Redemptor omnium P.
 Iesu Redemptor omnium S.
 Ad Regias agni dapes P.
 Ad Regias agni dapes S.
 Lucis creator optime P.
 Lucis creator optime S.
 Pange lingua P.
 Pange lingua S.
 Ave Maris Stella P.
 Ave Maris Stella S.
 Vexilla Regis P.
 Vexilla Regis S.
 Ut queant laxis P.
 Ut queant laxis S.
 Iste Confessor P.
 Iste Confessor S.

1668

INNI A VOCE SOLA,/ Con Violini, per tutti li Vesperi,/ Le quattro Antifone dell'Anno, e il
 TANTVM/ ERGO in quattro modi, con Violini,/ a beneplacito./ OPERA QVARTA/ DI
 CARLO DONATO COSSONI/ Primo Organista in S. Petronio di Bologna,/ Accademico Fa-
 ticoso,/ ALL'ILLV^{STR}ISS. SIG. MARCHES/ CESARE TANARA./ [Coat of Arms]/ In
 Bologna, Per Giacomo Monti. 1668. RISM C4204.

In Dominicis Adventus Domini. Basso. Creator alme siderum [odd verses]
 In Dominicis Adventus Domini. Canto. Creator alme siderum [odd verses]
 In Nativitate, e Circuncisione Domini, & in Dominicis usque ad Epiphaniam. Adasio. Canto.
 Iesu Redemptor omnium [odd verses]
 In festo S.S. Innocentium. Canto. Salvete flores Martyrum [odd verses]
 In Epiphania Domini. Adasio. Canto. Crudelis Herodes [odd verses]
 In Dominicis per Annum. Canto. Lucis Creator optime [odd verses]
 In Dominicis per Annum. Basso. Lucis Creator optime [odd verses]

- In Dominicis Quadragesimæ. Canto. Audi benigne Conditor [odd verses]
 In Dominicis Quadragesimæ. Basso. Audi benigne Conditor [odd verses]
 In Dominicis Passionis, & Palmarum, & in festo Inventionis & exaltationis S. Crucis. Basso.
 Vexilla regis prodeunt [all verses]
 In omnibus festivitibus B.M.V. Largo. Basso. Ave Maris stella [odd verses]
 In omnibus festivitibus B.M.V. Canto. Ave Maris stella [all verses]
 In Dominicis Pascal. Canto. Ad regia Agni dapes [verses 1, 3, 5, 7, 8]
 In Ascensione Domini. Adagio. Alto. Salutis humanæ sator [odd verses]
 In festo Pentecostes. Basso. Veni Creator Spiritus [odd verses]
 In festo S.S. Trinitatis. Canto. Iam sol recedit [odd verses]
 In festo Corporis Christi. Canto. Pange lingua [verses 1, 3, 5, 6]
 In festo Cathedræ S. Petri. Basso. Quodcumque in Orbe [all verses]
 In Conversione, & Commem. S. Pauli. Basso. Egregie Doctor [all verses]
 In Nativitate S. Ioannis Baptistæ. Alto. Ut queant laxis [odd verses]
 In festo S.S. Apostolorum Petri, & Pauli. Canto. Decora lux æternitatis [verses 1, 3, 4]
 In festo S. Mariæ Magdalænæ. Adagio. Canto. Pater superni luminis [odd verses]
 In festo S. Petri ad Vincula. Canto. Miris modis [all verses]
 In festo Transfigurationis Domini. Alto con violini. Quicumque Christum quæritis [odd verses]
 In Apparitione, & in Dedicatione S. Michaelis Archangeli. Alto. Te splendor & virtus Patris [3 verses]
 In Dedicatione. Et filio qui a mortuis [2 verses]
 In festo Sanctorum Angelorum Custodum. Basso. Custodes hominum psallimus [verses 1, 3, 4]
 In festo S. Teresiæ Virginis. Adagio. Alto. Regis superni nuncia [all verses]
 In festo omnium Sanctorum. Canto. Placare Christe servulis [odd verses]
 In Natali Apostolorum & Evangelistarum. Canto. Exultet orbis gaudijs [verses 1, 3, 5, 6]
 In Natali Apostolorum, & Evangelistarum. Basso. Exultet orbis gaudijs [verses 1, 3, 5, 6]
 In Comune Apostolorum, & Evangelistarum Tempore Pascali. Canto. Tristes erant Apostoli [verses 1, 3, 5, 6]
 In Natali unius Martyris. Canto. Deus tuorum militum [odd verses]
 In Natali plur. Martyrum. Largo. Alto. Sanctorum meritis inclita gaudia [verses 1, 3, 5, 6]
 In Comune plur. Martyrum Tempore Pascali. Canto. Rex gloriose Martyrum [verses 1, 3, 4]
 In Natali Confessorum. Alto. Iste Confessor Domini [odd verses]
 In Natali Confessorum. Alto. Iste Confessor Domini [verses 1, 3, 4, 5]
 In Natali Confessorum. Basso. Iste Confessor Domini [odd verses]
 In Natali Virginum, & Martyrum. Alto. Iesu Corona Virginum [odd verses]
 In Natali S. Martyris tantum, & nec Virginis, nec Martyris. Basso. Fortem virili pectore [odd verses]
 In Dedicatione Ecclesiæ. Canto. Cælestis Urbs Ierusalem [3 verses]
 Alma Redemptoris Mater Basso solo con Violini.
 Ave Regina Cælorum Canto solo con Violini.
 Regina Cæli lætare Alto solo con Violini.
 Salve Regina Soprano solo con Violini.
 Tantum ergo Sacramentum A due Soprani con Sinfonie se piace.
 Tantum ergo Sacramentum A due Soprani con Sinfonie se piace.
 Tantum ergo Sacramentum Adagio. Basso solo con Violette
 Tantum ergo Sacramentum Canto con Sinfonia Si replica la Sinfonia del Pange lingua

HINNI SACRI/ Per tutto l'Anno à quattro Voci/ DA CAPELLA./ con il suo Basso continuo à beneplacito./ DEDICATI/ ALL'ILLVSTRISS. SIG. MARCHESE/ FELICE MONTECVCCOLI/ DA/ MAVRITIO CAZZATI/ Maestro di Capella in S. PETRONIO di Bologna, &/ Accademico Eccitato./ OPERA XXXXXVII./ [Design]/ In Bologna, 1670. Con licenza de' Superiori. RISM C1658.

Lucis creator optime. per le Domeniche. [odd verses]
 Creator Almæ syderum. per l'Advento a 4. [verses 1,3,5,6]
 Iesu Redemptor omnium. per il Natale, e Primo giorno dell'Anno. [odd verses]
 Salvete flores Martirum. per li Innocenti. [odd verses]
 Crudelis herodes Deum. per l'Epiphania. [odd verses]
 Audi Benigne conditor. per la Quadragesima. [odd verses]
 Vexilla Regis prodeunt. per la Domenica di passione, e per il giorno di santa Croce. [odd verses]
 Ad Regias agni dapes. per la domenica in Albis. [verses 1,3,5,7,8?]
 Salutis humanæ sator. per L'assensione di Nostro Signore. [odd verses]
 Veni creator spiritus. per la Pentecoste. [odd verses]
 Iam sol recedit igneus. per la Trinità. [odd? verses]
 Pange lingua gloriosi. per il Corpus Domini. [verses 1,3,5,6]
 Quodcumq[ue] [i]n orbe. per la Cattedra di S. Pietro. [all verses]
 Egregie Doctor. per la Conversione di S. Paolo Apostolo. [all verses]
 Te splendor. per l'apparitione, e giorno di S. Michele. [odd? verses]
 Ut queant laxis. per S. Gio: Battista sopra ut, re, mi, fa, sol, la. [odd verses]
 Decora lux. per S. Pietro, e Pauolo. [verses 1,3,4]
 Pater superni luminis. per santa Maria madalena. [odd verses]
 Mirismodis. per S. Pietro in vincula.
 Quicunque christum. per la Transfiguratione. [odd verses]
 Placare christe servulis. per tutti i Santi.
 Ave maris stella. per la Beata Vergine. [odd verses]
 Exultet orbis gaudijs. per li Apostoli, & Evangelisti. [verses 1,3,5,6]
 Tristes erant Apostoli. per li Apost: & Evangelisti. Tempore pascali. [4 verses]
 Deus tuorum militum. per un martire. [odd verses]
 Rex gloriose martirum. per più Martiri Tempore paschali. [verses 1,3,4]
 Sanctorum meritis. per più Martiri. [verses 1,3,5,6]
 Iste confessor. per i Confessori. [odd verses]
 Iesu corona virginum, per le Vergini, e martiri. [odd verses]
 Fortem virili pectori, per le non Vergini, ne martiri. [odd verses]
 Cælestis urbs Ierusalem. per la dedicatione e consecratione della Chiesa. [odd verses]
 Custodes hominum. per l'Angelo custode. [verses 1,3,4]

1672

INNI SACRI/ A due, trè, quattro, e cinque Voci con Violini, e senza/ DI SEBASTIANO CHERICI/ Maestro di Capella della Cattedrale, e dell'Illustrissima Accademia dello/ Spirito Santo In Ferrara./ CONSACRATI/ All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor/ DON GIVLIO ANTONIO ACQVAVIVA/ D'ARAGONA/ Conte di Conuersano, Duca delle Noci, e di Nardò, &c./ OPERA PRIMA/ [Dedicatèe's coat of arms]/ In Bologna, per Giacomo Monti. 1672. Con licenza de'Superiori. RISM C2017.

Iesu Redemptor. Due Canti, con Violini. In Natali, & Circuncisione Domini. [odd verses]

Ut queant laxis. Canto e Basso con Violini. In Nativitate S. Ioannis Baptiste. [odd verses]
 Ave Maris Stella. Canto, e Basso con Violini. In omnibus festivitibus Mariæ Virginis [verses 1,3,7]
 Hæc dies. Canto e Alto Antiphona in die Resurrectionis
 Iste Confessor. Canto, e Basso con Violini In Natali Confessorum [verses 1,2,3,5]
 Iam sol recedit igneus. A due Tenori con Violini In Festo Sanctissime Trinitatis [verses 1,2,3]
 Iesu Corona Virginum. Canto, e Alto con Violini. In Natali Virginum, & Martyrum [verses 1,3,5,6]
 Egregie Doctor Paule. Alto, e Basso con Violini. In Conversione S. Pauli [all verses]
 Ad regia. Canto, e Alto con Violini In Dominicis, & ferijs ab octava Paschæ [verses 1,3,5,8]
 Tristes erant Apostoli. Alto, e Tenore con Violini. In Communi Apostolorum [verses 1,3,5,6]
 Iste Confessor. Alto Tenore, e Basso con Violini In Natali Confessorum [verses 1, 4,5]
 Ave Maris Stella. Canto, Alto, e Basso con Violini. In omnibus festivitibus M.V. [odd verses]
 Fortem virili pectore. Canto, Alto, e Basso con Violini. In Festo nec Virginis, nec Martyris [odd verses]
 Salvete. Canto, Alto, e Basso con Violini. In Festo Sanctorum Innocentium [verses 1,2,3]
 Veni Creator. due Canti, e Basso con Violini. In die Pentecostes [verses 1,3,4,5,7]
 Deus tuorum militum. Canto Alto, e Basso con Violini se piace. In Natali Unius Martyrum [odd verses]
 Lucis Creator optime. Canto Alto, e Tenore con Violini se piace. In Dominicis [odd verses]
 Salutis humanæ sator. Alto Tenore, e Basso con Violini. In Assensione Domini [odd verses]
 Exultet orbi gaudijs. Canto Alto, e Tenore con Violini. In Natali Apostolorum [verses 1,3,5,6]
 Telluris omnes incolæ. Alto Tenore, e Basso con Violini se piace. In Festo S. Rosæ [4 verses]
 Celestis Urbs Ierusalem. Alto Tenore, e Basso con Violini se piace. In Dedicatione Ecclesiæ [odd verses]
 Creator alme siderum. In Dominicis Adventus [verses 1,3,6]
 Audi benigne conditor. In Dominicis Quadragesimæ [odd verses]
 Lucis Creator optime. In Dominicis [odd verses]
 Pange lingua. In Festo Corporis Christi [odd verses]
 Iste Confessor. In Natali Confessorum [odd verses]
 Vexilla Regis prodeunt. In Festo Sancte Crucis [verses 1,3,7]
 Sanctorum meritis. In Festo plurimum Martyrum [verses 1,2,6]
 Ave Maris Stella. In omnibus festivitibus Mariæ Virginis [verses 1,4,7]
 Placare. In Festo Omnium Sanctorum con Violini [verses 1,3,4,5,7]
 Iesu Corona Virginum. In Natali Virginum, & Martyrum con Violini, e senza [odd verses]
 Crudelis Herodes. In Epiphania Domini con Violini, e senza [odd verses]

1673

SACRI CANTI. ET HINNI/ A VOCE SOLA/ Parte de quali con Sinfonia ad libitum, & parte/ puonno seruire intieramente per Sonate./ DI PRE GIO: BATTISTA AGNELETTI/ Dedicati/ ALL'ILL.^{mi} SIG.^{ri} FRATELLI/ D. BONIFATIO & NASC'INGVERA ROVERI/ Nobili Treuigiani/ [Design]/ IN VENETIA 1673. Stampa del Gardano. RISM A398.

Gloria Patri
 Sacramentum magnum
 Ave Regina Cælorum
 Alleluia
 Quomodo cantabimus

Resurrexit Dominus
 Lauda anima mea
 Ave maris stella [all verses]
 O alme Confessor
 Ave virgo gloriosa con sinfonia di violino ad libitum
 Iesu Redemptor omnium, & Veni Creator Spiritus [verses 1,3,4,5]
 Iesu corona Virginum &c. Deus tuorum militum &c. cum sinfonia si placet
 Regina celi

HYMNI/ Vnica voce concinendi cum Instrumentis/ Dicati Adm. R.P./ ELISÆO
 BAMBAGINI/ Sacrae Theologiae Magistro, Ordinis/ Seruorum B.M.V./ In Tuscia Prouinciali
 vigilantissimo,/ *A FRATRE IOANNE ANDREA FLORIMI*/ Eiusdem Ordinis,/ In Senarum
 Metropolitana Ecclesia Musices Moderatori,/ & Accademico Concertato./ OPVS
 QVARTVM./ [Printer's mark]/ Bononiae Typis Iacobi Montij. 1673. Superiorum permissu.
 RISM F1190.

Salutis humanæ sator. In Ascensione Domini [odd verses]
 Iesu Redemptor omnium. In Nativitate, & Circumcisione Domini [odd verses]
 Ave Maris Stella. In Omnibus Festivitatibus B.M.V. [odd verses]
 Crudelis Herodes. In Epiphania Domini [odd verses]
 Placare Christe servulis. In Festo Omnium Sanctorum [odd verses]
 Deus tuorum militum. In Natali Unius martirum [odd verses]
 Exultet Orbis gaudijs. In Natali Apostolorum, & Evangelistarum [verses 1,3,5,6]
 Vexilla Regis prodeunt. In Festo S. Crucis [odd verses]
 Iesu Corona Virginum. In Natali Virginum, & Martirum [odd verses]
 Iste Confessor. In Natali Confessorum [odd verses]
 Audi benigne conditor. In Dominicis Quadragesimæ [odd verses]
 Sanctorum Meritis. In Natali plurimum Martirum [verses 1,3,5,6]

INNI VESPERTINI/ PER TVTTE LE PRINCIPALI/ FESTIVITA DELL'ANNO,/ *A Tre, Quattro, e Cinque Voci, alcuni con i Ripieni.*/ DEL SIGNOR/ DON BONIFATIO GRATIANI/
 Già Maestro di Cappella del Giesù, e Semin. Romano./ OPERA XXI./ [Cardinal's coat of
 arms]/ ROMA, Per il Success. al Mascardi. 1673. RISM G3689.

Exultet orbis gaudijs Quatuor vocibus. In Natali Apostolorum, & Evangelistarum [all verses]
 Tristes erant Apostoli Quatuor Vocibus. In Natali SS. Apostolorum & Evangelistarum tempore
 Paschali [all verses]
 Deus tuorum militum Tribus Vocibus. In Natali Unius Martyris. Hymnus [all verses]
 Sanctorum meritis Tribus Vocibus cum secundo Ch. In Natali Plurimorum Martyrum [all ver-
 ses]
 Rex gloriose Martyrum Tribus vocibus. In Natali Plurimorum Martyrum Tempore Paschali [all
 verses]
 Iste Confessor Tribus Vocibus cum secundo Choro In Natali SS. Confessorum [all verses]
 Iesu corona Virginum Duobus Vocibus cum secundo Choro In Natali SS. Virginum, & Mar-
 tyrum [all verses]
 Fortem virili pectore Tribus voc. In Natali Sanctæ Martyris tantum, & nec Virginis, nec Martyris
 [all verses]
 Cælestis urbs Ierusalem Tribus Vocibus. In Dedicatione Ecclesiæ. Hymnus [all verses]

- Creator alme siderum Quatuor Vocibus In Dominicis, & Ferijs Adventus Domini [all verses]
 Iesu Redemptor omnium Quinque Vocibus In Nativitate, & Circumcisione Domini, & in Dominicis vsq; ad Epiphaniam [all verses]
 Salvete flores Martyrum Tribus Vocibus. In festo SS. Innocentium [all verses]
 Crudelis Herodes Tribus Vocibus cum secundo Choro. In festo Epiphaniæ Domini, & per Octavam [all verses]
 Lucis creator optime Tribus Vocibus. In Dominicis Per Annum [all verses]
 Audi benigne conditor Tribus Vocibus. In Dominicis, & Ferijs Quadragesimæ usque ad Dominicam Passionis [all verses]
 Vexilla Regis prodeunt Quinque Vocibus A Dominica Passionis usque ad Feriam V. in Cœna Domini, & in festo S. Crucis [all verses]
 Hæc dies, quam fecit Dominus I. pro Hymno Quinque Vocibus. In Dominica Resurrectionis [through composed]
 Hæc dies quam fecit Dominus II. Quinque Vocibus pro Hymno. In Dominica Resurrectionis [through composed]
 Ad regias Agni dapes Quatuor Vocibus. In Dominicis, & Ferijs ab Octava Paschæ usque ad Festum Ascensionis Domini [all verses]
 Salutis humanæ sator Tribus Vocibus. In Ascensione Domini [all verses]
 Veni creator spiritus Quatuor Vocibus. In festo Pentecostes, & per Octavam cum secundo Ch. [all verses]
 Iam sol recedit igneus Quatuor Vocibus. In festo SS. Trinitatis, & in Sabbatis Per Annum [all verses]
 Pange lingua gloriosi I Quinque Vocibus. In solemnitate Corporis Christi [all verses]
 Pange lingua gloriosi II quatuor vocibus cum Organo ad libitum. Pro Processionibus [all verses]
 Ave Maris stella I Quinque Vocibus. In solemnitate Beatæ Mariæ Virginis [all verses]
 Ave maris stella II Tribus Vocibus. cum secundo Ch. In solemnitate B. Mariæ Virg. [all verses]
 Te Ioseph celebrent Quinque Vocibus. cum secundo Ch. In festo S. Ioseph Confessoris Sponsi Beatæ Mariæ Virginis [5 verses]
 Te splendpor, & virtus Patris Tribus Vocibus. In festo S. Michaelis Archangelis [all verses]
 Custodes hominum Quinque Vocibus. In festo S. Angeli Custodis [all verses]
 Ut queant laxis Quinque Vocibus Sopra Ut, re, mi, fa, sol, la. In Nativitate S. Io. Baptistæ [all verses]
 Decora lux æternitatis aurea Tribus Vocibus. In festo SS. Apostolorum Petri, & Pauli. [all verses]
 Pater superni luminis Quatuor Vocibus. In festo S. Mariæ Magdalenæ [all verses]
 Miris modis, repente liber ferrea Tribus Vocibus. In festo S. Petri ad Vincula [all verses]
 Placare Christe servulis Quatuor Vocibus. In festo Omnium Sanctorum [all verses]
 Regis superni nuncia Tribus Vocis. In festo S. Matris Teresiæ Fundatricis Ordinis Carm. Discalceatorum [4 verses]
 Te lucis ante terminum I Quatuor Vocibus. Hymnus Completorii per Annum [all verses]
 Te lucis ante terminum II Quatuor Vocibus cum Organo ad libitum Hymnus Completorii per Annum [all verses]
 Li tre seguenti Inni seruono per la Relig. Carmelitana facendosene l'Officio di 1. e 2. Classe.
 Nunc iuuat celsi properare, ad Alta Tribus vocibus. In festo S. Eliæ Prophetæ Primi Patris Relig. Carm. [all verses]
 Prima lux surgens, idibus peractis Tribus vocibus. In festo S. Elisei Prophetæ Ordinis Carmelitarum. Hymnus [all verses]

Mensis Augusti redeunt honores Hymnus Tribus Vocibus. In festo S. Alberti Confessoris Carmelitæ [all verses]

1674

GRAZIANI, BONIFACIO. Reprint of 1673. RISM G3690.

1684

HINNI SACRI/ Per tutto l'Anno à voce sola con cinque stromenti/ CONSECRATI/ ALL'ALTEZZA SERENISSIMA/ DI/ FRANCESCO/ SECONDO/ Duca di Modana, Regio &c./ *DA GIO. BATTISTA VITALI*/ Maestro di Capella di S.A.S. & Accademico Filaschise./ OPERA DECIMA./ IN MODONA, Per Gio Gasparo Ferri. 1684. Con Licenza d'Superiori. RISM V2169.

Creator alme siderum. Basso. In Dominicis Adventus Domini [verses 1,3,6]
 Iesu Redemptor omnium. Canto. In Nativitate, & Circumcisione Domini [verses 1,3,7]
 Salvete flores Martyrum. Canto. In Festo S.S. Innocentium [verses 1,2,3]
 Crudelis Herodes Deum. Canto. In Epiphania Domini [odd verses]
 Lucis Creator optime. Canto. In Dominicis per Annum [odd verses]
 Lucis Creator optime. Basso. In Dominicis per Annum [odd verses]
 Lucis Creator optime. Alto. In Dominicis per Annum [odd verses]
 Audi benigne Conditor. Canto. In Dominicis Quadragesimæ [odd verses]
 Audi benigne Conditor. Alto. In Dominicis Quadragesimæ [odd verses]
 Ave maris stella. Canto. In omnibus festivitibus B.M.V. [odd verses]
 Ave maris stella. Basso. In omnibus festivitibus B.M.V. [odd verses]
 Ave maris stella. Alto. In omnibus festivitibus B.M.V. [odd verses]
 Vexilla Regis prodeunt. Canto. In festo S. Crucis, & in Dominicis Passionis [odd verses]
 Vexilla Regis prodeunt. Basso. In festo S. Crucis, & in Dominicis Passionis [odd verses]
 Ad Regias Agni dapes. Canto. In Dominicis temporis Paschalis [verses 1,4,8]
 Ad Regias Agni dapes. Alto. In Dominicis temporis Paschalis [verses 1,4,8]
 Tristes erant Apostoli. Tenore. In Communi Apostolorum tempore Paschali [3 verses]
 Rex gloriose Martyrum. Alto In Communi plurimorum Martyrum tempore Paschali [verses 1,3,4]
 Salutis humanæ Sator. Canto. In Ascensione Domini [odd verses]
 Veni Creator Spiritus. Tenore. In Festo Pentecostes [verses 1,5,7]
 Iam sol recedit igneus. Canto. In Festo Sanctissimæ Trinitatis [verses 1,2,3]
 Pange lingua gloriosi. Canto. In Festo Corporis Christi [verses 1,5,6]
 Pange lingua gloriosi. Alto. In Festo Corporis Christi [verses 1,5,6]
 Pange lingua gloriosi. Tenore. In Festo Corporis Christi [verses 1,5,6]
 Pange lingua gloriosi. Basso. In Festo Corporis Christi [verses 1,5,6]
 Quodcumque in Orbe. Tenore. In Festo Cathedræ S. Petri [all verses]
 Egregie Doctor Paule. Basso. In Conversione S. Pauli [all verses]
 Ut queant laxis. Canto. In Nativitate S. Ioannis Baptistæ [odd verses]
 Decora lux Æternitatis auream. Tenore. In Festo Sanctorum Apostolorum Petri & Pauli [verses 1,3,4]
 Pater superni luminis. Basso. In Festo S. Mariæ Magdalenæ [odd verses]
 Miris modis repente. Tenore. In Festo S. Petri ad Vincula [all verses]
 Quicumque Christum quæritis. Canto. In Festo Transfigurationis Domini [odd verses]
 Te splendor, & virtus Patris. Basso. In Festo S. Michaelis Arcangeli [3 verses]

Custodes hominum. Alto. In Festo S.S. Angelorum Custodem [verses 1,2,4]
 Placare Christe servulis. Canto. In Festo Omnium Sanctorum [verses 1,4,7]
 Exultet Orbis gaudijs. Alto. In Natali Apostolorum, & Evangelistarum [verses 1,3,6]
 Exultet Orbis gaudijs. Tenore. In Natali Apostolorum, & Evangelistarum [verses 1,3,6]
 Exultet Orbis gaudijs. Basso. In Natali Apostolorum, & Evangelistarum [verses 1,3,6]
 Deus tuorum militum. Canto. In Natali Unius Martyris [odd verses]
 Deus tuorum militum. Alto. In Natali Unius Martyris [odd verses]
 Sanctorum meritis. Tenore. In natali plurium Martyrum [verses 1,4,6]
 Iste Confessor. Canto. In Natali Confessorum [odd verses]
 Iste Confessor. Alto. In Natali Confessorum [odd verses]
 Iste Confessor. Tenore. In Natali Confessorum [odd verses]
 Iste Confessor. Basso. In Natali Confessorum [odd verses]
 Iesu corona Virginum. Canto. In Natali Virginum, & Martyrum [odd verses]
 Iesu corona Virginum. Alto. In Natali Virginum, & Martyrum [odd verses]
 Fortem virili pectore. Alto. In Natali Sanctæ Martyris tantum, & nec Virginis, nec Martyris [odd verses]
 Cælestis Urbs Ierusalem. Basso. In Dedicatione Ecclesiæ [odd verses]

1702

INNI SACRI/ PER TVTTO L'ANNO/ A Voce sola, con Violini à beneplacito/
 CONSECRATI/ AL REVERENDISSIMO PADRE/ D. BENEDETTO CALVI/ Dignissimo Abb: di S. Michele in Bosco di Bologna/ DA GIVSEPPE ANTONIO SILVANI/ Maestro di Capella nella Basilica di S. Stefano/ della sudetta Città./ OPERA SECONDA./ [Printer's mark]/ IN BOLOGNA. MDCCII/ Per Marino Siluani. RISM S3438.

Lucis Creator optime. Per le Domeniche dell'Anno, Alto. Vivace [odd verses]
 Creator alme siderum. Per le Domeniche dell'Avvento, Canto. Vivace [verses 1,4,6]
 Audi benigne conditor. Per le Domeniche di Quaresima, Canto. Vivace [odd verses]
 Iesu Redemptor omnium. Per la Natiuità, e Circoncisione di Nostro Signore, Canto. Vivace [verses 1,3,7]
 Crudelis Herodes Deum. Per l'Epiphania del Signore, Canto. Vivace [odd verses]
 Quocumque in Orbe vexibus revinxeris. Per la Cathedra di S. Pietro, Alto. [all verses]
 Egregie doctor Paule mores instrue. Per S. Paolo Apostolo, Basso. Vivace [all verses]
 Martinæ celebri plaudite nomini. Per S. Martina Vergine, e Martire, Alto. Allegro [verses 1,4]
 Te Ioseph celebrens agmina cælitum. Per S. Giuseppe, Basso. [odd verses]
 Ad regia Agni dapes. Per la Domenica in Albis, frà l'ottava di Pasqua. Alto. Largo Affettuoso [verses 1,4,8]
 Regali solio fortis iberiæ. Per S. Hermenegildo Martire, Canto. Vivace [verses 1,4]
 Tristes erant Apostoli. Per gl'Apostoli nel tempo di Pasqua, Alto. Vivace [verses 1,3,6]
 Vexilla Regis prodeunt. Per la Santissima Croce, per le Domeniche di Passione, e delle Palme. Canto. Vivace [odd verses]
 Martyr Dei Venantius. Per S. Venanzo Martire, Alto. Vivace [odd verses]
 Salutis humanæ sator. Per l'Ascensione, Alto. Vivace [verses 1,3]
 Veni Creator Spiritus. Per la Pentecoste, Basso. Vivace [verses 1,5,7]
 Iam sol recedit igneus. Per la Santissima Trinità, Alto. [all verses]
 Pange lingua Gloriosi. Per il Santissimo Sacramento, Alto. [verses 1,3,5,6]
 Ut queant laxis resonare fibris. Per S. Giouani Battista, Alto. Vivace [odd verses]
 Decora lux Æternitatis auream. Per li Apostoli S. Pietro, e Paolo, Basso. Vivace [verses 1,3,4]

Pater superni luminis. Per S. Maria Madalena, Canto. Allegro [verses 1,4,5]
 Miris modis repente liber ferrea. Per la Festa di S. Pietro in Vincula, Alto. Spiritoso [all verses]
 Quicumquæ Christum quaeritis Per la Trasfiguratione di Nostro Signore, Canto. Vivace [odd verses]
 O quot vndis lacrimarum. Per li Sette Dolori di Maria Vergine, Canto. [odd verses]
 Te splendor, & virtus Patris. Per S. Michele Arcangelo, Basso. [odd verses]
 Custodes hominum psallimus. Per il Santo Angelo Custode. Canto. [verses 1,3,4]
 Ut via Cælum facili teneres. Per S. Petronio, Canto. Vivace [4 verses]
 Regis superni nuntia. Per S. Teresia, Alto. Vivace [verses 1,3,4]
 Placare Christe servulis. Per la Festa di tutti li Santi, Alto. Vivace [verses 1,5,7]
 Salvete flores Martyrum. Per la Festa degl'Innocenti, Canto. Vivace [all verses]
 Ave maris stella. Per la Beata Vergine, Basso. Vivace [verses 1,3,7]
 Exultet orbis gaudijs. Per la Festa degl'Apostoli, Canto. Vivace [verses 1,3,6]
 Sanctorum meritis inclyta gaudia. Per più Martiri, Basso. Allegro [verses 1,4,6]
 Rex gloriosæ Martirum. Per più Martiri, nel Tempo di Pasqua, Alto. [verses 1,3,4]
 Deus tuorum militum. Per la Festa di tutti li Martiri, Canto. Vivace [odd verses]
 Iste Confessor Domini colentes. Per la Festa di tutti li Confessori, Canto. [odd verses]
 Iesu Corona Virginum. Per la Festa delle Sante Vergine, Canto. Vivace [odd verses]
 Fortem virili pectore. Per tutte le Sante Vedoue, Basso. Allegro [odd verses]
 Cælestis Urbs Ierusalem. Per la Festa della Dedicatione della Chiesa, Alto. [odd verses]

1705

INNI SACRI/ Per tutto l'Anno à quattro vo-/ ci pieni, da cantarsi con l' Organo, e senza/
CONSACRATI/ All'Illustriss. e Reuerendiss. Monsignore/ BERNARDO PINI/ Patritio di
 Bologna, di Sacra Teologia, e d'Ambe le Leggi,/ Dottore Collegiato, Protonotario Apostolico,
 Publico/ Lettore, della Santissima Inquisizione Consultore,/ Canonico, Penitentiero Maggiore
 della Me-/ tropolitana di Bologna, e Vicario delle/ Monache./ DA GIVSEPPE ANTONIO
 SILVANI/ *Maestro di Capella nella Basilica di S. Stefano della sudetta Citta*/ OPERA *QVARTA*,/
 [Printer's mark]/ In Bologna, per Marino Siluani 1705. RISM S3440.

Lucis Creator optime. Per le Domeniche dell'Anno. [odd verses]
 Creator alme siderum. Dominica Prima Adventus. [verses 1,3,6]
 Audi benigne conditor. In Dominicis Quadragesimæ. [odd verses]
 Iesu Redemptor omnium. In Nativitate Domini. [odd verses]
 Crudelis Herodes Deum. In Epiphania Domini. [odd verses]
 Quocumque in Orbe vexibus ruinxeris. In utraque Cathedra S. Pietri. [all verses]
 Egregie doctor Paule mores instrue. In Conversione S. Pauli. [all verses]
 Martinæ celebri plaudite nomini. In Festo S. Martinæ Virginis, & Martiris. [3 verses]
 Te Ioseph celebrent agmina cælitum. In Festo S. Ioseph. [3 verses]
 Ad regia Agni dapes. In Dominicis ab octava Paschæ usque ad Ascensionem. [verses 1,4,8]
 Regali solio fortis iberiæ. In Festo S. Hermenegildi Martyris. [2 verses]
 Tristes erant Apostoli. Pro Apostolis, & Evangelistis, usque ad Ascensionem. [verses 1,3,6]
 Vexilla Regis prodeunt. In Dominica Passionis, Exaltationis, & Inuentionis Sanctæ Crucis.
 [verses 1,3,6]
 Martyr Dei Venantius. In Festo S. Venancij Martyris. [3 verses]
 Salutis humanæ sator. In Ascensione Domini. [3 verses]
 Veni Creator Spiritus. In Festo Pentecostes. [odd verses]
 Iam sol recedit igneus. In Festo Sanctissime Trinitatis. [verses 1,2,3]

Pange lingua gloriosi. In Festo Corporis Christi. [verses 1,3,5,6]
 Ut queant laxis resonare fibris. In Festo S. Ioannis Baptistæ. [odd verses]
 Decora lux Æternitatis auream. In Festo Apostolorum Petri, & Pauli. [verses 1,3,4]
 Pater superni luminis. In Festo S. Mariæ Magdalenæ. [odd verses]
 Miris modis repente liber ferrea. In Festo S. Petri ad Vincula. [all verses]
 Quicumquæ Christum quæritis In Transfiguratione Domini. [odd verses]
 Te splendor, & virtus Patris. In Festo S. Michaelis Arcangeli. [3 verses]
 Custodes hominum In Festo SS. Angelorum Custodum. [verses 1,3,4]
 Ut via Cælum facili teneres. In Festo S. Petronij. [3 verses]
 Regis superni nuntia. In Festo S. Teresiæ. [verses 1,3,4]
 Placare Christe servulis. In Festo Omnium Sanctorum. [odd verses]
 Salvete flores Martyrum. In Festo Sanctorum Innocentium. [verses 1,2,3]
 Ave Maris Stella. In Festo Beatæ Mariæ Virginis. [odd verses]
 Exultet orbis gaudijs. In Natali Apostolorum, & Evangelistarum. [verses 1,3,6]
 Sanctorum meritis inclyta gaudia. In Festo Plurimorum Martyrum. [verses 1,4,6]
 Rex gloriosæ Martirum. In Festo Plurimorum Martyrum, Tempore Paschali. [verses 1,3,4]
 Deus tuorum militum. In Festo Unius Martyris. [odd verses]
 Iste Confessor Domini colennes. [*sic*] In Festo Unius Confessoris. [odd verses]
 Iesu Corona Virginum. In Festo Sanctarum Virginum. [odd verses]
 Fortem virili pectore. In Festo S. Martyris tantum, & nec Virginis, nec Martyris. [odd verses]
 Cælestis Urbs Ierusalem. In Dedicatione Ecclesiæ. [odd verses]

1706

IOANNIS MARIE CASINI/ Organi Maioris Ecclesię Flo-/ rentinę Modulatoris,/ ET/
 SACERDOTIO PRAEDITI/ Moduli quatuor Vocibus,/ OPVS PRIMVM./ [Escutcheon of
 Prince Ferdinand]/ ROMÆ, Escudebat Mascardus. MDCCVI./ *SVPERIORVM PERMISSV*.
 RISM C1439.

O Quam suavis, &c.	C. A. T. & B. Mottetto per il SS. Sacramento
O Sacrum Couiuum [<i>sic</i>]	C. A. T. & B. Mottetto per il SS. Sacramento
Ego sum Panis	A. T. T. & B. Mottetto per il SS. Sacramento
Paratur nobis	A. T. T. & B. Mottetto per il SS. Sacramento
Qui manducat	A. T. T. & B. Mottetto per il SS. Sacramento
Panem Celi	A. T. T. & B. Mottetto per il SS. Sacramento
Adoramus	A. T. T. & B. Mottetto per il SS. Sacramento
Virgo prudentissima	C. A. T. & B. Mottetto per il SS. Vergine, Col sogetto del Canto fermo
Sancti Angeli	C. A. T. & B. Mottetto per li SS. Angeli Custodi
Cosmam, & Damianum	C. T. T. & B. Mottetto per San Cosimo, e Damiano
Ioseph Fili Dauid	C. A. T. & B. Mottetto per S. Giuseppe
O Doctor optime	C. A. T. & B. Mottetto per vn Santo Dottore
De omni corde suo	C. A. T. & B. Mottetto per ogni Santo
Manum suam	C. A. T. & B. Mottetto per vna Santa non Vergine
Peccauit	C. A. T. & B. Mottetto per la Quaresima
Cantate Deo	A. T. T. & B. Mottetto per ogni tempo
Omnes gentes	C. A. T. & B. Mottetto per ogni tempo
Pange lingua	C. A. T. & B. Inno col Canta ferma frà le parti [verses 1,3,5]

Quem Terra
Iste Confessor

C. A. T. & B. Inno à 4 à Cappella [three verses]

C. A. T. & B. Inno à 4 [verses 1,3,5]

ROBERT KENDRICK

***Le intonazioni musicali delle
Lamentazioni di Geremia:
esegesi e significato***

LE INTONAZIONI MUSICALI DELLE LAMENTAZIONI DI GEREMIA: ESEGESI E SIGNIFICATO

Sebbene apparentemente lontano dall'argomento di questo contributo, un passo esegetico seicentesco della storia biblica di Jephthè ci fornisce spunti interessanti. Visto che essa tratta di un protagonista che uccide la propria figlia quale adempimento del suo voto a Dio, come mai i collaboratori-padroni di Carissimi – i confratelli dell'Oratorio del Crocefisso ed/od i gesuiti del Collegio Germanico – avrebbero deciso di affidare questa storia, priva di grande tradizione iconografica o devozionale, al nuovo genere comunicativo dell'oratorio musicale? E come avrebbero percepito l'oratorio i suoi primi ascoltatori, fra cui presumibilmente il suo primo commentatore Athanasius Kircher?

Queste domande non possono trovare una risposta definitiva, ma sembra fruttuoso entrare nel mondo intellettuale del compositore, leggendo il commento a questo passo biblico scritto dal maggior esperto gesuita dell'epoca, Cornelius a Lapide (1567-1637), nativo dei Paesi Bassi (spagnoli) e professore di teologia ed esegesi biblica al Collegio Romano dal 1616 al 1637 (e dunque qualcuno che Carissimi avrebbe potuto conoscere).¹ I suoi commenti a quasi tutti i libri della Bibbia furono diffusi in tutto il mondo cattolico (e non solo) almeno fino al Settecento²: certamente le sue idee erano note al pubblico romano del nascente oratorio.

Nel suo *Commentarius in Librum Judicum* (pubblicato per la prima volta ad Anversa nel 1642, ma scritto probabilmente fra il 1610 ed il 1630), Lapide trovava una certa difficoltà nello spiegare la storia dell'omicidio di un figlio in funzione di esempio o di allegoria morale.³ Da buon gesuita, egli riportava le opinioni con-

¹ La vita e gli scritti del Lapide sono descritti da C. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la compagnie de Jésus, Bibliographie*, vol. IV, Bruxelles e Parigi, 1893, rist. Lovanio, 1960, coll. 1511-26.

² La copia in US-Cu dei *Commentaria in quatuor prophetas maiores*, Anversa, Jacobus Meursius, 1654, che include il commentario sulle Lamentazioni (e da qui cito *infra*) reca un ex-libris (1729) di Andreas Burchardt, pastore a Vorsfelde (vicino a Wolfsburg e dunque in pieno territorio protestante).

³ LAPIDE, *Commentarius in Iosue, Iudicum, Ruth...* (cito dall'edizione Anversa, Meursius, 1653); ho menzionato questa interpretazione in *Devotion, piety and commemoration: sacred songs and oratorios*,

tradditorie degli scritti patristici sul gesto di Jephthe, concludendo infine che il voto del generale ebreo di sacrificare il primo essere che avrebbe incontrato sulla strada di casa era frutto di buona intenzione, ma era da considerarsi erroneo. Citando Agostino ed Ugo di S. Vittore, Lapide fornisce otto modi, o sensi, nei quali questa storia poteva prefigurare la vita e morte di Cristo, che possono fornire una interpretazione dell'oratorio di Carissimi.⁴ In questo contesto, e per i propositi di questo saggio, è rilevante il commento del Lapide al pianto delle donne israelite *ad multos annos* sulla sorte della figlia. Egli paragona infatti tale lamento al lutto collettivo della Chiesa che piange i peccati di tutti i suoi fedeli, un pianto che si incarna nelle Lamentazioni di Geremia cantate durante la Settimana Santa.⁵ Il punto focale di quest'annotazione sembra essere l'enfasi di Lapide sul carattere collettivo della proiezione dei testi geremitici, ed il loro rapporto con la penitenza. Ma già questi due concetti – penitenza collettiva ed emozione personale – suggeriscono la molteplicità di significati delle Lamentazioni stesse. Per Lapide, la lunga preistoria biblica delle espressioni di penitenza rendeva ogni Settimana Santa una ricreazione attuale dei lamenti del passato.

Come i lavori di John Bettley e Maurizio Padoan hanno ben messo in evidenza, questi testi erano cantati ed intonati in varie maniere nell'Italia della prima età moderna.⁶ Sembra che la *gravitas*, la lentezza, ed il carattere dissonante del genere delle Lamentazioni, descritti tra gli altri da Pietro Ponzio e Pietro Cerone, sia mu-

in *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, a cura di T. Carter e J. Butt, Cambridge (ecc.), Cambridge University Press, 2005, alla p. 365.

⁴ LAPIDE, *Commentarius in Iosue, Iudicum*, pp. 153-56, propone due interpretazioni della figura della figlia, una in cui essa è vittima sacrificale e una in cui non lo è, ed i problemi ermeneutici di questa storia non sono interamente risolti dal suo commento.

⁵ «Septimo [senso nel quale Jephthe prefigura Cristo]. Jephthe immolavit filiam suam; Christus carnem et humanitatem suam. Octavo. Israëlitaë planxerunt quotannis mortem filij [recte: filiaë] Jephthe: sic Christiani quotannis in hebdomada sancta plangunt mortem Caeristi [recte: Christi]; eique Threnos Jeremiae lamentando decantant: tum quoque Ecclesia quasi virgo [NB: riferimento al responsorio del Triduo *Plange quasi virgo*] plangit fidelium suorum peccata», LAPIDE, *ibid.*, p. 156.

⁶ Mi limito qui alla citazione dei lavori fondamentali sul repertorio italiano del Cinque-Seicento: 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» CXVIII (1993), pp. 167-202; ed ID., *The Office of Holy Week at St. Mark's, Venice, in the Late 16th Century, and the Musical Contributions of Giovanni Croce*, «Early Music» XXII (1994), pp. 45-60; MAURIZIO PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco*, in *La musica a Milano, in Lombardia, e oltre*, a cura di Sergio Martinotti, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 13-64. Il libro (non strettamente di argomento musicale) di CLAUDIO BERNARDI, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, è ugualmente centrale sia per il contesto storico sia per quello etnografico attuale.

tato attraverso il Seicento sino ad ammettere l'utilizzo di diversi stili nelle intonazioni del Triduo, dalla polifonia lineare tradizionale alle nuove tecniche monodiche.⁷ La varietà della prassi nella Roma di Lapidè (e di Carissimi) non è stata studiata in dettaglio come, per esempio, è stato fatto per Venezia intorno al 1600 o Bergamo nel primo Seicento. Ma Lapidè era certamente al corrente di tutti i diversi modi di cantare la liturgia nella Settimana Santa, dal gregoriano al repertorio cinquecentesco agli stili concertati e/o monodici, ed il suo riferimento al canto delle Lamentazioni presuppone una grande varietà di esecuzioni.

Il fatto che il Lapidè fosse portato a collegare il lamento delle donne d'Israele alle prime tre Lezioni del Mattutino durante il Triduo certamente non ci sorprende. L'importanza di questo momento liturgico è sottolineata, oltre che dagli studi già citati, dal fatto che presso la corte medicea avvenissero molto più spesso – ovvero annualmente – esecuzioni pubbliche e private della liturgia del Triduo di quanto fossero invece rappresentate le grandi opere di teatro in musica, limitate alle date ben note: 1589, 1600, ecc. Durante le sedici Settimane Sante dal 1600 e il 1626 nelle quali il cronista di corte Cesare Tinghi ricorda musiche con due o più cori, il mercoledì santo 12 aprile 1618 fu cantato a Firenze un lungo Mattutino nella chiesa granducale di S. Felicità, con la partecipazione di due cori maschili (forse per i falsobordoni) e di due altri cori composti da Francesca Caccini ed altri virtuosi della corte.⁸ Per completare il quadro geografico della penisola italiana, nel 1632 un viaggiatore francese a Napoli, Jean-Jacques Bouchard, annotò le sue impressioni sulle musiche per le Tenebre fatte in tre sere successive dai musicisti della Real Cappella all'Oratorio di S. Giovanni dei Fiorentini, al Gesù Nuovo dei Gesuiti, e nella residenza di Castelnuovo.⁹

Tutti questi indizi testimoniano la centralità della proiezione musicale dei testi del Triduo nell'immaginario collettivo del mondo cattolico. Nel momento del canto delle lezioni e dei responsori ogni altra azione rituale era sospesa, e dunque l'attenzione del pubblico, e non solo del clero, sembra essere garantita. Questo contraddice i commenti di Jeffrey Dean sul normale disinteresse del pubblico ri-

⁷ I commenti del Ponzio si trovano in *Ragionamento di musica*, Parma, 1588, rist. anas. Kassel ecc., 1958, p. 158; quelli del Cerone in *El Melopeo y Maestro*, Napoli, 1613, rist. anas. Bologna, 1969, p. 691 («De la manera de componer los Hymnos; y las Lamentaciones de la semana santa»).

⁸ Citato in ANGELO SOLERTI, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea*, Firenze, 1905, rist. anas. New York e Londra, 1968, p. 129.

⁹ Il resoconto si trova in JEAN-JACQUES BOUCHARD, *Journal*, vol. 2, *Voyage dans le Royaume de Naples (1632)*, a cura di E. Kanceff, Torino, 1977, p. 186 ed è citato in DINKO FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples: The Case of Francesco Provenzale (1624-1704)*, Ph. D. dissertation, Royal Holloway College, University of London, 2002, p. 24.

nascimentale alla polifonia ed al gregoriano nella liturgia del Rinascimento.¹⁰ Per esempio, i ben noti commenti contenuti nella dedica dell'edizione di Paolo Ferrarese, *Passiones, Lamentationes* [Venezia, 1565] - probabilmente del monaco e poeta Benedetto Guidi - dimostrano l'attenzione prestata alle musiche udite ad Arezzo durante il Triduo (forse nell'aprile del 1565) dal dedicatario del volume, l'abate Andrea Pampuro.¹¹ D'altra parte, il recente dibattito sul modo di ascoltare la musica sacra è carente manca di considerare un aspetto antropologico basilare: nei rituali più importanti, il punto fondamentale è che l'atto - con le sue parole, i suoi gesti, ecc. - venga compiuto secondo la norma, indipendentemente dalla presenza o dalle reazioni di un pubblico. È inoltre anacronistico pensare alla percezione di un 'pubblico' in senso moderno, che ascolta la 'musica' quale esperienza estetica distinta dal rituale liturgico.

I Mattutini e le Laudi formavano, d'altra parte, la parte maggiormente legata al testo liturgico - e in questo senso più 'elitaria' da un punto di vista culturale - di tutto il comportamento rituale e collettivo durante la Settimana Santa. Anche durante queste ore canoniche concentrate sulla proiezione dei testi - la salmodia in gregoriano e/o falsobordone seguita dall'intonazione delle Lamentazioni - il famoso 'fragor et strepitus' dopo la ripetizione del Miserere alla fine delle Laudi era un'occasione di comportamento rumoroso ed 'irregolare' che spesso degenerò in violenza fisica e sociale.¹²

In questo senso l'esecuzione - quasi una messinscena - dei testi liturgici non si può spiegare completamente senza ricorrere al complesso di tutte le azioni collettive fatte durante la Settimana. Un primo approccio al significato - o meglio, ai significati - che potrebbero aver avuto per il loro pubblico le Lamentazioni, i testi di maggior peso e prestigio (dopo le Passioni evangeliche) ascoltati nella liturgia,

¹⁰ Si veda JEFFREY DEAN, *Listening to Sacred Polyphony, c. 1500*, «Early Music» XXV (1997), pp. 611-636 ed il dibattito fra Dean e Honey Meconi, *ibid.*, XXVI (1998), pp. 537-539.

¹¹ «Mi [a Guidi] raccontò [Pampuro], con quanta noia, nel suo per noi ben avventuroso viaggio da Roma a Venetia, avesse 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 romore, ch'una distinta musica, & pietosa, e divota, quale si conviene in quei santi giorni [...]; citato da BETTLEY, *La composizione lacrimosa*. Per l'ascrizione di questa prefazione al Guidi si veda il saggio di chi scrive, *Riflessioni sulla sorte della musica nella Congregazione Cassinese*, in *Barocco padano IV: Atti del XII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII*, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 2006, pp. 429-472. La mia attribuzione si basa sull'identificazione fatta da Massimo Zaggia, *La congregazione benedettina cassinese nel Cinquecento* (vol. 2 di *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2003), alla p. 616, del Guidi quale curatore del volume delle omelie di Isidoro Chiari (dedica del 24 aprile 1565). L'anonimo autore della prefazione all'edizione di Paolo (dedica 1 maggio 1565; la Settimana Santa di quel anno era il 15-22 aprile) si dichiara responsabile del volume del Chiari.

¹² Bernardi, *La drammaturgia*, pp. 62-63.

può essere trovato nelle idee correnti nel mondo cattolico testimoniate dalle esegesi e da altri riferimenti culturali. Era forse alla centralità musicale delle lezioni cui si riferiva il Bouchard quando esprimeva la sua delusione nel sentirne una sola all'Oratorio di S. Giovanni dei Fiorentini nel 1632: «La musique fut assez bone, ma courte, car ils ne chanterent que les respons et antiennes et une seule leçon». ¹³

Due opposte tendenze devono essere qui evitate. Quella, riduttiva, che ha interpretato pezzi sacri o persino repertori interi come una fedele riproduzione di una sola esegesi o di un solo testo devozionale o mistico; a questo proposito, bisogna ricordare che gli scritti interpretativi erano presenti ma non necessariamente determinanti nell'esperienza di compositori, esecutori, e pubblico. ¹⁴ L'altra è quella presente nel Nuovo Storicismo, per il quale tutti significati documentabili di un'epoca sono considerati ugualmente disponibili a tutti i produttori e consumatori della cultura.

Nell'ambito della vasta produzione di intonazioni musicali delle Lamentazioni tra il 1500 ed il 1750, vorrei prendere qui in considerazione un segmento testuale, la sua interpretazione e quattro diverse intonazioni musicali. La grande stagione delle esegesi ha il suo culmine tra il Cinquecento e il primo Seicento, e quasi alla sua conclusione si colloca il testo del Lapidè, *Commentarius in Jeremiam Prophetam, Threnos, et Baruch*, pubblicato nel 1621. ¹⁵ Il commento del Lapidè non era però l'unico nel mondo cattolico. È sorprendente che un testo caratterizzato da una sola voce narrativa ed un messaggio ovvio, almeno all'apparenza, quale le Lamentazioni, abbia suscitato tra il 1550 ed il 1690 almeno dieci nuovi commenti cattolici, più quello importante di San Bonaventura (Venezia, 1574). Per esempio, il gesuita Martin Del Rio, professore a Salamanca, pubblicò il suo *Commentarius literalis in Threnos* (Lione, 1608), dove perlopiù commenta la traduzione dall'ebraico

¹³ BOUCHARD, *Journal*, 186. Non è del tutto chiaro quale fosse il repertorio della capella reale in quegli anni, ma sia G. M. Trabaci che G. D. Montella pubblicarono musiche per la Settimana Santa; cfr. DINKO FABRIS, *Generi e fonti della musica sacra a Napoli nel Seicento*, in *La musica a Napoli durante il Seicento: Atti del Convegno Internazionale di Studi Napoli, 11-14 aprile 1985*, a cura di D. A. D'Alessandro e A. Ziino, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1987, pp. 415-454.

¹⁴ Al fine di contrastare la tendenza recente di vedere ogni prodotto artistico-devozionale cattolico della prima età moderna quale ispirato dagli *Exercizj spirituali* di Ignazio Loyola, sono importanti le parole di John O'Malley sulla flessibilità e libertà di agire diversamente dai suoi consigli persino fra i primi gesuiti («Introduction: The Pastoral, Social, Ecclesiastical, Civic, and Cultural Mission of the Society of Jesus», in *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*, a cura di J. W. O'Malley, G. A. Bailey, S. J. Harris, e T. F. Kennedy, Toronto, University of Toronto Press, 2006, pp. xxiii-xxxvi).

¹⁵ La citazione di questa edizione si trova in veda SOMMERVOGEL, *Bibliothèque*, IV, col. 1513; edizioni più tardive confluirono nei *Commentaria in quatuor prophetas maiores*, la cui edizione Anversa 1653 è quella da cui cito.

nella Septuaginta e nella Vulgata, pur non tralasciando però annotazioni morali.¹⁶ Alla tradizione esegetica dobbiamo aggiungere le parafrasi, soprattutto quella del noto predicatore francescano Francesco Panigarola, la *Dichiarazione delle Lamentazioni di Gieremia* (1586). Usando il tono omiletico, Panigarola provvede ad un'amplificazione in prosa del testo della Vulgata. Visto l'atteggiamento della corte medicea nei confronti dei testi della Settimana Santa, le *Lagrima di Gieremia*, una parafrasi in versi scritta dal poeta di corte Jacopo Cicognini (padre del più noto Giacinto Antonio) nel 1627, fornisce altri suggerimenti alla recezione ed al significato del testo biblico in un contesto dove la sua intonazione era così importante.¹⁷

Le intonazioni italiane del profeta meglio studiate sono quelle del primo Cinquecento e quelle settentrionali del resto del secolo. Per una migliore idea del rapporto esegesi-intonazione bisogna restringere il campo al periodo tra il 1560 e il 1690. La fine del Seicento segnò una pausa – forse meglio, la fine – delle edizioni a stampa monodiche delle Lamentazioni, con i libri di Maurizio Cazzati, Carlo Donato Cossoni (1668), Giovanni Paolo Colonna e Francesco Cavanni (1689).¹⁸ In questo trancio di repertorio, la varietà dei versi musicati e persino di quelli stampati sui libri liturgici (spiegata magistralmente da Bettley per il Nord Italia) diventa meno importante, sebbene non completamente inesistente.

I commenti del Lapide valorizzano il testo del libro in vari modi. Quanto al genere, il gesuita lo considera come esempio dello stile mesto ed altissimo, da paragonare solo alle tragedie di Seneca nella letteratura classica. Sorprendentemente, Lapide accosta le Lamentazioni al Cantico dei Cantici, facendone rispettivamente gli estremi della tristezza e dell'allegria.¹⁹ Il gesuita insiste soprattutto sul carattere

¹⁶ *Commentarius litteralis in Threnos, id est, Lamentationes Jeremiae Prophetiae, Auctore Martino Del Rio*, Lione, Horace Cardin, 1608.

¹⁷ FRANCESCO PANIGAROLA, *Dichiaratione delle Lamentationi di Gieremia Profeta*, Roma, Gio. Osmarino Giliotto, 1586; JACOPO CICOGNINI, *Lagrima di Gieremia profeta*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1627.

¹⁸ CAZZATI, *Sacre lamentazioni della settimana santa a 1*, op. 44, Bologna, s. e., 1668; COSSONI, *Sacre lamentationi della settimana santa a 1*, op.5, Bologna, Monti, 1668; COLONNA, *Sacre lamentazioni della settimana santa a 1*, op. 8[9], Bologna, Silvani, 1689; CAVANNI, *Le nove lettioni della settimana santa a 1*, op. 1, Bologna, Micheletti, 1689. Si noti la forte concorrenza tra queste due coppie di edizioni bolognesi.

¹⁹ «Threni maxime pathetica et affectuosa totius Sanctarum Scripturarum sunt pars. Jeremias. . . omnium Prophetarum fuit calamitosissimus, ita pariter omnium maxime threnodus hic ubique cunctos ad dolorem, luctum, et ploratum excitat . . . Quocirca merito Paschasius [Radbertus] censet hoc triste Jeremiae carmen vocari posse Threnos threnorum, vel Lamentationes lamentationum; sicut laetum Salomonis Epithalamium vocatur Canticum canticorum, uti enim eo nihil laetius, ita hoc nihil tristius in Scriptura aut apud profanos reperiri potest, ut cum eo comparata tragica Senecae, et similium, umbrae esse videantur, et ludi poetarum arte rhetorica conscripti et conficti»: LAPIDE, *Commentaria in quatuor Prophetas*, p. 826.

poetico del testo. Se il testo venne concepito quale poesia, vale la pena esaminare le sue intonazioni con un occhio ai cambiamenti musicali ed estetici fra Cinquecento e Seicento, come se avessimo a che fare con un testo di altissimo livello poetico, Petrarca o Virgilio, nelle varie sue versioni musicali.

Oltre al suo valore letterario e morale – adatto ad ispirare penitenza – il testo del libro poteva avere anche un senso politico. Lapide lo cita a proposito della rovina delle città di cui era stato testimone in gioventù, e che continuava a vedere. Per un cattolico nato nei dintorni di Liegi e cresciuto in varie città questo può solo significare l'iconoclastia calvinista nei Paesi Bassi nel tardo Cinquecento, e poi la ripresa della guerra fra Spagna ed Olanda nel 1621.²⁰

Quale testo letterario pieno di possibilità per l'intonazione musicale, le Lamentazioni presentano diverse caratteristiche. Come Del Rio suggerisce, ogni verso dimostra una specie di *gradatio* retorica, normalmente tripartita.²¹ Il problema è che però il testo non mostra la presenza della ripetizione in ogni membro della struttura come nella figura retorica classica.²² Del Rio sembra aver ritenuto equivalente alla forma classica il livello emotivo ascendente delle diverse parti di ogni verso. Questo solleva però la questione di come, in un'epoca di figure retorico-musicali, i compositori avrebbero reagito ad una tale struttura del testo.

Le famose lettere ebraiche – Aleph, Beth, ecc. – che formano un acrostico nel testo originale e rimangono quali capoversi nella Vulgata, acquisirono un senso morale nell'esegesi cristiana. Del Rio elenca fedelmente i diversi valori dati alle

²⁰ «Dat ergo Jeremias hic nobis typum, exemplum, et carmen, quod in urbium, regnorum, reipublicae, et Ecclesiae eversione, quod in publica calamitate et clade, quales plurimas hisce annis in Belgio vidimus et videmus, totidem verbis usurpemus; ut intimo compassionis affectu has strages tum corporum, tum magis animorum, sanguineis lachrymis apud Deum deploremus.»: LAPIDE, *Commentarius in quatuor prophetas*, p. 826. Secondo il Sommervogel, Lapide era nato nei dintorni di Liegi e studiò lì, poi a Maastricht, Colonia, e infine a Lovanio prima di entrare nella Società di Gesù (1592). La sua gioventù coincide con i quindici anni di conquiste calviniste dopo il *Beelderstorm* del 1566-67 nei Paesi Bassi meridionali; si ricordi che Lovanio e Maastricht erano tornati alla Spagna (ed al cattolicesimo) solo nel 1577 e nel 1579 rispettivamente. Per il *topos* dell'uso delle intonazioni da parte di comunità cattoliche inglesi per simboleggiare la 'perdita' della vecchia fede da parte della patria, si veda il più recente contributo di una lunga catena di studi, DAVID T. FLANAGAN, *Polyphonic Settings of the Lamentations of Jeremiah by Sixteenth-Century English Composers*, Ph. D. dissertation, Cornell University, 1990, pp. 124-29.

²¹ DEL RIO, *Commentarius*, 27, nota l'uso della *gradatio* nel verso 1: 2 («Plorans ploravit in nocte») oltre che in altri versi del libro (*passim*).

²² Un esempio della *gradatio* classica si trova nella *Rhetorica ad Herennium* 4.XXIV.34: «Africano virtutem industria, virtus gloriam, gloria aemulos comparavit» (nell'edizione di Gualtiero Calboli, CORNIFICUS, *Rhetorica ad C. Herennium*, Bologna, Casa Editrice Riccardo Pàtron, 1969, pp. 177 e 350-52). Nessuno dei versi geremitici dimostra quest'eco nelle parti sintattiche dei versi, e dunque Del Rio estende il senso della figura retorica, puntando sull'effetto dell'ascesa di significato.

lettere nella letteratura patristica.²³ Come parte della parafrasi poetica del giovane Francisco de Quevedo (1608), ogni lettera genera una serie di aforismi morali.²⁴ In questo senso le lettere divennero una specie di alfabeto simbolico e/o morale, da aggiungere alle raccolte rinascimentali di simboli organizzati alfabeticamente (Antonio Ricciardi, *Compendia symbolica*, 1591) o persino agli alfabeti con riferimenti simbolici (Geoffrey Tory, *Champ Fleury*, 1529).²⁵ Perciò le lettere musicali non sono da interpretarsi soltanto quale parte strutturale dell'intonazione (che serviva a dividere un verso dall'altro), ma la loro importanza simbolica suggerisce che esse non fossero un momento di pura vocalità. Piuttosto, agli ascoltatori ed/od ai cantanti, esse fornivano un momento sonoro di riflessione sul significato simbolico della lettera stessa e/o sui versi delle Lamentazioni, e forse per questo la loro intonazione era alle volte tutt'altro che superficiale o breve. In questo senso bisogna modificare le idee suggestive di Linda Bisello sul declino degli alfabeti simbolici tra Cinque e Seicento.²⁶ La Bisello ha proposto che l'ascesa ed il declino dell'alfabeto simbolico quale segno della realtà spirituale (o non immanente) abbia marcato sia una crisi nella rappresentazione simbolica sia un momento chiave nella storia della meditazione cattolica. Nell'ambito di una storiografia forse troppo familiare, la studiosa ritiene che l'ascesa dell'immagine grafica nel mondo post-tridentino rappresentasse una sconfitta della meditazione astratta associata all'alfabeto simbolico. Se prendiamo però in considerazione l'evidenza sonora, la proiezione musicale delle lettere ebraiche in questo momento rituale centrale fa pensare che, anche se il modo della loro trasmissione era cambiato (da un alfabeto scritto ad uno cantato), le lettere stesse ritenevano le loro qualità mistiche, penitenziali ed allegoriche per tutta la prima età moderna.

Un'altra peculiarità del testo è il cambio di voce narrativa nell'ambito di un libro che sembra, a prima vista, contenere solamente il discorso diretto del profeta Geremia. Nei cinque capitoli si possono constatare almeno quattro voci narrative,

²³ Secondo DEL RIO, *Commentarius*, 25, «Aleph» voleva dire «dottrina» secondo Geronimo ed altri dottori della Chiesa.

²⁴ Nell'edizione di Edward M. Wilson e Jose Manuel Blecha di FRANCISCO DE QUEVEDO, *Lagrime de Hieremias castellanas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas 'Menéndez y Pelayo', 1953, gli aforismi occupano le pp. 29-35.

²⁵ GEOFFROY TORY, *Champ Fleury: Au quel est contenu l'art & science de la deve & vraye Proportion des Lettres Attiques . . .*, Parigi, 1529, rist. anas. Londra, 1967; ANTONIO RICCIARDI, *Commentaria symbolica in duos tomos distributa*, Venezia, Francesco del Francesco Senese, 1591. Come è noto, quest'ultima fu una fonte importante per le *Dicerie sacre* di Giambattista Marino.

²⁶ LINDA BISELLO, *Nel segno di Ratzel. Egesi e simboli in età tridentina*, «Rivista di storia e letteratura religiosa» XL (2004), pp. 475-514. Vorrei qui solo aggiungere una prospettiva musicale a questo eccellente articolo.

forse cinque.²⁷ Nell'ordine della loro presentazione esse sono: (1) un «narratore» che parla solo in terza persona degli oltraggi a Gerusalemme; (2) una voce al femminile singolare («facta sum vilis»), forse Gerusalemme personificata; (3) una voce maschile 'profetica' in prima persona singolare (e forse un'altra voce maschile sofferente «Ego vir videns»); e (4) una voce plurale (meglio evidente nell'*Oratio Jeremiae*, il capitolo quinto usato come terza lezione del sabato santo). Date le variazioni nella scelta dei versi musicati sottolineata da Bettley, non ogni dettaglio del testo letterario è sempre presente nelle varie versioni musicali.

Un solo verso, spesso presente nelle versioni polifoniche, «Caph: Omnis populus ejus gemens et quaerens panem; dederunt pretiosa quaeque pro cibo ad refocillandam animam. Vide, Domine, et considera quoniam facta sum vilis» (1:11) fornisce un esempio. Normalmente questo verso era il secondo della terza lezione polifonica del mercoledì santo (liturgicamente giovedì).²⁸ Nella struttura del verso, la *gradatio* (non classica e tripartita) è evidente («Omnis populus ... panem; dederunt ... animam; Vide ... vilis»); quello che sorprende in questo verso è il cambio di voce narrativa, il primo o forse il secondo di tutto il libro. Il narratore (in terza persona; 'ejus') racconta la miseria della città e termina con 'ad refocillandam animam'. A sorpresa, quale terza parte retorica, la prima persona femminile di «Vide, Domine ... facta sum vilis» conclude il verso intero.

Del Rio nota il cambio di voce dal profeta al popolo d'Israele nel verso insieme all'interpretazione 'tropologica' (morale) data da Gregorio Magno.²⁹ Concentrato sulle conseguenze del peccato in linea con la sua interpretazione generale del libro, che vede la rovina di Gerusalemme equivalente a quella dell'anima peccante, Lapidè ignora la sequenza narrativa per interpretare il verso quale storia del peccatore che vende al diavolo la sua anima in cambio di fuggevoli piaceri.³⁰ In

²⁷ Per seguire i vari cambi delle voci narrative nel libro sono utili i più recenti commenti: C. WESTERMANN, *Die Klagelieder: Forschungsgeschichte und Auslegung*, Neukirchen, Neukirchner Verlag, 1990; J. RENKEMA, *Lamentations*, Lovanio, Peeters, 1998; U. BERGES, *Klagelieder*, Friburgo (Breisgau) ecc., Herder, 2002; in quest'ultimo si vedano in particolare le pp. 52-64 sulla personificazione di Gerusalemme.

²⁸ BETTLEY, 'La composizione', fornisce un paragone di base fra le varie intonazioni ed il loro rapporto con i vari brevieri in circolazione. Nella redazione del breviario più usata dopo il 1570 l'uso di questo verso quale parte della terza lezione del giovedì (mercoledì) divenne tipico e perciò esso veniva normalmente musicato.

²⁹ DEL RIO, *Commentarius*, 48: «Initio versus iterum interloquitur propheta, & gravem totius populi describit famem; et postea in fine ponitur oratio populi atque ita sunt duae partes versiculi unius, et personarum mutatio, quae in sequentibus quoque versibus aliquoties occurret.». Il riferimento è a Gregorio Magno, *Moralia in Job*, lib. XXIII, 49.

³⁰ LAPIDÈ, *Commentarius in quatuor prophetas*, 840: «Quaerens panem: Loquitur de fame quae fuit in Jerusalem tempore obsidionis ... Dederunt praetiosa quaeque pro cibo: Sic peccator pro pane, imo mica una consolationis, puta pro exiguis deliciis, pro modica gula, fastu, et ambitu, pun-

entrambi i casi, il senso del verso sembra concentrarsi sullo stato psicologico di Gerusalemme e dunque del cristiano peccatore. Per tutti i commentatori, due cose erano importanti: il cambio di voce narrativa e lo stato miserabile al quale era ridotta la città di Gerusalemme (personificata). Nel contesto sociale delle frequenti carestie in Europa, il riferimento alla mancanza di pane avrebbe avuto anche una forte risonanza tra i lettori e gli ascoltatori.

Nell'arco di tempo preso in considerazione, quattro versioni musicali di questo verso sono particolarmente suggestive.³¹ In un'intonazione a sei voci trasmessa in almeno tre fonti (Cappella Giulia XV-21, usata da Casimiri per la sua edizione; S. Giovanni in Laterano, Rari 58; e S. Maria Maggiore 11), Palestrina (es. 1) impiega una flessione agli esacordi molli su 'gemens', ed una *cadenza in mi* su La per 'quaerens panem', un effetto sottolineato dalla triplice ripetizione di 'quaerens', quasi una riflessione letterale del testo nell'intonazione. C'è una piccola separazione fra le prime due parti del verso, ed una moderata enfasi su 'ad refocilandam animam' con il suo ritorno alla *finalis* del tono (12, *finalis* su ut).³² Retoricamente, Palestrina riesce persino a creare il senso della struttura ripetitiva tipica della *gradatio* classica (assente nel testo letterario) attraverso la marcata somiglianza della linea dell'Altus (qui la voce superiore) fra la fine del primo membro del verso (batt. 56-61, 'eius gemens, et quaerens panem', La¹-Si bemolle¹-La¹-Sol¹-La¹) e l'inizio del secondo membro (batt. 63-68, 'dederunt praetiosa quaeque pro cibo', stesso gesto melodico).

Il seguente cambio di voce letteraria viene espresso attraverso una pura orchestrazione vocale (Alto/Tenore/Tenore/Basso che cambia in Canto/Canto/Alto), non tanto attraverso una *mutatio toni* o altre strutture tonali.³³ Forse lo stato solita-

cto honoris, dat omnia sua desiderabilia, quin et vires suas omnes, ipsamque animam impendit et daemones vendit. ... Facta sum vilis: omni vilitate, quam hucusque recensui et planxi... hoc est quasi vilis serva, qua omnes ad libidinem abutuntur.»

³¹ Lascio da parte le intonazioni di Annibale Gregori, *Cantiones sacrae ac lamentationes*, op. 5, Siena, 1620; quelle di Cazzati, Cavanni, e quelle del Colonna trasmesse in manoscritto in A-Wn. Il primo articolo (ancora molto utile) sul repertorio monodico è quello di HANS-JOACHIM MARX, *Monodische Lamentationen des Seicento*, «Archiv für Musikwissenschaft» XXVIII (1971), pp. 1-23.

³² Questa lezione fa parte di quello che Casimiri (R. CASIMIRI [a cura di], *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. 13, Roma, Fratelli Scalera, 1941, p. xii e 120-127) chiamava il «Libro terzo». Si vedano anche J. M. LLORENS, *Le opere musicali della Cappella Giulia*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971, e GIANCARLO ROSTIROLLA, *L'Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano: catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI-XX)*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2002, vol. 2, pp. 932-934; si aspetta ancora il catalogo dei fondi di S. Maria Maggiore.

³³ Nella versione lateranense questo effetto fu indebolito però da un anonimo revisore che aggiunse un'altra parte di Canto *si placet* a tutto il verso; cfr. ROSTIROLLA, *L'archivio musicale*, vol. 2, p. 934.

rio e desolato di 'Gerusalemme' è espresso dalla cadenza (dopo 'vilis') su Sol, un centro tonale secondario nel modo. Quello che conferisce unità al verso è il continuo uso del falsobordone ('quaerens panem' ... 'ad refocillandam' ... 'et considera' ... 'quoniam facta'), nonché l'uniformità del livello stilistico, forse non così marcato dalla *gravitas* richiesta da Ponzio, ma molto efficace nella proiezione della struttura letteraria del verso.

Una generazione dopo, la versione a cinque voci (e basso continuo) di Emilio de' Cavalieri (es. 2) per l'Oratorio romano (ma che riflette evidentemente le musiche medicce per il Triduo a Pisa negli anni 1598/99), si distingue già su vari versanti.³⁴ Qui la lettera 'Caph' sembra basata sulla formula gregoriana (la-sol-la-sol-fa) usata come una 'fuga', però in un altro contesto tonale (modo 10). Nel verso, la proiezione di 'Omnis populus' viene sottolineata dalla scrittura solistica con salti *duriusculi* (Canto primo, batt. 28-29) e da una figura ovvia (semitoni) per la sola parola 'gemens'.

Anche Cavalieri era consapevole della struttura tripartita del verso, come testimonia la chiara divisione fra 'pane' e 'dederunt', ed il ritorno alla *finalis* La ('animam') alla fine del secondo membro retorico. La declamazione corale di 'et considera' passa poi alla frase quasi teatrale di 'quoniam facta sum ... facta sum ... [ATB solo:] vilis'. L'ultima parola sembra riflessa nella falsa relazione Do diesis/naturale (batt. 50) e nell'insolita condotta (quasi arcaica) delle voci verso la cadenza finale, mentre tutta la frase viene di nuovo enfatizzata attraverso l'orchestrazione vocale. Qui però essa non sottolinea il cambio di voce narrativa in sé, ma rinforza l'estremo affetto e la sorpresa delle ultime parole del verso affidate alle sole voci più basse. L'effetto teatrale di questa sorpresa deve molto anche agli esperimenti fiorentini che poi confluiranno nella *Rappresentazione di anima, e di corpo*.

Le *Lamentationi sagre* (1650) per voce sola e continuo di Alessandro Della Ciaia, dedicate a Carissimi e scritte, come sottolinea il loro editore Bastiano Arditi, «per gradire il suo genio e le pie richieste d'alcuni amici per monache loro parenti» sono già state discusse sull'eccellente libro di Colleen Reardon sulla musica nei monasteri femminili senesi.³⁵ Nell'es. 3, (dopo il lungo melisma, forse meditativo, su 'Caph'), Della Ciaia ignora completamente la *gradatio* con una completa elisione di

³⁴ Sulle musiche del Cavalieri si vedano MURRAY C. BRADSHAW, *Emilio de' Cavalieri, The Lamentations and Responsories of 1599 and 1600*, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology/Hänssler-Verlag, 1990 e WARREN KIRKENDALE, *Emilio de' Cavalieri 'gentiluomo romano': His Life and Letters, his Role as Superintendent of All the Arts at the Medici Court, and His Musical Compositions*, Firenze, Olschki, 2001 (*Historiae Musicae Cultores*, 86), pp. 213-232.

³⁵ DELLA CIAIA, *Lamentationi sagre e motetti*, op. 2, Venezia, Vincenti, 1650. L'edizione è discussa nello studio di COLLEEN REARDON, *Holy Concord Within Sacred Walls: Nuns and Music in Siena, 1575-1700*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2002, alle pp. 154-170.

‘querens panem/dederunt pretiosa’. Ancora più che non in Cavalieri, singole parole producono qui gesti musicali: l’anabasi nel registro estremo della voce (‘gemens’) ed i melismi ripetitivi su ‘refocillandam’. Dopo l’inizio del verso, già rivolto in direzione del *cantus durus*, il compositore incomincia quello che sembra una normale frase musicale su ‘Vide, Domine’. Ma se in Cavalieri la frase ‘facta sum vilis’ aveva causato arcaismi ed effetti teatrali, qui il compositore – non un compositore professionista – sembra esser mosso verso una cadenza con ben pochi paralleli in tutta la musica seicentesca. In essa la parola ‘vilis’ genera: (1) ottave parallele imperfette (‘facta sum’; la Sol-Fa naturale nella voce contro Sol-Fa diesis indicati dalla numerazione del basso continuo [7-6# sopra La]); (2) un accordo ripetuto con la quinta simultaneamente perfetta e diminuita (‘vilis’; di nuovo Fa diesis nell’armonia/Fa naturale nella voce), e (3) una cadenza finale anormale (Sol naturale-Mi nella voce, seguita poi dal continuo che conclude con il passaggio da un accordo su Si un accordo su Mi, ma con una terza maggiore).

Questo passo va ben al di là di qualsiasi figura retorico-musicale quale la *cadentia duriuscula* o l’ellipsis.³⁶ Della Ciaia sovrappone simultaneamente due cadenze diverse: una, nella voce, nel quarto ‘tuono’ ecclesiastico, per usare la terminologia di Adriano Banchieri, con il semitono Fa naturale-Mi; ed una, nel basso continuo, completamente normale – ma nel terzo ‘tuono’ (normalmente su La) qui trasposto una quinta più alta per finire su Mi, e dunque con il Fa diesis.³⁷

Dopo gli esperimenti di Della Ciaia, le frasi bilanciate ed eleganti di questo verso (nella stessa posizione liturgica) dell’opera ottava (recte: nona) a voce sola di Giovanni Paolo Colonna (1689; Es. 4) sembrano provenire da un mondo diverso.³⁸ Si noti per esempio l’eleganza del melisma vocale su ‘Caph’, con la sua chiara linea $Ut^3-Fa^3-Si\text{ bemolle}^3-Fa^3$. È l’unico fra questi esempi a ricordare almeno la *finalis* se non le formule del *tono lamentationis*. La sensibilità del compositore anche alle singole parole è evidente (salto per ‘quaerens panem’), un gesto parallelo a quelli di Cavalieri e Della Ciaia. Qui però la retorica non viene dimenticata: il parallelismo delle due prime parti del verso, ‘Omnis populus’ e ‘dederunt pretiosa’, si manifesta nel pedale che inizia le due sezioni. Molto evidente è anche

³⁶ Uso i termini di CHRISTOPH BERNHARD, *Tractatus compositionis* (accessibili in D. Barthel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber, Laaber-Verlag, 1997: *cadentia duriuscula* alla p. 112 ed *ellipsis* alle pp. 135-140).

³⁷ Prendo i due ‘tuoni ecclesiastici’ da ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale nel canto figurato fermo, & contrapunto*, Venezia, Vincenti, 1614, rist. anas. Bologna, 1968, pp. 74-75. È vero che la trasposizione del quarto ‘tuono’ prevista da Banchieri (p. 72) è alla seconda inferiore, ma non sembra esserci un’altra spiegazione per la parte del Basso Continuo se non quella della trasposizione alla quinta superiore.

³⁸ Le due serie di Lamentazioni del Colonna sono discusse da MARC VANSCHEEUWIJCK, *The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-95)*, Roma, Institut Historique de Belge de Rome, 2003, p. 186.

il cambio di voce narrativa, non solo nella svolta al *cantus durus* ('Vide Domine, et considera'), ma anche nell'armonizzazione: un altro salto *duriusculus* melodico (Do²-Sol diesis¹) nel basso ('quoniam facta') e la pura 'amarezza' armonica (la diesis e sol naturale simultaneamente) su 'vilis'. Quello che manca nella versione di Colonna è l'enfasi su 'panem', la condanna ai piaceri del mondo evidente nel commentario del Lapidè.

Anche se le teorie dell'allegoria tonale non sono prive di problemi, certamente degna di nota è la catabasi tonale tra l'inizio e la fine del verso (da Fa a Mi) che coincide con il cambio di voce narrativa. Forse erano presenti nella mente del compositore due strutture gregoriane: il Fa del *tono lamentationis* per la voce del profeta, e poi la connotazione di lamento, storicamente presente nei modi di Mi (terzo e quarto), per la voce di Gerusalemme.

In tutte le quattro versioni musicali, le esegesi contemporanee forniscono almeno spunti per capire la proiezione musicale del verso. Da questo campione – sicuramente limitato – sembra possibile evincere un rapporto tra le interpretazioni esegetiche e le diverse possibilità musicali a disposizione dei compositori. Considerati però i molti fattori che incidevano sulla pratica musicale delle Lamentazioni, la loro interpretazione esegetica sembra solo una fra le tante strade ermeneutiche.

Es. 2. E. de' Cavalieri, *Lectio tertia, Feria Quinta* (I-RvO. 31, ed. M. C. Bradshaw, *Emilio de' Cavalieri, The Lamentations and Responsories of 1599 and 1600* [Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1990], pp. 24-27

[fol. 13v-14r]
Solo [soprano]
O - mnis pō-pu-lus é - jus gé - mens, solo soprano | O-mnis pō-pu-lus é -

MISC 5, III

Es. 3. Alessandro della Ciaia, *Lamentationes sagre e motetti [a 1]* (Venezia, Vincenti, 1650),
Feria Quinta, Lamentatione Terza

Feria Quinta. Lamentatione Terza.

14

d. Manū suam misit hostis ad

omnia desiderabilia eius quia vidit gentes ingressas Sanctuarium suum

de quibus præceperas ne intrarent in Eccle-

fiam tuam

Ca-

25

ph. Omnis populus eius ge-

mens, & quærens panem dederunt præti oia quæque pro

cibo ad re fo cil lan dum Ani nam.

Vide Domine & con fide ra quoniam facta sum vi lis

La-

med. O vos om-

Lamentazioni Sagre, e Motetti à Vna Voce, Del Signor Aleffandro della Cia. A 8 Finis.

Detailed description: This is a musical score for a single voice, written in a historical style. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a mensural system with various note values and rests. The lyrics are in Latin and are placed below the corresponding musical staves. The score includes several performance markings, such as 'ph.' (piano), 'med.' (mezzo), and 'A 8 Finis.' (Allegro 8 measures, then finish). The page number '119' is in the top right corner, and the title 'Le intonazioni musicali delle Lamentazioni di Geremia' is in the top left corner.

Es. 4. G. P. Colonna, *Sacre lamentationi della Settimana Santa a voce sola*, op. 8 (9)
(Bologna, Monti, 1689), *Lectio tertia, Feria Quinta*

arium suum de quibus praeceperas ne intrarent in Ecclesiam tuam. Ca-

ph. Omnis populus eius go-

mens & querens panem dederunt pretiosa quae quae pro cibo ad-

refocilandam animam. Vide vide Domine & confide- ra quo- niam

33

fa-cta sum vi-lis. La-med.

76

O vos om-nes qui transi-tis per viam attendite & videte si est

Lamentationi della Settimana Santa, del Colonna. Opera Ottava. E'

DANIELE TORELLI

***Orazio Tarditi e i compositori della
congregazione Camaldolese***

ORAZIO TARDITI E I COMPOSITORI DELLA CONGREGAZIONE CAMALDOLESE: UN MODELLO DELLA CULTURA MUSICALE NEL MONACHESIMO SEICENTESCO

Al più ampio argomento entro cui si inserisce questo mio contributo – musica e monachesimo maschile nella prima età moderna – la storiografia musicale non solo ha riservato finora spazi assolutamente minimi, ma, soprattutto, ha espresso posizioni troppo spesso appiattite sul luogo comune che vorrebbe la cultura e la pratica musicale del mondo monastico tra Rinascimento e Barocco recluse tra le mura abbaziali e, per la natura stessa della vita benedettina, invariabilmente asctica e solitaria («fuori dal mondo», *extramundana*), sostanzialmente estranee alla maggior parte delle trasformazioni del linguaggio e delle tecniche compositive elaborate successivamente alla feconda stagione del Medioevo monodico (o supposto tale). In pratica, si stimerebbe che ancora nei primi secoli della modernità il mondo monastico si sia accontentato del solo canto fermo, colonna portante doverosa ma al tempo stesso più che sufficiente per reggere la vita liturgico-musicale conventuale. Questa viene peraltro considerata generalmente come indubbiamente intensa, e pur tuttavia poco dinamica, quasi reativa nel suo impennarsi sul ciclo inesorabile dell'*Opus Dei*, nella rigida successione di ore maggiori e minori, di momenti di lavoro individuale e d'attività comunitaria; tratti, questi, che condurranno a formare l'idea divulgata da un altro luogo comune, sintetizzato nella formula tardo-settecentesca dell'«ora et labora»¹. In questo pianificatissimo e immutabile schema di vita, il monaco 'recluso' nel monastero non avrebbe avuto né il tempo, né l'occasione², né la necessità di allargare i propri orizzonti in termini di

¹ Doverosa la precisa puntualizzazione proposta da uno dei maggiori studiosi nell'ambito della storiografia monastica: «Il motto *Ora et labora* che non si trova nella Regola e che, come tale, è stato formulato soltanto nel secolo XVIII in ambiente bavarese, solo parzialmente può rendere ragione di una esperienza così complessa e feconda, in cui grande importanza ha pure la pratica della *lectio divina*, lettura sapienziale dei testi biblici»; cfr. GREGORIO PENCO, *I Benedettini*, in *Gli ordini religiosi: storia e spiritualità: benedettini, cistercensi, francescani, domenicani, gesuiti*, a cura di Roberto Bosi, Firenze, Nardini, 1992 (Biblioteca mistica, 5), pp. 21-42: 23.

² Tengo a sottolineare sin d'ora la realtà tipicamente monastica della *clausura* (il cui etimo ha generato «chiostro» e altri vocaboli significativi), legata alla norma della *Regula* di San Benedetto che afferma il concetto di *stabilitas*, ovvero l'appartenenza del monaco a un'unica sede monastica, tipicamente quella presso cui ha emesso la propria professione. Avremo occasione di ritorna-

nuovi stili musicali³. Tutt'al più, partendo dalla constatazione della rapida diffusione dell'organo nelle chiese abbaziali sin dal Quattrocento, si ammette l'istituzione della figura dell'organista a fianco di quelle tradizionali del cantore, del maestro del coro, ma il dato viene semmai messo in relazione con la progressiva decadenza del canto gregoriano e della pratica corale⁴.

Questa, in estrema sintesi, è la situazione che la rara bibliografia esistente sbriga in pochi paragrafi. In realtà, più che di situazione, bisognerebbe parlare di pregiudiziale, destinata a condizionare i commenti storiografici e l'orientamento degli studi. Tuttavia, approfondendo appena le letture, tutto ciò rivela una conoscenza superficiale della realtà monastica per i secoli successivi al Medioevo, troppo spesso improntata all'approssimazione e all'estensione per congettura di modelli validi (solo perché indagati appena più adeguatamente) per i secoli precedenti. A onor del vero, corre l'obbligo di riconoscere che i rari contributi musicologici trovano difficoltà ad appoggiarsi agli studi di storia benedettina o liturgica, ancora

re sulle implicazioni di questo concetto – oggetto d'interessanti reinterpretazioni proprio tra l'ultimo Medioevo e la prima età moderna – sulla cultura e la prassi musicale nelle diverse Congregazioni benedettine.

³ Tra le affermazioni più perentorie – e per questo più indicative della situazione degli studi – vi è quella di JAMES W. MC KINNON, s. v. «Benedictine monks», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th edition, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980 [d'ora in poi *NGR6*], vol. II, pp. 473-476: 476: «From the remaining centuries of the Middle Ages and to modern times Benedictinism remained to some extent outside the mainstream of musical progress, preserving the chant and occasionally incorporating contemporary secular trends». La sostanza dell'affermazione non conosce modifiche nella *Second Edition*, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, London, Macmillan, 2001 [d'ora in poi *NGR2*]. Un certo pessimismo di fondo riguardo alla vita musicale tra Rinascimento e Barocco traspare anche nell'ottimo articolo di BONIFACIO BAROFFIO, s. v. «Musica. I. Benedettini, 5. Sec. XVI-XX», in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, diretto da Guerrino Pelliccia e Giancarlo Rocca, 10 voll., Roma, Paoline, 1974-2003 [d'ora in poi *DIP*], vol. VI (1980), coll. 198-213: 209-210, in cui all'autore preme «riconoscere che la fioritura musicale del rinascimento è vissuta senza che si sviluppi una musica "benedettina" con peculiarità specifiche, quali si sono potute riscontrare nei secoli precedenti», più che evidenziare nella cultura del tempo il contributo dei compositori benedettini.

⁴ Sia detto per inciso che questa è peraltro un'osservazione in genere priva d'intenti storiografici, bensì quasi esclusivamente funzionale a giustificare la prassi del sostegno organistico al gregoriano: un fenomeno – viceversa – solamente a noi coevo o, al più, tardo ottocentesco. Al fine di evitare al lettore digressioni sulla questione (non chiuse alla polemica), mi permetto di rinviare al mio *Canto piano e strumenti tra Rinascimento ed età barocca*, in *Jubilate Deo. Miniature e melodie gregoriane. Testimonianze della Biblioteca L. Feininger*, catalogo [della mostra] a cura di Giacomo Baroffio, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento, Servizio Beni Librari e archivistici, 2000, pp. 187-201.

oggi decisamente sporadici per il Cinque e Seicento, e in special modo per i fatti artistici-culturali che hanno fatto da corollario al monachesimo di questi secoli⁵.

Tuttavia, per quanto attiene più specificamente alla musicologia storica, si rileva una diffusa ignoranza dei fondamenti e dei meccanismi essenziali del monachesimo che induce a porre sul medesimo piano – se non a confondere – la realtà monastica con quella conventuale; e, per estensione dell'approssimazione, gli Ordini mendicanti conventuali con quelli contemplativi monastici, assimilando quin-

⁵ Le ragioni di una certa ritrosia storiografica verso questi secoli sarebbero da indagare, soprattutto da parte della cultura laica, e mi indurrebbero facilmente ad aprire una parentesi troppo ampia. Direi – semmai, e in estrema sintesi – che questa età cronica sembra ancora attrarre limitatamente la storiografia ecclesiastica, quasi che l'indagine scientificamente dettagliata del contesto e delle condizioni che portarono le fondazioni benedettine a un ruolo di primo piano nelle espressioni delle arti – figurative, architettoniche (e musicali) – rischiassero di gettare una luce poco benigna sulla storia e il carisma di un periodo della storia monastica bollato molto meccanicamente di decadenza. Inoltre, va pure detto che questa realtà va certamente a sommarsi alla più generale avversione idealistica per la prima modernità. Mi pare invece che – per esempio – il Cinquecento, tanto preconciare quanto (a maggior ragione) post-tridentino, richieda una lucida revisione del concetto di decadenza, in quanto secolo di vivace reazione al vizio della commenda e di concretizzazione di potenti fermenti riformatori: valga per tutti lo sviluppo dell'opera di Ludovico Barbo, con l'espansione della Congregazione di Santa Giustina divenuta Congregazione Cassinese nel 1504. I poderosi volumi d'atti dei convegni del *Centro storico benedettino italiano*, riflettono il più generale stato della bibliografia: da *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, atti del convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (Padova [...], settembre 1982), a cura di Giovanni B. Francesco Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1984 (Italia benedettina, VI), possiamo leggere *Settecento monastico italiano*, atti del convegno di studi storici sull'Italia benedettina (Cesena, 1986) a cura di Giustino Farnedi e Giovanni Spinelli, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1990 (Italia benedettina, IX), o ancora, per ordine di cronologia storica, *Il monachesimo italiano dalle riforme illuministiche all'unità nazionale (1768-1870)*, atti del secondo convegno di studi storici sull'Italia benedettina (abbazia di Rodingo, settembre 1989), a cura di Francesco G. B. Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1992 (Italia benedettina, XI). Sostanzialmente, per un *excursus* storiografico per l'età che ci occupa, rimane insostituibile e insostituito il volume di GREGORIO PENCO, *Storia del monachesimo in Italia nell'epoca moderna*, Roma, Paoline, 1968 (Collana universale storica. Tempi e figure, 52). Una singolare eccezione è rappresentata invece dal contributo monastico alla cultura scientifica, esaminato in diversi saggi, tra i quali voglio ricordare in particolare i volumetti di MAURO MAZZUCOTELLI, *Cultura scientifica e tecnica del monachesimo in Italia*, 2 voll., Seregno, Abbazia San Benedetto, 1999 (Orizzonti monastici, 22): alle pp. 18-27 si leggerà un validissimo, quanto sintetico, inquadramento dell'argomento. Interessanti commenti sullo stato degli studi di storia monastica in età moderna si leggono nella *Premessa* di CARLO FANTAPPIÉ, *Il monachesimo moderno tra ragion di Chiesa e ragion di Stato. Il caso toscano (XVI-XIX sec.)*, Firenze, Olschki, 1993 (Accademia toscana di scienze e lettere «La Colombaria». Studi, 134) (volume che si consulerà utilmente nei primi due capitoli per la disamina degli ordinamenti benedettini nella prima modernità); ad essi si aggiungono, più recentemente, le considerazioni dell'*introduction* alla monografia di CÉCILE CABY, *De l'érémisme rural au monachisme urbain: les camaldules en Italie à la fin du Moyen Âge*, [Roma], École française de Rome, 1999 (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, 305).

quindi indistintamente qualunque forma d'ordine regolare (ovvero retto da una 'regola'). Su questo problema – che non riguarda dettagli irrilevanti bensì l'essenza stessa dell'istituto regolare – mi si consentirà un'inevitabile digressione al fine di stabilire qualche necessaria distinzione.

Intanto, cominciamo immediatamente col separare (per poi escludere dal nostro discorso) le forme comunitarie non regolari. Il caso più comune e frequente è rappresentato dalle comunità canonicali: i canonici afferenti a un capitolo cattedrale formano una comunità retta da proprie norme e consuetudini (e non si dimentichino mai le implicazioni sul piano giuridico di questi termini distinti) che ne informano gli obblighi, le incombenze, le attività e la vita liturgica e, di conseguenza, le necessità e la prassi musicale. Nella realtà post-tridentina, è questa la formula solitamente meno vincolata e vincolante di vita comunitaria, anche sotto il profilo liturgico. Una situazione sostanzialmente simile è quella delle cosiddette chiese collegiate, rette cioè da un collegio canonico (o capitolo) a capo del quale si trova la figura del prevosto (o dell'arciprete); questa si applica solitamente a chiese di particolare rilevanza come basiliche o chiese d'istituzione 'finalizzata', in cui il culto è talvolta destinato a celebrare il potere temporale: per esempio, è questo il caso della collegiata ducale di Santa Maria della Scala in Milano, chiesa di «giuspatronato regio» – ora al centro di recenti studi – la cui 'gestione' si pone non di rado al di fuori del potere vescovile (con il vescovo cacciato armi alla mano, come avvenne appunto per San Carlo Borromeo alla Scala)⁶. Altra cosa ancora sono i canonici regolari: essi formano comunità spesso maggiormente coese e

⁶ Un simile scontro, particolarmente cruento, si verificò quando il Borromeo tentò di esigere dai canonici scaligeri il tributo arcivescovile, dal quale questi erano esenti sin dai tempi di Bernabò Visconti, forti pure di una recente, riaffermata esenzione da parte di Carlo V al fine di ribadire l'autorità dello Stato imperiale: il 30 agosto 1569, alla testa di molti chierici e sbirri armati, San Carlo volle imporsi con la forza, ma fu accolto da tale sfoggio di mezzi offensivi, almeno equivalenti, da indurlo a cambiare idea e rinunciare ai suoi propositi; (successivamente, l'arcivescovo proverà anche a imputare ai canonici della Scala connivenze con il Farina responsabile della «famosa archibugiata»); cfr. 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. 84, n. 45. Sulla musica in Collegiata, oltre al cap. IV del mio volume, cfr. i diversi lavori di CHRISTINE GETZ, *Funzione sacra e strategie di «marketing» nella polifonia dei Vespri in Santa Maria della Scala a Milano dal 1595 al 1610*, in *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, Como, A.M.I.S., 2006 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. – Como, 16), pp. 407-430, che, recentemente, è tornata sull'oggetto del precedente contributo *The Sforza Restoration and the Founding of the Ducal Chapels at Santa Maria della Scala in Milan and Sant'Ambragio in Vigevano*, «Early Music History», XVII (1998), pp. 109-159, nel volume *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 32-38. Inoltre, si veda MARINA TOFFETTI, *Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala di Milano nella prima metà del Seicento*, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 2004 (Quaderni dell'Archivio per la storia della musica in Lombardia, 2).

strutturate e – come esplicita la loro denominazione – si ispirano a un modello regolare, per lo più formulato a partire dalla regola di Sant'Agostino: i più noti sono appunto gli Agostiniani (Canonici Agostiniani, ma tutt'altra cosa sono gli Eremitani, o Eremiti di Sant'Agostino) o i Canonici Lateranensi, o Canonici di San Salvatore⁷.

Ma veniamo alla distinzione più essenziale, più rilevante dal punto di vista della storia musicale e più delicata anche sul piano lessicale e terminologico: quella tra Regolari di vita contemplativa e Regolari mendicanti. Questi termini vanno subito chiariti anche perché – sia detto per inciso – alcune lingue quali il francese o l'inglese impiegano parole chiaramente derivate dall'etimo latino, ma con un valore sostanzialmente sinonimico che può favorire l'equivoco: contemplativi e mendicanti hanno in comune il *conventus*, ovvero il principio (e il luogo) della vita comunitaria, strutturata secondo il modello della famiglia che vive in comune composta da 'fratelli' (confratelli)⁸. Tuttavia, – seppur semplificando molto – qui

⁷ Con questi esempi mi concedo una semplificazione già al limite dell'accettabile: cfr. piuttosto il bel libro – troppo poco assimilato – del compianto OSCAR MISCHIATI, *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, Torre d'Orfeo, 1985, dedicato tuttavia a scoprire la congregazione detta Renana (per via della fondazione di Santa Maria in Reno presso Bologna), ovvero i canonici noti anche come Scopettini. L'universo dei Regolari è in realtà molto più ampio: non vanno dimenticati in particolare i Carmelitani, i Servi di Maria, i Minimi, per limitarsi agli Ordini più rappresentati in Italia; la loro cultura musicale è tutta da scoprire e sondaggi dello scrivente per le prime due famiglie hanno messo in luce figure di grande interesse del Seicento. Inoltre, per essere più precisi, sono considerati Regolari anche i religiosi che hanno espresso voti semplici, come quelli previsti per l'adesione alla Compagnia di Gesù; in effetti, la questione fu a lungo dibattuta, specie nei decenni intorno alla costituzione e all'approvazione papale della creatura di Sant'Ignazio, con i Regolari di tradizione – e in particolare il mondo monastico – che contestava l'attributo di regolarità anche sulla base dell'osservanza dell'*Opus Dei* (oltre che sulla questione meno formale della consacrazione solenne), in quanto Sant'Ignazio poneva la missione del Gesuita sopra a tutto, auspicando la recitazione privata e quasi facoltativa dell'ufficio, mentre l'istituto dell'ufficio comunitario e obbligatorio veniva considerato come tratto fondante della vita consacrata regolare. Tutto ciò ha ricadute non indifferenti sulla cultura e l'attività musicale di queste famiglie, tanto da generare un altro luogo comune, fondato sull'idea che «Gesuita non cantab». Alla questione ho dedicato un certo spazio nel mio saggio *Cinquecentine musicali e repertori laudistici a Torino: le 'Lodi Devote' di G. B. Ratteri*, in *Bibliofila Subalpina. Quaderno 2002*, a cura di Francesco Malaguzzi, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2002, pp. 19-76: 29-31, e ancora nel più recente *Ancina in Piemonte: la diffusione della lauda nelle stampe tra Cinque e Seicento*, in *Il Tempio Armonico: Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo*. Atti del convegno internazionale di studi (Saluzzo, 8-10 ottobre 2004), a cura di Carla Bianco, Lucca, LIM, 2007 (Le Chevalier Errant, 5), pp. 209-248: 213.

⁸ In realtà – e in senso più stretto, il convento è termine che appartiene più specificamente agli ordini mendicanti a partire dal XIII secolo, in contrapposizione al «monastero-abbazia-cenobio» monastico e alla prepositura-priorato-collegiata dei Canonici Regolari. Cfr. quanto esposto con precisione da JEAN-NICOLAS WALTY, GIOVANNI ODOARDI, s. v. «Convento», in *DIP*,

si esauriscono i punti di contatto: non soltanto il monaco si ispira al modello eremitico (gr. *monòs*) proprio dei cosiddetti padri del deserto precristiani e dei primi secoli, fondato sull'isolamento (da cui l'istituzione specifica del monastero), ma soprattutto la vita monastica viene orientata e consacrata alla contemplazione, tratto fondante della teologia mistica (che non proverò nemmeno a tratteggiare in questa sede). È questa componente soprattutto che conduce a distinguere in modo sostanziale la vita del monaco (la ragion d'essere stessa del monaco), oltre che – ovviamente – la sua realizzazione e organizzazione sul piano formale del quotidiano, la cui manifestazione più esteriore e superficiale comunque si concretizza nell'azione eucologica continua, nella preghiera organizzata collettiva e nella meditazione individuale. L'espressione più compiuta e diffusa del monachesimo occidentale si deve, come è noto, a Benedetto da Norcia, che tra la fine del V secolo e la prima metà del VI ne codificò il piano normativo – sempre semplificando – nella cosiddetta Regola benedettina⁹. Su quest'esperienza originaria vennero poi a sovrapporsi nel corso dei secoli sovrastrutture sempre più sostanziose di usi e consuetudini, spesso sviluppate localmente a livello di singola fondazione monastica fino a giungere, alle soglie della prima modernità, alla cosiddetta età del congregazionismo, che analizzeremo tra breve.

Radicalmente diversa fu la pulsione che condusse alla creazione di nuove famiglie regolari essenzialmente orientate all'azione missionaria¹⁰. Figura centrale e

vol. II, §2, col. 1698. Il termine è comunque carico di ben maggiore densità di significati: «il "conventus" delle più antiche regole monastiche indica infatti la riunione dei monaci, il luogo di riunione liturgica formativa disciplinare: convento da *conventus*, convenire; indica inoltre la comunità dei monaci o il "collegium mochorum"; e infine l'abitazione o casa monastica nel suo insieme»: tutti concetti distinti e dettagliati accuratamente da GIOVANNI ODOARDI, *s. v.* «Conventuale», in *DIP*, vol. II, coll. 1703-1711: 1704-1705.

⁹ Efficacemente sintetiche sono ancora le parole di Gregorio Penco: «La comunità monastica è, secondo la Regola benedettina, unica, indipendente, autosufficiente, separata dal mondo sul quale non è previsto alcun genere di influsso»: PENCO, *I Benedettini*, p. 24. La regola di San Benedetto (480-547) ebbe numerosissime redazioni che via via tennero conto delle diverse consuetudini e dei diversi contesti; sempre utili rimangono i censimenti di ANSELM M. ALBAREDA, *Bibliografia de la Regla benedictina*, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1933 e JEAN D. BROEKAERT, *Bibliographie de la Règle de Saint Benoît: éditions latines et traductions imprimées de 1489 a 1929*, 2 voll., Roma, Pontificio ateneo S. Anselmo, 1980 (*Studia Anselmiana*, 77-78).

¹⁰ I Frati si distinsero subito per la povertà dei loro costumi, concretizzazione di quel completamento della povertà individuale propria degli Ordini monastici e canonicali nell'adozione anche della povertà in comune. Oltre a questa caratteristica, gli Ordini mendicanti privilegiarono l'apostolato, la predicazione, la missione e dunque la ricerca della santificazione personale attraverso strumenti attivi e concreti e non solo contemplativi. Infine, anche le strutture organizzative furono trasformate, a partire dall'essenzone (intesa come autonomia dal potere vescovile) e dall'adozione di un'organizzazione a regime centralizzato. I Frati abbandonarono la stabilità all'interno dei monasteri per vivere itineranti, in stretto rapporto con la realtà sociale, e le case conventuali furono raggruppate in 'province' rette da un superiore detto 'provinciale' e poste al-

primaria di queste tendenze innovatrici è chiaramente San Francesco, incarnazione stessa del pauperismo del XIII secolo. Superata la diffidenza e le resistenze curiali, l'ordine francescano fu riconosciuto nel 1210 da Innocenzo III, mentre la regola fu approvata solo nel 1223 da Onorio III (la *Regola bollata*), ma successivamente alla scomparsa del Santo (†1226) si vennero rapidamente elaborando differenti interpretazioni del suo testamento spirituale, del principio pauperistico, dell'azione di predicazione mendicante e dell'attuazione della vita comunitaria, con divisioni tra correnti rigoriste e correnti meno ascetiche. Dal punto di vista musicale, sono da ricordare in particolare i due rami dell'ordine francescano che si divisero col *Capitulum generalissimum* del 1517: i Conventuali, ampiamente favoriti fin dal papato di Sisto IV Della Rovere (1471-1484), e gli Osservanti, più strenui continuatori dello spirito pauperistico originario¹¹.

Le differenze appena evocate si sostanziarono in strutture organizzative della vita conventuale profondamente diverse: così, il monaco che ha emesso professione di voti solenni acquisisce la qualifica di *Pater*, e la comunità monastica viene retta da un *Pater Abbas* nell'isolamento claustrale del 'monastero' (che può vantare o meno la dignità abbaziale, a seconda della sua importanza o della sua storia). Il mondo francescano conosce invece la figura del *Frater*, la cui vita di predicazione missionaria è comunque aperta sul mondo; assolutamente diverso è il suo rapporto con la casa comunitaria, detta semplicemente 'convento', a cui il frate tende puramente a 'convenire' secondo gli scopi della sua missione. Come è facile intuire, queste semplici distinzioni terminologiche (tra monaco/frate e monastero/convento) implicano tuttavia differenze assolute, che sarebbe profondamente scorretto assimilare o porre sul medesimo piano: tradizioni ed esperienze maturate attraverso i secoli non hanno fatto che accentuare e caratterizzare ulteriormen-

le dipendenze di un superiore generale oltre che al papa (invece che ai vescovi). Cfr. l'ottima sintesi proposta da FRANCO DAL PINO, *s. v.* «Mendicanti, Ordini», in *DIP*, vol. V, coll. 1163-1189. Non da ultimo, i frati si distinguono anche per l'abbigliamento caratteristico del saio, stretto in vita dal cingolo o cordone (con sopra una mantella con cappuccio e ai piedi i calzari). Cfr. le splendide illustrazioni in incisione nel *Catalogo degli Ordini Religiosi della Chiesa Militante espressi con immagini, e spiegati con una breve narrazione, offerto alla Santità di N. S. Clemente XI dal P. Filippo Bonanni della Compagnia di Gesù*, 3 voll., Roma, Antonio de' Rossi, 1706-1710, vol. I: *Parte prima. Degli Huomini Religiosi*.

¹¹ Ignoro volutamente i numerosissimi movimenti che, variamente separatisti, diedero vita ai Narbonesi, Colettini, Amedeisti, Osservanti, Conventuali (la cui missione era maggiormente imperniata sulla vita del convento, ammettendo pure la proprietà comunitaria dei beni) ed Eremiti; questi ultimi, più marcatamente predicatori e missionari, si separarono dagli Osservanti tra 1525 e 1526 e presero il nome di Cappuccini: l'attività musicale presso questo terzo ramo sembrerebbe tuttavia essere rimasta sostanzialmente marginale. La grande famiglia francescana conobbe un nuovo riordino ancora nel 1897, sotto Leone XIII, che riconobbe i Conventuali e i Cappuccini e unificò tutti gli altri sotto il nome di Frati Minori.

te queste diverse realtà¹². In questo ambito ci confrontiamo con una profondità storica da cui non è possibile prescindere: qualcosa come quindici secoli per il monachesimo benedettino, e quasi otto per il francescanesimo, oltre a – non dimentichiamolo – l'altro grande ordine mendicante, quello dei frati Predicatori, in qualche maniera più aristocratico e dotto, costituito nel 1216 da San Domenico di Guzmán. Se i nostri studi storici e musicologici vorranno dimostrare piena coscienza della cultura legata nei secoli a questi fondamentali Ordini magistrali, dovranno accuratamente distinguere il monaco dal frate, qualunque sia l'ambito linguistico, anche laddove, a differenza dell'italiano e del tedesco, sembra essersi reso più labile il nesso con l'etimo latino: tutto sarà più chiaro se anche la cultura laica eviterà di riferirsi a «un moine de Saint François» oppure a un «benedictine friar».

Operata questa doverosa distinzione propedeutica, consideriamo ora brevemente le vicende storiche che caratterizzano il monachesimo benedettino in Italia all'uscita dall'età medievale. (Ma preciso subito che non mi occuperò delle famiglie Cistercensi, contraddistinte da non poche specificità e da un differente radicamento nella realtà italiana). Così come avviene nella Chiesa tardomedievale afflitta da scismi, simonia, lotte di potere, attriti e ingerenze colla e nella sfera temporale, anche il monachesimo conosce un periodo di decadenza. Uno dei fenomeni più devastanti per l'osservanza e l'ordinamento monastico è senza dubbio quello della commenda, ovvero la nomina alla carica abbaziale di personaggi estranei all'ordine monastico per formazione e mentalità, col solo scopo di approfittare dei beni e delle cospicue rendite delle grandi abbazie¹³. Infatti, l'abate commendatario non risiedeva in monastero e non si occupava dei problemi della famiglia monastica, nominando un vicario su base puramente clientelare: private della guida e dell'esempio, le comunità si disgregavano e cedevano alle tentazioni

¹² Va comunque precisato che anche l'uso corrente della lingua italiana tende ormai alla sinonimia dei termini, almeno nel sentire comune. Ritengo che a quest'uso, la storiografia – e la musicologia – non possano allinearsi con altrettanta facilità del lessico quotidiano.

¹³ Cfr. ancora PENCO, *I Benedettini*, pp. 36: «In linea di principio esso mirava a sottrarre il monastero alle difficoltà dell'ambiente e ai contrasti interni per affidarlo a un superiore estraneo (l'abate "commendatario"), e in qualche caso il rimedio diede buoni risultati. [...] Il fenomeno era tanto più grave in quanto la commenda dei monasteri rischiava di divenire appannaggio delle principali famiglie italiane, specialmente di quelle più legate alla corte papale». Poche sono le famiglie monastiche che riescono a limitare i danni di questa prassi, come verificheremo tra breve: «Soltanto le congregazioni accentrate sorte nel pieno e basso Medio Evo parevano difendersi più efficacemente dalle intromissioni degli abati commendatari». Ma si vedano anche gli esempi presentati da PENCO, *Storia del monachesimo*, pp. 26-31, e – per l'acume con cui si tratteggia la cornice storica – un classico appena ristampato: MARCEL PACAUT, *Monaci e religiosi nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2007 (Storica paperbacks), in part. i capp. XII e XIII.

del mondo, diffondendo l'immagine del monaco colta così salacemente nelle *Novelle* del Boccaccio¹⁴. Tuttavia, caratteristica del monachesimo sin dai primi secoli è la capacità di rigenerarsi continuamente, e specialmente fra Tre e Quattrocento si moltiplicarono i movimenti di riforma e moralizzazione, spesso animati da figure di particolare carisma. Alle soglie della prima modernità si assiste quindi a una trasformazione e rinnovamento del panorama monastico medievale, con l'abbandono di fondazioni anche molto antiche e l'insorgenza di nuove case, via via affiliate a nuove più ampie famiglie destinate a formare buona parte delle strutture congregazionali tuttora esistenti.

La *Religione Camaldolese* è indubbiamente quella che si distinse in età più antica – il fondatore, San Romualdo, operò a cavaliere tra X e XI secolo – ma è anche una delle più peculiari: oggetto specifico di questo mio contributo, ne approfondiremo le vicende tra breve.

Procedendo cronologicamente, assistiamo, nel 1039, all'istituzione da parte di San Giovanni Gualberto della Congregazione benedettina Vallombrosana (*Congregatio Vallis Umbrosae*), subito impegnata contro la corruzione e la mondanità della Chiesa adottando tra le prime un modello organizzativo fortemente centralizzato. Tuttavia, per quanto fosse soluzione efficace contro la commenda, fu proprio la caratteristica dell'assoluta predominanza della casa-madre a limitare l'espansione della congregazione: rare rimasero le fondazioni fuori dalla Toscana e dall'Italia centrale, specie per il periodo che ci interessa. La sola figura musicale sinora ben nota è Severo Bonini, ma sono certo che un'accurata indagine documentaria rivelerebbe facilmente che non si tratta di un caso isolato¹⁵.

Due secoli più tardi, è nella regione marchigiana che San Silvestro Guzzolini fondò la Congregazione Silvestrina (*Congregatio Silvestrina*, 1231), intorno all'abba-

¹⁴ Si veda, per esempio, nel *Decameron*, la *Novella quarta* della prima giornata («Un monaco, caduto in peccato degno di gravissima punizione, onestamente rimproverando al suo abate quella medesima colpa, si libera dalla pena»), dove per l'appunto l'autore ambienta la novella in «uno monistero già di santità e di monaci più copioso che oggi non è».

¹⁵ I non rari studi su Bonini, per quanto più che pregevoli, mancano comunque di quella contestualizzazione che avrebbe potuto spiegare meglio il caso di un compositore tanto prolifico in una congregazione altrimenti apparentemente 'muta' nella musica figurata. Cfr. SEVERO BONINI, *Discorsi e Regole Sopra la Musica di Severo Bonini*, a cura di Leila Galleni Luisi, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1975 (Istituta et Monumenta, Serie II, Istituta 5), oltre a LEILA GALLENI LUISI, *Il 'Lamento d'Arianna' di Severo Bonini (1613)*, in *Claudio Monteverdi ed il suo tempo*, atti del convegno (Venezia - Mantova - Cremona, 1968), a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Valdonega, 1969, pp. 573-582 e, sempre della medesima autrice, s. v. «Bonini, Luca (in religione Severo)», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana [d'ora in poi DBI], vol. 12, pp. 220-222. Sulla congregazione, oltre alla voce in *DIP*, cfr. PLACIDO LUGANO, *L'Italia Benedettina: Montecassino, Subiaco, Badia di Cava, Camaldoli, Vallombrosa, Montevergine, Montefano, i Cistercensi in Italia, Montoliveto, l'isola di S. Lazzaro a Venezia*, Roma, Francesco Ferrari, 1929, pp. 305-356.

zia di Monte Fano presso Fabriano¹⁶. Anche questa famiglia rimase poco numerosa; la storiografia musicale ne ignora finora la cultura polifonica, ma ricerche che ho potuto condurre diversi anni fa presso il ricco archivio della casa madre hanno portato alla luce molte testimonianze interessanti e, sebbene rimangano veramente poco noti, diversi musicisti Silvestrini mandarono a stampa le loro composizioni tra Cinque e Seicento¹⁷.

La riforma monastica destinata alla maggiore espansione si deve al nobile veneziano Ludovico Barbo, la cui azione mosse dall'abbazia padovana di Santa Giustina, da cui prese nome la nuova congregazione sorta nel 1408 (Congregazione di Santa Giustina, o *Congregatio de Observantia* o *de Unitate*). Fondato appunto sull'unione federativa delle fondazioni monastiche senza alcuna preminenza fra i monasteri, ma retta da un Capitolo Generale centralizzato che nominava gli abati (non più a vita, bensì con scadenze brevi, inizialmente addirittura per un solo anno), questo modello ebbe immediatamente un vasto successo, in particolare presso i monasteri urbani (i più esposti alle ingerenze politiche e alla commenda) per

¹⁶ Cfr. UGO PAOLI, *La Congregazione silvestrina nel Settecento*, in *Settecento monastico italiano*. Atti del convegno di studi storici sull'Italia benedettina (Cesena, 1986) a cura di Giustino Farnedi e Giovanni Spinelli, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1990 (Italia benedettina, 9), pp. 369-418, e *Cronotassi dei Superiori Generali della Congregazione Silvestrina*, «Inter Fratres», XXXIII/1 (1983), pp. 9-74. La Congregazione ha organizzato pochi anni fa una delle prime giornate di studio incentrate sulla musica nei monasteri dell'Ordine, i cui atti sono apparsi recentemente: «*Laeta dies*»: *musiche per san Benedetto e attività musicali nei centri benedettini in età moderna*, atti della giornata di studi (Fabriano, 23 settembre 2000), a cura di Saverio Franchi e Biancamaria Brumana, Fabriano, Monastero San Silvestro Abate, 2004 (Bibliotheca Montisfani, 28); pochi, tuttavia, i contributi rilevanti per l'età che ci interessa: oltre all'indagine di SAVERIO FRANCHI, *Le attività musicali di un sodalizio silvestrino a Roma: l'Arciconfraternita degli Angeli Custodi dalla fondazione (1614) alla metà del Settecento*, va segnalato soprattutto lo scritto di OSCAR MISCHIATI, *Un'indagine statistica sulla professione di musicista negli ordini religiosi tra XVI e XVIII secolo*, ricco come sempre di spunti per nuove ricerche.

¹⁷ Cfr. la silloge di *Motetti D'Autori Eccellentissimi, A 2. 3. 4. 5. E 6. voci. Con un Laudate à 3. & un Confitebor à 4. & un Dialogo A quattro in ultimo. Seconda Raccolta Di D. Benedetto Pace Monaco Silvestrino*, Loreto, Paolo e Gio. Battista Serafini, 1646 (RISM B/1 1646/2), densa di personaggi di spicco d'ambiente romano e d'Italia centrale. Altre figure di musicisti Silvestrini sono ulteriormente documentate nella parte del *Cantus*, unica supersitite e acefala, della prima raccolta a stampa del Pace (ignota a RISM B/1, ma riferita 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 Verlagsanstalt, 1959-1960), vol. VII, p. 268, e conservata in GB-Lbl: C.121.a): il P. M. D. *Francesco Antici Mon. Silvestrino da Recanati* e D. *Cherubino Tomei Mon. Silvestrino da Recanati*; tutte figure puntualmente documentate tra le carte d'archivio da me consultate presso la casa madre fabrianese. Devo un ringraziamento affettuoso a D. Réginald Grégoire e a D. Ugo Paoli per aver agevolato in tutti i modi le mie ricerche.

la rigida osservanza che garantiva¹⁸. Nel giro di pochi anni aderirono alla Congregazione molte delle grandi abbazie medievali attraverso l'Italia intera: San Paolo fuori le Mura in Roma, Farfa, Cava dei Tirreni (Salerno), San Martino delle Scale presso Palermo, ma anche San Giorgio Maggiore in Venezia, San Simpliciano e San Pietro in Gessate a Milano, San Giovanni Evangelista di Parma, Santa Maria del Monte di Cesena; tutti nomi che debbono suonare familiari non foss'altro che per lo straordinario patrimonio artistico che rappresentano¹⁹. Quando, dopo alcuni decenni, aderì anche Montecassino (nel 1504, insieme al Sacro Speco di Subiaco) il nome venne mutato in Congregazione Cassinese (*Congregatio Casinensis*)²⁰.

¹⁸ Sicuro punto di riferimento bibliografico è il volume *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, atti del convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443), Padova, Venezia, Treviso 19-24 settembre 1982, a cura di Giovanni B. Francesco Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1984 (Italia benedettina, VI), che contiene pure due contributi di grande interesse per le tradizioni musicali: GIULIO CATTIN, *L'antifonario della Congregazione di S. Giustina: primi sondaggi* (pp. 277-292), e GIORDANA MARIANI CANOVA, *La miniatura dei manoscritti liturgici della Congregazione di S. Giustina in area padana: opere e contenuti devozionali* (pp. 475-504). Più recentemente, la monografia di MASSIMO ZAGGIA, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, e specialmente il vol. 2: *La congregazione benedettina cassinese nel Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003 (Biblioteca Mantovana, 2), insieme all'ampio saggio di ALESSIO CONCARI, *Il contributo dei benedettini cassinesi al primo periodo del Concilio di Trento*, «Benedictina», IL (2002), pp. 105-146 e 401-420, aggiornano il panorama bibliografico e offrono una valida esposizione della situazione nella prima modernità. Voglio ricordare che Giulio Cattin ha dedicato diversi preziosi scritti ai secoli alti: *Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della congregazione di S. Giustina*, «Benedictina» XVII (1970), pp. 254-299; *Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova all'inizio del Quattrocento. Il copista Rolando da Casale. Nuovi frammenti musicali nell'archivio di stato*, in *Analecta Musicologica: Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, Vol. VII (1977), pp. 17-41; *Canti polifonici del repertorio benedettino in uno sconosciuto Liber quadragesimalis e in altre fonti italiane dei secoli XV e XVI*, «Benedictina», XIX/2 (1972), pp. 445-537, oltre a *I benedettini e la musica. Il contributo dei monaci italiani alla polifonia*, «Schede medievali» V (1983), pp. 383-401 e *La cultura musicale nei monasteri del medioevo*, in *Le abbazie delle Marche. Storia e arte*. Atti del convegno internazionale (Macerata, 1990), a cura di Emma Simi Varanelli, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1992 (Italia benedettina, XII), pp. 57-72.

¹⁹ Per la città di Brescia che ospita in nostri convegni, come passare sotto silenzio le due fondazioni cassinesi cittadine di San Faustino e Sant'Eufemia? Quest'ultimo in particolare mi è caro poiché ebbe Biagio Marini per maestro di cappella all'inizio degli anni Venti del Seicento: cfr. DANIELE TORELLI, «*Sopra le tenebre del mio povero inchiostro*»: Biagio Marini e la musica sacra, in *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, Como, A.M.I.S., 2006 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. – Como, 16), pp. 145-204: 154-155.

²⁰ Si noterà come – secondo molti autori – il movimento di Santa Giustina abbia rappresentato «l'espressione più significativa e feconda della riforma cattolica che, in campo monastico, percorse di un secolo le deliberazioni del Concilio di Trento». L'ordinamento della congregazione

Sono numerosi i compositori cassinesi e dobbiamo a Robert Kendrick – proprio in occasione dei convegni dell'AMIS – una prima indagine panoramica; credo tuttavia che rimanga ancora molto da fare, soprattutto per comprendere appieno i rapporti tra il repertorio giunto fino a noi e gli usi e le specificità della Congregazione²¹.

Da ultimo, sin dal secondo decennio del Trecento il nobile senese Bernardo Tolomei iniziò una nuova esperienza monastica, riconosciuta poi nel 1344 da Papa Clemente VI come Congregazione di Monte Oliveto (*Congregatio S. Mariae Montis Oliveti*), dal nome dell'abbazia madre, fulcro di una congregazione fortemente centralizzata (intorno alla fondazione senese di Monte Oliveto Maggiore, appunto) e subito di grande vivacità: nell'arco di pochi decenni attirò diverse mi-

era precisamente strutturato, con il Capitolo generale che eleggeva sia l'Abate presidente, sia i Visitatori (che si riunivano in Dieta annuale del regime), oltre al Procuratore per le relazioni con la Curia romana (presso San Paolo fuori le mura, dove si manteneva l'archivio della congregazione): tutte figure i cui attributi compaiono frequentemente nelle dedicatorie delle edizioni musicali. Inoltre, val la pena di ricordare l'istituto dei Conventuali, ovvero i monaci eletti in seno alle singole comunità quali rappresentanti al Capitolo generale: un ulteriore segno del principio di *unità* che sin dalle origini contraddistinse la congregazione. Infine, per quanto riguarda la circolazione dei monaci, questi erano vincolati giuridicamente al monastero di professione, e tuttavia potevano essere trasferiti dal capitolo generale divenendo a tutti gli effetti membri della nuova comunità. Cfr. ANGELO PANTONI, *s. v.* «Congregazione Benedettina Cassinese», in *DIP*, vol. II, coll. 1477-1485: 1478) e, più dettagliatamente, TOMMASO DOMENICO LECCISOTTI, *Sull'organizzazione della congregazione 'De unitate'*, in *Tommaso Leccisotti monaco e scrittore (1895-1982). Bibliografia e scritti vari*, a cura di Faustino Avagliano, Montecassino, Pubblicazioni Cassinesi, 1983 (Miscellanea Cassinese, 49), pp. 150-157; all'acribia di questo studioso dobbiamo un ricco complesso d'articoli sullo stato dei monasteri cassinesi durante il Seicento, pubblicato in «Benedictina» tra gli anni Cinquanta e Ottanta, principalmente sulla scorta della miniera d'informazioni raccolta nella *Relazione sullo stato dei monasteri cassinesi* [a metà Seicento] (Padova, Biblioteca del Seminario Maggiore, ms. 506): cfr. ad esempio (per due fondazioni a me care): TOMASO LECCISOTTI, *I due monasteri cassinesi di Milano alla metà del Seicento* [San Pietro in Gessate e San Simpliciano], «Benedictina», VIII (1954), pp. 123-151.

²¹ Cfr. ROBERT KENDRICK, *Riflessioni sulla sorte della musica nella congregazione cassinese*, in *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, Como, A.M.I.S., 2006 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. – Como, 16), pp. 431-474: il lavoro offre una mole notevolissima di dati, sebbene non sempre presentati in maniera del tutto organica; inoltre, soffre indubbiamente di una visione ancora parziale delle più articolate e complesse realtà del mondo monastico e del ricorso alle sole fonti musicali a stampa nel giudicare gli sviluppi seicenteschi della musica nella congregazione: ciò induce l'autore a proporre alcuni confronti con la prassi della musica nel monachesimo femminile cui difficilmente si potrebbe trovare conferma esaminando le numerosissime testimonianze d'archivio che attestano la vivacità della pratica figurata nelle famiglie maschili.

gliaia di monaci e aprì nuovi cenobi anche in altre regioni d'Italia²². Noti per il rigore e l'osservanza, gli Olivetani furono spesso chiamati a rifondare la vita monastica in fondazioni decadute, oppure sottratte dall'autorità papale o vescovile a famiglie religiose soppresses (quali gli Umiliati, i Foglianti, ma anche gli stessi Cistercensi). Vivamente orientata alla cultura liturgica, del libro e delle arti, la Congregazione diede vita a una fiorente scuola di calligrafi e miniatori. Adriano Banchieri è solo il più noto tra i numerosissimi monaci musicisti dal saio bianco: a loro e al loro coinvolgimento nei rinnovamenti stilistici della musica tra Cinque e Seicento ho dedicato un lavoro monografico che, dopo anni di lavoro, si avvia ora verso la stesura definitiva²³.

Riprendendo il filo del nostro discorso, vogliamo ora concentrarci sui compositori della Congregazione Camaldolese, nella convinzione che proprio la peculiarità delle vicende che hanno segnato un millennio di eredità romualdina costituiscano un caso esemplare per dimostrare l'importanza di un completo inquadramento nel contesto storico monastico nell'esame della cultura musicale. Ho già accennato alla figura di San Romualdo (†1027), ed è proprio la poliedricità della sua esperienza monastica a porre le basi di un dibattito tra i suoi discepoli destinato a protrarsi per secoli. Romualdo continuò infatti per tutta la sua vita ad alternare momenti di profonda solitudine – ripercorrendo nel romitaggio l'esempio dei padri del deserto – a momenti di nuova organizzazione della vita comunitaria, nel cenobio²⁴. Questa duplicità tra eremitismo e conventualesimo segnerà tutta la

²² Il governo supremo della Congregazione venne accentrato nelle mani dell'Abate generale e nel Capitolo generale: quest'ultimo aveva cadenza annuale, sempre in Monte Oliveto, ed eleggeva dapprima l'unico abate e i priori, poi, più tardi, gli abati, a cui si affiancavano i visitatori o definitori. Cfr. LUGANO, *L'Italia Benedettina*, pp. 519-579, insieme al sempre utile volume di MODESTO SCARPINI, *I monaci Benedettini di Monte Oliveto*, San Salvatore Monferrato, L'Ulivo, 1952, e ai saggi di VALERIA POLONIO, *La Congregazione di Monte Oliveto a metà Seicento*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», XXVI (1972), pp. 369-420, e VALERIO CATTANA, *Monasteri e monaci olivetani durante il secolo XVIII*, in *Settecento monastico italiano*, pp. 420-439.

²³ Questo breve *excursus* non esaurisce le esperienze monastiche sorte in terra d'Italia e che tutt'ora rimangono in larga parte ignote nella loro cultura musicale, tanto nelle tradizioni medievali, e tanto più per ciò che riguarda la prima età moderna. Le mie ricerche sulla musica nel monachesimo italiano nella prima età moderna sono confluite parzialmente nella mia dissertazione dottorale e saranno prossimamente elaborate in un volume monografico.

²⁴ La concezione monastica romualdina consisteva in una stretta unione di eremo e cenobio, sotto un solo superiore (priori) residente nell'eremo: il tutto, però, nell'ambito della Regola e della tradizione benedettina. I monaci rimanevano liberi di passare dal cenobio (che aveva una funzione formativa) all'eremo, anche se il numero degli eremiti rimase, in quello che poi diverrà l'Ordine camaldolese, nettamente minoritario. Romualdo aveva soggiornato per qualche tempo nel monastero benedettino di sant'Apollinare in Classe, per iniziare poi una serie di peregrina-

storia della Congregazione, istituita come tale con bolla papale solo nel 1113, e si riflette nella stessa strutturazione della casa madre di Camaldoli – nei monti Casentini che separano la Toscana aretina dalla Romagna – formata da un cenobio e da un eremo, in cima al monte. In questo senso va letto lo stemma della congregazione, con le due anime di questa riforma benedettina (simboleggiate da due pavoni) che si abbeverano al medesimo calice²⁵.

Non è questa la sede per approfondire le vicende storiche e ripercorrere il prevalere talora dello spirito eremitico, talora di quello cenobitico, mentre vorremmo orientare la nostra attenzione sulla Congregazione camaldolese più attiva dal punto di vista musicale in età moderna. E tuttavia, per meglio cogliere il quadro, devo almeno far menzione di due ulteriori realtà sviluppatesi a partire dall'esperienza romualdina: innanzitutto la Congregazione Camaldolese di Fonte Avellana, contemporanea a quella di Camaldoli ma con espansione più ridotta e indirizzo più ascetico, fondata da San Pier Damiano (†1072) intorno al 1049. Più tardi, la pulsione esclusivamente eremitica prevalse nettamente nel ramo di Montecorona, che nel 1526 si distaccò dalla Congregazione di Camaldoli per costituirsi poi nel 1600 come Congregazione degli Eremitani camaldolensi di Montecorona, comprendente solo eremi²⁶.

zioni (fino ai Pirenei) e di nuove fondazioni monastiche, tra le quali Camaldoli e Fonte Avellana, senza per altro lasciare alcuno scritto né unire le fondazioni stesse in qualche sorta d'organismo.

²⁵ Per una discussione del concetto di conventualesimo, «termine moderno di un'antica realtà storica», cfr. GIOVANNI ODOARDI, *s. v.* «Conventualesimo», in *DIP*, vol. II, coll. 1711-1726. I due pavoni raffigurati nello stemma sono simbolo dell'immortalità, mentre il calice rinvierebbe al sacrificio di Cristo, oppure a un generico simbolo eucaristico. La simbologia è discussa in *Annales Camaldulenses* (v. sotto n. 57), vol. IV, pp. 103-105.

²⁶ La riunione della congregazione dei monaci avellaniti ai camaldolesi fu decretata con la costituzione di Pio V *Quantum animus noster* del 20 dicembre 1569; cfr. CELESTINO PIERUCCI, *Rilievi sulla soppressione della congregazione di Santa Croce di Fonte Avellana (1570). Contributo per la storia della commenda*, «Benedictina», 18 (1971), pp. 278-313 e EMANUELE BOAGA, *La soppressione della Congregazione avellanita e la sua unione con Camaldoli (1569)*, in *Fonte Avellana nella società dei secoli XV e XVI*. Atti del IV convegno del Centro di Studi Avellaniti, Fonte Avellana, [Centro studi avellaniti], 1980, pp. 90-125. Il monastero vanta, nella sua storia, un fiorente scriptorio e una ricchissima biblioteca: cfr. UMBERTO FRANCA, *Scriptorio e documenti musicali a Fonte Avellana*, in *Fonte Avellana nella società dei secoli XI e XII*, atti del II convegno del Centro Studi Avellaniti (Fonte Avellana, 29-30-31 agosto 1978), Fonte Avellana, [s.n.t.], 1979, pp. 413-446.

La *Congregatio Eremitarum Camaldulensium Montis Coronae* fu costituita dal veneziano Paolo Giustiniani (1523) per riformare in modo radicale la Congregazione Camaldolese, privilegiando unicamente la componente eremitica e la vita totalmente contemplativa. Cfr. LUGANO, *L'Italia Benedettina*, pp. 273-280, autore anche di una corposa monografia: *La congregazione Camaldolese degli eremiti di Montecorona dalle origini ai nostri tempi: con una introduzione sulla vita eremitica prima e dopo san Romualdo*, 2a ed., Frascati, Sacro eremo tuscolano, 1908 (Monografie di storia benedettina).



FIG. 1 – La xilografia tratta dal frontespizio di AGOSTINO FORTUNIO, *Historiarum Camaldulensium pars posterior. Vbi ab origine templi, atque coenobij classis* [...], Venezia, Domenico e Giovanni Battista Guerra, 1579, presenta lo stemma della congregazione e raffigura la disposizione delle celle eremitiche in cima al monte di Camaldoli.

In effetti, quest'ultimo movimento rappresentava la reazione a una tendenza sempre più ampiamente cenobitica già affermata fra Tre e Quattrocento, peraltro nel solco tracciato dalle succitate riforme monastiche coeve. Giungendo alla seconda metà del secolo Decimoquinto, nell'anno 1474 venne costituita la Congregazione cenobitica di San Michele di Murano, al fine di meglio rappresentare questo indirizzo, insieme ai sempre più numerosi monasteri sorti nell'Italia settentrionale. Il nuovo Istituto prese nome dal monastero veneziano, grande fondazione la cui importanza crebbe incessantemente fino alle soppressioni settecentesche (e ora meglio noto come San Michele in Isola, cimitero di Venezia)²⁷. La vita cenobitica favorì largamente l'attività intellet-

²⁷ Per la precisione, va detto che i cenobi, sempre più numerosi, accettavano con crescente difficoltà che il priore della casa madre – il Sacro Eremo di Camaldoli – fosse *de jure* il superiore

tuale e si moltiplicarono le figure di grande spessore nel campo delle scienze, della matematica, dell'astronomia: anche la musica trovò in questo ambiente le condizioni ideali per i più aggiornati sviluppi. Inoltre, va precisato che uno dei punti principali dell'ordinamento monastico fissato dalla Regola di San Benedetto, quello relativo alla 'stabilità' del monaco nel suo monastero, trovò interpretazione in quest'epoca come stabilità all'interno della famiglia monastica in senso ampio, ossia all'interno della Congregazione, consentendo quindi più facili trasferimenti da una fondazione all'altra; vedremo poi che le figure di alta specializzazione – tra le quali i musicisti – trarranno grande vantaggio da questa possibilità di viaggiare e di entrare in contatto con realtà diverse «nel mondo»²⁸.

generale della Congregazione, con privilegi abbaziali e incarico elettivo a vita (sebbene sottoposto alla verifica al Capitolo generale riunito ogni sei anni, mentre ogni tre si svolgeva la Dieta, ovvero l'adunanza del priore generale e dei visitatori, secondo il modello in vigore presso i Cassinesi). La centralità del ruolo di Camaldoli venne progressivamente ridimensionata: dal 1513 il governo abbaziale vitalizio venne ridotto a tre anni, e nel 1532 Camaldoli ricevette dalla Santa Sede una certa autonomia con le dipendenze. Infine, nel 1616 fu formalmente sciolta la Congregazione Camaldolese, sostituita dalla Congregazione eremitica di Camaldoli e da quella cenobitica di San Michele di Murano: questa nuova organizzazione segnò la definitiva autonomia dei Cenobiti da Camaldoli, inizialmente solo di natura giuridica e quindi anche spirituale. La stampa – sin dal 1513 – delle costituzioni dei cenobiti muranesi ben dimostra l'importanza della fondazione veneziana: cfr. *Reformatio Camaldulensis Ordinis cum gratiis & privilegiis a Leone X Ponti. Maxi. nuperrime concessis* [...] *Vita Beatissimi Romualdi a Beato Petro Damiano eleganter descripta*, Firenze, Filippo Giunta, *impensis vero totius Camaldulensis ordinis*, 20 gennaio 1513. Ai due Istituti fin qui evocati si affiancheranno nel corso del Seicento altre due diramazioni eremitiche: la Congregazione Camaldolese di Piemonte e la Congregazione Camaldolese di Francia; entrambe si estingueranno con la rivoluzione francese. Risorta dopo le soppressioni delle cosiddette 'leggi eversive', la Congregazione cenobitica sarà poi soppressa nel 1935 da Pio XI in maniera piuttosto inattesa e per ragioni sulle quali la storiografia recente non ha ancora fatto piena luce. Si veda, di ALBERICO PAGNANI, *I Cenobiti Camaldolesi*, in LUGANO, *L'Italia Benedettina*, pp. 289-300, scritto di grande interesse proprio perché anteriore alla soppressione; la lunga raccolta di informazioni condotta dall'autore si concretizzò qualche anno più tardi nella pubblicazione della sua *Storia dei Benedettini camaldolesi, cenobiti, eremiti, monache ed oblati*, Sassoferato, Tipografia Garofoli, 1949; a questa, è utile affiancare il volumetto di GIUSEPPE M. CACCIAMANI, *Atlante storico-geografico camaldolese: secoli X-XX*, Camaldoli, [s. e.], 1963. Lavoro più recente e di tutt'altra levatura storiografica, risulta fondamentale la consultazione di GIUSEPPE M. CROCE, *I Camaldolesi nel Settecento: tra la «rusticità» degli eremiti e l'erudizione dei cenobiti*, in *Settecento monastico italiano*, pp. 203-270, cui si affianca ora il bel volume della CABY, *De l'érémisme rural au monachisme urbain*, in part. alle pp. 4-7 (intorno allo sviluppo di un monachesimo 'urbano'), insieme alle pp. 9-30 che, attraverso la ricostruzione della storiografia dell'ordine, delinea un'efficace immagine di vitalità intellettuale.

²⁸ Quest'interpretazione non comportò alcuna forzatura, ma semplicemente una sorta di 'lettura aggiornata' dei termini utilizzati nella *Regula*: al cap. IV, *Quae sunt instrumenta bonorum operum*, si specifica all'ultimo capo che «Officina vero ubi haec omnia diligenter operemur claustra sunt monasterii et stabilitas in congregatione»; e si noti che il concetto di *stabilitas* riguardava tanto la permanenza nel luogo della professione, tanto la perseveranza nella vita monastica escludendo

Lo spazio di questo contributo non mi consente di soddisfare ogni curiosità del lettore: dedicherò una prossima pubblicazione alla scoperta del cospicuo numero di compositori appartenuti alla Congregazione Camaldolese Cenobitica, le cui opere circolarono ampiamente anche a stampa, tra la seconda metà del Cinquecento e la fine del Seicento²⁹. Certo è che questa ricca tradizione affonda le radici in secoli alti: penso in particolare a quanto emerge dal contesto entro cui agisce una delle figure di spicco dell'ultima stagione arsnovistica fiorentina quale Paolo Tenorista da Firenze (1355-†1436^{ca}), che in diverse fonti viene riferito come *Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia*. Sebbene sia chiaro ormai da qualche anno che il compositore non può essere identificato con il monaco di Camaldoli spentosi nel settembre 1419 in una dipendenza dell'Abbadia del Sasso in Arezzo, rimane comunque significativa la certezza che il celebre codice Squarcialupi – tra le maggiori fonti del nostro Trecento musicale – sia stato redatto presso l'abbazia camaldolese di Santa Maria degli Angeli in Firenze³⁰.

Un altro indizio eloquente circa la fortuna della musica è rappresentato dall'imponente numero di lettere dedicatorie di opere musicali indirizzate ad abati e superiori camaldolesi, sia da parte di musicisti laici attivi presso chiese dell'Ordine, sia da altri grandi compositori, a testimonianza del ruolo svolto dalla Congregazione nella promozione e nel consumo della musica nella prima età moderna³¹. Per quest'ultimo caso, valga per tutti l'esempio delle istruttive parole ri-

l'apostasia della vita religiosa. Nell'interpretazione in senso più ampio, il monaco conservò comunque – come pure ai giorni nostri – uno strettissimo legame con la sede del suo ingresso in congregazione, ovvero con il monastero in cui veniva emessa la professione solenne.

²⁹ Solo ipotizzabile è la circolazione della musica in manoscritto, peraltro attestata da numerosissime testimonianze documentarie, non essendosi conservato quasi nulla.

³⁰ Fondamentale è il lavoro di URSULA GÜNTHER, JOHN NÁDAS, JOHN A. STINSON: *Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia: New Documentary Evidence*, «Musica Disciplina», XLI (1987), pp. 203-246, che ha dimostrato come Paolo Tenorista fosse eletto abate del monastero benedettino di San Martino al Pino, presso Arezzo, il 8 marzo 1401; a maggior riprova sta pure il fatto che il ritratto del musicista miniato nel prezioso codice lo raffigura nell'abito dei benedettini neri e non nel bianco dei Camaldolesi: un dettaglio che nello scriptorio degli Angeli non sarebbe passato inosservato. Gli stretti rapporti di Paolo con la fondazione camaldolese fiorentina trovano comunque ulteriore testimonianza nella sua nomina a legato papale per l'abbazia nel 1419 e nel 1423. Circa il codice Med. Pal. 87 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (databile tra 1410-1415 *ca.*), cfr. KURT VON FISCHER, *Paolo da Firenze und der Squarcialupi-Kodex (I-Fl 87)*, «Quadrivium», IX (1968), pp. 5-24; nulla aggiunge il recente scritto di JOHN STINSON, *I manoscritti musicali del Trecento*, in *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, a cura di Carlo Fiore, Palermo, L'Epos, 2004 (De charta, 7), pp. 65-88: 67.

³¹ Si veda, per esempio, il caso di GIOVANNI GIORGIO SPARACCIARI, *Davidici Conventus Per Ioannem Georgium Sparacciarium A Monte Causario, Ecclesiae Sancti Nicolai de Ravenna Organorum pulsatorem, Quinque Vocum Modulatione Cum Fundamentalibus Parte Dispositi, Ac Admodum R. Patri, P. Domino Hortensio Lazaro Bagnacaballensi Congregationis Camaldulensium S.S. Severi, & Apollinaris in Classe Ab-*

volte da Claudio Merulo nella dedicazione della sua edizione del 1566 degli *Introita Missarum* del Minore conventuale Costanzo Porta³². Oltre a ciò, le indagini sul repertorio del primo Seicento mi hanno portato a notare un interessante episodio che documenta (sebbene, stante la situazione odierna degli studi, sarebbe meglio dire che lascia immaginare) quale dovesse essere l'incidenza della Congregazione Cenobitica Camaldolese sull'arte musicale: riscontriamo infatti la dedica al medesimo personaggio di due diverse opere, sebbene queste appartengano ad ambiti sensibilmente distanti fra di loro, e non solo geograficamente. Leggiamo allora la dedicatoria dei *Salmi a Otto Brevi con il Primo Choro Concertato. Del Signor Alessandro Grandi Maestro di Capella in Santa Maria Maggiore di Bergamo. Raccolti, & nuovamente dati in luce da Alessandro Vincenti, et dedicati al Molto Illustre, & Reverendissimo P. D. Aurelio Policanti da Verona Abbate Generale della Congregatione Camaldolense* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1629):

Al Molto Illustre, & Reuerendissimo P. D. Aurelio Policanti da Verona Abbate Generale della Congregatione Camaldolense, Mio Signore, e Padron Colendissimo.

Nel riuerire, con diuoto affetto V. P. Reuerendissima gareggiano insieme con dolce inuidia, & inuidiosa dolcezza gl'inchiostrati dell'Auttore con quelli dello Stampatore. Per-

bati meritissimo devotionis ergo dicati, Venezia, Alessandro Vincenti, 1625; cfr. la dedica e quanto rilevato in GAETANO GASPARI, *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale 'G. B. Martini' di Bologna*, Bologna, Forni, 1961 (Studi e testi di musicologia, I), vol. II, p. 313. Si veda anche POMPEO SIGNORUCCI, *Salmi, Falsibordoni, e Motetti a tre voci Commodissimi per cantare, & concertare nell'Organo, con ogni sorte di strumento: Con dui magnificat: uno intiero l'altro à versi spezzati, Di Pompeo Signorucci Maestro di Capella, & Organista del Borgo S. Sepolcro. Novamente composti & dati in luce. E con il Basso continuato per maggior commodità de gli Organisti. Opera sesta*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1603.

³² Cfr. *Constantii Portae Cremonensis quinque vocum Musica in Introitus Missarum, quae in diebus Dominicis toto anno celebrantur, iuxta morem Sanctae Romanae Ecclesiae; nunc primum à Claudio Corregiate in lucem edita. Venetiis Apud Claudium Corregiatem, & Faustum Bethaniam socios*, 1566. La dedica è rivolta:

Al Reverendissimo P. D. Egidio General dignissimo della Relligion Camaldolese. Claudio da Correggio.

La Musica, fatta sopra gl'Introiti delle Domeniche dal molto eccellente, & carissimo amico mio F. Costanzo Porta Cremonese; si come è rara, et d'huomo che nella sua professione ha pochissimi pari; così deue essere da me intitolata a V. P. Reverendiss. come a quella che nella dottrina, nella prudentia, e in tutte le virtù morali, nella bontà, e in ogni altra operation nobile è singolare. L'amor poi ch'io so dalla molta sua cortesia essermi portato, & l'obbligo, ch'io ho di farle riuerentia, spignerà [!] lei ad accettarla volentieri, si come ha indotto me a presentargliele con tutto il cuore. Di Venetia a XXV. di Novembre 1566.

Rimanendo ancora in ambito cinquecentesco, si veda pure la dedica – d'opera profana – nelle *Canzon a Quattro Voci di Giacomo Giannotti da Ravenna, Mastro di Capella d'Osimo. Raccolta per Francesco Rambaldi Ravennate, et da lui novamente date in luce. Libro Primo* (Venezia, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1584), rivolta dal curatore al «Padre Don Secondo Piccolati della Badia del polesine, Abbate Meritissimo della Badia di Santa Maria di Pesaro, della Congregatione Camaldolense» (opera purtroppo pervenuta in *unicum* incompleto).

chè; se il Signor Grandi, non bramando altro che di seruire ad ogni gusto di V. P. Reuerendissima, hà con artefice plettro data forma à questi musici parti; Io, riuereute seruo di lei, con affettuosa industria gli ho impressi in questi caratteri, per consacrarli à lei medesima, mio Signore, Personaggio di tanto merito, che nela Congregatione Camaldolense con tanto applauso sostiene di già il Generalato la seconda volta. Si compiaccia dunque la benignità [!] sua di gradire il riuereute affetto dell'uno, & dell'altro, che consacra la loro osseruanza ad ogni pronto ossequio de' cenni di V. P. Reuerendissima, alla quale riuereutemente m'inchino, & da Dio Nostro Signore auguro ogni maggior prosperità. Di Venetia li 10. di Ottobre 1629. Di V. S. Molto Illustre et Reuerendissima Seruitore Deuotissimo ALESSANDRO VINCENTI.

Già trovo ampiamente significativa la doppia sottoscrizione della dedica, dello stampatore e per conto dell'autore, entrambi evidentemente interessati al favore del Generale. Inoltre, deve far riflettere l'identificazione del medesimo dedicatario anche nella stampa di un autore tanto distante quanto Domenico Massenzio da Ronciglione, la cui carriera si svolse interamente in area romana: *Completorium Integrum cum Ave Regina Coelorum, Salve Regina concinendum, & Motecta duo, quae in Quadregesima decantari solent, Octonis Vocibus. Cum Basso ad Organum Auctore Dominico Massentio Roncilionensi Opus Octavum* (Roma, Paolo Masotti, 1630)³³:

All'Religiosissimo, & Reuerendiss^{mo} Padre & Padron mio Osseruan.^{mo} Il P. D. Avrelio Policanti Veronese. Di Tvтта la Congregatione Camaldolense Generale Meritissimo. La continua protettione, che V. P. Reuerendissima per molti anni hà tenuta di mè, mi ha spinto à dedicarle in segno di gratitudine queste mie Compiete: confidando, che l'istessa benignità, che per tanto tempo si è degnata di proteggere il Padre, degnerassi di proteggere ancora i Figli. E si come nel Pellicano, ch'ella porta nella bella, e misteriosa Insegna de' suoi Antenati, chiaramente io scorgo, ch'essendo V. P. Reuerendissima Padre vniuersale della Sua Illustrissima Religione, allatta, e pasce in essa con le viscere della sua paterna Charità tanti Figli, quanti Religiosi vi sono; così certamente io spero; ch'essendo questi miei parti riceuti sotto l'ale della sua protettione, saranno come suoi da lei nudriti col Sangue di quel benigno affetto, ch'ella sempre si è compiaciuta mostrarmi, e tanto più n'accerto la mia Speranza, quanto che questi componimenti sono ancor essi Figli Sacri, e Religiosi, e nati di mè, che sono deuotissimo della Sua Religione, & in particolare di V. P. Reuerendissima alla quale facendo humilissima riueranza prego dal Cielo ogni desiderata felicità. Di Roma il primo di Marzo. 1630. Di V. P. Molto Illustre, & Reuerendissimo. Obligatiss. Seruitore Domenico Massentio.

³³ Sono debitore all'amico Jeffrey Kurtzman per avermi messo a disposizione la descrizione dettagliata dell'edizione del Massenzio e le riproduzioni del frontespizio



FIG. 2 – Armi dell'abate Aurelio Policanti dal front. del *Completorium Integrum* [...] *Auctore Dominico Massentio* [...] (Roma, Paolo Masotti, 1630)

Il profilo dell'abate generale dai nobili natali meriterebbe d'essere studiato specificamente, ma è possibile intuire la rilevanza della sua figura nell'attrarre l'attenzione dei compositori verso la Congregazione, evidentemente volano di una produzione musicale non sporadica.

Tuttavia, è sulla creatività musicale all'interno della Congregazione Camaldolese che qui vogliamo cominciare a far luce, specialmente intorno al secolo Diciassettesimo³⁴, almeno per sommi capi, riservandoci di riprendere una più dettagliata disamina in una prossima pubblicazione. Tra i compositori più prolifici e originali spicca sicuramente Gabriele Fattorini da Faenza: la sua carriera musicale – finora documentata solo attraverso i frontespizi delle stampe – già si presta ottimamente a illustrare quella mobilità attraverso le fondazioni camaldolesi che deve innanzitutto indurci a riconsiderare l'idea d'un supposto isolamento del mondo monastico e dei suoi artisti³⁵. Ma soprattutto, mi preme sottolineare come questo

³⁴ È bene precisare comunque come i primi indizi di una speciale vena musicale si manifestino sin dagli ultimi decenni del Cinquecento, come testimonia – una per tutte – la stampa del *Liber Primus Missarum quinis et senis Vocibus Reverendi D. Sebastiani de Fabriano, Monaci Camaldulensis, nunc primum in lucem editus. Missa Regina Coeli. Missa Ave Regina Coelorum. Missa Alma Redemptoris Mater. Missa Salve Sancta Parens*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1593 (con la dedicatoria al «Reverendissimo Patri D. D. Simeoni Perusino eremitae, et Generali amplissimo totius Ordinis Camaldulensis»).

³⁵ Sappiamo infatti che Fattorini tenne incarichi in diversi luoghi: presso il monastero della Santissima Trinità in Faenza prima del 1598, mentre da quell'anno al 1601 fu maestro di cappella all'abbazia veneta di Santa Maria delle Carceri, e poi a Venezia tra 1602 e 1604; dal 1609 lo ritroviamo maestro di cappella nel duomo di Faenza. La migliore voce biografica si può leggere a cu-

monaco faentino possa vantare almeno due primati di rilievo nella sua cospicua produzione mottettistica: tanto nell'introduzione del basso continuo nelle composizioni a voce sola, anticipando di due anni i ben più celebrati *Concerti Ecclesiastici* del Viadana³⁶, quanto nella forma del mottetto in dialogo con un *Dic nobis Maria* che narra secondo il Vangelo di Giovanni la scoperta del sepolcro vuoto³⁷.

ra di LUCA DELLA LIBERA, s. v. «Fattorini, Gabriele», in *DBI*, vol. 45, 1995, pp. 367-369. A proposito dell'abbazia di Carceri, se poc'anzi abbiamo visto come un abate concentrasse intorno a sé almeno un paio di dediche, ancora più numerose si possono contare le dedicatorie indirizzate a superiori di quest'abbazia, apparentemente periferica (tra Este e Lendinara), ora quasi nota ai soli medievisti e storici dell'arte (da non confondere con Santa Maria della Vangadizza, anch'essa fondazione camaldolese, all'origine del toponimo di Badia Polesine): dall'edizione – sul finire del secolo – di *Francisci Stivorii Organistae Magnificae Communitatis Montanianae Sacrae Cantiones Quaternis paribus vocibus decantandae. His accessit in fine Missa, cum duobus Magnificat* (Verona, Francesco Dalle Donne, 1595, indirizzata a «Admodum Rever. P. D. Antonio Brenio Artium sacræq; Theologiæ Doctori, et Abbati dignissimo in Monasterio D. Mariæ Carcerum»), fino a quella – verso la metà del Seicento – delle *Letanie della Beatissima Vergine Maria à 4. 5. 6. & otto Voci in Concerto, con un Motetto a 8. Pieno. Opera Settima di Don Romualdo Honorii monaco Camaldolese. Dedicate al Rev. P. D. Odoardo Baranardi Da Borgo in Bressa Abbate meritissimo della Badia di S. Maria delle Carceri* (Venezia, stampa del Gardano, 1649).

³⁶ Cfr. *Di Gabriel Fattorini da Faenza i Sacri Concerti a due voci facili, et comodi da cantare, et sonare con l'organo a voci piene, et mutate a beneplacito de cantori, co'l basso generale per maggior commodità de gl'organisti. Novamente composti, & dati in luce*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1600, editio princeps seguita da una nutritissima tradizione di ristampe: 1602 (*Con una nova aggiunta di alcuni Ripieni a quattro per cantare a dui chori, & un breve avvertimento & modo di servirsi di essi*), 1604 e 1608 (sempre presso l'Amadino), seguite da un'ultima nel 1615, ancora amadiniana, fino a poco tempo fa nota solo nell'esemplare registrato da EITNER, *Quellen-Lexicon* (p. 397, ma ignorato da RISM), e ora in quello schedato dal *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preussische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracon*, edited by Aleksandra Patalas, Kraków, Musica Iagellonica, 1999, sotto il n. 625. La provenienza di un esemplare della prima edizione – ora presso la Biblioteca comunale di Fabriano – consente d'ipotizzare con buona sicurezza che i brani della raccolta fossero cantati anche nella Congregazione, quasi certamente nel locale monastero dei santi Biagio e Romualdo. Infine, si veda l'edizione moderna di GABRIELE FATTORINI, *I sacri concerti a due voci (1600)*, edited by Murray C. Bradshaw, [s.l.], American Institute of Musicology, 1986 (Early Sacred Monody, 2), insieme a quanto già evidenziato da CHRISTOPHER WILKINSON, *Gabriele Fattorini: Rival of Viadana*, «Music & Letters», LXV/4 (1984), pp. 329-336, e, più marginalmente, da MURRAY C. BRADSHAW, *Cavalieri and Early Monody*, «The Journal of Musicology», 9/2 (1991), pp. 238-253: 238.

³⁷ Cfr. JOHN WHENHAM, s. v. «Dialogue», in *NGR2*, §5, che lo menziona come «The earliest setting of this kind»; il brano è pubblicato in *Oratorios of the Italian Baroque*, I: *Antecedents of the Oratorio: Sacred Dramatic Dialogues, 1600-1630*, edited by Howard E. Smither, Laaber, Laaber Verlag, 1985 (Concentus musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom). Restando ancora nel genere del mottetto, anche *Il Secondo Libro De Mottetti a Otto Voci di Gabrielle Fattorini da Faenza. Con un basso generale per l'organo, et nel fine una Canzon Francese a quattro voci. Raccolti dal Reverendo Don Donato Beroaldi da Bologna, et da esso novamente dati in luce* (Venezia, Ricciardo Amadino, 1601) rivela almeno un elemento di forte

Fattorini scrisse inoltre due raccolte di salmi polivocali (una compieta e un vesprio)³⁸, un libro di messe, ora perduto³⁹, e altri due di madrigali a cinque voci, di grande interesse⁴⁰. Certo non è questo il luogo per un esame dettagliato della sua produzione musicale, ma mi preme – viceversa – cercare di porre adeguatamente in luce la fortuna di questo monaco compositore presso i contemporanei, altro preciso indizio della circolazione delle idee e delle musiche tra il mondo monasti-

originalità, collocandosi tra le prime sillogi mottettistiche integrate da musica puramente strumentale. Semmai, mi risultano da chiarire le ragioni che abbiano indotto l'autore ad affidare la pubblicazione a un curatore – anch'egli Camaldolese – che pure firmò la dedica a Deodata Leoni, monaca a Bologna «Da le Carceri 19 maggio 1601»: una preziosa testimonianza degli scambi tra monachesimo maschile e femminile.

³⁸ È ancora l'Amadino a stampare, in breve successione, il *Completorium Romanum, Octonis Vocibus canendum, A Gabriele Fattorino Faventino nuper aditum* (1602, con la dedicatoria «Admodum Reverendo Patri D. Ioanni Ludovico Pasolino Faventino, Venerandæ Camal. Religionis Abbati, ac Visitori meritissimo, meoq; Domino ac Patrono colendissimo»), e i *Salmi Per Tutti li Vespri de l'anno, brevi, commodi, & ariosi, con duoi Magnificat. A Quattro Voci Pari. Di Gabriel Fattorini da Faenza. Con un Soprano per Quinta parte aggiunto dall'istesso Autore per potersi cantare anco a cinque a beneplacito de Cantori. Novamente composti, & dati in luce* (1603, con dedica dello stampatore «Al Molto Magnifico et Reverendo Padre Mio Sig. Osservandissimo. Il P. D. Michel Angiolo Gonzadi, Priore dignissimo della Madonna dall'Horto»), quest'ultimi pervenuti purtroppo incompleti.

³⁹ Troviamo l'indicazione «Gabriel fattorini [messe] a 4. 5.» tra le «Messe a più voci che non hanno basso» a p. 12 dell'*Indice di tutte le Opere di Musica Che si trovano nella Stampa della Pigna di Alessandro Vincenti. In Venetia, MDCXXI*. (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), VII: 327, p. 144), e così pure nei successivi cataloghi editoriali del 1649, 1658 e 1662. Nessun esemplare superstito è noto ai repertori.

⁴⁰ Purtroppo ci è pervenuto incompleto l'unico esemplare de *La Cieca. Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci, di Gabriele Fattorini. Novamente posti in luce* (Venezia, Ricciardo Amadino, 1598) con dedicatoria al vescovo di Faenza Giovanni Antonio Grassi, sottoscritta «dalla Reverenda Abbazia delle Carceri da Este»; il contesto delle dediche di questi due libri di madrigali meriterebbe un approfondimento, essendo pure *La Rondinella. Secondo Libro de Madrigali a Cinque Voci, di Gabriel Fattorini novamente composti, & dati in luce* (Venezia, Ricciardo Amadino, 1604) offerto a un prelado estraneo alla Religio del compositore: «Monsig.re Offredo Ofreddi, Vescovo di Molfetta, et Nuntio di N. S. presso la Serenissima Republica di Venetia». Entrambe le raccolte si distinguono per l'impianto marcatamente monografico: la prima si apre con un ampio ciclo di canzone in dodici parti su celebre testo del *Pastor fido* guariniano («Ecco la cieca, eccola giust'a punto»): un'intonazione di grande interesse già solo per il fatto che la sua pubblicazione preceda di diversi anni l'edizione a stampa dei componimenti poetici (Venezia, Gio. Battista Ciotti, 1602), ponendosi così in esordio d'una lunga tradizione proseguita da Giovanni Ghizzolo (1609), Gabriele Sponga (1623) e Giovan Pietro Biandrà (1626). Il *Secondo Libro*, poi, è interamente incentrato sul tema della *Rondinella*, celebrata in tutti i componimenti musicali (comprendenti pure una *Canzone* in sette parti, *Perch'io pianga al tuo canto* di Filippo Alberti), rivelando così un lavoro di spoglio curioso e attento da parte del compositore delle raccolte poetiche apparse a stampa tra l'ultimo decennio del Cinquecento e i primissimi anni del nuovo secolo, proponendone ancora una volta per primo un'intonazione musicale nella maggioranza assoluta dei testi.

co e la sfera *mundana*, e anche di quale potesse essere la fama e la stima di un monaco tra i colleghi musicisti. In effetti, il nome di Fattorini compare in diversi contesti, sempre additato quale esempio o perlomeno quale iniziatore di usi e modelli: così lo troviamo nella *Seconda Parte del Transilvano* di Girolamo Diruta (1609), con l'esempio di diversi brevi contrappunti polivocali e cadenze oltre a quattro ricercari organistici⁴¹. Esattamente nello stesso anno appare alle stampe la testimonianza dell'immane – quanto prezioso – Adriano Banchieri che, oltre ad aggiungere dettagli utili per meglio comprendere il valore e la fama del Camaldolese, suggerisce anche un interessante spunto di riflessione sulla circolazione dei *Sacri Concerti a due voci*⁴².

⁴¹ Cfr. *Seconda Parte del Transilvano, Dialogo diviso in quattro libri del R. P. Girolamo Diruta Perugino Minore Conventuale di San Francesco, Organista del Duomo d'Agobbio, Nel quale si contiene il vero Modo, & la vera Regola d'intavolare ciascun Canto [...]. Opera nuovamente dall'istesso composta, utilissima, & necessaria a' Professori d'Organo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609 (rist. nel 1622; ed. facs. Bologna, Forni, 1971). Sono numerose le pagine da cui si desume chiaramente l'alta fama del nostro monaco; alle pp. 15-16, senza lesinare elogi, Diruta introduce «diversi accompagnamenti sopra un Soggetto d'un accadenza di Gabriel Fattorini, cosa in vero stupenda, e maravigliosa»: e in effetti la condotta polifonica è al tempo stesso dotta e fantasiosa; esempi didattici quali le «accadenze» dovevano circolare in grande copia, se l'autore del trattato ne propone ben sette pagine (pp. 17-23, tutte del Nostro) pur dispiacendosi in questi termini: «Ho dolore di non poterle far stampare tutte, le quali sono trecento, e vinti; n'ho fatto scelta delle più belle, e più artificiose, e da questi essemplij intenderete li variati accompagnamenti delle consonanze». I *Ricerche del Terzo Tuono A 4. Di Gabriel Fattorini*, del *Quarto Tuono* (alle pp. 26-27) e del nono e decimo tono (pp. 32-33) si collocano nientemeno che tra composizioni analoghe del Diruta stesso, di Luzzaschi e del Banchieri: ma solamente Fattorini e Diruta vantano un simile numero di brani portati a esempio nella conclusione del *Secondo Libro* dell'opera. Da ultimo, ancora per rilevare appieno l'attenzione dei contemporanei per i brani tastieristici del Camaldolese e per la circolazione ultramontana, si noterà come essi si ritrovino esemplati (dal *Transilvano*) nell'intavolatura alfabetica tedesca di uno dei celebri codici della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, il ms. Foà 2, alle cc. 89v-90r e 94r-95r.

⁴² Cfr. *Conclusioni nel Suono dell'Organo di D. Adriano Banchieri Bolognese, Olivetano, & Organista di S. Michele in Bosco. Novellamente tradotte, & Dilucidate, in Scrittori Musici, & Organisti Celebri. Opera Vigesima. Alla Gloriosa Vergine, Et Martire Santa Cecilia Devota de gli Musici, & Organisti, Dedicata*, Bologna, Eredi di Gio. Rossi, 1609, p. 25, laddove, discutendo i diversi usi del basso seguente o continuo, l'Olivetano dimostra di ben conoscere i mottetti del Camaldolese apparsi pochi anni prima, quando ricorda che «Pompeo Signorucci maestro di capella del Duomo di Pisa, & Gabrielle Fattorini in quello di Faenza, hanno composto il Basso senza gl'accidenti», e rilevando quindi i rischi che questa soluzione comporta «per quelli Organisti, che non hanno cognitione di tali accidenti». Poche decine di pagine più avanti, l'abilità compositiva del Fattorini è poi oggetto di lodi nel *Parere delle musiche già in uso à quelle, che modernamente vengono praticate* (in part. p. 59) per la fantasia con cui accorda la scrittura musicale al testo poetico madrigalistico, citando – dalla silloge *La Rondinella* – il componimento *O quanto sei simile, ingrata Rondinella*, «quando gionge a quelle parole “Ed ella cangia piede, & muta voglia”, così egli [Fattorini] cangia modulatione, & muta chiavi».

Ancora entro il primo trentennio del Seicento si devono segnalare altri compositori camaldolesi che ancora attendono di essere debitamente riscoperti e collocati entro la cultura musicale del secolo: il ravennate Lucio Billi⁴³, il veronese Didimo Bozi⁴⁴, e Stefano Corradini da Sassuolo⁴⁵, oltre a Lucrezia Orsina Vizzana, monaca del ramo femminile camaldolese e finora unica a poter vantare un'invidiabile serie di studi generati nel filone dei *gender studies*⁴⁶. Tuttavia, non posso fare a meno di osservare come – a mio parere – in molti di questi lavori non si pongano sufficientemente in evidenza le peculiarità del monachesimo femminile rispetto alla storia, usi e consuetudini delle famiglie maschili: un ele-

⁴³ Resta quasi interamente da indagare la biografia di Lucio Billi, di cui si conservano due libri di *Messa e Mottetti a otto voci* (1601 e 1603, entrambi con un «basso generale per maggior comodità de gl'organisti» da annoverare tra le primissime ricorrenze del termine insieme a Fattorini). Fra queste pubblicazioni si colloca poi la stampa de *Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci. Con un Dialogo a otto* (1602) che, con una manciata di brani in miscellanee a stampa e manoscritte, ne esaurisce il lascito compositivo.

⁴⁴ Autore di una *Nova Completa Intiera di Don Didimo Bozi Veronese a Cinque Voci. Con il Basso continuo da cantarsi con l'Organo. Nuovamente data in luce* (1616), dedicata «Al Molto Rev.do Padre mio Osservandissimo il Padre Don Ignatio Galvani da Mantova, Camerlengo digniss. delle Carcere Congregatione Camaldolense [...]», questo monaco è personaggio ancora più ignoto. Esattamente quanto l'autore dei *Motetti a una, due, e tre voci con il suo basso per l'Organo. Dati in luce da don Angelico Provedali Monaco Camaldolense. Dedicati all'Illustrissimo, & Excellentissimo Signor Marc'Antonio Borghese Principe di Sulmona* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1619).

⁴⁵ Questo monaco è noto alle stampe per la sua attività di compilatore de *Il Primo Libro de' Motetti a una, due, tre, et quattro voci. De diversi Excellentissimi Autori, Raccolti dal Molto R. Padre Don Stefano Coradini da Sassuolo. Monaco Camaldolense, & Governatore delle RR. Monache di S. Parise, & di Santa Christina di Treviso. Novamente composti & dati in luce, Con il Basso per l'Organo* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1624), comprendente opere di Gio. Francesco Anerio, Stefano Bernardi, Carlo Filago, Giovanni Ghizzolo e dell'anonimo «D. D. A. C.»; cfr. JEROME ROCHE, *Anthologies and the Dissemination of Early Baroque Italian Sacred Music*, «Soundings», IV/1 (1974), pp. 6-12: 7.

⁴⁶ L'intero contesto intorno ai *Componimenti Musicali de Motetti Concertati a una e più voci di Donna Lucretia Orsina Vizzana Monaca nel Sacro Collegio di Santa Christina di Bologna della Congregatione Camaldolense. Dedicati alla medesme Monache Anno 1623* (Venezia, stampa del Gardano [Bartolomeo Magni], 1623) è studiato in diversi contributi di CRAIG A. MONSON, *Disembodied Voices: Music in the Nunneries of Bologna in the Midst of the Counter-Reformation*, in *The Crannied Wall. Women, Religion and the Arts in Early Modern Europe*, edited by Craig A. Monson, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992 (Studies in Medieval and Early Modern Civilization), pp. 191-209; ID., *La pratica della musica nei monasteri femminili bolognesi*, in *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, a cura di Oscar Mischiati e Paolo Russo, Firenze, Olschki, 1993 («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia» 27), pp. 143-160; ID., *Molti concerti, poca concordia: monache, parrochiani e musica nella chiesa e convento dei SS. Vitale e Agricola, 1550-1730*, in *Vitale e Agricola: il culto dei protomartiri di Bologna attraverso i secoli nel XVI centenario della traslazione*, a cura di Gina Fasoli, Bologna, EDB, 1993, pp. 195-200 e, infine, ID., *Disembodied Voices. Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Berkeley, University of California Press, 1995, *passim*.

mento che potrebbe rivelarsi illuminante per valutare con precisione l'eventuale «monasticism» di queste singolari donne compositrici.

Tra il secondo e il terzo quarto del diciassettesimo secolo si registra l'attività di diversi altri monaci – Bernardino Vannini⁴⁷, Costante Ruggieri⁴⁸, e soprattutto Romualdo Onori, con una notevole produzione⁴⁹. Verso la fine del secolo, oltre al poliedrico Teofilo Macchetti, autore anche d'originalissimi scritti di storiografia musicale⁵⁰, si segnalano alcuni nomi dall'assonanza celebre, ma su cui si dovrà

⁴⁷ Le composizioni di Bernardino Vannini da Barbarano (presso Vicenza) sono note attraverso l'imponente attività di compilatore di miscellane del noto conterraneo, che curò la stampa de *R. Floridus Canonius De Silvestris a Barbarano Sacras Musicales Cantiones octo vocibus, et pro Processionibus, Auctore R. Bernardino Vannino Cathedralis Viterbiensis olim Musices Praefecto in lucem edendas curavit* (Roma, Amedeo Belmonti, 1666); ma si vedano anche i brani nelle sillogi RISM B/I 1611/1, 1612/3, 1613/2 e, appunto, 1647/2, anno in cui – probabilmente – il Vannini divenne maestro di cappella nella cattedrale di Viterbo.

⁴⁸ Anche Ruggieri rientra nella tradizione dei compositori camaldolesi incaricati del magistero nella cappella musicale del duomo di Faenza, come testimonia il *Concerto di Salmi e Motetti con Violini e senza con una Messa a tre con Violini di Costante Ruggieri Maestro di Capella del Duomo di Faenza. Dedicato al Reverendissimo Padre Don Alberto Giupponi Abbate Generale della Congregazione Camaldolense. Opera Seconda* (Venezia, Francesco Magni, 1666), sebbene il suo nome circoli almeno dal 1657 quando si sostituisce il maestro e i documenti d'archivio menzionano «quel p.re Ruggieri camald.se». Cfr. PAOLO FABBRI, *Tre secoli di musica a Ravenna dalla Controriforma alla caduta dell'Antico Regime*, Ravenna, Longo, 1983 (Musica, Immagine, Teatro, 1), p. 40.

⁴⁹ Assolutamente imponente la sua produzione consegnata alle stampe: *Concerti a doi, tre e quattro voci, con alcuni Salmi a quattro e 5. voci Del P. Don Romualdo Honorii Monaco Camaldolese. Libro Primo. Dedicati al M.to Ill.re et Rev.mo P. D. Gregorio Ceccolini* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1638); *Messa Salmi et Litanie Concertate a 4 Voci, con Basso Continuo di D. Romualdo Honorii Monaco Camaldolense. Opera Seconda* (Venezia, Bartolomeo Magni, 1640); *Il Primo Libro di Messe Concertate a cinque, et a sei voci di D. Romualdo Honorii Monaco Camaldolense Opera Quarta* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1642); *Il Secondo Libro di Messe Concertate a 5. 7 e 8. voci, con violini [...]* *Opera Quinta* (Venezia, Gardano, 1645); *Il Primo Libro de Vesperì a 5. Concertati, con alcuni Salmi a 3. [...]* *Opera Sesta* (Venezia, Gardano, 1647); *Letanie della Beatissima Vergine Maria à 4. 5. 6. & otto Voci in Concerto, con un Motetto a 8. Pieno. Opera Settima di Don Romualdo Honorii Monaco Camaldolese. Dedicata al Rev. P. D. Odoardo Baranardi Da Borgo in Bressa Abbate meritissimo della Badia di S. Maria delle Carveri* (Venezia, Gardano, 1649); sono dunque da considerare perdute le opere III e VI, mentre diverse composizioni in miscellanee attestano ulteriormente la fortuna di questo autore.

⁵⁰ Teofilo Macchetti (Venezia, 1632 - monastero di San Michele in Borgo, Pisa, 1714) si rivelò come musicista in Ravenna prima ancora di seguire il magistero di Legrenzi a Venezia. A partire dal 1681 fu per lunghi anni maestro di cappella nella Primaziale di Pisa, pubblicando due raccolte di salmi (Bologna, 1687 e 1693); eppure, nel suo lascito manoscritto, accanto ai *Responsori per i Morti a 5 voci dispari*, spicca più particolarmente la mole degli scritti, che lo pongono in una posizione di primo piano tra gli scrittori camaldolesi: il più importante – e compiuto – ha per titolo: *Curiosità musicali nelle quali si tratta di musica in generale; e si dimostrano alcune inconvenienze che si hanno nelli scrittori specialmente in ordine alli modi e tuoni armoniali degli antichi e nel tempo della moderna applicazione* (Ms. segnato 248 in I-PIu, datato 1711-12); cfr. BEATRICE PESCIERELLI, *Teofilo Macchetti*

ancora investigare⁵¹. Ad ogni modo, bisogna notare che per tutto questo periodo le fonti documentarie riferiscono notizie su molti altri personaggi, compositori attivi anche nell'ambito dei più nuovi generi dell'oratorio e della cantata, sebbene le loro opere, probabilmente circolate solo in manoscritto, non sembrano essere sopravvissute⁵².

Ma veniamo finalmente al compositore che considero in assoluto più rappresentativo e di maggiore rilievo, il romano Orazio Tarditi: una figura dalla lunga carriera musicale favorita – tra l'altro – da una notevole longevità, tanto da comporre e avviare alle stampe non meno di quarantadue numeri d'opera tra 1622 e 1670, in massima parte pervenuti⁵³. Su di lui e sulla sua produzione ho condotto

(1632-1714). *Un dimenticato precursore della ricerca musicologica*, «Acta musicologica», XLVIII/1 (1976), pp. 104-111, oltre a CAROLYN GIANTURCO, LUCIA PIEROTTI BOCCACCIO, *Teofilo Macchettii and Sacred Music in Pisa, 1694-1713*, in *Musicologia Humana: Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, edited by Siegfried Gmeinwieser, David Hiley, Jörg Riedlbauer, Firenze, Olschki, 1994 (*Historiae musicae cultores*. Biblioteca, 74), pp. 393-415.

⁵¹ È il caso dell'Alessandro Ziani, autore della raccolta di sonate dal titolo *Harmonie di Strumenti Musicali del Padre D. Alessandro Ziani Monaco Camaldolense Dedicate all'Ill.mo et Ecc.mo Sig.r Carlo Figlio Dell'Illustrissimo & Eccellentissimo Sig. Andrea Cawulier, e Procurator di S. Marco. Che fù del Serenissimo Carlo Contarini Opera Prima* (Venezia, Stampa del Gardano, 1683), che potrebbe essere imparentato con gli operisti Pietro Andrea (anch'egli detto «Abate», ma in realtà canonico regolare) e Marc'Antonio Ziani. O ancora, di Remigio Cesti, nipote di Antonio Cesti, da alcuni detto Domenicano, ma su cui ho rinvenuto testimonianze e indizi significativi che mi inducono a ritenerlo monaco camaldolese della congregazione cenobitica di Murano (sempre che non si tratti di un'omonimia).

⁵² Tra i nomi già emersi in precedenti studi, cito il P. D. Clemente Celini [Cellini], maestro di cappella del duomo di Faenza nel 1674, e il P. D. Fidenzio [Pierfidenzio] Mauri da Faenza, priore di Sant'Ippolito di Faenza e maestro di cappella, autore di un oratorio nel 1702. Cfr. PAOLO FABBRI, *L'Escoriale dei Camaldolesi*, in *Cultura e vita civile a Ravenna nei secoli XVI-XX*, a cura di Donatino Domini, Bologna, University press, 1981, pp. 27-94: rispettivamente alle pp. 71 e 43, 48 e *passim*.

⁵³ Risultano perdute le opere III-V e IX: tra queste si possono forse ipotizzare i primi due libri di mottetti a due e tre voci e un primo libro di madrigali, da ascrivere agli anni tra la seconda metà degli anni Venti e i primi anni Trenta. Inoltre, non sono pervenute le opere XI, XII e XIX, apparse verosimilmente tra la metà degli anni Trenta e i primi Quaranta. Infine, mancano le opere XXVII e XXVIII databili tra 1663 e 1668. Va poi notato che dalla numerazione delle opere sembrano esser escluse alcune raccolte di musiche vocali profane (ma – significativamente – non i madrigali): è il caso delle *Arie a voce sola* del 1646 (sebbene costituiscano l'op. VI quelle precedenti del 1628) e dei due libri di *Canzonette* apparsi nel 1642 e 1647 (eppure il *Libro III* del 1652 è l'op. XXXII). Inoltre, dal prezioso spoglio degli *Indici* editoriali realizzato dal compianto Oscar Mischiati possiamo cavare notizie di opere non identificate e probabilmente perdute, in particolare tra le *Musiche per cantar, e sonar nel Chitaron, Tiorba, Arpicordo, & Chitarra alla Spagnola, & altro simile stromento*. Scopriamo quindi una quarta raccolta di *Arie a voce sola di Oratio Tarditti lib. 4.*, la cui menzione nei cataloghi non può contenere errori e consente di supporre anche

ricerche piuttosto ampie diversi anni fa, ma solo oggi mi trovo a pubblicare alcune notizie documentarie inedite. La fonte principale è costituita da un importante volume di *Memorie* del monastero urbano di Sant'Apollinare in Classe di Ravenna per gli anni 1628-1740, ora conservato presso l'Archivio di Stato; da questo manoscritto sono emerse diverse informazioni del tutto nuove quali l'esatta data di nascita, che va ad anticipare di un anno quanto finora solo ipotizzato nei dizionari enciclopedici: Tarditi nacque precisamente il 13 dicembre 1601⁵⁴. Questa data è poi confermata da un altro documento che ho rinvenuto: la cosiddetta scheda di professione, ossia il documento calligrafato su pergamena – in teoria autografo – con il quale il novizio alla fine del suo anno di noviziato si presentava all'altare del monastero e, di fronte all'abate e alla comunità, pronunciava i voti solenni. Presso i Camaldolesi così come presso altre famiglie monastiche l'inizio dell'anno di noviziato (la *vestizione*) non poteva avvenire prima del quindicesimo anno d'età giacché la professione non poteva essere pronunciata prima dei sedici anni; inoltre, la tradizione voleva che questa cerimonia solenne cadesse nel giorno del compleanno del novizio, a rimarcare ulteriormente la sua 'nuova nascita' nella religione monastica, adottando definitivamente un nuovo nome⁵⁵. Ebbene, il documento qui riprodotto è datato 13 dicembre 1617 e fu quasi certamente tenuto tra le mani dal giovane Orazio⁵⁶.

l'esistenza d'un terzo libro, ipotizzabile tra il 1646 e il 1658 (cfr. MISCHIATI, *Indici*, IXbis:803 e X:899). Ancora più delicata risulta l'identificazione d'un volume di *Scherzi Recitatini à Voce sola di Oratio Tarditi* testimoniato a partire dal 1658, soprattutto per via del titolo che rinvia a un genere mai frequentato dal compositore (cfr. MISCHIATI, *Indici*, IXbis:807 e X:903).

⁵⁴ La prima traccia riguardante la data di nascita mi era stata fornita dal Padre bibliotecario di Camaldoli, D. Ugo Fossa – cui vanno i miei ringraziamenti – che aveva verificato per me i documenti collazionati da Pietro Canneti, erudito investigatore della storia camaldolese e fondatore della grande biblioteca del monastero di Sant'Apollinare in Classe (ora sede della Biblioteca Classense). In particolare, l'opera inedita *Bibliotheca Camaldulensis*, ms. 660 riferiva (a c. 103) che Orazio Tarditi fosse nato il 13 dicembre e che morì «expleto anno septuagesimo quinto». Tuttavia, quest'ultima formula riprende letteralmente quanto scritto nelle *Memorie* classensi, a riprova del fatto che Canneti vi attinse direttamente.

⁵⁵ Ricordo come il rito della professione monastica ricalcasse appunto quello battesimale sotto molti aspetti. Il Capitolo del 1603 stabilì l'età per l'inizio del noviziato e per la professione; in realtà si trattò semplicemente di un adeguamento a prescrizioni generali della curia pontificia che riguardavano l'intero mondo monastico sulla base della bolla di Sisto V *Cum de omnibus* del 1587: cfr. *Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum, Taurinensis editio* [...], tomo VIII, Torino, Dalmazzo, 1863, n. CXII del novembre 1587, pp. 951-960: 958, §12.

⁵⁶ In teoria, la scheda di professione doveva essere scritta dal novizio di proprio pugno, a segnare ulteriormente l'impegno del voto: il documento è in I-RAAs: Classe n. 140, *Giuramenti di monaci nell'ingresso all'Ordine, 1612-1699*, a c. 7 di un corposissimo volume che riunisce le pergamene di professione, incollate sul verso delle carte, e le caratteristiche di quella del nostro musicista autorizzano indubbiamente a supporre possa trattarsi d'un autografo calligrafico:

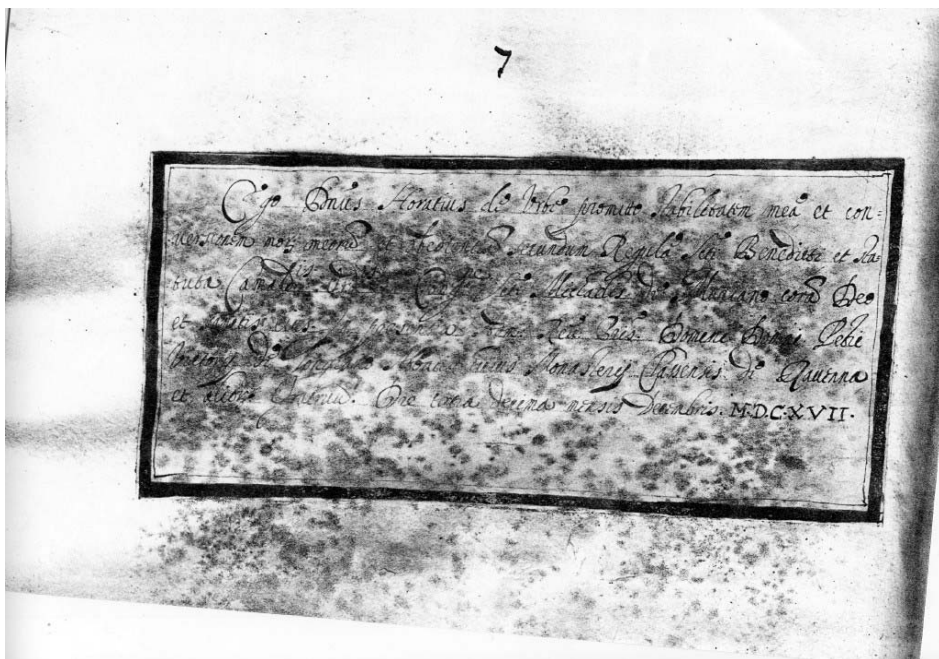


FIG. 3 – I-RAAs: Classe n. 140, *Giuramenti 1612-1699*, c. 7: scheda di professione di Orazio Tarditi

La seconda notizia che si ricava dalle *Memorie* ravennati mi pare ancor più interessante, poiché consente di riannodare alcuni fili sciolti: il necrologio di Tarditi, registrato in data 18 gennaio 1677, esordisce scrivendo: «Morì il Padre Don Horatio Tarditi da Roma, figlio di Paolo Tarditi, uno de più rinomati Organisti del suo

Ego Dominus Horatius de Urbe promitto stabilitatem meam, et conversionem motum meorum, et obedientiam secundum Regulam Sancti Benedicti et statuta Camaldulensis Ordinis Congregatione Sancti Michaelis de Muriano coram Deo et Sanctis eius. In presentia Admodum Reverendum Prioris Domini Domni Petri Victorij de Longiano, Abbatis eius Monasterij Classensis de Ravenna et aliorum fratruum. Die tertia decima mensis Decembris. MDC.XVII.

Viceversa, il tomo I-RAAs: Classe n. 139, *Giuramenti di monaci nell'ingresso all'Ordine, 1492-1695*, salta gli anni dal 1614 al 1633. La professione di Tarditi è registrata anche in I-RAAs: Classe n. 2600, *Abati di Classe 1519-1797*; *Vestizioni di monaci 1671-1796*. *Professioni di monaci 1523-1796*, intitolato *Catalogus Abbatum & Professorum Classis*: a c. 6v si legge dell'elezione abbaziale di Pietro da Longiano («De Anno 1615. / R.dus Adm. Pr. Dnus Petrii Victorij de Longiano hic professus, electus fuit in Abbatem [...]») e, a c. 69v: «Die 13. Xbris 1617. D. Oratius Romanus professionem emisit in hac Abb.a in manibus adm. R.di D.ni Petri Victorij Abbatis huius Abb.e Classen.».

tempo»⁵⁷. Il dato è di non poca importanza, poiché unisce il nostro Orazio all'organista e compositore Paolo Tarditi, noto per essere stato uno degli iniziatori più convinti dello stile concertato in area romana, specialmente con la pubblicazione nel 1620 della prima (e per lungo tempo unica) raccolta a stampa di salmi vespertini con strumenti obbligati⁵⁸.

⁵⁷ Cfr. I-RAas, *Classe*, n. 2601: il necrologio si trova a c. 96r (107r della cart. mod.). Dal medesimo volume di *Memorie* apprendiamo per esempio che nel 1628 presso la chiesa del monastero era attivo come maestro di cappella un musicista e compositore di rilevanza locale quale il ravennate Francesco Eredi (1575 o 1581-dopo 1635), maestro anche in cattedrale dal 1623 alla morte e autore della singolare raccolta madrigalistica *L'Armida del Tasso posta in musica* (1629). Inoltre, quanto alle attitudini musicali dei monaci, la *Nota della Famiglia del corrente anno* dettaglia la precisa distribuzione delle cariche per la musica e il canto («Don Grisostomo da Mont'Albino, Organista e D. Aurelio da Cesena, Organista. Il P. D. Eusebio Veronese, Chorista e P. Romualdo dal Finale, 2.o Chorista»), nell'ambito d'una comunità monastica di tutto rispetto (35 professori, 5 conversi, 8 commessi e 25 servitori). Ancora riguardo alle date, una discrepanza si registra tra i documenti citati e la monumentale opera di GIOVANNI BENEDETTO MITTARELLI, ANSELMO COSTADONI, *Annales Camaldulenses ordinis Sancti Benedicti: quibus plura interseruntur tum ceteras Italico-monasticas res, tum historiam Ecclesiasticam remque Diplomaticam illustrantia*, 9 voll., Venezia, Giovanni Battista Pasquali, 1755-1773, vol. VIII (1764), p. 452, dove si data la morte in febbraio, sempre nel monastero forlivese: «Decessit hoc anno quinto-decimo kalendas februarii in monasterio sancti Salvatoris Foro-livii Horatius Tarditus Romanus monachus Camaldulensis, expleto sua aetatis septagesimo-quinto anno». Sono ovviamente propenso ad assegnare maggiore credibilità ai documenti ravennati.

⁵⁸ Paolo Tarditi († dopo il 1649) ebbe una carriera musicale interamente romana: membro della *Confraternita dei Musici di Roma* dal 1597, sicuramente organista in San Giovanni dei Fiorentini, nel 1610 rifiutò curiosamente il magistero della cappella di Santa Maria Maggiore che gli si offriva per succedere a Vincenzo Ugolini; assunse il posto solo più tardi, tra 1629 e 1640, dopo aver retto brevemente la musica in San Giacomo e Ildefonso degli Spagnuoli (1619-1620); le ultime notizie lo segnalano maestro alla Madonna dei Monti nel 1649. Al periodo trascorso al servizio della chiesa nazionale spagnola risale l'edizione dei *Psalmi, Magnificat cum quatuor Antiphonis ad Vesperas Octo Vocibus una cum Basso ad Organum decantandi Auctore Paulo Tardito Romano in Ecclesia SS. Jacobi, & Illefonis Hispanicae Nationis, Musices Moderatore. Liber Secundus*, Roma, Luca Antonio Soldi, 1620. Il caso vuole che, ormai diversi anni fa, abbia dedicato a questa importante raccolta vespertina romana uno studio: cfr. DANIELE TORELLI, *Musica sacra e strumenti a Roma: il 'caso' Paolo Tarditi*, relazione presentata al convegno internazionale di studi «L'organo Altemps di Santa Maria in Trastevere e la musica a Roma tra Rinascimento e Barocco» (Roma, 19-20 febbraio 1998), di prossima pubblicazione in «Studi musicali». Se la produzione musicale pervenuta di questo compositore non ha nulla di comparabile con quella del figlio, la sua fama presso i contemporanei doveva comunque essere di tutto rispetto, se si guarda al prestigio delle chiese presso le quali fu maestro, nonché alla circolazione delle sue opere in non meno di undici raccolte miscellanee pubblicate tra 1615 e 1656: a questi dati si aggiunge ora la lusinghiera definizione che ne offre il documento ravennate. Da ultimo, è curioso osservare che KLAUS FISCHER, s. v. «Tarditi, Paolo», in *NGR6*, aveva affermato: «There is no evidence that he was related to Orazio Tarditi».

Il manoscritto ravennate si dilunga sulle doti del Padre Orazio come di dovere, e forse anche qualcosa di più; e tuttavia, la testimonianza d'epoca merita d'essere trascritta integralmente⁵⁹:

1677. / Genaro. / Padre Defonto. / Morì il P. D. Horatio Tarditi da Roma, figlio di Paolo Tarditi, uno de più rinomati Organisti del suo tempo. Questo Padre benché sia passato à miglior vita nel Monastero di S. Salvatore di Forlì, pure se nè fa qui memoria, essendo Professo, e figlio di questo Monastero. Quanto questo fosse celebre nella Musica, nè fanno, e sempre nè faranno piena fede, e testimonianza le sue opere in Musica, che sino al numero di cinquanta e più mandò alle stampe con tanto aplauso, che i medesimi Stampatori lo sollecitavano à trasmetterli le compositioni, per porle sotto il Torchio, perchè da esse ne ritraevano grandissimo utile, tramandandole non solo per tutta Italia, mà anche in altri Regni Oltramontani, e particolarmente in Germania, ove nelle maggiori solennità non si cantavano che le opere del P. Tarditi. Nelle Città più conspicue d'Italia fù richiesto per Maestro di Capella, mà esso non volle mai impegnarsi con alcuno, per poter liberamente servire alla sua Religione in occorrenza di Feste, ch'in diversi Monasterij si facevano. Solo in Iesi, e Faenza se nè stette più anni; in quella al servizio dell'Eminentissimo Card. Cenci; in questa dell'Eminentissimo Rosetti [Rossetti], da quali e per la sua virtù, e per la sua piacevole natura era con particolar affetto amato. Trovandosi alla fine pervenuto ad una età cadente, si ritirò, per riposarsi, nel sopradetto Monastero di Forlì, dove in età di 75. anni, un Mese, e cinque giorni alli 18. di Genaro sù le sette hore della venente notte dalle Musiche della Terra se nè andò à godere le Harmonie del Cielo, munito de soliti ultimi Sacramenti della Chiesa con segni di vero, e buon Religioso trà le mani del suo Confessore. Uomo ben degno, che per sempre se nè viva nella memoria de Posterì à gloria di Dio, della nostra Religione, e di questa Casa Professa.

Semmai, qui mi preme mettere specialmente in evidenza quanto si insista sulla diffusione e sul successo delle musiche di Tarditi, sicuramente correlate alla possibilità di viaggiare e assumere sempre nuovi incarichi, talora anche estemporanei o d'occasione, secondo le necessità della Congregazione («in occorrenza di Feste, ch'in diversi Monasterij si facevano»). E in effetti la maggior parte dei frontespizi delle numerosissime opere documentano il suo continuo peregrinare, sia per gli incarichi assunti per periodi più o meno durevoli⁶⁰, sia per l'«occorrenza di Feste», con le dedizioni delle stampe a celebrare una serie impressionante di nomine di abati dei monasteri principali, oppure di superiori maggiori della Congre-

⁵⁹ Questa testimonianza fu sicuramente la fonte di quanto scrisse più tardi (probabilmente intorno alla metà del Settecento) l'abate Pietro Canneti, in un manoscritto classense dal titolo *Scrittori Camaldolesi e altre memorie riguardanti l'Ordine* (I-RAC: Miscellanea XIV.1-28, Ms. 660); in particolare, da c. 192r, leggiamo le *Notizie degli Uomini Illustri dell'Ordine Camaldolese*: tra queste, l'autore CLXIII (alla c. 327r-v) è il nostro «Horatius Tarditus Pauli Filius Romanus», rievocato in un'ampia notizia che è sostanzialmente la traduzione latina di quanto appena trascritto.

⁶⁰ Tra questi vanno senz'altro ricordati il duomo di Arezzo, San Michele di Murano, Sant'Apollinare in Classe di Ravenna, le cattedrali di Volterra, Forlì, Jesi, Faenza.

gazione (abati generali, visitatori, procuratori generali, camerlenghi)⁶¹. Né mancano le dediche a personalità civili e patrizie, segnatamente nella produzione profana⁶².

Presentare in breve la musica di Orazio Tarditi è impresa assolutamente impossibile: qualcosa ho già avuto occasione di scrivere intorno alle raccolte di salmi intonati con il concorso obbligato degli strumenti⁶³, ma quel che è certo e comune a quasi tutta la produzione, è che egli sfoggia una tale ricchezza e fantasia nella scrittura concertata da indurre ad annoverarlo senza tema d'esagerazioni tra i maggiori interpreti dello sviluppo di questo stile, diffondendo le proprie composizioni giustappunto nell'arco del cinquantennio centrale del secolo. Inoltre, tanto le testimonianze documentarie quanto le musiche rendono omaggio alle doti vocali del Padre Orazio, che evidentemente fu considerato – e richiesto – come uno dei migliori soprannisti. A questo registro acuto sono rivolte intere raccolte e numerosissimi passi del tutto singolari in molte composizioni: tuttavia, egli è capace di alternare e combinare continuamente una scrittura vigorosamente virtuosistica e solistica anche in passi intensamente declamatori, con un contrappunto a tratti denso, dotto, chiaro indizio di una penna capace e sicura. Peraltro, dopo le succitate nuove acquisizioni biografiche, sarà interessante provare a confrontare in futuro questi tratti stilistici con la florida polifonia che informa tanta parte della produzione di suo padre, quel Paolo Tarditi che dovette certamente essere il suo primo maestro.

I limiti di questo contributo non consentono nulla più di una breve introduzione all'opera di Orazio Tarditi, un semplice invito a riscoprire la musica d'un compositore in grado di fare più chiara luce sugli sviluppi stilistici lungo quasi l'intero Seicento. Ho ritenuto quindi di concentrarmi in quest'occasione al solo *corpus* mottettistico, cogliendo tre momenti diversi ma intensamente significativi

⁶¹ Tuttavia, non sono infrequenti lungo l'intero arco della sua carriera le dedicatorie rivolte a prelati, vescovi o membri del clero secolare.

⁶² L'*Amorosa Schiera d'Arie a Voce Sola* (1628) è «Dedicata al Serenissimo Signor Principe Don Lorenzo di Toscana», i *Madrigali a doi, tre e quattro voci in concerto* (1633) «all'illustriss. Sig. il Sig. Gio. Girolamo Manara», e le *Canzonette amorose* (1642) «alla virtuosissima signora Anna Renzi». Tuttavia, i *Madrigali a cinque voci* (1639) sono indirizzati a «Monsign. Lorenzo Corsi», così come *Il Terzo Libro di Canzonette e Madrigaletti* (1652) a «Gio. Pietro Tarlazzi Priore del Monastero di Santa Maria di Vertighe al monte S. Sovino», mentre le *Canzonette Amoroze Libro Secondo* (1647) sono «Dedicate Dall'Auttore à diversi suoi Amici e Padroni, come si vede in faccia di ciascheduna di Esse», con tale schiera di personaggi da meritare, a esse sole, un saggio.

⁶³ Cfr. 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.

della scrittura del Camaldolese⁶⁴. Il primo mottetto che si propone in trascrizione moderna integrale in appendice è tratto dalla prima raccolta pervenuta dedicata interamente al genere a voce sola:

Celesti Fiori Musicali di Varii Concerti Sacri a Voce Sola per Cantare nell'Organo, Chitarrone, Arpa, Leuto, Spinetta, et altro Stromento commodi, et facili per ogni cantore di Horatio Tarditi Organista in S. Michele di Murano. Libro Secondo. Opera Ottava. Nuovamente composta, et data in luce. Con Licenza dei Superiori, et Privilegio. In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXIX.

La composizione *Iudica me Deus*, qui proposta integralmente in appendice, intona un testo certo non estraneo alla tradizione del canto liturgico: esso corrisponde infatti al responsorio CAO 7044 *Iudica me ... fortitudo mea*, e tuttavia prosegue con il testo biblico fonte del formulario, ossia il salmo XLII⁶⁵. Il mottetto rivela un'indubbia facilità e rotondità nel melodiare, ed è costruito in uno splendido equilibrio nel movimento delle parti del *Canto* e del continuo: il primo alternando con sapienza ed efficacia passi recitativi e scrittura fiorita; l'ultimo, abile nell'intervenire ben oltre la semplice funzione di sostegno, con buona e originale autonomia, cogliendo le occasioni di dialogo in una stretta interazione tra voce e *Basso*. Sicuramente notevole anche l'aspetto formale, non semplicemente articolato nel cambio di metro e nel ricorso alla più comune soluzione della ripresa, bensì attuando una continua elaborazione del materiale.

⁶⁴ I mottetti costituiscono indubbiamente il genere che ha punteggiato più regolarmente la sua carriera: la prima raccolta esce nel 1622 («primi es. in stile arioso ed espressivo secondo l'influenza di Monteverdi», come già rilevava Mischiati in *DEUMM*), e ancora con il mottetto – questa volta a voce sola con strumenti – concluderà la propria carriera nel 1670.

⁶⁵ Cfr. *Corpus Antiphonalium Officii* [CAO], 6 vol. a cura di René-Jean Hesbert e René Prevost, Roma, Herder, 1963-1979 (Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Series Maior, Fontes). Da notare, tuttavia, che il responsorio recita generalmente «eripe me» in luogo di «erue me»; si confronti quindi l'intero testo del mottetto con quanto si legge nel salterio della *Vulgata* clementina (1592):

¹ *Iudica me Deus et discerne causam meam de gente non sancta : ab homine iniquo et doloso erue me.*

² *Quia tu es Deus fortitudo mea : quare me repulisti? et quare tristis incedo, dum affligit me inimicus?*

³ *Emitte lucem tuam et veritatem tuam : ipsa me deduxerunt, et adduxerunt in montem sanctum tuum, et in tabernacula tua.*

Inoltre, uno spunto di ricerca interessante per prossimi approfondimenti intorno al testo riguarda la collocazione liturgica di questo salmo, spesso riservato all'ufficio del rito monastico (per es. alle Lodi in *Feria tertia*): un ulteriore elemento di riflessione circa le specificità del contesto benedettino.

Il secondo esempio è tratto dal *Concerto Musiche varie da Chiesa. Motetti, Salmi, e Hinni a Una voce Sola, a due e tre, Concertati parte con Violini e Tiorba e parte senza Istrumenti Opera XXX di Horatio Tarditi Maestro di Cappella del Duomo di Faenza* (Venezia, Gardano, 1650), vasta silloge a stampa che rappresenta l'episodio centrale tra le grandi sillogi dedicate ai diversi generi della musica sacra dal nostro compositore raccolte (ancor più sistematicamente di altri) sotto il titolo di *Concerto*⁶⁶. Il mottetto *Exultate celestes chori* – anch'esso destinato al soprano, ora con violini obbligati con un'interessante alternativa tra la tiorba e il trombone – documenta uno stadio decisamente pregevole nell'elaborazione dello stile concertato, ovvero del saper valorizzare al massimo le possibilità offerte dall'organico e dalla tavolozza dei mezzi compositivi, stilistici ed espressivi per generare il miglior effetto di varietà o la più inattesa delle soluzioni, o ancora, la più efficace rappresentazione di un testo – poetico a tutti gli effetti – e degli affetti⁶⁷.

In conclusione, propongo il confronto con un mottetto tratto dall'opera finora meno nota di Orazio Tarditi e, al tempo stesso, quella che maggiormente rappresenta l'apice di un percorso lungo diversi decenni: mi riferisco ai già menzio-

⁶⁶ La formulazione certamente più simile si ritrova in un compositore che presenta non poche affinità con Tarditi: TARQUINIO MERULA, *Concerto Decimo Quinto, nel quale si contiene Messe, Salmi di più sorti, Concertati in diversi modi, con Istrumenti, e senza. A doi, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto & dodici. Del Cavalier Tarquinio Merula, Academico Filomuso di Bologna, Maestro di Capella, e Organista del Duomo di Bergamo. Dedicato alli Molto Ill.ri e Rever.mi Signori miei Patroni col.mi li Signori Prelati e Canonici della Chiesa Cathedrale di Bergamo*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1639. Successivamente, l'intitolazione ricompare – forse non a caso – proprio in COSTANTE RUGGIERI, *Concerto di Salmi e Motetti con Violini e senza con una Messa a tre con Violini di Costante Ruggieri Maestro di Capella del Duomo di Faenza. Dedicato al Reverendissimo Padre Don Alberto Giupponi Abbate Generale della Congregazione Camaldolense. Opera Seconda*, Venezia, Francesco Magni Gardano, 1666, e poi, ancora più tardi, in ANDREA MATTIOLI, *Harmonia Sacra Dedota dal Concerto di Salmi, Motetti, Inni, & Antifone a Voce sola con violini. Composta e pubblicata da D. Andrea Mattioli Mastro di Capella della Serenissima Altezza di Mantova & humilmente dedicata alla Sacra Cesarea Real Maestà di Claudia Felice Sposa Augustissima di Leopoldo Imperatore*, Venezia, Gardano [Francesco Magni], 1675.

Dopo il 1650, Tarditi ritorna a questo titolo nel *Concerto il Trigesimo Terzo Motetti e Salmi a Tre e Quattro Voci Parte con Violini e parte senza Con una Messa Concertata a Quattro Voci & un Laudate Pueri a Voce Sola Con Doi Violini Di Horatio Tarditi Dedicati Al Molto Illustre & Reverendissimo Padre Don. Bastiano Benini Abbate dignissimo della Badia degl'Angioli in Fiorenza e Vicario Generale della Provincia Toscana* (Venetia, Alessandro Vincenti, 1652), e nel *Concerto il Trigesimo Quinto di Motetti a doi, e tre Voci, alcuni con Violini, Et una Messa Concertata a tre Voci di Horatio Tarditi Dedicato al Reverendissimo Padre Don Pietro Ferracci da Cremona Abbate Generale Apostolico della Congregazione Camaldolense. Eletto dalla Santità di N. S. Alessandro VII* (Venetia, Alessandro Vincenti, 1663).

⁶⁷ Il mottetto è stato eseguito nel duomo di Modena e poi registrato sulla base della mia edizione in una splendida interpretazione di Jill Feldman con l'*Ensemble Aurora* diretti magistralmente da Enrico Gatti nell'ambito della prima ripresa moderna dei *Salmi Concertati* (1654) di Marco Uccellini, dove il brano trovata impiego *in loco antiphonae*. La produzione discografica di Westdeutsche Rundfunk ancora attende la pubblicazione.

nati mottetti a voce sola con strumenti raccolti come Opere XLI e XLII, sottoscritte a meno di due settimane di distanza l'una dall'altra tra febbraio e marzo del 1670 per formare un unico progetto editoriale, affidato allo stampatore bolognese Giacomo Monti e iniziato in realtà già nel 1668⁶⁸. Scorrendo la partitura del mottetto *Valete risus* si possono discernere piuttosto chiaramente diverse novità che contribuiscono a trasformare il genere mottettistico. Il dato che mi preme maggiormente mettere in evidenza – al di là della condotta vocale e dell'interazione tra voce e strumenti – è soprattutto la più definita strutturazione formale del brano. Lo stesso testo – molto genericamente prescritto *Per ogni Tempo* – viene trattato in modo da costruire degli episodi, che i diversi livelli linguistici vengono ulteriormente a differenziare; le multiformi realizzazioni del concertato servono qui a caratterizzare più puntualmente ciò che nell'arco del successivo decennio si presenterà sempre più esplicitamente in sezioni distinte. Penso ad esempio alle opere mottettistiche di Alessandro Stradella, che alcuni studiosi hanno voluto leggere

⁶⁸ Cfr. *Di Horatio Tarditi Motetti a voce sola con Due Violini. Opera XXXXI. Al Reverendissimo Padre D. Tiburtio Buffa Abbate Dignissimo della Badia di Santa Maria d'Urano della Congregazione Camaldolense, e i Motetti a voce sola con due Violini. Libro Secondo Opera XXXXII. di Horatio Tarditi Al Reverendissimo Padre Don Mario Poggi Fiorentino Abbate Digniss. della Badia di S. Giusto di Volterra della Congregazione Camaldolense*. Quanto alle fondazioni cui sono indirizzate le dediche, il monastero dei Santi Giusto e Clemente di Volterra conobbe quasi l'intera storia camaldolese, istituito nel 1113 e abbandonato solo nel 1859 a profitto del vicino e più nuovo San Francesco, abitato dai monaci fino alla soppressione della congregazione cenobitica nel 1935, mentre il monastero di Santa Maria di Urano, in diocesi di Bertinoro (presso Cesena), fu fondato nel 1175 e soppresso nel 1805: Tarditi aveva già dedicato l'op. XXIV del 1647 all'abate di quest'antica fondazione. Le lettere dedicatorie sono datate rispettivamente 26 febbraio e 8 marzo 1670, anno della *summa* mottettistica di Tarditi, con l'Opera XXXX datata in «Bologna li 15. Gennaio 1670» che precede i mottetti a voce sola e raccoglie le ultime composizioni a due voci (*Motetti a due voci Concertati per cantar nell'Organo di Horatio Tarditi Opera XXXX. Dedicati al Molt'Illustre, e Reverendiss. Padre D. Giovanni Marinetti da Venetia Abbate Generale Dignissimo della Congregazione Camaldolense*). In realtà il progetto è realmente unitario tra le opere XL-XLII: queste condividono la medesima impostazione delle destinazioni liturgiche dei mottetti, e tutte si concludono pure con due intonazioni salmodiche comprensive di dossologia (che forse devono indurci a immaginare quanto vasto dovesse essere il patrimonio di composizioni cui il Camaldolese poteva attingere nel compilare le opere da avviare alle stampe). La nuova collaborazione con Giacomo Monti era già cominciata nel 1668 – ossia l'anno dopo la cessazione dell'attività di Alessandro Vincenti con il quale aveva collaborato per lunghi anni – con la *Messa, e Salmi A Due Voci Opera XXXVIII. di Horatio Tarditi Dedicati al Reverendissimo Padre D. Matteo Sacco da Verona Abbate meritiss. della Badia delle Carceri, e Conte del Cavaille*. Ma si noti che Tarditi compare in altre due stampe del Monti uscite anch'esse nel 1668 e 1670: le miscellanee *Sacri Concerti overo Motetti A due, tre voci di diversi Eccellentissimi Autori; Raccolti, e dati in luce da Marino Silvani, e Consacrati al Molt'Illustre Signor Giacomo Maria Marchesini* (con il mottetto *A due voci. Spargite flores*), e *Nuova Raccolta di Motetti a Voce Sola di Diversi Eccellenti Autori Moderni. Dati in luce da Marino Silvani, e dal medesimo dedicati al Molto Rever. Padre Maestro Gio. Battista Parisi Priore Meritissimo del Monastero di Santa Maria de Servi di Bologna* (col mottetto *Velut palma velut rosa*).

come strutturati nella successione di sezioni più recitative e di episodi affini all'aria cantatistica o del teatro musicale. Personalmente, sono dell'opinione che non si possa stabilire una così netta contrapposizione (e meno ancora l'estremizzazione della coppia 'recitativo-aria') neppure in molte composizioni stradelliane; ma è indubbio che questi ultimi mottetti di Orazio Tarditi rappresentino una tappa significativa lungo un percorso nuovo, ancora improntato all'innovazione. Rimane poi ancora del tutto aperta, credo, la questione se sia il mottetto a risentire della strutturazione recitativo-aria, o se piuttosto non sia quest'ultima coppia il risultato di molti decenni di sperimentazione in un genere sempre più libero, sempre più affrancato da una funzionalità liturgica definita – e quindi sbrigliato dal punto di vista linguistico – quale il mottetto. Infine, al momento resta parimenti da approfondire e risolvere la questione se esista o meno tra i compositori provenienti dalle varie anime del monachesimo italiano – seppure ben coscienti delle esperienze musicali «mundane» – uno stile genuinamente 'monastico'; su questo aspetto, dopo parecchi anni d'indagine, comincio ad avere qualche idea, sempre più chiara, definendo meglio i contorni del problema⁶⁹. Ma tutto ciò sarà oggetto di una prossima pubblicazione.

⁶⁹ Stimolanti osservazioni intorno a una cultura realmente monastica si leggono in GREGORIO PENCO, *Monachesimo e cultura*, Seregno, Abbazia San Benedetto, 1993 (Orizzonti monastici, 5), pp. 8-9; l'autore aveva già elaborato alcune considerazioni nel saggio *Cultura e monachesimo lungo la storia*, in *Il monachesimo fra spiritualità e cultura*, Milano, Jaca book, 1991 (Già e non ancora, 199), pp. 85-100: 86-87 (già pubbl. in *La mediazione culturale del monachesimo*, atti del convegno (Parma, 1987), Parma, Tipolitografia benedettina, 1987 (Convegni monastici, 12), pp. 53-71).

Orazio Tarditi, *Indica me Deus**Celesti Fiori Musicali di varii Concerti Sacri a voce sola per cantare nell'Organo [...] Opera VIII.*

Venezia, Alessandro Vincenti, 1629.

Soprano, o Tenore

Organo

lu - - - di - ca me De - us & di - scer - ne cau - sam me - am

de gen - te non sanc - ta ab ho - mi - ne i - ni - quo & do - lo - - - - so e - ru - e me

iu - - - di - ca me De - us & di - scer - ne cau - sam me - am de gen - te non

sanc - ta ab ho - mi - ne i - ni - quo & do - lo - - - - so e - - - - ru - e me.

Qui - a tu es De - us me - us for - ti - tu - do for - ti - tu - do me -

a qui - a tu es De - us me - us qui - a tu es De - us me - us for - ti - tu -

45

C do me - a qui - a tu es De - us qui - a tu es De - us

Org

50

C qui - a tu es De - us De - us me - us for - ti - tu - do for - ti - tu - do me - a

Org

55

60

C qui - a tu es De - us De - us me - us for - ti - tu - do for - ti - tu - do me - a.

Org

65

C E - mit - te e - mit - te lu - cem tu - am e - mit - te e - mit - te lu - cem tu - am &

Org

70

C ve - - - ri - ta - tem tu - am e - mit - te e - mit - te lu - cem tu -

Org

75

C am & ve - - - ri - ta - tem tu - am ip - sa me de - dux - e - runt & e - - - dux -

Org

80

C e - runt in mon - tem sanc - tum tu - um & in ta - ber - na -

Org

7 6

85

C cu - la tu - a in mon - tem sanc - tum tu - um & in ta - ber -

Org

6

na - - - - - cu - la tu -

90 a. Qui - a tu es De - us me - us 95 qui - a tu es De - us me - us for - ti -

100 tu - do me - a qui - a tu es De - us me - us 105 qui - a tu es De - us me - us for - ti -

110 tu - do me - a qui - a tu es De - us 115 qui - a tu es De - us 120 qui - a tu es De - us

115 me - us for - ti - tu - do for - ti - tu - - - do me - a 120 for - ti - tu - - do me - a

125 Tu es De - us me - us for - ti - tu - - - do me - - a.

Orazio Tarditi, *Exultate celestes chori**Concerto Musiche varie da chiesa Op. XXX*

Venezia, Gardano, 1650

Violino Primo

Violino Secondo

Trombone [o Tiorba]

Canto

Sinfonia

Organo

5

VI I

VI II

Tbn

C

Org

Ex - ul - ta - te ce - le - stes cho - ri con - gau - de - te fe - li - ces San - cti iu - bi - la - te can - ta - te lau -

10

VI I

VI II

Tbn

C

Org

da - te can - ta - te can - ta - te ve - ni - te gen - tes ex - ul - ta - te ce - le - stes cho - ri

15

VI I

VI II

Tbn

C

Org

con-gau-de-te lau-da-te can-ta-te can-

20

VI I

VI II

Tbn

C

Org

ta-te ve-ni-te gen-tes con-gau-de-te lau-da-te can-ta-te can-ta-te ve-ni-te gen-tes

25

VI I

VI II

Tbn

C

Org

Ve-ni-te gen-tes cur-ri-te An-ge-li cur-ri-te po-pu-li pro-pe-ra-te fi-

30

VI I

VI II

Tbn

C

Org

de-les

35

VI I

VI II

Tbn

C

Org

ve - ni - te gen - tes cur - ri - te An - ge - li cur - ri - te po - pu - li pro - pe - ra - te fi - de - les

40

VI I

VI II

Tbn

C

Org

adagio

Ma - grum no - men le - su - ter -

adagio

45

VI I

VI II

Tbn

C

Org

allegro

ri - bi - le in ce - lo & in ter - ra ec - ce cu - ius im - pro - pe - rij no - men est in ae - ter - num

allegro

VI I

VI II

Tbn

C

Org

50

VI I

VI II

Thn

C

Org

iu - bi - let le - te - tur con - ci - nat ex - ul - tet gau - - - de - at ce - le - stis cu - ri -

55

VI I

VI II

Thn

C

Org

a

60

VI I

VI II

Thn

C

Org

iu - bi - let le - te - tur con - ci - nat ex - ul - tet gau - - - de - at ce - le - stis cu - ri -

65

VI I

VI II

Thn

C

Org

a

4

70 75

VI I

VI II

Tbn

C

Org

da-te li-li-a da-te flo-res da-te ro-sas col-lau-da-te a-do-ra-te no-men le-

80 85

VI I

VI II

Tbn

C

Org

sus

6

90

VI I

VI II

Tbn

C

Org

da-te li-li-a da-te flo-res da-te ro-sas col-lau-da-te a-do-ra-te no-

95 100

VI I

VI II

Tbn

C

Org

men e-ius

6

105

vi - vat vi - vat vi - vat no - men san - ctum le - sus vi - vat

7 6

110 115

le - sus in ae - ter - num vi - vat

7 6

120 125

vi - vat vi - vat vi - vat vi - vat no - men san - ctum le - sus vi - vat

6

130

le - sus in ae - ter - num vi - vat vi - vat vi - vat vi - vat in ae -

4

135

140

VI I

VI II

Tbn

C

Org

ter - num

145

VI I

VI II

Tbn

C

Org

vi - vat no - men san - ctum le - sus vi - vat le - sus in ae -

150

155

VI I

VI II

Tbn

C

Org

ter - num vi - vat vi - vat

160

VI I

VI II

Tbn

C

Org

Vi-vat no-men san-ctum le-sus vi-vat vi-vat in ae - ter - - - - - num.

20

Piano.

le - te va - le - te va - le - te mun - di de - li - ci - ae va - le - te va - le - te.

25

Quid mi - hi est in cae - lo & quid vo - lo - su - per ter - ram cor me - um cor me - um & ca - ro me - a ex - ul - ta -

30

ve - - - runt ex - ul - ta - ve - - - runt in De - um vi - vum cor me - um cor me - um & ca - ro

35

Valete risus da capo.

me - a ex - ul - ta - ve - - - - - runt in De - um vi - vum in De - um vi - vum in De - um vi - vum.

40

VII

VIII

C

Org

In De-o est spes me-a in De-o vi-ta me-a in De-o glo-ri-a in De-o glo-ri-a me-a in De-o glo-ri-a

45

50

VII

VIII

C

Org

me-a a-diu-tor me-us a-diu-tor me-us & li-be-

[* orig. Fa diesis] [* orig. croma]

55

VII

VIII

C

Org

ra-tor me-us

60

VII

VIII

C

Org

a-diu-tor me-us a-diu-tor me-us & li-be-ra-

The musical score is arranged in four systems, each with four staves: VII (Tenor), VIII (Alto), C (Soprano), and Org (Organ). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Latin, and the organ part provides a harmonic accompaniment.

System 1: The organ part begins with a series of eighth notes. The vocal parts enter with the lyrics "tor me-us" and "sem-per iu-bi-lus can-tan-". A measure number of 65 is indicated.

System 2: The organ part continues with a similar rhythmic pattern. The vocal parts sing "do" and "sem-per iu-bi-lus can-tan-". A measure number of 70 is indicated.

System 3: The organ part features a more complex rhythmic pattern. The vocal parts sing "in vo-ce tu-bae Psal-te" and "ri-j vo-ce tu-bae Psal-te". A measure number of 75 is indicated.

System 4: The organ part concludes with a final series of eighth notes. The vocal parts sing "ri-j can-ti-co & lau-de" and "in can-". A measure number of 80 is indicated. The system ends with the markings "Piano." and "Forte."

VII
 VIII
 C
 Org

ti - co & lau - de in can - - - -

Piano. Forte. Piano. Forte.

85

VII
 VIII
 C
 Org

ti - co & lau - de Lau - da - bo - no - men

Piano. Forte. Adagio. Affetto.

90

VII
 VIII
 C
 Org

tu - um lau - da - bo - no - men tu - um Do - mi - ne De - us Do - mi - ne De - us me - us Do - mi - ne

95

VII
 VIII
 C
 Org

De - us Do - mi - ne De - us De - - - - us me - us.

t. t.

100

Valete risus da capo.

Allegro.
105

A beneplacito. Alleluia

Allegro.

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

A beneplacito. Alleluia

110

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

115

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

120

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

The musical score consists of three systems, each with four staves labeled VII, VIII, C, and Org. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system starts at measure 125. Staves VII and VIII play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Staff C has the lyrics "Al-le-lu-ia" repeated four times. The Organ part provides a harmonic accompaniment. The second system starts at measure 130. Staves VII and VIII continue their rhythmic pattern. Staff C has the lyrics "Al - - - - -" and a tempo marking "[Adagio]". The Organ part continues with a sustained note. The third system starts at measure 135. Staves VII and VIII play a similar rhythmic pattern. Staff C has the lyrics "le - lu - - - - ia." and a tempo marking "[* orig. Si-La-Si-Do]". The Organ part continues with a sustained note.

125

VII

VIII

C

Org

Al-le-lu-ia

Al-le-lu-ia

Al-le-lu-ia

Al-le-lu-ia

130

VII

VIII

C

Org

[Adagio]

Al - - - - -

[* orig. Si-La-Si-Do]

135

VII

VIII

C

Org

le - lu - - - - ia.

CHRISTINE GETZ

***/ Regii concenti spirituali (1605)
di Stefano Limido e l'esportazione
dello stile drammatico italiano***

I REGII CONCENTI SPIRITUALI (1605)
DI STEFANO LIMIDO E L'ESPORTAZIONE
DELLO STILE DRAMMATICO ITALIANO

Nella Milano della Controriforma, il madrigale spirituale - nonostante la popolarità acquisita in diversi centri dell'Italia del Nord come Mantova e Venezia - si è diffuso lentamente. Anche quando gli stampatori del capoluogo lombardo cominciarono ad adottare il genere, i milanesi preferivano ovviamente le «contraffatture» sacre delle opere secolari alle composizioni ispirate direttamente dai testi vernacolari.¹ Delle nove raccolte ancora esistenti di madrigali spirituali stampate fra il 1600 e il 1611 dalle imprese di Tini e di Tradate, infatti, solo due - *La donna vestita di sole* (1602) di Orfeo Vecchi e *I Regii concenti spirituali* (1605) di Stefano Limido - mettono in evidenza composizioni del tutto nuove.

Queste due raccolte sono particolarmente degne di nota non solo perché sono ispirate da poesie vernacolari, ma anche perché rappresentano una tradizione propria dell'Italia settentrionale in cui i cicli dei madrigali mariani si propongono come deschi musicali per il parto, completi di scene drammatiche in miniatura.² Come ho già osservato in altra sede, *La donna vestita di sole* di Vecchi era un dono post-parto per Hippolita Borromea Sanseverina Baribiana, Contessa di Belgioioso e moglie di uno dei molti protettori del compositore. I madrigali contenuti nella raccolta elencano le virtù della Vergine e raccontano gli avvenimenti importanti

¹ Le sette collezioni di contrafacta pubblicate dalle imprese di Tini e di Tradate fra il 1600 e il 1611 sono elencate in MARIANGELA DONÀ, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Firenze, Leo S. Olschki, 1961, pp. 97 e 111-115. Contrafacta, composti da Geronimo Cavalieri, Aquilino Coppini, e Orfeo Vecchi, sono oggetto di indagine in alcuni studi. Si vedano CLAUDIO SARTORI, *Monteverdiana*, «The Musical Quarterly» XXXVIII (1952), n. 3, pp. 399-413; MARGARET ANN ROURKE, *Sacred Contrafacta of Monteverdi's Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan*, «Music and Letters» LXV (1984), n. 2, pp. 168-175; ANTONIO DELFINO, *Geronimo Cavalieri e alcuni contrafacta di madrigali Marenziani* in *Luca Marenzio musicista europeo*, a cura di M. T. Rosa Barezzi e Mariella Sala, Brescia, 1990; PENNY KAYE PEKRUL DRAPER, *A Comprehensive Study and Critical Edition of Orfeo Vecchi's Scielta di Madrigali a cinque voci*, Ph.D. dissertation, Michigan State University, 1997 e UWE WOLF, «Prima Arianna, poi Maria»: *Rielaborazioni religiose di musica vocale profana degli inizi del XVII secolo in Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela e Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 351-366.

² Sul *descho di parto* e la sua connessione mariana vedi ROBERTA J. M. OLSON, *The Florentine Tondo*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 22-29 e 83-104.

della sua vita; essi erano destinati ad essere cantati dalla Contessa insieme ai figli nella loro casa.³ *I Regii concenti spirituali* di Limido, che mettono in evidenza accompagnamenti musicali di testi italiani e castigliani, rivelano una simile impostazione (cfr. Tavola 1). La raccolta è dedicata a Filippo III di Spagna, committente di Limido, e la dedica, che fu scritta a Milano il giorno dopo la nascita del suo primogenito, conclude con la dichiarazione che:

[. . .] assai mi fido, che con l'autorità di MARIA Vergine, delle cui lodi sono impressi, avranno libera entrata al real cospetto di Vostra Maestà a cui insieme con Suoi descendenti di CHRISTO Rè de Regi, e dalla stessa Beatissima Reina dell'universo, prego salute, e felicità.⁴

Per questo motivo la raccolta di Limido, come *La donna vestita di sole*, può essere intesa come un dono post-parto. Poco si sa dei rapporti fra Limido e Filippo III, e poco si sa, a dire il vero, su Limido stesso. Il frontespizio de *I Regii concenti spirituali* lo identifica come un «musico nella camera della Maestà Cattolica»⁵ e lo storiografo milanese Paolo Morigia indica che appartiene a quella cerchia di musicisti milanesi le cui opere circolavano stampate fino al 1595.⁶ È poco probabile, ma certamente non impossibile, che lui fosse quello Stefano Limido accusato di trascurare la propria moglie in una lettera scritta a Battista Limido, un prete residente in Busto Picinino, da Carlo Borromeo il 17 dicembre 1567.⁷ Un dispaccio reale da Filippo III a Don Pedro Enrique de Acevedo, Conte de Fuentes e governatore di Milano, con il quale viene concesso al Limido un assegno di 500 ducati *una tantum* per la manutenzione della sua casa milanese, indica che egli era sposato ed aveva alcuni figli. Il documento rivela anche che Limido aveva servito nella cappella reale per nove anni, e, per di più, lo identifica come il soprintendente in carica del gruppo dei violisti.⁸ Altri documenti indicano che tale gruppo includeva altri suonatori d'archi milanesi, ma non spiegano se i musicisti in questio-

³ CHRISTINE GETZ, *L'altare della Vergine nella Controriforma a Milano e «La donna vestita di sole»* (1602), in *Barocco Padano 3*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2004, pp. 83-101.

⁴ STEFANO LIMIDO, *I Regii Concenti Spirituali [...] libro primo a 5. e 6. voci*, Milano, Agostino Tradate, 1605, la dedica (Madrid, Biblioteca Nacional R 14441-14445).

⁵ LIMIDO, *I Regii Concenti Spiritualis*, frontespizio.

⁶ PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, Milano, Pacifico Pontio, 1595, p. 186.

⁷ Archivio Storico Diocesano di Milano (d'ora in poi ASDM), *Archivio Spirituale Sezione IX*, Carteggio Ufficiale 1/4 (Lettere di Carlo Borromeo 1565-1569), f. 65r.

⁸ Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASM), *Dispacci Reali* 48-49 (1607-1609: Filippo III), 13 Novembre 1608.

ne operassero prevalentemente in Spagna o alla corte di Milano.⁹ Il mottetto a cinque *Sepulto Domino* di Limido si trova nel repertorio conservato in El Escorial 5, un manoscritto spagnolo del primo Seicento che contiene messe e mottetti di Boluda, Guerau, León, Morales, Victoria e Palestrina, come pure una passione di Nasco.¹⁰ Quindi è possibile che Limido abbia trascorso una parte della sua carriera alla corte imperiale, e che anche la sua dedica a Filippo III fosse scritta a Milano.

Il contenuto de *I Regii concenti* di Limido riflette i modelli della pietà femminile coltivati alla corte imperiale dall'Imperatrice Maria, da Margherita della Croce e da Margherita d'Austria attraverso le loro numerose elemosine, il loro comportamento materno, i loro esercizi di mortificazione e meditazione, il tutto riferibile ad un' inclinazione spirituale che si rifà allo stile di vita claustrale del convento di Descalzas.¹¹ La raccolta si apre con un madrigale che descrive un concerto angelico in onore della Vergine, che evoca i numerosi quadri quattrocenteschi su questo soggetto, e prosegue con un madrigale ove viene espresso un omaggio alla donna vestita di sole di *Apocalisse* 12, un'immagine mariana popolare nella Controriforma che si propone anche come tema centrale de *La donna vestita di sole* di Vecchi. Altri madrigali enumerano le virtù e gli attributi accordati comunemente alla Vergine, ma il pezzo centrale della raccolta è un ciclo in nove sezioni dedicato al lamento della Vergine per la crocefissione di Gesù, composto sul testo dei *Pietosi affetti* (1589) di Angelo Grillo.¹² Limido concentra l'attenzione sul tema mariano della madre paziente, evocando così l'immagine espressa in modo aggressivo

⁹ ASM, *Dispacci Reali* 46 (1603-1604: Filippo III), Busta 1603, ff. 80 e 81, e Busta 1604, ff. 44-46 e 79, come pure *Dispacci Reali* 47 (1605-1606: Filippo III), 18 febbraio 1605. Il gruppo dei violisti include Gabriel Gabrieli, Francesco Olegio, Honoratio Miguel, Giovanni Battista Ardemano, e Bernardo Blanco.

¹⁰ El Escorial, *Real Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, Biblioteca y Archivo de Música*, Ms. 5, f. 53v-54r. Vedi MICHAEL NOONE, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Hapsburgs, 1563-1700*, Rochester: University of Rochester Press, 1998, pp. 214-216.

¹¹ Sulla influenza di queste tre donne al corte imperiale vedi MAGDALENA S. SÁNCHEZ, *The Empress, the Queen, and the Nun: Women and Power at the Court of Philip III of Spain*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 137-155.

¹² Un'edizione moderna del testo è pubblicata in ELIO DURANTE - ANNA MARTELOTTI, *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano. Poeta per musica del secolo decimosesto*, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1989, pp. 368-370. Il testo fu composto in musica anche da Leone Leoni. Vedi DURANTE - MARTELOTTI, *Don Angelo Grillo*, p. 479. GIULIA RABONI, *Il madrigalista genovese Livio Celiano e il benedettino Grillo, in margine a un una recente monografia*, «Studi seicenteschi» 32 (1991), pp. 137-188, sostiene che gli *Affetti Pietosi* hanno molte cose in comune con la poesia religiosa tedesca che circolava in traduzioni latine ed italiane alla fine del Cinquecento e nel primo Seicento.

da Margherita d'Austria, la quale dona all'Impero Asburgico il suo Infante salvatore proverbiale.¹³

Due quadri di Juan Pantoja de la Cruz, che era il pittore della corte nella stessa epoca, infatti, dipingono Margherita come la madre del bambino Gesù. Il *Nacimiento de la Virgen* del 1603 (cfr. Illustrazione 1)¹⁴ mostra la madre di Margherita, l'Arciduchessa Maria di Baviera, che fa il bagno alla Vergine appena nata con l'assistenza di una serva, mentre le sorelle maggiori di Margherita stanno a guardare. L'identità delle partecipanti rende ovvio il fatto che la Vergine appena nata è in realtà Margherita. Nella più manifesta *Annunciation* del 1605 (cfr. Illustrazione 2),¹⁵ l'Infanta Anna, svolgendo il ruolo dell'arcangelo Gabriele, annuncia la nascita imminente di Cristo a sua madre Margherita, sulla quale discende lo Spirito Santo secondo la tradizione del vangelo di Luca.¹⁶ Magdalena Sánchez sostiene che tali immagini sottolineavano la santità e i diritti divini dei sovrani Asburgici.¹⁷ Esse aumentavano anche il potere temporale di Margherita. Facendosi chiamare come la Vergine, essa non solo faceva venire in mente al popolo la sua divina responsabilità nel generare un erede, ma delineava efficacemente anche il suo ruolo futuro di interceditrice presso Dio e presso lo stato nell'ambito maschile e femminile della società spagnola. Questo ruolo fu enfatizzato dall'elogiatore Jéronimo de Florencia all'esequie della regina nel 1611.¹⁸

L'appropriazione da parte della corte imperiale di tali immagini mariane di madre e di interceditrice non avrebbe avuto effetto sulla società Milanese. Milano aveva nutrito a lungo una tradizione mariana,¹⁹ tanto da vantare nel 1594 oltre

¹³ Secondo MARÍA JESÚS PÉREZ MARTÍN, *Margarita de Austria*, Madrid: Espasa-Calpe S. A., 1961, pp. 96-97, la devozione di Margherita alla Vergine si esplicava, in parte, nel suo pellegrinaggio alla Madonna della Speranza in Valladolid, dove lei pregava per avere un erede. Sulla sua predilezione per l'arte religiosa in generale, vedi VIRGINIA TROVAR MARTÍN, *Sobre el gusto artístico de las reinas de España en el siglo XVII en VIII Jornadas de arte: La mujer en el arte Español*, Madrid: Editorial Alpuerto, s.a., pp. 190-192.

¹⁴ Madrid, Museo del Prado.

¹⁵ Vienna, Kunsthistorisches Museum.

¹⁶ Vedi SÁNCHEZ, *The Empress, the Queen, and the Nun*, pp. 152-153, e J. M. SERRERA, *La mecánica del retrato de corte in Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, a cura di Santiago Saaavedra, Madrid, Museo del Prado, 1990, 39-40.

¹⁷ SÁNCHEZ, *The Empress, the Queen, and the Nun*, la lastra 3.

¹⁸ SÁNCHEZ, *The Empress, the Queen, and the Nun*, 152.

¹⁹ Sulla storia della pietà Mariana a Milano vedi ENRICO CATTANEO, *Maria santissima nella storia della spiritualità Milanese in Archivio Ambrosianum VIII*, Milano, 1955, e MARIA CECILIA VISENTIN, *La pietà mariana nella Milano del Rinascimento*, Milano, N.E.D., 1995.

quarantadue culti dedicati alla Madonna solo nell'ambito della città stessa.²⁰ Inoltre la devozione mariana aveva pervaso completamente la vita domestica milanese per mezzo della recita del Piccolo Ufficio della Beata Vergine Maria, della nascente attività della Confraternita del Rosario, della recita quotidiana dell'Ave Maria e del canto della Salve Regina; ciascuna di queste pratiche religiose assegnava al devoto un certo numero di indulgenze pontificie.²¹ Anche il dono di cibo e di vino, nonché l'offerta delle elemosine ai poveri nel giorno di sabato, giorno consacrato alla Vergine, erano pratiche molto avvertite dai fedeli.²² Tutte queste attività furono promosse fra le donne nobili, ma la recita del Rosario venne unita in particolare con l'immagine della Vergine come madre dopo la pubblicazione diocesana, nel 1569, de *Le Meditationi del Rosario*, che esaminano l'esperienza materna di Maria per mezzo della vita del Gesù.²³ Insomma, la devozione a Maria madre si affermò in modo del tutto straordinario nei tre decenni finali del Cinquecento e, di conseguenza, anche l'Accademia degli Inquieti, che era la società letteraria *primière* della città, assunse la Vergine come sua protettrice.²⁴

Probabilmente l'Accademia degli Inquieti è stato un luogo d'incontro fra Grillo e Limido. La società, la quale includeva fra i suoi membri «molti segnalati, et letteratissimi Cavaglieri, et altre persone togate in varie e diverse professioni» provenienti da diverse città, anche lontane, una per tutte Napoli, fu fondata nel 1594 nel palazzo milanese di Muzio Sforza Colonna, Marchese di Caravaggio.²⁵ I componenti si incontravano ogni giovedì ad ascoltare «diverse lettioni, e discorsi in

²⁰ PAOLO MORIGIA, *Historia dove si narra l'origine della famosa divotione della Chiesa della Madonna, posta vicino à quella di S. Celso a Milano*, Milano, Pacifico Pontio, 1594, pp. 28-29. Alcuni di questi sono descritti in PAOLO MORIGIA, *Santuario della Città, e Diocesi di Milano*, Milano, ad istanza de Antonio de gli Antonij, 1603.

²¹ MORIGIA, *Historia*, pp. 38-41.

²² MORIGIA, *Historia*, p. 41.

²³ BARTOLOMEO SCALVO, *Le Meditationi del Rosario della gloriosissima Maria Vergine*, Milano, Pacifico Pontio, 1569. Le meditazioni sono stampate sia in latino sia in italiano.

²⁴ MORIGIA, *La Nobiltà di Milano*, p. 182. L'incentivazione del culto mariano, nel periodo post-tridentino, è efficacemente documentata dall'arte sacra che esalta in particolar modo la Vergine. Tale esaltazione, che non ha precedenti nella storia della Chiesa, è stata interpretata come una risposta intesa ad arginare l'offensiva luterana e calvinista (cfr. ÉMILE MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, Librairie Armand Colin, 1932, pp. 22-48). D'altro canto, anche nell'ambito della musica liturgica e devozionale, la Beata Vergine assume, tra Cinque e Seicento, uno spazio di assoluto rilievo in alcune delle più importanti cappelle musicali del Nord Italia (cfr. MAURIZIO PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra in area padana nel primo Barocco*, in Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo, Atti del Convegno Internazionale (Ronciglione 30 ottobre-1° novembre 1997), a cura di F. Carboni - V. De Lucca - A. Ziino, Roma, Ibimus, 2003, pp. 269-320; 293-294; 303-307).

²⁵ MORIGIA, *La Nobiltà di Milano*, pp. 181-182.

in molte materie» come pure «varij, e diversi componimenti Latini, e volgari, che da gli Academici si vengono componendo, secondo la varietà de' soggetti, e dell'occasioni che lor si rapresentano.»²⁶ In aggiunta alla favola *I falsi dei*²⁷ ed altri divertimenti modesti,²⁸ i membri degli Inquieti composero canzoni e madrigali per *Le gratie d'amore* (1602) di Cesare Negri.²⁹ Benché né Grillo né Limido figurassero fra i componenti iniziali, elencati da Morigia, la documentazione indica che nuovi membri venivano accolti ad ogni incontro settimanale.³⁰ Battista Ardemanio, violista nella cappella reale che più tardi fu elevato al posto di maestro di coro a Santa Maria della Scala,³¹ e Aquilino Coppini, che aveva composto quattro volumi di «contraffatture» sacre sui madrigali di Monteverdi, furono membri degli Inquieti.³² Evidentemente la reputazione di Limido fra i letterati milanesi era almeno pari a quelle di Ardemanio e Coppini, dato che dopo la morte di Limido lo storiografo milanese Filippo Picinelli osserva:

Benche l'essercito della musica, senza veruna consistenza, ricreano gli orecchi se ne passì. Giovanni Stefano Limido professore di Musica, co'l beneficio delle penne istoriche si mantiene persistentemente nella cognitione de i letterati.³³

Quindi è probabile che Limido sia stato un membro dell'accademia o che abbia avuto qualche contatto con i suoi affiliati. Quanto a Grillo, già negli anni precedenti il 1594, era un poeta molto noto, sebbene la sua fama fosse dovuta so-

²⁶ MORIGIA, *La Nobiltà di Milano*, p. 182.

²⁷ *I Falsi dei Favola pastorale piacevolissima dell'estuante Academico Inquieto*, Milano, Pietro Martire Locarno, 1599 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Racc. Dramm. 3399).

²⁸ Vedi DAVIDE DAOLMI, *Le origini dell'opera a Milano (1598-1649)* in *Studi sulla storia della musica in Lombardia II*, Turnhout, Brepols, 1998, p. 85.

²⁹ Vedi CESARE NEGRI, *Le gratie d'amore*, Milano, Pacifico Pontio e Giovanni Battista Piccaglia compagni, 1602, ristampato da New York, Broude Brothers, 1969, la dedica, s.p., e trattato terzo, p. 271.

³⁰ Vedi MORIGIA, *La Nobiltà di Milano*, pp. 181-182, il quale riporta un resoconto dei primi incontri dell'Accademia.

³¹ PAOLO MORIGIA, *La Nobiltà di Milano, aggiuntovi il supplimento in questa nova impressione del Sig. Girolamo Borsieri*, Milano, Giovanni Battista Bidelli, 1619, p. 43, e FILIPPO PICINELLI, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano, Francesco Vigone, 1670, p. 269. Sulla permanenza di Ardemanio alla Scala vedi ROBERT KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2002), p. 72, e MARINA TOFFETTI, *Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala*, Lucca, LIM, 2004.

³² DONÀ, *La stampa musicale a Milano*, pp. 111-115

³³ PICINELLI, *Ateneo*, p. 330.

prattutto al ruolo che egli aveva svolto nella liberazione di Torquato Tasso.³⁴ Ben poco si sa pure del soggiorno milanese di Grillo nel 1602. L'unica indicazione documentaria attesta che egli fu presente alla dieta di S. Pietro in Gessate;³⁵ la sua corrispondenza – d'altro canto – rivela un rapporto molto stretto con Muzio Sforza Colonna e la sua sposa, alla quale presentò le sue *Rime sacre e morali*³⁶ e la parte seconda delle sue *Esequie di Cristo*,³⁷ come pure alcuni madrigali che rappresentano «la dura morte de gli occhi, e de gli orecchi di Cristo nel mestissimo pianto di Maria Vergine». ³⁸ Nel periodo in cui lui era in stretto contatto con il Marchese e la Marchesa, Grillo ricevette ed accettò gli inviti di alcune accademie letterarie attive in diversi luoghi della penisola, tra i quali quelli espressi dall'Accademia degli Affidati di Pavia,³⁹ dall'Accademia degli Umoristi di Roma,⁴⁰ e dall'Accademia dei Giustiziani di Padova.⁴¹ Sembra perciò poco probabile che Colonna avesse esitato nel chiamarlo a far parte degli Inquieti.

Grillo, rinomato per uno stile grazioso, sobrio e scarso volto a porre in evidenza immagini dall'intonazione aspra e disadorna, preferiva il lirismo e i concetti poetici del Petrarca, ma conservava la semplicità schietta che era tipica della poesia italiana del primo Seicento. Egli apprezzava anche la disposizione chiara delle rime e la combinazione equilibrata del genere umile, del genere temperato, del genere grave e del genere sublime che, a suo giudizio, caratterizzavano il discorso poetico del Tasso e del Petrarca (cfr. Esempio 1).⁴²

³⁴ Vedi MICHELE NOVELLI, *Il benedettino Angelo Grillo libertore di Tasso*, Roma, Istituto Editoriale del Mediterraneo, 1969.

³⁵ DURANTE - MARTELOTTI, *Don Angelo Grillo*, pp. 203-205.

³⁶ ANGELO GRILLO, *Lettere del molto R.P. abbate D. Angelo Grillo, Volume Secondo raccolta, sotto capi ordinate, e d'Argomenti arricchite dal Sig. Pietro Petracci, Seconda impressione* (Venezia: Evangelista Deuchino, 1616, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. 3, G. 1242, vol. 2), p. 177.

³⁷ DURANTE - MARTELOTTI, *Don Angelo Grillo*, p. 457.

³⁸ GRILLO, *Lettere... Volume Secondo*, p. 187. Vedi anche DURANTE - MARTELOTTI, *Don Angelo Grillo*, p. 457.

³⁹ ANGELO GRILLO, *Lettere del molto R.P. abbate D. Angelo Grillo In questa terza impressione con nuova raccolta di molt'altre fatta dal Sig. Pietro Petracci nell'Academia de gli Sventati di Udine detto Il Peregrino*, Venezia, Bernardo Giunti e Gio. Battista Ciotti, 1608 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. 3 G. 1 242, vol. 1), pp. 321-322.

⁴⁰ GRILLO, *Lettere... Volume Secondo*, p. 110.

⁴¹ GRILLO, *Lettere... Volume Secondo*, pp. 122-123. MARCO CORRADINI, *Genova e il Barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano, Vita e Pensiero, 1994, p. 36, nota che Grillo fu anche un membro degli Addormentati di Genova, degli Insensati di Perugia, degli Oziosi di Napoli, e degli Incogniti di Venezia.

⁴² CORRADINI, *Genova e il Barocco*, pp. 39-58.

Esempio 1. *Le braccia aperse, strofa prima.*

Le braccia aperse, e gli occhi al Ciel rivolse
 Mestissima MARIA;
 Quando sotto'l gran peso del Croce,
 Stanco anhelante il Figlio
 S'offerse a lei per via,
 Con sanguinoso ciglio:
 E mentre, ohimè, la voce
 Lassa proferir volse
 Il duol la voce, ed il vigor le tolse.

Quindi non sorprende che Grillo fosse indotto ad esprimere singolare predilezione per le composizioni di Giulio Caccini e Claudio Monteverdi, ai quali attribuiva uno stile nuovo che giungeva a tradurre il testo poetico per mezzo della chiarezza della declamazione e della schiettezza dell'affetto. In uno scambio epistolare con Caccini del 1601 riguardo al successo dei *Pietosi affetti*, Grillo esalta Caccini come fondatore di uno stile vocale nuovo, che non solo mette in evidenza un modo naturale di declamare, ma anche esplica efficacemente con la musica la forza espressiva della parola:

[...] ella è padre di nuova maniera di Musica, d'un cantar senza canto, ò più tosto d'un cantar recitativo nobile, e non popolare; che non tronca, non mangia, non toglie la vita alle parole, non l'affetto, anzi gliele accresce, raddoppiando in loro spirito, e forza. E dunque invention sua questa bellissima maniera di cantare: ò forse ella è nuovo ritrovatore di quella forma antica perduta già tanto tempo fa nel vario costume d'infinite genti, e sepolta nell'oscura caligine di tanti secoli. ⁴³

Tredici anni dopo, Grillo similmente lodava il fascino intellettuale e la potenza affettiva delle composizioni del libro sesto dei madrigali di Monteverdi:

questi miei monaci doppo l'haverlo ruminato ben bene, come che l'opera ricerchi premeditatione, e preparatione, me n'han fatto sentir parte, onde si come il cuore m'è stato rapito dalla soavità del concento, così l'intelletto m'è stato ricreato dalla novità dell'artificio. non è musica da orecchia popolare, nè da popolare ingegno, perchè popolare non è la maniera, popolare non è l'autore; ma sollevato oltre le vie ordinarie, e fuor della plebe de' musici. tanto mi consenta la modestia di *Vostra Signoria* e me'l consenta volentieri; che se la sua musica co'l muover mirabilmente l'affetto hà potuto tiranneggiarmi grandemente l'animo [...] ⁴⁴

⁴³ GRILLO, *Lettere*, pp. 434-435. La data di questa lettera è indicata da DURANTE - MARTELOTTI, *Don Angelo Grillo*, p. 453.

⁴⁴ GRILLO, *Lettere: Volume Secondo*, pp. 127-128. La data di questa lettera, 1614, è indicata da DURANTE - MARTELOTTI, *Don Angelo Grillo*, p. 461.

L'accompagnamento musicale a cinque composto da Limido per il ciclo di Grillo sembra essere piuttosto convenzionale rispetto alle inclinazioni musicali del poeta, dato che presenta molti più aspetti in comune con le composizioni di Palestrina, Victoria, e Morales, al fianco dei quali l'opera di Limido si trova nel repertorio di El Escorial 5, di quanti non ne abbia con le composizioni di Caccini e Monteverdi. Benché solo cinque dei sei spartiti musicali originali sopravvivano, una trascrizione delle quattro parti ancora esistenti di *Le braccia aperse* rivela l'inclinazione di Limido per l'imitazione pervasiva, per un trattamento contenuto della dissonanza e per le tessiture in cui il soprano è ben separato dalle voci sovrapposte, che procedono lungo la linea mediana, in virtù di una delineazione ordinata del registro. Nonostante queste affinità con le opere della generazione della Controriforma, il ciclo rivela l'apprezzamento di Limido per certe peculiarità di Grillo: dalla lingua tersa e ben cesellata alle immagini stridenti. Le singole linee vocali del testo sono delineate per mezzo della giustapposizione aspra dei passi contrappuntistici ed omofonici (cfr. Esempio 2), in modo tale da rendere la struttura poetica facilmente riconoscibile e concedere maggiore evidenza alla disposizione delle rime. Il vasto quadro di immagini lampanti evocato nel corso di una singola strofa, che scaturisce senza dubbio dalla ben nota inclinazione supposta di Grillo per lo stile grave e lo stile sublime, è sottolineato dall'impiego di alcuni madrigalismi raffinati e dalla introduzione di inflessioni cromatiche ambedue selettive (cfr. Esempio 3). La ripetizione estesa del testo, per lo più, è riservata solamente all'esordio e alla conclusione della strofa, limitando così sistematicamente l'imposizione delle strutture retoriche su quelle poetiche. Finalmente, e forse in modo più importante, l'attenzione scrupolosa alla chiarezza della declamazione rivela un convergere quasi impeccabile fra il testo ed il ritmo e questo convergere è ancor più intensificato dall'uso frequente di tessiture omoritmiche in corrispondenza dei semitoni cromatici proposti da un'unica voce (cfr. Esempio 4).

Esempio 2. Limido, *Le braccia aperse*, prima parte, battute 9-14.

The musical score for Example 2 shows four staves of music. The top staff is the Soprano part, followed by the Alto, Tenor, and Bass parts. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo/mood is indicated as 'Allegro' at the beginning. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Esempio 3. Limido, *Le braccia aperse*, prima parte, battute 31-37.

31

glio: E - men - tre'ohi - me la vo - ce Las - - - sa pro - fe - rir

glio: E men - tre'ohi - me la vo - ce Las - - - sa pro - fe - rir

- glio: E men - tre'ohi - me la vo - ce Las - - - sa pro - fe - rir

glio: E men - tre'ohi - me la vo - ce Las - - - sa

36

vol - se, pro - fe - rir vol - se,

vol - se, pro - fe - rir vol - se,

vol - se. pro - fe - rir vol - se, Il

pro - fe - rir vol - se, Il

Esempio 4. Limido, *Le braccia aperse*, prima parte, battute 13-16.

ma Ma-ri - a, Quan - do sotto'l gran peso de ____ la Cro - ce,

ma ____ Ma - ri - a, Quan - do sotto'l gran peso de ____ la Cro - ce,

ma Ma-ri - a, Quan - do sotto'l gran peso de ____ la Cro - ce,

ma Ma-ri - a, Quan - do sotto'l gran peso de ____ la Cro - ce,

L'attenzione con cui Limido affrontava la declamazione è in oltre manifesta nelle singole parti musicali stesse, dove la collocazione del testo è prescritta in maniera tale da rendere le intenzioni del compositore inequivocabili.

Nella dedica de *I Regii Conienti*, Limido, che usa un registro linguistico ed un'intonazione emotiva che ricordano l'omaggio a Ferrante Gonzaga trovato ne *Il primo libro delli madrigali a cinque voci* di Hoste da Reggio,⁴⁵ dichiarava che avrebbe avuto intenzione di offrire al suo protettore un sollievo alle «gravi, e importanti occupationi del governo».⁴⁶ La scelta di realizzare questo scopo per mezzo di una raccolta di madrigali spirituali su testi italiani e castigliani era ben calcolata, dato che, come osserva Michael Noone, Filippo III cercava di mantenere ben fornite le istituzioni musicali fondate da suo padre devoto ed amante della musica, tuttavia la sua devozione alla liturgia era più tiepida e i suoi gusti musicali più banali. I documenti ancora esistenti, infatti, suggeriscono che Filippo III preferiva un villancico mediocre ad un mottetto ben costruito.⁴⁷ Perciò probabilmente egli trovò nella raccolta il divertimento piacevole promessogli da Limido.

⁴⁵ HOSTE DA REGGIO, *Il primo libro delli madrigali a cinque voci*, Venezia: Hieronymo Scotto, 1554 (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale), dedica.

⁴⁶ LIMIDO, *I Regii Conienti*, dedica.

⁴⁷ NOONE, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy*, pp. 111-114.

Nondimeno, ulteriori indicazioni presenti nella dedica di Limido rivelano altra motivazione che dovrebbe aver avuto una certa risonanza per Grillo, cioè il desiderio di esportare lo stile drammatico italiano in Europa. In una lettera a Caccini datata 1601, Grillo rassicura il compositore sull'interesse che stava destando nel continente questo nuovo stile:

In soma questa nuova Musica hoggidi viene abbracciata universalmente dalle buone orecchie; et dalle Corti de' Principi Italiani è passata à quelle di Spagna, e di Francia, e d'altre parti di'Europa, come hò da fedel relatione.⁴⁸

Altra corrispondenza epistolare fra Grillo e Caccini dimostra che il poeta considerava le composizioni di Caccini sui suoi testi delle estensioni musicali della sua penna. Non è chiaro se Grillo giudicasse gli accompagnamenti di Limido allo stesso modo, ma Limido indubbiamente li considerava «indegni di tanta luce». ⁴⁹ Limido, lodando la virtù e i gusti musicali di Filippo III, affida la diffusione delle sue straordinarie composizioni al desiderio dei principi di imitare i gusti progressisti ed elevati del monarca, osservando che «è ben dritto, che i temporali Principi tolgan l'esempio dell'eterno Monarca, nella cui pomposa Sala si sente perpetua, e dolcissima melodia». ⁵⁰ Ne *I Regii Concenti Spirituali*, Stefano Limido, un musico milanese nella camera reale di Sua Maestà Cattolica Filippo III, cercava di esportare il nuovo stile drammatico italiano, annunciato da Angelo Grillo, attraverso la predilezione del monarca per la musica vernacolare, attraverso i modelli della pietà femminile coltivati alla corte imperiale e attraverso gli atteggiamenti servili dei cortigiani.

⁴⁸ GRILLO, *Lettere*, pp. 434-435.

⁴⁹ LIMIDO, *I Regii Concenti*, la dedica

⁵⁰ *Ibid.*

Tavola 1.

Il contenuto de *I Regii concenti spirituali* (1605) di Stefano Limido.

[A cinque voci]

Vergine tu (Prima parte)

Basti in tanto (Seconda parte)

Le braccia aperse (Prima parte)

[testo di Angelo Grillo]

E tra le braccia (Seconda parte)

E ritornato (Terza parte)

O miei crin d'oro (Quarta parte)

Gionta al fin (Quinta parte)

O cara imago (Sesta parte)

O dolor per pietà (Settima parte)

E voi ministri (Ottava parte)

Fate che io moia (Nona ed ultima parte)

O de l'eterno Sol (Prima parte)

Questo de la mia mente (Seconda parte)

Virgen Hermosa (Primiera parte)

Virgen discreta (Segunda parte)

A sei voci

Mestissima mia vita

Pues nauegays (Primiera parte)

Y para mas (Segunda parte)

Deten el carro (Primiera parte)

Llagas de amores son (Segunda parte)

Et è per vero, ohime.



Illustrazione 1. Juan Pantoja de la Cruz, *Nacimiento de la Virgen*, 1603. Per cortese concessione del Museo del Prado, Madrid.



Illustrazione 2. Juan Pantoja de la Cruz, *Annunciation*, 1605. Per cortese concessione del Kunsthistorisches Museum, Vienna.

THOMAS DUNN

Lo zio oscuro:
the Music of Giacinto Bondioli

LO ZIO OSCURO: THE MUSIC OF GIACINTO BONDIOLI

Up until now the name of Giacinto (Hiacinto) Bondioli has been generally known only by its association with his nephew, Biagio Marini (1592-1663). The dates of Bondioli's birth and death are still uncertain. In *Serie V* of *Memorie storiche della diocesi di Brescia*, under a section entitled «Uomini illustri di Quinzano d'Oglio» Paolo Guerrini lists a «Giacinto Bondioli Domenicano (1569-1637)».¹ Other writers, notably Andrea Valentini, Giovanni Bignami, and Eleanor Selfridge-Field, have opted for a birth year of 1596.² This latter date, however, would make the uncle four years younger than the nephew.³ Such a situation is not impossible, but clearly more archival research is needed.

Bondioli's surviving compositions are found in five printed sources, three of which, *Salmi intieri*, Opus 4 (Venice, 1622), *Soavi fiori*, Opus 5 (Venice, 1622), and *Psalmi*, Opus 8 (Venice, 1627), are devoted solely to his music.⁴ The other two sources each contain a single piece by him: a canzona in Biagio Marini's *Affetti musicali*, Opus 1 (Venice, 1617),⁵ and a solo motet, «Ave verum corpus,» in the

¹ *Memorie storiche della diocesi di Brescia*, V, p. 110. On p. 115 there is a citation for a «Giovanni Bondioli Sacerdote (1598-1672)».

² ANDREA VALENTINI, *I musicisti bresciani ed il Teatro Grande*, Brescia, 1894, pp. 33-34; GIOVANNI BIGNAMI, *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, Brescia, 1985, p. 53; ELEANOR SELFIDGE-FIELD, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, New York, 1994, p. 127, and «Bondioli, Giacinto», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 2001, III, p. 853.

³ Daniele Torelli has conjectured that both Bondioli and Marini may have been pupils of the same maestro, Giovanni Maria Piccioni. See TORELLI, «Sopra le tenebre del mio povero inchiostro»: Biagio Marini e la musica sacra, in *Barocco padano 4. La musica sacra in area lombardo-padana in età barocca. 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, Como, A.M.I.S., 2006, pp. 152-153.

⁴ The title pages, dedications, and *tavole* of these three collections are given in OSCAR MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740*, Florence, 1992, I, pp. 165-171. For the convenience of the reader I have included the wording of the title pages and dedications in this article.

⁵ Facsimile edition in volume 7 of the series *Archivium musicum collana di testi rari*, Florence, 1978. Modern edition edited by Franco Piperno in *Monumenti musicali italiani*, vol. 15, Milan, 1990.

collection *Ghirlanda sacra* compiled by Leonardo Simonetti, first published in 1625 and reprinted in 1636.⁶ In the *Salmi intieri* and the *Soavi fiori* he is cited as being «da Quinzano Predicator Domenicano»; in the *Psalmi* he is «De Quintiano Brixienensis Concionatoris Ordinis Prædicatorum».⁷ Both this latter collection and the Simonetti print describe his position as «Prior di San Domenico in Venezia».

In this paper I will present a survey of the contents of Bondioli's three collections and provide some analytical comment on representative works.

The *Soavi fiori*

Title page:

SOAVI FIORI / COLTI NEL / Ameno Giardino / DE SACRATE LODI, /
MOTETTI, MAGNIFICAT, / & Canzoni Concertati, à Due voci. /
Con il Basso Continuo. / 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.* / IN VENETIA, MDCXXII. /
Appresso Bartholomeo Magni.

Dedication:

AL M. R. R. SIGNORI / OSSERVANDISISIMI. / QUANDO le S.S. VV. Molto Reverende / m'inuitarono per la sua Festa del Assonta / di N. Signora à Oriano, ne riceuei fauore / singolare, e me le tenni obligato. ma quan- / do poile trouai, e prouai esperti, dotti, e / eccellenti Musici me le affetionai in tal mo / do che non ho potuto trouar quiete, sin che / non gliene do caparra venghino adonque / questi miei Motetti, e Canzoni da loro, come sicuri testimonij del / amore mio verso di esse, e si rendano certe che escono da un petto / amico della sua virtù, e che tanto questi miei Concerti, si troueran / no felici, e gratiosi, quanto meritarano tal volta, essere dalle loro / soauì, & e delicate voci cantati, e celebrati. E con questo le prego / quel bene maggiore, che seruo fidele, et affetuoso puo desiderare / alli suoi cari, e amoreuoli Padroni. / Di Venetia alli 30. Marzo 1622. /

Delle SS. VV. molto M. Reverende / Affetionatissimo seruo / Fra Giacinto Bondioli da Quinzano.

⁶ *Ghirlanda sacra scelta da diversi eccellentissimi compositori de varij motetti à voce sola. Libro primo opera seconda*, Venice, 1625. Facsimile reprint in: *Solo Motets from the Seventeenth Century*, 3, Northern Italy, II, ed. Anne Schnobelen, Garland, 1987.

⁷ In the *Affetti musicali* there is some confusion as to the religious order with which Bondioli was affiliated around that time. In the title of the piece as it appears in the *Basso principale* partbook and in all the *tavole* except for the *Canto secondo* partbook, he is listed as M. R. P. F., not M. R. P. D. as one would expect. This, of course, could simply be a printer's error.

Neither RISM nor Claudio Sartori's *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700* list this collection, which was formerly housed in the Prussian Staatsbibliothek in Berlin and later transferred to the Jagiellonian Library in Cracow.⁸ According to the dedication the publication was intended as a gift of thanks to a *Monsignor* Bartholomeo Biligotti and his nephew Agostino who had invited Bondioli to attend and perhaps participate in a Feast of the Assumption at Oriano, an event that could have occurred in August of the prior year. Whether the «expert, learned, and excellent musicians» praised in the dedication comprise just these two men or whether a larger group of individuals, perhaps members of a monastic order, were to be included, is open to conjecture. Also uncertain are the dates and intents of composition: were all of the twenty-one vocal and instrumental pieces composed following Bondioli's visit to Oriano, or do at least some predate that event?

There are fourteen vocal works and seven instrumental pieces in the collection, the latter referred to on the title page as *canzoni concertati*. The vocal pieces are twice mentioned in the dedication; once as «questi miei Motetti» and later as «questi miei Concerti».⁹ All the pieces are, in the words of the title page, «à due voci con il basso continuato».

«Questi miei concerti»

The vocal pieces are listed in **Table 1**. Their texts indicate performance at various times of the Church Year: Christmas, Lent, Easter, and the Feast of the Assumption among others. Six include Alleluia sections and at least three are Marian in theme. Two settings of the Magnificat are included but no vesper psalms.

⁸ Citations in ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Graz, 1959, II, p. 109a-b; ALEKSANDRA PATALAS, ed. *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preussische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow*, Kraków, 1999, p. 42; OSCAR MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740*, Florence, 1992, pp. 165-167. A copy of the print was once in the library of Basilius Froberger, the father of Johann Jakob Froberger. See SIEDENTOPF HENNING, *Johan Jakob Froberger*, Stuttgart, 1977, pp. 26-30.

⁹ JEROME ROCHE writes of these two terms together: «...motets, or *concerti* – the latter a contemporary term for anything that was not a Mass, a complete psalm setting, or some other strictly liturgical entity» *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, 1984, p. 40.

Of these fourteen works all but two have G as their final,¹⁰ and of those twelve, five have the B-flat *mollis* signature. The two exceptions – *Nata est Virgo Maria* and the first *Magnificat* – have F and D as their respective *finalis*.

Table 1. List of vocal works in Giacinto Bondioli, *Soavi fiori colti nel ameno giardino de sacratì lodi...Opera quinta* (Venice, 1622)

	Title	Liturgical use	Scoring	Signature	<i>finalis</i>
1	O Maria Dei Genetrix Virgo		Canto o Tenore e Basso		G
2	Duo Seraphin clamabant	Responsory – Trinity Sunday	Canto o Tenore e Basso		G
3	Notus in Iudea	Tract – Easter	Doi Canti over Tenori		G
4	Gaudete omnes		Canto o Tenore e Basso		G
5	Benedicam Dominum	Offertory – second week in Lent	Alto, Basso	<i>mollis</i>	G
6	Peccavi super numerum arena	Responsory – Matins	Canto o Tenore e Basso	<i>mollis</i>	G
7	Verbum caro	Responsory – Christmas	Canto o Tenore e Basso	<i>mollis</i>	G
8	Iubilate Deo	Offertory – Epiphany	Doi Canti over Tenori	<i>mollis</i>	G
9	Gaudete cum laetitia	Fourth Sunday of Lent	Doi Canti over Tenori	<i>mollis</i>	G
10	Nata est Virgo Maria		Doi Canti over Tenori	<i>mollis</i>	F
11	Vidi speciosam*		Canto o Tenore e Basso		G
12	O Regem coeli (caeli?)	Responsory – Feast of Circumcision	Doi Canti over Tenori		G
13	Magnificat primi toni		Doi Canti over Tenori		D
14	Magnificat octavi toni		Canto o Tenore e Basso		G

* Dedicated to M. R. P. Lettore F., Michele Zanardi da Ugnano

Let us now look at three of these *concerti/motetti* more closely.

¹⁰ In this paper finals will be denoted by capital letters and are to be considered pitch «classes» rather than octave specific.

Table 2. *O Maria Dei Genetrix*

Text of section	Final cadence of section	Measures ¹¹
O Maria Dei genetrix Virgo gloriosa,	G	1-12
omnium desolatorum consolatrix vera,	D	12-20
Dulcis es, O Maria, clemens et pia.	C	20-37
Deprecare pro nobis filium tuum,	G	38-46
ut cum electis omnibus ad superna gaudia	D	47-59
pervenire me reamur.	G	59-66
Alleluia.	G	67-77

The opening invocation (Example 1) comprises thirty-seven measures. After beginning in G the music makes a brief foray into F in Mm. 7-10, allowing for a somewhat dramatic return to the opening tonality in measure 12 at which point the first full (V-I) cadence in the piece occurs. The *affettuosso* mood of «dulcis es O Maria» is achieved by deception: a 4-3 cadential suspension in measure 22 leads not to the expected resolution on A but to a chord on G. Similarly the 4-3 suspension in measure 25 leads to chords on B-flat and g in the following measure. The return of «O Maria» in the Canto I part in the second half of measure 27 and the subsequent «Clemens et pia» in measures 30-31 recall the melodic gesture of the opening, thus equating «Maria» with «Clemens».¹² The line «ut cum electis omnibus» is the only part of the piece in triple meter.

¹¹ In this paper a «measure» comprises either four semiminims (quarter notes) in common time or *alla breve* or three semibreves or minims in triple meter. Measure numbers in the tables are included simply to give a rough idea of length of a section.

¹² This example also illustrates Bondioli's liberal use of word repetition, perhaps used in order to affect a heightened sense of religious ecstasy. Such repetition is especially extensive in another motet in the *Soavi fiori*, «Gaudete omnes et exultate», a work in praise of St. Domenic.

Example 1

O Maria Dei genetrix, mm. 1-37

Canto
overo Tenor

O Ma - ri - a, Ma - ri - - a

Basso

O Ma - ri - a, Ma - ri - a

Organo

6

C. o T.

De - i ge - ne-trix Vir - go glo - ri

B

De - i ge - ne-trix Vir - - - - - go glo - ri -

6

O.

11

C. o T.

o - - sa om - ni - um de-so-la-to - rum, de-so-la-to - rum con -

B

o - - sa om - ni-um de-so-la - to - rum, de-so-la - to - rum con-so-

11

O.

* - g's in source

16

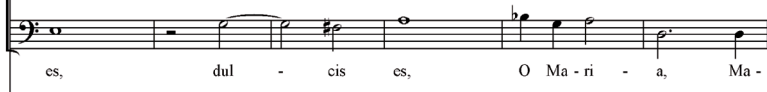
C. o T. 
- so - la - trix ve - ra, con - so - la - trix ve - ra dul -

B 
la - trix ve - ra, con - so - la - trix ve - - - ra dul - cis

O. 

22

C. o T. 
- - cis es, dul - cis, dul - cis es, O —

B 
es, dul - cis es, O Ma - ri - a, Ma -

O. 

28

C. o T. 
— Ma - ri - a, - cle - mens et pi - a, et — pi -

B 
ri - - - a cle - mens et pi - a, et pi -

O. 

33

C. o T. 
a, O Ma - ri - a, cle - mens et pi - - - - a.

B 
a, O Ma - ri - a cle - mens et pi - - - - a.

O. 

Table 3

Text of section	Final cadence of section	Measures
Gaudete cum laetitia	G	1-15
qui in tristitia fuistis	B-flat	15-23
Ut exultetis	C	23-31
et satiemini ab uberibus consolationis vestrae	G	31-49
Alleluia	D, G	50-70
Gaudete cum laetitia	G	70-85

Of the six motets with the *mollis* signature, this work and *Jubilate Deo* make the most extensive use of E-flat, and are the only pieces with «figures» in the *Organo* partbook, the figures being flat signs that indicate the sounding of a c-minor chord.

Example 2

Gaudete cum laetitia, mm. 1-15

Cantus primus
aut Tenor

Cantus Sec.
Aut Tenor

Organo

C.o.T.1

C.o.T.2

Org.

te,

gau -

Gau - de-te cum lac - ti - ti-a, gau - de-te cum lac - ti - ti - a, gau-de - te, gau -

Example 2 is a musical score for three parts: C.o.T.1, C.o.T.2, and Org. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "de - te cum lae - ti - ti - a, gau - de - te cum lae - ti - ti - a." The C.o.T.1 and C.o.T.2 parts are in treble clef, and the Org. part is in bass clef. The C.o.T.1 part has a measure rest of 10 measures at the beginning. The Org. part has a measure rest of 10 measures at the beginning.

The opening fifteen measure section (Example 2) is repeated at the end. The solo-solo-duo layout of this section is typical of vocal and instrumental music of the time, and the chromatic quirkiness of the opening measures with its close juxtaposition of B-flat, B-natural, E-flat and F-sharp is typical of Bondioli's own harmonic practice.

The structurally simpler *Jubilate Deo* contains what are perhaps the most demanding vocal passages in the collection, the opening nineteen measures providing an example (Example 3).

Example 3

Jubilate Deo, mm. 1-19

Example 3 is a musical score for three parts: Cantus primus aut Tenor, Cantus secundus aut Tenor, and Organo. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Ju - bi-la-te, ju-bi - la - te De - o, ju-bi-la-te, ju-bi - la - te De -". The Cantus primus aut Tenor part is in treble clef, the Cantus secundus aut Tenor part is in treble clef, and the Organo part is in bass clef. The Cantus secundus aut Tenor part has a measure rest of 10 measures at the beginning.

6

C.o.T. 1

o Ju-bi-la-te De-o, ju-bi-

C.o.T. 2

Ju-bi-la-te, ju-bi-la-te De-o, ju-bi-la-te De-

6

B.c.

11

C.o.T. 1

la-te De-o.

C.o.T. 2

o, ju-bi-la-te De-o. Om-nis ter-

11

B.c.

16

C.o.T. 1

om-nis ter-ra

C.o.T. 2

- - - ra, om-nis ter-ra

16

B.c.

The piece also contains some comparatively sophisticated harmonic progressions, such as the *mollis* – *durus* – *mollis* activity in measures 60-64, which is followed by a progression along the circle of fifths from F to A in measures 65-68.

Example 4

Jubilate Deo, mm. 60-71

The musical score for 'Jubilate Deo' (measures 60-71) is presented in three systems. The first system includes the Cantus primus/Tenor, Cantus secundus/Tenor, and Organo parts. The second system features the Cantus octavi Toni 1 and 2 parts, along with the B.c. (Basso continuo) part. The third system continues the Cantus octavi Toni 1 and 2 parts, and the B.c. part. The lyrics are in Latin and are set to a melody that is primarily composed, with some polyphonic sections in the Cantus octavi Toni parts.

Cantus primus aut Tenor
quo - - ni - am ip - se est De - - - us

Cantus secundus aut Tenor
quo - ni - am ip - se est De - - - us

Organo

C.o.T. 1
ip-se fe - cit nos, ip-se fe - cit nos et

C.o.T. 2
ip - se fe - cit - nos et non ip - si, et non

B.c.

C.o.T. 1
- non ip - - - si nos.

C.o.T. 2
ip - - - se nos.

B.c.

The pair of Magnificats illustrate two methods of setting the canticle text: the *primi toni* setting is through composed (except for the initial *intonazione*), while the *Magnificat octavi toni* is an *alternatim* work in which the even numbered verses are set polyphonically. In both settings certain melodic and harmonic gestures play a unifying role, such as the melodic fall of a fourth, its use in the *primi toni* setting shown in Example 5:

Example 5

Opening and ending of Magnificat primi toni (*Soavi fiori*)

Cantus Primus
aut Tenor

Cantus Sec.
aut Tenor

Organo

C.p.

C.s.

O.

A - ni-ma me - a___ Do - - - mi - num,

A - ni-ma

a - ni-ma me - - - a, sac-cu - lo - rum,___

me - a___ Do - - - mi - num,

A - men, sac - cu - lo - rum, sac - cu - lo - rum,

sac - cu - lo - rum,___ A - men, sac - cu - lo - rum, A - - -

A - - - - - men.

- - - - - men.

In the *Magnificat octavi toni* the fall of a fourth governs some harmonic progressions as well, as does the bass line sequence C-B-C-D-G. This recurs in various guises at the end of many of the verses (Example 6). This formula does not appear to be a harmonization of the plainchant, however.

Example 6

Recurring harmonic patterns in *Magnificat octavi toni* (*Soavi fiori*)

A. Mm. 1-4 Descent of a fourth in Bass

Canto Et ex - sul - ta - vit

Basso Et ex - sul - ta - vit, et ex - sul - ta - vit

Organo

B. Mm. 19-23

C. sane - tum no-men ei - us, et sane - tum no-men ei - us.

B. sane - tum no-men ei - us, et sane - tum no-men ei - us.

O. Recurring cadential formula

C. Mm. 32-37

C. men-te cor-dis su - i, men-te cor - dis su - i.

B. men - te cor-dis su - i, men-te cor - dis su - i.

O.

D.Mm. 38-47

C.  E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis et di - vi - tes, e

B.  E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis et di - vi - tes, et di - vi -

O. 

C.  di - vi - tes di - mi - sit i - na - - - nes.

B.  tes do - - - mi - sit i - na - - - nes.

O. 

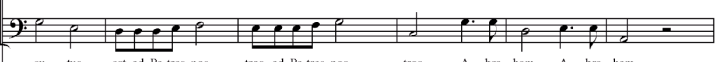
E. Mm. 48-63

C.  Si - cut lo - cu - tus est, si - cut lo - cu - tus est, si - cut lo -

B.  Si - cut lo - cu - tus est, si - cut lo -

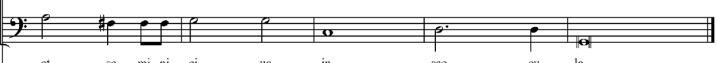
O. 

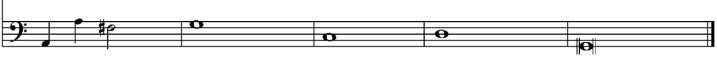
C.  cu - tus est ad Pa - tres nos - tros, ad Pa - tres nos - tros A - bra - ham et se - mi - ni

B.  cu - tus est ad Pa - tres nos - tros, ad Pa - tres nos - tros A - bra - ham, A - bra - ham

O. 

C.  ei - us, et se - mi - ni ei - us in _____ sae - cu - la.

B.  et se - mi - ni ei - us in sae - - cu - la.

O. 

F. Mm. 75-end

C. sae-cu-lo-rum, sae-cu-lo-rum, A - - - - - men.

B. sae-cu-lo-rum, sae-cu-lo-rum, A - - - - - men.

O. sae-cu-lo-rum, sae-cu-lo-rum, A - - - - - men.

The Canzonas

All eight surviving canzonas by Bondioli, the seven in the *Soavi fiori* and the one in his nephew's *Affetti musicali*, are for a *Canto* – either Violin or Cornetto, a *Basso* – either Trombone or *fagotto*, and a *Basso continuato*.¹³ Thus they fall into Agazzari's *concerto dolce* category, a *concerto*, one might add, of performers of moderate ability.¹⁴

The seven canzonas in the *Soavi fiori* are dedicated to an individual:

La Quinzana	M. R. Don Bartholomeo Calzavacca da Quinzano
La Gagliarda	M. R. P. Lettore F. Faustino Gagliarda da Bressa [Brescia?]
La Dieda	Clarissimo Signor Pietro Diedo
La Scarpa	Eccellentissimo Sig. Alouygi Scarpa Medico
La Giuppona	M. Rev. P. Lettore F. Hippolito Maria Giuponi
La Finetta	M. R. P. Giacomo Finetti d'Ancona Maestro di Capella nella Ca' Grande di Venetia ¹⁵
La Giusta M.	Magnifico Signor Paolo Giusti Organista in S. Marco ¹⁶

¹³ That is, a «harmony» bass part. The partbook in which it appears is termed *Basso principale* in the *Affetti musicali* and *Organo* in the *Soavi fiori*. None of these «continuo» parts contain any figures.

¹⁴ They also fall into the category discussed by ANGELA LEPORE, *Marco Uccellini e le composizioni per violino e trombone nelle stampe musicali italiane*, in *Marco Uccellini. Atti del convegno «Marco Uccellini da Forlimpopoli e la sua musica»*, Lucca, 1999, pp. 187-224. In her list of music for violin and trombone in early *seicento* Italy, however, Lepore only mentions *La Hiacinta*.

¹⁵ According to Selfridge-Field, Finetti became organist at Santa Maria Gloriosa de' Frari in 1613 and died in the plague of 1630-31: *Venetian Instrumental Music...*, cit., pp. 27-29. In addition to Bondioli, Biagio Marini and Giovanni Battista Riccio dedicated pieces to him.

¹⁶ Paolo Giusto became an organist at San Marco in 1591 and left in 1624. Selfridge-Field, *op. cit.*, p. 332.

As already mentioned, the canzonas in the *Soavi fiori* are described on title page of the print as *canzoni concertati*. But what makes them *concertati*? They are basically duets, the only possible alternation of texture being solo vs. duo. None have extended solo passages. An illustration, perhaps, of the stylistic range the term *concertato* could cover at that time.¹⁷

But the most intriguing issue concerning these pieces concerns their function. In the dedication, Bondioli (or his ghost writer) writes of «questi miei Motetti, e Canzoni da loro» suggesting that some or all of the *canzoni* may be connected with some of the motets or intended to serve as substitutes for such.¹⁸ And in the *Organo* part of «La Quinzana» there appear the rubrics «Alleluia» and later, «Laeti.» – possibly an abbreviation of «Laetitia». «Laeti.» also appears in the *Organo* part of the third canzona, «La Dieda». As may be noted in Table 3, the motet «Gaudete cum laetitia» includes an Alleluia section. Perhaps La Quinzana could be considered an instrumental substitute for this work, even though the two works are in different modes.

Table 4. Bondioli's canzonas

Title	Clef-fing	<i>finalis</i>	Structural outline
La Hiacinta	G2; C4; C4	G	C 47 + 11 + 18 + 18 ½ + 14 ½ 3/2 1+12 C 2 + 12+30
La Quinzana	C1 ; F4	D	/:C 7 ½ + 17 ½ :/:3 10 C 2 + 21 :/
La Gagliarda	C1 ; F4	F	C 26 + 7 + 11 + 18 3 5 C 2 + 7
La Dieda	G2 ; F3	A	♩ 12 3/2 8 ♩ 1 + 6 3/2 6 ♩ 1 + 13 3/2 1 + 9 ♩ 1 + 20
La Scarpa	G2 ; F3	D	/:C 21 :/:3 10 C 2 + 13 + 7 :/: 3 7 C 3 + 16 :/
La Giuppona	C1 ; F4	G	/♩ 21 :/:3/2 12 ♩ 25 :/
La Finetta	G2 ; F3	D	/:♩ 4 + 4 + 4 + 5 3 7 ♩ 1 + 14 :/: 13 3 6 C 10 + 10 :/
La Giusta	C1 ; F4	G	/:C3 10 C 2 + 19 :/: 9 + 8 3/2 7 ♩ 1 + 12 3/2 7 :/

As may be seen in Table 4, these pieces comprise anywhere from three to seven sections with at least one being in triple meter functioning as a short, contrasting passage rather than being a large, independent section. Five of the pieces have indications for some sections to be repeated.

¹⁷ For a recent discussion of this term see JOACHIM STEINHEUER, *Chamäleon und Salamander. Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*, Kassel, 1999, pp. 113-115.

¹⁸ A colleague has suggested that the «loro» in the phrase «questi miei Motetti, e Canzoni da loro» might refer to the dedicatees or other «eccellenti Musici» referred to in the dedication.

The only one of Bondioli's eight surviving *canzoni* that is reasonably well known is *La Hiacinta* in Marini's *Affetti musicali*. Interestingly enough it is the longest of Bondioli's works in this genre, longer, moreover, than Marini's own two *canzoni* in that collection. A fundamental process in the piece is constant variation of melodic or motivic figuration. Melodic shapes in one section grow out of those in an earlier section. The canzoni in the *Soavi fiori* are shorter, generally under eighty measures in length. Perhaps the most interesting of all are the first and last. The former, *La Quinzana*, dedicated to a citizen of Bondioli's native town, is a compact, tripartite work with flexible, varying phrase lengths and an engaging harmonic vocabulary. The last, *La Giusta*, opens in triple meter with a homophonic texture, the harmonic movement driving towards the second, fourth, and eighth measures, in the manner of a *gagliarda* (Example 7).

Example 7
Opening of *LaGiusta*

The musical score for the opening of *LaGiusta* is presented in two systems. The first system includes staves for Violino over Cornetto, Trombone over Fagotto, and Organo. The second system includes staves for V. o. C., T. o. F., and Org. (Organ). The music is in 3/8 time and features a homophonic texture with a driving harmonic movement. The first system shows measures 1 through 4, and the second system shows measures 5 through 8. The notation includes various note values and rests, with a key signature of one sharp (F#).

10

V. o. C.

10

T. o. F.

10

Org.

This musical score shows measures 10 and 11 for three parts: V. o. C. (Violino over Cornetto), T. o. F. (Trombone over Fagotto), and Org. (Organo). The V. o. C. part is in treble clef, while the T. o. F. and Org. parts are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 10 features a half note in the V. o. C. part and a dotted half note in the T. o. F. and Org. parts. Measure 11 features a quarter note in the V. o. C. part and a dotted half note in the T. o. F. and Org. parts.

Not all of these pieces are on a consistent level of workmanship: awkward voice leading such as the parallel diminished fifths in Mm. 5-6 of *La Gagliarda* (Example 8a) and the problematic measures 5-7 of *La Diedo* (Example 8b). Elsewhere, as in *La Giuppona* and *La Scarpa*, imagination tends to flag, resulting in rather pedestrian music. Even *La Hiacinta*, the work Marini included in his *Affetti musicali* ostensibly as homage to his uncle, is not immune to note-spinning.¹⁹

Example 8a

Opening of *La Gagliarda*

Violino
over Cornetto

Trombone
over Fagotto

Organo

6

V.o.C.

6

T.o.F.

6

Org.

This musical score shows the opening of *La Gagliarda* for three parts: Violino over Cornetto, Trombone over Fagotto, and Organo. The Violino over Cornetto part is in treble clef, while the Trombone over Fagotto and Organo parts are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The Violino over Cornetto part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a dotted half note. The Trombone over Fagotto and Organo parts start with a half note, followed by a quarter note, and then a dotted half note. The Violino over Cornetto part has a measure rest in measure 6, while the Trombone over Fagotto and Organo parts continue with a dotted half note.

¹⁹ It should be noted that Marini's own two canzonas in the *Affetti musicali* are shorter than Bondioli's and take a somewhat different stylistic approach to the genre. Neither approach the length and complexity of his sonatas in that collection.

Example 8b
Opening of La Dieda

Violino
over Cornetto

Trombone
over Fagotto

Organo

V.o.C.

T.o.F.

Org.

The solo motet «Ave verum»

Unlike many of the other works in the Simonetti collection this motet is not printed in *partitura* format; the *Canto* and continuo parts are in separate partbooks. Whether the placement of the piece near the end of the collection has anything to do with the composer's professional standing or relative fame must remain a matter of conjecture. The work is straightforward and unremarkable, not on the level of the best music in the *Soavi fiori*. The mechanical rocking back and forth of the bass line between G and C in the opening measures is an illustration (Example 9).

Example 8b

Opening of Ave Verum Corpus

Canto

A - ve ve - rum cor - pus na - - - tum,

Basso

C.

A - ve ve - rum cor - - - - - pus na -

B.

C.

- - - tum de Ma - ri - a Vir - - - - - gi - ne.

B.

The text underlay is also awkward at times, suggesting that the music may have been recycled. There is some dutiful use of *passaggi* such as those on «corpus» and «Vergine». The *finalis* is G; internal cadences occur on C, d, a, and F, thus situating the work in the *naturalis* hexachord, although there is one excursion into *mollis* territory at the words «O Iesu Fili Mariae».

Salmi, Op. 4

Title page:

SALMI INTIERI / BREVEMENTE CONCERTATI / a Capella e con l'Organo / A quattro voci. / DEL P. F. GIACINTO BONDIOLI / Da Quinzano Predicator Dominicano. / Con il Basso Continuo. / Opera Quarta. / DEDICATI / AL M. R. SIG. D. GIO. MARIA PICCIONI / compatriotto e mansionario in Cocallio / e Musico eccel-

lentissimo. / [marca tipografica] / Stampa del Gardano. / IN VENETIA. M DC XXII.
/ *Appresso Bartholomeo Magni.*

Dedication:

MOLTO REVDO. SIGOR. / MIO OSSERVANDISSIMO / FV detto del Divino Platone, confermato da poi dal Principe / de peripatetici Aristotile che à Dio, à parenti, & a Mac- / stri non si poteua mai rendere tanto quanto da loro ri- / ceuano gli huomini. Il che sè è vero, non sarà di mara / uiglia ad alcuno, se io dando alla Stampa i miei Salmi / a Quattro li faccia vscire sotto l'ombra di V. S. M. R. / dalla quale mi glorio d'hauere imparato quello poco / di pericia che in me si ritroua di Musica, satisfacendo / in questo modo se non al obbligo, (che non vi ariuò) al / animo mio deditissimo alle virtu sue: E certo che se mi / e stata nè primi anni Maestro di Musica, mi potrà an- / cora di presente essere correttore, quando in queste mie / compositioni non vi fossero quelli frutti saporiti, e maturi che aspettaua. E à me / non sarà aggrauio l'essere auertito da quello che è stato Musico di S. Marco di Vene- / tia, Maestro nel istessa professione del Seminario di Brescia per quatro anni, duo / dei 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 alleua / ti, e ammaestrati. Riceua adonque V. S. i fiori & frutti del albero che ha piantato, / è li gusti, che come a lei piacerano, ne andaro altiero, hauendoli prodotti tali, che / si accomodano gratamente al delicato gusto d'uno de primi Musici de giorni no- / stri, aspettando che dal piacere suo ne nasca la satisfatione de gli altri. E con que- / sto me le ricordo, e raccomando in gratia. Da Venetia alli 20. Febraro. 1622. / Di Vostra Sig. Molto Reverenda / Obligatissimo e Seruitore / Fra Giacinto Bondioli da Quinzano.

Like Bondioli, the dedicatee Giovanni Maria Piccioni was from Quinzano d'Oglio.²⁰ Although he was apparently an influential figure none of his own compositions have survived. In addition to the positions listed in the dedication he has been cited as an organist at the *Duomo* in Brescia²¹ and is mentioned by Michael Praetorius in the *Syntagma Musicum*.²² He was also the author of a dedication to a posthumous collection of *juvenalia* by Marenzio that was published in 1616.²³

²⁰ See BIGNAMI, *Enciclopedia*, pp. 190-191, VALENTINI, *I musicisti bresciani*, p. 80, and TORELLI, «*Sopra le tenebre*», p. 152. He is not to be confused with a Giovanni Piccioni who worked in Rimini.

²¹ A list of organists at the Duomo appears on the website <http://utenti.lycos.it/amislobardial/brescia.htm>

²² *Syntagma Musicum* III Book 1, chapter 2.

²³ *Lucae Illius Marentii Omnibus noti Sacrae Cantiones...*, Venice, 1616. The title page, dedications and contents are given in MISCHIATI, *Bibliografia*, I, pp. 436-439. See also MARCO BIZZARINI, *Luca Marenzio*, Palermo, 2003, p. 109.

The contents of this print, the first of Bondioli's two surviving collections of vesper psalms, are listed in Table 5.

Table 5. Giacinto Bondioli, *Salmi brevemente concertati a Capella e con l'Organo A quattro voci* (Venice, 1622)

	Title	Tono	Signature	Finalis	Intonazione	Use of Falsobordone
1	Domine ad adiuvandum		<i>mollis</i>	F		
2	Dixit Dominus	Primo		D	<i>Senza</i>	Yes
3	Confitebor tibi	Ottavo		G		Yes
4	Beatus vir	Terzo		A		Yes
5	Laudate pueri	Secondo	<i>mollis</i>	G	<i>Senza</i>	
6	Laudate Dominum	Primo		D	<i>Senza</i>	
7	In exitu	Misto		D		Yes
8	Lactatus sum	Secondo	<i>mollis</i>	G		
9	Nisi Dominus	Ottavo		G	<i>Senza</i>	Yes
10	Lauda Jerusalem	Terzo		A		Yes
11	Credidi propter	Primo		D		
12	In Convertendo	Sesto	<i>mollis</i>	F		
13	Memento Domine	Ottavo		G		Yes
14	De profundis	Quarto		E		
15	Domine probasti	Secondo	<i>mollis</i>	G		Yes
16	Magnificat	Primo		D		

The first five psalms correspond to the so-called «male cursus», the seventh, eighth, and ninth belong to the «female cursus».²⁴ Unlike Bondioli's other surviving collection of vesper psalms only one setting of the Magnificat is included here. All but four of the pieces begin with a plainchant *intonazione*, and fully half of them include passages set in *falsobordone* style. The title page describes these works as being *brevemente concertati*. Most likely this refers to occasional brief duets that are contrasted with full four-voice scoring.²⁵ The opening of the *Magnificat primo tono* is an example: after the initial *intonazione* the line «Anima mea Dominum» is sung three times: two duets followed by a four-voice repetition (Example 10). The setting of «Os habent et non videbunt» in *In exitu Israel* provides an even more extensive example (Example 11).

²⁴ For a discussion of «cursus», see JEFFREY G. KURTZMAN, *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*, Rice University Studies Monographs in Music, Houston, 1979, Vol. 64, Number 4, p. 125, and *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford, 1999, pp. 500-502.

²⁵ See note 11.

Example 10

Opening of Magnificat primo tono (*Salmi intieri*)

The musical score is written for five parts: Canto, Altus, Tenore, Basso, and Organo. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Latin, and the organ part provides a harmonic accompaniment.

First System:

- Canto:** A - ni-ma, a - ni-ma me - a Do - mi - num,
- Altus:** A - ni-ma, a -
- Tenore:** A - ni-ma, a - ni-ma me - a Do - mi - num,
- Basso:** A - ni-ma, a -
- Organo:** Accompaniment in the bass register.

Second System:

- C.:** a - ni-ma me - a Do - mi - num
- A:** - ni-ma me - a Do - mi-num, a - ni-ma me-a Do - - - mi - num
- T:** a - ni-ma me - a Do - mi - num
- B:** - ni-ma me - a Do - mi-num, a - ni-ma me - a Do - mi - num
- Org.:** Accompaniment in the bass register.

Example 11

In exitu Israel (*Salmi intieri*), mm. 75-94

Canto
Os ha - bent, et non vi - de - bunt.

Altus
et non lo - que - tur: o - cu - los ha - bent,

Tenore
et non lo - que - tur: o - cu - los ha - bent,

Basso
Os ha - bent, et non vi - de - bunt.

Organo

C.
Au - res ha - bent na - res ha - bent, Ma - nus ha - bent

A
et non au - di - ent: et non o - do - ra - bunt. et

T
et non au - di - ent: et non o - do - ra - bunt. et

B
Au - res ha - bent na - res ha - bent, Ma - nus ha - bent

Org.

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 and 6. The voices are Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), with an Organ (Org.) part. The lyrics are in Latin, and the organ part provides harmonic support.

System 1 (Measures 1-4):

- C:** pe - des ha - bent, et non am-bu - la - - - - -
- A:** non pal-pa - bunt: pe - des ha-bent, et non am-bu - la - - - - -
- T:** 8 non pal-pa - bunt: et no am-bu - la - - - - -
- B:** pe - des ha - bent,
- Org.:** (Bass line)

System 2 (Measures 5-6):

- C:** - - - - - bunt:
- A:** - - - - - bunt:
- T:** 8 - - - - - bunt:
- B:** - - - - -
- Org.:** (Bass line)

The opening passage of the *Magnificat primo tono* is also worth noting for the harmonic restlessness and instability of its chordal progression F-g-F-E-a. Within the space of three measures it touches on F and E – the lower and upper extremities of the *naturale* hexachord when arranged in fifths.²⁶ These three measures also place B-flat and G-sharp in very close proximity to one another.²⁷ It is only with the second duo that the work's underlying *finalis* of D is established.

²⁶ See ERIC CHAFE, *Monteverdi's Tonal Language*, New York, 1992, p. 27. The F-E-a progression heard at the opening surfaces again at «Fecit potentiam».

²⁷ The subject of such chromaticism has been extensively discussed by JEFFREY KURTZMAN in *The Monteverdi Vespers...*. See especially pp. 61-64.

During the opening nineteen measures chords are sounded on all the pitch classes of the *naturale* hexachord: C, D, E, F, g, a. Another example of tonal instability may be found in «et sanctum nomen eius» in Mm. 52-56 (Example 12) where a cadence on G is followed by a chord on B-flat which in turn will lead to a cadence on F – another illustration of the jump from *naturale* to *mollis*.

Example 12

Magnificat primo tono (*Salmi intieri*), mm. 52-56

The choice of finals for those cadences that end the individual verses of these psalms is of interest.²⁸ The cadences that end each verse of *Laudate pueri* are almost entirely on G; the exceptions being the verse «quis sicut Dominus Deus noster qui in altis habitat» which ends on F and the verse «et humilia respicit in caelo et in terra» which cadences C. By contrast, the verses of *Beatus vir* cadence on a wider variety of pitches (Table 6).

²⁸ BANCHIERI in his *Cartella musicale*, Venice, 1614, lists those pitches on which internal cadences may occur in a particular *tonus*. See GREGORY BARNETT, *L'organizzazione tonale nella musica italiana secentesca*, in *Barocco padano 1*, eds. Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, 2002, pp. 211-235; and MICHAEL DODDS, *La modalità dal tardo Cinquecento al primo Settecento: Trattistica, pratica liturgica e paradigmi di cambiamento*, to be published in the report of the 2005 AMIS Conference. Another useful discussion of *tonus* and *finalis* may be found in DAVID CROOK, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-reformation Munich*, Princeton, 1994, pp. 85-146.

Table 6. Cadential pitches of *Beatus vir* (*Salmi intieri*, 1622)[Words and syllables in bold are set to *falsobordone*]

Beatus vir qui timet Dominum in mandatis eius volet nimis	A
potens in terra erit semen eius generatio rectorum benedicetur	C
gloria et divitiae in domo eius et iustitia eius manet in saeculum saeculi	G
exortum est in tenebris lumen rectis misericors et miserator et iustus	A
iucundus homo qui miseretur et commodat disponet sermones suos in iudicio: quia in aeternum non commovebitur	G
in memoria aeterna erit iustus ab auditione mala non timebit	G
paratum cor eius sperare in Domino, confirmatum est cor eius:	A
non commovebitur donec dispiciat inimicos suos	D
dispersit dedit pauperibus iustitia eius manet in saeculum saeculi cornu eius exaltabitur in Gloria	C
peccator videbit et irascetur dentibus suis fremet et tabescet: desiderium peccatorum peribit	D
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	D
Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.	A

Of the eight psalms that include passages notated in *falsobordone*, *In exitu Israel* contains the greatest number. The portions of the text set in this manner are:

Montes exultaverunt ut arietes: et colles sicut agni ovium.
 Qui convertit petram in stagna aquarum, et rupem in fontes aquarum.
 ...nequando dicant gentes...
 Simulacra gentium argentum et aurum
 Adjiciat Dominus super vos: super vos, et super filios vestros.
 Sed nos qui vivimus, benedicimus Domino, ex hoc nunc et usque in saeculum.
 ...et Spiritui Sancto.
 Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

This device was often used in order to shorten the time required for performance of a lengthy text,²⁹ although one might also add that it also shortened the time needed for setting the text to music. It is difficult to avoid an initial impression that Bondioli's choice of phrases to set in *falsobordone* may have been a bit haphazard. Even within these passages, however, some text painting is included; for instance the line «Qui convertit petram stagna aquarum et rupem in fontes aquarum» is aptly illustrated by a B-flat major – D major juxtaposition (Example 13).

²⁹ ROCHE, *North Italian Church Music...*, p. 36. An extensive discussion of the use of this device in the late sixteenth and early seventeenth century may be found in JOHN BETTLEY, «North Italian *Falsobordone* and its Relevance to the early *Stile Recitativo*,» *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 103 (1976), pp. 1-18.

Example 13

In exitu Israel (*Salmi intieri*)

[falsobordone]*

Canto
De - i la - cob: Qui con-ver-tit pet - ram stag - na a - qua - rum,

Altus
De - i la - - - cob: Qui con-ver-tit pet - ram stag - na a - qua - rum,

Tenore
Qui con-ver-tit pet - ram stag - na a - qua - rum,

Basso
De - i la - - - cob: Qui con-ver-tit pet - ram stag - na a - qua - rum,

Organo

C.
et ru - pem in fon - tes a - qua - rum.

A
et ru - pem in fon - tes a - qua - rum.

T
et ru - pem in fon - tes a - qua - rum.

B
et ru - pem in fon - tes a - qua - rum.

Org.
et ru - pem in fon - tes a - qua - rum.

*"Qui convertit petram in" and "et rupem in" each set to a single *longa* in source.

The opening measures of *In exitu* with their rapid movement from F major through G, A, d, and E (Example 14) are not dissimilar to those, already mentioned, that open the *Magnificat primo tono* (Example 10). The A-G alternation in the first few measures of the Canto part moreover reflects the alternating «tenor» of the two halves of the verse, a characteristic of the «tonus peregrinus».

Example 14

Opening of *In exitu Israel* (*Salmi intieri*)

Canto

Do - mus Ia - cob de po - pu - lo bar - ba - ro fac - ta est lu - de -

Altus

Do - mus Ia - cob de po - pu - lo bar - ba - ro fac - ta est lu - de -

Tenore

Do - mus Ia - cob de po - pu - lo bar - ba - ro fac - ta est lu - de -

Basso

Do - mus Ia - cob de po - pu - lo bar - ba - ro

Organo

6

C.

- - - a san - cti - fi - ca - ti - o e - - - ius

A

a san - cti - fi - ca - - - ti - o e - - - ius Is(rael...)

T

8

- - - a san - cti - fi - ca - ti - o e - - - ius

B

san - cti - fi - ca - ti - o e - - - ius

Org.

6

In general there appears to be little or no attempt in any of these works to quote or paraphrase the plainchant in the manner, for instance, of Monteverdi in his *Vespro de beata Virgine* of 1610.

Psalmi, Opus 8

Title page:

PSALMI / TVM ALTERNO / Tum Continuo Choro Canendi / cum Basso ad Organum./

P.F. HIACINTHI BONDIOLI / De Quintiano Brixienſis Concionatoris / Ordinis Prædicatorum./ AD / SERENISSIMVM PHILIPPVM / VVILHELMVM PRINCIPEM NEOBURGI. / COMITEM PALATINUM RHENI:/ Ducem Bauarie, Giuliers / Cleves, & Berg, &c. / Opus Octauum. / QUINQUE [marca tipografica] VOCUM / SUB SIGNUM GARDANI./ VENETIIS MDCXXVII./ Apud Bartholomeum Magni.

Dedication:

SERENISSIME / PRINCEPS./ F. HYACINTHUS DE QUINTIANO / Brixienſis Ordinis Prædicatorum./ P. F. / SINGulare per totum terrarum orbem insonat/ Præstantissimorum progenitorum tuorum in /omnium artium, ac Scientiarum studiosos/ patrocinium; qui in prouehendis bonarum/ disciplinarum asseclis, Musicę præsertim cultoribus ita sunt oblectati, ut ingenuitatis, &/ liberalitatis eorum fama plurimos semper ad/ se huiusmodi professores attraxerit. Tu No-/bilissime Princeps per maiorum tuorum vestigia laudabiliter gra-/diens, laudabilius antecellis: vnde non mirum, si at te, tanquam/ ad Clarissimum Mæcenatem, & Præclarissimum Musicæ Patronum/ accurrunt quàm plurimi, inter quos non dedignatus es Blasium/ Marinum, Nepotem meum Carissimum recipere, & primum excel-/lentissimæ tuæ Musices Moderatorem præficere, ipsumque, & eius/ successores singularibus gratijs, ac fauoribus cumulare: quod eius/ consanguineorum corda, & mei ipsius auunculi animum ita deuin-/xit, vt perpetuo nos, nostraque omnia, si qua artium, & Scientia-/rum studia, iam pridem tibi enixè deuouerimus. In cuius testimo-/nium hæc mea, qualiscumque sit, Serenissimæ Dominationi tuæ/ Dicata, prodit Psalmodia, qua sæpe sæpius repetita in Altissimi/ Dei Laudes, tibi incolumitatem, Felicitatemque perpetuam pre-/camur. Venetijs, ex Conuentu Sancti Dominici. / Die Prima Aprilis. 1627.

The collection was dedicated to Philip Wilhelm (1615-1690), the son of *Pfalzgraf* Wolfgang Wilhelm, at whose court in Neuburg am Donau Bondioli's nephew was serving as *maestro di cappella*.³⁰ The dedication is dated April 1, 1627,

³⁰ It may strike some as curious that a collection of Vesper Psalms should be dedicated to a 11-year old, especially when he is accorded all the titles of his father. Alfred Einstein was perhaps correct when he conjectured that «the good Brother Hiacinthus» confused the names of father and son. See ALFRED EINSTEIN, *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft» IX (1908), pp. 336-424.

and is signed «Venetiis, ex Conventu Sancti Dominici».³¹ The phrase «quod eius consanguineorum corda, et mei ipsius avunculi animum ita devinxit» in reference to «Blasium Marinum, Nepotem meum Carissimum» suggests that Bondioli was the brother of Marini's mother, Julia. What motives may have laid behind the dedication, other than straightforward thanks for employing a nephew who may have been either a former pupil or fellow student, can only be conjectured. As was the practice in some of Marini's early prints, sonnets praising the composer are included, the authors being a «Signor D. Michiel Clarenzi» and one Geronimo Morandi.

Table 7. List of works in Giacinto Bondioli, *Psalmi tum alterno tum continuo cho-ro canendi cum basso ad organum* (Venice, 1627)

	Title	Tonus	Signature	Finalis	Intonazione
1	Domine ad adiuvandam	Sexti	<i>mollis</i>	F	
2	Dixit Dominus	Primi		D	<i>senza</i>
3	Confitebor	Secundi	<i>mollis</i>	G	
4	Beatus vir	Tertii		A	<i>senza</i>
5	Laudate pueri	Quarti		E	<i>senza</i>
6	Laetatus sum	Quinti		C	<i>senza</i>
7	Nisi Dominus	Primi		D	
8	Lauda Jerusalem	Primi		D	
9	Laudate Dominum	Sexti	<i>mollis</i>	F	<i>senza</i>
10	In exitu	Mixti	<i>mollis</i>	G	
11	In convertendo	Secundi	<i>mollis</i>	G	
12	Credidi	Secundi	<i>mollis</i>	G	<i>senza</i>
13	Magnificat	Primi		D	<i>senza</i>
14	Magnificat	Octavi		G	<i>senza</i>

The order and selection of psalms set in this collection (Table 7) comprise a mixture of «male» and «female» cursus. The first four psalms and the eighth comprise the typical «male» cursus, while the fifth through seventh: *Laetatus sum*, *Nisi Dominus*, and *Lauda Jerusalem*, are items three, four, and five in the typical «female» cursus.³²

In this print the progression of the psalm sequence with regard to *toni* is more formal than in the *Salmi intieri*, Opus 4. The first five psalms proceed from *primi toni* through *quinti toni*, the sixth and seventh, *Nisi Dominus* and *Lauda Jerusalem*, reverting to *primi toni*.

³¹ Which accords, as noted above, with information given in the *Ghirlanda sacra*.

³² KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers...*, p. 500.

Strictly speaking, these *Psalmi* are also *psalmi intieri*. Each verse ends with a full cadence marked with a fermata, allowing performers the option of either singing the subsequent verse in its polyphonic setting or singing a plainchant version, *alternatim*-style. Hence the phrase «tum alterno, tum continuo choro canendi» in the title. It would seem logical, therefore, for each verse to cadence in a way that would allow easy transition to a plainchant performance of the following verse. Yet not all the verses end with a cadence on the *finalis* of the piece or on those pitches given by Banchieri as possible cadence points in a particular *tonus*.³³ Internal cadences in the *Dixit Dominus*, *Confitebor tibi*, *Credidi*, *Laudate Dominum*, and *In Convertendo* do resolve on allowable pitches, but in the other psalm settings internal cadences can resolve on a wider variety of pitches. For example, *Beatus vir* is categorized as in *tertiu toni* in the print and has A as its *finalis*, yet the first verse cadences on D while verses five through eight cadence on G (Table 8). Neither D nor G are given by Banchieri as possible cadential pitches in the *naturalis* version of the third tone. Nevertheless G is the opening pitch of the plainchant in that *tonus*.³⁴

Table 8. Cadential pitches of *Beatus vir* (*Psalmi*, 1627)

Beatus vir qui timet Dominum in mandatis eius volet nimis	D
potens in terra erit semen eius generatio rectorum benedicetur	A
gloria et divitiae in domo eius et iustitia eius manet in saeculum saeculi	A
exortum est in tenebris lumen rectis misericors et miserator et iustus	A
iucundus homo qui miseretur et commodat disponet sermones suos in iudicio: quia in aeternum non commovebitur	G
in memoria aeterna erit iustus ab auditione mala non timebit	G
paratum cor eius sperare in Domino, confirmatum est cor eius: non commovebitur donec dispiciat inimicos suos	G
dispersit dedit pauperibus iustitia eius manet in saeculum saeculi cornu eius exaltabitur in Gloria	G
peccator videbit et irascetur dentibus suis fremet et tabescet: desiderium peccatorum peribit	A
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	A
Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.	A

Laudate pueri is classified in the print as *quarti toni* and has E as its *finalis*. Yet only the second verse and the Doxology cadence on this pitch; the first and fifth verse end on G and the remaining seven verses cadence on A.

³³ See note 27.

³⁴ D and G are cited by Banchieri as possible cadential pitches for the third tone in its transposed *mollis* version

Table 9. Cadential pitches of *Laudate pueri* (*Psalmi*, 1627)

Laudate pueri Dominum laudate nomen Domini	G
sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in saeculum	E
a solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini	A
excelsus super omnes gentes Dominus super caelos Gloria eius	A
quis sicut Dominus Deus noster qui in altis habitat	G
et humilia respicit in caelo et in terra	A
Suscitans a terra inopem et de stercore erigens pauperem	A
ut collocet eum cum principibus cum principibus populi sui	A
qui habitare facit sterilem in domo matrem filiorum laetantem.	A
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.	A
Sicut erat in principio et nunc et semper in saecula saeculorum. Amen.	E

Falsobordone, used in half of the pieces in the 1622 collection, is almost completely absent here, at least in its traditional notation of a single *longa* underlaid with a phrase of text, the sole exception being «In exitu Israel». Yet a substantial amount of the music in Opus 8 is in a simple, homophonic style that often resembles *falsobordone* but does not leave the rhythmic interpretation to the performers.³⁵

Elements of *concertato* style occasionally appear in Opus 8, although the extent is difficult to determine since the Alto partbook is missing. In contrast with Opus 4 less than half the settings in Opus 8 indicate plainchant *intonazione* of the first half of the initial verse.

As in Opus 4, paraphrase of the plainchant within the polyphonic sections appear to be minimal or nonexistent. An exception may be in the *Magnificat primi toni*, the only one of the three extant settings in that tone by Bondioli to set the opening word «Magnificat» polyphonically. It may not be too farfetched to hear the opening F–G–A–B-flat –A – G – F – E – D of the plainchant embedded in the Canto and Bassus parts (Example 15). Moreover, like the setting in Opus 4, the first phrase does not cadence on D – as one would expect if the plainchant were to be strictly harmonized. Here the first phrase begins and ends on F, the opening pitch of the plainchant version, most likely to set up for the option of

³⁵ It is also possible that in *alternatim* performances the verses not sung in the given polyphonic setting could have been sung in *falsobordone*, in the manner suggested by Viadana for the three-voice Magnificat setting in his *Cento Concerti Ecclesiastici* of 1602. See NOEL O'REGAN, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman Concerto Ecclesiastico*, «Journal of Seventeenth-Century Music» VI, No. 1, Section 5.4. Available on the website: <http://sscm-press.uiuc.edu/jscm/v6/no1/Oregan.html#ex3>.

plainchant performance of the next verse. The first verse to end on the work's *finalis* D is the one beginning «Quia fecit mihi».

Example 15

Magnificat primi toni – Plainchant and mm. 1-2 of setting in *Psalmi*

Canto

Quinto

Basso

Organo

Mag - ni - fi -

* - Tenor tacet in Mm. 1-2. Altus part missing.

C.

Q.

B.

Org.

cat

A - ni - ma me - - - a

cat a - ni - ma me - - - a

As in Opus 4 and 5 there are a number of passages in the *Psalmi* that are worth noting as examples of Bondioli's liking for what I have termed «restless» harmonic movement. Within the ten measures that comprise the verse «Sicut sagittae in manu potentis ita filii excussorum» of *Nisi Dominus* (Example 16) there occur a succession of chords whose roots are based on all the pitches of the *naturale* hexachord. The passage begins on F and moves through G, C, A, D, and E before ending on a full cadence in D. Most striking, perhaps, is the g minor-E

major juxtaposition in the sixth and seventh measures of this passage with a B-flat – A – G-sharp melodic progression sung by the *Canto*.³⁶ This pattern is repeated at the beginning of the «Gloria Patri».

Example 16

Nisi Dominus (*Psalmi*, Opus 8)*

Canto

Si - cut sa-git - tae in ma - nu po - ten - - - - tis, i - ta fi - li -

Tenore

Si - cut sa-git - tae in ma - nu po - ten - - - - tis, i - ta

Quinto

Si - cut sa-git - tae, si - cut sa-git - tae in ma - nu po - ten - - -

Basso

Si - cut sa-git - tae in ma - nu po - ten - - - - tis, i - ta

Organo

C.

i ex - - - - cus - so - rum, ex - cus - so - - - - rum.

T.

fi - li - i ex - cus - so - rum, ex - cus - so - - - - rum

Q.

tis, i - ta fi - li - i ex - cus - so - - - - rum.

B.

fi - li - i ex - cus - so - rum, ex - cus - so - - - - rum

Org.

*Alto part missing in source.

³⁶ This is not dissimilar to situations found in Banchieri's *L'organo suonarino*. See KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers*, pp. 62-64.

C. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - - li - - - o

T. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - - li - - - o

Q. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - - li - - - o

B. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - - li - - - o

Org. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - - li - - - o

Finally, another striking instance of melodic chromaticism occurs in the *Quintus* part of *Confitebor tibi* (Example 17).

Example 17

Confitebor (*Psalmi*)

Canto mi - ra - bi - li - um su - o - - - rum

Quinto (Me)mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su - o - - - rum

Tenore Me - mo - ri - am fe - cit mi - ra - bi - li - um su - o - - - rum

Basso mi - ra - bi - li - um su - o - - - rum

Organo

It must be admitted of course that some passages in this and Bondioli's other collections that strike one as «bizarre» may be the result printer's errors or poorly edited manuscript materials from which the printer had to work.³⁷ In the first Magnificat, for example, the word «beatam» in verse 3 is set to a highly unusual «seventh chord» (Example 18). The almost complete absence of figures in the *Organo* partbook hinders editorial decision-making in situations such as this.³⁸

Example 18

Magnificat primi toni (*Psalmi*)

Canto

(be)a - - - - tam me di - - - - cent

Tenore

(di) - cent, me di - - - - cent

Basso

(be)a - tam me di - - - - cent

Organo

*- Quinto part tacet these measures. Altus part missing.

What use and effect this collection had at the ducal chapel in Neuburg am Donau must remain a tantalizing question. So far, no copy has surfaced that could be traced directly back to the Wittelsbach court. The print apparently had good circulation, however, since partbooks exist today in Bologna and Tübingen.

³⁷ Editorial problems abound in Bondioli's prints, especially in the *Soavi fiori*: notes have wrong durational values or appear to be missing entirely (there are problems with *La Hiacinta* in the Marini's *Affetti musicali* as well).

³⁸ This is the situation with all of the prints: in the *Organo* partbooks figures are limited to an occasional accidental for raising or lowering the third or tenth above the bass, and these are sometimes printed at the left of the note affected, not above it (see also note 9).

Conclusions

Looking through the *Psalmi* one gets the sense of a music that is highly utilitarian, not to be taken out of its out of liturgical context and heard for its own sake. This, I think, can be extended to all of Bondioli's surviving vocal music and has a strong bearing on questions of «quality» and «importance». Some of this music appears attractive and well made, while in other places it is mechanical and lacking focus, or to paraphrase Tim Carter, «some things work and others do not». Voice leading is awkward at times, and the composer makes occasional recourse to easy, mechanical solutions such as sequential passages in parallel thirds or sixths, or well tried contrapuntal figures probably learned in his student days.

Given that all we have today is the music in Opus 4, 5, and 8, plus two other pieces, it would be unfair to form overall conclusions or pass a sweeping judgment on Bondioli's work. It is unknown if he set secular texts or tried his hand at instrumental music. Purchase of his music was apparently widespread geographically: Germany and Austria as well as Italy. The most that can be said at present is that his work is simply another piece in the vast mosaic of early *seicento* music and musical life.

LUCIA BRIGHENTI

La musica sacra di Simpliciano Olivo

I SALMI (1674) DI SIMPLICIANO OLIVO:
«PROBITÀ, VALORE, ISPERIENZA, PUNTUALITÀ, ZELO
ET ALTRE LODEVOLI QUALITÀ» DI UN MAESTRO DI
CAPPELLA IN SANTA MARIA DELLA STECCATA A PARMA

Questo contributo mira a fare luce su un personaggio tanto poco noto agli studiosi di oggi quanto conosciuto presso i suoi contemporanei. Nonostante le poche informazioni biografiche rintracciabili e malgrado la perdita di numerose opere di Simpliciano Olivo, seguendo le tracce della sua attività è possibile affermare che egli fu una figura di spicco nel panorama musicale parmigiano e, più in generale, nel Nord Italia. Questo musicista nacque nel 1594, probabilmente a Mantova o a Guastalla, sicuramente nei territori compresi nei domini della famiglia Gonzaga, come Olivo stesso dichiara nella dedica dei suoi *Salmi per i Vespri*¹. Nel 1631 il compositore giunse a Parma, in seguito alla nomina a maestro di cappella presso la Chiesa di Santa Maria della Steccata, uno dei centri principali della religiosità cittadina. Poche sono le notizie relative alla vita e all'opera di Olivo precedenti questa data. La dedica dei *Salmi della Compieta* sembra alludere al fatto che il musicista non avesse avuto alcun incarico ufficiale prima dell'assunzione a Parma: «[...] la servitù di quaranta, e più anni, che senza la precedenza d'alcun mio merito hò professato col carattere di Maestro di Capella in questo venerando Ora-

¹ La lettera dedicatoria al duca Fernando Gonzaga recita: «Per i natali che mi rendono suddito alla grande Stirpe Gonzaga [...]»; cfr. *Salmi per li Vespri di tutto l'anno. Con il Cantico della B.V. à otto voci correnti, e brevi, divisi in due Chori con il Basso Continuo per l'Organo. Di Simpliciano Olivo, Maestro di Cappella del Venerando Oratorio della Stecata Chiesa Ducale di Parma. Opera terza Dedicata All'Altezza Serenissima di D. Ferrando Gonzaga Duca di Guastalla & c. In Bologna per Giacomo Monti. 1674. Con licenza de' superiori*. Perciò Gaetano Gaspari lo dice di Guastalla; cfr. GAETANO GASPARI, *Catalogo della Biblioteca Musicale G. B. Martini di Bologna, vol. II. Musica vocale religiosa*, Bologna, Arnaldo Forni editore, 1961 (rist. anast. dell'ed. Bologna, Libreria Romagnoli dall'Acqua, 1892), pp. 281-282; mentre secondo Nestore Pelicelli potrebbe essere piuttosto di Mantova: cfr. NESTORE PELICELLI, *Storia della musica in Parma dal 1400 al 1860. Estratto dalla Rivista «Note d'Archivio per la Storia Musicale»*, Edizioni Psalterium, Roma, 1936, p. 91. Per le notizie biografiche su Olivo cfr. anche: ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1902, vol. VII, p. 236.

torio»². Difficile sapere se queste parole siano da attribuire all'umiliazione cerimoniale, tipica del formulario delle dediche, o se siano interpretabili come prova che l'incarico di maestro di cappella a Parma fu per lui il primo. In ogni caso, Olivo doveva essere già piuttosto noto nel Nord Italia se fu scelto per una carica tanto prestigiosa e questa ipotesi è avallata anche dalle poche testimonianze che ci rimangono riguardo i primi trent'anni della sua vita. Johann Gottfried Walther, nel *Musikalisches Lexicon* del 1732, attribuisce a Simpliciano Olivo una raccolta di madrigali intitolata *Carcerata Ninfa*, di cui oggi si è persa ogni traccia, pubblicata a Venezia nel 1618³. Se questa informazione è esatta, la raccolta di madrigali fu l'opera prima del maestro, di cui altrimenti non si ha notizia⁴.

Due anni dopo, nel 1620, il mottetto *Haec est vera fraternitas, per Basso e Canto over Tenore* di Olivo venne pubblicato nell'importante silloge di Lorenzo Calvi *Symbolae diversorum musicorum*, accanto a musiche di Claudio Monteverdi, Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta, Giovanni Paolo Cima e molti altri musicisti già affermati nel Nord Italia, a ulteriore riprova di una buona notorietà⁵.

Simpliciano Olivo venne dunque eletto maestro di cappella alla Steccata il 3 luglio 1631 con lo stipendio di 25 scudi, 6 soldi e 5 denari al mese. L'atto di no-

² Cfr. *Salmi di Compieta. Con Litanie in ultimo Concertati à otto voci, e due Violini con una Violetta, e Violoncello ad libitum. Di Simpliciano Olivo Maestro di Cappella del Venerando Oratorio della Steccata Chiesa Ducale di Parma. Opera Seconda. Dedicata agl'illustrissimi Signori Presidenti del sudetto Oratorio. In Bologna per Giacomo Monti. 1674. Con licenza de' superiori.*

³ «Olivo (Simpliciano) Ein Mantuaner, gab an. 1618. die carcerata Ninfa zu Venedig in Druck»; cfr. JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek*, 1732, Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Richard Schaal, Kassel und Basel, Bärenreiter Verlag, 1953 (Documenta Musicologica Erste reihe: Druckschriften – Faksimiles, III), p. 451. La stessa notizia è riportata nel 1875 da FRANÇOIS JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Deuxième édition, entièrement refondue et augmentée de plus de moitié*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C^{re}, 1875, vol. VI, p. 368, ma qui la pubblicazione è datata 1681, nel qual caso essa sarebbe avvenuta dopo la morte del musicista. E' comunque più probabile la datazione di Walther, tanto più che Fétis sbaglia anche la data di nascita di Olivo: egli indica infatti come anno di nascita il 1630. È ipotizzabile che Fétis abbia tratto le notizie riguardanti Olivo dal *Musikalisches Lexicon* di Walther, errando però le datazioni.

⁴ Le raccolte di salmi per i vesperi e per la compieta sono infatti numerate, rispettivamente, come *Opera Seconda* e *Opera Terza*.

⁵ Cfr. *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. Venetiis, Apud Alexandrum Vincentium 1620.* Il nome di Olivo non è accompagnato da alcuna qualifica, al contrario di altri musicisti di cui vengono specificati luogo e natura dell'impiego. Tale raccolta fu ristampata nel 1621, sempre a Venezia.

mina di Olivo è utile a comprendere la stima in cui fu tenuto presso quell'istituzione⁶:

[...] Tra le più prin.li cause et solitudini quali hanno travagliata questa congregat.e accio che le cose di essa, caminassero al loro dovuto et proportionato fine, una sopra l'altra, è, stata che quelle quali tengono all'honore, et augmento del culto divino siano non solo ristaurate et ridotte al loro primiero stato ma anco d'avantaggio, et per questo cognoscendosi esser ridotta per il mal contagio pass.o la musica dell'oratorio della santiss.ma stechata quasi al niente essendo mancate non solo quella parte di musici che la facevano reguardevole, al pari di qual si voglia altra Capella ma ancho il cippo et fondamento della musica cioè Maestro di Capella dal quale tutte le altre parte dipendono et hanno vigore ad effetto che più che mai, la musica di essa sia se non superiore almeno uguale a qual sia altra à Gloria et honore [...] della Mad.na Santiss.a sotto il cui stendardo et prottete vive et si mantiene questa Congregatione, sin sotto il dì 7, marzo pross. pass.o per ordinat.e particolare fù data facoltà et hauctorità alli ss. Lud.co Cantellus et Enea Colla et Galeatio Cerati che havessero cura di trovare persona in cio atta et sufficiente et condurla et farla venire et fare in cio tutte le spese quali fossero necessarie, ladove havendo detti ss. usata tutta quella deligentia a loro possibile per trovare persona idonea a così fatta carica doppo l'esservi state proposte molte, et tra le altre il sig.r Simpliciano olivi habitante in Mantova huomo, per Relatione havuta da persona intelligente dell'arte à nostri tempi, Insigne dotto et sufficiente à regere et governare detta Capella et sua musica hanno procurato farlo venire in questa citta per far esperienza se infatti il suo valore corrispondea alla fama quale di lui andava intorno, come in effetto essendo venuto et fatta da lui di questo in questa patria compositione nova di messa et compieta con mottet, et letanie et in publico cantate, si è conosciuto non solo, quelle havere gradite all'orechie d'ascoltanti ma di piu scientifici nella musica esser state riputate buone, dotte gravi degne d'ogni fede et fondate ne piu sodi termini della musica per il che havendo giudicato di ss. eletti che d.o sig.r Simpliciano olivi sia approposito di regere et governare la capella musicale di d.o oratorio et essere cippo di quella, hanno trattato con lui di condurlo à questa Caricha et hanno trovato in lui boniss.a volonta di voler venir a servire con scudi venticinque il mese di provisione da lire sette soldi sei et denari cinque di un mese che possa ritornare à Mantova et condurre in questa Patria la moglie et famiglia [...]

Secondo quanto afferma Pelicelli, Olivo non cominciò a servire che il 17 dicembre dello stesso anno, quando si trasferì a Parma con la famiglia, per le cui spese di trasferimento ricevette ancora 50 scudi⁷. Tuttavia dalle ordinazioni risulta un pagamento, datato 30 ottobre 1631, come «provisione di due mesi e gg. 10 finiti oggi»⁸. Questo anticiperebbe la data in cui Olivo prese servizio attorno al 20 di agosto. Oltre a questo servizio, che durò fin quasi alla fine dei suoi giorni, Olivo ricoprì altri incarichi presso le più importanti realtà musicali della città di Par-

⁶ Cfr. Archivio Ordine Costantiniano di Parma, *Ordinazioni*, 17 (1631-1632), ff. 137r, 137v, 138r, 139r. Questo documento mi è stato gentilmente segnalato da Maurizio Padoan.

⁷ Cfr. PELICELLI, *Storia della musica in Parma*, p. 91.

⁸ Cfr. Archivio Ordine Costantiniano di Parma, *Ordinazioni*, 17 (1631-1632), ff. 208r, 208v.

ma. Sicuramente egli svolse il ruolo di maestro di cappella sostituto in Cattedrale, durante i periodi di assenza del maestro titolare, Giovanni Battista Chinelli. Per questi incarichi non ricevette mai un vero e proprio stipendio, ma pagamenti saltuari per le singole occasioni: i primi risalgono già al 1632-33; tuttavia tale attività fu svolta più regolarmente dal 1637 fino al 1650 e, nuovamente, dal maggio 1657 al giugno 1660, data dopo la quale il suo nome non compare più⁹. Olivo presenziava a festività come quelle dell'Assunzione, del Corpus Domini, della notte di Natale, della Pasqua, sebbene il suo nome non compaia regolarmente, probabilmente perché doveva ottemperare anche agli impegni presso la chiesa della Steccata. In alcune di queste occasioni le musiche eseguite in cattedrale furono di Olivo stesso, come si può dedurre dalla nota del 16 giugno 1640, in cui la festa del Corpus Domini fu eseguita «con musica fatta dal S. Simpliciano Olivi»¹⁰.

Anche l'attività per la casa ducale è abbondantemente testimoniata, seppure non ufficialmente: nei *Libri Mastri* e nei *Ruoli Farnesiani* non compare infatti alcun pagamento a Simpliciano Olivo né in qualità di maestro di cappella né occasionale¹¹. Eppure sono almeno tre le occasioni in cui Olivo compose le musiche per importanti celebrazioni di corte. Per i festeggiamenti del Carnevale del 1644, il 13 marzo, vennero allestite a Piacenza *Le risse pacificate da Cupido, Festa a Cavallo Accompanata da Machine, da Musiche e da altri solenni Apparati [...] Poste in Musica Da Sempliciano Olivi* su testo di Bernardo Morando¹². A questa rappresentazione solenne presenziarono Francesco I d'Este e la moglie Maria Farnese, sorella del duca Odoardo, e fu l'occasione per festeggiare anche il matrimonio del Marchese

⁹ Cfr. Archivio della Fabbriceria della Cattedrale di Parma (successivamente indicato con la sigla ACPr): *Mandati*, F. 5 (1631-44), F. 6 (1645-1659); F. 7 (1660-1681), F. 8 (1661-1673); *Libro dei Recipiet e delli Mandati*, F. 15 (1633-54); F. 16 (1663-1685). I primi pagamenti a Olivo sono per la festa dell'Assunzione del 1632 e la festa del Corpus Domini del 1633. Dal primo luglio 1651 al 15 agosto 1652 fu organista e maestro di cappella della Cattedrale Giovan Battista Grossi mentre Giovanni Battista Chinelli tornò a lavorare presso la Cattedrale in occasione delle feste di Natale del 1652, riprendendo il suo posto sia come organista (sino al 1 aprile 1653) che come maestro di cappella.

¹⁰ Cfr. ACPr: *Libro dei Recipiet e delli Mandati*, F. 15 (1633-54), c. 111v.

¹¹ Cfr. Archivio di Stato di Parma (successivamente indicato con la sigla ASPr), *Ruoli di provisionati farnesiani e borbonici*, fasc. 15-22 (relativi agli anni 1629-1682); *Mastri farnesiani* n° 29-45.

¹² Cfr. LORENZO BIANCONI e THOMAS WALKER, *Dalla Finta Pazza alla Veremonda: storie di Fiebarmontici*, «Rivista Italiana di Musicologia» X (1975), pp. 379-454: 420. Cfr. anche BENEDETTO BOSELLI, *Croniche o Diario 1620-1670*, Manoscritto Pallastrelli n° 126 della Biblioteca Comunale di Piacenza, p. 159; LINA BALESTRIERI, *Feste e spettacoli alla corte dei Farnese*, Parma, Palatina Editrice, 1981 (Quaderni Parmigiani, 6), p. 30; FRANCESCO BUSSI, *Sacro e profano in musica alla corte di Ranuccio I Farnese*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana» XXIX/2 (1995), pp. 221-234: 225.

Gaufrido, segretario e favorito del duca¹³. Due anni più tardi, il 17 marzo del 1646, Olivo fu artefice della musica del dramma eroico-musicale *Il ratto d'Elena*, ancora su libretto di Bernardo Morando, rappresentato nel nuovo Teatro Ducale di Piazza, presso Palazzo Gotico a Piacenza, per l'inaugurazione dello stesso¹⁴. Il duca Francesco I, cognato di Odoardo, andò a Piacenza il 15 marzo, non «per trattare d'interessi; ma sibbene per goder de' sontuosi divertimenti qua preparati, i quali tirata aveano sì prodigiosa copia di forestieri a Piacenza, che fu necessario mettere per guardia della Città la cavalleria, et anco mandarla fuori a battere la strada»¹⁵. L'opera fu replicata il 21 marzo dello stesso anno¹⁶. Sia del *Ratto d'Elena* che delle *Risse pacificate da Cupido* rimangono purtroppo solo i libretti¹⁷. Infine tutti coloro che si occuparono della storia del Teatro Farnese di Parma sono concordi nell'affermare che nel 1664, in occasione dei festeggiamenti per le seconde nozze di Ranuccio II con la Principessa Isabella, figlia di Francesco I d'Este, tale teatro fu riaperto per la quarta volta con un dramma musicato da Olivo, di cui non si conosce però il titolo¹⁸. Poiché non rimane alcun libretto, secondo Lina Balestrie-

¹³ Cfr. CRISTOFORO POGGIALI, *Memorie storiche di Piacenza, compilate dal Proposto Cristoforo Poggiali bibliotecario di S.A.R., tomo undecimo*, Piacenza, Filippo G. Giacomazzi, 1763, pp. 302-303. Nella stessa occasione fu allestita un'altra rappresentazione con musiche di Giuseppe Allevi, eseguita per Carnevale. Per una delle due rappresentazioni la musica doveva essere di Monteverdi, ma questi morì prima di poter portare a termine questo incarico: cfr. BIANCONI – WALKER, *Dalla Finta Pazzia alla Veremonda*, p. 420.

¹⁴ «Recitata da' musici forastieri, tra i quali vi erano due donne rare in tale professione: vi furono molte, e varie scene, machine et rappresentazioni, cosa veramente magnifica»: cfr. POGGIALI, *Memorie storiche*, p. 325; BALESTRIERI, *Feste e spettacoli*, p. 31; BOSELLI, *Croniche o Diario*, p. 170; BUSSI, *Sacro e profano*, p. 225; PELICELLI, *Storia della musica in Parma*, pp. 91-92.

¹⁵ Cfr. POGGIALI, *Memorie storiche*, p. 325.

¹⁶ Cfr. POGGIALI, *Memorie storiche*, p. 326.

¹⁷ Cfr. *Il Ratto d'Elena. Dramma Eroico, Musicale. Di Bernardo Morando. Rappresentato in Piacenza nel Teatro Nuovo l'Anno M.DC.XLVI. In Piacenza. Per Gio. Antonio Ardiggoni Stampator Camerale. Con licenza de' Superiori*, conservato a Parma, Biblioteca Palatina, sezione musicale; *Le risse pacificate da Cupido. Festa a cavallo accompagnata da machine, da musiche e da altri solenni apparati. Fatta in Piacenza il carnevale dell'anno 1644. Con le poesie di Bernardo Morando. Poste in musica da Sempliciano Olivi. E dal medesimo Morando brevemente descritta*, Piacenza, Gio. Antonio Ardiggoni stampator Camerale, 1644, conservato a Modena, Biblioteca Estense Universitaria; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II».

¹⁸ Cfr. BALESTRIERI, *Feste e spettacoli*, p. 38; PAOLO EMILIO FERRARI, *Spettacoli drammatici musicali e coreografici in Parma dal 1628 al 1883*, Bologna, Forni, 1969 (Biblioteca Musica Bononiensis, Sez. III, n.31), (rist. anast. dell'ed. Parma, 1884), p. 10. Le altre fonti citate da Lina Balestrieri sono: DONATI PAOLO, *Descrizione del Gran Teatro Farnesiano di Parma*, Parma, Blanchon, 1817; STEFANO LOTTICI-GIUSEPPE SITI, *Bibliografia generale per la storia parmense*, Parma, Zerbini, 1904.

ri potrebbe essersi trattato semplicemente di un concerto musicale e non di un melodramma¹⁹.

Olivo fu perciò, con molta probabilità, maestro di cappella per la casata Farnese, almeno durante il ducato di Odoardo, cioè fino al 1646²⁰. Disponiamo di un altro importante documento a suffragio di questa ipotesi: la *Patente di Maestro di Cappella nella Steccata di Parma a favore di don Simpliciano Olivo rilasciata dalla Duchessa di Parma Violante Margherita di Savoia. – Con sigillo pendente*. Il testo è il seguente:²¹

Violante Margarita di Savoia

Duchessa di Parma Piacenza & c

Benché la virtù habbia seco congiunto il premio, conviene con tuttociò, che le persone, che ne sono dotate ricevano qualche caratere, ò sia contrasegno della stima nella quale sono appresso i Principi; Onde informata della probità, valore, isperienza, puntualità, zelo, et altre lodevoli qualità, che concorrono nella persona di D. Simpliciano Olivo M.ro di Capella della Steccata di Parma, e che già per la considerazione nella quale era appresso il fù ser.mo sig.r Duca Odoardo di gloriosiss.ma mem.a, hà avuto più volte l'honore d'essere impiegato al servizio di quell'Alt.za; Per queste di nostra propria mano firmate di nostro proprio moto, certa scienza et autorità assoluta habbiamo creato, fatto, costituito, e deput.o, creamo, facciamo, costituiamo, e deputiamo il pred.to D. Simpliciano Olivo Maestro N.ro di Capella per in tal carica servirci d'ora inanti con tutti gli honori, utili, dritti, regaglie, immunità, privilegi, et altre cose à d.to Uff.o spettanti, e pertinenti. Mandiamo pertanto, et espressam.te comandiamo all'elemosiniere N.ro Confessore, Capellani, et a chiunq. sarà spediende di stimarlo, riconoscerlo, e tenerlo per N.ro M.ro

¹⁹ Cfr. BALESTRIERI, *Feste e spettacoli*, p. 38.

²⁰ Secondo Claudio Gallico, Olivo sarebbe stato maestro di cappella per i Farnese dal 1631 al 1680, estendendo le durata del servizio nella Chiesa di Santa Maria della Steccata anche al servizio presso la corte. In realtà queste date non sono possibili, dal momento che almeno dal 1652 fu Francesco Mannelli il maestro di cappella per i Farnese ufficialmente nominato, seguito nel 1667 da Marco Uccellini: cfr. CLAUDIO GALLICO, *Le capitali della musica. Parma*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1985, p. 79; ALBERTO IESUÉ, s.v. «Mannelli, Francesco», in DEUMM-Biografie, vol. IV, pp. 616-617. Pierluigi Petrobelli fa notare che dal 1653 Mannelli compare nei *Ruoli Farnesiani* in qualità di musico, cioè cantante e non compositore, ma nella prefazione del dramma fantastico musicale *Le vicende del tempo*, eseguito nel Teatro Farnese nel 1652, è definito «Maestro di Cappella Ducale», cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, *Francesco Mannelli: Documenti e osservazioni*, «Chigiana: Rassegna annuale di studi musicologici», XXIV/4 (1967), pp. 43-66: 65. Nel frontespizio dell'op. IX di Marco Uccellini, dedicata a Ranuccio II nel 1667, egli è denominato «Maestro di cappella e strumentista di Sua Altezza»: cfr. MARCO UCCELLINI, *Sinfonici concerti brevi, e facili, a uno, a due, a tre, et a quattro strumenti, ogni cosa, con il suo basso continuo, per chiesa, e per camera, con brandi, e corenti alla francese, e balletti al italiana*. [...] *Opera nona*, Venezia, Francesco Magni, 1677; STEFANIA RONCROFFI, *Marco Uccellini violinista e compositore del secolo XVII*, Bologna, A.M.I.S., 1993 (Miscellanea Saggi Convegni, 38), p. 17.

²¹ Cfr. ASPr, *Patenti*, 33, 149, (diploma con sigillo pendente). Questo materiale mi è stato gentilmente segnalato da Giuseppe Martini.

di Capella come sopra. Mandiamo parimente, et assolutam.te comandiamo al Nobile Giacomo di Boveri Consigl.re e Seg.rio N.ro di Stato, comandamenti, finanze e cabine-to d'ascriverlo sopra il stato degl'Ufficiali N.ri con farlo, e lasciarlo godere degli honori, utili, dritti, e regaglie soprad.te, durante la sua servitù à beneplacito n.ro, che tale è la n.ra mente.

Dato in Parma, li 4 Nov.re 1660.

Per almeno due anni, nel 1660 e 1661, Olivo svolse un ruolo anche nella chiesa di Santo Sepolcro in Parma: tra le spese per la processione generale della Compagnia del Santissimo Sacramento²², che si svolgeva ogni anno tra giugno e luglio, si trovano i pagamenti a «2 violini, 2 trombeti della Città e 3 Pifari» e ai maestri di cappella: Giovanni Battista Chinelli (per gli anni 1636; 1662; 1664-68; 1672-73), Simpliciano Olivo (1660-61) e Giorgio Martinelli (1685)²³. In tali occasioni veniva eseguita musica in processione e in chiesa, durante il Mattutino, il Vespro e la Messa.

Infine, Olivo compose nel 1672 un oratorio dal titolo *Giona*, la cui musica si è persa, eseguito nell'Oratorio della SS. Trinità; la *Cronaca* del Bevilacqua riporta così il fatto²⁴:

16 marzo 1672 Madonna Serenissima e Principessa Maria Maddalena sono andate a l'Oratorio della Santissima Trinità dove vi era esposto il Santissimo. In musica ano cantato un Oratorio, quello di Giona bellissimo fato dal Signor Simpliciano Olivo, Maestro di Cappella della Steccata.

La confraternita della SS. Trinità, nata formalmente nel 1584 con lo scopo di offrire ospitalità ai pellegrini che viaggiavano lungo la Via Francigena verso Roma, era aperta a persone di cultura e grande rilievo sociale e svolgeva un ruolo di primo piano come centro spirituale²⁵. Molto probabilmente Olivo apparteneva a

²² La Confraternita del SS. Sacramento doveva essere istituita presso ogni chiesa parrocchiale della città e della diocesi, secondo i decreti generali emanati nel 1579 da mons. Castelli: cfr. SILVIO CELASCHI, *La confraternita del SS. Sacramento a Parma*, in *Ravennatensia, Atti dei convegni di Faenza e Rimini (1974-1975)*, Cesena, Badia di Santa Maria del monte, 1977, vol. VI, pp. 413-420: 417.

²³ Cfr. Archivio Parrocchiale di S. Sepolcro, *Libro dell'entrata e spesa della Compagnia del SS. Sacramento, 1588-1666*; LUCIA BRIGHENTI, *La musica in Santo Sepolcro*, in *L'eccellenza delle sue voci. L'organo di San Sepolcro in Parma*, a cura dell'Accademia Organistica di Parma, Parma, Graphital Edizioni, 2006, pp. 41-48: 42. Questo documento è stato gentilmente fornito dal Maestro Francesco Baroni.

²⁴ Cfr. ORAZIO BEVILACQUA, *Diari*, manoscritti conservati alla Biblioteca Nazionale di Napoli (Ms. X.E) e in ASPR, Ms 67; il passo è citato in PELICELLI, *Storia della musica in Parma*, p. 92.

²⁵ La confraternita era stata formalmente eretta nel 20 febbraio 1584, ma esisteva già prima, forse sin dal 1343. La prima chiesa della Trinità era stata eretta invece nel XIII secolo; cfr.

questa parrocchia. Nel 1636, tra gli estimi degli abitanti di Parma di quell'anno si trova un foglio scritto di suo pugno: «Adì 27 Agosto 1636, in Parma. Simpliciano Olivo habita nella vicinanza di S. Paolo, d'età d'Anni 42. Bart.a sua moglie d'Anni 36. Franc.a sua serva d'Anni 35, in circa»²⁶. La vicinìa di S. Paolo rientrava appunto sotto la parrocchia della SS. Trinità.

Da tutti questi incarichi presso le principali istituzioni di Parma non può che risultare evidente, perciò, che Olivo fu assai stimato e figura di assoluto rilievo sia presso l'ambiente ecclesiastico che in ambito civile.

In ogni caso, l'attività che Olivo portò avanti con più continuità durante la sua lunga vita fu quella presso la chiesa ducale di Santa Maria della Steccata, dove lavorò dal 1631 fino al 1679, anno in cui fu giubilato dopo quarantotto anni di servizio. Un anno dopo, nel 1680, Olivo moriva. Nel testamento redatto nel 1678, egli, rimasto ormai solo, aveva dettato la volontà di lasciare tutti i suoi beni all'Oratorio stesso²⁷.

Le due opere stampate nel 1674 furono sicuramente concepite nell'ambito di tale istituzione. Esse, con ogni probabilità, furono scritte dal musicista in anni precedenti e in seguito raccolte per soddisfare le richieste dei suoi superiori. Infatti, nel 1674 Olivo aveva ormai ottanta anni e lo stile di queste composizioni si può facilmente ricondurre ad alcuni decenni prima. Del resto questa supposizione sembra essere confermata dalla dedica «agl'illustrissimi Signori Presidenti del suddetto Oratorio [della Steccata Chiesa Ducale di Parma]» dei *Salmi di Compieta*:

Ancorche l'animo mio habbi sempre abborrito d'imbrattar le stampe con le sozzure de miei inchiostri, sì per il conoscimento, che hò di me stesso, come anco per non avvilire i torchi con l'impressione del mio nome, vinto nulladimeno, e dalle istanze di chi mi può quasi comandare, e dalle preghiere di moltissimi, e buoni Amici, hò finalmente deliberato di consegnare al torchio la presente Opera, quale con ogni dovuta riverenza humilmente consacro alla protettione delle Signorie loro Illustrissime [...]

Lo spirito che informa queste due raccolte è legato a una funzione prettamente liturgica e, in particolare, alle esigenze rituali e spettacolari della chiesa di Santa

MARIA LUISA TOZZI, *La SS. Trinità dei Rossi a Parma: da Confraternita a Opera Pia*, Parma, Tipolitografia Stamperia di Parma, 2004, pp. 28 e ss.

²⁶ Cfr. ASPr, Comune di Parma, b.1936 (Estimi abitanti di Parma 1636). Nel 1647 Olivo si risposò a Parma con Ursiana Veneria, detta anche Ragaïosa de' Veneri, come si legge nei patti matrimoniali del 2 gennaio 1647. Cfr. PELICELLI, *Storia della musica in Parma dal 1400 al 1860*, p. 91.

²⁷ Le esequie funebri si svolsero alla Steccata. Il libro delle *Ordinazioni* recita: «Si darà credito di lire trecento cinquantacinque et soldi tre. Sono per altri tanti per esso spesi nell'essequie settimi et suffragi fatti al qm. Sig. Simpliciano Olivi già maestro di cappella di d. oratorio, il quale ha istituito herede ne suoi beni il d. Oratorio per ordine in fio. In Parma a dì 4 ottobre 1680», cfr. PELICELLI, *Storia della musica in Parma*, p. 91.

Maria della Steccata, che – come già detto – aveva un ruolo centrale nella spiritualità cittadina²⁸. Essa richiamava, infatti, una moltitudine di devoti e svolgeva una funzione la cui importanza era riconosciuta dalla Curia romana e dal potere civile²⁹. In queste premesse si può forse trovare la ragione delle caratteristiche che informano le due raccolte. La distinzione tra le musiche per la compieta, concertate per otto voci, due violini obbligati, violetta e violoncino ad libitum, e i *Salmi per i Vespri*, sempre a otto voci ma non concertati e con il solo basso continuo all'organo, può apparire a un primo sguardo inconsueta. La compieta viene infatti considerata un rito meno fastoso e più intimo rispetto a Vespro e Messa; in realtà, Jerome Roche ha messo in evidenza come essa andasse assumendo nel corso del Seicento i caratteri di un vero e proprio concerto spirituale, sia per l'orario in cui aveva luogo (dopo cena), sia per il fatto che il rito liturgico rimaneva sostanzialmente invariato durante tutto il corso dell'anno³⁰. Questo consentiva al compositore di dare alle stampe una realizzazione completa di tale ufficio³¹. Inoltre osserviamo che un buon numero delle pubblicazioni di salmi per la compieta dati alle stampe durante il Seicento sono legate a Parma, e in particolare alla Chiesa di

²⁸ Notizie sulla storia della chiesa e sulla funzione in essa svolta dalla musica si possono trovare in GIUSEPPE MARTINI, *La Chiesa Militante. Santa Maria della Steccata*, in *L'Ordine Costantiniano di San Giorgio. Storia Stemmi e Cavalieri*, a cura di Michele Basile Crispo, Parma, Ordine Costantiniano di San Giorgio, 2002, pp.177-253 e GIUSEPPE MARTINI, *Claudio Merulo*, Parma, Ordine Costantiniano di San Giorgio, 2005 (Quaderni Costantiniani. Collana di studi umanistici, 1), pp. 267-283.

²⁹ La costruzione della chiesa iniziò nel 1521, in seguito al culto popolare nato attorno all'immagine di una Madonna Galaktotrophousa apparsa sul muro di una casa (ancora oggi tale immagine è ospitata nell'ancona dell'altare maggiore). L'immagine venne considerata miracolosa e fu cinta, nei primi tempi, da uno steccato, da cui derivò il nome della chiesa. Nel 1527 la Santa Sede concesse alla chiesa l'indulgenza per i pellegrini, segno di un particolare interesse, e in seguito alla forte concentrazione di beni mobili e immobili, frutto di donazioni e della raccolta di denaro per dare la dote alle fanciulle povere, l'amministrazione della chiesa fu presto controllata da un potere consultivo informale della corona. Si creò così un protettorato informale dei duchi Farnese sulla chiesa, finché, nel 1718, essa divenne chiesa conventuale dell'ordine cavalleresco del Duca di Parma e Piacenza (l'Ordine Costantiniano di San Giorgio, che tuttora la amministra in qualità di ente pubblico). Cfr. MARTINI, *La Chiesa Militante*, pp. 182 e ss.

³⁰ Cfr. JEROME ROCHE, *Musica diversa di Compieta: Compline and its Music in Seventeenth-Century Italy*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CIX (1982-3), pp. 60-79: 60.

³¹ Guardando alle pubblicazioni veneziane del 1621 e 1649 si comprende l'importanza data a questa celebrazione: le pubblicazioni sono molte, sia nel vecchio che nel nuovo stile, con e senza basso continuo. Le pubblicazioni sono concentrate soprattutto al Nord e Centro, dove s'impone ovviamente Venezia, seguita a partire dal tardo Seicento da Bologna. Cfr. ROCHE, *Musica diversa di Compieta*, pp. 63-66.

Santa Maria della Steccata³². La compieta sembra perciò rivestire un ruolo importante per questa istituzione³³. Nei «Capitoli e ordini stabiliti dal Priore ed Ufficiali della Rev.da Compagnia della S.ma Madonna della Steccata» datati 20 giugno 1603, vengono messe per iscritto le richieste musicali di tale chiesa³⁴. Il numero delle occasioni in cui la compieta veniva eseguita con musica figurata era altissimo: in totale si cantava compieta non meno di 120 volte l'anno, questo almeno dal 1603 al 1687 e oltre³⁵. Allo stesso modo, indiscutibile rilievo assumeva il Vespri in musica³⁶.

La realtà di questo specifico contesto aiuta a comprendere meglio le scelte stilistiche di Simpliciano Olivo. Appare evidente come la raccolta dei *Salmi per la Compieta* fosse finalizzata alle feste più solenni dell'anno liturgico. L'ipotesi è confermata dalla forma della dossologia acclusa all'inno *Te lucis ante terminum*: il testo «Jesu tibi sit gloria Qui natus es de Virgine cum Patre et almo Spiritu in sempiterna saecula. Amen» era infatti il formulario della dossologia propria delle feste del-

³² Cfr. GIULIO BRUSCHI, *Completorium cum hymno, antiphonis, et litanijs B.M. Virginis ad concinendi vices, quinis vocibus emodulatum, addito altero completorio cum litanijs B.V. Mariae senis vocibus, & iisdem vicibus dispositum, opus quartum*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1625 (con dedica alla Compagnia della Steccata); SISTO REINA, *La danza delle voci regolata ne salmi di Terza, e di Compieta in un Tedeum, nelle tatie (!) della Beatissima Vergine a otto voci, altri salmi, a voce sola, a tre, con li suoi violini, le quattro antifone di Compieta, a quattro voci, e in due suonate, a quattro violini [...]* Opera nona, Venezia, Francesco Magni detto Gardano, 1664 (dedica a Isabella Farnese); oltre all'opera di Olivo stesso. Cfr. ROCHE, *Musica diversa di Compieta*, pp. 66-67.

³³ Secondo quanto gentilmente segnalatomi da Maurizio Padoan, osservando gli ingaggi operati dalla chiesa di Santa Maria della Steccata in occasione della festa dell'Annunciazione del 1639 è difficile dire se in quest'occasione assumesse maggiore rilievo la funzione vespertina o quella della compieta: entrambe si integravano in un evento in cui probabilmente non era facile per i fedeli distinguere la discontinuità dell'orizzonte liturgico. Cfr. Archivio Ordine Costantiniano di Parma, *Mandati*, 48 (1627-1641).

³⁴ Il testo dei Capitoli è riportato in PELICELLI, *Storia della musica in Parma*, pp. 75-78; ROCHE, *Musica diversa di Compieta*, p. 67.

³⁵ Le celebrazioni più solenni riguardavano tutte le feste della Madonna con la loro vigilia (Annunciazione, Assunzione, Natività e Incoronazione della Madonna miracolosa della Steccata), la Decollazione di S. Giovanni Battista, la Purificazione, la Vigilia e il giorno di Natale, sabato, domenica e lunedì di Pasqua, la Settimana Santa, più le feste mobili. Ma tutti i sabati e le domeniche doveva comunque essere cantata Compieta con una Litania alla fine. Cfr. ROCHE, *Musica diversa di Compieta*, p. 67, PELICELLI, *Storia della musica in Parma*, pp. 75-78; Archivio Ordine Costantiniano di Parma, *Gridario*, C. 43, n. 30, citato in MARTINI, *Claudio Merulo*, p. 280.

³⁶ Alla Steccata, i vespri venivano cantati dalla cappella musicale nelle viglie e nei giorni di Circuncisione, Epifania, Purificazione di S. Giuseppe, Annunciazione, Invenzione della Croce, Ascensione, Incoronazione, Pentecoste, Corpus Domini, S. Giovanni Battista, S. Pietro e Paolo, Assunzione, Decollazione di S. Giovanni Battista, Ognissanti, Natale della Vergine. Cfr. MARTINI, *Claudio Merulo*, p. 280; PELICELLI, *Storia della musica in Parma*, pp. 75-76.

la Beata Vergine Maria e del Natale³⁷. Viceversa, la raccolta vespertina – come esplicitamente espresso dal titolo – era per «tutto l'anno», volta a provvedere alle esigenze celebrative dell'intero ciclo liturgico, tenendo conto dell'organico normalmente disponibile in chiesa. La struttura della silloge ne è conferma: essa comprende infatti il responsorio *Domine ad adiuvandum*, comune a quasi tutte le ore dell'ufficio³⁸, prosegue con i salmi *Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* e *Laudate Dominum omnes gentes* (Ps. 109, 110, 111, 112 e 116), che costituiscono il *cursus* maschile, condiviso dalle festività dell'anno del Comune degli Apostoli e degli Evangelisti (primi vesperi), dei Martiri e dei Confessori.³⁹ *In exitu Israel* (Ps. 113), posto dopo i già citati Ps. 109, 110, 111 e 112, completa invece il solenne vespro domenicale. Seguono i salmi necessari per tutte le festività dedicate alla Beata Vergine ed al Comune delle Vergini e Sante. Per queste feste infatti erano previsti, nell'ordine, i già citati *Dixit Dominus* e *Laudate pueri* seguiti dai tre salmi *Laetatus sum*, *Nisi Dominus* e *Lauda Hierusalem* (Ps. 121, 126 e 147). La raccolta prosegue con i salmi *Credidi*, *In convertendo* e *Domine Probasti* (Ps. 115, 125 e 138) che, posti dopo *Dixit Dominus* e *Laudate pueri* completano la celebrazione dei secondi vesperi per gli Apostoli e gli Evangelisti. Con il salmo *Beati omnes* (Ps. 127) è completa anche la celebrazione dell'ufficio per la festività del *Corpus Christi* che comprende, nell'ordine, *Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Credidi*, *Beati omnes* e *Lauda Jerusalem*. Per l'ufficio dei morti sono presenti nella raccolta solo gli ultimi due salmi: il *Confitebor* ed il *De profundis* (Ps. 129) mentre mancano i primi tre *Dilexi*, *Ad Dominum cum tribularer*, *Levavi oculos meos* (Ps. 114, 119 e 120), che venivano probabilmente intonati in canto piano o in falsobordone, in accordo con la particolare sobrietà di questa celebrazione. Il salmo *Memento Domine* (Ps. 131) è il quinto salmo per il secondo vespro degli Apostoli o del comune dei Santi Confessori Pontefici, mentre, da ultimo, *Confitebor Angelorum* (Ps. 137) è il quinto salmo per diverse occasioni: *Feria V ad Vesperas*, *Officium Defunctorum*, *In Dedicatione S. Michaelis archangeli* (II vesperi)⁴⁰. La raccolta termina con il cantico *Magnificat*, elemento conclusivo dell'Ordinario vespertino.

³⁷ Cfr. ROCHE, *Musica diversa di Compieta*, p. 62.

³⁸ Sul salmo figurato seicentesco e per le questioni liturgiche cfr. JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford, Oxford University press, 1999; JOHN HARPER, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century. A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

³⁹ Per primi vesperi si intendono quelli celebrati la sera della vigilia di una festività. I secondi vesperi erano invece quelli celebrati nel giorno stesso di festa. Cfr. HARPER, *The Forms and Orders of Western Liturgy*, pp. 56-57.

⁴⁰ Cfr. DANIELE TORELLI, «Sopra le tenebre del mio povero inchiostro»: Biagio Marini e la musica sacra, in *Barocco Padano 4. Atti del XII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII*

La scelta di una raccolta per tutto l'anno liturgico giustifica uno stile apparentemente più arcaico, funzionale a celebrazioni che necessitavano un intervento musicale imponente ma di minore impegno, una più semplice realizzazione e una maggiore brevità⁴¹. L'intento del compositore è esplicitamente dichiarato nel titolo, ove i Salmi vengono definiti «correnti, e brevi»: questo spiega la scelta di un organico che, seppure a due cori, rinuncia all'uso di strumenti e a una scrittura concertata per fondarsi su un idioma sostanzialmente sillabico e omoritmico (vedi es. 1). Vengono sfruttati effetti d'eco e di risposta tra i due cori, mentre solo in poche occasioni sono introdotte figurazioni più ornate e melismatiche in corrispondenza di elementi testuali più rilevanti e pittorici⁴². La brevità è ottenuta evitando le ripetizioni testuali, con un procedimento totalmente diverso da quello usato per la compieta, dove Olivo tende ad espandere i testi senza preoccupazioni di durata. Nei vesperi vi sono interi brani privi di cambiamenti di tempo (per esempio il *Beatus vir*) e si avverte una tendenza più marcatamente modale che – nel *Dixit Dominus* – è messa in evidenza dalla citazione dell'intonazione salmodica del primo tono, affidata al *Cantus I*. I pochi cambiamenti di tempo (da $3/2$ a **C** o viceversa) avvengono di solito all'inizio o sull'«Amen» finale. Tuttavia non è probabilmente del tutto corretto parlare di stile arcaico e retrospettivo: il compositore aveva a sua disposizione diversi mezzi linguistici tra cui scegliere a seconda della funzionalità del rito e delle esigenze pratiche. Il parametro della funzionalità pesava sicuramente sulle scelte e di ciò si deve tenere conto in una valutazione storico musicale⁴³.

La dedica a Ferrante III di questa raccolta sacra non è casuale. È nota infatti la profonda religiosità del duca: le edizioni musicali a lui dedicate appartengono tutte al campo della musica sacra e più precisamente ai salmi⁴⁴.

(Brescia, 14-16 luglio 2003), a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., pp. 147-204: 182.

⁴¹ Tra le opere vespertine comparse tra 1640-1660, sono in maggioranza quelle che si dichiarano variamente concertate, tuttavia un numero ragguardevole, per quanto minore, è a cappella e insiste sulla facilità e brevità delle composizioni, usando nei titoli espressioni come «brevi e facili»: cfr. TORELLI, «*Sopra le tenebre del mio povero inchiostro*», p. 183.

⁴² Vedi per esempio sulle parole «torrente» nel *Dixit Dominus*, «*velociter currit*» e «*fluent aquae*» nel *Lauda Jerusalem*, «*gaudium*» e «*sicut torrens*» nell'*In convertendo*. All'inizio di quest'ultimo salmo si registra uno dei pochi casi di imitazione presenti in questa raccolta, ma essa limitata al primo coro e alle prime parole, tornana poi all'omoritmia.

⁴³ La questione è affrontata da TORELLI, «*Sopra le tenebre del mio povero inchiostro*», pp. 183-184.

⁴⁴ Per l'esattezza a Ferrante III furono dedicate, oltre a quella di Olivo, due raccolte vespertine e una per la compieta: *Salmi e messa a cinque voci, e doi violini. Con Letanie della Madonna a quatro e doi Violini. Di Mauritio Cazzati Organista e Maestro di Cappella dell'insigne & Collegiata Chiesa di S. Andrea di Mantova. Dedicati all'Il.mo et Eccel.mo Sig.r D. Ferrante Gonzaga Duca di Guastalla & Principe di Molietta Opera I. In Venetia MDC XXXXI Appresso Bartolomeo Magni, Compieta concertata a cinque vo-*

Completamente diverse sono le soluzioni adottate per la composizione dei *Salmi di Compieta*. Questa raccolta è piuttosto completa, perché Olivo musica i quattro salmi *Cum invocarem*, *In te Domine speravi*, *Qui habitat*, *Ecce nunc*, (Ps. 4, 30, 90, 133), l'inno *Te lucis ante terminum*, il cantico *Nunc dimittis*, e acclude le Litanie mariane che – come si è visto – venivano sempre cantate al termine della compieta in Santa Maria della Steccata; restano invece esclusi il responsorio, le antifone e le letture, in quanto elementi del Proprio. Questa *Compieta* dimostra indubbia affinità con alcune pubblicazioni di fine Seicento per organico ampio, come quelle di Maurizio Cazzati (1666), Sebastiano Cherici (1686), Elia Vannini (1699)⁴⁵. Tuttavia, tra queste, la raccolta di Olivo è l'unica che non impiega il secondo coro come semplice ripieno, adottando per quest'ultimo una scrittura del tutto indipendente e questo fatto indurrebbe ulteriormente a retrodatare le scelte stilistiche e la composizione dei brani rispetto alla data di pubblicazione (vedi es. 2, ove si ha una scrittura contrappuntistica a otto voci, ma in realtà addirittura a dodici parti reali con gli strumenti). Tutte queste raccolte concordano nell'usare il *tutti* solo per i salmi *Cum invocarem*, *Qui habitat* e per il cantico *Nunc dimittis*, rispettando così un criterio di simmetria nel riservare l'organico più solenne per l'inizio, la fine e il brano centrale della liturgia. Inoltre Olivo impiega il *tutti* nelle litanie finali⁴⁶.

Come già accennato, il concorso strumentale prevede due violini obbligati, una *violetta* e un *violoncino ad libitum*, oltre al basso continuo all'organo. Questa è l'unica pubblicazione bolognese che impiega al termine *violoncino*, usato per indica-

ci di Orfeo Avosani da Viadana Organista nella chiesa dellì R.R. P.P. di San Nicola di detta Terra. Dedicata all'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Don Ferrando Gonzaga Duca di Guastalla, e Principe di Malfetta [sic], etc. Opera Prima. In Venetia, apresso Alessandro Vincenti, 1641; *Salmi a una, a tre, quatro, et a cinque, concertati. Parte con Istromenti e parte Senza con Letanie della Beata Vergine Concertate à 5. Con Istromenti. Di D. Marco Uccellini. Capo dell'istromentisti Del Serenissimo Sig. Duca di Modena. Et Maestro di Cappella della Chatedrale di detta Città. Opera Sesta dedicata al Serenissimo Sig. Don Ferrando Terzo Gonzaga Duca di Guastalla, Luczara, Reggiolo, Principe di Molietta. Con Privilegio. In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, MDCLIV. Cfr. DANIELE TORELLI, Marco Uccellini da Forlìmpopoli Maestro di cappella a Modena: i 'Salmi Concertati' (1654), in Marco Uccellini. Atti del convegno «Marco Uccellini da Forlìmpopoli e la sua musica» (Forlìmpopoli, 26-27 ottobre 1996), a cura della Società Italiana di Musicologia, con l'aggiunta di nuovi saggi sulla musica alla corte di Modena dopo Marco Uccellini, a cura di Maria Caraci Vela e Marina Toffetti, Lucca, LIM, 1999, pp. 73-96: 85.*

⁴⁵ Cfr. MAURIZIO CAZZATI, *Compieta concertata a due, tre, e quattro voci, con violini, e ripieni [...] op. XXXX*, Bologna, Marino Silvani, 1666; SEBASTIANO CHERICI, *Compieta concertata, e breve a 3. e 4. voci, con violini, e ripieni a beneplacito [...] opera terza*, Bologna, Giacomo Monti, 1686; ELIA VANNINI, *Psalmi ad completorium duabus, tribus, quatuorve vocibus [...] cum symphonii admodum: opus quintum*, Bologna, Marino Silvani, 1699.

⁴⁶ Per quanto riguarda gli altri brani, Olivo sceglie tre voci (A, T e B) per *In te Domine*, quattro voci (C I, C II, A, B) per *Ecce nunc* e due voci (C I, C II) per l'inno *Te lucis*, sempre con due violini.

re una taglia più piccola del violone⁴⁷. Essendo più agile rispetto a quest'ultimo, solitamente il *violoncino* era impiegato per raddoppiare la voce di basso anziché il basso continuo all'organo ed era perciò caratterizzato da una scrittura più ornata. Così avviene anche nei salmi di Olivo, che perseguono l'obiettivo di dare sempre maggiore indipendenza e importanza alla scrittura strumentale. Il ruolo degli strumenti è infatti sempre più essenziale già a partire dai primi decenni del Seicento⁴⁸. A Parma questa tendenza viene rappresentata dal già nominato compositore Giovanni Battista Chinelli, nella raccolta del 1639 *Compieta, Antifone, et Letanie della Beata Vergine*⁴⁹. Benché i violini siano qui indicati «a beneplacito», essi stanno di fatto acquisendo una funzione strutturale, non più limitata alle sole sinfonie introduttive o ai ritornelli, estrapolabili dal contesto, ma estesa a passi in dialogo con le voci⁵⁰. Tale tendenza si trova più esplicita nella raccolta di Olivo, ove i violini non sono in alcun modo trascurabili. Essi sostengono lunghi dialoghi con le voci (vedi Es. 3), partecipano a passi più contrappuntistici e, anche dove propongono ritornelli o sinfonie introduttive, queste sono strettamente legate dal punto di vista tematico al materiale vocale (vedi Es. 2). In questo senso, le parti strumentali svolgono un ruolo decisamente strutturale riguardo la coerenza dei brani. È interessante notare anche una particolare preoccupazione del compositore per l'aspetto esecutivo della scrittura strumentale: la didascalia «arcate soave» ritorna più volte nella parte dei violini, nel salmo *Cum invocarem* sulle parole «in pace», in *In te Domine* su «in manus», infine nelle *Litanie* sulle parole «Rosa mistica»: ciò suggerisce indubbiamente un'esplicita ricerca di coinvolgimento degli strumenti nel clima espressivo delle parole.

⁴⁷ Sull'argomento cfr. STEPHEN BONTA, *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?*, «Journal of the American Musical Instrument Society», III (1977), pp. 64-99; STEPHEN BONTA, *Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy*, «Journal of the American Musical Instrument Society», III (1978), pp. 5-42.

⁴⁸ Il primo esempio di salmi per la compieta che prevedono, oltre alle voci l'uso di alcuni strumenti obbligati è quello di AMADIO FREDDI, *Messa, Vespro et Compieta a cinque voci col suo basso continuo aggiuntori un violino, et corneto per le sinfonie, et per li ripieni*, Venezia, R. Amadino, 1616; cfr. NICOLETTA BILLIO D'ARPA, *Musica sacra tra stile antico e moderno: la Messa, Vespro et Compieta (Venezia, 1616) di Amadio Freddi*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XI (1990), pp. 287-322: 294 e, per una più ampia panoramica, 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, pp. 121-174.

⁴⁹ *Compieta, Antifone, et Letanie della B. V. M. Concertate, a Doi, Tre, Quatro, e Cinque Voci, con duoi Violini a beneplacito. Di Gio: Battista Chinelli. Opera Sesta. Dedicata all'Ill.mo Signor Francesco Rinuccini, Gentil'huomo Residente del Serenissimo Gran Duca di Toscana appresso la Serenissima Repubblica Veneta*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1639.

⁵⁰ Cfr. TORELLI, *I salmi con strumenti obbligati*, p.127.

In linea generale, possiamo quindi evidenziare come il principio che informa questa raccolta risulti compendiarsi in una precisa ricerca strutturale che mira a conciliare varietà di soluzioni formali con unitarietà e coerenza di concezione, senza preoccupazione alcuna di brevità in un ufficio come la Compieta, ordinariamente considerato come ‘minore’ e musicalmente poco sviluppato: in Olivo, anzi, il testo può essere enunciato anche più volte da voci diverse. La varietà è poi raggiunta attraverso un processo di segmentazione del testo, specie nei brani più lunghi, in cui le diverse frasi sono separate da doppia stanghetta e non sempre in corrispondenza della fine versetto bensì a seconda del materiale tematico musicale. Questo procedimento corrisponde a una tendenza che si stava evidenziando già a metà del Seicento e si accompagnava alla caratterizzazione tematica e ritmica delle diverse sezioni, in modo da giocare su possibilità di alternanza e contrasti⁵¹. Ogni sezione veniva cioè caratterizzata da scelte di tempo (ternario o binario), cambiamenti di organico, passaggi da una scrittura omoritmica a brani contrappuntistici e imitativi, alternanza tra sillabismo e passi melismatici. Nella raccolta di Olivo, proprio per la lunghezza del testo il *Cum invocarem* esemplifica al meglio una tendenza comune a molti di questi salmi, atta ad offrire al compositore più soluzioni. Nell’uso dell’organico completo, Olivo mostra una predilezione per il contrasto tra passi eseguiti dal *tutti* (sia omoritmici che in imitazione) e duetti, spesso giocati tra voci della stessa tessitura (due canti, due alti, due tenori o due bassi), ma si trovano anche passi per voce sola con strumenti o col solo basso continuo. La varietà è raggiunta anche nell’opposizione di una scrittura rigidamente sillabica a una più melismatica, presente soprattutto nei brani solistici, ma in qualche caso anche in quelli corali. Sono poi impiegati procedimenti musicali volti a sfruttare tutti gli spunti più pittorici dei testi salmodici, mettendoli in evidenza attraverso soluzioni melodiche o armoniche. È particolarmente interessante da questo punto di vista il *Qui habitat*, per il tema discendente ripreso in imitazione da tutte le voci sulla parola «cadent» (Es. 4) e per l’esteso cromatismo che caratterizza l’enunciazione del testo «in tribulatione» (Es. 5). Nell’*Ecce nunc*, il basso solo intona le parole «qui fecit caelum et terram», su una figurazione melodica che si estende non casualmente oltre le due ottave con ricchi effetti musicali di anabasi e catabasi (Es. 6). Ma per raggiungere una maggiore varietà Olivo impiega anche stilemi propri di altri generi musicali a lui familiari: per esempio, sempre nel *Qui habitat*, il *Canto I* solo ha un passaggio in stile recitativo nella dossologia (vedi Es. 7).

Analogamente, diversi procedimenti vengono impiegati per ottenere unità e coerenza in strutture così complesse. L’uso del basso ostinato, non raro nella scrittura salmodica dell’epoca, è relativamente poco presente nella pubblicazione

⁵¹ Cfr. TORELLI, «*Sopra le tenebre del mio povero inchiostro*», pp. 162-163.

di Olivo: non vi sono, per lo meno, interi brani basati su questo procedimento ma se ne possono trovare tracce limitate ad alcune sezioni⁵². Viceversa, il salmo *In te Domine* è scritto per tre voci della tessitura più bassa (A,T,B) e due violini, cosa piuttosto rara nell'ambito dei salmi⁵³. In questo brano Olivo alterna sezioni in **C** e in **3** (solo nella parte di contralto compare **3/2**) ma usa meno la doppia stanghetta. Tuttavia, vengono alternati passi per voce sola (con il solo basso continuo o accompagnata dagli strumenti), e altri con l'organico pieno. Il principio unificante è una figurazione a note discendenti che si ripete più volte all'inizio del salmo facendo pensare a un ostinato, ma che torna poi solo nel quarto versetto e nella dossologia finale. Efficace anche l'inevitabile figurazione a note più brevi e veloci sulla parola «accelera».

Il *Nunc dimittis* a otto voci presenta al principio un esempio di basso ostinato, ed è caratterizzato da una forma circolare perché la stessa struttura usata nel primo versetto viene ripresa sulle parole «Sicut erat», ma con i due cori che si scambiano i ruoli (peraltro ulteriore dimostrazione della parità nel trattamento dei due). Il testo, molto breve, consente molteplici ripetizioni, con alternanza di elementi omoritmici e sillabici (che sfiorano lo stile concitato), e altri melismatici per lo più limitati ai passaggi a voce sola.

Dunque, la ciclicità e il ritorno di materiale tematico fungono da elemento coesivo in composizioni lunghe, in cui alla varietà doveva accompagnarsi una forte coerenza formale. Uno dei procedimenti più usati nel corso del Seicento a questo scopo era senza dubbio quello dei ritornelli, sia musicali che testuali⁵⁴. Questo conseguiva da un trattamento meno rigido e più soggettivo del testo che consen-

⁵² Cfr. ROCHE, *Musica diversa di Compieta*, pp. 73-74.

⁵³ I salmi a tre voci furono un vero e proprio genere, iniziato da Agostino Diruta con le raccolte del 1633 e 1641: Cfr. 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 - Agostino Ziino, Roma, IBIMUS, 2003), pp. 373-402: 380; AGOSTINO DIRUTA, *Psalmi Vespertini ternis vocibus. Liber secundus* [...] *Opus Sextum decimum*, Roma, Paolo Masotti, 1633; *Davidicae Modulationes tribus vocibus concinendae una cum basso ad organum* [...] *Opera decima octava*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1641. La forma sembra riapparire dagli anni Sessanta nelle opere di tre soli autori: JACQUES DUPONCHEL, *Psalmi Vespertini, una cum litanis Beatae Mariae Virginis, tribus vocibus concertati cum organo decantandi*, Roma, Giacomo Fei, 1665; ANGELO BERARDI, *Salmi concertati a tre voci* [...] *libro secondo, opera quinta*, Bologna, Giacomo Monti, 1668; TULLIO CIMA, *Vespertina psalmodia, missa et litaniae B. Mariae Virginis, tribus vocibus, organo concinendae, possunt decantari sine cantis* [...] *opus septimum*, Roma, Giovanni Angelo Muzi, 1673.

⁵⁴ Roche parla a questo proposito di «musical cum textual refrain», cfr. JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon press, 1984, p. 103.

tiva di ricombinarlo attraverso dei veri e propri tropi testuali⁵⁵. Il salmo *Ecce nunc*, che impiega un'alternanza tra tempo in **C** e la più moderna segnatura **6/4**, offre il migliore esempio di questo procedimento nella raccolta di Olivo: il testo, molto breve, consente infatti al compositore di usare senza difficoltà ritornelli e ripetizioni testuali, facendo prevalere una struttura sovrapposta su quella del testo. Olivo usa qui tre ritornelli: uno strumentale e due vocali. Il primo versetto viene infatti spezzato in due sezioni: la prima, sul testo «Ecce nunc benedicite Dominum» (Es. 8), eseguita dall'organico completo omoritmicamente; la seconda, sulle parole «Omnes servi Domini» (Es. 9), caratterizzata da un passaggio melismatico a voce sola che richiama nell'incipit il materiale tematico del ritornello strumentale (vedi Es. 10). Questi elementi sono il fattore di coesione di tutto il salmo, e perciò vengono subito riesposti i due ritornelli vocali intercalati da quello strumentale prima di passare al versetto successivo. In seguito, i ritornelli tornano ad essere esposti dopo il secondo e il quarto versetto, anche se in ordine diverso e con lievi variazioni. Nella dossologia viene applicato un procedimento ancora diverso: il primo emistichio del primo versetto viene ripreso da una voce solista con un tema molto simile a quello che caratterizzava il secondo ritornello vocale (cfr. Es. 11), e viene ripetutamente intercalato al testo della dossologia in questo modo: «Ecce nunc [...] / Gloria Patri / Ecce nunc [...] / Gloria Filio / Ecce nunc [...] / Gloria Spiritui Sancto / omnes servi Domini / Ecce nunc [...]» dopodiché la dossologia viene ripresa da capo senza più interruzioni. La libertà nell'uso del testo si era affermata già nella prima metà del secolo: Monteverdi, su testi ben conosciuti, attuava procedimenti simili attraverso la ripetizione dell'incipit o anche dell'intero primo verso, inserito come un tropo in vari punti del percorso testuale⁵⁶. Negli anni Trenta questa caratteristica, in contrasto con ogni decreto tridentino sulla liturgia, si ritrovava sempre più spesso nella produzione salmodica di taluni compositori veneziani e di terraferma quali Giovanni Antonio Rigatti, Gasparo Casati, Tarquinio Merula e Orazio Tarditi⁵⁷. I salmi venivano tradotti in termini di originalità attraverso una nuova articolazione del testo in un'epoca in cui la devozione stava diventando meno oggettiva e più soggettiva. Sono interessanti, paragonati alle soluzioni di Olivo, alcuni procedimenti impiegati dal novarese Gasparo Casati

⁵⁵ Cfr. ROBERT KENDRICK, *Monteverdi modello o deviazione? Strutture salmodiche della 'Selva Morale' nel contesto dell'Italia settentrionale*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*. Atti del convegno, Mantova 21-24 ottobre 1993, a cura di Paola Besutti - Teresa M. Gialdroni - Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 41-56: 44.

⁵⁶ Cfr. KENDRICK, *Monteverdi modello o deviazione*, p. 44.

⁵⁷ Cfr. KENDRICK, *Monteverdi modello o deviazione*, p. 44. Sull'uso di ritornelli testuali cfr. anche TORELLI, *I salmi con strumenti obbligati*, pp. 128 e 143; TORELLI, *Marco Uccellini da Forlì e Papi*, p. 94.

nella *Messa e salmi concertati* del 1644⁵⁸. Nel *Laudate pueri*, Casati usa la ripetizione dell'incipit tra i versi e, inoltre, lo inserisce due volte a mo' di tropo nella dossologia, in un modo assai simile a quello adottato da Olivo⁵⁹. Questo porta a una deliberata espansione della dossologia rispetto al resto del testo: un ulteriore elemento che evidenzia una precisa ricerca di esiti fastosi e spettacolari in questi salmi di Compieta.

Diversamente, l'inno *Te lucis ante terminum*, è trattato da Olivo come un'aria strofica, cosa assai frequente all'epoca⁶⁰. Egli scrive in 3/4 per due soprani che nei primi versetti si alternano, intonando la stessa melodia intercalata da una sinfonia strumentale che riecheggia il materiale melodico vocale⁶¹. La dossologia è invece a due soprani, non priva di materiale melodico in comune con le strofe precedenti e il carattere virtuosistico è evidente. Questa parte inizia in imitazione per poi proseguire omoritmicamente a distanza di terza (vedi Es. 12): i duetti in terze parallele erano uno stilema introdotto nello stile concertato già a inizio Seicento, quando le più moderne caratteristiche di stile – affini al «recitar cantando» – iniziavano a essere adottate anche nella musica sacra⁶².

Infine, la raccolta si conclude con le Litanie, che nel Seicento si imposero come una delle più forti espressioni della devozione mariana in Italia, contraddistinta da un forte impulso dopo la vittoria di Lepanto, attribuita da papa Pio V all'intervento della Madonna del Rosario⁶³. Per questa parte del rito, destinata a concludere la compieta, Olivo impiega l'organico pieno, confermando ancora una

⁵⁸ GASPARO CASATI, *Messa e salmi concertati a quattro, e cinque voci se piace, raccolti da Fra Michel Angiolo Turriani*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1644. Secondo Robert Kendrick, la produzione sacra di Casati rappresenta il «locus classicus della libertà testuale nel repertorio salmodico veneto-lombardo» degli anni Quaranta. Le numerose ristampe delle sue opere testimoniano, tra l'altro, l'immediata popolarità raggiunta da questo compositore. Cfr. KENDRICK, *Monteverdi modello o deviazione*, p. 45.

⁵⁹ Cfr. KENDRICK, *Monteverdi modello o deviazione*, p. 45.

⁶⁰ Cfr. ROCHE, *Musica diversa di Compieta*, p. 76; TORELLI, *I salmi con strumenti obbligati*, pp. 123-124.

⁶¹ Il terzo versetto è omissso, proprio perchè la stroficità consente di darlo per scontato.

⁶² Cfr. JEFFREY KURTZMAN, *Il Vespro della Beata Vergine di Claudio Monteverdi e il repertorio italiano dei vesperi dal 1610 al 1650: un quadro riassuntivo*, in *Barocco padano* 2, pp. 5-40: 19-20.

⁶³ Nei sabati e viglie delle feste della Madonna, perciò, la litania e l'antifona mariana divennero l'elemento musicale più importante. Ciò spiega il moltiplicarsi delle edizioni di litanie pubblicate tra 1600 e 1620. Dopo gli anni Trenta le pubblicazioni andarono diminuendo, ma fino alla fine del secolo furono comunque numerose. Cfr. DAVID BLAZEY, *The Mid-Baroque Concertato Litany in Northern Italy: Inherited Problems and Borrowed Solutions*, in *Tradizione e Stile, Atti del II Convegno Internazionale di Studi sul tema La musica Sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600* (Como – Villa Gallia, 3 – 5 settembre 1987), a cura di Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 123-151: 126.

volta l'importanza del culto della Madonna nella chiesa della Steccata. Le realizzazioni concertate tardarono ad essere estese a questa parte del rito, proprio per la lunghezza del testo che rendeva difficile il raggiungimento del giusto equilibrio tra sezioni sillabiche e melismatiche: per evitare che le litanie si allungassero eccessivamente, prevaleva cioè nettamente la scrittura sillabica a scapito di una maggiore varietà⁶⁴. Al fine di porre rimedio a questi limiti, iniziò poi a farsi strada una soluzione che evitava di alterare eccessivamente il testo ma, senza omettere niente, raggruppava più invocazioni riducendo il numero delle ripetizioni dell' «ora pro nobis»⁶⁵. In generale le litanie non divennero mai un genere musicale a sé, per la varietà di soluzioni adottate: uniche caratteristiche costanti furono la suddivisione in sezioni e la diversa articolazione del testo che le rendeva adattabili alle strutture del mottetto o del salmo⁶⁶. E di fatti, Olivo non le tratta diversamente dai salmi precedenti, alternando sezioni in *tutti* a passaggi a una, due o tre voci. Le tre voci vengono usate solo sulle parole «fili» e «spiritui» mentre «Pater» e «Sancta Trinitas» sono affidate all'organico completo, dimostrazione forse di un uso delle voci simbolico della Trinità⁶⁷. I procedimenti impiegati per accorciare i tempi senza rinunciare a melismi e ripetizioni testuali sono in parte originali; in alcuni passaggi, per esempio, Olivo affida a voci diverse, differenti invocazioni che si sovrappongono così in contrappunto. Alle invocazioni segue poi «ora pro nobis», ancora trattato in imitazione o omoritmicamente (vedi es. 13). Altre parole sono invece ripetute per metterle in rilievo: per esempio «Mater» o «ora». Altre invocazioni sono raggruppate più tradizionalmente, enunciate una di seguito all'altra e seguite solo una volta da «ora pro nobis», come «vas spirituale», «vas honorabile» e «vas insigne»: le prime due ricordano il recitativo a voce sola, mentre la terza invocazione è a due voci in imitazione. Ogni sezione in cui Olivo suddivide il testo è caratterizzata dalla ripetizione di determinato materiale tematico destinato a caratterizzare tutte le invocazioni accomunate da uno stesso ambito semantico (Maria come Madre, come Vergine, ecc). In questo modo, ancora una volta, la varietà si concilia con l'unitarietà, l'idioma concertato con la brevità.

In conclusione, l'analisi di queste due pubblicazioni di Olivo consente di confermare quell'impressione che può solo essere suggerita da dati biografici ancora lacunosi: e cioè l'importanza e la perizia di un musicista che, sebbene dimenticato, fu probabilmente tra i più richiesti a Parma durante la sua lunga vita. La bellezza della sua musica, ancora tutta da ascoltare, si accompagna a una professionalità

⁶⁴ Cfr. BLAZEY, *The Mid-Baroque Concertato Litany*, p. 132-133.

⁶⁵ Cfr. BLAZEY, *The Mid-Baroque Concertato Litany*, p. 133.

⁶⁶ Cfr. BLAZEY, *The Mid-Baroque Concertato Litany*, p. 151.

⁶⁷ BlazeY mette in evidenza come spesso la riduzione delle voci a un trio avvenisse invece sulle parole «Sancta Trinitas». Cfr. BLAZEY, *The Mid-Baroque Concertato Litany*, p. 129.

che ben traspare dalla padronanza di diversi stili, selezionati abilmente a seconda delle esigenze, dalla sapienza contrappuntistica, dal gusto virtuosistico e melodico, e dalla varietà dei generi che egli affrontò.

Es. 1: *Dixit Dominus*, bb. 1-17

Di - xit Do - mi-nus Do - mi - no me - o fe - de fe - de

Di - xit Do - mi-nus Do - mi-no me - o fe - de fe - de

Di - xit Do - mi-nus Do - mi - no me - o fe - de fe - de

Di - xit Do - mi-nus Do - mi - no me - o fe - de fe - de

Di - xit Do - mi-nus Do - mi - no me - o fe - de

Di - xit Do - mi-nus Do - mi - no me - o fe - de

Di - xit Do - mi-nus Do - mi - no me - o fe - de

Di - xit Do - mi-nus Do - mi - no me - o fe - de

Org.

7

C I

fe - de fe - de à dex - tris me - is do - nec po - nam

A I

fe - de fe - de à dex - tris me - is do - nec po - nam

T I

8

fe - de fe - de à dex - tris me - is do - nec po - nam

B I

fe - de fe - de à dex - tris me - is do - nec po - nam

C II

fe - de do - nec po - nam po - nam i - ni - mi - cos

A II

fe - de do - nec po - nam po - nam i - ni - mi - cos

T II

8

fe - de do - nec po - nam po - nam i - ni - mi - cos

B II

fe - de do - nec po - nam po - nam i - ni - mi - cos

Org.

13

C I

po-nam i - ni-mi-cos tu - os

A I

po-nam i - ni-mi-cos tu - os

T I

8 po-nam i - ni-mi-cos tu - os

B I

po-nam i - ni-mi-cos tu - os

C II

tu - os po-nam i - ni-mi-cos tu - os sca-bel-lum pe - dum tu - o - rum

A II

tu - os po-nam i - ni-mi-cos tu - os sca-bel-lum pe - dum tu - o - rum

T II

8 tu - os po-nam i - ni-mi-cos tu - os sca-bel-lum pe - dum tu - o - rum

B II

tu - os po-nam i - ni-mi-cos tu - os sca-bel-lum pe - dum tu - o - rum

Org.

Es. 2: *Cum invocarem*, bb. 35-51

35

VI I

VI II

Vla

Vlc

C I

A I

T I

B I

C II

A II

T II

B II

Org

gra - vi cor - - - de

gra - vi cor - - - de

gra - vi cor - - - de

ut qui di - li - gi - tis va - ni - ta - - -

gra - vi cor - - - de

ut qui di -

gra - vi cor - - - de

gra - vi cor - - - de

gra - vi cor - - - de

Adagio

Presto

39

VII

VII

Vla

Vlc

C I

A I

T I

B I

C II

A II

T II

B II

Org

tem

li - gi-tis va - ni - ta - - - - - tem

ut qui di -

ut qui di - li - gi-tis va - ni -

ut qui di - li - gi-tis va - ni - ta - - - - - tem

ut qui di - li - gi-tis va - ni - ta - - - - - tem

ut qui di - li - gi-tis va - ni - ta - - - - - tem

ut qui di - li - gi-tis va - ni - ta - - - - - tem

43

VII

VII

Vla

Vlc

CI

ut qui di-li-gi-tis va-ni-ta-tem et quaeri-tis men-da-ci-um

AI

ut qui di-li-gi-tis va-ni-ta-

TI

8

BI

li-gi-tis va-ni-ta-tem et quaeri-tis men-da-ci-um.

CII

ta-tem di-li-gi-tis va-ni-ta-tem et quae-ri-tis men-da-ci-um. ut qui di-

AII

TII

8

BII

Org

46

VII

VII

Vla

Vlc

C I

A I

T I

B I

C II

A II

T II

B II

Org

tem

ut qui di - li - gi - tis va - ni - ta - tem

li - gi - tis va - ni - ta - tem

ut qui di - li - gi - tis va - ni - ta - tem

ut qui di -

ut qui di - li - gi - tis va - ni - ta - tem

88

VI I

VI II

Vla

Vlc

C I

A I

T I

B I

C II

A II

T II

B II

Org

ut qui di - li - gi-tis va - ni -

li - gi-tis va - ni - ta - tem et quac - ri - tis et quac - ri - tis men - da - ci - um.

ut qui di -

50

VI I

VI II

Vla

Vlc

C I

A I

T I

B I

C II

A II

T II

B II

Org

ta - - - - - tem et quae - ri - tis et quae - ri - tis et quae - ri - tis men - da - ci - um.

ut qui di - li - gi - tis va - ni - ta - - - - tem et quae - ri - tis et quae - ri - tis men - da - ci - um.

ut qui di - li - gi - tis va - ni - ta - tem et quae - ri - tis et quae - ri - tis men - da - ci - um.

li - gi - tis va - ni - ta - - - - - tem et quae - ri - tis et quae - ri - tis men - da - ci - um.

li - gi - tis va - ni - ta - - - di - li - gi - tis va - ni - ta - tem et quae - ri - tis et quae - ri - tis men - da - ci - um.

ut qui di - li - gi - tis va - ni - ta - tem di - ri - tis va - ni - ta - tem et quae - ri - tis men - da - ci - um.

ut qui di - li - gi - tis va - ni - ta - - - - - tem et quae - ri - tis men - da - ci - um.

li - gi - tis va - ni - ta - - - - - tem et quae - ri - tis et quae - ri - tis men - da - ci - um.

Es. 3: *Cum invocarem*, bb. 134-142

134

VI I

VI II

Vla

Vlc

TI

Quo - ni-am tu Do-mi - ne sin-gu - la-ri-ter in spe sin-gu-la-ri-ter in spe

BI

Quo - ni-am tu Do-mi - ne sin-gu - la-ri-ter in spe sin-gu-la-ri-ter in spe

Org

140

VI I

VI II

Vla

Vlc

AI

quo - ni-am tu Do - mi - ne sin - gu - la - ri - ter in spe

TI

quo - ni-am tu Do - mi - ne sin - gu - la - ri - ter in spe quo - ni-am tu Do - mi

Org

Es. 4: *Qui habitat*, bb. 88-90

88

VII

VII

Vla

Vlb

C I

A I

T I

B I

C II

A II

T II

B II

Org

Ca - dent ca - - - dent ca - - - dent à

Ca - dent Ca - dent Ca - dent à

Ca - - - dent ca - dent ca - dent à

Ca - dent ca - dent ca - dent à

Ca - dent ca - - - - dent ca - - - -

Ca - dent Ca - dent Ca -

Ca - - - - dent Ca - dent Ca -

Ca - dent ca - dent ca -

Ca - dent ca - dent ca -

Es. 5: *Qui habitat*, bb. 183-204

183

Violini I (VLI) and Violini II (VLI) play a melodic line with eighth and quarter notes. The Viola (Vla) and Violoncello (Vlc) provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The Chorus (C I, A I, T I, B I, C II, A II, T II, B II) sings the text in a homophonic setting. The Organ (Org) plays a simple accompaniment in the bass.

Lyrics: e - go ex - au - di - am e - um cum ip - so sum

188

VLI

VLI

Vla

Vlc

CI

AI

TI

BI

CII

AII

TII

BII

Org

e - ri - pi - am e - um in tri - bu - la - ti -

tri - bu - la - ti - o - ne

in tri - bu - la - ti - o - ne e - ri - pi - am e -

in tri - bu - la - ti -

e - ri - pi - am e - um in

in

e - ri - pi - am e - um

194

VLI

VII

Vla

Vlc

CI

o - ne in tri - bu - la - ti -

AI

in tri - bu - la - ti - o - ne e - ri - pi - am e -

TI

um e - ri - pi - am e -

BI

o - ne e - ri - pi - am e - um e -

CII

tri - bu - la - ti - o - ne e - ri - pi - am e - um

AII

tri - bu - la - ti - o - ne e - ri - pi - am e - um et glo -

TII

in tri - bu - la - ti - o - ne e -

BII

in tri - bu - la - ti - o - ne e -

Org

200

VLI

VLI

Vla

Vlc

C I

A I

T I

B I

C II

A II

T II

B II

Org

o - ne e - ri - pi - am e - um et glo - ri - fi - ca - bo e - - - um

um et glo - ri - fi - - - ca - bo e - - - um

um et glo - ri - fi - ca - bo e - - - um

ri - pi - am e - um et glo - ri - fi - ca - bo e - - - um

et glo - ri - fi - ca - bo e - - - um

ri - - - fi - ca - bo glo - ri - fi - ca - bo e - - - um

ri - pi - am e - um et glo - ri - fi - ca - bo e - - - um

ri - pi - am e - um et glo - ri - fi - ca - bo e - - - um

Es. 6 : *Ecce nunc benedicite*, bb. 72-76

72

C I
ter - ram qui fe - - -

C II
ter - ram qui fe - - -

B
qui fe-cit Cae - lum et ter - - - ram et ter - ram

Org

Es. 7 : *Qui habitat*, bb. 225-238

225

C I
Glo - - - ri - a Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Fi - li-o Glo -

Org

229

C I
ri - a et Spi - ri - tu - i Spi - ri - tu - i Spi - ri - tu - i San - cto Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a

Org

234

C I
Fi - li-o Glo - - ri - a et Spi - ri - tu - i Spi - ri - tu - i San - - - cto.

Org

Es. 8 : *Ecce nunc benedicite*, bb. 1-6

The musical score is arranged in two systems. The first system contains staves for VI I, VII I, Vla, and Vlc. The second system contains staves for CI, A, CII, B, and Org. The music is in 6/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The vocal parts (VI I, VII I, CI, A, CII, B) have lyrics in Italian. The organ part (Org) provides a harmonic accompaniment.

VI I

VII I

Vla

Vlc

CI

A

CII

B

Org

Ec - ce nunc Ec-ce nunc be-ne - di-ci-te be - ne - di-ci-te Do - mi - num

Ec - ce nunc Ec-ce nunc be-ne - di-ci-te be - ne - di-ci-te Do - mi - num

Ec - ce nunc Ec-ce nunc be-ne - di-ci-te be - ne - di-ci-te Do - mi - num om -

Ec - ce nunc Ec-ce nunc be-ne - di-ci-te be - ne - di-ci-te Do - mi - num

Es. 9: *Ecce nunc benedicite*, bb. 82-89

82

A

om - - - - - nes om - nes ser - vi Do - mi -

Org

86

A

ni om - nes ser - - - - - vi Do - mi - ni

Org

Es. 10: *Ecce nunc benedicite*, bb. 52-56

52

VII I

VII II

Vla

Vlc

Org

Es. 11: *Ecce nunc benedicite*, bb. 102-113

102

VII

VI II

Vla

Vlc

C I

A

C II

B

Org

Glo - ri - a glo - ri - a

Ec - ce nunc be - ne - di - ci - te be - ne - di - ci - te Do - mi - num

Glo - ri - a glo - ri - a

Glo - ri - a glo - ri - a

106

VI I

VI II

Vla

Vlc

C I

Glo - ri - a Pa - tri. Ec - ce nunc be - ne - di - ci - te be - ne - di - ci - te

A

Glo - ri - a Pa - tri.

C II

Glo - ri - a Pa - tri.

B

Glo - ri - a Pa - tri.

Org

The musical score is for page 276 of a work by Lucia Brighenti. It features a variety of instruments and vocal parts. The string section consists of Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The woodwind section includes Clarinet I (C I), Clarinet II (C II), and Bassoon (B). The brass section includes Alto Saxophone (A) and Trombone (B). The Organ (Org) is also present. The vocal parts are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Latin, starting with 'Glo - ri - a Pa - tri. Ec - ce nunc be - ne - di - ci - te be - ne - di - ci - te'. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The organ part is in the bass clef.

110

Vl I

Vl II

Vla

Vlc

C I

A

C II

B

Org

Do - mi-num Glo - ri - a Fi - li - o

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Fi - li - o

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Fi - li - o Ec - ce nunc be-ne-

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Fi - li - o

Es. 12: *Te lucis ante terminum*, bb. 52-85

53

C I Je - su ti - bi sit glo - ri - a qui na - tus qui na - tus es de Vir - gi - ne cum

C II Je - su ti - bi sit glo - ri - a qui na - - tus es de Vir - gi - ne cum Pa - trem Pa - tre et

Org

65

C I Pa - trem Pa - tre et al - mo Spi - ri - tu in sem - pi - ter - - - nae sae - cu - la in

C II al - mo Spi - ri - tu in sem - pi - ter - na in sem - pi - ter - - - nae sae - cu - la in

Org

76

C I sem - pi - ter - - - - - na in sem - pi -

C II sem - pi - ter - - - - - na in sem - pi -

Org

Es. 13: *Litanie*, bb. 53-60

53

VI I

VI II

Vla

Vlc

C I

Ma - ter Ma - ter pu - ris - si - ma

A I

o - - - ra pro no - - - bis

T I

8

B I

C II

Ma - ter Ma - ter ca - stis - si - ma Ma - ter

A II

o - - - ra pro no - - - bis Ma - ter

T II

Ma - ter

B II

Ma - ter

Org

Detailed description: This is a musical score for a litany, spanning measures 53 to 60. The score is written for a large ensemble, including four vocal parts (VI I, VI II, Vla, Vlc), four instrumental parts (C I, A I, T I, B I), four vocal parts (C II, A II, T II, B II), and an Organ (Org). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system (measures 53-56) features the vocal parts (VI I, VI II, Vla, Vlc) with rests, and the instrumental parts (C I, A I, T I, B I) with notes. The second system (measures 57-60) features the vocal parts (C II, A II, T II, B II) with notes and the Organ (Org) with notes. The lyrics are: 'Ma - ter Ma - ter pu - ris - si - ma' (C I), 'o - - - ra pro no - - - bis' (A I), 'Ma - ter Ma - ter ca - stis - si - ma Ma - ter' (C II), 'o - - - ra pro no - - - bis Ma - ter' (A II), 'Ma - ter' (T II), and 'Ma - ter' (B II).

PABLO L. RODRIGUEZ

***La musica delle Quarantore
nella Cappella Reale spagnola
nel XVII secolo***

LA MUSICA DELLE QUARANTORE NELLA CAPPELLA REALE SPAGNOLA NEL XVII SECOLO

Se ci potessimo trovare nella Cappella Reale verso la fine del diciassettesimo secolo, in prossimità di mezzogiorno, avremmo l'opportunità di assistere ad una funzione di singolare interesse. Un quadro composito ove, anzitutto, il maestro delle cerimonie - mentre l'orologio dell'Alcázar Real scandisce le ore 12 – dà il via alla cappella perché inizi la processione. In quel momento il prete intona dall'altare l'inno *Pange lingua* e la processione incomincia a muoversi mentre risuona la musica di Carlos Patiño interpretata dai cantori e strumentisti della Cappella Reale che alternano il canto dei versetti con gli interventi dell'organo. Un'immagine che ci ricorda in parte ciò che mostra Claudio Coello nel suo famoso quadro del 1690: *La Sagrada Forma*¹.

Non ci sono dubbi che uno degli obbiettivi degli storici è stato sempre quello di ricostruire idealmente il come, il quando, il chi, il perché e la forma di un determinato evento musicale, con riferimento ad un'epoca, ad un luogo o ad un'istituzione. Ciononostante, impostare una storia della musica che prenda in considerazione l'udito e il suono, e che lasci da parte la rettilinea e uniforme successione cronologica di compositori e opere musicali, fa sì che lo storico si scontri con notevoli difficoltà che deve risolvere con grande creatività e immaginazione. Allo stesso tempo, impostare una storia della musica che si basi sull'uso della musica più che sulla sua creazione comporta che tale storia si converta in una narrazione molto più ricca e varia, che ci induce a considerare, come ci ha ricordato più di venti anni fa Lorenzo Bianconi, Giovanni Pierluigi da Palestrina come il compositore più importante di musica liturgica del XVII secolo, benché morto nel 1594².

Orbene, qualsiasi ricostruzione della musica, eseguita nella Cappella Reale spagnola durante il Seicento, si scontra con una serie di problemi non sempre facili da risolvere. Innanzitutto, il luogo dove questa cappella svolgeva le sue funzioni nel XVII secolo (la cappella dell'Alcázar Real) fu distrutto nel dicembre del

¹ Per un'immagine di questo quadro, cfr. <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/coello/sagradaf.html>

² Cfr. LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991, p. 115.

1734 a causa di un incendio che demolì l'edificio³. Le conseguenze di tale incendio, unite all'assenza d'un archivio musicale nella Cappella Reale fino alla metà del Settecento, hanno fatto sì che la maggior parte delle fonti risalenti a quell'epoca siano andate perdute. Fortunatamente, disponiamo non solo di una numerosa documentazione cerimoniale e amministrativa ma anche di molte fonti musicali di musicisti della Cappella Reale conservate negli archivi delle cattedrali spagnole; materiale, questo, che ci permette di ricostruire idealmente in quali termini si proponesse la musica sacra nella corte alla fine del Seicento⁴.

Questa mia indagine intende offrire un esempio dei problemi e dei lati positivi che implica la ricostruzione dell'evento musicale, calato in un cerimonia concreta e abituale, che aveva luogo nella Cappella Reale nel Seicento: l'Orazione delle Quarantore⁵.

Questa devozione si celebrò con regolarità a partire dal 10 marzo del 1639 nella cappella dell'Alcázar per commemorare l'anniversario della traslazione, per ordine di Filippo IV, del Santissimo Sacramento dalla chiesa di San Juan. La sua origine bisogna cercarla nella difficile situazione che attraversava in quell'epoca l'armata spagnola nella guerra delle Fiandre, che obbligò il re spagnolo a cercare l'aiuto divino servendosi di una sontuosa cerimonia dedicata alla figura del Cristo incarnato nel pane dell'eucaristia. Sta di fatto che i tristi avvenimenti che seguirono quei disastri bellici, come la morte del principe Baltasar Carlos nel 1643 (erede al trono della corona spagnola) o della stessa regina Isabel de Borbón nel 1644,

³ Cfr. FERNANDO CHECA (a cura di), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Madrid, Editorial Nerea, 1994, pp. 507-508.

⁴ Ho elaborato questa indagine nella mia tesi di dottorato *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)* che sarà pubblicata nel 2007 dalla casa editrice Reichenberger.

⁵ Lo studio delle Quarantore è stato principalmente rivolto all'Italia e particolarmente alla città di Roma. Su quest'orazione un contributo pionieristico si deve a ANGELO DE SANTI, *L'Orazione delle Quarant'Ore e i tempi della calamità e di guerra*, «Civiltà Cattolica», Roma, 1919. Più recentemente, questa cerimonia ha interessato gli storici dell'arte: cfr. MARK S. WEIL, *The devotion of the Forty Hours and Roman Baroque illusions*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XXXVII (1974), pp. 218-249 e KARL NOEHLES, *Scenografie per le Quarant'Ore e altari barocchi*, in A. SCHNAPPER (a cura di), *La Scenografia Barocca*, Bologna, Clueb, 1980, pp. 151-155; e allo stesso tempo i musicologi: cfr. HOWARD E. SMITHER, *The Function of Music in the Forty Hours Devotion of 17th and 18th-Century Italy* in *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century. Essays in Honor of Gwynn McPhee*, ed. C. P. Comeriatì e M. C. Steel, Gordon and Breach Science Publishers, New York, 1988, pp. 149-174; FREDERICK HAMMOND, *Music & Spectacle in Baroque Rome, Barberini Patronage under Urban VIII*, Yale University Press, 1994, *passim*; NOEL O'REGAN, *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550-1650*, London, Royal Music Association Monographs, 1995, pp. 25-27 e MAURIZIO PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco* in SERGIO MARTINOTTI (a cura di), *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, vol 2, Milano, Vita e Pensiero, 2000), pp. 13-64: 47-59.

incentivarono notevolmente la devozione al Santissimo Sacramento nella corte, a tal punto che si promossero delle esposizioni mensili sotto il nome di Quarantore che commemoravano le ore in cui il Cristo morto era rimasto nel sepolcro⁶.

Queste esposizioni sicuramente si tenevano con regolarità, tutti i primi giovedì e venerdì d'ogni mese, anche prima del 1639, come attesta il cappellano d'onore Vincenzo Tortoretti nel suo trattato cerimoniale⁷. Tuttavia, Filippo IV le ridefinì nel 1639 con il nome di Quarantore, aggiungendovi nel 1644 (l'anno della morte della sua prima moglie) un terzo giorno (il sabato) dedicato dell'Immacolata, una delle devozioni che ebbero maggior impulso in quegli anni da parte della corte madrilena, in assonanza con gli orientamenti della Sede Apostolica.

Filippo IV, nel suo testamento, espresse chiaramente la volontà che il suo successore continuasse dopo la sua morte, avvenuta nel 1665, le cerimonie dedicate al Santissimo Sacramento, come segno dell'identità cristiana che aveva sempre caratterizzato la Casa d'Austria⁸. Carlo II (1665-1700) continuò così fedelmente a realizzare le esposizioni del Santissimo Sacramento che ebbero luogo abitualmente quattordici volte all'anno durante il suo regno, ossia tutti i primi giovedì del mese col fine di stemperare gli eccessi del carnevale e commemorare il trasferimento del Santissimo Sacramento che si teneva ogni 10 di marzo; ad esse ne vennero aggiunte altre due, ogni dieci di marzo⁹.

Tutte queste funzioni facevano parte delle feste fisse del calendario liturgico e prevedevano la presenza «privata» del re nella tribuna bassa o *cancel* della sua cappella; la loro importanza risulta evidente alla luce delle dettagliate indicazioni che emergono nel relativo cerimoniale. In tal senso, la fonte principale per la ricostruzione di questa importante esperienza devozionale è il trattato di Mateo Frasso, ove troviamo, nelle sue due versioni, un ampio capitolo intitolato rispettivamente «De la celebridad de las Quarenta Horas» e «De la festividad de las 40 horas que se celebran cada mes»¹⁰.

⁶ Per un primo apporto sulle Quarantore della Cappella Reale spagnola, cfr. PABLO-L. RODRÍGUEZ, *Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para Cuarenta Horas*, in «Revista Portuguesa de Musicologia» VII-VIII (1997-1998), pp. 31-45.

⁷ Cfr. VICENTE TORTORETTI Y NÁPOLES, *Capilla Real con observancias propias de la del Rei Católico N.S.D. Felipe IV el Grande*, Madrid, 1630, ff. 81r-v.

⁸ ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ (a cura di), *Testamento de Felipe IV. Edición facsimilar*, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 12-15.

⁹ PABLO-L. RODRÍGUEZ, *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II*, Kassel, Reichenberger, in corso di stampa, *passim*.

¹⁰ La prima versione fu scritta tra il 1651 e il 1668, cfr. Londra, British Library, Ms Egerton, 1822-1823, ff. 100v-108r. La seconda fu effettuata nel 1685, cfr. Madrid, Real Academia de la Historia, 9/708, ff. 225r-234v.

Porrò ora la mia attenzione alla ricostruzione di un esempio da questa cerimonia riguardante la traslazione del Santissimo Sacramento che durò da giovedì 10 di marzo 1699 fino a sabato 12 dello stesso mese. Concretamente descriverò il primo giorno della festa, chiarendo in questa mia ricostruzione non solo le peculiarità relative ai brani musicali e al contesto cerimoniale, ma anche aspetti legati agli elementi puramente sonori. Di fatto la ricostruzione che presento fu realizzata concretamente, sotto la mia supervisione musicologica, durante un concerto realizzato il 16 giugno 1999 nell'Abbazia di Heiligenborn a Bous, nel contesto del Musikfestpiele Saar (Germania); concerto che è stato registrato dalla SR 2 Kultur-radio di Saarbrücken e trasmesso da Euroradio.

Un documento d'indubbio valore per cominciare questa ricostruzione è il riferimento pubblicato nella tavola stampata come calendario cerimoniale della Cappella Reale del 1699: «A diez [de marzo] se celebra la Traslación del Santísimo Sacramento a la Capilla Real, está todo el día patente; sale Su Magestad a la Tribuna, y ay Sermón [...] a la tarde Siesta de Villancicos, y se encierra el Santísimo con Pontifical»¹¹. Questa postilla coincide con le prescrizioni riportate dal cappellano d'onore Mateo Frasso nel suo trattato della Cappella Reale del 1685. Sulla scorta di tali prescrizioni i giorni di giovedì e di venerdì si suddividevano in due parti: il mattino riservato alla messa e alle sue solennità e il pomeriggio dedicato alla siesta e alla custodia del Santissimo. Tra le due, si disponeva un intermezzo durante il quale i cappellani facevano la guardia al Santissimo per turni. Durante il sabato, invece, si realizzava soltanto la cerimonia mattutina, che, come si è osservato più sopra era dedicata alla devozione mariana.

¹¹ Madrid, Archivo General del Palacio Real, Real Capilla, Caja 72, Exp. 4.

Tavola 1. Ricostruzione dei tre giorni nei quali si articola la devozione delle Quarantore sulla base del trattato *de la Capilla Real* di Mateo Frasso (1685)

A) Il giovedì			
Parte	Hora	Acción	Música
<i>Misa</i>	11	A su tiempo que suele ser a las onze de ordinario, quando se haze señal de estar S. M. en la tribuna se empieza la Misa	Se canta la misa votiva de el Santísimo Sacramento con gloria y credo
<i>Preparativos para la procesión</i>		al Prelado le sirven los ornamentos	canta el coro la Letanía de el Santísimo Sacramento
		el Prelado toma el incensario y esta inciensando el Santísimo Sacramento	entonan en el coro Tantum ergo
<i>Procesión</i>		Anda la procesión por la Capilla	la musica los sigue cantando el himno Pangue lingua
<i>Exposición del Santísimo</i>	12-16	señala el receptor capellanes para que velen delante del Santísimo Sacramento dos para cada hora	
<i>Siesta</i>	16-17		Cantanse tres villancicos y quatro quattros y algunas letras devotas hasta que sea hora de encerrar... en los días que se celebra la oración de la quarenta horas [intervienen los instrumentos] en los medios que ay de tiempos entre los romances y los villancicos que se cantan .
<i>Reserva del Santísimo</i>	17	los ministros del Pontifical visten al Prelado Arrodillado el prelado recibe de manos del asistente mayor el incensario incienso el Santísimo Sacramento	la capilla canta la Letanía [del Santísimo Sacramento] entonan en el choro tantum ergo

B) Il venerdì delle Quarantore

Parte	Hora	Acción	Música
	10'45	los capellanes de honor ... rezan los salmos penitenciales alternando los versos como en dos coros diferentes	
<i>Misa</i>	11	A su tiempo que suele ser a las onze de ordinario, quando se haze señal de estar S. M. en la tribuna se empieza la Misa	Se canta la misa votiva de el Santísimo Sacramento con gloria y credo

<i>Preparativos para la procesión</i>		al Prelado le sirven los ornamentos el Prelado toma el inciensario y esta inciensando el Santísimo Sacramento	canta el coro la Letanía de el Santísimo Sacramento entonan en el coro Tantum ergo
<i>Procesión</i>		Anda la procesión por la Capilla	la musica los sigue cantando el himno Pangue lingua
<i>Exposición del Santísimo</i>	12-16	señala el receptor capellanes para que velen delante del Santísimo Sacramento dos para cada hora	
<i>Siesta</i>	16-17		Cantanse tres villancicos y quatro quattros y algunas letras devotas hasta que sea hora de encerrar... en los días que se celebra la oracion de la quarenta oras [intervienen los instrumentos] en los medios que ay de tiempos entre los romanzes y los villancicos que se cantan.
<i>Reserva del Santísimo</i>	17	los ministros del Pontifical visten al Prelado Arrodillado el prelado recibe de manos del asistente mayor el inciensario incienza el Santísimo Sacramento	la capilla canta la Letanía [del Santísimo Sacramento] entonan en el choro tantum ergo

C) Il sabato delle Quarantore

Parte	Hora	Acción	Música
	10'45	los capellanes de honor ... rezan los salmos penitenciales alternando los versos como en dos coros diferentes	
<i>Misa</i>	11'00	A su tiempo que suele ser a las onze de ordinario, quando se haze señal de estar S. M. en la tribuna se empieza la Misa	Se canta la misa votiva de Santa María in Sabbato con gloria y credo.
<i>Preparativos para la procesión</i>		al Prelado le sirven los ornamentos el Prelado toma el inciensario y esta inciensando el Santísimo Sacramento	canta el coro la Letanía de [Nuestra Señora] entonan en el choro tantum ergo
<i>Procesión</i>	Termina las 12	Anda la procesión por la Capilla	la musica los sigue cantando el himno Pangue lingua

Fonti: Londra, British Library, Egerton Mss. 1822, ff. 100v-108r; Madrid, Real Academia de la Historia, 9/708, ff. 225r-234v.

Come si può osservare nella tavola 1, le prescrizioni di Frasso si concentrano su una serie di elementi ricorrenti correlati alla pratica cerimoniale. Si fa riferimento ai personaggi che intervengono in ogni «quadro» (il prelado, l'assistente maggiore, i cappellani d'onore, il re etc.), al luogo dove si svolgeva la cerimonia nel suo decorso (l'altare, il presbiterio, la tribuna etc.), agli ornamenti e oggetti di cui si faceva uso (gli ornamenti, il turibolo, etc.), ai gesti e segnali che accompagnavano ciascuna delle azioni rituali (benedizioni, incensazioni etc.). Altri fattori, che conferiscono solennità al rito, restano invece in secondo piano e sono annotati solo quando assumono una funzionalità specifica. Concretamente, la descrizione degli aspetti musicali si riduce a mere allusioni la cui interpretazione può risultare molto azzardata.

Nella Cappella dell'Alcázar, durante il primo giorno della cerimonia si potevano ascoltare una messa votiva per il Santissimo Sacramento, una litania sempre per il Santissimo, un *Tantum ergo*, l'inno *Pange lingua* completo, differenti *villancicos* e infine un'altra litania e il *Tantum ergo* nella «reserva». Per quanto riguarda i brani in latino citati nelle annotazioni cerimoniali di Frasso, è possibile distinguere le definizioni «cantar» e «entonar» per definire il configurarsi dell'ambito musicale. Sebbene, a prima vista, sia possibile giungere alla conclusione che Frasso volesse con le due espressioni differenziare il Canto Piano da quello polifonico, in molti casi è il contesto nel quale sono utilizzate a risultare determinante nel chiarire la distinzione. Così, per esempio, durante la preparazione degli «ornamenti» per la processione, Frasso scrive che «canta el coro la letanía del Santísimo Sacramento» e subito dopo, mentre il prelado incensa, afferma che «entonan en el coro Tantum ergo».

La prima annotazione potrebbe riferirsi al coro in Canto Piano dei cappellani, anche se in realtà, laddove consideriamo che la definizione «coro» include, per Frasso, tutti i musicisti della Cappella Reale, potremmo dedurre che questo brano fosse interpretato dalla cappella del re in stile concertato. Allo stesso modo, la concezione del «coro» nella seconda annotazione è volta chiaramente ad indicare il luogo e sembra riferirsi alla tribuna dove si collocavano i musicisti ai piedi della cappella dell'Alcázar. In questo modo la distinzione tra «cantar» e «entonar» sembra racchiudere, nella fattispecie, una differenza di stile tra Canto Piano e canto polifonico, sia questo in stile antico o concertato. Tra gli interventi polifonici si possono includere pertanto, la messa votiva, la litania del Santissimo Sacramento, l'inno *Pange lingua* e i «villancicos, cuatros y letras devotas» della siesta.

La messa votiva del Santissimo Sacramento, *Cibavit eos*, era la stessa che si cantava il giorno del Corpus Domini. Di fatto, si conservano messe intitolate *Cibavit eos*, per vari cori di voci e strumenti che, a prescindere dal fatto che fossero desti-

nate sicuramente alla festa del Corpus Domini, è anche probabile che fossero proposte nelle Quarantore¹².

Per quanto attiene ai *villancicos*, seguendo le indicazioni di Frasso, il loro utilizzo s'iscrive nella parte della cerimonia definita come siesta. La definizione di «siesta» offerta dal *Diccionario de Autoridades* del 1739 mette in risalto in modo preciso le sue caratteristiche musicali: «Il tempo dopo mezzogiorno quando fa più caldo. Viene dal latino *Sexta*, e coincide con quell'ora [...]. Si chiama così anche il momento della musica che si canta nelle cattedrali durante il pomeriggio. Si dice così perché nelle cattedrali si canta nell'ora della siesta»¹³. Questa definizione spiega l'assenza di un'azione rituale durante la siesta, così come si può vedere nella Tavola 1.

Conosciamo soltanto alcune testimonianze documentarie che ci descrivono il comportamento degli assistenti alla cerimonia nei confronti dei *villancicos* interpretati nella siesta. Si è conservata la descrizione di una cerimonia delle Quarantore del 1654, celebrata nel convento madrileni di María Magdalena per la confraternita de «los Esclavos del Santísimo Sacramento», dove la cappella del convento delle Descalzas Reales interpretò vari *villancicos* nelle siestas. Questa descrizione, specifica che le siestas si dedicavano «a la devoción contemplativa, [...] porque estas composiciones músicas, más se admiten para hacer ecos en el alma a lo celestial, que en los sonidos para la humana recreación [...] Se hace la discreta contemplación levantando el espíritu al cielo lo que hace que en su mediación resuenen en una armonía dos coros; uno, de la celestial música contemplada; y otro de la vocal humana oída»¹⁴. Pertanto, la funzione dei *villancicos* nella siesta traduceva semplicemente i tratti di un *ethos* devozionale, indotto dalla gratificazione estetica dell'ascolto musicale. Questo non solo spiega come mai l'esecuzione dei *villancicos* costituisse una delle forme più comuni per misurare il livello devozionale con cui una determinata istituzione realizzava una festa, ma anche chiarisce per quale motivo – con riferimento al trattato di Frasso – si specifichi esattamente il numero e il tipo di *villancicos* utilizzati: «Cántanse tres villancicos y quatro quattros y algunas letras devotas hasta que sea hora de encerrar».

¹² BEGOÑA LOLO, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1988, pp. 110-111.

¹³ «El tiempo después de mediodía, en que aprieta más el calor. Viene del latino *Sexta*, por corresponder a esta hora [...] Llamán también el punto de la música que en las iglesias se canta por la tarde. Dixosse assí, porque en las cathedrales se canta en la hora de siesta». Cfr. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Castellana [=Diccionario de Autoridades]*, Madrid, 1726-1739, vol. VI, ed. facsimil., Madrid, 1963, p. 110.

¹⁴ ANTONIO MESÍA TOVAR Y PAZ, *Días festivos del círculo del año, que componen corona gloriosa a la fe viva que professa, con demostraciones piadosas: y ostenta en aras públicas la Congregación de los indignos esclavos del SS. Sacramento, siempre reconocida esclava de dios*, Madrid, Diego Diaz de la Carrera Impresor del reino, 1654, f. 23r.

Risulta, inoltre, molto interessante la distinzione che propone Frasso tra tre tipi di *villancicos*, ossia, tra *villancicos* policorali, «cuatros», e testi devoti. Questa distinzione non è in realtà esclusiva di Frasso, in quanto la troviamo in vari documenti redatti da musicisti della Cappella Reale. Per esempio, in un inventario delle opere della Cappella Reale attorno al 1708 si distingue tra: «Dos dozenas de bil-lancicos a ocho y doze de biolines y clarín», «Dos [docenas] de quattros de violines y sin ellos», «Dos docenas de tonadas»¹⁵. Evidentemente questa distinzione concorda con la differenziazione funzionale tra un *villancico* policorale per la grandi solennità e uno cameristico per i momenti più devoti e contemplativi.

Per determinare la struttura della siesta è nuovamente necessario consultare documenti relativi ad altre festività. In questo senso, una delle poche testimonianze che permettono di ricostruire l'organizzazione dei *villancicos* entro una siesta è un fascicolo sciolto commemorativo di una festa realizzata nel 1692 nel convento di San Francesco a Madrid; festa che vide la partecipazione musicale della Cappella Reale. Più in particolare, un elemento utile per questa ricostruzione è costituito dalla localizzazione, che accompagna ogni testo cantato, ove è possibile verificare come tra i *villancicos* selezionati s'includessero, in questo fascicolo, tutti quelli cantati in una delle siestas, così come si può osservare nella tavola 2.

¹⁵ BEGOÑA LOLO, *Consideraciones en torno al legado musical de Sebastián Durón después de su exilio a Francia*, «Revista de Musicología» XV (1992), n. 1, pp. 195-208: 203.

Tavola 2. Contenuto del fascicolo sciolto commemorativo della festa dei San Francesco promossa dai mercanti di seta di Madrid nell'ottobre del 1692.

LETRAS QUE SE CANTARON EN LA CELEBRE FIESTA QUE HAZEN A SU GRAN PATRON SAN FRANCISCO LOS MERCADERES DE SEDAS DE ESTA CORTE EN SU CONVENTO, SIENDO MAYORDOMOS Geronimo de Castro, y Bernardo de Mendiri. ASSISTIENDO LA CAPILLA REAL de su Magestad. HIZOSE LA FIESTA EL DIA once, y doze de Octubre de este año de 1692.

VILLANCICO PRIMERO

Para antes de empezar las Vísperas

Silencio brillantes luzes (introduccion, estribillo y coplas)

VILLANCICO SEGUNDO

Para el Hymno de las Vísperas

Ha del Alcaçar del Dia (estribillo y coplas)

VILLANCICO TERCERO

Para despues de Vísperas

Decorosa la alegría (estribillo y coplas)

VILLANCICO QUARTO

Con que se ha de empezar la Siesta de la mañana

Flamante mañana (estribillo y coplas)

VILLANCICO QUINTO

Segundo de la Siesta, que ha de cantar Don Joseph Romero

Campanitas son, las hojas de los sauces (estribillo y coplas)

VILLANCICO SEXTO

De la Siesta primera, que ha de cantar Don Iuan Massanet.

Tener, tener (estribillo y coplas)

VILLANCICO SEPTIMO

Quarto de la Siesta: le ha de cantar Don Gabriel Seguí

Atención, cielos sonoros (estribillo y lyras)

VILLANCICO OCTAVO

Con que se acaba la Siesta de la mañana a tres Coros de voces, y Violines

Fenix del Sol, que en Seraficas plumas (estribillo y coplas)

VILLANCICO NONO

En que se copia el Altar: ha de cantar al Euangelio de la Missa

Al altar, atenciones discretas (estribillo y coplas)

VILLANCICO DEZIMO

Para la Siesta de la tarde.

A la Escuela Serafica vengo (estribillo y coplas)

Fonti: Madrid, Biblioteca Nacional, R/34989²⁸

La struttura di quella siesta, nella mattina festiva del 1692, può benissimo identificarsi con quella realizzata tutti i giovedì e venerdì delle Quarantore nel-

l'Alcazár. Il fascicolo citato segnala però anche dettagliatamente ogni passo e il complesso vocale utilizzato. Grazie a ciò possiamo sapere chiaramente che l'ultimo *villancico*, dei cinque che composero quella siesta (l'ottavo, in relazione alla numerazione del fascicolo) ebbe un complesso policorale e che i tre restanti (il quinto, sesto e settimo nella numerazione del fascicolo) disposero di una formazione da camera a solo con accompagnamento. Gli interpreti, in quella occasione, furono Joseph Romero (soprano), Juan Masanet (basso) e Gabriel Seguí (tenore), tutti cantanti della Capella Reale nel 1692. Mette conto notare come il primo della siesta (il quarto del fascicolo) non segnali l'organico impiegato; tuttavia è possibile dedurre dalle peculiarità del suo testo che potrebbe essere stato un «cuatro»¹⁶.

D'altro canto, la distribuzione dei *villancicos* nella siesta, sulla scorta di quello che abbiamo potuto osservare in questo fascicolo, richiama gli interventi musicali posti nella «jornada» di un «fiesta teatral». La tavola 3 presenta un raffronto tra la struttura della siesta e quella riguardante gli interventi musicali delle due «jornadas» della festa teatrale *Salir el Amor del Mundo* del 1696. Come si può vedere, nei tre casi si dispone un «cuatro» per cominciare, seguito da una serie di «a solo» con alcuni interventi intercalati a quattro con e senza strumenti, per concludere sempre con un *villancico* a uno o due cori, con o senza strumenti.

Tavola 3. Struttura comparata della *siesta primera*, ripresa dal fascicolo del 1692, e degli interventi musicali delle due *jornadas* della «fiesta» *Salir el Amor del mundo* scritta per il compleanno di Carlos II nel 1696.

Siesta primera de 1692	<i>Salir el Amor</i> , 1ª Jornada	<i>Salir el Amor</i> , 2ª Jornada
- Cuatro (SSAT, ac)	5. Cuatro (SSAT, ac)	15. Cuatro (SSAT, ac)
- Solo (S, ac)	6. Solo (S, ac) + Cuatro (SSAT con vls o clr.)	16. Solo (S, ac)
	7. Solo (S, ac)	17. Solo (S, ac)
- Solo (B, ac)	8. Solo (S, ac) + Cuatro (SSSS, ac)	18. Solo (S, ac)
	9. Cuatro (SSAT, ac)	19. Solo (S, ac)
- Solo (T, ac)	10. Solo (S, vhl, ac)	20. Solo (S, vls, ac)
	11. Solo (A, vls, ac)	21. Solo + Cuatro (S, SSAT, ac)
- Villancico (SSAT, SATB, vls, ac)	12. Solo (S, ac) + Cuatro (SSSS, vl, ac)	22. Villancico (SSAT, clr., vls, ac)
	13. Solo (S, ac)	
	14. Villancico (SSSS, SSAT, ac)	

¹⁶ Nel testo completo del «Villancico Quarto» si fa uso di quattro elementi di forma sistematica che sono ripetuti nel «estribillo» e anche in ognuna delle quattro «coplas», cfr. Madrid, Biblioteca Nacional, R/34989(28), pp. 5-6.

Fonti: Madrid, Biblioteca Nacional, R/34989²⁸; Antonio Martín Moreno (ed.), *Salir el Amor del Mundo* (1696). *Zarzuela en dos jornadas. Texto de José de Cañizares* (1976-1750). *Música de Sebastián Durón* (1660-1716). (Málaga: Sociedad Española de Musicología, 1979).

I documenti amministrativi della Cappella Reale recano prove per quanto riguarda la differenza tra due tipi di composizione in castigliano per le «siestas» delle Quarantore. Nel 1671 si parla di *villancico* per i *villancicos* policorali e di «tono» per i brani cameristici. Allo stesso tempo viene documentato il lavoro per le Quarantore di alcuni compositori quali Juan del Vado, Juan Hidalgo, Juan de Navas, Sebastián Durón e Antonio Literes¹⁷.

Ciononostante, cercando «tonos» e *villancicos* conservati per le Quarantore tra le fonti musicali di diverse cattedrali e monasteri, ci troviamo di fronte ad un problema cruciale: nessuna composizione in castigliano attribuita a musicisti della Cappella Reale sembra dedicata alle Quarantore. Di fatto, tra le opere musicali conservate in diversi archivi di cattedrali, si può verificare un chiaro predominio del repertorio in castigliano dedicato al Santissimo Sacramento, che la ricerca ha posto abitualmente in relazione con la festa del Corpus Cristi. La cosa risulta paradossale, giacché l'enorme quantità di *villancicos* e «tonos» necessari per queste esposizioni mensili del Santissimo Sacramento nella cappella dell'Alcázar determinava una produzione molto elevata di questo tipo di composizioni.

Comunque, altre testimonianze riferibili a musicisti della Cappella Reale chiariscono la terminologia comune utilizzata per riferirsi a questo tipo di composizioni nella corte di Madrid. Nel 1691, nella lista di opere allegate al testamento dell'organista Juan del Vado a beneficio di Carlo II, si enumerano «diez y siete villancicos para la festividad del Corpus, cinq[uenta] y nueve villancicos al Santísimo desde la primera hasta la octava voz para Quarenta Oras; once villancicos de Navidad; y nueve de los Santos Reyes»¹⁸. In effetti, la differenza quantitativa di *villancicos* per le Quarantore in relazione alle altre festività, i riferimenti «al Santísimo» con le Quarantore, così come gli organici che variavano dal cameristico al policorale, spiana il cammino per comprendere che il *villancico* al Santissimo Sacramento permetteva – per lo meno in un contesto cortigiano, dato il suo carattere sacro, lontano da una festa in particolare – un'evidente multifunzionalità all'interno del repertorio. Questa includeva sicuramente tutte le occasioni in cui si esponeva il Santissimo: in qualsiasi messa, inclusa la festa del Corpus Domini e la

¹⁷ DANIELE BECKER, *Las obras humanas de Carlos Patiño*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, Diputación Provincial, 1987, pp. 77-78.

¹⁸ LOUIS JAMBOU, *Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las capilla reales y villa y corte de Madrid sacados de su Archivo de Protocolos* in «Revista de Musicología» XII (1989), pp. 469-514: 513-514.

sua ottava, con un chiaro predominio nell'uso mensile durante le «Siestas» delle Quarantore.

Dovendo predisporre un programma di brani musicali che possano dare un'idea di come si configurasse questa cerimonia, mi soffermerò solamente sulla musica della processione, la siesta e la conservazione del Santissimo Sacramento¹⁹. Così, possiamo dire che la ricostruzione inizi con un inno *Pange lingua* durante la processione, al quale dovrebbe seguire una litania al Santissimo Sacramento, il tutto concluso da un *Tantum ergo*.

La tavola 4 include le strutture complete delle tre parti in cui ho diviso la ricostruzione. La processione che si doveva celebrare a mezzogiorno, subito dopo la messa votiva, la siesta che durava dalle quattro alla cinque del pomeriggio e infine la custodia del Santissimo subito dopo la siesta.

Tavola 4. Ricostruzione del repertorio che potrebbe essere stato interpretato dal coro della Cappella Reale durante la celebrazione della commemorazione della traslazione del Santissimo Sacramento alla Cappella dell'Alcázar Real (10 marzo 1699).

12:00 PROCESIÓN

01.- El maestro de ceremonias hace la señal para el comienzo de la procesión. En ese momento suenan las doce en el reloj del Alcázar Real.

02.- Himno "pangue lingua"

i. Pange lingua (SSAT+ctn)

Carlos Patiño (1600-1675)

ii. Nobis datus (org)

Anónimo

iii. In supremac (SATB)

Juan de Urreda († 1485)

iv. Verbum caro (org)

Anónimo

v. Tantum ergo (SSAT+ctn)

Carlos Patiño

vi. Genitori (org)

Anónimo

16:00 SIESTA

03.- El reloj del Alcázar Real da las cuatro.

04.- Batalla Famosa

Anónimo

(órg)

05.- [Sinfonía]

Anónimo

(cln+2vls+ctn)

06. Villancico al Ssmo. "Alarma sentidos"

Sebastián Durón (1660-1716)

(SSST+ctn)

¹⁹ Questo programma è stato eseguito in forma di concerto nel «Musikfestpiele Saar» (Saarbrücken, Germania) nel giugno del 1999 dall'ensemble strumentale «Una volta» e dal Kantorei di Saarlouis, sotto la direzione di Joachim Fontane. Il concerto è stato registrato dalla SR 2 Kultur-radio di Saarbrücken e trasmesso in diversi paesi grazie a Radiodiffusione Europea.

07. Canción a 2 (vln+arp)	Anónimo
08. Solo al Ssmo."El pan de los cielos" (S+ctn)	Antonio Literes (1673-1747)
09. Sinfonía a 3 (2vls+vln+ctn)	Arcangelo Corelli (1653-1713)]
10. Tonada a solo "En los jardines del alba" (S+ctn)	Juan de Navas (c. 1650-1719)
11. Batalla de sexto tono (org)	Anónimo
12. Cuatro al Ssmo "Alarma toca el Amor" (SSST+ctn)	Juan de Navas
13. [Sonata a quatro WoO 4] (cln+2vls+vln+ctn)	Arcangelo Corelli
14. Solo al Ssmo. "Ándense en flores" (S+ctn)	José de Torres (c. 1670-1738)
15. Obra de lleno de sexto tono (org)	Anónimo
16. Cantada al Ssmo. "Atiendan, escuchen" (2vls+S+ctn)	Sebastián Durón
17. Canción a 2 (vln+arp)	Anónimo
18. Villancico a 12 "Angélicas escuadras" (SSAT+2vls+cln+B+SATB+ctn)	Juan de Navas
19. Canción en eco (cln+vl+ctn)	Anónimo

17:00 RESERVA

20.- El reloj de la Capilla Real da las cinco de la tarde (camp)	
21.- Letanía al Ssmo (SSAT+SATB+ctn)	Carlos Patiño
22.- Tantum Ergo (SATB+ctn)	Carlos Patiño
23.- Oración al Santísimo Sacramento (celebrante y coro de capellanes)	
Final: Fragmento de la Batalla famosa (org)	

Fonti: Pablo-L. Rodríguez, *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)* (Kassel, Reichenberger, in corso di stampa).

La ricostruzione incomincia con la processione dentro la cappella dell'Alcázar. Si tratta di una cerimonia della quale possediamo un'immagine, abbastanza fedele, grazie al quadro *La Sagrada Forma* di Claudio Coello (1685-1690) ove si può os-

servare un momento della processione che fece la cappella del monastero nella sacrestia della basilica dell'Escorial. Qui, secondo quel che ci racconta Frasso, la «musica» seguiva la processione cantando l'inno *Pange lingua*. Secondo la pratica abituale nella Cappella Real spagnola l'inno dovette essere in *alternatim* con l'organo, perciò ho proposto il primo versetto del *Pange lingua* e il quinto del *Tantum ergo* del maestro di cappella Carlos Patiño (morto nel 1675). La musica in stile antico di questo maestro, oltre tutto, era molto apprezzata, tanto da far parte del repertorio della Cappella del re fino al Settecento. Per il terzo verso che poteva essere o no composto in stile antico ho fatto ricorso ad un versetto del famoso inno del compositore fiammingo Johannes Urreda (morto nel 1485), un inno molto popolare che si inseriva come terzo verso in differenti versioni del *Pange lingua* di diversi maestri di cappella spagnoli del XVI secolo. Da ultimo, ho impiegato altri tre versetti per l'organo, basati su questo inno e conservati in uno dei manoscritti riuniti da Antonio Martín y Coll, chiaramente legati alla Cappella Reale alla fine del Seicento²⁰.

Per quanto attiene alla siesta, ho seguito la struttura analizzata precedentemente che coniuga le indicazioni di Frasso con quelle del fascicolo del 1692, con riferimento anche ai tratti di convergenza rilevabili negli interventi musicali proposti negli stessi anni in una festa teatrale. In questo modo si apre la siesta con un «cuatro» (*Alarma sentidos*), seguono due assolo di Literes e Navas, poi un «cuatro» di Navas in a metà della siesta, successivamente due assolo di Torres e Durón, e – per concludere – un *villancico* per diversi cori di voci e strumenti di Navas. Evidentemente, in questa ricostruzione disponiamo solamente di un *villancico*, due «cuatros» e quattro assolo o testi devoti, un 'programma' forse un po' limitato. Nondimeno dobbiamo tener conto che la musica doveva durare circa un'ora; è possibile quindi che l'annotazione di Frasso non sia numericamente esatta.

Un altro elemento che fa parte della siesta è costituito dagli interventi strumentali. Come afferma Frasso «en los días que se celebra la oración de las quarenta horas intervienen los instrumentos en los medios que ay de tiempo entre los romanzes y los villancicos que se cantan». Per questo ho inserito tra i *villancicos* diversi brani strumentali – che potrebbero essere stati eseguiti nel 1699 nella cappella dell'Alcázar – come delle canzoni per violone e arpa conservate nella cattedrale di Valladolid e attribuite la maestro di cappella Cristóbal Galán, la sonata WoO 4 di Corelli per clarino, due violini e organo (della quale si conserva una copia riferibile alla Cappella Reale nella cattedrale di Segovia) e altri brani per organo e diversi strumenti presi dai manoscritti sia riuniti dall'organista Martín y

²⁰ Per un chiarimento sulla scelta dei brani utilizzati in questa ricostruzione, cfr. RODRÍGUEZ, *Música, poder y devoción*, cit.

Coll, sia conservati nella Biblioteca di Catalunya a Barcelona²¹.

Allo stesso modo, per la «reserva» si è fatto ricorso alla litania e al *Tantum ergo* di Carlos Patiño. Mette conto sottolineare come – alla luce di diverse fonti di interesse musicale conservate – sia possibile verificare che la letania di Patiño in questione fu eseguita con continuità nelle cerimonie del Santissimo Sacramento fino alla fine del XVII secolo, giacché esiste una copia di questa composizione, datata 1746, sia pure in una versione ‘aggiornata’ da un’aggiunta orchestrale, dovuta all’allora Maestro di Cappella Francesco Corselli, per un organico formato da due violini, corni e clarini²².

Oltre alle disposizioni espresse delle fonti conservate, entro il contesto della cerimonia, è necessario considerare altri elementi non direttamente collegati alla pratica musicale, che però avevano una grande importanza nella realizzazione delle funzioni. Si tratta dell’universo simbolico e degli elementi sonori a cui queste musiche erano correlate. Così, per esempio, nel libro «de apuntamientos» del cappellano maggiore Diego de Guzmán, si concede abbastanza rilievo all’orologio dell’Alcázar i cui i suggestivi rintocchi sono attesi come un segnale per l’inizio della cerimonia («Acabados los maitines que regularmte. suele ser a las 12 en hauiendo las dado en el relox, empieza la missa»)²³. Un altro elemento assai caratteristico era la funzione del maestro di cerimonie che doveva «avisar al maestro de capilla cuando haya de empezar o acabar nel choro y quando halla de haber o no contrapunto y en que tiempos se suspende el canto de organo» o anche «avisar al organista quando haya de haver organo y quando no y como le haya de tocar a ciertos tiempos»²⁴, per la qual cosa si solea usare la campanella seguendo la norma romana del *Ceremoniale episcoporum* (1600)²⁵.

Tanto il suono dell’orologio dell’Alcázar, quanto quello della campanella del maestro delle cerimonie sono stati utilizzati in diversi momenti della ricostruzione. Per esempio, all’inizio di ciascuna delle tre parti suona l’orologio della Cappella Reale dando l’ora nella quale deve cominciare la cerimonia e, allo stesso modo,

²¹ Sulla musica strumentale nella Cappella Reale spagnola durante il regno di Carlo II, cfr. RODRIGUEZ, *Música, poder y devoción*, cit.

²² Cfr. JOSÉ PERIS LACASA, a cura di, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993, pp. 141-142.

²³ Madrid, Real Academia de la Historia, 9/476, ff. 121r.-122v.

²⁴ Madrid, Archivo General del Palacio Real, Real Capilla, caja 93, exp. 3.

²⁵ «The master of ceremonies, or his deputy, also had the duty of indicating to the choir and organist when they should begin their performances, and silencing them by means of a small bell», cfr. GRAHAM DIXON, *Liturgical reconstructions: an apology and some guidelines* in J. PAYNTER, T. HOWELL, R. ORTON & P. SEYMOUR, eds. *Companion to Contemporary Musical Thought*, II, London and New York, Routledge, 1992, pp. 1065-1078: 1069.

la campanella del maestro delle cerimonie indica gli interventi in *alternatim* all'organista (che stava sulla tribuna) durante l'inno. Uno degli usi più interessanti della campanella è quello collocato poco prima della fine della litania; nella fonte relativa a tale litania si rileva una cesura musicale inspiegabile prima dell'Agnus Dei. Senza dubbio, Frasso ci è d'enorme aiuto, giacché nelle sue annotazioni sulla cerimonia della conservazione del Santissimo, afferma che «en habiendo subido los ministros del Pontifical visten al Prelado en tanto la Capilla canta la Letanía [y] en diciendo Agnus Dei toma el asistente mayor la naveta del incienso ay bendición»²⁶. Pertanto, è possibile che in tale momento si facesse una pausa e si indicasse un'azione cerimoniale per proseguire poi con la litania fino alla fine.

Nella ricostruzione si è anche inclusa la preghiera finale realizzata per la conservazione del Santissimo. Il cerimoniale che accompagna la preghiera finale è descritto da Frasso nel suo trattato: «acabado de cantar [el tantum ergo] dicen los cantores panen decelo pretisti eris y el coro responde Omne delectamentum ipse habemtem en acabado de decir este versículo y responsorio se pone el Prelado en pie y dice la oración del Ssmo. Sacramento teniendo el libro abierto los dos asistentes diaconales arrodillados que es Deus qui sub sacramento mirabili etteco»²⁷. Per questa ricostruzione si è accettata la pratica del canto e delle preghiere, così com'è descritta da Nassarre nel suo trattato²⁸.

Infine, si è ricostruita la struttura sonora dell'entrata di Carlo II nella cappella per la siesta. In questo caso, l'uscita del re si faceva dalla stanza della regina attraverso il «cancel» della tribuna, perciò il monarca non era mai visibile. In seguito, mentre suonava l'organo, il maestro delle cerimonie faceva un segnale con la campanella indicando che il sovrano era seduto nel *cancel* ed era così possibile iniziare la siesta. Dopo il suono della campanella, si dava inizio ad una canzone per due violini e clarini che si poneva come *ouverture* strumentale.

Alla luce di tutto ciò che ho esposto non ci sono dubbi circa i problemi insiti nel tentativo di realizzare la ricostruzione d'una cerimonia religiosa nell'ambito della Cappella Reale durante il XVII secolo, partendo dallo studio di diversi documenti contestuali e dalle fonti musicali conservate. Sono però anche evidenti i vantaggi che tale tentativo comporta laddove si intenda ottenere un'immagine sonora, la più reale possibile, di come poté configurarsi l'esperienza musicale nella Cappella Reale alla fine del Seicento.

²⁶ Cfr. Madrid, Real Academia de la Historia, 9/708, f. 105r.

²⁷ Cfr. *Ibid.*, f. 103v.

²⁸ Cfr. PABLO NASSARRE, *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, 1723-24, ed. facsimil., vol. II, Zaragoza, 1989, pp. 171-172.

PIOTR POZNIÁK

***Un manoscritto polacco del Seicento
con musica di Girolamo Frescobaldi***

UN MANOSCRITTO POLACCO DEL SEICENTO CON MUSICA DI GIROLAMO FRESCOBALDI

Nel titolo del mio intervento si legge di un manoscritto polacco mentre la fonte di cui parlerò ha una origine probabilmente lituana. Tale manoscritto era usato infatti in Lituania e oggi viene conservato proprio a Vilnius¹ capitale di quello stato. È un paradosso che chiarirò ricorrendo all'ausilio di un breve profilo storico che durante il Cinquecento e il Seicento ha caratterizzato questa parte d'Europa. Niente paura!! Questa specie di lezione di storia sarà brevissima. Alla fine del Trecento proprio qui si tentò (con successo) di unificare pacificamente due paesi ben separati, che in passato furono spesso antagonisti; fu l'unico tentativo in Europa che ebbe esito positivo, infatti questa unione sopravvisse ben mezzo millennio (anche nell'Ottocento, quindi, quando entrambi i paesi persero l'indipendenza a favore della Russia zarista). Mi preme sottolineare la particolarità del fenomeno perché qui a differenza di quello che avvenne, per esempio, tra la Castiglia e l'Aragona, si unirono nazioni, sì, confinanti ma con gruppi etnici molto diversi (slavi e baltici) con lingue assolutamente incomprensibili l'una dall'altra; inoltre mi permetto di aggiungere che la Polonia aveva già da 300 anni una cultura occidentale mentre la Lituania era, anche se da minor tempo, sotto l'influenza della cultura orientale (molti lituani erano ortodossi prima che la Lituania come nazione avesse ricevuto il battesimo da Roma proprio tramite la Polonia). A partire dal Cinquecento, ma soprattutto nel Seicento, in questo nuovo paese unificato notiamo un altro paradosso: esso fu sì definito Repubblica di Ambedue le Nazioni, ebbe un parlamento comune abbastanza compatto, ma la governarono i sovrani che furono re *della Polonia* e contestualmente granduchi della Lituania. Questi re, dal sedicesimo secolo elettivi, ma in pratica – quando possibile – appartenenti alla dinastia degli Jagielloni, furono nel Cinque e Seicento tra i monarchi più potenti d'Europa. Inoltre sullo stesso territorio convissero altre due nazioni slave perché i polacchi e soprattutto i lituani, prima di aver stipulato l'unione, conquistarono i terreni della Russia Bianca (oggi Bielorussia) e della Russia Piccola (oggi Ucraina). Per interi secoli le culture si fusero, però la più forte e sicuramente la più influente soprattutto nel '600 fu la cultura polacca. Per questa ragione nella fonte scritta e usata nel Granducato Lituano appare, oltre al latino e al

¹ Biblioteca dell'Accademia Lituana delle Scienze, ms. F. 30-119.

francese, soltanto la lingua polacca. In tal senso possiamo etichettare la fonte come manoscritto *polacco* nonostante di fatto appartenga anche alla cultura lituana.

Al manoscritto si attribuisce una grande importanza, poiché fino agli anni Ottanta del XX secolo non abbiamo potuto usufruire di fonti analoghe. Ben conosciamo il grande repertorio organistico citato nei manoscritti polacchi del Cinquecento. L'enorme *Intavolatura di Pelplino* risalente al Seicento, nota anche ai musicologi italiani, include numerosi brani della musica europea corale e da camera iscritti adottando una specifica notazione organistica, considerata però qui come corrispondente alla partitura contemporanea preparata non per organisti, ma per un direttore d'orchestra di oggi. L'unico manoscritto del Seicento usato quotidianamente dagli organisti di cui si sapeva nella mia giovinezza, fu distrutto a Varsavia dai nazisti tedeschi. Il Professore Chybiński riuscì a copiarlo, però successivamente la stessa copia venne persa da un suo dottorando che prima ne aveva fatto un estratto. E proprio questo estratto della copia, di proprietà privata, inaccessibile ai musicologi, fu la base per l'edizione davvero poco curata, uscita nel 1990. È tutto quello che rimane da questa fonte. Alla luce di questa situazione, una grande importanza acquista la scoperta di quattro manoscritti per organo sul territorio della Lituania di cui si è saputo in Polonia solo negli anni novanta del ventesimo secolo. Caratteristica dei sovietici era l'assoluto riserbo nei confronti di archivi e biblioteche e anche il semplice scrivere di musica religiosa era mal visto. Solamente dopo il riacquisto della libertà da parte della Lituania i musicologi hanno avuto l'opportunità di conoscere le suddette fonti e darne notizia alla comunità scientifica. Ne hanno approfittato immediatamente. Due dei quattro manoscritti sopra elencati erano noti dalla letteratura tedesca anteriore al 1939² per il fatto che all'epoca venivano conservati a Königsberg³. L'informazione relativa agli altri due fu diffusa in Polonia per la prima volta attraverso le pubblicazioni di una musicologa vilnese, professoressa Jūratė Trilupaityienė⁴. Finora sono stati pubblicati frammenti provenienti da due dei manoscritti contemplati⁵ e - sei mesi

² Cfr. HERBERT GERIGK, *Musikgeschichte der Stadt Elbing*, in «Elbinger Jahrbuch» 1929, n° 8, pp. 39 e 86; JOSEF MÜLLER-BLATTAU, *Geschichte der Musik in Ost- und Westpreußen*, Königsberg 1931, Wolfenbüttel 1968, pp. 56-57.

³ Oggi a Vilnius, Biblioteca dell'Accademia Lituana delle Scienze, mss. F. 15-284 e F. 15-286.

⁴ JŪRATĖ TRILUPAITIENĖ, *Nieznany XVII-wieczny rękopis z Kroś* [An unknown 17th-Century Manuscript from Kroś], in «Muzyka» XXXVIII (1993), n° 1, pp. 97-102; JŪRATĖ TRILUPAITIENĖ, *Rękopis Sapiebów – obraz muzyki barokowej w środowisku wileńskich bernardynów w XVII w.* [The Sapieha Manuscript: A Portrait of the Baroque Music Performed in the 17th-Century Vilnian Circles of the Observantine Franciscan Order], in *Affetti musicologici: Book of Essays in Honour of Professor Zygmunt M. Szwejkowski on His 70th Birthday*, a cura di P. Poźniak, Kraków, Musica Iagellonica, 1999, pp. 203-209.

⁵ *Utwory z oliwskiej tabulatury organowej / Stücke aus der Olivaer Orgeltablatur / Pieces from the Oliva Organ Tablature*, vol. I: *Piotr Drusiński (Petrus de Drisuna), Diomedes Cato, anonymi*, ed. J. Janca,

fa – l'autore del presente intervento ha provveduto alla pubblicazione integrale del terzo⁶.

Il manoscritto da me pubblicato non contiene né il titolo né alcun nome. Lo abbiamo soprannominato *Album dei Sapieha*. “Dei Sapieha” – in relazione allo stemma di questa famiglia aristocratica, potente nel Seicento, stampato sulla copertina e accompagnato dal lungo elenco delle iniziali che possono essere identificate con il nome della suora appartenente alla famiglia e - a partire dal 1645 - superiora dell'Ordine delle Suore Minori Osservanti di S. Francesco in Slonim. Si tratta di un album perché le carte che riportano musica si intrecciano con il ciclo di 25 incisioni francesi raffiguranti la vita di San Francesco. Le incisioni, oltre alla presentazione della vita, riportano ampie descrizioni in latino con commenti sui ‘quadri’ proposti e quei commenti sono stati dettagliatamente tradotti in polacco e scritti con bella calligrafia sui margini delle carte.

Ci sono due interpretazioni di quanto scritto sulla prima pagina in quanto la data riesce apparentemente incomprensibile; tuttavia con l'aiuto della apparecchiatura ottica specialistica, appare l'indicazione: “Anno Domini 1626”. La professoressa Trilupaitienė, sulla scorta di questa indicazione, ritiene che proprio nel 1626 si sia finita o almeno iniziata la copia e, successivamente, il tutto sia stato rilegato. Io credo che la rilegatura dell'*Album* sia stata effettuata prima e abbia preceduto il lavoro del copista; in tal caso tutto sarebbe avvenuto intorno al 1650.

Il contenuto musicale è stato scritto da quattro (forse tre) copisti. Il primo ha scritto, all'inizio, il versetto *Magnificat* e tre messe, composte da Kyrie, Gloria, Sanctus e Agnus Dei, destinate all'esecuzione *alternatim*. Il secondo copista ha aggiunto, oltre ad altri tre Kyrie, i versetti di due sequenze e una serie di versetti, con una destinazione non definita, e infine alcuni brani senza titolo e altri due intitolati *Ricercar* e *Fantasia*. La scrittura del terzo copista risulta diversa, però ha alcuni tratti comuni con la scrittura del primo, perciò non è da escludere che si tratti dalla stessa persona. Tra i brani appartenenti alla suddetta mano non ci sono musiche con un titolo liturgico. I titoli sono i seguenti: *Toccata*, *Canzon* e *Ricercar* che ricorre dieci volte; a dire il vero, in quest'ultimo ambito, figurano cinque ‘pezzi’ sprovvisti di titolo, molto simili ai brani denominati *Ricercar*, quindi pare legittimo ricondurli allo stesso genere. Il quarto (o terzo) copista ha inserito alla fine dell'opera quattro concerti da chiesa per voci con accompagnamento di basso continuo. Come risulta dal contesto musicale e dalle tematiche raffigurate sulle

Gdańsk, Organon, 1992; ADAM Z WĄGROWCA SOCIST (†1629), *Utwory organowe z intawolatury żmudzkiej* (Ms LT-Vn 105-67) / ADAM OF WĄGROWIEC SOCIST (†1629), *Organ Pieces from the Samogitian Intavolatura* (Ms LT-Vn 105-67), ed. I. Bieńkowska, M. Perz, Warszawa, Neriton, 1999.

⁶ PIOTR POŹNIAK ed., *Album sapieżyńskie / Sapieha Album: seventeenth-century organ tablature from Vilnius ornamented with images from the life of St. Francis*, con la prefazione (in polacco e in inglese) di J. Trilupaitienė, R. Janonienė & P. Poźniak, «Sub Sole Sarmatiae» 9, Kraków, Musica Iagellonica, 2004.

incisioni, tutti i ricercari, le toccate, la fantasia, la canzona e i brani sprovvisti di titolo erano destinati all'esecuzione in chiesa, a mio avviso, durante la messa, così come indica per esempio Frescobaldi nei *Fiori musicali*: "Toccata avanti la Messa", "Canzon dopo l'Epistola", "Recercar dopo il Credo", "Toccata per l'Elevazione", "Canzon post il Comune", o in simili circostanze (per es. durante l'offertorio).

Prima di pubblicare il contenuto del manoscritto, la prof.ssa Trilupaitienė, un nostro amico, un organista olandese operante in Italia, ed io grazie all'aiuto di edizioni moderne di musica per organo della prima metà del Seicento e del secolo precedente, abbiamo cercato di trovare concordanze con il repertorio anonimo dell'*Album*. È molto probabile che le nostre ricerche siano state poco precise, però tutti e tre siamo arrivati allo stesso risultato. Abbiamo identificato soltanto quattro brani dell'*Album* come frammenti di tre canzoni di Frescobaldi, la cui prima edizione risale al 1615 e altre quattro appartengono al periodo anteriore al 1642.

Ovviamente, esistono vari percorsi che potevano seguire i brani per arrivare da Roma in Lituania: però c'è una via che trovo particolarmente interessante. Come è stato già detto, l'*Album* non riporta alcun nome. Soltanto una volta (in occasione di una *Toccata*) appaiono le iniziali F.L. Nella storia della musica polacca tali iniziali fanno pensare al compositore Franciszek Lilius (*vel* Gigli) come, del resto, ha osservato anche la prof.ssa Trilupaitienė. Franciszek Lilius, era figlio di Vincenzo Lilius, anche lui compositore, un romano che risiedeva in Polonia dal 1600 circa. Finora non lo conoscevamo come autore di composizioni per organo nonostante la ricchezza della sua opera, però la possibilità che egli si sia prodotto pure in quest'ambito è molto probabile poiché Francesco fu allievo di... Frescobaldi. Tale fatto è stato già segnalato da Alberto Cametti nel suo articolo del 1908 ove scrisse: «Nel 1625 in casa del Frescobaldi si trovano alloggiati gli studenti polacchi Francesco Gigli e Bartolomeo Biosch»⁷. Non conosciamo l'inizio e la durata del soggiorno romano di Lilius. È noto che lui rientrò in Polonia negli anni venti per essere ingaggiato come musicista dalla corte reale (di Varsavia) prima di diventare, nel 1630, il maestro di cappella della cattedrale di Cracovia. Abbiamo appreso dalla corrispondenza che Lilius era solito mandare in Polonia le sue composizioni e anche opere di altri autori per i ricchi appassionati di musica, e mettere a loro disposizione i *pueri cantores* ai quali egli aveva insegnato l'arte musicale. Quindi è molto probabile che: 1° - i brani di Frescobaldi debbano la loro presenza nell'*Album* a Francesco Lilius: 2° - ci siano più di quattro brani di Frescobaldi, poiché l'allievo poteva conoscere anche le opere non pubblicate del maestro, 3° - tra i brani anonimi si trovino anche composizioni dello stesso Lilius, scritte indubbiamente sotto l'influenza dello stile del maestro. Ammesso che Li-

⁷ ALBERTO CAMETTI, *Girolamo Frescobaldi in Roma 1604-1643*, in «Rivista musicale italiana» XV (1908), p. 717.

lius abbia avuto il ruolo di mediatore nell'invio di brani da Roma, certamente non era l'unico a farlo. Probabilmente fu uno degli anelli della catena che facevano pervenire questi brani in Lituania.

Passiamo ai quattro brani identificati precedentemente e da me denominati come *Ricercar*, dal IX al XII. Tutte le composizioni incluse nell'*Album* sono brevi. I singoli versetti e altri brani simili senza titolo contano da 3 a 13 battute (ciascuna di quattro minime), più spesso sono composte da 6 o da 7 battute. L'unica *Fantasia* conta 8 battute, la *Toccata brevis* è in effetti molto breve (ne ha 5), altre *toccate* hanno 10 e 23 battute. Quattro brani senza titolo - che compongono un gruppo ben distinto scritto in misura ternaria (uno dei brani è accompagnato da un divertente commento che in polacco fa pure rima: «Va bene per la Pasqua e per il Natale non guasta») - presentano un'estensione (ripetizioni incluse) che va da 16 a 24 battute. L'elaborazione di una canzone natalizia assai popolare in Polonia (considerando ripetizioni e repliche del ritornello) costituisce uno dei brani più lunghi, esattamente 51 battute.

Il tratto della maggiore estensione interessa soltanto alcuni Kyrie. Ricorro a questi dati statistici per illustrare il quadro utile a capire le modalità adottate nell'acquisizione dei frammenti nei brani più complessi. I nostri antenati del '600 non amavano rimanere troppo a lungo in chiesa nonostante tale presenza fosse resa più piacevole dalla musica. Perciò le canzoni di Frescobaldi furono utilizzate come base per creare dei brani formati da 21 a 23 battute (ciascuna di quattro semiminime) e lo stesso vale per altri ricercari, tra cui troviamo due eccezioni: uno di 9 battute e un altro di oltre 30.

Oggi un simile "accorciamento" potrebbe essere ritenuto un atto barbaro. Però il compositore vide questa riduzione in modo diverso. Nel 1615 Frescobaldi pubblicò due edizioni delle *Toccate* in una delle quali, come nelle edizioni successive, scrisse nell'introduzione: «Nelle toccate ho havuta consideratione non solo che siano copiose di passi diversi, et di affetti: ma anche si possa ciascuno di essi passi sonar separato l'uno dall'altro onde il sonatore senza obbligo di finirle tutte potrà terminarle ovunque più li sarà gusto»⁸. Lo stesso orientamento lo osserviamo nella prefazione dell'edizione contenente proprio le canzoni per le quali Frescobaldi consiglia al musicista di eseguire soltanto il frammento del brano che ritiene più opportuno - in caso l'esecuzione dell'intero brano gli sembrasse troppo faticosa - con riserva però che il passo scelto sia concluso con una cadenza in

⁸ Cfr. GIROLAMO FRESCOBALDI, *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo...*, Roma, 1637, edizione facsimile, a cura di L. Alvini, intitolata *Toccate e partite libro primo*, «Archivum Musicum» 3, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1980.

giusta tonalità.⁹ Si poteva supporre che tale procedura fosse applicata dagli organisti nel Seicento però soltanto come una pratica d'improvvisazione, non consolidata e perciò era opportuno usare la parola «probabilmente». Soltanto l'*Album dei Sapielha* ci fornisce le prove scritte dell'esistenza di tale pratica. È anche per questo motivo che la nostra fonte risulta così interessante.

Un'altra osservazione riguarda il cambiamento del titolo. I frammenti posti fuori dal contesto hanno perso le caratteristiche che contraddistinguevano le canzoni di Frescobaldi, cioè la struttura composta dai numerosi tratti basati su vari soggetti tra cui almeno uno scritto in misura ternaria. Però nello stesso tempo, una nuova forma non li fece meno distanti dai ricercari del maestro. L'autore del manoscritto spesso trovò difficoltà nel denominare i brani scritti; per sedici brani non propose alcun titolo¹⁰, una volta aggiunse in polacco la parola «coś» (cioè: qualcosa) che accompagnata dal termine latino realizza un suono assai divertente: «aliud qualcosa». Possiamo supporre che l'organista abbia adottato per i frammenti delle canzoni il nome «ricercar» in quanto questo termine richiama il procedimento imitativo che comunque si pone, come nell'originale, alla base della struttura compositiva. Inoltre, tale designazione gli doveva sembrare più seria, più ecclesiastica rispetto alla parola canzon.

Quali modifiche riscontriamo nei passi riportati nella fonte polacca rispetto al contenuto della versione originale? Gli errori evidenti sono pochissimi il che prova la diligenza dei copisti. Una volta lo spostamento di nota di una seconda compromette la forma del soggetto e causa una dissonanza. In un altro punto lo spostamento di tre note di una terza genera delle quinte parallele¹¹. Accade poi che venga omissso o aggiunto un diesis e ciò esercita un certo impatto sulla cadenza: provoca un indebolimento della stessa oppure rende più complesso il processo di identificazione del modus o, infine, altera il soggetto imitato. In un altro caso un diesis aggiunto fa rimanere invariata la forma del soggetto – la stessa che nelle edizioni di Frescobaldi viene modificata. Può succedere al copista di omettere singole note o di omettere un gruppo di note relative alla voce in contrappunto. Spesso nei passaggi per grado congiunto in contrappunto con il soggetto, il copista annulla le brevi dissonanze verificatesi nell'originale, tuttavia in un caso aggiunge una croma transitoria dissonante. In generale simili omissioni o modifi-

⁹ Vedi la citazione tradotta dal curatore in: GIROLAMO FRESCOBALDI, *Orgel- und Klavierwerke*, vol. II: *Das erste Buch der Capricci, Ricercari und Canzoni 1626*, ed. Pierre Pidoux, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1958.

¹⁰ Senza considerare l'omissione del titolo di un versetto del *Magnificat* la cui identificazione doveva essere per lui ovvia.

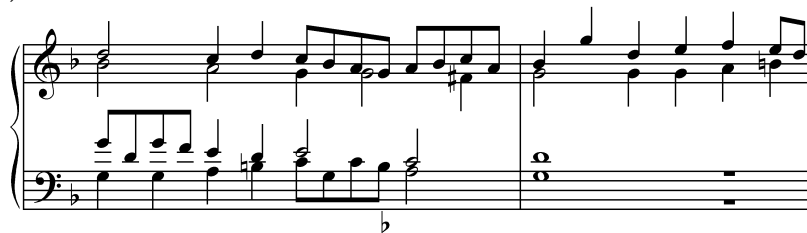
¹¹ *Ricercar [IX]* battuta 11. Un errore intenzionalmente non corretto nella mia edizione per poter rimanere fedele alla fonte: il copista, infatti, non notò le quinte parallele però tenne conto della sequenza all'interno del tritono e procedette ad ulteriori modifiche per evitarla.

che di qualche nota non provocano rilevanti cambiamenti; una sola volta esse arrivano ad indebolire decisamente la cesura interna della cadenza (vedi nell'esempio 1b l'omissione dei suoni Sol₃ Fa#₃ Sol₃).

Es. 1: G. Frescobaldi, *Canzon seconda*,

a) P. Pidoux, *op. cit.*, battute 14-15, b) Album (*Ricercar X* battute 6-9)

a)



b)



Nel *Ricercare* [X] il trascrittore interviene nella forma della prima e di una delle successive entrate del soggetto. Si tratta del secondo passo della *Canzon seconda* che inizia a metà della battuta. Per completare la battuta l'organista aggiunge una minima all'inizio del soggetto, di conseguenza la sua forma, pur diversa da altre presentazioni, diviene molto più tipica (vedi nell'esempio 9c l'incipit X). In un'altra occasione, all'interno dello stesso brano, il copista propone questa forma del soggetto con due ripetizioni del suono, introducendo la voce dopo la pausa di semiminima (vedi l'esempio 1b, batt. 8, entrata dell'alto in comparazione con il basso); forse si tratta di un riferimento voluto alla forma creata all'inizio. Pertanto, nel brano precedente, una delle entrate del soggetto è sollecitata da una semiminima – forse con l'intenzione di liquidare un fenomeno denominato *cadenza fuggita* – il che rende difficile accorgersi della presentazione (vedi nell'esempio 2b, batt. 14, il Re₃ «nascosto» nella cadenza).

Es. 2: G. Frescobaldi, *Canzon seconda*,a) P. Pidoux, *op. cit.*, battute 7-8; b) *Album* (*Ricervar IX* battute 13-15)

a)

b)

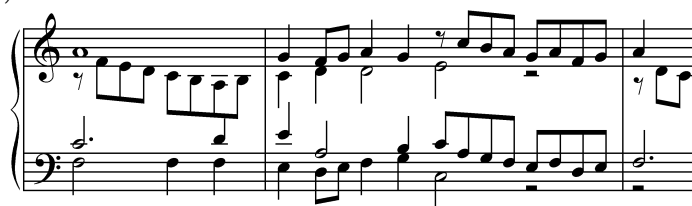
Riassumendo, la maggior parte delle modifiche sopra elencate fa pensare che esse siano casuali, non fatte di proposito. Al contrario, grande interesse suscitano le cadenze aggiunte conformemente alla richiesta di Frescobaldi le quali non sempre «finiscono in una giusta tonalità».

La *Canzon quarta* fu composta in modo lidio rispetto al sistema di dodici (non di otto) modi, cioè senza bemolle in chiave. Nel brano molto lungo, Si $\flat$ è presente soltanto 14 volte (nel tratto copiato per l'*Album* – neppure una volta!), mentre Fa $\sharp$ addirittura 13 volte (nel passo copiato – 3 volte)¹². Nonostante tali momenti di poca chiarezza, il riduttore finisce il *ricervar* con un accordo di Fa maggiore preceduto da Si $\flat$ maggiore e da Do maggiore, creando in tal modo una cadenza perfetta (vedi l'esempio 3b).

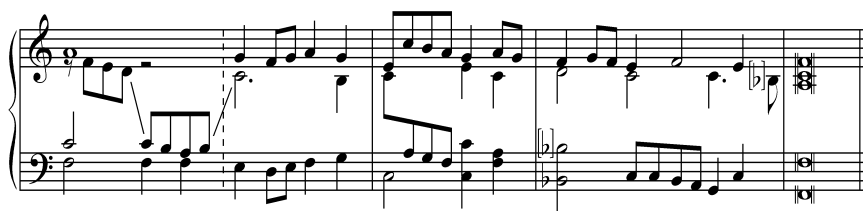
¹² Inoltre nel frammento non copiato appaiono 4 volte Do $\sharp$ e 5 volte Sol $\sharp$.

Es. 3: G. Frescobaldi, *Canzon quarta*,a) P. Pidoux, *op. cit.*, battute 9-11, b) Album (*Ricercar XI* battute 17-21)

a)



b)



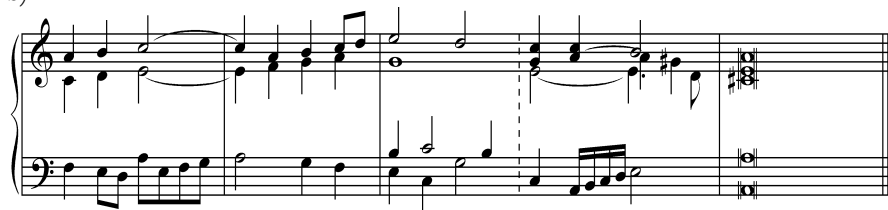
La *Canzon quinta* è composta in modo eolio. La prima esplicita cadenza cade su La minore. Il passo copiato finisce con la cadenza su Do maggiore (vedi l'esempio 4a, batt. 10) e dopo essa il riduttore aggiunge un'altra cadenza su La (es. 4b, batt. 20-21).

Es. 4: G. Frescobaldi, *Canzon quinta*,a) P. Pidoux, *op. cit.*, battute 9-11, b) Album (*Ricercar XII* battute 17-21)

a)



b)

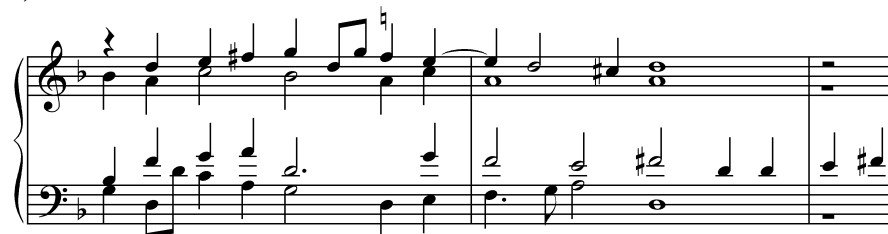


La situazione cambia nel caso di due brani estratti dalla *Canzon seconda*. Il brano è scritto con il bemolle in chiave e l'insieme finisce sull'accordo di Sol. Dunque si tratta del modo dorico trasposto. Tale definizione risulta anche dall'*exordium* (vedi l'esempio 9, l'incipit IX) per il fatto che la prima presentazione del soggetto sottolinea i suoni Re_3 Sol_3 Si_b_3 il che corrobora la l'affermazione che si tratta del modo plagale (quasi identiche sono le ultime presentazioni del soggetto). La prima esplicita cadenza nell'originale conduce all'accordo di Sol minore mentre la seconda porta a Re. Forse la seconda cadenza, nonché una speciale cura dedicata alla esposizione del suono Re nel soggetto, costrinse l'organista a costruire l'ultima cadenza su Re maggiore simile alla costruzione della cadenza posta a conclusione del primo passo della *Canzone* (vedi l'esempio 5ab).

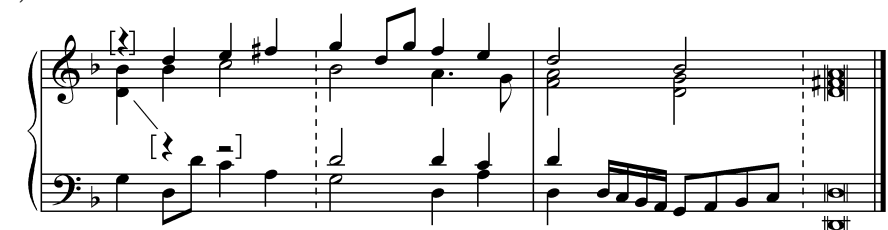
Es. 5: G. Frescobaldi, *Canzon seconda*,

a) P. Pidoux, *op. cit.*, battute 10-12, b) Album (*Rivervar IX* battute 19-22)

a)



b)



Nel secondo passo della *Canzone* viene imitato un soggetto molto simile al primo. Anche qui il trascrittore finisce con la cadenza sull'accordo di Re maggiore, nonostante nell'originale risulti la cadenza: Do minore Re maggiore Sol maggiore (vedi l'esempio 6ab).

Es. 6: G. Frescobaldi, *Canzon seconda*,

a) P. Pidoux, *op. cit.*, batt. 21-22;

b) Album (*Ricercar X*, batt. 21-23)

Nei ricercari IX e X si nota l'arcaicità delle cadenze: Sottodominante-Tonica. È interessante la costruzione di tutte le quattro cadenze aggiunte. A dispetto della versione originale ove le cadenze presentano un andamento polifonico, qui riscontriamo una simile andamento solo in due ricercari, in altre due cadenze abbiamo accordi, mentre in tutte e quattro si aggiunge la formula ornamentale al basso (vedi gl'esempi 3b-6b). È un tratto caratteristico che costituisce una specie di firma dell'organista anonimo. Tale "firma" appare anche in due brani anonimi: nel *Ricercar IV* e – in maniera meno evidente – nel *Ricercar XV* (vedi l'esempio 7ab). Oltre ai casi indicati sopra, la suddetta "firma" non si ripropone in alcun altro *ricercar* incluso nell'*Album*.

Es. 7: Album

a) *Ricercar IV*, batt. 22-24

b) *Ricercar XV*, batt. 25-26

I Ricercari anonimi inclusi nell'*Album* sono costruiti come ricercari generati dalle canzoni di Frescobaldi. La regola consiste nel fatto di imitare un unico soggetto. Fa eccezione il *Ricercar XIV* in cui – come nei ricercari di Frescobaldi (e solo eccezionalmente nelle sue canzoni p.es. in un successivo, non copiato, frammento della *Canzon quinta*) – alla imitazione del primo soggetto appare in seguito

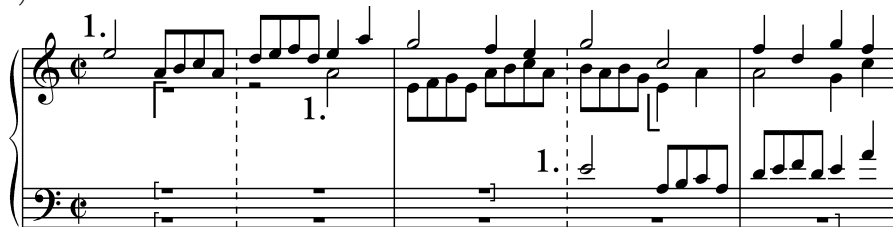
L'imitazione del secondo e successivamente ambedue vengono mostrati insieme contrapponendosi reciprocamente (vedi l'esempio 8a-c).

La risposta nei ricercari anonimi, come in Frescobaldi, viene solitamente introdotta a soggetto ultimato oppure ancora prima. Adoperando calcoli statistici, riscontriamo però diversi intervalli tra le successive entrate del soggetto. In Frescobaldi prevale l'ottava, raramente si verifica la quinta o la quarta, e assolutamente come scelta eccezionale un altro intervallo quale la sesta, mentre in brani anonimi, in maniera più moderna, l'imitazione è quasi esclusivamente composta in quinta/quarta, eccezionalmente in ottava. Le risposte racchiuse negli otto ricercari anonimi sono soltanto reali, cioè tutti gli intervalli e solitamente anche le loro ampiezze, in confronto alla prima presentazione, rimangono invariati. In altri quattro ricercari le risposte reali si alternano con una configurazione che - in riferimento alle fughe di Bach - viene denominata risposta tonale, cioè la quinta modificata in quarta e viceversa, seconda in terza. Così accade anche in Frescobaldi.

Es. 8: Album: *Ricercar XIV*,

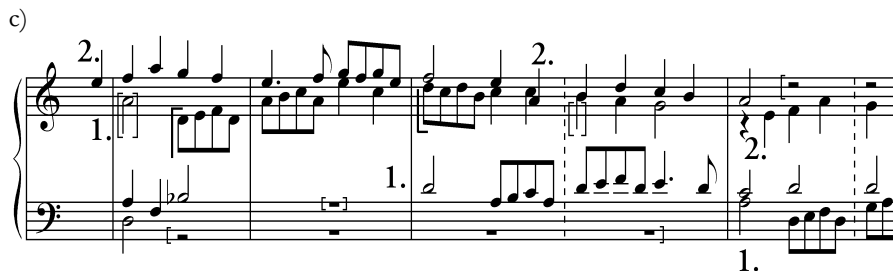
a) batt. 1-5, b) batt. 17-21, c) batt. 20-26

a)



b)





Uno spunto interessante può fornire l'analisi della forma dei soggetti stessi che costituiscono la base per i ricercatori anonimi e il loro confronto non solo con i soggetti usati (o creati) da Frescobaldi, ma anche più in generale – con i brani della seconda metà del Cinquecento e la prima metà del Seicento. Tra i primi, anonimi nell'*Album*, alcuni sono composti esclusivamente con intervalli di seconda, altri con un singolo salto oppure basati sulla triade. Si differenziano per il ritmo. Alcuni in modo esplicito definiscono il *modus*, altri no. Infine, alcuni hanno carattere più originale, altri, più banali, vengono proposti da numerosi compositori. Come esempio possiamo citare il soggetto del *Ricercar XIII* (vedi nell'esempio 9b, l'incipit XIII): il salto della quinta/quarta dopo la ripetizione del suono in un ritmo caratteristico per *chansons* vocali e successivamente i passi fioriti sulla seconda ascendente si trovano spesso nelle composizioni dell'epoca (ad es. tre volte nelle canzoni di Claudio Merulo¹³). Non intendo continuare queste riflessioni per non allungare la mia presentazione, tanto più che l'esempio 9 contiene il catalogo dei soggetti in merito. Avrei una gentile richiesta: vi chiedo cortesemente di tenermi informato qualora qualcuno di voi durante le proprie ricerche identificasse qualche *ricercar* anonimo (sarà d'aiuto la presenza della seconda entrata del soggetto inclusa anche nel catalogo). Vi sarei molto grato delle informazioni in merito.

Concludo esprimendo l'opinione che attualmente non si può svolgere una ricerca seria e approfondita né sull'opera organistica di Frescobaldi né, più in generale, sull'attività organistica della prima metà del Seicento, non tenendo conto dell'*Album dei Sapienza*. Proprio per questo motivo mi sono permesso di presentarvi questa fonte.

¹³ CLAUDIO MERULO, *Canzoni d'intavolatura d'organo*, ed. W. Cunningham, Ch. McDermott, «Recent Researches in the Music of the Renaissance» 90-91, Madison (Wisconsin), A-R Editions, 1992.

Es. 9: Catalogo degli incipit dei ricercari e delle canzoni nell'*Album dei Sapieba*,

a) canzon anonima, b) ricercari anonimi, c) «ricercari» di Frescobaldi

a)



b)

I



II



III



IV



V



VI



VII



VIII



XIII



XIV



XV

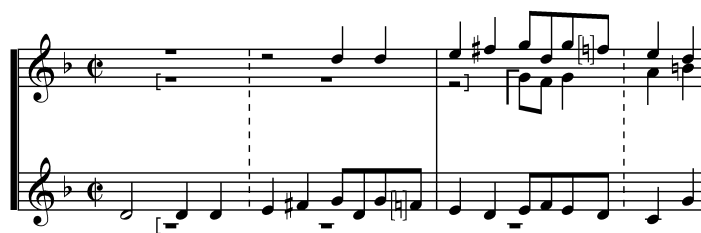


c)

IX



X



XI



XII



DANILO COSTANTINI
AUSILIA MAGAUDDA

***La cappella musicale novarese
di S. Gaudenzio negli anni 1649-1724***

LA CAPPELLA MUSICALE NOVARESE DI S. GAUDENZIO (1650-1700)¹

La Basilica di S. Gaudenzio ebbe grande importanza tra le chiese di Novara, grazie al suo ruolo di chiesa della Città. Era infatti la sede in cui l'amministrazione cittadina organizzava le proprie funzioni ufficiali, alle quali la musica aveva il compito di conferire pompa e decoro,² facendone uno dei poli musicali dell'antico Stato di Milano. Dalla ricostruzione delle attività della sua cappella musicale abbiamo potuto ricavare dati utili alla conoscenza della biografia dei musicisti che vi lavorarono stabilmente, mettendo a fuoco i loro anni di apprendistato, le tappe della loro carriera e l'organizzazione della scuola annessa alla Cappella. È stato inoltre possibile integrare la biografia anche dei musicisti forestieri che vennero ingaggiati per brevi periodi o per occasioni particolari.

La nostra ricerca si è basata su due serie di libri di conti, uno relativo alla Tesoreria della Fabbrica sacrestia, l'altro alla contabilità delle Opere pie.³ Dai primi abbiamo tratto le informazioni relative ai musicisti operanti nella cappella musicale e alle spese sostenute per organizzare feste particolari, per ingaggiare musicisti esterni, per riparare o rifare gli organi, acquistare libri di musica, etc. Dalla contabilità delle Opere pie abbiamo invece potuto ricavare solo i pagamenti ai coristi, cui era affidata l'esecuzione del canto fermo.⁴ Data la mole delle notizie raccolte,

¹ Ausilia Magaudda ha scritto le pp. 334-346; Danilo Costantini le pp. 321-333, 347-406.

² Sui legami tra la Basilica e la Città cfr. FEDELI 1933, pp. 11-14.

³ Purtroppo nell'archivio, che è molto ricco di documenti oltretutto di musiche, mancano totalmente i volumi delle ordinazioni capitolari, attraverso i quali avremmo potuto conoscere le decisioni prese dal capitolo e quindi le motivazioni delle scelte operate, che possiamo solo in parte ricostruire sulla scorta delle fonti contabili. Sull'Archivio di S. Gaudenzio cfr. TEMPORELLI 1989 e MAZZUCATO 2000.

⁴ Le Opere Pie ebbero origine da un lascito del 1606 da parte di Giovanni Ambrogio Caccia, vescovo Castro dal 19 lug. 1591 al 26 feb. 1603 (cfr. GULIK 1910). Entrambe queste serie di libri contabili non sono complete. Purtroppo non abbiamo potuto operare un raffronto, che molte volte sarebbe risultato decisivo, con i "confessi", o ricevute di pagamento, che, sebbene siano sopravvissuti fino ai giorni nostri, non è stato possibile reperire in archivio. Essi avrebbero potuto completare le informazioni tratte dai libri di conti, sia per le annate delle quali non si sono conservati i volumi, sia nei casi in cui le spese non sono notate in dettaglio, quando cioè, invece di pagare ogni singolo musicista, veniva versata la somma complessiva ad una persona, che a sua volta pagava i musicisti, rilasciando un ricevuta con la lista delle persone pagate. L'insieme dei

abbiamo pensato di limitarci alla seconda metà del '600, riproponendoci di elaborare in futuro la parte relativa alla prima metà del '700.⁵

Nella Basilica erano attivi quattro coristi, che si dedicavano al canto fermo, erano sacerdoti ed avevano l'obbligo di celebrare una messa quotidiana ciascuno.⁶ Per questo motivo il loro stipendio era diviso esattamente a metà: 300 lire per il servizio in coro e altrettante per le messe.⁷ La difficoltà a trovare persone che potessero svolgere entrambi i compiti costrinse in diversi periodi ad assumere coristi laici o che non fossero ancora sacerdoti,⁸ o addirittura uomini sposati, come nel caso di Basilio Scarione.⁹

Non è sempre agevole rintracciare i nomi dei coristi nei libri contabili delle Opere Pie, sia perché per alcuni anni non furono specificati, essendo notati i pagamenti in blocco a tutti e quattro, sia perché non sempre accanto ai nomi delle

confessi, che venivano poi conservati in filze, ci avrebbe quindi permesso di risalire al dettaglio delle spese sostenute. I confessi erano infilzati assieme alle polizze, come si evince dal seguente pagamento: «1693 a 15 ottobre per un libro giornale con duoi cartoni et stringa per infilzar le police e confessi *l.* 1.6 ->» (1694-95, c. 90s).

⁵ Gli studi finora pubblicati sull'attività musicale nella Basilica di S. Gaudenzio (cfr. FEDELI 1933, SGANZETTA – ROSINA 1984, FIORE 1986, BERTO 1986, TEMPORELLI 1989, BOGGIO 1989, MAZZUCATO 2000, TEMPORELLI 2001) riprendono sostanzialmente quanto scritto nel lontano 1933 da Vito Fedeli. Un contributo originale è contenuto nel capitolo *Benedetto Binago organista in Novara* del recente libro di Daniele Torelli, che riguarda però la prima metà del '600.⁵ Anche se non indirizzato alla ricostruzione delle attività musicali, segnaliamo l'imponente regesto dei documenti cartacei curato da don Agostino Temporelli, archivista della Basilica (cfr. TEMPORELLI 2004), che ringraziamo per la disponibilità e i preziosi consigli.

⁶ Anche nella cattedrale di Torino ai coristi erano affidate simili mansioni (cfr. BOGGIO 1989, p. 100). Sono interessanti gli appellativi con cui i coristi sono denominati nella contabilità delle Opere Pie: oltre al termine "corista", il più usato, si trovano "corista e cappellano", "corista e cappellano amovibile", "corista amovibile", "cappellano amovibile", "cappellano corista", "cappellano corista amovibile", "cappellano corale", "cappellano".

⁷ Tale ripartizione si può trarre da pagamenti come questi: «Pagato in più partite alli reverendi signori Andrea Bertola, Francesco Bernardino Cattaneo e Carlo Giuseppe Negrone [...] per il coro et per la messa quotidiana [...] per tutto l'anno 1662 prossimo passato lire seicento imperiali per caduno [...]. Più pagato al sig. Basilio Scarione altro corista per sua mercede della servitù del coro per tutto il 1662 passato [...] lire trecento imperiali [...]. Speso in far celebrare la messa quotidiana spettante al quarto cappellano corista, il cui posto rispetto al coro è tenuto dal sodetto sig. Basilio Scarione e ciò per tutto l'anno 1662 passato a ragione di lire 25 al mese, fanno lire tre cento imperiali [...]» (OP, 1651-64, c. 50r).

⁸ Cfr., ad es., pagamenti come questo: «al reverendo chierico Paldo [...] per la mercede di corista come sopra et per la messa quotidiana fatta celebrare a suo conto, per non esser egli sacerdote» (OP, 1651-64, c. 43s).

⁹ Ricaviamo questo dato dal pagamento del suo stipendio elargito al suocero dopo la sua morte (cfr. COP, 1651-64, c. 51r).

varie persone stipendiate veniva precisata la loro funzione.¹⁰ Inoltre, verso la fine del secolo, avvenne che lo stipendio dei coristi che lavoravano anche come cantori fosse assunto in carico dalla Tesoreria e che quindi non venisse registrato nella contabilità delle Opere Pie.¹¹

Nei libri contabili sono annotati sia gli introiti che le spese. Tra i primi abbiamo tenuto conto solo di quelli che servivano per assolvere “obblighi” che contemplavano l’organizzazione di eventi condecorati dalla musica.¹² Fra questi erano alcuni pagamenti devoluti dalla Città, per realizzare la festa di S. Gaudenzio;¹³ la messa dello Spirito Santo a Pentecoste¹⁴ e in occasione dell’elezione dei sindaci;¹⁵ il funerale con la messa e gli uffici ogni volta che moriva un decurione¹⁶ ed altre funzioni particolari.¹⁷ La Chiesa, a sua volta, versava ogni anno 4 lire alla Città,¹⁸ in alcuni casi tramite i “trombetta” Antonio Barlasina e Giuseppe Rota, quest’ultimo ingaggiato per la festa patronale nel 1680 e 1681.¹⁹

Dagli “esiti” della Tesoreria abbiamo potuto trarre tutte le spese per la musica, a partire dai pagamenti ai musicisti che facevano parte della cappella. In questo organismo un ruolo centrale era affidato all’organista, che svolgeva anche la funzione di maestro di cappella. I suoi obblighi consistevano nel suonare in tutte le

¹⁰ Ad es. in COP 1697-98, nelle pagine dedicate a ciascuno stipendiato, l’unico chiaramente definito corista è Gaudenzio Locati detto Dragone (c. 36), mentre per Sanchez, Testa e Prandi è scritto che sono pagati perché “servono in coro” e Capitaneo è definito «cappellano corale». Invece nel riassunto delle spese, a c. 72 dello stesso libro, sono definiti “coristi” Capitaneo e Sanchez, ma non Locati.

¹¹ «Nota che per l’anno 1690 ha pagato il sig. economo dell’Opere Pie tutti i sessanta scudi a detto sig. Capitaneo, ma per l’avvenire spetterà alla Fabbrica sacrestia il pagamento degli scudi 64 [...], ne’ quali restan compresi i quattro scudi sopra nominati che si danno ad ogn’un de’ sigg. coristi alla festa del S. Natale» (TFS, 1698-99, c. 45s). La corrispondenza tra scudi e lire è di 6 a 1.

¹² Naturalmente non tutti i crediti venivano realmente esatti dalla Fabbrica, come è documentato nel volume intitolato «Crediti difficili da scuotere, che restano notati nel libro del fu sig. canonico Casati dell’anni 1698 et 1699 quasi nel fine di detto libro a fol. 69».

¹³ Cfr. TFS, 1651-52, c. 1s e 1696-97a, c. 3s.

¹⁴ Cfr. TFS 1649-50, cc. 75r.

¹⁵ Cfr. TFS, 1690-91, c. 73s

¹⁶ La città versava 30 lire, quattro delle quali riservate alla musica (cfr. TFS, 1688-89, c. 97s). Nel 1694 troviamo invece un versamento da parte della Città di sole 3 lire per la messa e l’ufficio (cfr. TFS, 1694-95, c. 32s).

¹⁷ Cfr. la voce «Città» nell’APPENDICE A.

¹⁸ «Deve ogni anno come erede del quondam Gioseppe Brusati Guanzetta ₤ . 4 nella festa di S. Gioseppe [29 mar] alla Città di Novara per un livello posto sopra la bottega con suo superiore sopra il corso vicino alla porta del Palazzo [...]» (1688-89, c. 88s).

¹⁹ Cfr. 1679-81a, p. 20, 1680-81, c. 73d e 1690-91, c. 85d.

feste dell'anno e ai primi vesperi delle feste principali,²⁰ oltre ad insegnare «a cantare a due figlioletti, quali poi abbino a cantare su l'organo nostro».²¹ Inoltre era d'uso che fosse sacerdote e celebrasse una messa quotidiana dopo la messa grande, per la quale era pagato a parte.²² Per il funzionamento dell'organo era stipendiato anche un alzamantici, che aveva l'obbligo di pagare di tasca propria il secondo alzamantici nei casi in cui si usavano entrambi gli organi e di scopare una porzione di chiesa, provvedendo in proprio all'acquisto delle scope.²³

I cantori che si avvicendarono "sull'organo" furono molti e la durata del loro servizio variò parecchio: alcuni di loro rimasero meno di un anno, la maggior parte servì diversi anni ed alcuni per un tempo considerevole, come il contralto Giovanni Maria Gallarino con oltre 22 anni di servizio, Giovanni Pellati con 17 anni e mezzo e Andrea Casalino, che servì per 17 anni nella cappella e per ben 24 e forse più in coro.²⁴ Quest'ultimo venne utilizzato sull'organo non solo per cantare, ma anche per "regolare" la musica, cioè dirigere. I cantori erano presenti in numero variabile, con una prevalenza di contralti e di soprani. Questi ultimi furono quelli che cambiarono più spesso, generalmente a causa della perdita della voce, come accadde a Giuseppe Gariboldi nel 1655, a Giovanni Maria Martello nel 1695 e a Carlo Antonio Vignano, che nel 1686 passò a ricoprire il ruolo di contralto, lasciandolo due anni dopo. Questo faceva sì che in alcuni contratti fosse precisato che l'ingaggio aveva validità solo nel caso in cui fosse perdurata la voce acuta.²⁵ In un caso i cantori venivano da fuori città: si tratta dei fratelli Giuseppe e Angelo Francesco Recchi, ai quali, quando cessarono il loro servizio durato un anno e un mese, venne dato un rimborso «a forma di regalo» di £. 70 per i viaggi.²⁶ Anche altri musicisti che lavorarono per la Basilica erano probabilmente imparentati tra di loro, come i Caccia, Carcano, Casati, Cattaneo, Celidone, Fasola,

²⁰ Cfr. TFS, 1649-50, c. 57.

²¹ TFS, 1667-71, c. 127s.

²² Si tratta probabilmente della messa inserita negli obblighi contratti con la sig. Catarina Pizotta, che veniva celebrata dopo la messa cantata (cfr. TFS, 1653-54, c. 57s). Per l'elenco degli organisti cfr. APPENDICE A.

²³ Cfr. TFS, 1649-50, c. 57. L'obbligo di pagare il secondo alzamantici nelle cerimonie solenni in cui venivano utilizzati entrambi gli organi venne abbondantemente disatteso, soprattutto durante la festa del santo patrono, che durava un'intera ottava. Omettiamo i nomi dei numerosi alzamantici che si sono succeduti negli anni presi in esame, perché di nessun interesse musicale.

²⁴ È documentata la sua presenza in coro dal 1651 al 1674, ma, mancando i volumi della contabilità delle Opere Pie tra il 1675 e il 1685, non possiamo sapere se sia rimasto in servizio anche negli anni successivi.

²⁵ Cfr. ad es. TFS, 1684-87, c. 93s.

²⁶ Cfr. 1680-81, c. 71s, 71d.

Gariboldi, Guastamiglio, Martello, Pagnone, Vignano, i cui cognomi ricorrono più volte associati a nomi diversi.

Gli accordi prevedevano che i cantori prestassero la loro opera in ogni funzione in cui avesse parte la musica figurata, come ad es. nel caso del soprano Francesco Antonio Pagnone, cui la Fabbrica doveva «ogni anno lire ducento trenta, con obbligo di cantare sopra l'organo in ogni funzione sì di feste come di altre funzioni che possono occorrere et in ogni occasione che verrà richiesto dal nostro maestro di cappella».²⁷

Di solito coloro che ricoprivano i ruoli di soprano e di contralto non erano castrati, ma cantavano in falsetto, dato che li ritroviamo sia come coristi che come tenori e bassi, oppure erano bambini, come gli allievi dell'organista, che, appena erano in grado di esibirsi, incominciavano a servire, inizialmente senza salario, poi con stipendi via via crescenti. Le annotazioni, che talvolta sono inserite nelle causali dei pagamenti, chiariscono le loro condizioni di ingaggio. È il caso, ad es., di Desiderio Casati, sul cui pagamento del 1651 si trova questo appunto del tesoriere: «sono di concerto con detto chierico che quello che spenderò per lui s'ii come un imprestito, qual poi debbi incontrare sopra la sua servitù che farà su l'organo, riuscendo atto al cantare, con obbligo di servir sempre per musico alla nostra chiesa, dandoli poi condegna mercede».²⁸ Oppure: «per acordio [sic] fatto di consenso del capitolo con il detto Giovanni Battista [Repar] et suo padre, come per instrumento rogato dal sig. Calciati il genaro 1654 [sic], ha promesso servir su l'organo per soprano (avendo già più anni di scola di musica) et per il detto anno 1654 non se li dà altra mercede; solo che se li mantiene il suddetto maestro per perfezionarlo et per l'anno 1655 se li daranno scudi 12 di salario, con mantenerli anco il maestro, et per l'anni a venire quella mercede che sarà giudicata dal capitolo secondo la riuscita che farà».²⁹ I contratti con gli allievi non seguivano una regola fissa, ma dipendevano dagli accordi presi con i genitori, come possiamo dedurre da questa annotazione: «li soprani scolari sono duoi: il primo è Giovanni Battista Gavino, quale per anni quattro cominciati di settembre 1671 per instrumento del sig. Rozati sino settembre 1675 non si è corso salario; da detto settembre 1675 per tre anni in avanti se li devono sei scuti [= 24 lire] l'anno. L'altro è Giovanne Antonio Martello, quale ha cominciato di Pasqua di Resurrezione del 1673. Non vi è alcun accordo et dice sua madre aver d'intelligenza che per tre anni dovesse servir gratis et da ivi avanti con salario di scuti sei l'anno oltre il pagarli il maestro di scola».³⁰

²⁷ TFS, 1684-85, c. 93s.

²⁸ TFS, 1653-54, c. 60s.

²⁹ TFS, 1653-54, c. 60s.

³⁰ TFS, 1672-77, c. 69s.

Il vivaio dei soprani stava molto a cuore al capitolo, come tradiscono annotazioni di questo tipo da parte del tesoriere: «et più nelle feste di Pasqua 1653 et 1654 gl'ho mandato [all'organista del Duomo Giovanni Battista Beria] una onorevolezza, acciocché con maggior cuore insegnasse a cantare ai suddetti giovani (Desiderio Casati e Giovanni Battista Repar)».³¹ Qualche mese dopo quest'ultimo, «acciò potesse riuscire di maggiore perfezione», venne inviato a Milano a pensione in casa del cantore del Duomo Carlo Antonio Landriano, «prattichissimo in educar simili musici», a spese della chiesa.³² Il ragazzo, «per imparar meglio questa virtù del canto», partì il 19 ottobre 1654 per tornare 7 mesi dopo, il 19 maggio 1655, con un esborso di ben 168 lire più le spese di viaggio.³³ Anche il pagamento effettuato nel 1693 al soprano Felice Gaetano Pagnone espressamente «per obbligarselo», «atteso aver poco salario et essere giovine d'aspettazione»,³⁴ dimostra quanto grande fosse l'interesse per questo tipo di voci. Non sappiamo che cosa sia poi successo, ma constatiamo che già dall'anno successivo non troviamo più il suo nome tra i cantori della cappella. Ci fu un periodo di poco più di un mese, tra il 25 dicembre 1676 e il 31 gennaio 1677, in cui «non vi fu soprano se non li scolari»³⁵ e la cosa dovette essere stata reputata particolarmente grave, dato che venne appuntata nei libri contabili.

Un rapporto proficuo e duraturo, che assicurò la copertura del ruolo di soprano per molti anni, fu quello instaurato con Pietro Casati, a libro paga nel 1694 con due versamenti di 28 lire «per la sua servitù per ricognizione come principiante», senza cioè uno stipendio, tanto che al Natale dello stesso anno gli venne versata la modica cifra di £. 3.10 «per stenna perché non tiene salario».³⁶ Appena cinque mesi dopo, a partire dal 1° maggio 1695, venne assunto con lo stipendio di 150 lire in sostituzione del soprano Giovanni Battista Martello, che aveva perso la voce «per aggiustamento fatto dal sig. Fasola maestro di cappella».³⁷ Sempre grazie all'interessamento del maestro di cappella il 1° maggio dell'anno seguente lo

³¹ TFS, 1653-54, c. 60d.

³² Cfr. TFS, 1655-56, c. 55s e 59s.

³³ Cfr. TFS, 1655-56, c. 57s. Su Carlo Antonio Landriano rimane un giudizio interessante espresso da Michelangelo Grancino, maestro di cappella del Duomo di Milano, nel marzo 1657: «Carlo Antonio Landriano se bene ha la voce un poco rauca a però bella maniera de cantare et è bono per organo come in capella et compisse al servizio a salario £. 45 il mese» (DE FLORENTIIS¹ 1986, p. 81).

³⁴ TFS, 1694-95, c. 90d.

³⁵ TFS, 1672-77, c. 69s.

³⁶ Cfr. TFS, 1694-95, cc. 91s, 92s, 92d.

³⁷ TFS, 1694-95, c. 70.

stipendio venne portato, per i due anni successivi, a 240 lire.³⁸ Col senno di poi possiamo affermare che Vincenzo Fasola, nelle cui mani venivano versati gli emolumenti per il giovane Casati, aveva visto giusto nell'approvare o, forse, addirittura proporre tale aumento. Evidentemente le qualità del giovane soprano dovevano essere ben evidenti già all'epoca, se questi poté permettersi di rilanciare ulteriormente ed ottenere uno stipendio eccezionale. Infatti alla fine dei due anni, gli venne proposto un aumento a 250 lire, ma non accontentandosi il giovane soprano, «s'è stimato spediente, con partecipazione al reverendissimo capitolo, di legarlo con scrittura et accordarlo per tre anni, come s'è fatto, per la mercede di £. 400 annue, quali tre anni cominciano il dì primo novembre 1698».³⁹ Con questo stipendio sarebbe rimasto al servizio della Chiesa fino al 25 lug. 1707, ben oltre quindi il periodo pattuito. Il compenso ottenuto da Pietro Casati non è il più alto corrisposto ad un cantante: infatti il contralto Giovanni Maria Gallarino era stato assunto il 27 dicembre 1687 direttamente con quella cifra, che gli era stata aumentata a 420 lire sei anni dopo. L'eccezionalità del suo caso sta nel fatto che era stato formato dalla Chiesa, la quale, dopo aver investito sulla sua educazione, avrebbe potuto accampare il diritto di veder rientrare quanto speso sotto forma di stipendi di favore. Inoltre, confrontando gli emolumenti degli altri cantori, è facile notare che, nonostante gli incrementi di stipendio fossero gradualmente richiesti lunghi anni di servizio, nel suo caso sia avvenuto esattamente il contrario: dopo soli tre anni e mezzo passò da 150 a 400 lire, per poi avere lo stipendio bloccato per i successivi nove anni.⁴⁰

Non è un caso che Pietro Casati fu l'unico tra i cantori della Cappella musicale a fare il salto di qualità e intraprendere una carriera di successo come cantante d'opera. Tra il 1711 e il 1737 si esibì nei teatri di Venezia, Genova, Vicenza, Reggio Emilia, Ferrara, Napoli, Firenze, Roma, Vienna.⁴¹ Concluse probabilmente la sua carriera in quest'ultima città, dove lavorò tra il 1722 e il 1737 e dove sembra si fosse stabilito. Cantò in sei opere di Francesco Gasparini, tre di Francesco Conti, due di Carlo Francesco Pollaro e di Antonio Bononcini; in una di Giuseppe Maria Orlandini, Antonio Lotti, Fortunato Chelleri, Alessandro Scarlatti, Marcantonio Ziani e Francesco Feo; in un'azione sacra di Nicolò Porpora e in due opere e un'azione sacra di Giovanni Bononcini. Nei libretti è sempre specificato che era di Novara. Si tratta dello stesso "Pietro Casali di Novara", che fece parte del cast de *I veri amici* di Antonio Bononcini, rappresentato a Napoli al Teatro S. Bartolo-

³⁸ TFS, 1698-99, c. 51s.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ A questo proposito è probabile che lo stipendio di Pietro Casati non abbia più avuto incrementi a causa delle difficoltà economiche che interessarono la Chiesa nei primi anni del '700. Ma questo è argomento che rimandiamo ad un lavoro successivo.

⁴¹ Cfr. SARTORI 1990, indice dei cantanti.

meo nel 1715.⁴² Svolse anche attività di compositore, avendo scritto la musica dell'oratorio *Dionigi in Atene*,⁴³ su testo di Girolamo Antonio Prina, che, come afferma Lazzaro Agostino Cotta, fu eseguito a Novara il 4 lug. 1706.⁴⁴ Tornò a Novara, a cantare proprio a S. Gaudenzio, in occasione dei già citati festeggiamenti del 1711 per la traslazione delle reliquie del santo patrono.⁴⁵ Fino a questa data almeno mantenne quindi i legami con la sua città di origine.

Gli strumentisti nella cappella compaiono dal 1675 con i pagamenti al violinista Giovanni Battista Ramazzo, ma una loro presenza costante non si ebbe prima del 1684. Dal 1° marzo di quell'anno venne infatti assunto Giovanni Odo in qualità di violinista con obbligo di violone, a seconda delle richieste del maestro di cappella. Se si considera che si tratta di uno strumentista, ebbe uno stipendio di tutto rispetto: assunto con una paga iniziale di 82 lire, arrivò a percepirne 180 dal 1° marzo 1687 e ben 210 a partire dal 1° marzo 1694, «attesa la sua lunga et continua servitù». ⁴⁶ La ragione di un tale salario sta probabilmente, oltre che nella sua abilità strumentale, nel maggior impegno che gli venne richiesto, a confronto degli altri strumentisti: era infatti utilizzato per «tutte le feste con il violone tanto in organo come in cappella a qual si sia fonzione sarà obbligato a servire». Odo sarebbe rimasto a servizio, come suonatore di solo “violone o sii basso”, fino al 1° marzo 1706, quando venne «licenziato [...] per sgravare la chiesa», che in quel periodo non navigava in una situazione economica troppo florida.⁴⁷ Alla stessa data, secondo una procedura del tutto insolita, venne ridotto lo stipendio all'organista Vincenzo Fasola.

I contratti con gli altri strumentisti prevedevano in genere un lavoro meno gravoso rispetto a quello richiesto ai cantanti e al suonatore di violone, dovendo questi prestare la loro opera solo nelle feste specificate, come apprendiamo, ad esempio, dagli obblighi del violinista Giovanni Battista Ramazzo stilati il 18 dicembre 1687: le due feste di S. Gaudenzio il 22 gennaio e il 3 agosto, la Natività, S. Adalgisio, Pasqua, Pentecoste, Ognissanti, Epifania, Circoncisione, le messe dello Spirito Santo per l'elezione dei sindaci della Città, Natale e quando ci sarà

⁴² Cfr. SARTORI 1990, n. 24660. Nell'indice dei cantanti di SARTORI 1990 è indicato come un altro cantante.

⁴³ *Dionigi in Atene. Azione scenica rappresentata nel venerando seminario di Novara [...]*, Milano, Marcantonio Camagni, 1706 (Sartori, n. 7922).

⁴⁴ Cfr. *Miscellanea Cotta* citata in FEDELI 1933, p. 33.

⁴⁵ Cfr. FEDELI 1933, pp. 25-33.

⁴⁶ TFS, 1694-95, c. 70s.

⁴⁷ Cfr. TFS, 1706-07, c. 75s.

pontificale».⁴⁸ A meno oneri corrispondevano, ovviamente, minori guadagni: Ramazzo infatti non superò mai le 72 lire annue.

Ci furono anche altre figure che svolsero più di una funzione: oltre a Giovanni Odo e allo stesso Ramazzo, che in occasione della festa del Santo del 1679 venne pagato per suonare sia il violino che il violone, il padre francescano Giuseppe Andrea Carcani cantava da basso e suonava il violino (1686-1697) con uno stipendio di ben 150 lire.

Dal 1681 al 1688 fu stipendiato un secondo organista: fu questi Tommaso Ostenga, già assunto come soprano dal 1° marzo 1674 al 25 dicembre 1676, che dal 1681 venne pagato come sottoorganista e cantore, il cui ruolo vocale non è specificato. Dal pagamento di sole 84 lire annue si può escludere che potesse essere un soprano o, quantomeno, un buon soprano. Nel 1683 l'Ostenga sarebbe stato sostituito da Francesco Antonio Zucone, che avrebbe svolto le funzioni di secondo organista e di tenore fino al 1688.

Grazie alle annotazioni che troviamo su alcuni pagamenti, abbiamo la certezza di non conoscere tutti i musicisti che intervennero alle esecuzioni musicali, perché alcuni di essi non erano remunerati. Nel 1649 ad es., in occasione della festa della Circoncisione, vennero pagate «quattro parti di musica £. 14.10 et questo solamente atteso che le dette parti sono le medesime che sogliono cantar spesse volte in chiesa nostra gratis».⁴⁹ Spesso, soprattutto per la festa di S. Gaudenzio, benefattori novaresi si facevano carico delle spese di vitto ed alloggio dei musicisti che provenivano da fuori Novara o mettevano a disposizione la propria carrozza per il loro trasporto. Una notizia curiosa che, in mancanza di ulteriori dettagli, rimane poco comprensibile, è il versamento, effettuato l'8 febbraio 1672, di 6 lire e 10 soldi ad un benefattore, al quale il tesoriere si premurò di garantire l'anonimato, specificando che ne avrebbe rivelato il nome solo a parole e non per iscritto, scrivendo «qual io a bocca palesarò».⁵⁰

Il problema della penuria dei cantanti investiva sia la cappella musicale che il coro, come è specificato in un'annotazione scritta il 21 dicembre 1696 in calce all'assunzione di Pietro Paolo Capitaneo, in cui è specificato che sarebbe stato pagato «per un anno avenire, per quale resta convenuto in sessantaquattro scudi [384 lire], cinquanta de' quali somministrerà il sig. economo dell'Opere pie et il resto la Fabbrica sacristia e questo si è fatto stante la necessità de' coristi in coro e la speranza debbi riuscire un mediocre basso per l'organo, di cui pure ve n'è bisogno».⁵¹ È per questo motivo forse che spesso i coristi cantavano anche

⁴⁸ TFS, 1688-89, c. 75s.

⁴⁹ TFS, 1649-50, c. 69v.

⁵⁰ TFS, 1672-77, c. 81d.

⁵¹ TFS, 1698-99, c. 45s.

sull'organo e che a Natale ricevevano una "ricognizione" o pagamento extra stipendio da parte della Tesoreria.

Dallo spoglio della contabilità di quest'ultima emergono anche le storie particolari di alcuni musicisti, come quella di Domenico Bernardino Legnano, che aveva abbandonato senza permesso il suo incarico nella cappella di S. Gaudenzio per farsi assumere presso la cattedrale di Vercelli. Il 20 novembre 1679 era stato infatti inviato apposta un emissario a Vercelli, dove si sarebbe fermato due giorni e mezzo, per ottenere dal capitolo della cattedrale che non venisse accettato il soprano.⁵² Data la risposta positiva, fu quindi stilato un nuovo contratto, che avrebbe obbligato il Legnano per sei anni con uno stipendio di 240 lire, superiore quindi a quello precedente di 180 lire.⁵³ Di fatto il cantore sarebbe rimasto in cappella solo fino al 22 settembre 1681, essendo poi successivamente ingaggiato solo temporaneamente per le feste patronali del 1688, 1689 e 1690 come il «sig. Legnani venuto da Vercelli».⁵⁴

Un altro caso di fuga, le cui circostanze rimangono oscure, è quello di Gaudenzio Vignano, il saldo del cui servizio venne versato il 27 maggio 1689 al maestro di cappella Vincenzo Maria Fasola, «essendo fuggito la festa di Pasqua di Resurrezione [10 apr]».⁵⁵ Anche Francesco Antonio Agosta fuggì il 27 giugno 1688, ma solo per un mese.⁵⁶

Diverso fu al vicenda di Gaudenzio Locati soprannominato Dragone, stipendiato come corista e come basso sull'organo, che, avendo ottenuto diversi prestiti tra il 10 dicembre 1670 e il 26 marzo 1671, aveva contratto 45 lire di debiti con la Fabbrica, nel periodo in cui era tesoriere Antonio Maria Tornielli. Questi, denunciando che «esso mai ha curato restituirle», lasciò un appunto per il suo successore, affinché il Dragone fosse costretto a saldare il debito.⁵⁷ Gaudenzio, che il 30 settembre 1673 si dimise dall'incarico di corista dopo aver già lasciato quello di basso, non saldò il suo debito e ci viene il sospetto che le sue dimissioni potessero avere proprio questo scopo.⁵⁸ Quando il Locati, che aveva servito anche negli anni 1693-1695, «sendo ritornato [...] per continuare a servire» fu riassunto il 15 novembre 1697, venne obbligato a «lasciar il salario di 3 mesi nelle mani de' si-

⁵² Cfr. TFS, 1679-81b, p. 10.

⁵³ Cfr. TFS, 1680-81, c. 70s.

⁵⁴ Cfr. TFS, 1688-89, cc. 98d, 102d e 1690-91, c. 97d.

⁵⁵ TFS, 1688-89, c. 86d.

⁵⁶ Cfr. 1688-89, c. 83d.

⁵⁷ Cfr. TFS, 1667-71, c. 135s.

⁵⁸ In TFS, 1672-73, c. 52s è segnato il suo debito di 45 lire, ma non sono marcati pagamenti a suo conto.

gnori tesoreri per sigurtà del suo servizio»⁵⁹ e dovette aspettare il 21 dicembre 1697 per aver corrisposto quando a lui dovuto per il servizio prestato nell'anno 1694.⁶⁰

Il Dragone morì meno di due anni dopo, il 10 settembre 1699, mentre era ancora in servizio presso la cappella musicale.⁶¹ Anche altri cantori morirono durante il servizio in cappella o nel coro e, grazie alle annotazioni sui libri contabili, possiamo ottenere informazioni utili alla conoscenza delle loro biografie: Antonio Diledo morì dopo il 31 ottobre 1655, Basilio Scarione dopo il 12 aprile 1663, Francesco Antonio Zucone fra il 3 e il 20 maggio 1689, Francesco Bernardino Cattaneo prima del 16 dicembre 1690, Vincenzo Maria Fasola il 17 giugno 1706.

Gaudenzio Locati abitava in un "camerino et camera" di proprietà della Chiesa, come si evince da una spesa per farli «imbiancare e accomodare». ⁶² Probabilmente si tratta delle stesse stanze che, nel contratto stilato in una data imprecisata degli anni 1680-1681, al quale non seguirono però i relativi pagamenti, gli vennero assegnate gratis nella cosiddetta «casa Rostiana» di proprietà della Chiesa. ⁶³ Da alcune «spese necessarie» risalenti alla seconda metà del 1655, veniamo a sapere che anche il basso Giovanni Pietro Molli, ingaggiato per la festa patronale nel 1655 e nel 1656, abitava in una casa di proprietà della Fabbrica. ⁶⁴ Informazioni più dettagliate abbiamo circa la cascina «detta la Cassinetta o sia la Mariina», sempre appartenente alla Chiesa, derivante dall'eredità del canonico Pietro Francesco Pernati, che l'organaro Andrea Gavinello prese in affitto per nove anni a partire dall'11 novembre 1701 per la ragguardevole cifra di 250 lire annue. Era questa una cascina corredata da circa 15 moggia di vigne e di prati «sopra la corte di Novara vicino alla Bicocca», che il suo predecessore, Giulio Cesare Baldi, aveva preso in affitto nel 1680 con l'obbligo di dare alla Chiesa due paia di "pollastri" il 1° agosto e 2 paia di capponi l'11 novembre, nonché di piantare 6 piante di moroni e 6 di noci, obblighi che forse il Gavinello aveva ereditato. ⁶⁵

Nella contabilità di S. Gaudenzio compaiono anche spese per riparazioni e noleggi di strumenti. Tra queste interessante è quella sostenuta il 28 marzo 1684 per far aggiustare al sig. Prina il clavicembalo, denominato "clavazino" o "clava-

⁵⁹ TFS, 1698-99, c. 54s.

⁶⁰ Cfr. TFS, 1698-99, c. 39d.

⁶¹ Cfr. COP, 1699-1700, c. 34v.

⁶² Cfr. TFS, 1672-77, c. 83s.

⁶³ Cfr. TFS, 1680-81, c. 71s. Non sembra fosse stato riassunto in questa data. Sicuramente non lavorava per la cappella nel 1689, dato che venne pagato come musico esterno per le celebrazioni del 6 ottobre in onore di S. Adalgisio.

⁶⁴ Cfr. TFS, 1655-56, c. 59s.

⁶⁵ Cfr. TFS, 1702-03, c. 24s.

cino”, usato «in diversi luoghi per servirsene la Settimana Santa»,⁶⁶ che documenta anche a Novara l’uso del clavicembalo al posto dell’organo per questo periodo liturgico.

Nella ricorrenza di S. Giulio, per la quale i canonici, «per un legato fatto dal quondam sig. Carlo Brusati» dal 1593 «ogn’anno [...] sono tenuti cantare» «il primo vespero et messa [...] la vigilia et giorno rispettivamente di detto Santo in detta chiesa di S. Giulio»,⁶⁷ veniva portato l’organino, definito “regale” negli anni 1649, 1654 e 1656 e poi “organino aportatile”. Gli strumenti dovevano essere più di uno: Andrea Gavinello lo noleggiò a partire dal 1663, mentre nel 1680, avendo la Chiesa affittato quello di proprietà del reverendo sig. Prina, che lo teneva in S. Nicola, il Gavinello venne pagato solo per la sua messa a punto. Il regale, al quale era stata applicata la “gelosia” nel 1649, venne portato molte volte, oltre che nella chiesa di S. Giulio, a S. Gaudenzio durante la Settimana Santa e per le feste del patrono e di S. Adalgisio.

Prima che l’organaro Andrea Gavinello da Bellinzago fosse ingaggiato per la prima volta, nel febbraio 1662,⁶⁸ si trovano annotate alcune spese per la manutenzione dei due organi, definiti maggiore e minore o anche vecchio e nuovo: venne pagato il «curato Soncino per aver accordati gl’organi» nel 1649⁶⁹ e nel 1650 per accomodarli,⁷⁰ ma sarebbe stato l’organista Giovanni Chiapano che si sarebbe preso l’incarico di “accomodare e mondare”, nonché «aggiustar e commodar i mantici delli organi». ⁷¹ Troviamo infatti appuntato che «l’ultimo anno di sua servitù ha obbligo di re consegnar aggiustati tutti duoi gli organi della nostra chiesa con suoi mantici, essendosi fatti da esso aggiustar». ⁷² L’impegno non fu però mantenuto: infatti il 15 gen 1662 vennero pagati 6 facchini «che hanno portato l’organo» e il 13 aprile successivo il suo successore alla carica di organista, Domenico Tacchini, «per duoi organi restituiti»⁷³ e ci volle la perizia dell’organaro Andrea Gavinello per aggiustarli ed intonarli. ⁷⁴ Da questo periodo la sua presenza avrebbe garantito la manutenzione ordinaria e straordinaria degli strumenti. Fu lui

⁶⁶ TFS, 1684-85, c. 109d e 1684-87, c. 112d.

⁶⁷ TFS, 1649-50 c. 66s. Cfr. l’atto rogato presso il notaio Francesco Avogadro il 17 giugno 1592, citato in TFS, 1653-54, c. 55s.

⁶⁸ Da un pagamento del 13 apr 1671 apprendiamo che Andrea Gavinello aveva un fratello, il cui nome non è specificato, che quell’anno aveva collaborato con lui nell’attività di organaro.

⁶⁹ TFS, 1649-50, c. 70v

⁷⁰ Cfr. TFS, 1649-50, c. 73s

⁷¹ Cfr. TFS, 1653-54, c. 62d e 1655-56, c. 57d.

⁷² TFS, 1655-56, c. 43s.

⁷³ TFS, 1661-62, c. 52d e 38d.

⁷⁴ Cfr. pagamento del 5 feb 1662 in TFS, 1661-62, c. 53s.

che, agli inizi del 1688, aggiunse il tiratutti, forse spacciando questo meccanismo per una sua invenzione, stando alla dizione usata nel pagamento del 9 febbraio 1688: «per aver trovato invenzione d'aggiustar tutti li registri dell'organo e moverli tutti con un sol registro».⁷⁵ Non mancano naturalmente le spese relative alle campane, che abbiamo riportato in maniera sintetica nelle appendici.

Numerose sono le spese per l'acquisto, la rilegatura e la realizzazione di libri di musica; oppure per comperare o far rigare la carta su cui scriverla. Per i primi ci si rivolse, oltre che a Novara, a Milano (3 ago 1654), Roma (24 set 1662) e Venezia (10 gen 1671). Tra le spese curiose sono quelle per comperare 14 pelli di montone e 200 chiodi di cotone per rilegare i grandi messali e gli altri libri del coro (1649) e per la fattura di "credenzini" in cui riporre i volumi nuovamente acquisiti (10 feb 1671).⁷⁶ Nei libri contabili sono annotate varie spese per copiatura di musica, nonché le lamentele relative al «mancamento di copista bono», che costrinse a conservare la carta rigata in attesa di trovarne uno all'altezza del lavoro da svolgere (gen 1650). Nel 1687 la Tesoreria affrontò la considerevole spesa di 600 lire per quattro libri di canto fermo compilati dal padre Sesti di Turbigo, definito erroneamente sia "minore conventuale" che "minore osservante" in due pagamenti diversi.⁷⁷ Tra le spese curiose ci sono l'acquisto di un «raspino per raspar le immondizie del coro»,⁷⁸ che il 12 agosto 1696 venne dotato di un orologio comperato a Milano,⁷⁹ e la mancia data ad un soldato spagnolo che aveva contribuito alla cattura di un ladro che aveva effettuato un furto in chiesa.⁸⁰

Si faceva musica per occasioni fisse o particolari: tra queste ultime ci furono nel 1653 la visita del cardinale Benedetto Odescalchi, vescovo di Novara e il futuro papa Innocenzo XI; il 7 dicembre 1656 l'ingresso del vescovo Giulio Maria Odescalchi e il 15 gennaio 1690 quello del vescovo Giovanni Battista Visconti. In queste circostanze, così come per la festa del patrono, le spese per la musica erano solo una parte, e certo non la più rilevante, di quelle totali. Per l'ingresso del vescovo Visconti, oltre al solito trasporto di quadri, tappezzerie e baldacchino, vennero addirittura operati dei buchi nel pavimento e nei muri per installare le porte trionfali dipinte. In quell'occasione parte degli apparati vennero riutilizzati la settimana successiva per la festa del Santo. Inoltre veniva celebrata una messa cantata con ufficio ogniquale volta moriva uno dei decurioni della Città.

⁷⁵ TFS, 1688-89, c. 98s.

⁷⁶ Cfr. APPENDICE A.

⁷⁷ Cfr. TFS, 1684-87, c. 122s.

⁷⁸ TFS, 1672-73, c. 59s.

⁷⁹ Cfr. TFS, 1696-97a, c. 89d.

⁸⁰ Cfr. TFS, 1690-91, c. 98s.

Non abbiamo invece trovato riscontro alle due manifestazioni avvenute nella Basilica di S. Gaudenzio di cui dà notizia la «Gazzetta di Milano»: la prima del maggio 1693 in occasione della nomina ad arcivescovo di Milano del novarese Federico Caccia avvenuta il 13 aprile, in cui vennero eseguiti la messa e il *Te Deum* a «più cori di musica [...] con l'intervento de' decurioni, di tutta la nobiltà ed infinità di popolo»; l'altra dell'8 gennaio 1696 allorché, per la nomina a cardinale dello stesso arcivescovo, «la città suddetta in corpo si portò alla chiesa insigne di S. Gaudenzio tutelare e patronale della medesima ed ivi, con l'assistenza del governatore di quella piazza e concorso di tutta la nobiltà e cittadini, si cantò messa solenne a più cori di musici e sinfonie ed in fine il *Te Deum*». ⁸¹ Molto probabilmente i musicisti che intervennero a queste cerimonie furono da una parte quelli della cappella musicale, che non risultano pagati perché già stipendiati, e dall'altra quelli esterni, che non compaiono nei libri contabili perché vennero pagati direttamente dalla Città. ⁸²

Le occasioni ricorrenti nelle quali si faceva musica erano: una messa cantata quotidiana; ⁸³ a partire dal 1666 gli uffici da morto il 2 aprile per l'anniversario della morte di mons. Tornielli; la messa grande e l'ufficio da morto da eseguire per tre giorni dopo l'anniversario della morte del canonico Pietro Francesco Pernati, ⁸⁴ avvenuta il 14 maggio 1658. Inoltre la musica veniva utilizzata per le seguenti feste del calendario liturgico: Circoncisione (1 gen), Epifania (6 gen), S. Liberata, in onore della quale era eretto un altare sotto l'organo (18 gen), S. Gaudenzio vescovo di Novara (22 gen), S. Giulio (31 gen), Domenica delle Palme, Settimana Santa, Ascensione, Pentecoste, Corpus Domini, deposizione di S. Gaudenzio (3 ago), Natività (8 set), S. Gerolamo (30 set), S. Adalgisio vescovo di Novara (6 ott), Ognissanti (1 nov), Defunti (2 nov), S. Carlo (4 nov), S. Martino (11 nov), Natale (25 dic).

Tra queste la festa più importante era quella del santo patrono, che ricorreva il 22 gennaio e durava per tutta l'ottava. ⁸⁵ Era quella celebrata con il maggiore impiego di forze musicali che servivano, tra l'altro, a scandire solennemente un antico rituale secondo il quale il primo giorno il podestà e i decurioni si portavano al-

⁸¹ Cfr. MAGAUDDA 2001, pp. 59 e 61.

⁸² Sono documentati casi in cui, per cerimonie organizzate in Basilica, le spese per la musica furono sostenute direttamente dalla Città (cfr. FEDELI 1933, p. 14, note 1 e 3).

⁸³ Cfr. nota 22.

⁸⁴ Cfr. TFS, 1688-89, c. 71s.

⁸⁵ Per la festa del 1679 i musicisti esterni vennero pagati per dieci giorni invece che per i canonici otto.

la Basilica per assistere alla messa pontificale, recando un'offerta di fiori e di cera.⁸⁶

Le testimonianze finora pervenuteci sull'organizzazione delle attività musicali per questa occasione riguardano solo gli anni 1643 e 1644.⁸⁷ Niente a che vedere, dunque, con i famosi festeggiamenti del 1711, più volte documentati anche riguardo alla musica, ma avvenuti per un evento del tutto eccezionale come la traslazione della salma di S. Gaudenzio dalla cappella di S. Giorgio, dove era stata provvisoriamente deposta, al sontuoso scurolo situato nel braccio destro della chiesa, che era stato appena completato. Questi furono celebrati in un periodo diverso da quello della festa del Santo, cioè fra il 13 e il 20 giugno e, con l'impiego dei "musicisti e virtuosi forestieri più rinomati" come Caldara, Lotti, Ariosti e Pistocchi,⁸⁸ personaggi cioè di calibro totalmente diverso rispetto a quello dei musicisti di provincia generalmente utilizzati per la festa ordinaria del patrono.

La documentazione da noi reperita su questi ultimi, rifacendoci ai pagamenti loro elargiti per l'occasione, riguarda invece gli anni 1649-1657, 1661-1665, 1670-1671, 1675-1681, 1685-1686, 1688-1699, con esclusione del Settecento che, come precisato all'inizio non abbiamo ancora affrontato. I musicisti ingaggiati si dividevano in "musicisti forastieri", "musicisti della città", quelli cioè attivi a Novara in altre istituzioni, e "musicisti ordinari della propria chiesa", che però non venivano retribuiti perché il collaborare alle feste rientrava nei loro obblighi. La composizione delle musiche per l'occasione era di solito affidata all'organista e maestro di cappella di S. Gaudenzio, il quale riceveva per questo un compenso a parte, oltre al regolare stipendio. Se per qualche motivo non poteva assolvere a questo compito, veniva sostituito con musicisti del Duomo di Novara o forestieri. Questi ultimi il più delle volte avevano già prestato servizio in S. Gaudenzio.

Naturalmente per una solennità così importante si utilizzavano entrambi gli organi presenti nella Basilica. Di conseguenza, oltre al maestro di cappella erano pagati i due organisti del Duomo o, in altri casi, uno di loro affiancato da un organista forestiero. Nel 1650, ad esempio, il maestro e organista di S. Gaudenzio Carlo Brunia venne pagato 24 lire e 12 soldi "per aver fatto", cioè composto, "la musica in detta ottava". Ma oltre a lui vennero pagate lire 8 ad un non ben definito organista del Duomo per suonare il primo organo e lire 6 «al padre Filago secondo organista, per soli due giorni, cioè il giorno del santo et domenica infra ottava». È più probabile che quest'ultimo si possa identificare con il «padre fra Car-

⁸⁶ Per maggiori informazioni sulla tradizionale cerimonia legata alla festa di S. Gaudenzio cfr. FEDELI 1924, pp. 86-91, FEDELI 1933, p. 14 e quanto da noi riportato alla nota 13.

⁸⁷ Cfr. FEDELI 1933, pp. 16-17.

⁸⁸ Cfr. FEDELI 1933, pp. 25-33.

lo Filago organista», pagato 18 lire per la festa di S. Gaudenzio già nel 1647,⁸⁹ piuttosto che con il monaco carmelitano di origine novarese Girolamo Casati detto Filago, alla cui figura è stata associato il «Padre Filago organista per il 2° organo»,⁹⁰ presente nella nota di pagamento «per la festa et ottava di S° Gaud.° di Gennaro 1643», pubblicata da Vito Fedeli.⁹¹ Costui doveva essere all'epoca troppo avanzato negli anni se aveva incominciato il suo servizio come secondo organista del Duomo di Novara nel 1592, per poi ricoprire, dal 1602 al 1614, quello di primo organista. All'epoca della festa in questione aveva già lavorato per alcuni anni come maestro di cappella nel Duomo di Como ed era ancora vivo nel 1654, anno nel quale si trasferì presso la chiesa del Carmine di Pavia.⁹²

È interessante poter documentare come anche Carlo Brunia, «da Castel Nuovo»,⁹³ organista e maestro di cappella in S. Gaudenzio dal 1643 al 1653, mantenesse i suoi legami con la Basilica ancora nel 1663 e 1664, quando lavorava ormai come organista ad Arona, da dove si recava spesso all'Isolabella, sul Lago Maggiore, per collaborare a spettacoli musicali organizzati da Vitaliano Borromeo e per prendere parte alle adunanze accademiche raccolte intorno a quest'ultimo e a Carlo Maria Maggi. Ad Arona sarebbe poi morto nel 1668.⁹⁴ In occasione dei festeggiamenti del 1663 e 1664 fu infatti pagato 20 lire in qualità di organista «che ha servito [...] tutta l'ottava». Gli organisti utilizzati per la festa del Santo, che abbiamo potuto reperire per la seconda metà del '600, furono dunque: il violinista Antonio, forse identificabile con Antonio Maria Limotti e padre Giulio Cotta (rispettivamente al 1° e al 2° organo 1649); un non meglio definito organista del Duomo e padre Filago (1° e 2° organo nel 1650); Antonio del violino e un non meglio identificato sig. Varese (1651); Beria organista del Duomo che si affianca a Carlo Brunia, organista titolare (1652); l'organista del Duomo (1654); Giarda (organista minore del Duomo, al 2° organo nel 1655); Beria (organista del Duomo nel 1661, nel 1662 al 1° organo);⁹⁵ Romagnino (organista ad interim di S. Gau-

⁸⁹ Cfr. TFS, 1647-1648 c. 35 d.

⁹⁰ Cfr. TORELLI, 2004, pp. 63-64.

⁹¹ FEDELI, pp. 16-17.

⁹² Cfr. LONGATTI 1988, pp. 306-307, TORELLI 2004, pp. 63-64 e ROCHE 2001. Secondo quest'ultimo studioso Casati sarebbe nato intorno al 1590.

⁹³ Il Brunia è così definito in un documento da noi reperito (cfr. TFS, 1643-44, c. 11s). Nella domanda inoltrata il 22 set. 1650 in cui chiese di essere ammesso come concorrente al concorso per il posto di organista nel duomo di Milano, rimasto vacante per la nomina di Michelangelo Grancini a maestro di cappella, si definì invece «sacerdote tortonese» (cfr. DE FLORENTIIS¹ 1986, pp. 77, 81). Evidentemente, quindi, la sua località di provenienza era Castelnuovo Scrivia, vicino Tortona.

⁹⁴ Cfr. CARPANI 1998, pp. 44-46, 62-63, 69, 78, 82-84.

⁹⁵ Si tratta di Giovanni Battista Beria (cfr. FEDELI 1933, pp. 12, 63, 74 e KENNEDY 2001).

denzio nel 1661, al 2° organo nel 1662 e nel 1663, nel 1665); Carlo Brunia (nel 1663 e 1664); Guglielmi (già organista ad interim a S. Gaudenzio nel 1670-71, nel 1678 e 1679); Terino (nel 1688 e 1689); Tommaso Bigone (primo organista del Duomo, al 1° organo nel 1690, nel 1691);⁹⁶ Gaudenzio Duvello (secondo organista in Duomo, al 2° organo nel 1690 e 1691).⁹⁷

Nel 1653 venne pagato come maestro di cappella per la festa di S. Gaudenzio Girolamo Ferrari da Mondondone, maestro di cappella del Duomo, forse perché non era disponibile il Brunia, che il 20 ottobre dello stesso anno avrebbe lasciato il suo incarico presso la chiesa della Città.⁹⁸ Il Mondondone, che era stato insegnante del Brunia, aveva già svolto la stessa funzione durante i festeggiamenti del 1644, quando era maestro di cappella del Duomo di Novara.⁹⁹

I musicisti “forastieri”, pagati annualmente per la festa del Santo, provenivano da varie località, prevalentemente dello Stato di Milano e, soprattutto, dalla capitale. Tra quelli di provenienza milanese era probabilmente Cassano Celidone, presente ai festeggiamenti dal 1649 al 51 insieme al fratello Giovanni, che lavorava forse come basso presso la cattedrale di Novara, essendo inserito tra i musicisti della Città. Abbiamo infatti notizia della sua appartenenza alla cappella nel Duomo di Milano tra il 1669 e il 1684, nel periodo in cui era ne maestro Giovanni Antonio Grossi. In quegli stessi anni egli chiamò a sua volta il fratello Giovanni a collaborare con i musicisti della cappella milanese in occasione della festa del Santo Chiodo, come musicista straordinario.¹⁰⁰ Cassano, che partecipò anche alle celebrazioni del 1652 e 1653, era anche zio del tenore Pietro Antonio Celidone, coinvolto nei festeggiamenti gaudenziani del 1696, il quale fu attivo anche come cantante d'opera a Parma, a Modena e all'Isolabella, dove partecipò a spettacoli organizzati da Vitaliano Borromeo, il quale lo definì “musicista dell'isola e di valore” e lo raccomandò ad un concorso per il posto di tenore nel Duomo di Milano, che occupò tra il 1684 e il 1714.¹⁰¹ Inoltre ricordiamo il tenore Bartolomeo Sesini, ingaggiato per le celebrazioni del 1643 (tra i musicisti della città), 1644, 1650 e 1651, attivo nel Duomo di Milano al tempo in cui era maestro di cappella Michelangelo

⁹⁶ Per notizie sulla biografia del sacerdote lodigiano Tommaso Bigone e sugli incarichi musicali da lui assunti presso le cattedrali di Lodi, Novara e Asti cfr. MAROZZI 1989 e BOGGIO 1989, pp. 103.

⁹⁷ Cfr. FEDELI 1933, p.63. Nel 1679, 1688 e 1689 Duvello era stato già pagato come contralto per la stessa festa. Dato che nel Duomo di Novara era pagato come basso (cfr. FEDELI 1933 p. 63) è chiaro che nella parte di contralto cantava in falsetto.

⁹⁸ Cfr. TFS, 1653-54, c. 60s.

⁹⁹ Cfr. MAGAUDDA 2001, p. 54, FEDELI 1933, p. 16 e FORTUNE 2001.

¹⁰⁰ Cfr. DE FLORENTIIS² 1986, pp. 279-280.

¹⁰¹ Cfr. CARPANI 1998, p. 59. Pietro Antonio aveva tentato questo concorso già nel 1676; senza però vincerlo (cfr. MAGAUDDA - COSTANTINI 2002, p. 307).

Grancino (1650-1669);¹⁰² il Rotondi, che potrebbe identificarsi con il Giovanni Battista Rotondi, che sarebbe divenuto corista in S. Gaudenzio nel 1667-1668 o con Carlo Ambrogio Rotondi, contralto nel Duomo di Milano dal 1656 fino al periodo in cui era maestro di cappella Giovanni Maria Appiani (1693-1714);¹⁰³ il “Desiderio”, forse Desiderio Bugliardi o Bugiardi, musico del Duomo di Milano dal 1642 al 1669;¹⁰⁴ il “sopranino castrato venuto da Milano” nel 1665, forse identificabile con Giovan Battista Rossi, soprano castrato nel Duomo di Milano tra il 1638 e il 1669;¹⁰⁵ Domenico Broglia, presente ai festeggiamenti del 1670 e definito «musico d’eccellenza» con un pagamento straordinario di lire 160, una cifra molto più alta rispetto a quelle pagate agli altri musicisti forestieri, che si aggiravano fra le 30 e le 120 lire. Il Broglia compare come soprano in una lista dei musicisti della cappella ducale di Milano del 1665,¹⁰⁶ e, come membro della cappella del Duomo di Milano, tra il 1669 e il 1684.¹⁰⁷ Il «signor Ferrari basso», pagato nel 1678, 1690 e 1696, potrebbe corrispondere al basso Giacomo Maria Ferrari, attivo nel Duomo di Milano tra il 1684 e il 1714.¹⁰⁸ Il “Fagnano tenore” dei festeggiamenti del 1664, potrebbe essere Federico Fagnani, cantore nella cappella del Duomo milanese tra il 1669 e il 1684.¹⁰⁹

Nel 1653 furono presenti “il sig. Pestagallo et suo figliuolo”. Se il figlio potrebbe essere il «Paolo Antonio Pestagallo contralto [tenore, secondo altro elenco]» dei musicisti di palazzo nel 1665,¹¹⁰ il padre potrebbe identificarsi col famoso contralto della corte ducale Antonio Pestagallo, assunto temporaneamente in aggiunta ai regolari 11 adulti e 7 soprani della cappella del Duomo di Milano per le grandi feste dell’autunno 1632 (8 settembre e 4 novembre)¹¹¹ e menzionato come musicista straordinario nei mandati di pagamento della cappella musicale del

¹⁰² Cfr. FEDELI 1933, p. 16-17 e DE FLORENTIIS² 1986, p. 279.

¹⁰³ Cfr. DE FLORENTIIS² 1986, pp. 279-280 e BETTIN 2007, p. 339. Carlo Ambrogio Rotondi, che si recò spesso a Varese negli anni in cui Bartolomeo Trabattone era organista di San Vittore, ne pubblicò tra il 1682 e il 1683 le *Opere postume* (cfr. BETTIN 2007, pp. 339, 344, 346 e 347).

¹⁰⁴ Cfr. DE FLORENTIIS² 1986, p. 279. Potrebbe anche trattarsi di Desiderio Casati, che era stato allievo di Giovanni Battista Beria tra il febbraio 1653 e il settembre 1654, ma del quale non si trovano più tracce nei libri di conti negli anni successivi.

¹⁰⁵ Cfr. DE FLORENTIIS² 1986, p. 279.

¹⁰⁶ Cfr. DAOLMI 1998, p. 197.

¹⁰⁷ Cfr. DE FLORENTIIS² 1986, p. 279-280.

¹⁰⁸ Cfr. DE FLORENTIIS² 1986, p. 280.

¹⁰⁹ Cfr. DE FLORENTIIS² 1986, pp. 279-280.

¹¹⁰ Cfr. DAOLMI 1998, p. 197.

¹¹¹ Cfr. KENDRICK 2002, pp. 36-37.

Duomo di Milano dal 1625 al 1629.¹¹² Nel periodo tra il 1618 e il 1622 questi era attivo regolarmente come contralto nella stessa istituzione.¹¹³ Inoltre fu anche il dedicatario di un mottetto di Grancini per contralto solo (1631) e di un Magnificat a otto di Carlo Cozzi compreso nei suoi vesperi del 1649. Fu citato, in una raccolta di mottetti concertati del 1625, tra le “sirene del secol nostro”, insieme ad altri cantori della chiesa di S. Maria della Scala di Milano.¹¹⁴ Alla cappella di corte di Milano apparteneva anche il contralto Antonio Piantanida, citato nella solita lista del 1665 e utilizzato nei festeggiamenti del 1652 e 1653, che fu il dedicatario di un salmo contenuto nei vesperi di Cozzi del 1649¹¹⁵ e del *Lauda Jerusalem*, appartenente ai *Salmi concertati a cinque voci*, op. VI (1668) di Carlo Donato Cossoni, dove è citato come «musico celeberrimo nella Reggia e Ducal Corte di Milano, e nella chiesa di Nostra Signora presso S. Celso».¹¹⁶

Altri musicisti provenienti da Milano lavoravano al servizio privato di alcuni nobili locali, come il non meglio identificato “soprano del signor Conte Borromeo” (1654), e i musicisti Aquino (1652 e 1653), Todeschino (1679) e Monzino¹¹⁷ (1663, 1664 e 1689), dei quali si sa che rientravano nel gruppo dei cantanti che usualmente prendevano parte a spettacoli organizzati da Vitaliano Borromeo all'Isolabella o in residenze nobiliari milanesi.¹¹⁸ Giuseppe Aquino cantò anche al Teatro Ducale di Milano nella stagione di carnevale del 1677¹¹⁹ e nel 1683 nell'opera *Pallazzo del Segreto*.¹²⁰ Potrebbe corrispondere al “signor Giuseppe Aquino tenore” ingaggiato per i festeggiamenti del 1644.¹²¹ Gli altri musicisti forestieri provenivano da Pavia, Cremona, Vercelli, Asti, Casale Monferrato, Vigevano, Galliate, Lodi, Varese, Orta.

¹¹² Cfr. TOFFETTI 2002, p. 541. Un Antonio (Maria) Pestagallo contralto e un Pestagallo soprano sono citati nello stesso scritto alle pp. 486, 514 e 554.

¹¹³ Cfr. TOFFETTI 2004, p.351.

¹¹⁴ Cfr. KENDRICK 2002, pp. 75, 84, 446-447.

¹¹⁵ Cfr. KENDRICK 2002, pp. 75 e 446-447.

¹¹⁶ Cfr. KURTZMAN 2007, pp. 171 e 195.

¹¹⁷ Si tratta forse di Giovanni Antonio Monza, che nel 1670 interpretò la parte di Tiberio nell'opera *L'Ippolita reina delle amazzoni*, rappresentata nel dicembre 1670 al Teatro Ducale di Milano (cfr. SARTORI 1990, n. 13619 e MAGAUDDA - COSTANTINI 1998, pp. 94 e 114).

¹¹⁸ Cfr. CARPANI 1998, pp. 57-58, 62-63, 86-87, 98, 106-108, 114.

¹¹⁹ Cfr. CARPANI 1998, pp. 113-114.

¹²⁰ Cfr. SARTORI 1990, n. 17729.

¹²¹ Cfr. FEDELI 1933, p. 16.

I musicisti provenienti da Pavia erano: il cantante Antonio Maria Salina detto il Paesano, ingaggiato nel 1649,¹²² che l'anno dopo, per la stessa festa, condusse con sé a Novara il soprano Ascanio; il soprano «del signor Antonio Francesco Beleredi», che fu ricompensato non in denaro, ma con «para due calzette di seta et due camise sottili», probabilmente perché offerto gratuitamente alla Chiesa dal suo protettore, per rispetto del quale si ritenne opportuno andarlo a prendere fino a casa.¹²³ In compenso per il suo ritorno non si ebbero spese di viaggio, perché il cantante poté rientrare a Pavia con lo stesso benefattore. Nel 1655 dalla stessa città arrivarono il «sig. Magolio maestro di cappella in Pavia con il sig. Andrea soprano» insieme al «sig. Antonio Maria et suo figliolo con cornetto e violino». I quattro, che viaggiavano a cavallo, pranzarono a Grumello e trascorsero la notte a Mortara. Nel 1657 furono ingaggiati un «tenore che venne di Vigevano» e un contralto di Orta. Nel 1688, 1689 e 1690 arrivò da Vercelli il signor Legnani, che potrebbe forse identificarsi con Alessandro Legnani, tenore nel Duomo di Milano tra il 1669 e il 1684, poi forse trasferitosi a Vercelli, dato che dopo questo periodo non compare più nell'organico della cappella musicale di questa chiesa.¹²⁴ Anche se nei libri di conti di San Gaudenzio non è specificato il suo ruolo vocale, è probabile che si trattasse proprio di un tenore, dato che nel 1688 venne ingaggiato assieme ad un soprano, un contralto e un basso.

Nel 1689 e nel 1690 venne da Casale il «reverendo Padre Brusaschi». Potrebbe trattarsi di Giovanni Maria Brusasco che, tra il 1712 e il 1727, fu maestro nella cattedrale di Vercelli,¹²⁵ o del soprano Giovanni Bartolomeo Brusasco, oppure del basso suo fratello che negli anni 1664-1665 erano al servizio della Cattedrale di Casale Monferrato.¹²⁶ Nel 1696 arrivò il «maestro di cappella del Duomo di Vercelli signor Ambrogio Bissone»¹²⁷ per sostituire Vincenzo Maria Fasola, maestro di cappella e organista in S. Gaudenzio dal 1684 al 1706, che era ammalato.¹²⁸ Nel 1697 furono pagati il «sig. D. Antonio Maria Torriani basso e il sig. An-

¹²² Nel 1640 il Salina faceva parte, come contralto, della Cappella musicale del Duomo di Como (cfr. LONGATTI 1988, p. 308).

¹²³ Cfr. TFS 1649-50, c. 70.

¹²⁴ Cfr. DE FLORENTIIS² 1986, p. 279 e BETTIN 2007 p. 347.

¹²⁵ Cfr. BOGGIO 1989, p. 105.

¹²⁶ Cfr. BALDI 2002, p. 423.

¹²⁷ Giovanni Ambrogio Bissoni o Bissone, già maestro di cappella e organista in S. Gaudenzio dal 1677 al 1681, dal 1682 al 1712 divenne maestro di cappella della cattedrale di Vercelli, nel cui archivio si conservano molte sue composizioni (cfr. FEDELI 1933, pp. 15, 17 e BOGGIO 1989, p. 105, 107, *MAESTRI DI CAPPELLA*, pp. 5-22). Oltre che di brani sacri fu autore della musica per *Tributi d'ossequio. Alla costanza e valore infrangibile dell'altrezza reale di Vittorio Amedeo II duca di Savoia* [...], Vercelli, 1708 (SARTORI 1990, n. 23597).

¹²⁸ Cfr. TFS, 1696-97a, c. 87d.

tonio Stroppa soprano, ambi di Cremona». Si conosce un Antonio Maria Torriani, maestro di cappella della chiesa di S. Pietro a Pò dei canonici Lateranensi di Cremona, che fu il compositore della musica degli oratori *Il trionfo dell'amore* (Pizzighettone 1694, Cremona 1696) e *Il plauso degli elementi* (Cremona 1705), entrambi stampati a Cremona.¹²⁹ Le spese di viaggio, vitto e alloggio dei musicisti “forastieri” erano spesso sostenute da ricchi benefattori, dei quali alcuni erano canonici della Basilica, altri erano cittadini facoltosi, come Giovanni Paolo Caccia che, oltre a mettere a disposizione la sua carrozza per il trasporto dei musicisti, spesso li ospitava in casa propria. Il padre Giuseppe Andrea Carcani, basso e suonatore di violino proveniente da Vercelli, e il padre Brusasco, arrivato da Casale, vennero ospitati presso il convento di S. Francesco. Il trasporto dei musicisti provenienti da Milano avveniva normalmente attraverso un'imbarcazione fino a Turbigo e poi su carrozza o cavalli da sella da Turbigo a Novara. Alcuni musicisti pretesero la carrozza, come «il sig. Carlo Coradini romano sonator di liuto», che «patteggiò espressamente in Milano di non voler, non so se per indisposizione o ambizione, andar a cavallo». Di conseguenza sono anche annotate le spese per pagare il “caroziero” e dar la biada ai cavalli.

Per quanto riguarda i musicisti della città, erano quasi tutti in servizio presso il Duomo di Novara. Oltre gli organisti citati, furono pagati il trombone e tre soprani nel 1649; l'organista e un trombone nel 1650; nel 1654 vennero pagati l'organista, un tenore e un «basso del Domo per tutta l'ottava comprese alcune faccende fatte come pittore, che ancora egli è intorno ad alcuni quadri sul legno»; i violinisti Carlo Paladino e il chierico Antonio Maria Limotti nel 1657; un soprano e due musici nel 1662; un basso nel 1665; un soprano nel 1678; un castrato nel 1679; il soprano Francesco Pagnone nel 1688; i musici Duello, Zetta, Vilanotto, Vignano, Clementino¹³⁰ e il soprano Pagnone nel 1689; un soprano, il contralto Gamolotto, il soprano Vignano e il tenore Vignano nel 1690. I due Vignano erano fratelli, come si può dedurre dal pagamento del 1691: «Vignano minore [...] Vignano maggiore».¹³¹

È interessante notare la presenza di due violini del Duomo nel 1657, proprio nel periodo in cui il maestro di cappella di questa istituzione era Giovanni Antonio Grossi. Pensiamo infatti che non sia un caso che alcuni brani delle sue pubblicazioni conservate incomplete nell'archivio di S. Gaudenzio siano stati concepiti per due violini concertanti: *Orfeo Pellegrino nei sacri cantici a due, tre e quattro voci, et alcuni a voce sola, et a due voci con sinfonia di due violini...* (1659); *Celeste tesoro composto*

¹²⁹ Cfr. SARTORI 1990, nn. 23719, 23720, 18879.

¹³⁰ Potrebbe corrispondere al cantante omonimo, citato nei libretti degli spettacoli celebrativi Viennesi *Il Palladio in Roma* (SARTORI 1990, n. 17717) e *I varii effetti d'amore* (SARTORI 1990, n. 24324).

¹³¹ TFS, 1690-91, c. 99s.

in musica di messe concertate a cinque et otto voci con sinfonie, et senza, et mottetti, Te Deum e litanie della Santissima Vergine... (1664), che contiene una messa seconda a cinque con due violini e trombone, altro strumento presente nella Cappella del Duomo di Novara (1649-1650).¹³² Siccome non è sempre specificato quando i musicisti ingaggiati per la festa appartenevano alla Cappella musicale del Duomo, è probabile che anche altri provenissero da questa istituzione. Considerato che i musicisti del Duomo venivano chiamati a S. Gaudenzio anche in occasione di altre festività, si evince che c'era una proficua collaborazione tra le due istituzioni, nonostante le note rivalità tra i Capitoli delle due chiese.¹³³ Tale forma di collaborazione si perpetuò, secondo le parole di Vito Fedeli, almeno fino alla fine del XIX secolo: «Ed in vero, fino a qualche anno indietro, nel giorno di San Gaudenzio solevasi fare musica a due cantorie e a due organi mediante la riunione e la fraterna cooperazione di ambedue le cappelle (di San Gaudenzio e del Duomo), con aggiunta, all'occorrenza, d'elementi estranei. Veniva richiamata, così, quella che un tempo era norma consuetudinaria nelle maggiori basiliche italiane e anche in San Gaudenzio: l'esecuzione grandiosa a otto voci reali divise in due cori (sulle due cantorie fronteggianti) con accompagnamento simultaneo d'ambedue gli organi».¹³⁴

Degli altri musicisti locali non si conosce la provenienza, ad eccezione del «contralto di casa del sig. cardinale» Benedetto Odescalchi, vescovo di Novara, che divenne poi papa col nome di Innocenzo XI (1653) e del «padre basso di S. Paolo» (1657), proveniente cioè dal convento novarese citato dal Cotta, studioso di memorie storiche novaresi, per la presenza di preziosi dipinti.¹³⁵

Gli strumentisti ingaggiati per la festa di cui sono citati i nomi sono i seguenti: il liutista romano Carlo Coradini (1649); il violinista Antonio Maria, proveniente da Pavia, che nel 1649 e nel 1651 fece anche da primo organista, il quale potrebbe identificarsi con Antonio Maria Limotti, ingaggiato nel 1657 come violinista del Duomo (1649, 1650, 1651, 1652, 1655, 1657); suo figlio cornettista (1655); il suonatore di violone padre Ronchi, priore del convento di S. Paolo, cui nel 1680 furono regalate due dozzine di “pani di zucchero” perché non aveva voluto essere pagato (1662 e 1680); il violinista Pestaluzzi, proveniente da Milano (1678);¹³⁶ il

¹³² Cfr. FEDELI 1933, p. 62 e DONÀ 2001.

¹³³ Cfr. FEDELI 1924, p. 90 e TEMPORELLI 2001, p. 29.

¹³⁴ FEDELI 1924, pp. 89-90. Cfr anche FEDELI 1933, p. 14.

¹³⁵ Cfr. COTTA 1706, pp. 115 e 139 nota 184. Potrebbe trattarsi del «Padre Agostino» che compare, nel ruolo di basso, nell'elenco dei “Musici della città” che erano stati già ingaggiati per la festa di S. Gaudenzio nel 1643 e 1644 (cfr. FEDELI 1933, pp. 16-17) e nel 1649 (cfr. TFS, 1649-50, c. 70v).

¹³⁶ Potrebbe essere Giacinto Pistolozza, che nel 1680 pubblicò una sonata a tre nell'antologia *Sceitta delle suonate...* (cfr. SARTORI 1952, p. 495).

violinista e suonatore di violone Giovanni Battista Ramazzo (1678 e 1679);¹³⁷ il violinista Giovanni Maria Curti di Galliate (1678-1681 e 1691); il suonatore di violone Ravelli (1679); il «padre Carcani» che nel 1688 venne da Varese e nel 1690 da Vercelli (1688, 1689, 1690).¹³⁸

Gli strumentisti e cantanti «forastieri» venivano pagati molto di più di quelli locali, cioè dalle 30 alle 160 lire, contro le 4-20 lire di quelli novaresi e addirittura ben più del compositore. Per esempio nel 1657 il maestro di cappella Giovanni Chiapano venne pagato solo 18 lire e 10 soldi «per la composizione fatta per l'ottava di S. Gaudenzio».

È interessante notare che a volte, per i festeggiamenti del Santo, vennero ingaggiati dei soldati tedeschi, come dimostra il pagamento ad un soldato cantore nel 1679 e ad un «tenore soldato tedesco» nel 1688.

Per concludere i pagamenti ai musicisti «forastieri» lasciano intravedere tutta una serie di interessanti relazioni musicali tra Novara e i centri limitrofi citati, che naturalmente erano favorite dai rapporti tra membri dell'alto clero e nobili delle località in questione. La circolazione a Novara di musicisti forestieri può spiegare anche perché una delle pochissime opere rappresentate a Novara nel '600 di cui siamo a conoscenza, nacque dalla collaborazione tra musicisti novaresi e milanesi. Si tratta di *Antemio in Roma. Drama per musica da rappresentarsi nel Novo Teatro in Novara l'anno 1695...* su testo di Anna Rosa Bella Villa e musica di Alessandro Besozzi (atto I), Dionigi Erba (atto II) e Giacomo Battistini (atto III),¹³⁹ i primi due attivi a Milano e il terzo maestro di cappella della cattedrale di Novara.

Vorremmo infine segnalare un pagamento particolare avvenuto l'11 luglio 1684: «alla reverenda signora Isabella Leonarda Orsolina per un libro di musica lire 9». Crediamo si tratti dell'unico indizio di rapporti tra la famosa compositrice e la cappella di S. Gaudenzio e dell'unica testimonianza che le sue musiche venissero utilizzate anche in questa sede. All'epoca la suora aveva 64 anni ed era già, dal 1676, madre superiora del convento delle Orsoline di Novara, nonché *magistra musicae* dal 1658. Nel 1684 erano state stampate due sue raccolte di musica vocale: i *Motetti a quattro voci con le litanie della B. V.*, op. 10 e i *Motetti a voce sola*, op. 11.¹⁴⁰ Potrebbe darsi dunque che fosse stata acquistata una di queste.

¹³⁷ Dal 1687 al 1693 fu assunto come violinista stabile della cappella musicale di S. Gaudenzio. Potrebbe essere imparentato con il Carlo Ramazzo che nel 1647 fu pagato insieme ad un collega «per aver accompagnato sonando le viole l'oblazione de certi fioriti [del podestà e dei decurioni] fatta nella chiesa di Santo Gaudenzio nella festa di detto Santo di gennaro prossimo passato» (FEDELI 1933, p. 17).

¹³⁸ Potrebbe essere il francescano Francesco Carcano, assunto nella cappella della Basilica nel 1681 nel ruolo di basso e violinista. Cfr. nota 212.

¹³⁹ Cfr. SARTORI 1990, n.2055 e FEDELI 1933, p. 24.

¹⁴⁰ Cfr. CARTER 2001, p. 591.

Per concludere, lo spoglio delle spese musicali contenute nella contabilità della chiesa di S. Gaudenzio relative alla seconda metà del Seicento consente non solo di ricostruire la vita musicale dell'importante cappella novarese, ma offre anche agli studiosi numerosi spunti di indagine sia sui musicisti citati, i nomi di alcuni dei quali erano fino ad oggi sconosciuti, che sull'intensa rete di rapporti tra la città e le località limitrofe dello Stato di Milano che pare chiaramente intravedersi.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Documenti dell'Archivio della Basilica di S. Gaudenzio

COP = Contabilità delle Opere Pie.

TFS = Tesoreria della Fabbrica Sacrestia

Testi a stampa

BALDI 2002 = STEFANO BALDI, *La musica nella cattedrale di Casale Monferrato tra Controriforma ed età moderna: un profilo*, in *BAROCCO PADANO 2* 2002, pp. 409-438.

BAROCCO PADANO 2 2002 = *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.

BAROCCO PADANO 3 2004 = *Barocco padano 3. Atti dell' XI Convegno Internazionale sulla Musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 16-18 luglio 2001)*, a cura di Alberto Colzani – Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, Amis, 2004.

BENI MUSICALI NOVARESI 2001, atti del convegno di studi (Novara, 5 giugno 1998), a cura di Annarita Colturato e Pier Giuseppe Gillio, Novara, Conservatorio Statale di Musica "Guido Cantelli", 2001.

BERTO 1986 = UGO BERTO, *Contributo alla biografia e alle opere di Giovanni Ghizzolo da Brescia*, «Rassegna veneta di studi musicali», 1986-87, II-III, pp. 81-103.

BETTIN 2007 = IVANO BETTIN, *Una prebenda musicale a Varese*, in *COSSONI* 2007, pp. 329-348.

BOGGIO 1989 = ENRICO BOGGIO, *Aspetti della musica sacra nella Padania occidentale*, in *TRADIZIONE E STILE* 1989, pp. 97-109.

BOUQUET BOYER = MARIE THÉRÈSE BOUQUET BOYER, *Fasoli Francesco* in *NEW GROVE* 2001, VIII, p. 590.

CARPANI 1998 = ROBERTA CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti di Carlo Maria Maggi nei «teatri di Lombardia»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.

CARTER 2001 = STEWART CARTER, *Isabella Leonarda*, in *NEW GROVE* 2001, pp. 591-592.

COSSONI 2007 = *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Conservatorio di Como, 11-13 giugno 2004)*, a cura di Davide Daolmi, Lucca, Lim, 2007.

COTTA 1994 = LAZARO AGOSTINO COTTA, *Museo novarese. IV stanza e giunte manoscritte*, a cura di Marina Dell'Olmo, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1994.

DAOLMI 1998 = DAVIDE DAOLMI, *Le origini dell'Opera a Milano (1598-1649)*, Amsterdam – Cremona, Brepols, 1998.

DE FLORENTIIS¹ 1986 = GRAZIELLA DE FLORENTIIS, *Storia della cappella musicale del Duomo dalle origini al 1714*, in *SEI SECOLI DI MUSICA* 1986, pp. 41-125.

- DE FLORENTIIS² 1986 = GRAZIELLA DE FLORENTIIS, *Elenco cronologico dei Maestri e dei Cantori della Cappella Musicale del Duomo*, in *SEI SECOLI DI MUSICA* 1986, pp. 271-281.
- DELLABORRA = MARIATERESA DELLABORRA, *Le cappelle musicali della pieve di Vimerate nell'età barocca*, in *BAROCCO PADANO* 2, pp. 363-384.
- DONÀ 2001 = MARIANGELA DONÀ, *Grossi Giovanni Antonio*, in *NEW GROVE* 2001, X, pp. 439-440.
- FEDELI 1924 = VITO FEDELI, *Il ripristino d'un'antica tradizione novarese e Per una tradizione musicale*, «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», 1924, pp. 85-91.
- FEDELI 1933 = VITO FEDELI, *Le cappelle musicali di Novara dal secolo XVI a' primordi dell'Ottocento*, Milano, Ricordi, 1933.
- IORE 1986 = MARINA IORE, *La cappella musicale di S. Gaudenzio in Novara*, diss. Univ. Cattolica di Milano, fac. di Lettere e Filosofia, anno 1985-86.
- FORTUNE 2001 = NIGEL FORTUNE, *Ferrari Girolamo (Mondondone, Girolamo da)* in *NEW GROVE* 2001, VIII, p. 716.
- GULIK 1910 = GUILIELMUS VAN GULIK, *Hierarchia catholica medii aevi sive summorum pontificum, S. R. E. cardinalium, ellectionum antistitum series*, III, Monasterum, Librariae Regensbergianae, 1910.
- KENDRICK 2002 = ROBERT L. KENDRICK, *The sounds of Milan, 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002.
- KENNEDY 2001 = JOSEPHA KENNEDY, *Beria Giovanni Battista* in *NEW GROVE* 2001, pp. 347-348.
- KURTZMAN 2007 = JEFFREY G. KURTZMAN, *Introduzione ai salmi di Cossoni*, in *COSSONI* 2007, pp. 167-210.
- LONGATTI 1988 = MARIO LONGATTI, *La Cappella musicale del Duomo di Como*, in *MUSICA SACRA* 1988, pp. 297-311.
- MAESTRI DI CAPPELLA 1983 = *I maestri di cappella del Duomo di Vercelli (sec. XVI...XIX). Manoscritti musicali inediti della cappella eusebiana. Catalogo*, Vercelli, Rotaract club di Vercelli, 1983.
- MAGAUDA - COSTANTINI 1998 = AUSILIA MAGAUDA - DANILO COSTANTINI, *Un periodico a stampa di antico regime: la «Gazzetta di Milano» (sec. XVII-XVIII). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1642-1680*, «Fonti Musicali Italiane», III, 1998, pp. 65-129.
- MAGAUDA - COSTANTINI 2002 = AUSILIA MAGAUDA - DANILO COSTANTINI, *Giulio D'Alessandri e il canonico Chiappetta: un caso di doppia identità (con documenti inediti su Pietro Francesco Tosi)*, in *BAROCCO PADANO* 2, pp. 305-362.
- MAGAUDA 2001 = AUSILIA MAGAUDA, *Vita musicale nel Novarese attraverso lo spoglio della «Gazzetta di Milano» (1651-1699)*, in *BENI MUSICALI NOVARESI* 2001, pp. 51-62.
- MAROZZI 1989 = LAURA MAROZZI, *Tomaso Bigone e la musica sacra a Lodi*, in *TRADIZIONE E STILE* 1989, pp. 113-122.
- MAZZUCATO 2000 = ALBERTO MAZZUCATO, *Musica sacra*, a cura di Daniele Zanettovich, Udine, Pizzicato, 2000.
- MUSICA SACRA 1988 = *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento. Atti del convegno internazionale di studi (Como, 31 maggio - 2 giugno 1985)*, a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, Amis, 1988.
- NEW GROVE 2001 = *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001.
- PICCHI 1990 = ALESSANDRO PICCHI, *Archivio Musicale del Duomo di Como. Catalogo delle opere a stampa e manoscritte dei secoli XVI-XVIII*, Como, Rotary Club Como Baradello, 1990.
- ROCHE 2001 = JEROME ROCHE, *Casati Girolamo* in *NO* 2001, V, p. 229.
- SANVITO 1988 = GRAZIANO SANVITO, *La produzione sacra di Gasparo Pietragnua: contributo alla definizione di uno stile "padano"*, in *MUSICA SACRA* 1988, pp. 145-171.

- SARTORI 1952 = CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, Leo S. Olschki, 1952.
- SARTORI 1990 = CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.
- SEI SECOLI DI MUSICA 1986 = AA. VV., *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a cura di Graziella de Florentiis e Gian Nicola Vessia, Milano, Nuove Edizioni Duomo, 1986.
- SGANZETTA – ROSINA 1984 = PIETRO SGANZETTA – GRAZIA ROSINA, *La cappella musicale della Basilica di S. Gaudenzio di Novara*, Novara, Tipografia S. Gaudenzio, 1984 (ripete il Vito Fedeli).
- TEMPORELLI 1989 = AGOSTINO TEMPORELLI, *Storia dell'archivio capitolare*, Novara, DueGI, 1989.
- TEMPORELLI 2001 = AGOSTINO TEMPORELLI, *Insigne Basilica di San Gaudenzio: Archivio Capitolare e beni musicali*, in *BENI MUSICALI NOVARESI* 2001, pp. 29-31.
- TEMPORELLI 2004 = AGOSTINO TEMPORELLI, *Archivio capitolare. Basilica San Gaudenzio. Corpus dei documenti cartacei. Regesto. Diacronia*, Novara, S. Gaudenzio, 2004.
- TOFFETTI 2002 = MARINA TOFFETTI, *La cappella musicale del Duomo di Milano: considerazioni sullo status dei musici e sull'evoluzione dei loro salari dal 1600 al 1630*, in *BAROCCO PADANO* 2, pp. 439-556.
- TOFFETTI 2004 = MARINA TOFFETTI, *Nuovi documenti sulla cappella musicale del Duomo di Milano e sul suo repertorio nei primi trent'anni del Seicento*, in *Barocco padano* 3, in *BAROCCO PADANO* 3, 2004, pp. 349-371.
- TORELLI 2004 = DANIELE TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano*, Lucca, LIM, 2004.
- TRADIZIONE E STILE 1989 = *Tradizione e stile. Atti del II convegno internazionale di studi (Como, 3-5 settembre 1987)*, a cura di Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan, Como, Amis, 1989.

APPENDICE A¹⁴¹

Cappella musicale

Organisti

Carlo Brunia 17 lug. 1643 – 30 set. 1653¹⁴²

organista di Vigevano ad interim circa un mese e mezzo

Giovanni Chiapano (Chiappano) 1 nov. 1653- 1660¹⁴³

Romagnini ad interim per 6 mesi

Domenico Tacchini 15 apr. 1661 – 5 set. 1670¹⁴⁴

Giuseppe Guglielmi ad interim 5 set. 1670- 31 gen. 1671¹⁴⁵

Carlo Francesco Cane 1 feb. 1671 – 30 giu. 1677¹⁴⁶

Giovanni Ambrogio Bissone 1 lug. 1677 – 30 giu. 1681¹⁴⁷

Vincenzo Maria Fasola 5 set. 1683 - 17 giu. 1706¹⁴⁸

2° organista

Tommaso Ostenga 24 feb. 1681-? (prima del 1684)¹⁴⁹

¹⁴¹ Elenchiamo qui i musicisti che lavorarono in Basilica per la cappella musicale, per il coro e per occasioni particolari. Infine abbiamo aggiunto le spese per strumenti musicali e per libri di musica. Per i musicisti stipendiati, in mancanza di date certe relative all'inizio e alla fine del loro ingaggio, abbiamo riportato le date del primo o dell'ultimo pagamento; inoltre nelle note, alla fine di eventuali notizie biografiche, abbiamo scritto l'importo relativo al loro stipendio.

¹⁴² Lasciò il servizio nel 1653. £. 300; £. 330 dal 13 set. 1646.

¹⁴³ Fino al 1665 secondo BOGGIO 1989, p. 107, che riprende FEDELI 1933, p. 15. £. 360

¹⁴⁴ Dal 1665 al 1671 secondo BOGGIO 1989, p. 107 che riprende FEDELI 1933, p. 15. Si tratta di Domenico Tacchini da Lodi, che dal 1671 al 1681 sarebbe divenuto maestro di cappella della cattedrale di Vercelli, nel cui archivio si conservano molte sue composizioni (cfr. FEDELI 1933, p. 15; BOGGIO 1989, pp. 105, 107; *MAESTRI DI CAPPELLA*, pp. 155-158). £. 360.

¹⁴⁵ Cfr. soprani.

¹⁴⁶ Di Milano. Per il suo ingaggio venne scomodato Giovanni Battista Beria, organista del Duomo, che si recò apposta a Milano (cfr. TFS, 1667-71, c. 138r). Maestro di cappella del Duomo di Novara dal 1° lug. 1677 (cfr. TFS, 1678-79, c. 67d e FEDELI 1933, p. 63). Il suo nome compare tra i concorrenti al concorso del 1684 per il posto di maestro di cappella nel Duomo di Milano (cfr. MAGAUDDA – COSTANTINI 2002, p. 312). Aveva un fratello di nome Gaspere che svolgeva attività di artigiano (cfr. TFS, 1667-71, c. 140r). £. 420

¹⁴⁷ Mancando i libri contabili del 1682-1683, riportiamo il suo ultimo pagamento, risalente al 30 giu. 1681. £. 420; £. 500 dal 1° apr. 1679.

¹⁴⁸ Cfr. soprani. Mancando i libri contabili del 1682-1683 non conosciamo la data esatta della sua assunzione, ma dai versamenti segnati in 1684-85, c. 92d sappiamo che è stato pagato almeno dal 5 set 1683. Dal 1672 al 1674 aveva svolto la mansione di soprano sull'organo. Di lui si conserva una composizione nell'archivio del Duomo di Vercelli (cfr. *MAESTRI DI CAPPELLA*, p. 81). £. 420; £. 480 da 29 set. 1692; £. 540 dal 1° gen. 1698; £. 500 dal 1° mar. 1706. La data del 17 giu. è quella della sua morte (cfr. TFS, 1706-07, c. 73).

Francesco Antonio Zucone 3 mag. 1684 - 6 feb. 1689¹⁵⁰

*Direttori*¹⁵¹

Bartolomeo Bertola detto Casalino (corista) 1 gen. 1652-1 gen. 1658¹⁵²

Andrea Casalino (Andrea Bertola detto Casalino) (corista) 25 dic. 1662 - 4 nov. 1680¹⁵³

Soprani

Vincenzo Guastamiglio 1 ott. 1652- 5 ott. 1654¹⁵⁴

Desiderio Casati (allievo) 1 feb. 1653 - 30 set. 1654¹⁵⁵

Giovanni Battista Repar (allievo) 1 dic. 1653 –29 set. 1658¹⁵⁶

Giuseppe Gariboldi 6 ott. 1654 - 6 apr. 1655¹⁵⁷

Giuseppe Maria Mochino (allievo) prima del 28 mar. 1654 - 29 set. 1658¹⁵⁸

Tre soprani senza salario 1661¹⁵⁹

Giovanni Battista Caccia¹⁶⁰

Pietro Antonio Cattaneo¹⁶¹

¹⁴⁹ Cfr. soprani e voci non specificate. Svolgeva contemporaneamente la funzione di cantore e di 2° organista. Cessò questa funzione in una data non specificata degli anni 1682-1683, per i quali mancano le fonti contabili. *£.* 84.

¹⁵⁰ Cfr. soprani e tenori. Svolgeva contemporaneamente la funzione di tenore e secondo organista. *£.* 24.

¹⁵¹ I termini usati per questa funzione nei registri di pagamento sono: «acciocché [...] regoli la musica», «acciocché attenda sopra l'organo a regular la musica», «regolatore della musica».

¹⁵² *£.* 60

¹⁵³ Cfr. tenori. Svolgeva contemporaneamente la funzione di cantore e direttore. *£.* 60.

¹⁵⁴ Di Vigevano. Negli anni 1653-1654 abitò presso l'organista Carlo Brunia. *£.* 240; *£.* 300 dal 20 ott. 1653.

¹⁵⁵ Periodo in cui studiò con l'organista del Duomo Giovanni Battista Beria.

¹⁵⁶ Dal 1° dic. 1653 al 30 set. 1654 studiò canto con l'organista del Duomo Giovanni Battista Beria. Dal 19 ott. 1654 al 19 mag. 1655 si trattenne a Milano per perfezionarsi in canto con Carlo Antonio Landriani. *£.* 72 da 20 mag. 1655; *£.* 108 dal 29 set. 1655; *£.* 150 dal 29 set. 1658.

¹⁵⁷ Di Milano. Potrebbe identificarsi con Giuseppe Gariboldi, ingaggiato presso il Duomo di Milano per la "festa del S. Chiodo" nel periodo in cui era maestro Giovanni Antonio Grossi (1669-1684) (cfr. DE FLORENTIIS² 1986, p. 280). Licenziato per aver perso la voce. *£.* 300.

¹⁵⁸ Denominato «gobbo». Allievo del Palestina da prima del 28 mar. 1654 al 28 mar. 1655 (cfr. TFS, 1655-56, c. 55s). *£.* 72 dal 28 mar. 1655; *£.* 108 dal 1° ott. 1656; *£.* 141 dal 1° ott. 1657; *£.* 150 dal 1° ott. 1658.

¹⁵⁹ Si tratta probabilmente di allievi. Di loro c'è traccia nella ricognizione natalizia di *£.* 6.6 ciascuno.

¹⁶⁰ Cfr. bassi e coristi. Aveva studiato canto «per alcun tempo» con l'organista Domenico Tacchini (cfr. TFS, 1663-66, c. 43s).

Rastelli 1663-1676¹⁶²

[Giuseppe] Guglielmi 1663 - 1665¹⁶³

Francesco Antonio Zucone 1665 - 6 feb. 1676¹⁶⁴

Michelino¹⁶⁵ 1665

Tutino 1664¹⁶⁶

«Soprano del sig. Cattaneo tenore» 1664¹⁶⁷

Francesco Ferino detto Agazzino (allievo) 1 ott. 1669 - 1 mar. 1672¹⁶⁸

Novello 1669¹⁶⁹

«sopranino» 1670¹⁷⁰

Vincenzo Fasola (allievo) 1 ott. 1671 - 30 set. 1674¹⁷¹

Tommaso Ostenga 25 mar. 1674 - 25 dic. 1676¹⁷²

Giovanni Battista Gavino (allievo) 1 set. 1671 - 18 set. 1681¹⁷³

Giovanni Antonio Martello (allievo) 2 apr. 1673 - ?

Francesco Mora 1 feb. 1677 - 15 lug. 1678¹⁷⁴

¹⁶¹ Aveva studiato canto «per alcun tempo» con l'organista Domenico Tacchini (cfr. TFS, 1663-66, c. 43s).

¹⁶² Potrebbe trattarsi di Giovanni Pietro Rastelli, che cantò in *Chi ha donna ha danno* (Pizzighettone, 1676. Cfr. SARTORI 1990, n. 5447). Senza stipendio. Ebbe la ricognizione di £. 6.6 nel 1663, £. 24 nel 1664-1665, £. 25.12 nel 1669, £. 26 nel 1670, £. 24 dal 1671 al 1676; il 26 nov. 1678 venne pagato per insegnare al soprano Martelli.

¹⁶³ Cfr. organisti. Senza stipendio. Ebbe la ricognizione natalizia di £. 25.4 nel 1663 e di £. 24 nel 1664 e 1665.

¹⁶⁴ Cfr. organisti e tenori. Definito «sopranino», era senza stipendio ed ebbe la ricognizione di £. 1.10 nel 1663 e £. 6.6 nel 1665; £. 60 nel 1670, £. 100 nel 1671 e 1672, £. 120 dal 1673.

¹⁶⁵ Si tratta probabilmente di un allievo senza stipendio, definito «2° sopranino». Ebbe la ricognizione di £. 6.6 nel 1665.

¹⁶⁶ Si tratta probabilmente di un allievo senza stipendio. Ebbe la ricognizione di £. 1.10

¹⁶⁷ Senza stipendio. Ebbe la ricognizione di £. 1.10.

¹⁶⁸ Aveva abitato per 4 mesi e ½ presso l'organista Domenico Tacchini, dove era poi tornato per altri 11 giorni; dal 1° ott. 1669 al 1° mar. 1672 aveva abitato presso il canonico Carlo Avogadro. «Licenziato». Senza stipendio.

¹⁶⁹ Potrebbe non essere un cognome bensì un aggettivo, ad indicare che si trattava di un cantante di nuova acquisizione. Nel pagamento è scritto «Al soprano Novello» (TFS, 1667-71, c. 129d). £. 3.5.

¹⁷⁰ Si tratta probabilmente di un allievo, che ebbe la ricognizione di £. 3.5.

¹⁷¹ Cfr. maestri di cappella. Sostituì Francesco Ferino. Studiava con l'organista Carlo Francesco Cane. Lasciò il servizio. £. 120.

¹⁷² Cfr. organisti e cantori. Di Asti. Dalla sua partenza fino al 31 gen. 1677 gli unici soprani furono gli allievi. Di nuovo a S. Gaudenzio nel 1681 come cantore e 2° organista. £. 240.

¹⁷³ Inizialmente senza salario; £. 24 dal 1° set. 1675; £. 36 dal 1° mag. 1677; £. 72 dal 1° mar. 1678.

Domenico Bernardino Legnano 17 lug. 1678 - 22 set. 1681¹⁷⁵

Giuseppe Antonio Martello 2 apr. 1673 – 12 mag. 1681¹⁷⁶

Soprano non identificato 1673 - 1674¹⁷⁷

Due soprani non identificati 1675 - 1676¹⁷⁸

Francesco Antonio Pagnone 1 mar. – fine set. 1684¹⁷⁹

Francesco Maria Pagnone 1685¹⁸⁰

Carlo Antonio Vignano 1 mar. 1685 – 1 mar. 1686¹⁸¹

Gaudenzio Vignano 1 nov. 1684 – 10 apr. 1689¹⁸²

Felice Gaetano Pagnone 11 nov. 1684 – 29 set. 1690¹⁸³

Francesco Antonio Agosta 3 gen. 1687 – 27 giu. 1688¹⁸⁴

Giovanni Battista Martello 1 ago 1692 – 30 apr. 1695¹⁸⁵

Pietro Casati 1694 – 25 lug. 1707¹⁸⁶

¹⁷⁴ Di Vercelli. Venne licenziato. £. 288.

¹⁷⁵ Subentrò a Francesco Mora. £. 180; £. 240 dal 1680.

¹⁷⁶ Inizialmente senza salario. Venne licenziato. £. 36 dal 25 dic. 1676.

¹⁷⁷ Un soprano non meglio identificato, probabilmente un allievo, ricevette £. 6 «per mancia al Natale» il 26 dic. 1673 e £. 7 il 24 dic. 1674.

¹⁷⁸ Si tratta probabilmente di allievi. Il primo di questi dovrebbe essere il soprano precedente, prendendo, come quello, £. 7 per il Natale 1675 e 1676; il «secondo soprano» prese invece, alle stesse date, £. 3.10.

¹⁷⁹ Licenziato a fine set. 1684. £. 230; £. 270 dal 1° feb. 1684.

¹⁸⁰ Fratello di Felice Gaetano. Venne licenziato e il 18 gennaio gli vennero versate £. 107 a saldo di quanto gli era dovuto: non sappiamo però a quanto ammontasse il suo stipendio annuo.

¹⁸¹ Cfr. contralti e bassi. Subentrò al soprano Francesco Antonio Pagnone. Il 30 dic. 1684 ebbe una ricognizione di £. 14 perché senza salario. In una postilla notata in calce al suo primo ingaggio è scritto «serve da contraldo» (TFS, 1684-87, c. 93s). Inoltre, nei registi 1686-87 e 1688-89 è riportato il suo primo ingaggio come soprano, ma subito dopo è specificato che il salario sarebbe stato versato «sino durerà la voce di contraldo!» (TFS, 1686-87, c. 83s e 1688-89, c. 83), che perse prima del 15 apr. 1688. £. 120; £. 180 dal 1° mar. 1686.

¹⁸² Fuggì il 10 apr. 1689. Il 6 gen. 1688 quanto a lui dovuto venne pagato a suo padre Domenico e il 27 mag. 1689 al maestro di cappella Vincenzo Fasola. £. 24.

¹⁸³ Fratello di Francesco Maria. Subentrò ad un non meglio identificato musicista che suonava il violino e cantava da basso. Potrebbe quindi essere stato assunto come basso, ma altrove è indicato come soprano (TFS, 1690-91, c. 82s e 1692-93a, c. 82s). «È andato via» è scritto in TFS, 1692-93a, c. 82s. £. 24.

¹⁸⁴ Il 27 giu. 1688 fuggì per un mese. Il suo contratto prevedeva £. 30 il 1° anno, £. 36 il 2° e £. 40 il 3°.

¹⁸⁵ Sostituì Felice Gaetano Pagnone. Il 9 dic. 1692 venne pagato suo padre (cfr. TFS, 1692-93, c. 82d). Licenziato a causa della perdita della voce. £. 100.

¹⁸⁶ Sostituì Giovanni Battista Martello. Senza salario perché principiante. £. 150 dal 1° mag. 1695, £. 240 dal 1° mag. 1696, £. 300 dal 1° mag. 1698, £. 400 dal 1° nov. 1698.

Contralti

Giovanni Battista Carozza 1 ott. 1652 – 30 apr. 1655¹⁸⁷

Cristoforo Guastamiglio corista mag. 1653 – 31 dic. 1657¹⁸⁸

Pietro de Ambrosiis gen. – apr. 1661¹⁸⁹

Ieronimo Colli corista prima di ottobre 1661¹⁹⁰

Carlo Giuseppe Negroni 8 ott. 1661 – 25 giu. 1666¹⁹¹

Bernardino Cattaneo corista 1663 - 1675¹⁹²

Contralto di Varallo 1665¹⁹³

Contralto di Lodi 1 mar. 1674 - 1 dic. 1675¹⁹⁴

Alessandro Volonterio 1 ago. 1683 - 31 dic. 1697¹⁹⁵

Francesco Maria Gravellino 1 ott. 1683 – 30 ago. 1686¹⁹⁶

Carlo Antonio Vignano 1 mar. 1686 – 15 apr. 1688¹⁹⁷

Giovanni Maria Gallarino 27 dic. 1687 – 31 gen. 1710¹⁹⁸

Carlo Andrea Vilanotto 1 mar. 1686 – 30 ott. 1686¹⁹⁹

¹⁸⁷ Licenziato. £. 120.

¹⁸⁸ Di Vigevano. Inizialmente definito «corista di Vigevano». £. 18; £. 24 dal 1° gen. 1654.

¹⁸⁹ Il suo pagamento compare nelle spese straordinarie (TFS, 1661-62, c. 51d). £. 24.

¹⁹⁰ Servì solo 3 mesi e mezzo. £. 24.

¹⁹¹ Subentrò a Ieronimo Colli. £. 24. La ricognizione del 1666 fu pagata in natura con 2 brente di vino.

¹⁹² Gli vennero versate le ricognizioni natalizie di £. 24 nel 1663-1665, mentre quella del 1666 consistette in 3 brente di vino. Come corista è documentata la sua attività fino al 1° trimestre 1675. £. 24.

¹⁹³ Gli venne assegnata una ricognizione di £. 6.6 il 27 dic. (cfr. TFS, 1663-66, c. 82d).

¹⁹⁴ Licenziato. £. 60.

¹⁹⁵ Fu pagato come contralto fino al 31 dic. 1684. Poi è scritto che «non si noterà più a libro perché serve da corista». In 1688-89 tra i quattro coristi è l'unico annoverato senza ricognizione, che gli venne versata negli anni 1692-1697. Per gli anni 1691-1692 la ricognizione venne data genericamente ai quattro coristi, dei quali non sono specificati i nomi, che si possono ricavare dalla contabilità delle Opere Pie. £. 250.

¹⁹⁶ £. 270.

¹⁹⁷ Cfr. bassi e soprani e relativa nota, in cui è documentato come, nonostante fosse stato ingaggiato come soprano, cantasse da contralto. In un pagamento del 27 mag. 1688 è precisato che alla data del 15 apr. precedente, avendo «già perso» la voce di contralto, venne saldato, «conforme al patto» secondo il quale era assunto «durando la voce di contralto» (cfr. TFS 1688-89, c. 83sd). £. 90.

¹⁹⁸ I pagamenti del 20 apr. e del 18 ago 1691 furono effettuati al canonico Carlo Baldone e al dott. Giovanni Morbio (cfr. TFS, 1690-91, c. 82d), quelli del 16, 28 mag. e 14 set. 1697 e dal 25 feb. 1698 al 31 lug. 1699 a Girolamo Pella, il fornitore di cera della Chiesa (cfr. TFS, 16969-97a, c. 69d e 94s e 1698-99, c. 50d). £. 400, £. 420 dal 27 dic. 1693.

Tenori

Giovanni Pietro Paldo corista 1 ott. 1652 – 30 set. 1654²⁰⁰, 23 mar. 1657²⁰¹ – 25 mar. 1658

Giovanni Cattaneo corista 20 dic. 1654 – 20 ott. 1656²⁰²

Andrea Casalino 25 dic. 1662 – 4 nov. 1680²⁰³

Caccia 1663-1665²⁰⁴

Francesco Antonio Zucone 3 mag. 1684 - 6 feb. 1689²⁰⁵

Bassi

Antonio Diledo corista 1 gen. 1653 – 31 ott. 1655²⁰⁶

Giovanni Stefano Cotta corista 1656 – 1657;²⁰⁷ 1665²⁰⁸

Carlo Negri corista 3 giu.? 1660 – 3 ago. 1661²⁰⁹

Basilio Scarione corista 3 ago. 1661 – 12 apr. 1663²¹⁰

Gaudenzio Locati detto Dragone 1663 – 31 dic. 1671; 1693 - 1695; 2 gen. 1698 – 6 giu. 1699²¹¹

Francesco Carcano 1 gen. – 12 set. 1681²¹²

¹⁹⁹ Licenziato per assenteismo (cfr. TFS, 1688-89, c. 89s). *£.* 60.

²⁰⁰ Il suo servizio iniziò prima («essendo da lì a dietro [cioè dal 1° ott. 1652] stato soddisfatto dal sig. prevosto» TFS, 1653-54, c. 59s), ma non sappiamo da quando. *£.* 90, *£.* 100 dal 1° ott. 1652.

²⁰¹ Si tratta di una nuova assunzione.

²⁰² «Licenziato con contento del Capitolo» (TFS, 1655-56, c. 54s). *£.* 150.

²⁰³ Cfr. direttori. Svolgeva contemporaneamente la funzione di cantore e direttore. È specificato che era tenore in TFS, 1647-48, c. 41d.

²⁰⁴ Prese solo la ricognizione di *£.* 24.

²⁰⁵ Cfr. organisti e soprani. Svolgeva contemporaneamente la funzione di tenore e secondo organista. *£.* 24.

²⁰⁶ Morto dopo questa data. *£.* 18.

²⁰⁷ Ricognizione natalizia di *£.* 24.

²⁰⁸ Il 27 dic. gli vennero corrisposte *£.* 8.10 «per alcuni mesi» di servizio.

²⁰⁹ Corrisponde a Carlo Guglielmo de Nigris. Potrebbe trattarsi di Guglielmo Nigris, attivo nella cappella del Duomo di Casale tra il nov. 1654 e il mag. 1660 (cfr. BALDI, p. 422). *£.* 24.

²¹⁰ Subentrò a Carlo Negri. Morto dopo il 12 apr. 1663. *£.* 60.

²¹¹ Nel primo pagamento di *£.* 6.6 del 24 dic. 1663 è specificato che aveva servito senza stipendio. Ricevette la ricognizione di *£.* 24 nel 1693; le ricognizioni nel 1694-1695 gli vennero versate all'atto della riassunzione nel 1698 (*£.* 48). Morto il 10 set. 1699. Probabilmente aveva già da tempo problemi di salute, dato che il 12 gen. 1698 fu assunto Carlo Antonio Vignano «per aiuto del sig. Dragone». In una data imprecisata del 1680-1681 è segnato un nuovo contratto di assunzione con uno stipendio di *£.* 120, ma, non essendo stati segnati i relativi pagamenti, non abbiamo la certezza che abbia effettivamente preso servizio (cfr. TFS, 1680-81, c. 71s); *£.* 228 dal 2 gen. 1698.

basso suonatore di violino ? – prima dell'11 nov. 1684²¹³
 Giuseppe Andrea Carcano 1 mag. 1686 – 18 nov. 1697²¹⁴
 Giovanni Battista Caccia corista 1679 - 1692²¹⁵
 Francesco Maria Campo 1 apr. 1695 – fine ott. 1695²¹⁶
 Carlo Antonio Vignano 12 gen. 1698 – giu. 1699²¹⁷
 Pietro Paolo Capitanio corista 21 dic. 1696 – set. 1699²¹⁸

Voci non specificate

Tommaso Ostenga 24 feb. 1681 - ? (prima del 1684)²¹⁹
 figlio del custode Giovanni Maria 1664²²⁰
 Parachino 1664²²¹
 Cattaneo chierico 1663²²²
 Romano 1669 - 1670²²³
 «quel di Romagnano» 1669²²⁴

²¹² Cfr. violinisti: cantava da basso e suonava il violino. Frate francescano, aveva un fratello definito «musicò» (cfr. 1679-81a, p. 19), forse Giuseppe Andrea, assunto come basso e suonatore di violino cinque anni dopo. Entrambi avevano partecipato alle celebrazioni per la festa del Santo nel 1680 (cfr. 1679-81a, p. 19). £. 240.

²¹³ Si tratta di «un violino et ancora che canti di basso» (TFS, 1684-85, c. 95s) non identificabile, perché mancano i libri contabili relativi al 1682-1683, in cui dovrebbe essere segnata la sua assunzione. Fu sostituito da Felice Gaetano Pagnone, che però svolse il ruolo di soprano.

²¹⁴ Cfr. violinisti: cantava da basso e suonava il violino. Frate francescano come Francesco Carcano, che forse era suo fratello, fu licenziato perché sostituito da Gaudenzio Locati. £. 150.

²¹⁵ Cfr. soprani. Ricevette le ricognizioni natalizie di £. 24. Per gli anni 1692-1693 la ricognizione venne data ai quattro coristi, senza che fossero specificato i loro nomi, che abbiamo rintracciato nella contabilità delle Opere Pie.

²¹⁶ £. 300.

²¹⁷ Cfr. soprani. Assunto «per aiuto del sig. Dragone». Il 10 lug. 1694 venne «pagato come corista in luogo del rev. Giuseppe Mantegazza» (cfr. TFS, 1694-95, c. 63d). Non è specificato che fosse un basso, ma lo supponiamo dal momento che venne assunto in aiuto di Gaudenzio Locati, che era, appunto, un basso.

²¹⁸ £. 24; £. 84 dal 1698 (cfr. TFS, 1702-03, c. 75s).

²¹⁹ Cfr. organisti e soprani. Svolgeva contemporaneamente la funzione di cantore e 2° organista. Mancando i libri di conti del 1682-83, non possiamo sapere quando cessò l'attività.

²²⁰ Si tratta probabilmente di un bambino. Non essendo stipendiato, ricevette la ricognizione natalizia di £. 3.3 il 25 dic. 1664.

²²¹ La grafia è incerta. Dal nome e dall'entità del pagamento possiamo desumere che si tratti di un bambino. Non essendo stipendiato, ricevette la ricognizione natalizia di £. 6.6 il 25 dic. 1664.

²²² Non essendo stipendiato, ricevette la ricognizione natalizia di £. 12.12 il 24 dic. 1663. Per lui il 22 apr. 1662 la tesoreria aveva speso £. 39.4 in vestiti.

²²³ Ricevette £. 25.12 il 25 dic. 1669 e £. 39 il 26 dic. 1670.

Carlo Antonio Clemente 1678²²⁵

Giovanni Pellati 17 apr. 1679 - 1696²²⁶

Giuseppe Recchi 15 nov. 1679 – 27 dic. 1680²²⁷

Angelo Francesco Recchi 15 nov. 1679 – 27 dic. 1680²²⁸

Violinisti

Francesco Carcano 1 gen. – 12 set. 1681²²⁹

Giuseppe Andrea Carcano 1 mag. 1686 – 18 nov. 1697²³⁰

violinista non identificato 2 dic. ? (tra 1684-87)²³¹

Giovanni Odo 1 mar. 1684 – 1685²³²

Giovanni Battista Ramazzo 18 dic. 1687 – 1 nov. 1693²³³

Suonatori di violone

Giovanni Odo 1 mar. 1684 – 1 mar. 1706²³⁴

²²⁴ Proveniva probabilmente da Romagnano Sesia vicino a Novara. Ricevette £. 12.16 il 25 dic. 1669.

²²⁵ Venne pagato £. 21 il 30 dic. per aver cantato gratis per circa sei mesi. Un «Clemente musico» era stato pagato £. 12 per la festa di S. Gaudenzio del gen. 1678, un «Clemente tenore» £. 9.10 per quella del 1679. Un «Clementino» venne ingaggiato per le feste di S. Adalgisio e di S. Gaudenzio del 1688 e 1689: per quest'ultimo anno è specificato che si trattava di un musico del Duomo. Un Antonio Clemente cantò in *Ercole in Tebe* (Firenze, 1661. Cfr. SARTORI 1990, n. 9054).

²²⁶ Figlio di Giacomo, proveniente da Robbio. Gli vennero versate le ricognizioni natalizie per gli anni 1689-1694, 1696. Per gli anni 1691-1692 non è specificato il suo nome, essendo la ricognizione devoluta genericamente ai coristi, ma dalla contabilità delle Opere Pie sappiamo che lui era tra questi.

²²⁷ Fratello di Angelo Francesco. £. 600 assieme al fratello.

²²⁸ Fratello di Giuseppe. £. 600 assieme al fratello.

²²⁹ Cfr. bassi: cantava da basso e suonava il violino.

²³⁰ Cfr. bassi: cantava da basso e suonava il violino.

²³¹ Venne licenziato. £. 2

²³² Cfr. suonatori di violone. Assunto inizialmente per suonare il violino e il violone, continuò poi suonando solo quest'ultimo strumento, ma non sappiamo da quale data: il primo pagamento in cui è specificata la sola qualifica di «violone» risale al 20 feb. 1686 (cfr. TFS, 1686-87, c. 84d). Venne licenziato [...] per sgravare la chiesa» (TFS, 1706-07, c. 75s). £. 82.

²³³ Precedentemente alla sua assunzione, il 22 apr. 1675 gli era stata assegnata una ricognizione di £. 14 e il 14 lug. dell'anno successivo una mancia dello stesso importo per la sua attività, evidentemente senza stipendio, di violinista. Licenziato. £. 72.

²³⁴ Cfr. violinisti. Assunto inizialmente per suonare il violino e il violone. Il pagamento del 21 apr. 1698 venne effettuato al «sig. canonico Giuseppe Maria Cattaneo amministratore delle Convertite per conto di detto sig. Giovanni Odo». Fu licenziato «per sgravare la chiesa» in un

Organari

Andrea Gavinello da Bellinzago 1669 – 1738²³⁵

CORISTI²³⁶

Giovanni Pietro Paldo 1651 – 1653

Andrea Bertola 1651 - 1675²³⁷

Francesco Belotto 1652

Cristoforo Guastamiglio mag. 1653 – 15 lug. 1660²³⁸

Antonio Diledo 1 apr. 1653 – 1655²³⁹

Giovanni Cattaneo 1655 30 giu. 1660²⁴⁰

Giovanni Stefano Cotta 1657 – 31 mar. 1660

periodo di difficoltà economiche (cfr. TFS, 1706-07, c. 75s). £. 82; £. 180 dal 1° mar. 1687; £. 210 dal 1° mar. 1694.

²³⁵ Andrea Gavinello da Bellinzago era stato ingaggiato per la manutenzione degli organi della Chiesa a partire dal 5 feb. 1662. Nel 1664 per la prima volta fu pagato per il lavoro di accordatura di un intero anno (cfr. TFS, 1663-66, c. 59s). Gli venne pagata la manutenzione degli organi per gli anni 1669, 1673 e 1674. Solo nel 1678 i suoi pagamenti furono inseriti tra gli stipendiati, ma già nel primo di questi è appuntato che l'organaro rivendicava il pagamento mai effettuato per la manutenzione effettuata negli anni 1676-1677 (cfr. TFS, 1678-79, c. 68s). Venne pagato l'ultima volta il 15 gen. 1737 per la manutenzione degli organi del 1736. £. 30.5 nel 1663; £. 22.4 nel 1669; £. 22 nel 1674-75; £. 25 dal 1678; £. 28 nel 1680; £. 44 (41+3 per il nolo dell'organino per S. Giulio) dal 1684; £. 47 (44+3) dal 1685.

²³⁶ Il 10 nov. 1653 venne effettuato un pagamento ai 4 coristi dal 1° ott. 1651 a tutto il 1653, dal quale furono defalcate £. 582 «per vacanza d'alcuni mesi di detti corista [= coristi]» (OP, 1651-64, c. 33r). Abbiamo desunto i loro nomi dai pagamenti della Cappella: Paldo, Casalino, Diledo, il «corista di Vigevano» e Belotto per 1653.

Negli anni 1654-1656, siccome i pagamenti ai coristi sono collettivi, non troviamo specificati i loro nomi: dai pagamenti della Cappella possiamo ricavare i seguenti nomi: Casalino, Diledo, Guastamiglio e Cattaneo. Nel 1656 dal totale vennero «detratte però £. 56 per mancanza di residenza d'uno d'essi per mesi duoi et alcuni giorni» (COP, 1651-64, c. 38r).

Per il 1675 abbiamo trovato la registrazione dei pagamenti del 1° trimestre (cfr. COP, 1665-75, c. 63v). Probabilmente gli altri sono stati segnati nel libro successivo, relativo agli anni 1676-85, che è mancante. Per questi anni siamo comunque riusciti a intracciare alcuni nomi dalla contabilità della TFS.

Nel 1696, durante la Settimana Santa, vennero pagati dei musici per sopperire ai coristi vacanti (cfr. COP, 1696, p. 2).

²³⁷ Manca la documentazione per gli anni 1654, 1656.

²³⁸ Pagato come corista sicuramente a partire dal gen. 1657. In TFS è definito «corista» dal mag. 1653 al 31 dic. 1655.

²³⁹ Manca la documentazione per gli anni 1654, 1656.

²⁴⁰ Manca la documentazione per il 1656. Nel 1657 fu pagato a partire dal 27 mar.; nel 1658 fino al 31 giu.

Carlo Guglielmo Negri 1 lug. 1660 - fine anno?²⁴¹

Francesco Bernardino Cattaneo da 15 lug. 1660 - 1676²⁴²

Ieronimo Colli 18apr -31 ago. 1661²⁴³

Basilio Scarione ago. 1661 - 12 apr. 1663²⁴⁴

Carlo Giuseppe Negrone set. 1661 - 1669²⁴⁵

Domenico Tacchini 1 ott. 1663 - 7 apr. 1665; 4 feb. - 6 dic. 1667²⁴⁶

Stefano Cotta 1 lug. 1665 - 3 feb. 1667

Giovanni Battista Rotondi 6 dic. ca. 1667 - 31 mar. 1668²⁴⁷

Giovanni Battista Caccia 1 apr. 1668 - 10 mar. ca. 1693²⁴⁸

Giovanni Battista Riparo gen. - feb. 1670²⁴⁹

Gaudenzio Locati 16 nov. 1670 - 30 set. 1673;²⁵⁰ 1693 - 1694;²⁵¹ 1697 - metà maggio 1699²⁵²

Francesco Fasolo 1 mar. 1674 - 31 mar. 1675²⁵³

²⁴¹ Si identifica con de Nigris.

²⁴² Fu assente in ott.-nov. 1669 e dal 1° mag. al 23 giu. 1670. Da TFS sappiamo che nel 1676 ricevette la ricognizione natalizia come corista. Dato che manca il libro di conti dal 1676 al 1685, non possiamo escludere che sia rimasto in servizio anche dopo il 1676. Morto prima del 16 dic. 1690.

²⁴³ Ieronimo Colli era già pagato per celebrare la messa quotidiana dal 1° gen. al 18 apr. 1661.

²⁴⁴ Cessò il servizio perché morì. Il suo compenso postumo venne pagato al suocero Carlo Settalto.

²⁴⁵ Licenziato.

²⁴⁶ Cfr. organisti. Domenico Tacchini era il sacerdote che fino alla morte di Basilio Scarione aveva celebrato la messa al suo posto.

²⁴⁷ Potrebbe trattarsi del basso in servizio presso la cappella del Duomo di Milano nel periodo in cui fu maestro Giovanni Antonio Grossi (1669-1684) (cfr. DE FLORENTIIS² 1986, p. 280).

²⁴⁸ Cfr. soprani e bassi. Probabilmente deceduto, perché l'ultimo pagamento fu effettuato il 3 mag. al fratello Giovanni Angelo. Mancano documenti per gli anni 1676-1685: dalla contabilità della Tesoreria sappiamo però che nel 1680 e 1685 ricevette la ricognizione o strenna natalizia di *l.* 24 come corista. È documentata la sua presenza continuativa dal dic. 1686.

²⁴⁹ Ritiratosi «per indisposizione».

²⁵⁰ Ritiratosi per rinuncia.

²⁵¹ Gli venne versata, in qualità di corista, la ricognizione natalizia nel 1693. Aveva già «servito in coro due mesi e mezzo sino dall'anno 1694» (COP, 1697-98, c. 36d), ma non sappiamo esattamente quando.

²⁵² Morì il 10 set. 1699 (cfr. COP, 1699-1700, c. 34v). Dall'entità del saldo abbiamo calcolato che abbia cessato di lavorare verso metà mag.

²⁵³ Potrebbe trattarsi di Francesco Fasola o Fasolo, nato a Zelo Bon Persico vicino Lodi e morto a Torino il 18 marzo 1712. Dal 1688 al 1712 fu maestro di cappella del Duomo di Torino (cfr. BOGGIO 1989, p. 98), nel 1695 compose *Il Pastore fortunato*, rappresentato nel palazzo del conte Ottavio Provana di Druent (cfr. SARTORI 1990, n. 18137) e nello stesso anno il 2° e 3° atto de *L'Anfitrione di Plauto* rappresentato a Torino, il cui 1° atto fu invece musicato da Angelo

Francesco Antonio Zucone da 7 feb. 1676²⁵⁴

Alessandro Volonterio 1 gen.? 1684 - 1700²⁵⁵

Giovanni Pellati dic. 1686 – 28 feb. 1696

Francesco Antonio Zucone metà dic. 1686 – prima del 20 mag. 1689²⁵⁶

Antonio Bignoni ago. 1691 – ?

Giuseppe Mantegazza 1 mag. 1692 - 1695²⁵⁷

Carlo Antonio Vignano 1 mag. 1692; 10 lug. 1694; 10 set. 1699 - 1700²⁵⁸

Francesco Maria Campi 1694 – 1695

Pietro Paolo Capitaneo 20 dic. 1696 - 1700²⁵⁹

Gaetano Sanchez 1 feb. 1697 - 1700²⁶⁰

ALTRE SPESE²⁶¹

1 gen. Circoncisione

1649 “4 parti di musica”

1650 “6 parti di musica”

1651 “4 parti di musica”

Domenico Lignani, maestro della Cappella di corte dal 1697 al 1700 (cfr. SARTORI 1990, n. 1968). Di lui rimangono anche molti brani di musica sacra (cfr. BOUQUET BOYER 2001).

²⁵⁴ Cfr. organisti. Il 16 feb. 1676 fu pagato come cantore «per il suo salario di un mese et giorni 6, che poi è stato fatto corista» (TFS, 1672-77, c. 69d).

²⁵⁵ Nell'ultimo pagamento come contralto della Cappella relativo al dic. 1683 è scritto: «non si noterà più a libro perché serve da corista» (TFS, 1684-85, c. 93s). Mancano i pagamenti del 1685-1686. Non ha la “recognizione” nel 1688: «per il quarto corista non se li dà sin ora cosa alcuna qual è Volonterio» (TFS, 1688-89, c. 76s).

²⁵⁶ Morto fra il 3 e il 20 mag. 1689: la prima data si riferisce all'ultimo pagamento versato direttamente a lui e la seconda a quello effettuato postumo nelle mani della madre (COP, 1686-93, c. 3r).

²⁵⁷ Un Giuseppe Mantegazza fu attivo come organista a Vercate tra il lug. 1680 e il lug. 1681 (cfr. DELLABORRA, p. 382). Il 10 lug. 1694 al posto di Mantegazza fu pagato Carlo Antonio Vignano (TFS, 1694-95, c. 63d).

²⁵⁸ Il 10 lug. 1693 venne pagato «come corista in luogo del rev. Gioseppe Mantegaza» (TFS, 1694-95, c. 63d), che però risulta regolarmente stipendiato nei conti delle OP. Il 10 set. 1699 successe a Gaudenzio Locati, che era morto.

²⁵⁹ Il 21 dic. 1696 è scritto «ha incominciato servire di corista il sig. Pietro Paolo Capitaneo per un anno a venire» (TFS, 1696-97a, c. 62s).

²⁶⁰ È definito «sostituto corista» (TFS, 1698-99, c. 45d).

²⁶¹ A parte la festa patronale di S. Gaudenzio, per la quale venivano sempre chiamati musicisti forestieri che si aggiungevano a quelli della Basilica, in occasione delle feste minori si trovano spese per la musica quasi solo nei primi anni presi in considerazione dal presente studio, quando non c'erano musicisti regolarmente stipendiati.

22 gen. S. Gaudenzio

- 1649 soprano da Pavia del sig. Francesco Beleredi; Antonio Maria Salina detto il Paesano; Cassano Celidone da Milano; Carlo Coradini liutista di Roma; Antonio violinista ha suonato come 1° organista; Angelo Lonati;²⁶² Talino; Casalino; Palestina; Agostino (padre) basso; Gnugno Contralto; Giulio Cotta (padre) 2° organista; Trombone del Duomo; 3 soprani del Duomo; Celidone (fratello di Cassano); Cervio contralto; Carlo Brunia ha composto la musica
- 1650 Ascanio soprano da Pavia; Antonio M. Salina;²⁶³ soprano condotto dal sig. Celidone da Milano; Celidone da Milano; Casalino soprano; Sesino tenore da Milano; Antonio del violino; organista del Duomo; Trombettino contralto;²⁶⁴ Angelo Lonati; Celidone basso (fratello del precedente); Diledo basso di ripieno; Gnugno; Filago (padre) 2° organista; trombone del Duomo; Casalino tenore; Carlo Brunia compositore
- 1651 da Milano: Cassano Celidone, Dionisio,²⁶⁵ soprano; Bartolomeo Sisino, Casalino, Casalino soprano, Antonio del violino (anche come organista), Palestina, Romagnino, Gnugna, Rosino²⁶⁶ soprano, Diledo, Celidone basso di Novara, basso da Fontane, soprano dell'organista [= allievo?], [tenente?] da Borgomanero, Varese organista, Cremona, Carlo Brunia
- 1652 da Milano:²⁶⁷ Piantanida, Aquino, Celidone, soprano; Antonio Maria del violino da Pavia, Beria organista del Duomo, Carlo Brunia organista,
- 1653 da Milano: Piantanida, Aquino, Pestagallo e suo figlio; Cassano [Celidone?], Mondondone maestro di cappella; contralto del card. Odescalchi
- 1654 da Milano: soprano del conte Borromeo; contralto; basso del Duomo; organista del Duomo; tenore del Duomo; musica ordinaria di S. Gaudenzio²⁶⁸
- 1655 da Pavia: Magolio maestro di cappella, Andrea soprano, Antonio Maria e figlio con cornetto e violino; da Milano: Cerniogo contralto, Pietro Santo basso;²⁶⁹ basso; musicisti di S. Gau-

²⁶² Definito falsetto in TFS, 1647-48, c. 41d. All'epoca aveva 37 anni ed era «abitante e cittadino di Novara», come si definisce in un documento del 1639, dal quale si possono trarre ulteriori informazioni sulla sua biografia (cfr. SANVITO 1988, p. 150).

²⁶³ Contralto attivo presso la cappella musicale del Duomo di Como (cfr. LONGATTI 1988, p. 308).

²⁶⁴ Potrebbe trattarsi di Agostino Trombetta che cantò ne *Le fortune di Rodope e Damira* (Bologna, 1658. Cfr. SARTORI 1990, n. 10809).

²⁶⁵ Dovrebbe essere Dionisio Pesenti, cantore nella cappella del Duomo di Milano durante il periodo in cui fu maestro Michel Angelo Grancino (1650-1669) (cfr. de FLORENTIIS² 1986, p. 279).

²⁶⁶ Potrebbe trattarsi non di un nome, quanto dell'appellativo di uno dei fanciulli cantori detti "Rossini", che venivano istruiti nel Duomo di Novara (cfr. BOGGIO 1989, p. 105).

²⁶⁷ L'8 nov. 1651 vennero spesi 10 soldi per 4 lettere spedite a Milano per ingaggiare i musicisti (cfr. TFS, 1651-52, c. 74r).

²⁶⁸ Nel 1654, rispetto agli anni precedenti in cui la cappella era in via di costruzione, sono ingaggiati meno musicisti forestieri, come è annotato nella contabilità: «altra musica forastiera non s'è tolta, servendosi con i suddetti della nostra ordinaria» (TFS, 1653-54, c. 62r).

²⁶⁹ Potrebbe essere Pietro Santi Garghetti, che cantò ne *I varii effetti d'amore* (Vienna, 1685. Cfr. SARTORI 1990, n. 24324).

- denzio; Giarda 2° organista del Duomo; Francesco Gariboldi falsetto;²⁷⁰ Palestina tenore; Giovanni Pietro Molli basso
- 1656 tenore carmelitano da Casale; Palestina; Giovanni Pietro Molli basso; violino e fagotto; Francesco Gariboldi falsetto
- 1657 tenore da Vigevano; Carlo Paladino violino del Duomo; Antonio Maria Limotti violino del Duomo; fagotto; Giovanni Chiappano compositore; basso (padre di S. Paolo); contralto di Orta; Bufalorino
- 1661 5 musicisti, di cui 3 da Milano e un soprano; Fiamenghino soprano; Beria organista del Duomo²⁷¹
- 1662 da Milano: Fiamenghino soprano, basso, tenore, contralto (padre); Beria organista; soprano del Duomo; 2 musicisti del Duomo; Romagnino 2° organo; priore di S. Paolo violone
- 1663 da Milano: don Alessandro basso, contralto, tenore; Fiamenghino soprano, Monsino [= Monzino?] soprano;²⁷² Brunia organista; Battistino;²⁷³ Desiderio; Romagnino 2° organo
- 1664 don Alessandro basso; Rotondi contralto; Brunia organista; Monsino soprano; Fagnano tenore; Fiamenghino soprano
- 1665 da Milano contralto e soprano castrato; Romagnino; basso del Duomo; Mortarino contralto
- 1670 Domenico Broglia «musicista d'eccellenza»
- 1671 spese per la musica £. 185.10
- 1675 spese per la festa (non solo la musica) £. 818
- 1676 spese per la festa (non solo la musica) £. 965.14
- 1677 spese per la festa (non solo la musica) £. 977.10
- 1678 da Milano: Pestaluzzi violino, Rotradi tenore, Scotino contralto;²⁷⁴ Ferrari basso, 2 soprani; da Novara: Bernardo Barba, Frova, Carlo Paladino, soprano del Duomo, Ramazzo violino, Clementi musicista; Curti violino, Guglielmi organista
- 1679 Curti violino da Galliate; don Alessandro basso; Cattaneo contralto; Todeschino soprano; Ravelli violone; Guglielmi organo; Fasola cantore; Ramazzo violino e violone; Carlo Paladino basso; Duello contralto; Testa basso; Clemente tenore; soldato cantore; castrato del Duomo

²⁷⁰ Potrebbe identificarsi con il musicista ingaggiato presso il Duomo di Milano per la “festa del S. Chiodo” nel periodo in cui era maestro di cappella Giovanni Antonio Grossi (1669-1684) (cfr. de Florentiis² 1986, p. 280).

²⁷¹ Lodigiano, aveva assunto questo incarico nel 1651 (cfr. BOGGIO 1989, p. 106). Di lui rimangono due raccolte a stampa nell'Archivio del Duomo di Como (cfr. PICCHI 1990, pp. 5-6).

²⁷² Potrebbe trattarsi di Giovanni Antonio Monza, che cantò in *Ippolita reina delle Amazzoni* (Milano, 1670 Cfr. SATORI 1990, n. 13619).

²⁷³ Potrebbe trattarsi di Gabriel Angelo Battistini, che cantò ne *L'Erinto* (Monaco, 1661. Cfr. SATORI 1990, n. 9109).

²⁷⁴ Potrebbe trattarsi del contralto Carlo Scotto, al servizio presso la Cappella del Duomo di Milano fino al lug. 1681, al quale subentrò Pietro Francesco Tosi (cfr. MAGAUDDA – COSTANTINI 2002, pp. 308-309), che, in qualità di musicista della real cappella del governatore di Milano, cantò in *Pallazzo del segreto* (Milano, 1683) e in *Eteocle e Polinice* (Milano 1684. Cfr. SATORI 1990, nn. 17728 e 9335).

- 1680 7 musici da Milano *£.* 504; musici di Novara *£.* 152;²⁷⁵ Ambrogio Bissone maestro di cappella; priore Ronchi di S. Paolo violone; Curti violinista; 4 trombe sopra il campanile la vigilia tra cui Giuseppe Rota
- 1681 musica *£.* 1077.18, di cui *£.* 770 per Ambrogio Bissone e la musica forestiera; 4 musici forestieri; Curti violinista; 4 trombe sopra il campanile la vigilia tra cui Giuseppe Rota
- 1685 Gravelino (padre) e musici forestieri *£.* 415; musici di Novara tra cui Bisozi violone e tromba *£.* 112
- 1686 musici *£.* 179
- 1688 4 musici da Milano: Terino organista, Giuseppe Odasio contralto;²⁷⁶ Giuseppe Castellino soprano;²⁷⁷ Giuseppe Maria Visconti basso; Legnano da Vercelli; padre Carcani da Varese; Francesco Pagnone soprano del Duomo; Clementino;²⁷⁸ Duvello; Testa basso; soldato tedesco tenore; Fasola mastro di cappella
- 1689²⁷⁹ padre Carcani; padre Brusaschi; Terino organista; Legnani; Visconti basso da Milano; Porta soprano da Milano;²⁸⁰ Moncino [= Monzino?] tenore da Milano; musici del Duomo: Duvello, Zetta, Vilanotto, Vignano, Clementino, Pagnone soprano
- 1690 soprano del Duomo; Ferrari basso; Nicolò soprano da Milano; Legnano da Vercelli; padre Carcani da Vercelli; padre Brusaschi da Casale; musici di Novara: Bigone 1° organista, Duello 2° organista; Gamolotto contralto, Vignano soprano, Vignano tenore; Fasola maestro di cappella
- 1691 Tommaso Bigone organista del Duomo; Pagnone soprano; Duello 2° organo; Vignano minore; Vignano maggiore; Gamolotto; Giuseppe Antonio Fasola; Giovanni Maria Curti violino; Vincenzo Fasola
- 1692 per i musici *£.* 286.10
- 1693 musici *£.* 98
- 1694 Castoldino tenore da Milano;²⁸¹ Stefano Portagalli soprano da Pavia; Vincenzo Fasola maestro di cappella

²⁷⁵ I dati relativi ai pagamenti complessivi qui riportati sono tratti da TFS, 1679-81a, p. 4. In TFS, 1679-81b, p. 7 è invece annotato che furono date *£.* 792 ad Ambrogio Bissone per pagare la musica forestiera e di Novara.

²⁷⁶ Nel 1694 cantò ne *L'Arione* (Milano, 1694. Cfr. SARTORI 1990, n. 2641).

²⁷⁷ Potrebbe trattarsi di Giuseppe Castelli di Milano, virtuoso del conte d'Anguillara governatore di Novara, che cantò ne *Le gare del regno tra Tolomeo e Cleopatra* (Brescia, 1698) e ne *Il Furio Camillo* e ne *L'innocenza giustificata*, (Crema, 1701. Cfr. SARTORI 1990, nn. 11261, 11151, 13318).

²⁷⁸ Potrebbe identificarsi con il Clementino che cantò ne *I varii effetti d'amore* (Vienna, 1685) e ne *Il Palladio in Roma* (Vienna, 1685. Cfr. SARTORI 1990, nn. 24324, 17717).

²⁷⁹ Le spese generali di quest'anno furono inferiori, perché si utilizzò lo stesso apparato per l'entrata del vescovo Giovanni Battista Visconti.

²⁸⁰ Potrebbe trattarsi del milanese Carlo Porta che cantò ne *Il Vespesiano* (Crema, 1694. Cfr. SARTORI 1990, n. 24731).

²⁸¹ Potrebbe trattarsi del tenore Bernardino Castoldi, al servizio della cappella del Duomo di Milano nel periodo in cui era maestro Giovanni Maria Appiani (1693-1714) (cfr. DE FLORENTIIS² 1986, p. 280).

1695 ai musicisti forestieri £. 177.12, tra cui Antonio Fontana violone e Francesco basso da Milano²⁸²

1696 Ferrari basso; Celidone tenore; Ambrogio Bissone maestro di cappella di Vercelli al posto di Vincenzo Fasola ammalato; musicisti della cattedrale (cantori e suonatori) £. 135.4

1697 Antonio Maria Torriani basso di Cremona; Pietro Antonio Stroppa soprano di Cremona; musicisti del Duomo

1698 musicisti del Duomo £. 194

1699 musicisti £. 196.14

31 gen. S. Giulio

1649 “4 parti” per la messa

1650 musica

1651 “4 parti di musica”

2 apr. anniversario di mons. Tornielli

1650 musicisti per l'ufficio cantato

Feste pasquali

1649 4 musicisti per cantare: la Salve il sabato antecedente la Domenica delle Palme; il Passio e la Salve la Domenica delle Palme; 3 uffici nella Settimana Santa; il Passio il Venerdì Santo

1650 “4 parti” per cantare: la Salve il sabato antecedente la Domenica delle Palme; il Passio e la Salve la Domenica delle Palme; 3 uffici nella Settimana Santa; il Passio il Venerdì Santo

1651 “4 parti” per cantare la Salve il sabato antecedente la Domenica delle Palme; il Passio e la Salve la Domenica delle Palme; 3 uffici nella Settimana Santa; il Passio il Venerdì Santo

1663 contralto spagnolo

14 mag. (dopo il) anniversario della morte di Pietro Francesco Pernati

1666 musica

3 ago. Deposizione di S. Gaudenzio

1649 4 musicisti

1650 “4 parti di musica”

1651 “4 parti di musica”

8 set. Natività

1671 soprano alla messa grande

30 set. S. Gerolamo

1651 “2 parti di musica”

1653 Palestina per messa cantata e vespro; Beria per 2 uffici

6 ott. S. Adalgisio

1684 musicisti del Duomo

²⁸² Potrebbe identificarsi con il basso Francesco Bianchi, elencato tra i “musicisti straordinari per la festa di S. Croce” pagati nel Duomo di Milano durante il periodo in cui era maestro di cappella Giovanni Maria Appiani (1693-1714) (cfr. DE FLORENTIS² 1986, p. 280).

1686 soprano del Duomo
 1688 musicisti Mandolino,²⁸³ Pagnone, Clementino, Vilanotto, soldato tedesco tenore, Vignano
 1689 Gaudenzio Locati; soprani del Duomo ed altri: Mandolino, Pagnone soprano, Clementino, Vilanotto, Vignano, soldato tedesco
 1689 soprano del Duomo
 1690 soprano del Duomo
 1695 Ballarino violino

4 nov. S. Carlo

1648 5 musicisti
 1649 4 musicisti
 1650 “5 parti di musica”
 1660 soprano e altro cantore

11 nov. S. Martino

1648 “4 parti di musica”
 1649 musicisti
 1650 “6 parti di musica”

25 dic. Natale

1651 soprano
 1653 soprano

Cerimonie per la Città

1649 “4 parti di musica” per la messa cantata dello Spirito Santo (8 gen.); 4 musicisti per la messa dello Spirito Santo per il Consiglio Maggiore (13 giu.); 4 musicisti per messa di voto cantata alla Madonna
 1650 4 musicisti per la messa dello Spirito Santo cantata per il Consiglio Maggiore (gen.); musicisti per la messa dello Spirito Santo (giu.); 4 musicisti per la messa di voto (4 set.)
 1651 “5 parti di musica” (9 gen.); “4 parti di musica” per la messa cantata per il Consiglio Maggiore (13 giu.); 4 musicisti per la messa di voto (3 set.)
 1671 messa grande dello Spirito Santo (8 gen.) musica
 1688 morte del decurione dott. Rinaldo Tattone (19 gen.)
 1689 morte dei decurioni Ferrante Caccia e Pietro Angelo Brusati (3 mar.)
 1690 morte del decurione sergente maggiore Pick (19 nov.)
 1691 morte del decurione dott. Marco Antonio Gallarati (6 gen.)
 1693 morte dei decurioni Ravagliati (16 ott.), Giovanni Battista Ponzio (28 nov.)
 1694 morte dei decurioni dott. Giuseppe Ragliotti (15 gen.), dott. Piotti (6 feb.), Giovanni Battista de' Capitanei (2 apr.), fisico Giuseppe Gallarati (1 ago.)
 1695 morte dei decurioni Tommaso Zango (28 gen.), nobile Camillo Bagliotti (5 dic.), dott. Costanzo Boniperti (20 dic.)

Occasioni particolari

1648 Traslazione di S. Gaudenzio: 4 musicisti per messa e vespro (23 ott.)

²⁸³ Potrebbe trattarsi di Giovanni Mandolini, che cantò in *Arionisto* e ne *La prosperità di Elio Seiano* (Milano, 1699. Cfr. SARTORI 1990, nn. 2643 e 19246).

- 1653 Venuta del card. Odescalchi (14 apr.): 2 musici; anniversario di mons. Caccia: soprano da Vigevano (13 ago.)
 1656 Ingresso del vescovo Giulio M. Odescalchi (7 dic.): cantore Gniugna
 1678 2 messe cantate per ordine della moglie del sergente maggiore del terzo di Lombardia (4 ago.)
 1690 Ingresso del vescovo Giovanni Battista Visconti (15 gen.): Duvello 2° organista; soprano del Duomo

Spese per strumenti

- 1649 il curato Soncino accorda gli organi (gen.); fattura della gelosia all'organino (20 dic.)
 1650 Soncino accomoda gli organi (gen.); fattura di una campana (gen.)
 1651 spese per campane (30 apr., 3 set.)
 1652 spese per la tenda dell'organo maggiore (23 lug.); spese per uan campana (23 lug.)
 1653 aggiustatura di ferri per la campana (mar.)
 1653 riparazione di entrambi gli organi da parte dell'organista Giovanni Chiapano
 1654 trasporto del regale nella chiesa di S. Giulio; mascarizzo al battente della campana grande (6 lug.); banchi in cantoria per i musici piccoli (25 set.); spese per aggiustare l'organo piccolo (nov.)
 1655 spese per aggiustare i mantici degli organi; pulizia dell'organo piccolo (gen.); rilegatura di libri del coro (dopo gen.)
 1656 spostamento del regale a S. Gaudenzio per Settimana Santa e S. Adalgisio e nella chiesa di S. Giulio (dopo 28 mag.); riparazione dei mantici dell'organo grande (28 set.)
 1657 battente della terza campana (10 apr.)
 1662 riporto dell'organo (15 gen.); aggiustati e intonati entrambi gli organi; riportato l'organino
 1663 accomodatura dell'oragno e nolo dell'organino per la festa del Santo (gen.)
 1665 nolo e riparazione dell'organino per la festa di S. Gaudenzio (29 gen.) e trasporto nella chiesa di S. Giulio (1 feb.); spese per la campana (16 dic.)
 1671 trasporto dell'organino a S. Giulio (7 feb.); panche sugli organi per i musici (10 feb.); riparazione e accordatura degli organi (13 apr.)
 1680 riparazione dell'organino (28 gen.); nolo dell'organino per la festa del Santo e per la chiesa di S. Giulio; aggiustati entrambi gli organi e ammodernato quello vecchio (8 gen.); nolo dell'organino per la festa del Santo e per la chiesa di S. Giulio
 1684 spostamento del clavicembalo (clavacino, clavazino) in diversi luoghi durante la Settimana Santa (28 mar.)
 1686 fattura di due scale per gli organi (31 gen.); tolte e rimesse le campane (dopo 3 mag.)
 1688 applicazione del tiratutti all'organo (9 feb.)
 1689 tolta e rimessa la campana grande (16 gen.); trasporto dell'organo nella chiesa di S. Giulio
 1690 trasporto dell'organo nella chiesa di S. Giulio
 1694 riparazione dei mantici (4 mar.)

Spese per libri di musica

- 1649 gen.: acquisto di 8 messali da morto rilegati, 2 messali grandi slegati; rilegatura di 2 messali grandi e 3 da morto
 1650 carta da musica (dopo gen.)
 1653 legatura e ricopertura del breviario grande del coro (22 mar.); 2 copie di libri per cantare sull'organo
 1654 4 copie di libri di musica (2 lug.); 3 copie di libri di messe e vesperi comperate a Milano e carta da musica (ago.)

- 1655 acquisto e rilegatura di vespri e mottetti (gen.)
1661 riparazione di libri del coro (15 ott.)
1662 libri di inni da Roma (24 set.)
1663 rilegatura dei libri di inni (1 gen.); acquisto di un libro del coro (22 nov.)
1664 rilegatura del libro del coro (7 lug.)
1665 acquisto di messali (dopo 14 apr.)
1670 spese di copista (2 gen.); riparazione di messali
1671 acquisto di 2 salteri, 2 antifonari grandi e un corale comperati a Venezia, 10 copie di libri di musica e loro rilegatura (10 gen.)
1672 riparazione di tutti i libri del coro (9 dic.)
1674 acquisto di 2 messali (28 mar.)
1676 riparazione di 3 libri del coro (24 nov.)
1679 rilegatura di libri (4-30 ago.)
1684 riparazione di messale (12 mag.); acquisto di un libro di musica da Isabella Leonarda (11 lug.)
1685 acquisto di 2 messali (4 dic.); riparazione di libri del coro (15 dic.) riparazione di libri del coro (25 dic.)
1686 acquisto di un libro di musica (30 nov.)
1687 fattura di 4 libri di canto fermo da parte del P. Sesti di Turbigo (L. 600) (21-22 giu.)
1690 rilegatura del diurno del coro (30 mar.)
1691 rilegatura di un libro grosso del coro (15 mag.)
1692 riparazione di libri del coro (dopo gen.)
1695 acquisto di messe e vespri cantati a stampa; rilegatura di libri di musica; acquisto di carta per rilegare i libri di canto fermo
1697 due cartelle di messe da requiem (dopo 10 giu.)
1698 lavori sui libri del coro (11 apr.)

APPENDICE B²⁸⁴1) Tesoreria della Fabbrica Sacrestia²⁸⁵

²⁸⁴ Abbiamo messo tra parentesi quadra e sottolineato le indicazioni di pagina, doppiosottolineato le date ed evidenziato in grassetto i nomi propri e i termini di interesse musicale; normalizzato punteggiatura, accenti e apostrofi, maiuscole e minuscole, doppie e scempie; corretto gli errori evidenti, eliminato la «h» dove non più in uso, sostituito la «j» con la «i», la «t» con la «z» davanti alla «d» nei termini in cui non è più in uso (ad es. «compositione»); sciolto le abbreviazioni più lontane dall'uso moderno ed esteso a tutto il testo quelle più frequenti, come D. = don; mons. = monsignore; S. = san, santa, santo; SS. = santissimo; sig. = signor, signora, signore; sigg. = signore, signori; ₣. = lira, lire. Abbiamo condensato nelle prime tre lettere i nomi dei mesi (che nell'originale sono normalmente abbreviati in modo diverso) e scritto con cifre i numeri, sia ordinali che cardinali, quando scritti con le lettere, per economizzare spazio e rendere più omogeneo il testo.

²⁸⁵ I volumi sono indicati con le cifre relative agli anni cui si riferiscono. Quelli della Tesoreria della Fabbrica Sacrestia della seconda metà del sec. XVII che si conservano nell'Archivio di S. Gaudenzio sono i seguenti: 1651-52, 1653-54, 1655-56, 1657-58, 1659-60, 1661-62, 1633-66, 1667-71, 1672-73, 1672-77, 1678-79, 1679-81a (fascicolo), 1679-81b, 1680-81, 1684-85, 1684-87, 1686-87, 1688-89, 1690-91, 1692-93a (con l'indice analitico all'inizio), 1692-93b, 1694-95, 1696-97a (libro piccolo), 1696-97b (libro grande), 1697-99, 1698-99.

Per la maggior parte i volumi della Tesoreria contengono ciascuno la contabilità di due anni, dal 1° ott. al 30 set. e sono così organizzati:

- 1) prima è segnata la “scossa” ordinaria, cioè gli introiti derivanti da accordi pluriennali, lasciti, rendite, affitti, che si ripetono pressoché uguali ogni anno;
 - 2) segue la spesa ordinaria, relativa alle persone stipendiate, ivi compresi i musicisti, e alle spese ricorrenti, come acquisto di cera, di carbone, spese per la manutenzione ordinaria dell'edificio, degli organi e delle suppellettili, etc.;
 - 3) segue la “scossa straordinaria”, cioè la raccolta di denaro non fissa e prevedibile come quella della prima parte del volume;
 - 4) infine è segnata la “spesa straordinaria” per feste e cerimonie, lavori di manutenzione straordinaria, etc., tra cui figurano le spese extra per i musicisti stipendiati e tutte quelle per i musicisti esterni ingaggiati per occasioni particolari, comprese quelle ricorrenti, come la festa del patrono.
- Nella prima sezione le entrate occupano entrambe le pagine di sinistra e di destra: su quella di sinistra è annotata la causale dell'introito, mentre a destra sono specificati gli importi e le date di ogni singolo pagamento. È per questo motivo che queste pagine, così come quelle relative alla spesa ordinaria, hanno la stessa numerazione sia a sinistra che a destra. Per distinguerle abbiamo quindi aggiunto al numero di carta le lettere «s» (sinistra) e «d» (destra).

Nelle ultime due sezioni non vengono più usate le due pagine per marcare le stesse entrate o uscite, che vengono invece annotate in ordine cronologico, utilizzando le pagine in successione. Qui la numerazione o ricalca quella delle prime due sezioni, oppure è solo sulla pagina di destra. In quest'ultimo caso abbiamo contrassegnato i numeri delle carte con le lettere «r» (recto) e «v» (verso).

Dei pagamenti presenti nei libri contabili abbiamo riportato solo quelli di interesse musicale, ad esclusione di quelli che si ripetono più o meno identici nel corso degli anni.

1649-50

[57] «La fabbrica antedetta mantiene un **organista** che serve per sonar l'organo in nostra chiesa tutte le feste dell'anno et alli primi vesperi delle feste maggiori et di presente serve il reverendo sig. **Carlo Brunia** con salario di £. 330 l'anno [...] et queste atteso l'accrescimento fattoli li 13 set. 1646 di £. 30 di più del primo accordo».²⁸⁶

«Più mantiene uno altro che **alza li mantici** dell'organo ne' tempi suddetti et in occasione che si abbia a sonar tutti due gl'organi è tenuto l'istesso provvedere a sue spese l'altro per il secondo organo, essendo anche obbligato mantenere le scope et scopare a suoi tempi la chiesa quanto sia dal cancello dell'altar maggiore a basso e di presente serve Iacomo Barone questi ha cominciato dalli 2 ago. 1650 e si paga £. 40».

[66s] «La fabbrica suddetta paga ogn'anno al capitolo et sigg. canonici nella festa di S. Giulio [...] £. 12 per il **primo vespero et messa che detti sigg. canonici sono tenuti cantare** la vigilia et giorno rispettivamente di detto santo in detta **chiesa di S. Giulio** et questo in virtù del legato fatto dal quondam sig. Carlo Brusati [...]»²⁸⁷

[67] Il sig. **Carlo Brunia organista** nella nostra chiesa deve avere per resto di tante messe da lui celebrate 'ordine del detto Castaldi mio antecessore all'altare di S.ta Liberata quanto sia dalli 10 set. 1648 retro come il tutto è risultato dalli conti fatti con detto organista [...]

[69v] «Spese straordinarie fatte da me canonico Carlo Avogadro a conto della fabbrica suddetta dalli 28 set. 1648 per tutto li 25 set. 1650

1648 di 23 ott. pagato a **4 musici** per la messa cantata in cappelletta del santo et vespero [...] in chiesa nella festa della translazione del medesimo santo £. 12 - -»

«Di 4 detto [nov.] in **5 musici** per la festa di S. Carlo £. 22.10 -

Di 11 detto [nov.] speso in **4 parti** per la messa cantata a S. Martino £. 6 - -»

«26 detto [dic.] al **contralto Cervio** et al **Fornarino soprano** di bone feste d'ordine del capitolo tra tutti doi £. 12.5 - -»

«1649 di 1° gen. per la festa della Circoncisione in **4 parti di musica** £. 14.10 -

et questo solamente atteso che le dette parti sono le medesime che sogliono cantar spese volte in chiesa nostra gratis.

Di 8 detto [gen.] in **4 parti di musica** per la messa cantata di Spirito Santo per la Città £. 6

- -

Seguono le spese fatte l'anno presente per la **festa del Santo**

Quest'anno si sono fatte venir **tre parti et un liuto, cioè il soprano del sig. Antonio Francesco Beleredi, il sig. Antonio Maria Salina detto il Paesano, il sig. Cassano Celi-done et il sig. Carlo Coradini romano sonator di liuto;** dove [...] per rispetto del detto

I canonici che si avvicendarono nella carica di tesoriere furono: Carlo Avogadro (1649-1650), il prevosto Bartolomeo Nasi (1651-1652), Antonio Maria Torniello (1653-1654), Giovanni Battista Calciato (1655-1656), Paolo Antonio Fiore (1657-1658), Giuseppe Minoli (1659-1660), Giovanni Battista Bellini (1661-1665), Antonio Maria Torniello (1666-1671), Aurelio Gallarati (1672-1673), Carlo Francesco Brughì (1678-1679), Clemente Cattaneo (1680-1681), Giovanni Battista Tornielli (1684-1685), Damiano Luigi Casati (1688-1691), Giovanni Battista Tornielli (1692-1693), Giuseppe Carcelli (1694-1695), Damiano Luigi Casati (1696-1699).

²⁸⁶ Il sacerdote Carlo Brunia era anche pagato per le messe quotidiane alla cappella di S. Liberata (cfr. TFS, 1649-50 c. 63s, 67s, etc).

²⁸⁷ Come da atto rogato presso Francesco Avogadro il 17 giu. 1592 (cfr. TFS, 1653-54, c. 55s).

sig. Coradini, la chiesa non [70r] ha sentito spesa alcuna che delli viaggi essendo quello stato soddisfatto dalla devota liberalità del sig. canonico Girolamo Boniperti siccome non ha sentito la stessa chiesa alcuna spesa per quelle fatte da me tesoriere gratis a detti 4 musici per tutta l'ottava. Pagato al sig. Francesco Tessa per spese da lui fatte in condurre da Milano il detto sig. Coradini et sig. Celidone, cioè tra la cena, barchetta et il pranso la mattina della vigilia del Santo in Turbigo compreso il rinfresco delli 4 cavalli et spese del carroziero del sig. Giovanni Paolo Caccia mandato a posta con la carrozza a [Turbigo?] et così dato al sig. Tessa per dette spese £. 16.2.6

Di mancia al sodetto caroziero £. 3.1.3

Dato al detto sig. **Antonio Maria Salina** per sua ricognizione²⁸⁸ compreso li viaggi £. 93 -

Al sig. **Cassano Celidone** per tutta l'ottava oltre li viaggi £. 48 - -

Al detto **soprano** se gl'è donato para 2 calzette di seta et 2 camise sottili et ben lavorate et speso in tutto £. 50.5 -

Pagato al sig. canonico Boniperti per tanti da lui spesi in andar con un servitore a Pavia per levar detto **soprano**, atteso che così conveniva d'incontrar il favore del sig. Antonio Francesco sodetto con ogni onorevolezza £. 30.10 -

Et queste oltre le cavalcature tolte in Novara per lui [...] che per giornate quattro si è pagato a ragione di £. 2.5 per cavallo £. 18 - - [= 2 cavalli per 4 giorni]

Per la **partenza di detti musici** di novo il detto sig. Giovanni Paolo Caccia ha favorito della carrozza per Turbico [sic], dove si è fatto di spesa all'osteria et barchetta compreso il pranso del caroziero ancora, rinfresco et avena per li cavalli in tutto £. 9.12.6

Potrà esser rilevato da qualche persona critica che sarebbe stato minor spesa che per li sodetti **Coradini** et **Celidone** sul venir da Milano a Novara si fossero pigliati doi cavalli in Turbico; così anche per la di loro partenza per Milano provvisto di cavalli per il barchetta et non della detta carrozza per la conseguenza [70v] della spesa maggiore però dovrà anche sapere quel tale che detto Coradini patteggiò espressamente in Milano di non voler, non so se per indisposizione od ambizione, andar a cavallo./ Sendo poi partito il detto **soprano** per Pavia col detto sig. Beledredi, non è costato alla chiesa il detto viaggio fuori delle spese del cavallo, per il quale è bisognato mandar in sua compagnia un omo a posta per ricondur detti cavalli et speso in tutto £. 10 - -

Pagato al sig. **curato Soncino per aver accordati gl'organi** £. 9 - -

Al sig. **Antonio sonator di violino per aver anco servito per 1° organista** tutta l'ottava, atteso che il nostro s'occupava in far la musica £. 18 - -

Al sig. **Angelo Lonati** per tutta l'ottava £. 15 - -

Più all'istesso di donativo per essersi adoprato in far venir il sig. **Talino** £. 3 - -

Al sig. **Casalino** per tutta l'ottava £. 15 - -

Al sig. **Palestina** per tutta l'ottava £. 15 - -

Al padre **Agostino basso** per il giorno del santo et domenica infra ottava £. 6 - -

Al sig. **Gnugno contralto** per detti doi giorni £. 6 - -

Al padre **Giulio [Cosme?] 2° organista** per detti doi giorni £. 6 - -

Al **trombone del Domo** per detti doi giorni £. 6 - -

Alli **3 soprani del Domo** per detti doi giorni tra tutti £. 13.10 -

Al **Celidone fratello del detto Cassano** per detti doi giorni £. 4.10 -

²⁸⁸ Nel significato di riconoscimento. Nel nostro caso pagamento effettuato a chi non ha stipendio.

Al **contralto Cervio** se gl'è pagato il nolo del cavallo per andar a casa sua stante che sul fine dell'ottava fu assalito di febbre *£. 5 - -*

Dato di donativo al **nostro organista** per aver fatta detta musica la maggior parte di novo *£. 5 - -»*

«31 gen. detto a **4 parti per la messa cantata in S. Giulio** *£. 4.10 -»*

[71r] «Speso in **otto messali da morto** rilegati *£. 7 - -*

Più in **doi messali grandi** slegati *£. 22.10 -*

Nella ligatura delli **due messali grandi**, de' **messali tre da morto** (sendo gl'altri slegati in archivio) d'altri **messali grandi** usati, rilegati et acconciati et nella acconciatura di tutti li **libri grandi del coro**, ricoperti tutti di moltone con altri libri della chiesa. Dato a mastro Giorgio libraro per tutte le dette fatture *£. 48.5 -*

Speso in 14 pelli moltone per detti **messali et libri** *£. 16.16 -*

In numero 200 chiodi di cotone per detti **libri** *£. 2 - -*

A Sebastiano todesco per diversi assetti fatti per ricoprir detti **libri** *£. 2 - -»*

«In **4 musici** per la **Salve cantata il sabato avanti la Domenica delle Palme** *£. 4 - -*

Nel **Passio della detta Domenica con la Salve alli detti musici** *£. 8 - -*

Per li tre **offizii della Settimana Santa** tra tutti li detti **musici** *£. 14.10 -*

Per cantar il **Passio del Venerdì Santo a detti musici** *£. 3 - -»*

[71v] [ultima data = 13 giu. 1649] «**A 4 musici** per la **messa di Spirito Santo** cantata per il Consiglio Maggiore *£. 6 - -»*

Di 3 ago. **Deposizione del Santo a 4 musici** *£. 6 - -»*

«Sopra detto [1 set. 1649] a **4 musici per la messa di voto cantata** per la Città alla Madonna *£. 5 - -»*

«4 nov. a **4 musici per la festa di S. Carlo** *£. 18 - -*

11 detto per la **messa cantata a S. Martino nelli musici** *£. 6 - -»*

[ultima data = 20 dic.] «Donato al **soprano Fomarino** per recognizione d'ordine del Capitolo [73r] un vestito di panno con calzette qual costa con la fattura in tutto *£. 28 - -»*

«Speso in far far la gelosia all'**organino** [...]»

«1650 1° gen. in **6 parti di musica** per la festa della Circoncisione compreso un organista atteso che il nostro era infermo *£. 25.10 -»*

«In **4 musici** per la messa dello Spirito Santo cantata per il Consiglio Maggiore *£. 6 - -*

Segue la spesa della **musica per la festa del Santo**

Quest'anno si sono fatto venir **2 soprani**, uno condotto dal sig. **Antonio Maria Salina da Pavia** et l'altro dal sig. **Celidone da Milano** insieme con il soprano sig. **Casalino** (però questo senza stipendio fuori che de' viaggi) che sono 4 parti senza il detto Casalino, quali tutti si sono alloggiati senza spesa della chiesa, cioè due di loro in casa del sig. Giovanni Paolo Caccia et gl'altri due in casa del sig. canonico Carlo Giuseppe Bellino

Pagato dunque al detto sig. Salina per la porzione delle spese del viaggio toccante al soprano condotto da lui da Pavia *£. 16.10 -*

Atteso che per la persona del detto sig. Salina se gl'è dato in tutto *£. 90 - -*

Dato al **soprano** suddetto nominato **Ascanio** *£. 48 - -*

Dato al sig. **Celidone** per le spese fatte da lui nel venire col sig. canonico Narduccio et li **doi soprani** sodetti comprese ancora quelle fatte [73v] in Castelletto dal caroziero del detto sig. Giovanni Paolo Caccia la sera avanti che partissero di colà *£. 17.1 -*

Al medesimo sig. **Celidone** il consueto degl'anni passati *£. 48 - -*

Al **soprano** che ha condotto detto sig. Celidone *£. 48 - -*

Al **soprano Casalino** per recognizione di molti mottetti cantati con soddisfazione della Città *£. 18 - -*

Spese fatte in Turbico nel rimandar detti musici a Milano, compresa la spesa della carrozza e caroziero del sig. Giovanni Paolo Caccia *℥.* 13.5 -

Di mancia al caroziero compresa l'andata predetta a Castelletto *℥.* 6.2.[8?]

Al **Sesino tenore** per esser venuto da Milano quasi apposta per cantar a detta ottava et così donateli *℥.* 18 - -

Al sig. **Antonio del violino** per tutta l'ottava *℥.* 15 - -

All'**organista del Domo** per sonar il 1° organo *℥.* 18 - -

Al **Trombettino contralto** per il giorno del Santo et domenica infra ottava *℥.* 4.10 -

Al sig. **Angelo Lonati** per tutta l'ottava *℥.* 15 - -

Di donativo al medesimo per diverse cause *℥.* 3 - -

Al **fratello del detto sig. Celidone per 2° basso** per detti doi giorni *℥.* 4.10 -

Al **Diledo basso di ripieno** per detti doi giorni *℥.* 4.10 -

Al sig. **Gnugno** per detti doi giorni *℥.* 6 - -

Al **padre Filago 2° organista** per detti doi giorni *℥.* 6 - -

Al **trombone del Domo** per tutta l'ottava *℥.* 12 - -

Al sig. **Casalino tenore** per tutta l'ottava *℥.* 15 - -

Al sig. **Soncino per accomodar gl'organi** *℥.* 9 - -

Al sig. **Carlo Brunia maestro organista** per aver fatto la musica in detta ottava donatoli di ricognizione *℥.* 24.10 ->

[74r] «Spesa fatta in far rifar la **campana** rotta [...] [segue elenco]

«Di 31 gen. nella musica per la messa cantata in S. Giulio *℥.* 6 - -

Speso in Milano per **far rigar a posta certa carta** da inserir nelli libri del coro et scriverli le antifone dell'Angel [74v] Custode con altre antifone nove Di più in altra carta fatta rigar [...] per far un libro da copiar le antifone, responsori da morto et altre, se bene per mancamento di copista bono non si è potuto sin qui effettuare conforme il disegno, governandosi la detta carta in archivio et speso in tutto *℥.* 5 - -

Musica della Settimana Santa

Pagato a **4 parti per la Salve del sabato avanti la Domenica della Palme** *℥.* 4 - -

Per il **Passio della Domenica con la Salve in 4 parti** *℥.* 8 - -

Per li tre uffizii in dette 4 parti, cioè una a soldi²⁸⁹ 30 per officio et l'altre tre a soldi 20 per cadun officio *℥.* 13.10 -

Per il **Passio del Venerdì Santo** *℥.* 4 - ->

«Di 2 apr. pagato alli **musici per l'offizio da morto cantato per mons. Tornielli** *℥.* 5.10 -

»

«Di giu. [sic: non c'è giorno] pagato alli **musici per la messa di Santo Spirito** [= Pentecoste = 5 giu.] [75r] cantata per il Consiglio Maggiore della Città *℥.* 5 - ->

«Di 3 ago. speso in **4 parti per la musica** fatta oggi per la festa del Santo [Gaudenzio] *℥.* 10 - ->

[ultima data = 5 set.] «A **4 musici per la messa di voto** cantata all'altare della B. Vergine la domenica prima set. [=4 set.] **per la Città** *℥.* 4.10 ->

1651-52

[1] «La magnifica Città di Novara deve dare ogn'anno alla Fabbrica sacrestia di S. Gaudenzio nella festa di detto Santo qual corre li 22 gen. braccia 10 broccato, velluto o vero damasco per

²⁸⁹ La lira imperiale valeva 20 soldi, il soldo 12 denari.

un palio [...], libbre 8 cera bianca in quattro torchie [...], un canero fiorito grande et sei altri un poco più piccioli, quali sogliano essere portati da' sigg. decurioni d'essa Città processionalmente dal Palazzo Pretorio alla Chiesa di detto Santo con le sodette libbre 8 cera in torchie. Item per illuminare il Santissimo che s'espone tutta l'ottava d'esso Santo a conto di detta Città libbre 44 cera bianca. Item deve ogn'anno per illuminare il Santissimo nelle quarant'ore, che s'espongono il sabato avanti la Domenica delle Palme e stanno esposte per tutta la detta domenica altre libbre 43 cera bianca. Item deve ogn'anno nella domenica prima di set. per voto fatto libbre 6 cera in torchie tre. Più deve la suddetta Città ogn'anno £. 11 soldi 11 denari 8 et come dal libro de' dannificati che sta presso il tesoriere pro tempora d'essa [...]

[71v] «Di 16 nov. [1650] pagato nella festa di S. Carlo a **5 parti di musica** £. 16 - -

«Per la festa di S. Martino a [ill.] **parti di musica** £. 6 - - »

«1651 pagato a **4 parti di musica** per la festa della Circoncisione £. 16.10 -

Di 9 gen. a **5 parti** per la messa cantata del Spirito Santo per la Città £. 7 - -

[72r] Seguon le spese fatte l'anno presente nella festa del Santo

Questo anno si sono fatte venire tre parti da Milano

Il sig. Cassiano Cellidone, sig. Dionisio et soprano per tutta l'ottava

Dato al detto sig. **Cellidone** £. 72 - -

Al sig. **Dionisio** £. 90

Al **soprano** £. 48

Al sig. **Bartolomeo Sisino** [...] si è dato una doppia di più del solito per aver fatto le spese al soprano suddetto in Novara gratis £. 36 - -

Si è pagato per li suddetti il viaggio nel venire e nel ritorno, compreso la carrozza et cochiero del sig. Giovanni Paulo Caccia, essendosi fermato il cochiero a Castelletto un giorno di più per aspettare detti musici, quali non si partirono sendo Aquino [ill.] e così si fece spesa maggiore £. 37 - -

Dato al cochiero per mancia £. 6.2.6

Pagato al detto sig. Bartolomeo Sisino per aver fatto le spese alli detti Cellidone et Dionisio in tutta l'ottava a ragione di £. 5 al giorno per caduno £. 80 - -

Al sig. **Casalino** per tutta l'ottava £. 15 - -

A **Casalino il soprano** per l'ottava £. 18 - -

Al sig. **Antonio del violino** per tutta l'ottava, avendo servito anco per organista £. 18 - -

A **Palestina** per tutta l'ottava £. 6 - -

A **Romagnino** per 2 [ill.] £. 4.10 -

Al sig. **Gnugna** per un officio £. 2 - -

Al **Rosino soprano** per 2 officii £. 4.10 -

A **Diledo** per un officio £. 1.10 -

Al **basso Cellidone** di Novara per 2 officii [sic] £. 4.10 -

Al **basso da Fontane** per un officio £. 1.10 -

Al **soprano del sig. organista** per 2 officii £. 4.10 -

Al [tenente ?] **da Borgomanero** per un officio £. 1.10 -

Al sig. **Varese** organista £. 6 - -

Al **Cremona** per un officio £. 1.10 -

Al sig. **Carlo Brunia organista** per le sue fatiche £. 24

Al sig. curato **Soncino** per aver l'organo £. 11.10 -

[72v] «31 gen dato a **4 parti** per la messa cantata in S. Giulio £. 6 - - »

«Pagato a **4 parti** per la Salve avanti la Domenica delle Palme et Salve in detta Domenica £. 8 - -

Per il Passio della Domenica delle Palme et Venerdi Santo a **4 parti** £. 8 - -

Per li tre officii [pagato?] a **4 parti** £. 15 - -»

«30 apr. pagato a mastro Steffano per aver accomodato il ferro della 2^a **campana** £. 3.10 -»

[73r] «A di 13 giu. per **4 parti di musica** per la messa cantata per la Città per il Consiglio Maggiore £. 6 - -

[73v] «Di 3 ago. per **4 parti di musica** per la festa del Santo £. 6 - -»

«Di 3 set. a **4 musici** per la messa di voto cantata per la Città £. 6 - -»

«Pagato a **2 parti di musica** per la festa di S. Gerolamo £. 6 - -»

[74r] [ultima data = 3 set.] «Per far acconciar il battente d'una **campana** £. - 7.6»

[ultima data = 18 nov.] «Per 4 lettere di Milano **per risposta della musica** £. - 10 -»

«Di 26 dic. dato di mancia al **soprano** per le feste di Natale £. 6.2.6»

«Seguita la spesa della musica per la festa del Santo

Questo anno [1652] si sono fatte venire 5 parti, cioè 4 da Milano et uno da Pavia, che sono gl'infrascritti sig. Piantanida, sig. Aquino, sig. Celidone, il soprano et sig. Antonio Maria da Pavia per il violino

[74v] Pagato al sig. **Piantanida** £. 108

Al sig. **Aquino** £. 90

Al sig. **Celidone** £. 72

Al **soprano** £. 72

Per il viaggio si è pagato per li suddetti £. 27

Pagato per la carrozza che li ha condotti da Milano a Novara £. 46

Al sig. **Antonio Maria del violino** da Pavia con il viaggio £. 90

Per donativo al cochiero del sig. Giovanni Paulo Caccia qual ha condotto a Turbico li suddetti musici £. 6.2.6

Al sig. **Beria organista** della Cattedrale per tutta l'ottava £. 18 - -

Al sig. Antonio del violino per tutta l'ottava £. 18 - -

Per donativo al sig. **Carlo Brunia** nostro organista £. 24»

«Pagato al sig. **Casalino** per la donzena delli sodetti sigg. Piantanida, Aquino et soprano per giorni 8 e mezzo, a ragione di £. 6 per caduno £. 53

Il sig. Celidone et sig. Antonio Maria del violino sono stati alloggiati et spesati dal sig. Giovanni Paulo Caccia»

[75v] [ultima data = 23 lug.] «Per n. 4 tondino per la **tenda dell'organo maggiore** £. 1.2.6»

«Pagato a mastro Steffano per aver acconciato il poligo et [cuno?] d'una **campana** £. 4 - -

et a mastro Bartolomeo Casolino ferraro per aver aggiuntato detto poligo con uno [ill.] di chiodi £. 2.1 -»

1653-54

[49s] «Essendosi licenziato il suddetto sig. **Brunia**, è successo il sig. **Giovanni Chiapano**, al quale per instumento rogato in Capitolo dal sig. Carlo Calciati il dì...[sic] ott. 1653 se li danno £. 30 il mese, incominciando la sua servitù nelle calende di nov. 1653».

«Più deve avere, per aver **accomodato l'organo maggiore**, al quale ha mosso tutte le canne et levatali la polve, accomodate quelle che mancavano et erano guaste et ricomodate di novo a suo luogo et accordatolo in buon concerto, deve dico avere per ordine del capitolo £. 90 - -

Ma ha pattuito per instumento suddetto di reconsignarlo l'ultimo anno della sua servitù, che sarà l'ott. 1656 tale quale l'ha accomodato di presente, in questa accomodadura, et poi riconsegna sono compresi anco li mantici, quali ha accomodati et ha obbligo di riconsegnarli, come per sua scrittura privata sottoscritta da lui et dal sig. Carlo Calciati notaio [...].»

[55s] «La suddetta Fabbrica paga ogni anno al Capitolo et sigg. canonici nella festa di S. Giulio £. 12 per il primo vespero et messa, che detti canonici sono tenuti cantare la vigilia et giorno di detto Santo in detta chiesa di S. Giulio, et questo in virtù del legato fatto dal quondam sig. Carlo Brusati et rogato dal sig. Francesco Avogadro [...] li 17 giu. 1592»

[57s] «Di più ha obligazione di far celebrar un'altra messa cotidiana lasciata dalla sig. Cattarina Pizotta all'altare ove è riposto il corpo di S. Gaudenzio, ovvero all'altar maggiore, da uno o più sacerdoti, acciò che sii celebrata ogni giorno, et di più con obligazione di farla celebrare dopo la messa cantata, in modo che sii l'ultima di tutte per comodità del popolo, come dall'instromento rogato dal sig. [Giuseppe] Berbulio li 28 lug. 1620 [...]»

[59s] «Musica

La suddetta fabbrica paga al rev. chierico **Giovanni Pietro Paldo corista, come tenore**, con obligazione di cantar sopra l'organo £. 100 l'anno et sono il di più della lascita di mons. Caccia per li coristi. La sua servitù incomincia il di 1° ott. 1652, essendo da li a dietro stato soddisfatto dal sig. prevosto [...]

Di più paga a **Giovanni Battista Carozza contralto** £. 120 l'anno [...] et è soddisfatto dal sig. prevosto per tutto set. 1652 retro, a ragione di £. 90 l'anno, ma per ordinazione seguita s'è cresciuto come sopra sino a £. 120 - -

Di più fa un donativo al R. P. **Bartolomeo Casalino corista** acciocché vadi su l'organo et **regoli la musica** et è di scudi²⁹⁰ 10 l'anno £. 60 - -

Al **Diledo corista**, acciocché esso ancora vadi su l'organo et servi per **basso**, se li dà un onorario d'una doppia²⁹¹ et s'incominciò per il 1653 £. 18 - -

Al **corista di Vigevano** parimente una doppia, ma per il 1653 solo £. 12 perché ha servito poco tempo. Et questo anco serve su l'organo per **contralto** £. 18 - -

[60s] Di più mantiene un **soprano** per nome sig. **Vincenzo Guastamiglio**, qual è tenuto in casa del sig. Carlo Brunia organista, al quale si paga scudi 40 l'anno, al quale per conto fatto col suddetto sig. Brunia se li deve, come per suo bilanzo dalli 20 ott. 1653 retro £. 256

Dalli 20 suddetti [ott.] avanti si è accresciuto a' detto sig. soprano, quale è andato in dozzena²⁹² altrove, per essersi partito da Novara il suddetto sig. Brunia, s'è accresciuto dico la mercede sino a ragion di scudi 50 l'anno, che sono £. 25 il mese, et ha servito sino per tutto il di 5 ott. 1654, che sono mesi undeci et mezzo et importa £. 287.10

Il sig. **Giovanni Battista Beria organista del Duomo** deve avere, per aver insegnato a cantare a **Desiderio Casato**, chierico della nostra chiesa, dal principio di feb. 1653 sino per tutto set. 1654, che sono mesi n.º 20 a £. 3 il mese £. 60 - -

Sono di concerto con detto chierico che quello che spenderò per lui sii come un imprestito, qual poi debbi incontrare sopra la sua servitù che farà su l'organo, riuscendo atto al cantare, con obbligo di servir sempre per musico alla nostra chiesa, dandoli poi condegna mercede

Il suddetto sig. **Beria** deve avere per aver insegnato a cantare anco a **Giovanni Battista Repar** dalle calende di dic. 1653 sino per tutto set. 1654, che sono mesi dieci a £. 3 £. 30

Per accordio fatto di consenso del capitolo con il detto Giovanni Battista et suo padre, come per instrumento rogato dal sig. Calciati il gen. 1654 [sic], ha promesso servir sull'organo per **so-**

²⁹⁰ Lo scudo valeva 6 lire.

²⁹¹ La doppia di Spagna valeva 18 lire, quella d'Italia 22 lire.

²⁹² Normalmente scritto «donzena» in questi volumi, in italiano moderno «dozzina», nel significato di andare a pensione presso qualcuno.

prano (avendo già più anni di scola di musica) et per il detto anno 1654 non se li dà altra mercede; solo che se li mantiene il suddetto maestro per perfezionarlo, et per l'anno 1655 se li daranno scudi 12 di salario, con mantenerli anco il maestro, et per l'anni avenire quella mercede che sarà giudicata dal capitolo secondo la riuscita che farà»

[60d] «Et più nelle feste di Pasqua 1653 et 1654 gl'ho mandato una onorevolezza, acciocché con maggior cuore insegnasse a cantare ai suddetti giovani, per la quale ho speso £. 5.7.6»

[60v] «Spese straordinarie [...]

«Spese per la **festa del suddetto Santo** [1653]

Quest'anno si sono fatti venire per la musica della festa et dell'ottava

P.a il sig. **Piantanida**, al quale si è dato doppie 6, sono £. 108 - -

Il sig. **Aquino**, al quale si sono date doppie 5 sono £. 90 - -

Il sig. **Pestagallo et suo figliuolo**, a' quali si è dato doppie 6 £. 108

Il sig. **Cassano**, al quale si è dato doppie 4 £. 72

Il padre **Modondone** per mastro di cappella, al quale doppie 4 £. 72

Le spese per il medesimo padre son state fatte dal sig. Giovanni Paolo Caccia, gratis

Per gl'altri **musici** gl'ha fatte il R. P. Casalino, al quale [61d] per otto giorni si son date £. 200 a ragione di £. 5 per caduno ogni giorno²⁹³ et di più £. 6 per mezza brenta di vino promesse per sopra più, in tutto £. 206

Al sig. **Cassano** suddetto per il vivere de' signori musici suddetti nel venire et nel ritorno a Milano, compreso il barchetto et porto dal Ticino, ho dato in tutto £. 30 - -

Ad un **contralto di casa del sig. cardinale** [Benedetto Odescalchi, vescovo di Novara], che ha cantato in detta ottava £. 12 - -

Al carrozero che ha condotto da Milano i detti **musici** ho dato £. 25.10 -

Al carrozero del sig. Giovanni Paulo [Caccia] che gl'ha condotti a Turbigo nel ritorno £. 6 - -»

«18 medesimo [feb.] al sig. **Beria organista del Domo** a scarico del sig. **Belotto corista**, che restava creditore delli ultimi giorni 14 della sua servitù ho dato come per confesso £. 6.5 -

22 mar. al libraro per aver legato et ricoperto di novo il **breviario grande del coro** et legati alcuni missali da morto ho dato £. 8 - -

Per accomodatura di ferri per la **campana** et chiodi £. - 17.6

21 apr. a 2 **musici** la seconda festa di Pasqua nella venuta alla nostra chiesa del sig. cardinale £. 3 - -»

[61v] [ultima data = 3 giu.] «Al **Diledo adesso corista** per servitù fatta su l'organo per mesi cinque avanti fosse corista ho dato per saldo £. 30 - -»

«13 suddetto [ago.] ad un **soprano** per l'**ufficio cantato** di mons. Caccia £. 1.10 -»

«6 set. al sig. P. **Casalino** per una andata a Vigevano per il soprano £. 9.15 -»

«1° ott. al **Palestina** per la **messa cantata et vespero per la festa di S. Gerolamo** £. 3 - -

Per essersi partito il sig. **Brunia** organista ha sonato l'organo un **organista di Vigevano** circa un mese et mezzo et se gli è dato 2 doppie [di] Spagna £. 36.10 -»

«30 dic. al **soprano** per **festa di Natale** £. 6 - -

31 suddetto al sig. **Beria** per due copie di libri da cantar su l'organo £. 6 - -»

[62r] [ultima data = 13 gen. 1654] «Al sig. **Brunia** a nome del sig. **Beria** per due **uffici il di di S. Gerolamo**, il set. 1653 [sic] £. 3 - -

17 suddetto [gen.] a Michel Barba et Benedetto custodi per loro fatiche in alzar in più giorni i mantici mentre il sig. **Chiapano** accomodava et mondava l'organo maggiore £. 6 - -»

²⁹³ Facendo il conto risultano essere 5 musicisti.

«Spesa per la **festa del Santo**

Quest'anno si sono fatte venir due parti da Milano, uno è il **soprano del sig. conte Borromeo**, al quale si sono date doppie 7, che sono £. 126 - -

Et un **contralto**, al quale si sono date £. 48

Al suddetto soprano ha somministrato il vivere il sig. Giovanni Paolo Caccia gratis

Al suddetto contralto un altro benefattore

Per le spese di condurli a Novara et per il ritorno, compreso l'onorario dato al carozzo del detto sig. Caccia, quale anco ci ha favorito della carrozza, ho speso in tutto £. 27 - -

Si è dato al **basso del Duomo** per tutta l'ottava comprese alcune faccende fatte come pittore, che ancora egli è intorno ad alcuni quadri sul legno £. 20 - -

All'**organista del Duomo** per tutta l'ottava £. 18 - -

Al **tenor del Duomo** per tutta l'ottava £. 12 - -

Altra **musica forastiera** non s'è tolta, servendosi con i suddetti della nostra ordinaria»

[62v] «1° feb. per far portar il **regale** a S. Giulio et restituirlo £. -12 -»

«2 lug. in **4 copie di libri di musica**, quali poi ho consignati al sig. P. **Casalino** per uso della chiesa, ho speso £. 12 - -

6 detto [lug.] per un mascarizzo al battente del campanone £. 6»

[ultima data = 3 ago.] «Per **3 copie di libri da cantare, cioè messe grandi et vesperi**, spesi in Milano, compreso il porto et altra carta da musica £. 18.12.6»

[63r] «25 suddetto [set.] a Michel Barba per due **banchetti fatti su l'organo per comodità del soprano**²⁹⁴ et musici picchioli di statura £. 1.15 -»

1655-56

[43s] «Di più l'ultimo anno di sua servitù [**Giovanni Chiappano**] ha obbligo di reconsignar **aggiustati tutti duoi gli organi** della nostra chiesa con suoi mantici, essendosi fatti da esso aggiustar et pagati come da' nostri libri [...]

Più deve avere per aver **accomodato l'organo minore** et nettar tutte le canne et aggiustar suoi mantici un permesso di reconsignarlo nell'istesso stato al fine della locazione [...] £. 48».

[53s]

«Musica

Il suddetto [**Giovanni Battista Carozza contralto**] per esser stato da me licenziato l'ultimo apr. 1655 [...]

Di più paga al **Diledo [...]** per mesi dieci finiti l'ultimo ott. 1655, essendo poi morto [...]

[53d] «a di 22 dic. [1655] alli eredi del contrascritto **Diledo [...]**»

[54s] «La retroscritta fabbrica paga di più al R. **Cristoforo Guastameglio corista da Vigevano** perché serva sopra l'organo per **contralto** scudi 4 l'anno per recognizione di presente, benché prima fosse solo di lire 18 [...]

Di più si è accordato un **soprano da Milano chiamato Giuseppe Gariboldi** a conto di £. 300 l'anno, qual ha cominciato li 6 ott. 1655 [ma 1654]²⁹⁵

Deve avere per mesi sei solamente, che poi si licensiò per esserli **mancata la voce**, che importa £. 150 - -

²⁹⁴ Trattandosi di persona piccola si tratta probabilmente dell'allievo soprano.

²⁹⁵ Cfr. infatti i pagamenti del 3 dic. 1654 e del 3 feb. 1655, per il primo dei quali rilasciò la ricevuta il fratello Francesco (cfr. TFS, 1655-56, c. 54d).

Di più si è accordato il sig. **Giovanni Cattaneo corista** acciò serva sopra l'organo per musico **tenore**²⁹⁶ a' qual se li dà per salario £. 150 l'anno et ha cominciato a servire il dì 20 dic. 1654»

«[...] per mesi dieci finiti li 20 ott. 1656, che poi fu licenziato dal sig. tesoriere con contento del capitolo, che importa £. 125 - -

[55s] «La fabbrica antedetta paga per recognizione a **Joseffo Maria Mochino gobbo musico soprano** per aver come principiante servito gratis più d'un anno cioè

Prima per detto tempo et infino a Pasqua [28 mar.] del 1655 al **Palestina**²⁹⁷ suo maestro scudi 4 et al figliolo mezzo ducato di stenna, dico in tutto £. 27.1.3

Item da Pasqua di Resurrezione di Nostro Signore sino per tutto set. 1656; che poi nel capitolo generale se gl'è accresciuto di più a conto di un scudo il mese, sì che da Pasqua suddetta 1655 sino per tutto set. 1656 sono mesi n.º dieci sette e mezzo a £. 6 il mese fanno £. 105 - -

Di più per accordio fatto dal sig. Tomiello mio antecessore si è accordato per altro musico **soprano Giovanni Battista Repar** in £. 72 per l'anno 1655 et per gli anni avvenire per quella mercede sarà giudicata dal capitolo secondo la riuscita che farà, con mantenerli il maestro per instrumento rogato dal sig. Carlo Calciati il dì ... [sic] gen. 1654.

Et acciò potesse riuscire di maggiore perfezione si è inviato a Milano in donzena [= dozzina] a casa del sig. **Landriano musico del Duomo di Milano** prattichissimo in educar simili musici, a spese della chiesa, accordato in scudi 4 il mese.

Ha cominciato poi a servir la nostra chiesa dopo ritornato da Milano, che fu il 20 mag. 1655.

Si che deve avere per mesi n.º 4 et un terzo decorsi dai 20 mag. 1655 sino a S. Michele [29 set.] 1655 a £. 6 il mese fanno £. 26 - -

Item per un anno finito a S. Michele 1656 di conto del capitolo generale accresciuto sino a £. 108 - -»

[55d] «1654 ha ricevuto [...] per tanti spesi in vestiti per il figliolo [...] £. 22.9 ->

«1656 A dì 9 ago. pagato a Francesco Ripar padre del soprano [...]

[57s] «Nota di diverse spese straordinarie [...]

[ultima data = 19 ott. 1654] «Item al carozero per il nolo a condur a Milano **Giovanni Battista Repar musico soprano** a casa del sig. **Landriano** in donzena per imparar meglio questa virtù del canto [...] £. 3 - -

Item al coriero per condurlo, consegnarlo e spesarlo [...] £. 2.15.6

Item al detto sig. **Landriano** per donzena di detto musico che ha tenuto in donzena et insegnarli a conto di scudi 4 il mese, pago in quattro volte [...] £. 168 - -»

[ultima data = 8 nov.] «Item al suddetto [custode Giovanni Maria] per alzare i mantici quando si è **aggiustato l'organo minore**, compreso libbra una e mezza chiodi £. 3.1.6

[57d] «1655 a di ... [sic] gen. a Michel Barba legnamaro per far il **ponte avanti l'organo minore**, quando si è fatto aggiustar dal sig. Chiappano e dipoi disfarlo in tutto [...] £. 2 - -

Item al sodetto per aggiustar e commodar i **mantici delli organi** et comodar una scala da mano et metter i ferri fatti fare a suo luogo avanti le sedie in coro per le candeie in tutto [...] £. 1.10 ->

[ultima data = gen. 1655] «Item al sig. **Giovanni Cattaneo musico** per diverse composizioni de' **vesperi e mottetti in canto figurato comprati in Milano** [...] £. 14 - -

Item per farli legare dal Caccia stampatore in Novara [...] £. 3

[58s] 1655 a di 25 gen. speso nella musica per la detta **solennità di S. Gaudenzio** et sua ottava come abasso

²⁹⁶ Nel pagamento del 29 ott. 1656 è scritto «pagato al contralto Giovanni Cattaneo da Milano».

²⁹⁷ Contralto, come risulta dal pagamento effettuato il 24 dic. 1654 (cfr. TFS, 1655-56, c. 55d).

Al sig. **Magolio mastro di cappella in Pavia** con il sig. **Andrea soprano** per detta solennità e domenica che era giorno seguente oltre le spese [...] £. 90 --

Item al sig. **Antonio Maria et suo figliolo con cornetto e violino** rispettivamente tutti da Pavia oltre le spese [...] £. 72 --

Item al sig. **Cerniago contralto** et D. **Pietro Santo musico basso** venuti da Milano doppie 3 per cadauno oltre le spese sono £. 108 --

Item spese cibarie per detti duoi nel venire a Novara £. 5 et nolo della carrozza £. 10 in tutto £. 15 --

Item per il nolo de' cavalli n.º 4 per detti **4 musici da Pavia** et trattenuti in Novara per il loro ritorno in tutto giornate n.º 28 a soldi 40 per cadauna £. 56 --

Item per il loro sballadigo [= stallatico] in Novara per giorni quattro [...] £. 14 --

Item per spese cibarie per detti **4 musici venuti da Pavia** con cavalli cioè a Trumello [= Tromello] il pranzo £. 8 et a Mortara la notte con cavalli £. 11, in tutto £. 19 --

Item per spese cibarie per ritorno a Pavia per detti quattro et anco al sig. **Cerniago** andato a Mortara di compagnia, in tutto [...] £. 27 --

Item nel nolo del cavallo per Mortara solamente per detto sig. **Cerniago** et in haverlo per ricondurlo £. 3 e mezza et [...] per avviso di detti musici al coriere pagate in tutto £. 3.15 --

Item al sig. P. **Andrea Casalino** per spese cibarie a **cinque di detti musici** per giorni tre e mezzo a £. 5 il giorno [...] £. 87.10 --

All'altro **musico basso** ha somministrato le spese il sig. Carlo Avogadro in Novara et nel viaggio di ritorno il sig. Diego Gera gratis

[58d] Di più delli **musici** forastieri controscritti et delli ordinarii della propria chiesa si sono pigliati altri **del Duomo** et si è pagato come siegue, cioè

Al sig. **Giarda organista minore del Duomo** per suonar l'organo minore di nostra chiesa [in] detta solennità et 2 giorni susseguenti in tutto [...] £. 6 --

Item al sig. **Francesco Gariboldi falsetto** per tutta l'ottava dato [...] £. 15 --

Item al sig. **Palestina tenore** per detta ottava [...] £. 12 --

Item al sig. **Molo [= Molli] basso** per detta ottava [...] £. 12 -->

«Item ad Andrea Custode per portar e riportar li quadri [...] per detto apparato et 2 giorni e mezzo di più, oltre quelle pagate a Giovanni Maria, consumate in alzar i mantici quando si **nettò l'organo minore**, in tutto [...] £. 15 -->

[59s] «Item al Polvara per rilegar 4 missali e ricoprirli i suoi cartoni et tre altri da morto et alcune cartelle del Vangelo, religato il martirologio et li 2 **breviarii grossi del coro** et accomodar li **sei libri grossi da canto fermo del coro**, in tutto [...] £. 30.10 -->

«A di 19 mag. al coriero per aver ricondotto **Giovanni Battista Ripar soprano** da casa del sig. **Landriano** in Milano a Novara, spese cibarie e nolo del cavallo, in tutto [...] dato £. 3.13 -->

«Item spese necessarie fatte nella casa abitata dal sig. **Giovanni Pietro Molli musico basso** [...]»

[59d] [ultima data = 29 gen. 1656] «Item ad un **padre carmelitano musico tenore fatto venir da Casale** et tutta sua ottava [di S. Gaudenzio] [...] £. 48 --

Item per spese del viaggio altre [...] £. 8 --

Item al **Palestina** per tutta l'ottava [...] £. 12

Item al sig. **Mollo basso** per tutta detta ottava [...] £. 12 --

Item ad un **violino et fagotto** in tutto [...] £. 12 --

Item al sig. **Francesco Gariboldi falsetto** per il giorno di festa et domenica seguente [...] £. 6 -->

[60s] [ultima data = 28 mag.] «Item per far portar quattro volte e riportar il **regale in nostra chiesa la Settimana Santa** et in S. Giulio et due volte per S. Adelgisio, in tutto [...] £. 3 -->

1657-58

[42s]

«Musica

«Più paga al R. **Giovanni Stefano Cotta corista** qual serve sopra l'organo per **basso** £. 24 l'anno»Più paga al R. **Giovanni Pietro Paldi corista** £. 100 l'anno accordato dal detto canonico Carlo Avogadro, qual incominciò servire li 23 mar. 1657»«La suddetta fabbrica tiene un **soprano**, che al presente è **Giuseppe Maria Mochino Gobbo**, al quale se gli dava di salario un scudo il mese [...] Dal 1° ott. 1656 se gli deve di salario scudi 18, che sono £. 108, accresciutogli nel Capitolo generale del detto anno

Deve avere dal 1° ott. 1656 sino ad ott. 1657 £. 108

Da ott. 1657 sino ad ott. 1658 deve avere £. 141 che gli sono state accresciute nel capitolo generale £. 141

Più deve avere £. 9 che gli doveva dare il sig. canonico Brugo ministrale a nome de' sigg. canonici [...]

Più tiene un altro **soprano**, che al presente è **Giovanni Battista Ripar**, al quale se gli dà di salario £. 108»«Nel capitolo generale 1656 si è promesso dalli sigg. canonici dare alli suddetti doi soprani £. 51 in sgravio della chiesa; e per essi paga il sig. ministrale £. 42 al suddetto **Ripar** per compire a £. 150 con le £. 108 che paga la chiesa come sopra; e le altre £. 9 si pagano al suddetto **Mochino**, che con le £. 141 suddette che paga la chiesa compiscono ancor lui le £. 150

[46s] «Spese straordinarie [...]

«1656 a di 28 set. pagato al sig. Bernardino Notaro per pelle 4 di [suatta?] per acconciar li **mantici dell'organo maggiore** £. 3 - -»[46d] [ultima data = 8 dic.] «Pagato al R. **Gniugna cantore** che cantò nel giorno dell'ingresso [del vescovo mons. Giulio Maria Odiscalchi il 7 dic. 1656] in mancanza d'un musico £. 1.10 -»[47s] «A di 31 detto [gen. 1657] pagato al **tenore che venne di Vigevano** nelli doi giorni ultimi nell'ottava di S. Gaudenzio £. 9.2.6A di detto pagato a **Carlo Paladino violino del Domo** per tutta l'ottava £. 12 - -Al chierico **Antonio Maria Limotti violino del Domo** per tutta l'ottava £. 12 - -Al **fagotto** per tutta l'ottava di S. Gaudenzio £. 6.2.6Al sig. **Giovanni Chiappano** per la composizione fatta per detta ottava £. 18.10 -»

[48d] «A di 10 apr. pagato al Cremona per un mascarillo per il battente della terza campana £. 2.10 -»

«Pagato al **padre basso di S. Paolo** per aver cantato la detta festa di S. Gaudenzio e domenica infra ottava £. 6 - -Più al **contralto di Orta** che ha cantato come sopra £. 6 - -Più al **Bufalorino** che ha cantato come sopra £. 6 - -»1661-62[38s] «La retroscritta fabbrica mantiene un organista [...] et per non esservi ancora trovato, per interm serve il sig. **Romagnini** con una recognizione ordinaria et arbitraria et in due volte ha servito mesi sei»²⁹⁸«Il molto rev. sig. **Domenico Tachini** è stato accordato dal capitolo a di 15 apr. 1661 per **organista** ordinario col carico come sopra et col salario di £. 360 - -»

²⁹⁸ Venne pagato £. 36 il 6 feb. 1661 e £. 23 il 4 ago. successivo (cfr. TFS, 1661-62, c. 38d).

[38d] «1661 a di 27 gen. dato al Sig. **Domenico Tachini**, che venne per accordarsi per organista ordinario et che servì per la festa di 8 gen. et molti giorni et per il viaggio, in mano del sig. Cattaneo barbiere di suo ordine £. 24 - - »

«A di 13 apr. [1662] pagato al suddetto £. 108 , cioè £. 85 per resto del **organo**, et £. 23 per duoi **organi restituiti** £. 108 ».

[48s]

«Musica»

«Contralto

Paga al sig. **Francesco Ieronimo Colli corista**, qual serve per **contralto** sopra l'organo £. 24

Ha servito solo per mesi tre et mezzo, sì che se li deve £. 9 - -

1661 a di 8 ott. è subintrato in suo luogo il rev. **Carlo Giuseppe Negroni** col salario di scuti 4, et però deve avere per l'anno 1662 a di 8 ott. £. 24 - -

Basso

Paga al R. don **Carlo de Nigris corista** et qual serve per **basso** sopra l'organo $\text{£. [...]$ 24 l'anno et avendo servito mesi quattordici per quali doveva esser pagato se li deve £. 26 - -

1661 a di 3 ago. è subintrato in suo luogo **Basilio Scarione** col salario di £. 60 - -

per ordine del capitolo»

[51s] «Spesa straordinaria [...]

1660 a di 5 nov. dato ad un **soprano** per la festa di S. Carlo £. 3 - -

Ad un'altra parte per il vespero £. 1 - - »

«A di 24 detto [gen. 1661] speso per [...] una carrozza dal venire et ritornar delli **musicì venuti da Milano** per la festa di S. Gaudenzio £. 60 - -

Per le spese cibarie del venir et ritornare delli medesimi £. 38 - -

Per la mercede di **tre parti delli detti musicì** £. 120 - -

Per la mercede d'un **soprano** £. 30 - -

Per la mercede d'un altro **soprano**, cioè il **Fiamenghino** per tutta l'ottava £. 80 - -

Per le spese cibarie di **5 musicì** per 2 giorni £. 50 - -

Per le spese cibarie del suddetto **Fiamenghino** per sei giorni £. 18 - -

Per mandarlo a Milano compreso cavallo, barca et spese cibarie per la strada £. 4.10 - -

Item dato al sig. **Beria organista del Duomo**, che ha servito tutta l'ottava et per diverse spese fatte in mandar a pigliar il nuovo organista per mano del sig. canonico A. M. Tornielli £. 30 - - »

[51d] «A di 24 apr. per tanti dati al chierico **Pietro de Ambrosiis**, che ha servito mesi 4 e più per **contralto** £. 24 - - »

«A di 15 ott. pagato al rev. Suara per aver accomodato li **libri del coro** £. 4.5 - - »

[52s] «A di 18 detto [dic.] per tanti spesi per far far il [ill.] vitalizio del sig. **organista**, comprese 2 procure rogate dal sig. Calciati £. 27 - - »

«A di 24 detto [dic.] dato di feste per il Natale alli **3 soprani** che non hanno salario £. 18.18 - - »

[52d] «A di detto [15 gen. 1662] dato a sei facchini che hanno portato l'**organo** £. 1.16 - - »

«A di 22 gen. dato una doppia di Spagna al sig. canonico Narduzzi per la spesa da lui fatta in condur li **musicì da Milano per la festa di S. Gaudenzio** £. 20.10 - -

Al corriere che li ha condotti 6 filippi²⁹⁹ £. 37.16 - - »

«A di 30 gen. dato alli sigg. **musicì che sono venuti da Milano**, cioè al sig. **Fiamenghino** soprano dodeci filippi £. 75.12 - -

Al sig. **basso** 10 filippi £. 63 - -

Al sig. **tenore** £. 60 - -

Al P. **contralto** £. 60 - -

²⁹⁹ Il filippo valeva 6 lire e 6 soldi.

Dato alli **musici** per la spesa per il viaggio porto et barca *£.* 12.12 -
 Per le spese cibarie di nove giorni a **3 musici** *£.* 135 --
 Al sig. **Beria** che ha servito per organista tutta l'ottava *£.* 20 --
 Ad un **soprano del Duomo** che ha servito tutta l'ottava *£.* 12.12 -»
 «Al corriere che ha condotto li **musici** a Turbigo *£.* 3.10 -
 A **2 musici del Duomo** che hanno servito a tre uffizii *£.* 9 --»
 A di 2 feb. dato ad un uomo che ha alzato li mantici del **2° organo** l'ottava di S. Gaudenzio *£.* -10
 -»
 [53s] «A di 5 detto [feb.] pagato a M.^r **Andrea Gavinello** per aver aggiustato et intonato li **duoi organi** et a' facchini che hanno riportato l'**organino** *£.* 20 --
 A di detto dato al sig. **Romagnino** che ha sonato il **2° organo** l'ottava di S. Gaudenzio *£.* 6.12 -
 A di detto al P. **priore di S. Paolo** che ha sonato il **violone** l'ottava di S. Gaudenzio *£.* 13.5 -»
 «A di 22 apr. per tanti spesi in vestir il chierico **Cattaneo musico** d'ordine del Capitolo *£.* 39.4 -»
 [53d] «A di detto [24 set.] per **duoi libri d'inni portati da Roma** per il coro compreso il porto *£.* 18 - 6»

1663-66³⁰⁰

[43s] «Di più si paga di recognizione al suddetto sig. organista [**Domenico Tachini lodigiano**] d'ordine del capitolo dal suddetto 15 apr. 1662 ogn'anno per diversi rispetti scuti quindici che sono *£.* 90 [...]

Più è stato ordinato dal capitolo che se li paga per sua mercede per aver insegnato a **Giovanni Battista Caccia et Pietro Antonio Cattaneo** a cantare per alcun tempo».

[43d] «A di 15 set. [1664] per tanti pagati al sig. **Romagnino** di lui [Domenico Tachini] ordine *£.* 12.12 -»

[55s] «Musica

Il rev. **Andrea Casalino** ha di recognizione oltre l'esser corista *£.* 60 acciocché attenda sopra l'organo a **regolar la musica** [...]

Il rev. **Bernardino Cattaneo**³⁰¹ **corista** per la servitù per l'organo ha di recognizione nella suddetta festa di Natale *£.* 24

[56s] «1663 a di 24 dic. pagato alli infrascritti **musici** che hanno servito la chiesa **senza salario** di recognizione d'ordine del capitolo al Natale presente, cioè

Al chierico **Cattaneo** *£.* 12.12 -

Al **Rastelino soprano** *£.* 6.6 -

Al **Guglielmi soprano** 4 filippi *£.* 25.4 -

Al **Zucone soprano** *£.* 1.10 -

Al **Caccia tenore** *£.* 24 --

Al chierico **Dragone basso** *£.* 6.6 -

1664 a di 25 dic. pagati di recognizione al **Rastelli soprano** *£.* 24 --

Al **Guglielmi** *£.* 24 --

Al **Caccia tenore** *£.* 24 --

Al **Dragone basso** *£.* 24 --

³⁰⁰ Contrariamente a quanto avviene nella maggior parte dei volumi, dopo la spesa straordinaria, che finisce a c. 61d, ci sono, in ordine, la scossa ordinaria, la spesa straordinaria e la spesa ordinaria.

³⁰¹ Il 31 lug. 1665 gli vennero pagati «in brenta due vino rosso *£.* 22 et sono a conto della recognizione che se li paga il Natale» (TFS, 1663-66, c. 55d).

- Al **figlio di Giovanni Maria** £. 3.3 -
 Al **[Parachino?]** £. 6.6 -
 Al **Tutino soprano** £. 1.10 -
 Al **soprano del sig. Catt.º** [Cattaneo?] **tenore** £. 1.10
 [58s] «Spesa straordinaria [...]»
 «1663 a di 1º gen. pagato al sig. Polvara per aver legato li libri delli inni nuovi et altro £. 4 - -»
 «A di 21 gen. speso per spese cibarie de' **musici venuti da Milano** per la strada per [ovas.e?] della festa di S. Gaudenzio £. 12.12 -
 A di detto dato al caroziero per la condotta di detti **musici da Milano** a Novara [...] £. 40.6 -»
 «A di detto [27 gen.] pagato alli **musici venuti da Milano** et prima al molto rev. sig. don **Alessandro basso** £. 75.12 -
 Al sig. **contralto** £. 75.12 -
 Al sig. **tenore** £. 50.16 -
 A 2 **soprani** cioè al **Fiamenghino** 10 filippi et al **Monsino** n.º 8 filippi £. 114.4
 Al sig. **Brunia**, che ha servito per organista tutta l'ottava £. 20 - -
 A **Battistino** che ha servito detta ottava £. 12.12 -
 A **Desiderio** £. 6.6 -
 Per le spese cibarie de' **musici** per la strada £. 12.12 -
 Al **Gavinello**, che ha accomodato l'**organo** et imprestato l'**organino** £. 20 - -
 Al sig. **Romagnino** che ha sonato il 2º **organo** £. 12.12 -
 A di detto [27 gen.] dato al corriere che ha condotto via li **musici** [...] £. 3 - -»
 «A di 30 mar. pagato al **contralto spagnolo** per recognizione per la Pasqua d'ordine del capitolo £. 12.12 -»
 [58d] [ultima data = 22 nov.] «Item in un **libro da coro** cioè manuale £. 18 - -»
 [59s] «A di 22 detto [gen. 1664] pagato al caroziere che ha condotto li **musici** per la festa di S. Gaudenzio £. 38 - -
 A di 28 gen. pagato al sig. don **Alessandro musico basso** per la festa et ottava di S. Gaudenzio £. 71 - -
 Al sig. **Rotondi contralto** 10 filippi £. 63 - -
 Al sig. **Brunia organista** £. 20 - -
 Al **Monsino soprano** £. 37.16 -
 Al **Fagnano tenore** 8 filippi £. 50.8 -
 Al **Fiamenghino soprano** 8 filippi £. 50.8 -
 Item pagato alli **musici** per farsi le spese barca et altro per il ritorno del viaggio £. 13 - -
 Item per mancia al caroziere £. 3 - -
 Item per le spese cibarie per giorni otto et viaggio a 3 **musici** a ragione di £. 5 per cad'uno il giorno £. 127.10»
 A di 8 mar. pagato a M.º **Andrea Gavinello** per aver accordato tutto l'anno et imprestato diverse volte l'**organino** £. 30.5 -»
 [59d] «A di 7 lug. per far rilegar un **libro del coro** £. 2.10 -
 [60s] A di 22 detto [gen. 1665] pagato per la carrozza che hanno condotto gli **musici** et spese cibarie £. 16.11 -
 A di detto pagato ad un **contralto venuto da Milano** dodici filippi £. 75.12 -
 A di detto pagato al **sopranino castrato venuto da Milano** 10 filippi £. 63 - -
 A di detto pagato per il viaggio delli detti **musici** £. 8.10 -
 A di detto pagato al caroziero per mancia £. 3 - -
 A di detto M.º **Andrea Gavinello** per aver aggiustato l'**organino** et l'impresto £. 25.4 -
 A di detto al sig. **Romagnino** £. 6.6 -

A di detto al sig. **basso del Duomo** £. 6.6 -
 A di detto al **contraldo Mortarino** £. 6.6 ->
 «A di 1° feb. speso alli facchini per far portare l'**organino** a S. Giulio
 A di detto pagato per una carrozza mandata sopra il Navillio a ricevere li **musici** £. 3.10 -
 A di detto pagato per fatica straordinaria al **alzatore** [sic] **de' mantici** £. 1 - ->
 «A di detto pagato al Polvara per avere accomodato diversi **libri della chiesa** £. 6 - ->
 «A di 10 detto [apr.] pagato a **Pietro alcatore** [sic] **de' mantici** £. 4.10 ->
 [60d] «A di detto [14 apr.] pagati al medesimo sig. Avogadri per tanti per lui spesi tra l'anno 1664 nel pranso per li **musici** £. 15.11 ->
 [ultima data = 14 apr.] «Pagati al medemo [Avogadri] per tanti da lui spesi per duoi **missali duoi piccoli et duoi grandi da morti** £. 5 - ->
 [61s] «A di detto [31 giu.] pagati al sig. **Cattaneo condraldo** in brente 2 vino rosso in £. 11 per brenta £. 22 et sono a conto della recognizione che se gli paga al Natale £. 22 - ->
 «A di 28 ago. pagati a **Pietro Jordano alcatore** [sic] **de' mantici** £. 14 - ->
 [61d] «A di 23 ott. a **Pietro alcatore de' mantici** £. 2 - ->
 [62s] «A di 29 detto [gen 1665] speso per la carozza che hanno condotto [sic] gli musici et spese ci-barie £. 16.11 -
 A di detto pagato ad un contraldo venuto da Milano n. 12 filippi £. 75.12 -
 A di detto pagato al soprano castrato venuto da Milano n. 10 filippi £. 63 - -
 A di detto pagato per il viaggio di detti musici £. 8.10 -
 A di detto pagato di mangia al carozero £. 3 - -
 A di detto pagato al sig. Andrea Gavinello per aver aggiustato l'organino et imprestato £. 25.4 -
 A di detto pagati al sig. Romagnino £. 6.6 -
 A di detto pagati al basso del Duomo £. 6.6 -
 A di detto al contraldo Mortarino £. 6.6 -
 A di 1° feb speso nelli fachino in far portar l'organino in S. Giulio £. - 16 -
 A di detto pagato per una barca mandata sopra il naviglio a ricevere per li musici £. 3.10 -
 [78s] «Spese straordinarie [...]»
 «16 suddetto [dic.] a mastro Nicola per chiodi et azalino per il poligo della **campana** £. 4.10»
 [82s] «21 mar. 1666 [...] [il] suddetto sig. **Tachini** [...] resta ancor soddisfatto [...] d'una pretensione [...] per aver insegnato, qual è liquidata in £. 150»
 [82d] «25 giu. al sig. **Negrone corista** per il 1666 n. 2 brente vino di Sizzano £. 18.-
1° ago 1666 al sig. **Cattaneo corista** n. 3 brente vino [...] per il 1666 £. 24.-
 [91s] «Qui seguitano le spese straordinarie [...]»
 «21 [giu.] per li tre annuali celebrati per il quondam sig. Pietro Francesco Pernati celebrati [...] li 21, 22 et 23 giu. suddetto [sic] ho dato alla **musica** £. 12 [...]»

1667-71

[78s] «Al sig. organista per nome Domenico Tachino [...]»
 Più per la donzena fatta al soprano Agazzino per mesi 4 1/2 a £. 18 £. 81 - -
 Et dopo per altri 11 giorni scorsi dopo li suddetti mesi 4 1/2 £. 6.12 -
 [78d] «11 feb 1669 £. 93 et soldi 6 comprese £. 3 datteli [a Domenico Tacchini] di più quando pagò il violone [...]»
 [127s] «[...] sig. **Domenico Tachini** sacerdote lodigiano di presente serve per **organista et mastro di cappella** et se li dà il salario per un anno £. 360
 Più d'ordine del capitolo altre £. 90 per diverse cause ogn'anno»

«Il sig. **Gioseppe Guglielmi** ha servito per **organista** dalli 5 set. suddetto [1670] sino et per tutto il mese di gen. 1671, con il quale abbiamo concertato £. 90 [...]».

«Il sig. **Carlo Francesco Cane sacerdote venuto da Milano** et accordato per **organista et maestro di cappella** ha cominciato servire nelle calende di feb. 1671 et come per istromento rogato dal sig. Innocenzo Rozati il dì 11 mar. 1671 siamo d'accordo darli scudi 80 l'anno, con che di più insegni a cantare a 2 figlioletti, quali poi abbino a cantare su l'organo nostro.

Di più se li danno scudi 50 **con obbligo di dir messa quotidiana**, et perché gli ho agionato il carico di dirla dopo la **messa grande**, perciò gl'ho promesso scudi 5 di più delli 50, sino che averà il detto carico di dir detta messa dopo la messa grande».

[129s]

«Musica»

«Di più vi è un **soprano** per nome **Francesco Ferino detto Agazzino**, che serve di continuo, per il quale se li paga di donzena £. 18 il mese.

Per il tempo che è stato a casa del sig. **Tachino**, come a fol. 78, ho pagato l'istesso sig. Tachino: da li partitosi il sig. canonico Carlo Avogadro l'ha tolto in casa sua al principio di ott. 1669 et ivi è stato sino al 1° d'ago. 1671, accontentandosi di £. 18 il mese per il vivere somministratoli, che sono mesi 22 et importano £. 396 - -

Vincenzo Fasola soprano al luogo del suddetto **Ferino** ha cominciato servire et cantar su l'organo il 1° di di ott. 1671 a ragion di scudi vinti l'anno per anni due. Ha obbligo il sig. Carlo mastro di cappella insegnarli a cantare gratis per francarlo nel canto. In filo vi è la polizza sopra ciò fatta con li patti che in quella si contengono, principalmente circa il salario dopo scorsi li primi 2 anni»

[129d] «1669 25 dic. Al sig. prete **Casalino** come **regolatore della musica** ho dato £. 60 - -

Al **Rastello** 4 filippi da £. 6.8 £. 25.12 -

Al **Romano** altri 4 £. 25.12 -

A quel di **Romagnano** 2 filippi £. 12.16

Al **soprano Novello** mezzo ducato £. 3.5 -

1670 26 dic. Al suddetto prete **Casalino** £. 60 - -

Al sig. **Cattaneo corista** £. 24 - -

Al sig. **Rastello** 4 filippi da £. 6.10 £. 26 - -

Al **Romano** 6 filippi £. 39 - -

Al **Zucone** scudi 10 £. 60 - -

Al **Dragone** £. 24 - -

Al **sopranino** mezzo filippo £. 3.5 -»

[135s] «Il sig. **Gaudenzio Locati basso detto il Dragone** in S. Gaudenzio deve £. 24 avute in prestito da me suddetto Antonio Maria [Torniello] li 10 dic. 1670 come per suo biletto. Più altre £. 15 imprestateli il dì 7 mar. 1671, come per suo biletto, più £. 6 dateli li 26 mar. suddetto, come per sua sottoscrizione nel mio giornale, che in tutto fanno £. 45 - -

Delle suddette £. 24 me ne son dato credito in questo a fol. 129, dove dice «Al **Dragone** £. 24»: del rimanente, che sono £. 21, me ne darò credito nelle spese straordinarie al fol. 140,³⁰² stando che esso mai ha curato restituirle, et con lui il tesorier futuro potrà rimborsarsele nelle onoranze che si sogliono dare a' musici nelli Natali avenire, al qual sig. tesorier futuro, quando sarà eletto, io, se viverò dirò le cause et li perché ho fatti detti prestiti et messe le £. 24 al suddetto fol. 129»

[136v] «Spese straordinarie [...]»

«1670 gen. 2 Al sig. don Cesare in due volte 2 filippi per fatiche in metter alcune **antifone in canto** fermo per uso del coro a buon conto £. 12.14 -»

³⁰² A c. 140d è scritto «1671 set. [tra il 19 e il 21] mi dò credito delle £. 21 imprestate al Dragone come a fol. 135».

[137r] «27 [gen.] Al **Gavinello** per accomodar gl'**organi** per questo et passato anno *£*. 22.4 ->

«29 [gen.] All'**alzator de' mantici del 2° organo** per la festa et ottava del Santo *£*. 1.10 ->

«[29 gen.] Al sig. **Domenico Broglia** musico d'**eccellenza** ho dato 8 doppie *£*. 160 - -

Al suo servitore *£*. 3 - -

Un benefattore ha cibato et condotto da Milano a Novara il suddetto sig. **Broglia** gratis et il suo servitore ancora. Un altro benefattore gl'ha pasciuti per tutta l'ottava gratis. Un altro gl'ha spesati nel ritorno et condotti da Turbigo sino a Milano gratis

Ho dato solo *£*. 6 al carozero che gl'ha condotti da Novara a Turbigo *£*. 6 - -

Alla **seconda musica** ho dato, come per lista *£*. 86.16 ->

[137v] «25 [apr.] Al libraro per il presente libro et un altro et accomodatura de' missali *£*. 2.17.6»

«Giu. 6 Al sig. **Tachino** per 3 parti di musica per l'absenza de' nostri in due volte *£*. 5 - ->

[30 giu.] Al sig. don Cesare sopra quei libri d'**antifone** da lui finiti **in canto fermo** *£*. 3 - ->

[138r] «[3 nov.] Al sig. **Beria** per una ricognizione per viaggi fatti a Milano et diligenze per provveder d'un organista a S. Gaudenzio, come poi così è riuscito *£*. 13 - ->

[138v] «8 [gen. 1671] Per **musica** pagata alla **messa grande dello Spirito Santo** per la Città *£*. 3 - ->

«10 [gen.] Al sig. canonico Carlo Avogadro per tanti da lui spesi **in Venezia in due psalterii et due antifonarii grandi per il coro et in un corale per l'istesso coro**, ancor tutti da legarsi dal libraro *£*. 105 - -

Più per **dieci copie di libri di musica** parimente da legarsi *£*. 42 - -

Più per dazio delli suddetti libri [...]

13 [gen.] Per la legadura de' suddetti **libri di musica** [...]

«16 [gen.] In un messo mandato a Milano a posta per il **nuovo organista** *£*. 5.10 ->

[139r] «[25 gen.] Per la **musica** fatta nella suddetta **festa et ottava [di S. Gaudenzio]** ho speso come per lista *£*. 185.10 -

All'**alzator de' mantici del 2° organo** per detta festa et ottava *£*. 1.15 ->

«7 [feb.] Per l'**organino** [impremutato?] per S. Giulio con la portura et restituzione d'esso *£*. 2.10 -

10 [feb.] Per fattura de' cardenzini per riponer li **libri dei musici** et per **banche sugl'organi ad uso de' detti musici**³⁰³ *£*. 6.10 ->

«13 [apr.] Per far aggiustar et accordar **tutti due li organi** ho dato alli **fratelli Gavinelli** in un certo incontro tra noi (oltre le spese cibarie da me somministrate) [...] *£*. 35 - ->

[139v] «9 [set.] In un **soprano alla messa grande delli 8 set.** [Natività] *£*. 1.10 ->

[140r] [ultima data = 25 set.] «Al sig. **Gasparo Cane fratello del nostro sig. organista et mastro di cappella**, quale ha la cura di far fare un candelier d'ottone per il cereo pascale [...]»

1672-73

[44s] «Mantiene un organista che serve per sonar l'organo tutte le feste dell'anno et nelli primi vesperi delle feste maggiori et **finalmente quando fa bisogno in servizio della chiesa**»

[52s] «Il sig. **Gaudenzio Locati detto il Dragone basso** in S. Gaudenzio deve alla fabbrica sacrestia per tanti avuti in prestito in più volte [...] *£*. 45 [...]»

³⁰³ In piccolo è aggiunta la seguente postilla: «de asse erano della chiesa».

1672-77

[67s] «Il suddetto sig. **Cane** ha continuato sino et per tutto il mese di giu. dell'anno 1677 et è stato saldato con tutta l'importanza di detto tempo come di contro che sono £. 2310»

«Al suddetto sig. Cane è subintrato per organista il reverendo sig. **Giovanni Ambrogio Bissone** et principia al 1° lug. 1677 sotto il salario di scudi 70 [...]»

[67d] «A di et anno sodetti [24 set. 1676] pagato al sodetto sig. Cane il saldo del contrascritt salario per la metà dell'anno, cioè per tutto giu. 1677. Che puoi è stato fatto maestro di cappella nella Cattedrale [...]»

[69s] «Si sol dare alli sigg. musici che servono sopra l'organo in detta chiesa ogn'anno nella festa del Natale una recognizione a chi più, a chi meno, conforme si stima bene, e però si vedrà il consueto Lib. V. fol. 129³⁰⁴ quello si è dato per puotersi regolare

Per la suddetta recognizione si è compito d'anno in anno in tutto come di contro, cioè al sig. **Casalino** ogni anno £. 60, al **Zucone** £. 100, al sig. **Cattaneo** £. 24, al sig. **Dragone** £. 24, al sig. **Rastello** £. 24

Quello poi che si spende nella **musica forastiera** nella festa del Santo et in altre occorrenze fra l'anno si mette nelle spese straordinarie sotto li giorni che occorano

Di più si mantiene un **soprano** che di presente serve **Vincenzo Fasola**. Ha incominciato a servire su l'organo a cantare il 1° di ott. 1671 a ragione di scudi 20 l'anno per anni 2 [...]; ha obbligo il sig. Carlo mastro di cappella d'insegnarli per francarlo al canto. Non si trova che sin ora abbi avuto cosa alcuna

Per il conto di **Francesco Ferino detto Agazzino soprano** antecedente vi è il conto L.V. f. 129

Il suddetto **Fasola** ha continuato per 3 anni compiti, cioè per tutto set. 1674, essendo stato compito per tutta l'importanza come di contro che sono £. 360 - -

In detto anno 1674 del mese di marzo³⁰⁵ si è accordato per **soprano Tomaso Ostenga** con salario di scuti 40 l'anno et ha continuato per tutto li 25 dic. 1676 et da detto tempo sino per tutto gen. 1677 non vi fu soprano se non li scolari et è stato compito per tutta l'importanza di detto tempo £. 660 - -

Si è puoi accordato per **soprano Francesco Mora da Vercelli** et principia il 1° feb. 1677 a £. 24 al mese, al quale si è compito per tutto set. 1677 [...], che sono £. 192 - -

Li **soprani scolari** sono 2: il 1° è **Giovanni Battista Gavino**, quale per anni quattro cominciati di set. 1671 per instrumento del sig. Rozati sino set. 1675 non si è corso salario; da detto set. 1675 per 3 anni in avanti se li devono 6 scuti l'anno. L'altro è **Gioseppe Antonio Martello**, quale ha cominciato di Pasqua di Resurrezione [2 apr.] del 1673. Non vi è alcun accordo et dice sua madre aver d'intelligenza che per 3 anni dovesse servir gratis et da ivi avanti con salario di scuti 6 l'anno oltre il pagarli il maestro di scola.

³⁰⁴ Cfr. TFS, 1667-1671, c. 129sd. Il rimando si riferisce al libro del tesoriere precedente, come possiamo evincere dal seguente appunto, scritto nel frontespizio di 1672-73: «S'avvertirà che dove è assignato in questo libro queste parole L. V. vol dire libro vecchio antecedente a questo [...]».

³⁰⁵ La data esatta è 25 mar.: «A di 25 mar. 1674 si è accordato il soprano, qual è della città di Asti, in £. 240 l'anno et incomincia il suo salario dal di detto [...]» (TFS, 1672-73, c. 73s). I pagamenti all'Ostenga venivano effettuati al suo maestro: «A di 20 giu. pagato al padre Garzolano per il contrascritt [soprano di Asti] come per suo confesso per essere suo maestro» (1672-73, c.73d).

Si accordò poi anche un **contralto di Lodi** et ha servito per mesi dieci nove da 1° mar. 1674 et è stato saldato come di contro a £. 5 al mese sono in tutto £. 105»³⁰⁶

[69d] «16 feb. 1676 al **Zucone** per il suo salario di un mese et giorni 6, che poi è stato fatto corista per saldo £. 12 - -»

«Pagato al sig. canonico Carlo Avogadro per la dozzina di sette mesi del **soprano Francesco Ferrino** licenziato £. 126 - -»

«1674 al detto **soprano Fasola** per saldo da set. 1674, avendo servito 3 anni, che puoi se n'andò in ragione di scuti 20 l'anno sono £. 120 - -

«[...] al detto **Ostenga** [...] 25 dic. 1676 [...] £. 20 che puoi se n'andò [...]»

[81d] «Spese straordinarie»

«A 31 ott. 1671 dato al carradore dato in paga dal **Mortarino** compresa la colazione £. 6.5 - -»

«1672 a 4 gen. speso in un raspino per raspar le **immondizie del coro** £. - 15 -

Denari pagati al maestro di scola per il **soprano**

1672 li 2 mag. al prete **Ludovico Daideri maestro di scola** [...]»³⁰⁷

1675 19 apr. al sig. **Rastello** £. 11. Li 2 giu. detto al sig. **Daideri** £. 5. In tutto £. 16 - -

1675 li 3 set. al sig. **Daideri** £. 8. 1676 li 9 apr. al **Cagnolio** £. 8.15. In tutto £. 16.15 - -»

«a 8 feb. 1672 dato ad un benefattore della chiesa qual io a bocca palesarò £. 6.10 - -»

[82s] «Detto 9 dic. 1672. Al Caccia libraro per aggiustare **tutti li libri del coro** £. 12.5 - -»

[ultima data = 13 ago. 1672] «Per l'asse et fattura di sette telari al piede delle **colonne del coro** per attaccare la tapezaria £. 4.10 - -»

[83s] «24 dic. [1673] speso per far imbiancare et accomodare il camerino et camera ove abita il sig.

Dragone £. 6»

«21 gen. 1674 Al **Gavinello** per aver aggiustato gli **organi** una doppia d'Italia £. 22 - -»

«28 mar. Per duoi **messali feriali** et al corriere per il porto £. 37.10»

[83d] «17 gen. 1675 Al **Gavinello** per suo salario in aggiustare li **organi** £. 22 - -»

«31 detto [gen. 1675] Per spesa fatta nella **solemnità del Santo** come per lista £. 818 - -»

«22 detto [apr. 1675] A **Giovanni Battista Ramazzo** che sona di violino sopra l'organo per recognitione £. 14»

[84s] «30 detto [gen. 1676]. Per tanti spesi nella **solemnità del Santo**, come per lista £. 965.14 - -»

«14 lug. a **Giovanni Battista Ramazzo** che sona di violino sopra l'organo per mancia £. 14 - -»

«7 detto [nov.]. Per spesa fatta dalla chiesa per la **creazione del pontefice Odescalchi** regnante, come per lista £. 83.6 - -»

«24 nov. Per aver fatto aggiustare **tre libri da coro** per lista £. 10 - -»

«31 gen. 1677 per tanti spesi nella **solemnità del Santo** come per lista £. 977.10 - -»

1678-79

[53s] «Denari cavati di robe della chiesa vendute»

[ultima data = 4 ago. 1678] Più per **due messe cantate** per ordine della moglie del sig. sargente maggiore del terzo di Lombardia per elemosina £. 12 - -»

[65s] «Per molti anni et a tutto giu. 1677 ha servito [come organista] il molto reverendo sig. **Carlo Cane, che poi fu fatto maestro di cappella nella cattedrale**

³⁰⁶ Il conto è sbagliato, in quanto servì per 11 mesi. Infatti nella pagina di destra ci sono due pagamenti, il primo relativo ad un intero anno ed il secondo: «26 nov. [1675] al medemo [contralto di Lodi] per mesi 9 che fu puoi licenziato £. 45 - -» (TFS, 1672-77, c. 69d).

³⁰⁷ Seguono vari pagamenti fino al 24 dic. 1674.

«Dal 1° lug. 1677 è subintrato il reverendo d. **Giovanni Ambrogio Bissone** et va servendo con salario che se li deve ogn'anno di 70 scudi, che sono £. 420, con obbligo anche che debba insegnare a 2 figlioletti nel canto, che poi abbino a cantare sopra l'organo di detta chiesa».

«Al sodetto sig. organista si solea dare altre £. 300 l'anno con obbligo di dire messa quotidiana, et è quella si deve celebrare all'altare di S. Liberata in detta chiesa [...] et in più altre £. 30 per il carico che gli era aggiunto di dirla dopo la messa grande, et ha continuato, sendo anche compito per tutto giu. 1677 a dietro.

Al presente, perché il sodetto sig. Bissone organista presentaneo non è ancor sacerdote, vien celebrata con salario di £. ... [sic] l'anno dal ... [sic] cominciando ... [sic]»

[66s] «Si suol dare alli **musicisti** [...]»

«Il R. sig. **Giovanni Pellati** deve avere per recognizione £. 24 l'anno per **cantare** sopra l'organo et per servitù; ha cominciato a servire alli 17 apr. 1679»

«Il medesimo [**Francesco Mora di Vercelli**] ha servito sino alli 15 lug. 1678 [...] per esser stato licenziato

1678 a di 17 lug. in luogo del sudetto Mora si è accordato il sig. **Domenico Bernardino Legnano** in £. 180 l'anno [...]»

[68s] «Il sig. Andrea Gavinello deve avere per salario per accomodare li organi in £. ... [sic] l'anno, quale dice esser creditore per li anni 1676, 77, 78, 79»

[68d] «1678-1679 pagato al controscriitto Gavinello a ben conto di suo salario £. 50»

[69s] «**Carl'Antonio Clemente** ha **cantato** sopra l'organo in S. Gaudenzio circa mesi ... [sic] gratis et il venerabile capitolo ha ordinato dargli £. 21 - -³⁰⁸

Giovanni Battista Gavino soprano cantore è accordato a servire in tutte le fonzioni della chiesa sopra l'organo in £. 36 l'anno [...]»

Più la chiesa deve abbonare per la scola per anni 6 e mesi 6 a soldi 20 per mese sono £. 78 [...]»

Il suddetto serve per cantare di presente in ragione di £. 6 per mese et non si paga più per la scola»

[71s] «Tiene obbligo la medesima venerabile fabbrica sacrestia di far celebrare una messa quotidiana all'altare di S. Liberata in detta chiesa, per la quale si soddisfa con li frutti che provengono da' bene in Borgo Lavezzaro, tanto affittati di presente a' signorino **Mortarino** come [...]»

et questa è la **messa che si suol fare celebrare dall'organista** di detta chiesa [...]»

[80s] «Nota delle spese fatte nella festa della solennità di S. Gaudenzio et ottava nelli anni 1678-1679 come per abbasso appare»

«1678 [...] Pagato al carozero che ha condotto li **musicisti da Milano** a Novara per tal festa £. 33 - -

Al sig. **Pestaluzzi violino** per tal festa £. 49 - -

Al sig. **Rotradi tenore** n. 8 [giorni] a £. 7 £. 56 - -

Al sig. **Scotino contralto** n. 8 a £. 7 £. 56 - -

Al sig. **basso Ferrari** n. 8 a £. 7 £. 56 - -

Al 1° **soprano** n.° 5 a £. 7 £. 35 - -

Più al 2° **soprano** n.° 5 a £. 7 £. 35 - -

Al carozero per condurre da Novara a Milano detti **musicisti** £. 27 - -

Per spese cibarie per li sodetti **musicisti da Milano** a Novara £. 21 - 5

Per dette spese per ritorno a Milano per li sodetti £. 18 - -

Per spese cibarie fatte in Novara dal sig. Alzati per 4 giorni £. 60 - -

Alli **musicisti di Novara** al sig. **Bernardo Barba** per festa et ottava £. 18 - -

Più al sig. **Gaudenzio Biglia** per causa suddetta £. 18 - -

Più al sig. **Frova** per causa sodetta £. 18 - -

³⁰⁸ Il pagamento venne effettuato il 30 dic. 1678 (cfr. TFS, 1678-79, c. 69d).

- Più al sig. **Carlo Paladino** per causa sodetta £. 18 - -
 Più al **soprano del Duomo** per causa sodetta £. 18 - -
 Più al sig. **Ramazzo per violino** per detta causa £. 14 - -
 Più al sig. **Clemente musico** per detta causa £. 12 - -
 Più al sig. **Curti violino** per detta causa £. 14 - -
 Più al sig. **Guglielmi per l'organo** per detta causa £. 18 - -
 Più ad un uomo per **alzar li mantici del 2° organo** £. - 1.10»
 [80d] Seguita la spesa infrascritta fatta per tal occasione nella festa di S. Gaudenzio 1679 et ottava come abbasso si vede»
 «1679 [...] Pagato per la carrozza per li **musicisti da Milano** a Novara £. 38 - -
 Per le spese cibarie da Milano a Novara per detti £. 11 - -
 Al sig. **Curti violino di Galliate** con vettura del cavallo £. 17 - -
 Al sig. d. **Alessandro basso musico** n.° 10 a £. 7 £. 70 - -
 Al sig. **Cattaneo contralto** n.° 10 a £. 7 £. 70
 Al **soprano Todeschino** n.° 10 a £. 7 £. 70
 Per spese cibarie da Novara a Milano per detti £. 9.10 -
 Per nolo de' cavalli per li detti per Turbigio £. 6 - -
 Più al sig. **Ravelli violone** per tutta l'ottava £. 28 - -
 Più per spese cibarie per detti **musicisti** per tutta l'ottava pagate a M.^e Giovanni Legoratto oste per lista £. 161.13 -
 Al sig. **Guglielmi organista** per tutta l'ottava £. 18 - -
 Al sig. **Fasola cantore** per detta causa £. 18 - -
 Al sig. **Ramazzo per il violino e violone** per detta causa £. 18 - -
 Al sig. **Carlo Paladino basso** per detta causa £. 9.10 -
 Al sig. **Duella contralto** per detta causa £. 9.10 -
 Al sig. **Testa basso** per detta causa £. 9.10 -
 Al sig. **Clemente tenore** per detta causa £. 9.10 -
 Ad un **soldato cantore** per detta causa £. 9.10 -
 Al **maestro del castrato del Duomo** per detta causa £. 28 - -»
 Più ad un uomo per **alzar li mantici del 2° organo** £. - 1.10»
 [82s] «Nota delle spese straordinarie [...]»
 [82d] «A di 4 ago. al Polvara per comprar pelli per coprire li **libri** £. 7 - -»
 «A di 23 detto [ago.] al Polvara a conto di ligatura de' **libri** £. 7 - -
 A di 30 detto al detto per comprar pelli sodette £. 7 - -»
 [ultima data = 30 ago.] «Pagato a Fabricio Montalento per spese cibarie per il **Gavinello** per aggiustar l'**organi** sino del tempo del sig. Gallarati [anni 1672-1677] £. 6 - -
 Più al Polvara per compimento di ligadura de' **libri** £. 14 - -»
 «A di 26 nov. al sig. Rastelli per la scola del **soprano Martelli** per confesso £. 17 - -»

1679-81a³⁰⁹

[p. 1] «Spese straordinarie»

[p. 3] [ultima data = 4 ago. 1680] «Al carroziere Battistino, che condusse a Novara li **musicisti** et in fine dell'ottava li venne per ricondurli £. 6.3.1

³⁰⁹ Volume più piccolo degli altri, in forma di fascicolo non rilegato, mancante di numerazione, in cui le spese straordinarie precedono quelle ordinarie.

[p. 4] «1680 28 gen.»

Al sig. **Gavinello** per esser venuto a posta per aggiustar l'**organino** per la festa di S. Gaudenzio et postovi due giornate compreso il nolo del cavallo *ℓ.* 9.10 -

Al sig. Cristofaro Bessozzi per spese cibarie de' doi pasti della venuta et ritorno **da Milano delli 7 musici** *ℓ.* 49 - -

Pagamento de' sigg. musici forastieri

Tra **tutti sette** come per confesso *ℓ.* 504 - -

Alli sigg. **musici di Novara** *ℓ.* 152 - -

Il tutto come per confesso di 16 [ill.] 1680 fatto dal sig. **Ambrosio Bissone maestro di cappella** nostro.

Al rev. sig. P. Prina per l'**organino** suo che tiene in S. Nicola per tutta detta ottava et festa di S. Giulio *ℓ.* 14 - -»

[foglietto incollato sulla pagina] «Per li fiaschi di mostarda donata alli musici forastieri tolta dal sig. Cassati, fiaschi n. 7 importa *ℓ.* ... [sic] con partecipazione de' sigg. canonici.

Più per il cavallo da nolo et un uomo per condurla a Turbico *ℓ.* 3.10

Al padre priore **Ronchi** di S. Paolo per aver sonato tutta l'ottava il violone, non aver voluto denari, donato due donzine di pani di zuccaro»

[p. 5]

«Per le spese cibarie de' **4 musici forastieri** di giorni n. 8 e mezzo et il **violino di Galiato** per giorni n.° 2 come per confesso sotto li 31 gen. 1680 al sig. Pellati *ℓ.* 180 - -

Per il nolo di cavallo due volte per detto violino

A **4 trombetta a sonare sopra il campanile** [...]

Il vino a detti **trombetti**»

[p. 10] [ultima data = Natale 1680] «Al sig. **Giovanni Battista Caccia** come da sua lista et confesso sotto li 16 set. 1681 *ℓ.* 27.9 -»

[ultima data = 8 gen 1681] «Al sig. **Giovanni Battista Caccia musico** per stenna di doi anni come per confesso *ℓ.* 48 - -»

[p. 12] «Alli **trombetta** per regalo d'aver sonato **sopra il campanile** la vigilia di S. Gaudenzio, come per confesso li 2 feb. 1680 *ℓ.* 12 - -

Alli detti **trombetti** l'anno seguente, come per confesso li 6 feb. 1681 *ℓ.* 12 - -»

[p. 14] «1681 3 feb.

Per la **musica** come per due liste et confesso *ℓ.* 1077.18 -»

[p. 15] «Ad **Antonio Ravello** chierico suo figlio alli 23 dic. 1681 confesso *ℓ.* 35 - -»

[p. 19] «Al padre fra **Francesco Carcano et suo fratello musici** come per confesso *ℓ.* 112 - -

Set. 1681. Al detto fra **Francesco** come per suo confesso li 13 mag. 1681 *ℓ.* 80 - -»

[p. 20] «A **Giuseppe Antonio Martello musico** come per confesso del 27 dic. 1679 *ℓ.* 36 - -»

«A **Giuseppe Rota trombetta** come per confesso per il livello che la chiesa deve alla Città *ℓ.* 4 - -»

«A **Giovanni Battista Gavino musico** per figlietto [sic] del sig. canonico Brugo et confesso di detto Gavino alli 16 lug. 1680 *ℓ.* 42 - -»

«A **Giuseppe Antonio Martello musico** come per confesso li 12 mag. 1681 *ℓ.* 36 - -»

[p. 22]

«A **Tommaso Ostenga 2° organista** come per confesso a dì 6 ago. *ℓ.* 37 - -»

1679-81b³¹⁰

«Spese straordinarie per confesso»

«31 gen. 1680

Al rev. Giovanni Battista Pellati cioè per spese cibarie de' **musicì forastieri** per l'ottava di S. Gaudenzio £. 180

A di [ill.] feb.

A **Giuseppe Rota trombetta** per aver sonato sopra il campanile la sera di S. Gaudenzio £. 12»

«A di 16 feb.

Al sig. Ambrogio Bissone per la **musica forastiera et di Novara** di detta festa et altro £. 792»

[p. 8] «1681 a di 22 gen.

A Giovanni Legoratto oste per la spesa cibaria de' **musicì forastieri** dell'anno 1681 £. 307Al sig. Ambrogio Bissone et alli sigg. **musicì forastieri** in tutto £. 770»

[p. 9] «A di 8 feb.

A **Giuseppe Rota trombetta** per aver sonato co' compagni la vigilia del Santo sopra il campanile £. 17»

[p. 10]

«Spese straordinarie senza confesso

1679 a di 20 nov.Per aver mandato un uomo a posta a Vercelli et fermatosi 2 giorni e mezzo per la risposta di quel reverendissimo capitolo, acciò non accettassero il **musico Legnano**, che si partì senza licenza, qual poi non accettarono di consenso de' signori canonici £. 9.10»³¹¹

«1680 a di 8 gen.

Al signor Gavinello da Belinzago per aver **aggiustato et rimodernato l'organo vecchio**, cioè mutati tutti li registri et alzati da terra li mantici, per far un altro uscio di necessità per la musica, et **aggiustato l'organo novo**; et aggiustata la pretensione di 100 lire che pretendeva di decorso sopra il salario di più anni £. 150

Li ferramenti sono nella lista del Malugano ferraro»

[p. 11] «Al rev. sig. Prina per l'**organino** d'adoparsi, come s'adoprà, tutta l'ottava di S. Gaudenzio et per la festa di S. Giulio £. 14»1680-81³¹²[69s] «[...] da' 1° apr. 1679 in avanti [all'**organista Giovanni Ambrogio Bissone**], per ordinazione fatta in capitolo, se gli aggiunge £. 5 al mese, che sono l'anno £. 60, sì che in tutto sono £. 480 - -

Al suddetto organista [Carlo Francesco Cane] si solevano dare altre £. 300 l'anno con obbligo di dire la messa quotidiana [...] et al presente, perché il suddetto sig. Bissone organista non è ancor sacerdote, vien celebrata [...]»

[69d] «Il retroscritto sig. Bissone ha ricevuto [...] £. 27 per regalo delle due solennità di S. Gaudenzio, di più £. 12 per aver comprato due libri di musica che devono restar alla chiesa [...]»

³¹⁰ Libro di piccolo formato non numerato con la seguente intestazione: «Giornale per la scossa della Tesoreria dell'insigne collegiata di S. Gaudenzio di Novara esercitata da me canonico don Clemente Cataneo canonico tesoriere di detta insigne collegiata quanto sia da S. Michele 1679 a S. Michele dell'anno 1681».

³¹¹ La stessa spesa in 1679-81b è datata 2 dic.

³¹² Volume di formato grande, come la maggior parte degli altri.

[70s] «Al sig. **Giovanni Battista Caccia** musico corista per strenna qual si sole dare a £. 24 l'anno £. 24 - -

Il sig. **Giovanni Pelati** deve avere per recognizione per cantare sopra l'organo [...] ha cominciato a servire il dì 17 apr. 1679

Il sig. **Domenico Bernardino Legnano** è accordato per anni 6 per cantare sopra dell'organo in ragione di scuti 40 l'anno [...] et comincia l'anno il dì ... [sic] 1680 come per instrumento rogato dal sig. dott. Romagnino il dì ... [sic] di detto mese [...]

Il rev. F. **Francesco Carcano** è stato accordato il 1° di gen. 1681 in scudi 40 l'anno, con che soni di violino et canti sopra l'organo in tutte le fonzioni

[71s] Il molto rev. sig. **Gaudenzio Locate** è accordato per anni 6 per cantare sopra l'organo et nel coro in ragione di scuti 70 l'anno che sono £. 420 [...] al quale di più se gli danno gratis due stanze per abitazione nella casa Rostiana sin che seguitarà in detta servitù

Li fratelli **Gioseppe et Angelo Francesco Recchii** accordati in £. 600 l'anno per cantare sopra l'organo [ill.] [dal] di 15 nov. 1679»

[71d] «Pagati a dì 27 dic. 1680 per esser stati un anno et un mese con giorni dodeci importa £. 670 - -

Più per li viaggi datoli un tanto a forma di regalo £. 70 - -»

[73s] «La medesima fabbrica deve per portar l'organo nella sodetta fonzione di S. Giulio [nella omonima chiesa] et altri luoghi; resta saldato il sig. Prina per l'imprestito del sodetto organo li anni 1678 et 79 come al lib. del sig. Brugo fol. 68»

[73d] «Per essersi servito dell'organino anche tutta l'ottava di S. Gaudenzio in detta chiesa si è posto nel straordinario»

[73s] «Il sig. **Andrea Gavinello** da Belinzago deve avere per salario per accomodar li organi della chiesa ogn'anno £. ... [sic], qual dice esser creditore per li anni 1676, 77, 78 et 79 di £. ... [sic] a conto delle quali ha ricevuto dal sig. Brugo come nel suo lib. f. 68 £. 50, sì che avanza altre £. ... [sic]»

«Si deve avvertire che avendo avuto detto sig. Gavinello come appare dalle spese straordinarie la somma delle £. 150 li ho detto con questa condizione, che non potesse pretendere più cosa alcuna [...]

[74s] «**Giovanni Battista Gavino** serve per cantare sopra l'organo in ragione di £. 6 per cadun mese, che sono l'anno £. 72 - -»

«**Gioseppe Antonio Martello** [...] ora è licenziato dal sig. prevosto Nasi £. 36 - -»

«**Tomaso Ostenga** accordato per 2° organista et musico per ogni solennità et festa in £. 7 il mese il dì 24 feb. 1681»

1684-85

[93s] Deve per mantenimento di un **contralto** ogn'anno £. 200 con li patti e condizioni sopra espressi [...]

Alessandro Volontieri resta saldato dal sig. prevosto Nasi per tutto dic. 1683 e si è aggiustato per il salario in £. 250 [...]

Non si noterà più a libro perché serve da corista

[94s] Deve per mantenimento di un **altro contralto** ogni anno £. 270 da principiarsi li 21 dic. con l'obblighi e funzioni retroscritte [...] et è il padre **Gravellino** [...]

Deve per mantenimento di un **tenore o di sotto organista** ogn'anno £. 24 da principiarsi li 3 mag. con i patti sopradetti. Questo è il rev. **Francesco Zuccone** [...]

Deve per mantenimento di un **violino** ogn'anno £. 78 da principiarsi li 2 dic. con l'obblighi compresi come sopra [...]

Licenziato

Deve per mantenimento di un **altro violino o pure violone**, conforme verrà richiesto dal maestro di cappella ogn'anno £. 70 da principiarsi a Pasqua di Resurrezione qual è **Giovanni Odo**

Licenziato dal sig. prevosto Nasi e pigliato da me tesoriere Torniello in ragione di £. 82 l'anno, e dovrà servire tutte le solennità con il basso et ad ogni richiesta del sig. Fasola et ha incominciato il 1° di mar. 1684 [...]

[95s] Deve per mantenimento di un **violino et ancora che canti di basso** sopra l'organo ogni anno £. 240

Licenziato

Si è accordato **Felice Gaetano Pagnone**³¹³ per anni quattro per cantare sopra l'organo e si dà per detti anni quattro £. 24 et incomincia a S. Martino [11 nov.] del 1684»

[95s] «Deve per mantenimento di 2 persone auxiliane alli custodi per mandare in piedi il campanone per le feste principali [...]³¹⁴

[96s] Deve per mantenimento per anni quattro d'un **altro soprano** [...] in ragione di £. 24 et incomincia l'anno il 1° di nov. 1684 qual è **Gaudenzio Vignano** [...]

[109d] «Pagamenti e spese fatte da me canonico Giovanni Battista Tornielli tesoriere [...]

«detto [28 mar. 1684] per mandare il **clavacino**³¹⁵ in diversi luoghi per servirsene la Settimana Santa £. 2 - -

Al sig. Prina per aggiustar detto clavacino per confesso £. 3»

«12 detto [mag.] pagati al libraro per libri da scrivere et aggiustare un **missale** [...] £. 12»

[110d] «11 detto [lug.] pagati alla rev. sig. **Isabella Leonarda orsolina per un libro di musica** £. 9 - -»

[111d] «7 detto [ott.] dati alli **musicisti del Duomo** per la festa di S. Adelgisio £. 7 - -

detto al padre che ha fatto il panegirico per ricongnizione £. 14.-.-»

[112d] «18 detto [gen. 1685] pagato al **soprano [Francesco Antonio] Pagnone** per suo salario £. 28.15 -

detto dato a **Francesco Maria Pagnone pure soprano** licenziato per saldo d'ogni suo avere £. 107 - -»

1684-87³¹⁶

[92s] «Deve per mantenimento di un **organista**, qual deve anche servire per **maestro di cappella** nelle funzioni principali di detta chiesa et ancora sonare l'organo in ogni occorrenza che venga in detta chiesa, tanto di feste ordinarie come straordinarie, e finalmente quando sarà di bisogno alla detta chiesa, con **obbligo ancora d'insegnare a' dui figlioli** il canto figurato, quali poi debbano cantare sul nostro organo, con stipendio ogn'anno di scudi 70 £. 420 - -

Di presente serve il sig. **Vincenzo Maria Fasola**

³¹³ Dal seguente pagamento veniamo a sapere che il soprano Felice Gaetano Pagnone era fratello di Francesco Maria: «1687 1° dic. dato a Francesco Maria Pagnone fratello del contrascritto Felice Gaetano [...]» (TFS, 1688-89, c. 85d).

³¹⁴ Le feste elencate sono: Ognissanti, Giovedì Santo, Domenica delle Palme, Pentecoste, deposizione di S. Gaudenzio il 3 ago., Natale, Epifania, festa ed ottava di S. Gaudenzio, Pasqua, Ascensione.

³¹⁵ «Clavazino» in 1684-87, c. 112d.

³¹⁶ «Tesoreria delli anni 1684 et 1685 et 86 et 87»: questi ultimi due sono stati aggiunti posteriormente.

[23s] Deve per mantenimento di un **soprano** che sia buono da cantare ogni anno [...] *£*. 230, con obbligo di cantare [...], e questo è **Francesco Antonio Pagnone**, quale è stato aggiustato oggi il dì 1° feb. in scudi 45 et questo comandato dal sig. prevosto Nasi et dal sig. conte Cattaneo e l'anno incomincia al 1° di mar. 1684 [...]

Il soprano Pagnone è stato licenziato alla fine di set. dell'anno 1684, et si è preso in suo luogo **Carlo Antonio Vignano**, qual servirà come sopra con il salario di *£*. 120 e ha incominciato il 1° di mar. 1685; e per l'anno 1686 in ragione di *£*. 180 e serve da contraldo [...]

«1687 il 3 gen.

Francesco Antonio Agosta si è accordato in S. Gaudenzio qual servirà sopra l'organo da soprano per anni tre il 1° a *£*. 30, il 2° *£*. 36 e il 3° anno in *£*. 40, durando però la voce di soprano»

[24s] «Deve per mantenimento di un ciolino ogni anno *£*. 78 da principiarsi li 2 dic [...]

Licenziato»

«1687 a dì 1° mar. si è accordato **Giovanni Battista Odo** con il salario di *£*. 180 [...] acciò serva alla nostra chiesa [...] tutte le feste con il violone tanto in organo come in cappella a qual si sia fonzione sarà obbligato a servire [...]

[22s] «1686 a dì 5 mag.

Si è accordato il **P. Giuseppe Andrea Carcani** qual sarà obbligato a cantare sopra l'organo tutte le feste e quando sarà ricercato dal nostro maestro di cappella e sarà obbligato a sonar il violino e questo per il prezzo di *£*. 150 - -»

«1686 il 1° di mar. si è pigliato **Carlo Andrea Vilanotto** qual servirà sopra l'organo da **contraldo** et licenziato il 1° nov. 1687»

[112d] «Pagamenti e spese fatte da me canonico Giovanni Battista Tomiello tesoriere [...] negli anni 1684 et 85»

[114s] «detto [30 dic. 1684] a **Carlo Antonio Vignano soprano** per recognizione per non aver salario *£*. 14 - -»

«31 detto [gen. 1685] al padre **Gravelino** per aver speso li musici per la **festa et ottava di S. Gaudenzio** e per sua mercede per lista e confesso *£*. 415 - -

detto alli **musici di Novara compreso il sig. Bisozi violone et trombetta** *£*. 112 - -»

[119s] «25 detto [dic.] al rev. P. sig. Zucone per aver **aggiustato li libri** *£*. 32 - -»

[119d] «detto [19 gen. 1686] alli sigg. **musici per la festa et ottava del glorioso S. Gaudenzio** *£*. 179 - -»

«detto [1 feb.] al prete **Zucone** per la recognizione per il S. Natale *£*. 24 - -»

[120d] «20 detto [ott.] al **contraldo romano** per salario d'un mese *£*. 25 - -»

[ultima data = 30 ott.] «Al **soprano del Domo** che ha servito il giorno di S. Adelgisio *£*. 3.10 - -»

[ultima data = 30 nov.] «Al suddetto sig. **Fasola** [organista] per un **libro di musica** *£*. 7 - -»

[121s] «2 detto [feb. 1687] Alli **musici che hanno servito nella festa et ottava di detto Santo [Gaudenzio]** *£*. 389 - -»

«1° feb. Al sig. Alzati per aver speso un **musico** per giorni dieci *£*. 30 - -»

[122s] «21 giu. per condotta di **4 libri** da Turbico di **canto fermo** *£*. 2 - -

22 detto Al padre Sesti minore conventuale³¹⁷ che ha fatto li suddetti 4 libri per uso di nostra chiesa *£*. 600 - -»

³¹⁷ In 1686-87, c. 111s è identificato come «minore osservante».

1686-87

[73s] N.º 3 annuali perpetui con messa grande et officio de' morto per 3 giorni continui dopo il dì della morte del medesimo sig. canonico Pernate seguita il dì ... [sic] giu., con obbligo di dare a ciascuno delli sigg. canonici antichi che si troveranno presenti £. 3 et una torchia di libbre 3 cera bianca per ciascun canonico, qual torchia doveranno tenere accesa quando si canta il *Libera me Domine* conforme è l'uso [...].

Qual spesa deve farsi dalla chiesa nostra come si è detto et a tal effetto è stato assegnato il deposito contro la Città medesima d'un capitale di £. 4000, come per transazione delli 8 mag. 1666»

[83s]

«Deve per mantenimento d'un **soprano** che sii buono con obbligo di cantare sopra l'organo [...]. Questo è **Carlo Antonio Vignano** con salario di £. 120 l'anno et ha incominciato il 1º di mar. 1685, dico £. 120 --

1686 1º mar. in avanti si è aggiustato in £. 180 l'anno sino durerà la voce di **contralto** [sic], dico £. 180»

[84s] «1687 1º mar. Il suddetto [il suonatore di violone **Giovanni Odo**] resta aggiustato in £. 180 l'anno [...]

[85s] «Deve per mantenimento d'un **violino et ancora che canti di basso** sopra l'organo[...]

Questo si è licenziato et aggiustato in suo luogo **Felice Gaetano Pagnone** per anni quattro incominciati a S. Martino 1684 con salario di £. 24 ogn'anno [...]

[89sd] un **Villanotto** non meglio specificato fornisce le corde per le campane e per altri usi]

[104d] «Spese fatte da me canonico Giovanni Battista Tomielli [...] dal dì 1º ott. 1685 sino a S. Michele [29 set.] 1687 [...]

[105s] «4 dic. detto [1685] per prezzo di due messali per la chiesa £. 42

per porto di detti messali £. 1»

«15 detto [dic.] al R. P. Zucone per **aggiustare li libri del coro** per confesso £. 32 -->

[105d] «detto [31 gen. 1686] [...] per far [...] due **scale per li organi** [...]

[107s] «detto [3 mag.] a mastro Antonio Merlo in due partite [...] £. 55

detto a due Tortonesi che hanno aggiustato detto mastro Antonio in **levar le campane e metterle a luogo** £. 4»

1688-89

[33s] «Rev. Giovanni Pellati quondam Giacomo da Robbio deve ogni anno li 31 agosto £. 25 per un capital deposito di £. 500 sinché restituisca detto deposito [...]

[75s] «Deve per un **violino** per tutte le feste principali come S. Gaudenzio con tutta l'ottava et S. Gaudenzio li 3 ago., la Madonna che ha per legato la chiesa, S. Aldelgisio, Pasqua con li seguenti, Pentecoste, Tutti li Santi, Epifania, Circoncisione quando si cantano le messe del Spirito Santo, il Santo Natale con li seguenti et ogni volta che si farà qualche pontificale in S. Gaudenzio, et questo è il sig. **Giovanni Battista Ramazzo**, al quale si darà £. 72, cioè scudi 12 per accordo fatto il dì d'oggi li 18 dic. 1687 [...]

[82s] «1687 27 dic. si è fatto accordo con il sig. **Giovanni Maria Galarino**, qual canta il **contralto** [sic] in £. 400 l'anno [...]

318 Da questo pagamento si ha notizia di una malattia del Gallarino: «Sino dalli 28 dic. [1689] dati al sig. Carlo Antonio fratello del contralto sig. Giovanni Maria Gallarino come per suo confesso o sia biglietto mentre era ammalato [...]» (TFS, 1689-90, c. 82d).

[83d] «1688 27 mag. dato al sig. Vincenzo Maria Fasola mastro di cappella [...] a nome delli Vignani [sic] £. 37 et mezza per li mesi set. 1687 per tutto li 15 apr. 1688 a £. 90 l'anno, avendo già perso il contraldo et conforme al patto contro [...]»

«Per esser fuggito [**Francesco Antonio Agosta**] il dì 27 giu., dopo è ritornato passato un mese»

[84s] «1687 1° mar. Il suddetto [**Giovanni Odo suonatore di violone**] resta accordato in £. 180 l'anno [...]»³¹⁹

[86d] «1688 6 gen. dato al **padre del controscriitto** [**Gaudenzio**] **Vignano** £. 24 [...]. Il padre del sig. Gaudenzio ha nome Domenico»

«27 mag. [1689] dato al sig. Vincenzo Maria Fasola mastro di cappella a nome del contrascritto **Gaudenzio Vignano, essendo fuggito la festa di Pasqua di Resurrezione** [10 apr.] £. 1 - -»

[89s] «Il suddetto [contralto **Carlo Andrea**] **Vilanotto** si è licenziato et ha avuto a conto dal 1° mar. 87 sino il dì 30 ott. £. 19, sì che avanza £. 21. Per non esser stato tutte le feste anzi non è neanche venuto la sesta parte delle feste perciò non se li deve cosa alcuna, che più tosto deve esso dare alla chiesa, per esser stato pagato non avendo guadagnato per la causa suddetta, che per ciò al principio d'ott. se gli è detto che più non venisse come sopra»

[97s] «È solito il reverendissimo capitolo far un officio per tutti li sigg. decurioni della Città quando morano, cioè si dice un notturno con le lodi et messa grande et la Città dà £. 30, dalle quali si danno £. 4 alla musica [...] et soldi 20 al canonico che canta la messa [...]»

[97d] «1688 19 gen. il sig. canonico et ministrale **Carlo Francesco Toscano** mi ha dato £. 30 per l'annuale fatto o sù **messa cantata con l'officio per la morte del sig. dottor Rinaldo Tattone**, delle quali ho dato [...] alla musica £. 4 [...]»

«1689 3 mar. ho avuto per la morte de' sigg. decurioni **Ferante Caccia et Pietro Angelo Brusati** [...]»

[98s] «Spese straordinarie [...]»

«9 feb. [1688] al sig. **Andrea Gavinello** per aver trovato invenzione d'aggiustar tutti li registri dell'organo e moverli tutti con un sol registro [...] £. 28 - -»

[ultima data = 9 feb.] «Per li musichi [sic] venuti da Milano per il pranso £. 7 - -

Per la carrozza essendovi altri per compirla £. 19 - -

[98d] Al sig. Alsat per quattro giorni et mezzo a **4 musici compreso l'organista sig. Terino** £. 54 - -

Al sig. **Gioseppe Odasio** contralto £. 70 - -

Al sig. **Gioseppe Castellino** soprano £. 56 - -

Al sig. **Gioseppe Maria Visconti** basso £. 56 - -

Al sig. **Legnani** venuto da **Vercelli** £. 35 - -

Al padre **Carcani** basso venuto da **Varese** £. 35 - -

A **Francesco Pagnone** soprano del **Domo** £. 14 - -

Al **Clementino** £. 9 - -

Al sig. **Duello** £. 14

Al sig. **Testa** basso £. 9

Ad un **tenore soldato tedesco** £. 7 - -

Per due [gillie?] per il ritorno a Milano delli musici £. 8.10 -

Per il pranso a **Boffalora** £. 10 - -

Al sig. **Tarino organista** £. 35 - -»

³¹⁹ I pagamenti documentano una sua assenza il 28 mag. 1688: «28 mag. [1688] dato a nome et commissione del controscriitto Giovanni Odo a Giovanni Battista Ravella £. 30 [...]» (TFS, 1688-89, c. 84d).

«1688 4 apr. dato al sig. **Fasola mastro di cappella** £. 13 et soldi 2 denari 6 per copie 3 de' libri in stampa compresa la legatura £. 13.2.6»

[99d] «2 ott. dato alli musici per detto anno 1688 per la festa di S. Adelgisio, cioè £. 3 al sig. **Mandolino**, £. 3 al sig. **Pagnone**, £. 2 al **Clementino**, £. 1 al **Vilanotto**, £. 2 ad un **soldato tedesco tenore**, al **Vignano** £. 2: in tutto £. 13 - -»

«16 detto [gen. 1689] dato a otto facchini che hanno agiutato mastro Antonio Merlo a levar giù il **campanone** [...] et porlo al suo luogo [...]»

[100d] «24 ago. a Francesco Capelletto³²⁰ per aver **portato l'organo a S. Giulio** sino li 29 gen. passato soldi 10 [...]»

[101s] [ultima data = 30 set.] «per avermi [sic] dimenticato di notar che ho pagato sino li 13 ott. 1687 £. 5 alli **musici soprani del Domo** per la festa di S. Adelgisio £. 5 - -

et al sig. basso **Gaudenzio Locati** £. 3»

[101d] «li 9 detto [set.] dato alli **musici del Domo** et altri per la festa di S. Adelgisio, cioè al **Mandolino** £. 3 - -

Al **Pagnone soprano** altre £. 3 - -

Al **Clementino** £. 2 - -

Al **Vilanotto** £. 1 - -

Al **Vignano** £. 2 - -

Ad un **soldato alemano** altre £. 2»

[102d] «Spese fatte per la festa di S. Gaudenzio dell'anno 1689 alli 22 gen. quali si sono fatte minori dell'anno passato, atteso che l'apparato era fatto in parte per causa dell'entrata di monsignor illustrissimo»

«Alli musici forastieri

Al padre **Carcani** [...] £. 35 - -

Al padre **Brusaschi** altre £. 35 - -

Al sig. **Terino organista** £. 35 - -

Al sig. **Legnani** £. 35 - -

Per sua spesa cibarie per otto giorni et mezzo a soldi 40 £. 17 - -

Al sig. Alsati per la donzена de' musici venuti da Milano per pasti 5 a £. 3 al giorno per 3 musici £.

22.10

Per le spese cibarie del sig. **Terino organista** per tutta l'ottava et cena dalla vigilia £. 25.10 -

Per paga a' sigg. **musici da Milano** si è dato

Al sig. **Visconti basso** filippi 7 £. 49 - -

Al sig. **Porta soprano** £. 49 - -

Al sig. **Moncino tenore** filippi 7 £. 49 - -

Alli detti per il ritorno a Milano datoli £. 18 - -»

«Alli musici del Domo al sig. **Duello** £. 9 - -

Al sig. **Zetta** £. 9 - -

Al **Vilanotto** £. 9 - -

Al **Vignano** £. 9 - -

Al **Clementino** £. 9 - -

Al **Pagnone soprano** et questi per tutta l'ottava £. 14 - -»

³²⁰ Carlo Francesco Cappelletto era l'alzamentici.

1690-91

[40d] «1690 19 nov. [...] **offizio et messa cantata per il sig. sargente maggior Pick decurione** [...] £. 3 - »

«per la **messa et offizio per la morte del sig. dottor Marc'Antonio Gallarati decurione** avuto li 6 gen. 1691 £. 3 - »

[73s] «Deve per un **violino** che suoni tutte le feste principali come S. Gaudenzio con tutta l'ottava et S. Gaudenzio alli 3 ago., la Madonna che ha per legato il capitolo, S. Adelgisio, Pasqua di Resurrezione et seguenti, Pentecoste con seguenti, Tutti li Santi, l'Epifania, Circoncisione, quando si cantano le messe del Spirito Santo per l'elezione de' sigg. sindici della Città, SS. Natale con seguenti et ogni volta che s'averà da far pontificale in S. Gaudenzio si deve [...] £. 72 - -

[85s] «Deve ogn'anno come crede del quondam sig. Giuseppe Brusati Guanzetta £. 4 nella festa di S. Giuseppe alla città di Novara per un livello posto sopra la bottega con suoi superiori sopra il corso vicino alla porta del Palazzo Pretorio [...]

[85d] «1690 18 mar. pagato la contrascritta [città di Novara] £. 4 alla Città in mano del **trombetta Antonio Barlasina** [...]»

1691 19 mar. pagato al suddetto **trombetta Barlasina** £. 4 per ordine fatto dal sig. marchese Nazari come sindaco della Città [...]

[97s] «Spese straordinarie [...]»

«1689 li 6 ott. dato al **soprano del Domo** per la festa di S. Adelgisio £. 3 - »

[97d] «1690 li 15 gen. spesi per il solenne ingresso in S. Gaudenzio et dopo in Domo da mons. illustrissimo vescovo Visconti

Dato al sig. **Duello organista** per far a doi organi £. 1.10 -

Al **soprano del Domo** per detta fonzione dato £. 1.10 - »

«Speso per li **musichi [sic] forastieri per la festa di S. Gaudenzio**

Al sig. **Ferari basso** £. 63 - -

Al rev. **don Nicolò soprano di Milano** £. 56 - -

Al sig. **Legnano venuto da Vercelli** £. 35

Al R. **padre Carcani venuto da Vercelli** £. 35 - -

Al R. **padre Brusaschi venuto da Casale** £. 35

Al sig. Alsati per aver fatto la donzena a detti musici di Milano per giorni 8 et mezzo a £. 3 al giorno per ciascuno £. 51 - -

Al sig. **Legnani** per sua spesa cibaria a soldi 40 al giorno £. 17 - - [8 giorni e mezzo]

Alli suddetti padri non si sono fatte spese per esser stati alloggiati al convento di S. Francesco

[98s] Alli musici di Novara

Al sig. **Bigone 1° organista** per tutta l'ottava £. 18 - -

Dato al sig. **Duello 2° organista** £. 14 - -

Dato al **soprano del Duomo** £. 14 - -

Dato al **Gamolotto contralto** £. 9 - -

Al **Vignano soprano** £. 9 - -

Al **Vignano tenore** dato £. 9 - »

«7 detto [feb.] al sig. **Fasola mastro di cappella** £. 70 - »

«30 detto [mar.] dato al sig. Caccia stampatore per la legatura per rifar il **diurno del coro** [...]»

[98d] [ultima data = 23 ott.] «Al **soprano del Domo** dato per la festa di S. Adelgisio £. 3 - »

[99s] [ultima data = 20 gen. 1691] «Per portatura dell'**organo a S. Giulio** £. 12 - »

[ultima data = 17 feb.] «Spesa fatta per la festa di S. Gaudenzio il prossimo passato gen. 1691 [...]»

«Alli musici cioè

Al sig. **Tomaso Bigone organista del Domo** £. 18 - -

Al **Pagnone soprano** £. 14 - -

Al sig. **Duello 2° organista** £. 14 - -

Al **Vignano minore** £. 9 - -

Al **Vignano maggiore** £. 9 - -

Al **Gamolotto** £. 9 - -

Al sig. **Gioseppe Antonio Fasola** £. 9 - -

Al sig. **Giovanni Maria Curti** per il giorno di S. Gaudenzio £. 7 - -

Dato al sig. **Fasola organista** per aver mandato un omo a Galiato per cercar detto sig. **Curti** perché si dubitava non potesse venir il **padre Carcani** per causa del mal tempo £. 1.10

Al padre Caliani [musicista?] filippi 5 £. 35»

[99d] «15 detto [mag.] dato al sig. Caccia stampatore per comodatura della cartella da morto et per un libro da notar le messe et aggiustar et relegar un **libro grosso del coro** in tutto £. 10»

1692-93a³²¹

[41d] «Dal sig. Cavalazzo è stato dato conto a mio favore, cioè a mio credito, di £. 6 per la cera di due **funerali fatti per due de' sigg. decurioni** della Città [...]»

[82s] «Deve per un **soprano** con stipendio di £. 24 accordato al S. Martino 1684

di presente è **Felice Gaetano Pagnone** [postilla aggiunta] è andato via

di presente è **Giovanni Battista Martello**, qual ha di salario £. 100 e incomincia il 1° ago. 1692

e per l'anno 1694 in £. 150

[96s] «Spese straordinarie delle quali se ne deve dar credito al sig. tesoriere»

[96d] «Alli sigg. **musicisti che hanno servito nella festa et ottava del glorioso S. Gaudenzio** [del 1692] £. 286.10 ->

«Al sig. Alzati per aver speso li **musicisti in tutta l'ottava** £. 76.10 ->

«Al chierico Mantegazza per aver aggiustato li **libri del coro** £. 20 - ->

[99s] Il sig. canonico Giuseppe Carcello successo in luogo del **quondam** sig. canonico Carlo Bernardino Cattaneo come coadiutore è stato lodato oggi li 16 dic 1690 [...]»

1692-93b³²²

[97v] «A di 30 gen. 1693 alli sigg. **musicisti che hanno servito nella festa del glorioso S. Gaudenzio et ottava** £. 98 - ->

1694-95

[32d] «1693 16 ott. per la messa cantata per il quondam sig. Ravigliati come decurione della Città £. 3 - -

28 nov. per la messa cantata per il quondam sig. Giovanni Battista Ponzio come **decurione** della Città £. 3 - -

1694 15 gen. per la messa cantata per il quondam sig. dott. collegiato Giuseppe Ragliotti £. 3

a 6 feb. per la messa cantata per il quondam sig. dott. collegiato Piotti £. 3

a 2 apr. per la messa cantata per il quondam sig. Giovanni Battista de Capitanei £. 3

a 1° ago. per la messa cantata per il fisico collegiato sig. Giuseppe Gallarati £. 3

1695 a 28 gen. per la messa cantata per il quondam sig. Tomaso Zango £. 3»

³²¹ Volume con l'indice analitico all'inizio.

³²² In questo volume le spese straordinarie precedono quelle ordinarie.

[63d] «a' 10 luglio [1694] a **Carlo Antonio Vignano** pagati come corista in luogo del rev. Gioseppe Mantegaza *£*. 24.--

[69s] «Serve di presente per **maestro di cappella** il sig. **Vincenzo Maria Fasolla**, al quale nel capitolo generale seguito al S. Michele dell'anno 1691 [...] se gl'è accresciuto il stipendio di *£*. 60 [...] sì che in tutto tiene di salario *£*. 480»

«Il suddetto sig. **Gallarino contralto** l'anno 1693 a' 27 dic. il reverendissimo capitolo l'ha accresciuto *£*. 20 di stipendio l'anno, et incomincia dal giorno 27 dic. 1693 in avanti a correr il stipendio di *£*. 420 [...].³²³

[70s] «[...] uno che suoni il violone o sii basso [...] il sig. **Giovanni Odo**, al quale, attesa la sua longa et continua servitù, se gl'è accresciuto il stipendio dalle *£*. 180 che teneva fino a *£*. 200 per la sua virtù, sì che in tutto da' 1° mar. [1694] in avanti *£*. 200 [corretto in 210]»

«Deve per mantenimento d'un **soprano**, et al presente serve per soprano **Pietro Cusati** [Casati] col stipendio di *£*. 150, atteso che Giovanni Battista Martello soprano antecessore al detto Cusati ha perso la voce, per aggiustamento fatto dal sig. Fasola mastro di cappella, et ha incominciato il 1° mag. prossimo passato [1695], attesa la licenza data a Giovanni Battista Martello [...].»

[81s] «1695 a 30 mar. resta accordato per basso alla servitù della chiesa il sig. **Francesco Maria Campo**, et questo per *£*. 300 dovuteli dalla chiesa ogn'anno [...].»

[90s] «Spesa straordinaria»

[90d] «A detto 26 dic. 1693 al **soprano** atteso aver poco salario et essere giovine d'aspettazione per obbligarselo *£*. 3.10 ->

«A 25 detto gen. 1694 pagato al sig. **Castolilino musico tenore** per suo regalo per cantare il giorno del Santo con altri duoi susseguenti, compreso le spese nel venire e ritornare a Milano *£*. 91 - -

A detto pagate al sig. **Steffano Portagalli** [= Pestagalli?] **soprano** per la causa come sopra comprese le spese del venire e ritorno a Pavia *£*. 91 - -

A 26 detto gen. all'oste dellì Tre Re per aver alloggiato 3 giorni et mezzo li sodetti 2 musici *£*. 35-->

«A detto 29 gen. pagato al sig. **Fasola** maestro di cappella per compir li musici quali hanno servito nella festa et ottava del Santo sopranumerarii, come dalla lista et confesso in filo *£*. 128 - ->

[91s] «A 4 mar. pagate al sig. **Gavinello** per otto ase per li mantici *£*. 2.14, per due pelle e mezza per li medesimi a soldi 15 l'una, in tutto *£*. 3.2.6, mezza libra di colla soldi 7, che sono in tutto *£*. 6.3.6»

«A 26 detto apr. a **Pietro Casati soprano principiante** per sua servitù *£*. 28 - ->

[92s] «A 4 nov. a **Pietro Cusati** [Casati] soprano per sua servitù per ricognizione come principiante *£*. 28 - ->

[92d] [ultima data = 26 dic.]

«A **Pietro Cusati** [Casati] soprano per strenna perché non tiene salario *£*. 3.10 -

All'altro **soprano Coppa** qual non have salario per strenna *£*. 3.10 ->

[93s] «A 2 feb. [1695] alli musici forastieri, quali hanno servito nella festa et ottava di S. Gaudenzio come dalla lista et confesso in filo *£*. 177.12 -

Al sig. **Gallarino** per aver alloggiato il sig. **Antonio Fontana sonator di violone** per due giorni *£*. 10 - ->

[93d] «A 21 detto mar. Pagato al rev. **Francesco musico basso** venuto da Milano a Novara per il suo viaggio di venire et andare *£*. 11.15 ->

[94s] «A di 8 feb. per **cinque opere in musica stampate**, cioè messe cantate et vesperi per uso della chiesa per ordine del sig. tesoriere pagate *£*. 18 - ->

«A 15 apr. a Liborio Cavallo per missali aggiustati, libri di musica ligati et altro *£*. 19 - ->

³²³ Il pagamento del 22 mar. 1694 venne effettuato «al sig. prevosto e canonico Calciati per ordine del medesimo [Gallarino]» (TFS, 1694-95, c. 69d).

1696-97a³²⁴

[3s] «La magnifica Città di Novara deve ogn'anno alla festa del glorioso S. Gaudenzio li 22 gen. brazza 10 brocato, o veluto, o damasco per un paglio, ma s'è posto in disuso.

Più nel detto giorno deve un canero fiorito et libbre 8 cera et quattro torchie di cera bianca.

Più deve libbre 44 di cera bianca per detta festa et ottava.

Più deve libbre 43 cera bianca per la domenica delle Palme.

Più altre libbre 6 cera bianca in tre torchie alla prima domenica di set.

Più deve per la partita de dannificati come da libri de ragionati della medesima Città ogn'anno rogato a tre per cento stando la riduzione £. 6 e soldi 19 imperiali.

Più deve per un capitale de scudi 4000 li fitti de' quali servono per la manutenzione de paramenti, ostie, cera e vino per le messe che si celebrano in detta chiesa per mons. illustrissimo Ambrogio Caccia vescovo di Castro come da instrumento rogato dal sig. caudidico; et not. Giovanni Battista Genesi li 9 giu. 1650 in filo n. 105.

Paga annualmente il tre per cento stante la riduzione in mandati che spedisce il suo rag.^{to} de quali si trattiene il suo tesoriere un cinque per cento per l'estinzione de conti come da ordine reggio.

Più paga ogn'anno li fitti d'altri capitali di £. 13916.10 in tutto a ragione come sopra provenienti dal sig. canonico Pietro Francesco Pernati per crediti, qual è morto li 14 mag 1658, come per instrumento di transazione rogato dalli signori notari et caudidici Carlo Calciati et Giovanni Antonio Bollino in solidi qual capitale è in testa alla Sacristia.

Si che li sudetti capitali eccetto la partita de dannificati fanno la somma di £. 37916.10 de' quali danno ogni sei mesi in ragione come 5^a £. 568 soldi 14 et denari 11 per cadun semestre, dicesi £. 568.14.11 imperiali quale si contrapongono alle faglie della chiesa dedotto il cinque per cento come sopra.

Nelli anni 1692 et 1693 il sig. canonico Giovanni Battista Tornielli tesoriere ha scosso solamente £. 2348.14

La sodetta partita resta saldata per tutto l'anno 1694.

Et per li dannificati si è scosso solo £. 12 e soldi 15

1696 a 4 feb. delli [ill.] capitali censi provenienti alla chiesa per l'eredità del sig. canonico Pietro Francesco Pernati se ne sono retrocessi £. 4000 al nob. sig. feud. Marco Antonio Caccia per il prezzo di £. 2000 dal reverendissimo capitolo come da instromento rogato il di et anno sodetti dal sig. Giovanni Battista Cordara in tutto e per tutto secondo il convenuto nella transazione sopra menzionata, sì che da oggi in avanti restano solamente i frutti di tutti detti censi che si cavano dalla Città in £. 529.7 per ciascun semestre d'ogni anno [...].»

[32d]

«1695 a' 5 dic. ricevute per la messa da requiem et officio cantato per il fu nobile sig. Camillo Bagliotti li 2 del corrente £. 3

a' 20 detto [dic.] ricevute per la messa et officio cantati per il fu sig. dott. Costanzo Boniperti £. 3»

[60s] «Più se gli dà [all'organaro Andrea Gavinello] per il fitto dell'organo che esso impresta per la festa di S. Giulio [...] £. 3»

[62s] «Resta detto [violinista Giovanni Battista] Ramazzo licenziato sino dal principio di nov. dell'anno 1693»

[62d] «A detto [3 gen. 1697] pagate per recognizione come sopra al sig. Fulgenzio che serve sin tanto o migliori di voce o si provveda la chiesa d'altro £. 13»

³²⁴ Volume di piccole dimensioni. 1696-97b non contiene notizie diverse da quelle presenti in questo volume, salvo alcuni particolari non significativi.

[70s] «Deve per mantenimento d'uno che suoni il violone o sii basso [...] et al presente serve **Giovanni Odo**, al quale, attesa la sua longa et continua servitù, se gl'è accresciuto il stipendio da £. 180 che teneva sino a £. 210 [...] da 1° mar. [...]»

«Il suddetto **soprano [Pietro Casati]**³²⁵ dal 1° mag. 1696 in avanti per due anni prossimi avvenire resta accordato col sig. Vincenzo Fasola per la mercede di scudi 40 l'anno, dicesi £. 240»

[86d] «Spesa straordinaria»

«A 7 detto [ott. 1695] al sig. Vincenzo Fasola per dar al **Balarino** [Ballarino in 1696-97b, c. 85d] **che ha sonato il violino** sull'organo la festa di S. Adelgiso £. 3.10 -»

«A 8 detto [dic.] mandate al sig. dott. Faciolo in Milano per quinterni uno carta reale grande per aggiustar i libri del canto fermo £. 1.4 -»

[87d] «A 29 detto [gen. 1696] pagate a' sigg. musici **Ferrari basso** e **Celidone tenore** che hanno servito la Chiesa in tutta l'ottava del glorioso S. Gaudenzio, comprese le spese de' viaggi £. 140 -»

Più al sig. **maestro di cappella di Vercelli sig. Ambrogio Bissone** per aver assistito come sopra in mancanza del sig. Fasola stato ammalato £. 56 - -

Più ad un inviato a posta a Vercelli per condurre detto sig. Bissone £. 1.10 -»

«A' 31 detto [gen.] pagate per far portar l'organo a S. Giulio per la sua festa £. - 10 -

A 1° feb. pagate al molto rev. sig. Orighetti per aver alloggiato et alimentato in casa sua i suddetti due sigg. **musici et maestro di cappella Bissone** per tutti li giorni dell'ottava in ragione di £. 5.10 per persona al giorno £. 130.10 -»

«A detto [3 feb.] Pagate al sig. Odo per la mercede de' sigg. **musici della cattedrale** che hanno servito l'ottava di S. Gaudenzio [«in sonar e cantar» in 1696-97b, c. 86s] come da lista in filo segnata Q £. 135.4 -»

[89d] «A 12 detto [ago.] pagate al sig. Giovanni Battista Faciolo per l'orologio messo in coro £. 9 et per la sua condotta da Milano soldi 15 in tutto £. 9.15 -»

[90d] «A' 19 detto [nov.] pagate al sig. Liborio Cavallo per aver aggiustato **messali** et messovi i SS.^{ti} [santi?] nuovi et i SS.^{ti} novaresi come da lista et conesso K £. 28»

[91s] «A' 27 detto [gen. 1697]. Al sig. don **Antonio Maria Torriani basso** et sig. **Antonio**³²⁶ **Stroppa soprano, ambi di Cremona**, per la loro mercede d'aver cantato alla festa et cinque altri giorni dell'ottava, compresa la domenica et comprese le spese de' viaggi nel venire et ritornare come da confesso K £. 300 - -»

[91d] «A 18 mar. Pagate al sig. maestro di cappella Fasola per i sigg. **musici del Duomo** che hanno servito tutta l'ottava di S. Gaudenzio £. 116 - -»

[92d] [ultima data = 10 giu.] «Speso in Milano per 2 cartelle da messe de requiem £. 2 - -»

1698-99³²⁷

[45s] «1696 a' 21 dic. ha cominciato servir di **corista il sig. Pietro Paolo Capitaneo** per un anno avvenire, per quale resta convenuto in 64 scudi, 50 de' quali somministrerà il sig. economo dell'Opere pie et il resto la Fabbrica sacristia e questo si è fatto stante la necessità de' coristi in coro e la speranza debbi riuscire un mediocre basso per l'organo, di cui pure ve n'è bisogno.

³²⁵ Tutti i pagamenti al Casati, dal 3 dic. 1695 al 9 apr. 1697, vennero effettuati a Vincenzo Fasola (cfr. TFS, 1696-97b, c. 70d).

³²⁶ Pietro Antonio in TFS, 1696-97b, c. 88s.

³²⁷ In questo volume la numerazione dopo c. 75 ricomincia da c. 36.

Nota che per l'anno 1697 ha pagato il sig. economo dell'Opere pie tutti i 60 scudi a detto sig. **Capitano**, ma per l'avvenire spetterà alla Fabbrica sacrestia il pagamento delli scudi 64 [...], ne' quali restan compresi i 4 scudi sopra nominati che si danno ad ogn'un de' sigg. coristi alla festa del S. Natale»

Di più il sig. **Carl'Antonio Vignano** resta accordato per 6 scudi l'anno per aiuto del sig. Dragone [...].»

«Deve pagare detto sig. **Dragone** dal sig. economo dell'Opere pie senza però strenna riceveva al Natale.

Ha cominciato detto sig. Vignano servire li 12 gen. 1698»

[45d] «1697 a di 22 dic. [...] Più al sig. **Gaetano Sanchez** altro sostituto corista *£. 24*»³²⁸

[50s] «Il sodetto sig. **[Vincenzo Maria] Fasola**, nel capitolo generale seguito li 28 set. 1697 ha fatto istanza al reverendissimo capitolo per accrescimento di sua mercede e perciò fu ordinato che dalle calende di gen. del 1698 in avanti per sei anni a venire se li debbino pagare scudi 10 di più per ciascun anno, che fanno in tutto la somma [...] *£. 450*»

[51s] «[...] al presente serve per soprano **Pietro Antonio Casati**, al quale dal 1° mag. 1696 in avanti se gl'è accresciuto di stipendio *£. 90* di più [...] per due anni [...]

Finiti i due anni se li son promessi dal tesoriere presentaneo scudi 10 di più per un altr'anno. Né acquietandosi il soprano a tal mercede s'è stimato spediente con partecipazione al reverendissimo capitolo di legarlo con scrittura et accordarlo per 3 anni, come s'è fatto, per la mercede di *£. 400* annue, quali 3 anni cominciano il di 1° nov. 1698, sì che dal 1° di mag. delli 1698, giorno che resta terminato il sopra convenuto bennio, per tutto ott. pure delli 1698 se li deve stipendio in ragione di scudi 50, che sono *£. 150*. Di tal convenzione v'è poliza sott'il di 11 ott. 1698»

[54s] «1697 a di 15 nov. Sendo ritornato il sig. **Gaudenzio Locati** per continuar a servire come restava accordato nel tempo del sig. canonico [Giuseppe] Caroelli tesoriere [negli anni 1694-95], è stato licenziato detto padre [Andrea Carcani] e dal di 15 nov. in avanti si devono a detto sig. Locati scudi 38 l'anno, dovendo lasciar il salario di 3 mesi nelle mani de' sigg. tesorieri per sigurtà del suo servizio, come per instrumento rogato dal sig. Cordara il di 20 dic. 1697»

[54d] «1697 a di 22 nov. pagato al padre Andrea Carcani per compito pagamento di quello andava creditore dal di 18 passato del cadente mese retro per sua mercede, mentre il sodetto di 18 è stato licenziato per esser ritornato alla servitù [ill.] il sig. Gaudenzio Locati come da confesso *£. 27.8 ->*

[39d] «Spesa straordinaria»

«A 21 suddetto [dic. 1697]. Pagato al sig. **Gaudenzio Locati** per il servizio da esso prestato sull'organo nel tempo del sig. canonico Giuseppe Caroelli [tesoriere nel 1694-1695] l'anno 1694 *£. 48 ->*

[40s] «A 2 gen. [1698]. Pagato al **corista sig. Bernascone** per saldo del suo salario sendo stato licenziato [sic] a causa della... [sic]

In suo luogo sostituito il sig. **Dragone** *£. 42 ->*

[40d] «A 20 detto [feb.]. Pagato al sig. maestro di cappella Fasola per la mercede de' sigg. **musici del Domo** che han servito l'ottava di S. Gaudenzio *£. 194 ->*

A 11 detto [apr.]. Pagato al sig. Liborio Cavallo per alcune manifatture a' libri del coro, come da confesso *£. 22 ->*

[44s] «A di 16 detto [feb. 1699]. A' sigg. musici che han cantato la festa ed ottava *£. 196.14 ->*

³²⁸ Questo pagamento è notato in calce a quello di *£. 96* ai quattro coristi, i cui nomi non sono specificati.

2) Contabilità delle Opere Pie³²⁹

«Item speso in far celebrare la messa quotidiana spettante al 4° corista et cappellano amovibile ora mancante, e ciò da' calende lug. prossimo passato sino al fine di detto anno 1658, e così per mesi sei [...] £. 150 - -» (da questo pagamento si arguisce che lo stipendio è diviso a metà tra celebrazioni di messe e canto in coro) (1651-64, c. 43v)

«Speso in far soddisfare la messa quotidiana spettante al 4° de' cappellani amovibili e questo da calende gen. prossimo passato sino a' 18 apr. susseguente, che detto posto pur anco è stato vacante, che poi fu provvisto nella persona del R. P. S. **Ieronimo Colli** speso dico £. 90 imperiali £. 90» (1651-64, c. 48r)

1 lug. «Pagato al **fu Basilio Scarione** £. 85 imperiali, comprese £. 14 pagate a' suoi eredi, cioè in mano di Carlo Settalto suo suocero, sono per la sua mercede di corista per li mesi di gen., feb. e mar. e giorni 12 d'apr. di quest'anno 1663, che poi morse [...]» (1651-64, c. 51r)

«Speso e pagato in far celebrare per tutto detto anno 1663 la messa quotidiana spettante al 4° cappellano amovibile, che in parte detto anno fu il quondam Basilio Scarione e, dopo sua morte, nel resto di detto anno il sig. **Domenico Tachino**, speso dico, conforme il solito, in tutto £. 300 - -» (1651-64, c. 51v)

«Più speso per far celebrare per il suddetto trimestre la messa quotidiana spettante al 4° cappellano corista, il cui posto è restato vacante dalli 7 apr. prossimo passato sino a calende lug. corrente, che poi è subintrato il R. P. sig. **Steffano Cotta**, in tutto £. 75 - -» (1665-75, c. 36v)

«4 feb. Pagato al R. prete sig. **Stefano Cotta** un de' 4 cappellani coristi amovibili £. 55 imperiali per sua mercede della servitù del coro e per la messa quotidiana per il mese di gen. prossimo passato e per giorni 3 del corrente feb., che poi detto sig. Cotta ha cessato [...]» (1651-64, c. 39r)

«A 18 dic. Pagato al R. prete sig. **Domenico Tachino** £. 505 imperiali per la servitù da lui fatta in coro per 4° corista, compresa la messa quotidiana, e ciò dalli 4 feb. prossimo passato sino alli 6 inclusive di dic. corrente, che poi per il coro è subintrato **Giovanni Battista Rotondo** [...]» (1651-64, c. 40r)

«Più pagato a **Giovanni Battista Caccia** qual ha servito e serve per 4° corista, £. 150 imperiali per mesi sei da calende apr. di quest'anno, che cessò Giovanni Battista Rotondo, sino per tutto set. ora scorso [...]» (1651-64, c. 41r)

«Più speso in far celebrare la messa quotidiana spettante al posto del sodetto sig. Cattaneo, e ciò per li mesi d'ott. e nov. prossimi passati, nel qual tempo detto sig. Cattaneo è stato absente, speso dico £. 50 - -» (1651-64, c. 43r)

1 mar. 1670 £. 50 a **Giovanni Battista Riparo** «[...] a luogo del sig. Negrone licenziato» per i mesi di gen. e feb. (1665-75, c. 43v)

£. 11.13.3 a **Cattaneo** per messa e coro per gli ultimi sette giorni di giu. «[...] sendo stato absente da questa città il resto di detto mese, come ancora tutto mag. antecedente [...]» (1651-64, c. 44r)

15 gen. 1674 £. 150 4° trim. A **Bertola e Cattaneo** + £. 75 a **Caccia** + £. 150 per le due messe «[...] spettanti l'una al detto 3° corista [Caccia] e l'altra al 4° corista, il cui posto è restato in detto tempo vacante, attesa la renoncia fatta dal R. sig. **Gaudenzio Locati** [...]» (1665-75, c. 57r)

«e più al R. chierico sig. **Francesco Fasola** [Fasola], 4° corista, qual cominciò a servire a' calende di mar. prossimo passato e così per mesi quattro da dette calende di mar. a tutto giu. ora passato per la servitù del coro e per la messa quotidiana, qual ha fatto celebrare da suo zio, ho pagato £. 200 imperiali [...]» (1665-75, c. 58v)

³²⁹ I volumi della Contabilità delle Opere Pie della seconda metà del sec. XVII che si conservano nell'Archivio di S. Gaudenzio sono i seguenti: 1651-64, 1665-75, 1686-93, 1694-95, 1696, 1697-98, 1699-1700.

1692 1° mag. ha cominciato a servire il sig. **Carl'Antonio Vignano** per corista in S. Gaudenzio» (1686-93, c. 5r)

A di 4 giu. 1696 pagato al sig. canonico Damiano Luigi Casati £. 4, soldi 10 per dare **a' musici in supplemento de' coristi vacanti nelle fonzioni della Settimana Santa** £. 4.10 » (1696, [p. 2])

«Il sig. **Gaetano Sanchez** è stato accordato il 1° feb. dal reverendissimo capitolo per servire un anno in coro et sopra l'organo per scuti 25 et ha incominciato a servire per tal mercede il 1° del sodetto mese di feb. del 1697 et per il mese decorso di gen. solo si pagherà in ragione de' scuti 20» (1697-98, c. 27v)

«È passato a miglior vita [Gaudenzio Locati] il dì 10 set. 1699» (1699-1700, c. 34v)

«per mesi cinque et giorni dieci et anche per quello [Pietro Paolo Capitaneo] avanzava dell'anno 1699, attesa la sua infermità, per ordine datomi in voce dal reverendissimo capitolo» £. 167 (1699-1700, c. 40r)

«Il sig. **Gaetano Sanchez** è stato accordato per corista dal reverendissimo capitolo per salario all'anno per scuti 25» (1699-1700, c. 44v)

«Il sig. **Carlo Antonio Vignano** corista in S. Gaudenzio di Novara è stato accordato dal reverendissimo capitolo alli 10 settmbre dell'anno 1699 per il salario de' £. 150 ogni anno [...]» (1699-1700, c. 71r)

Indice dei nomi di musicisti³³⁰

- Agazino cfr. Francesco Ferino
 Agosta Francesco Antonio soprano
 Agostino (padre) basso
 Alessandro (don) basso da Milano
 Andrea soprano da Pavia
 Antonio del violino cfr. Limotti Antonio Maria
 Antonio Maria cfr. Limotti Antonio Maria
 Aquino [Giuseppe?] musico da Milano
 Ascanio soprano da Pavia
 Ballarino violinista
 Barba Bernardo cantore da Novara
 Barlasina Antonio trombettista della Città
 basso da Fontane
 basso del Duomo
 basso padre di S. Paolo
 Battistino cantore
 Belotto Francesco corista
 Beria Giovanni Battista organista del Duomo
 Bertola (Bertolla) Andrea detto Casalino direttore e corista
 Bertola (Bertolla) Bartolomeo detto Casalino direttore e corista
 Bertola Andrea detto Casalino direttore, cantore, corista
 Bignoni (Antonio?) corista
 Bigone Tommaso organista del Duomo
 Bisozi suonatore di violone e di trombettista
 Bissone Giovanni Ambrogio organista; maestro di cappella di Vercelli
 Broglio (Broglia) Domenico cantore
 Brunia Carlo organista
 Brusaschi (padre) cantore da Casale
 Bufalorino cantore
 [Bugiardi / Bugliardi] Desiderio cantore
 Caccia Giovanni Battista soprano, basso e corista
 Caccia tenore
 Campo (Campi) Francesco Maria basso e corista
 Cane Carlo Francesco organista
 Capitaneo Pietro Paolo basso e corista
 Carcani (padre) da Varese
 Carcani (padre) da Vercelli
 Carcano (Carcani) Giuseppe Andrea (padre) basso e violinista
 Carcano Francesco (padre) basso e violinista
 Carozza Giovanni Battista contralto
 Casalino Andrea cfr. Bertola Andrea
 Castoldino cfr. Bartolomeo Bertola, Andrea Bertola
 Casalino tenore
 Casati Desiderio soprano
 Casati Girolamo detto Filago organista
 Casati Pietro soprano
 Castellino Giuseppe soprano
 Castoldino [= Bernardino Castoldi?] tenore da Milano
 castrato del Duomo
 Cattaneo (Cattanei) Francesco Bernardino contralto e corista
 Cattaneo contralto
 Cattaneo Giovanni contralto, tenore e corista da Milano
 Cattaneo Pietro Antonio soprano
 Celidone [Giovanni] (fratello di Cassano) basso
 Celidone [Pietro Antonio] tenore
 Celidone Cassano cantore
 Cerniago contralto da Milano
 Cervio contralto
 Chiapano (Chiappano) Giovanni organista

³³⁰ Sono qui riportati i nomi dei musicisti e degli organari citati nelle APPENDICI A e B del presente lavoro. Abbiamo messo tra parentesi tonda le varianti dei cognomi e tra parentesi quadra le informazioni tratte da fonti diverse dai libri contabili della Basilica di S. Gaudenzio.

- Clemente/i Carlo Antonio tenore da Novara
 Clementino cantore del Duomo
 Colli Francesco Ieronimo contralto e corista
 contralto del card. Benedetto Odescalchi
 contralto di Lodi
 contralto di Orta
 contralto di Varallo
 contralto spagnolo
 Coradini Carlo liutista di Roma
 Cotta Giovanni Stefano basso e corista
 Cotta Giulio (padre) organista
 Cotta Stefano corista
 Cremona (cantore?)
 Curti Giovanni Maria violinista da Galliate
 de Nigris Carlo cfr. Nigris Carlo (de)
 Desiderio cfr. Desiderio Bugliardi cantore
 Diledo (Diledi) Antonio basso, basso di ri-
 pieno e corista
 Dionisio cantore cfr. [Pesenti]
 Dragone cfr. Gaudenzio Locati
 Duvello (Duello) contralto e organista
 Fagnani/o [Federico?] tenore
 Fasola Giuseppe Antonio cantore
 Fasola Vincenzo Maria soprano e organista
 Fasolo Francesco corista
 Ferino Francesco detto Agazzino soprano
 Ferrari [Giacomo Maria] basso da Milano
 Ferrari Girolamo detto Mondondone mae-
 stro di cappella da Milano
 Fiamenghino soprano da Milano
 Filago cfr. Girolamo Casati
 Fontana Antonio suonatore di violone da
 Milano
 Francesco basso da Milano
 Frova cantore da Novara
 Gallarino (Galarino, Gallarini) Giovanni
 Maria contralto
 Gamolotto contralto
 Gariboldi Francesco falsetto
 Gariboldi Giuseppe soprano
 Garzolano (padre) insegnante di canto di
 Asti
 Gavinello Andrea organaro
 Gavino Giovanni Battista soprano
 Giarda organista del Duomo
 Giovanni Maria custode il cui figlio è canto-
 re
 Gnugno contralto
 Gravelino (Gravellino) Francesco Maria
 contralto
 Guastamiglio (Guastameglio) Cristoforo
 corista e contralto
 Guastamiglio (Guastameglio) Vincenzo so-
 prano
 Guglielmi (Giuseppe?) soprano
 Guglielmi Giuseppe organista
 Legnano (Legnani) Domenico Bernardino
 soprano; da Vercelli
 Limotti Antonio Maria violinista del Duomo
 e organista, da Pavia
 Limotti cornettista figlio di Antonio Maria
 Locati/e Gaudenzio detto Dragone basso e
 corista
 Lonati Angelo cantore
 Magolio maestro di cappella di Pavia
 Mandolino musico
 Mantegazza (Mantigazza) Giuseppe corista
 Martello Giovanni Antonio soprano
 Martello Giovanni Battista soprano
 Martello Giuseppe Antonio soprano
 Michelino soprano
 Mochino Giuseppe Maria "gobbo" soprano
 Molli Giovanni Pietro basso
 Mollo cfr. Molli
 Moncino (= Monzino?) tenore da Milano
 cfr. Monsino
 Mondondone cfr. Girolamo Ferrari
 Monsino (= Monzino = Giovanni Antonio
 Monza?) soprano da Milano cfr. Moncino
 Mora Francesco soprano da Vercelli
 Mortarino contralto
 Negri (de Nigris) Carlo Guglielmo basso e
 corista
 Negrone (Negroni) Carlo Giuseppe contral-
 to e corista
 Nicolò (rev.) soprano da Milano
 Nigris Carlo (de) cfr. Negri Carlo Guglielmo
 Nigris Carlo Guglielmo cfr. Negri
 Odasio Giuseppe contralto
 Odo Giovanni violinista e suonatore di vio-
 lone
 organista del Duomo
 organista di Vigevano
 Ostenga Tommaso organista, soprano e
 cantore
 Paesano cfr. Salina Antonio Maria

- Pagnone Felice Gaetano soprano
 Pagnone Francesco Antonio soprano; soprano del duomo
 Pagnone Francesco Maria soprano
 Paladino Carlo basso; violinista del Duomo
 Paldo (Paldi) Giovanni Pietro tenore e corista
 Palestina contralto, tenore
 Parachino cantore
 Pellati (Pelati, Pelato, Pallato) Giovanni cantore e corista
 [Pesenti] Dionisio cantore
 Pestagallo e figlio cantori forestieri (cfr. Portagalli)
 Pestaluzzi (= Giacinto Pistalozza?) violinista da Milano
 Piantanida cantore da Milano
 Porta soprano da Milano
 Portagalli (= Pestagalli?) soprano da Pavia
 priore di S. Paolo suonatore di violone cfr. Ronchi
 Ramazzo Giovanni Battista violinista e suonatore di violone
 Rastelli (Rastelino, Restelli) soprano
 Ravelli suonatore di violone
 Recchi Angelo Francesco cantore
 Recchi Giuseppe cantore
 Repar (Reparo, Ripar, Riparo) Giovanni Battista soprano e corista
 Romagnano: località da cui proviene un cantore non identificato
 Romagnini/o organista
 Romano cantore
 Ronchi (priore di S. Paolo) suonatore di violone
 Rosino soprano
 Rota Giuseppe trombettista della Città
 Rotondi [Carlo Ambrogio] contralto
 Rotondi Giovanni Battista corista
 Rotradi tenore da Milano
 Salina Antonio Maria detto il Paesano cantore
 Sanchez Gaetano corista
 Santo Pietro basso da Milano
 Scarione Basilio basso e corista
 Scotino contralto da Milano
 Sesini (Sesino / Sisino) Bartolomeo tenore da Milano
 soldato cantore
 soldato tedesco tenore
 Soncino (curato) organaro
 soprani del Duomo
 soprano da Milano del conte Borromeo
 soprano da Pavia del sig. Francesco Beleredi
 soprano da Vigevano
 Stroppa Pietro Antonio soprano da Cremona
 suonatore di violone priore di S. Paolo cfr. Ronchi
 Tacchini (Tachini/o) Domenico organista e corista
 Talino cantore
 tenore carmelitano da Casale
 tenore da Vigevano
 tenore del Duomo
 Terino organista
 Testa basso
 Todeschino soprano
 Torriani Antonio Maria basso da Cremona
 Trombettino contralto
 trombone del Duomo
 Tutino soprano
 Varese organista
 Vignano cantore del Duomo
 Vignano Carl'Antonio soprano, basso e corista
 Vignano Gaudenzio soprano
 Vignano tenore
 Vilanotto Carlo Andrea contralto; cantore del Duomo
 Visconti Giuseppe Maria basso da Milano
 Volonterio (Volonteri) Alessandro (Alessandro Francesco) contralto e corista
 Zetta cantore del Duomo
 Zucone Francesco Antonio soprano, tenore, organista e corista

MICHAEL DODDS

***La modalità dal tardo Cinquecento
al primo Settecento: trattatistica, pratica
liturgica e paradigmi di cambiamento***

LA MODALITÀ DAL TARDO CINQUECENTO AL PRIMO SETTECENTO: TRATTATISTICA, PRATICA LITURGICA E PARADIGMI DI CAMBIAMENTO*

Gli sviluppi stilistici della musica verificatisi intorno al 1600, in particolare quello della prassi del basso continuo, ebbero un impatto profondo, pur se non immediato, sulla teoria modale dell'epoca barocca. Man mano che i musicisti concettualizzavano, notavano ed esploravano sempre più lo spazio tonale nei termini dell'onnipresente tastiera, i teorici si confrontavano con un dilemma: che relazioni dovrebbero esserci fra la pratica corrente e la teoria tradizionale? Più precisamente: quale dovrebbe essere il «vero» fondamento per questioni di modalità? I teorici barocchi diedero varie risposte a questo dilemma epistemologico: alcuni privilegiarono la tradizione, altri la ragione, e altri, ancora, la pratica corrente. Questi diversissimi punti di partenza riflettevano diversissime nozioni di cosa la teoria musicale sia e cosa dovrebbe essere, e avrebbero condotto a diversissimi risultati. Questo fatto, unito al pluralismo stilistico dell'epoca barocca e allo stretto legame fra particolari repertori e particolari sistemi modali, creò notevoli differenze e dissonanze – potremmo anche dire «confusioni» – nella teoria modale di questo periodo. Molti teorici barocchi criticavano questa mancanza di consenso; e in effetti l'assenza di convergenza sulla teoria modale può essere il solo fatto sul quale la maggioranza dei teorici barocchi della modalità sembra convergere.

Questa reputazione della teoria modale secentesca come confuso e ingarbugliato ginepraio ci spinge a schivarla e a preferire le meno caotiche foreste che la costeggiano. Ma cosa potremmo guadagnare penetrandovi? Azzarderei che la grande complessità ed ambiguità del corpus della teoria modale barocca ci permette di capire le dinamiche del cambiamento in questo periodo. I testi teorici barocchi riflettono i cangianti fondamenti epistemologici del tempo, ed il pluralismo inerente alla cultura musicale barocca; e, cosa molto importante, offrono indizi su come cambiasse il modo in cui i musicisti del Seicento pensavano lo spazio tonale. Ma penetrando nel fitto degli alberi ci occuperemo del bosco nel suo insieme, non delle singole piante; di tendenze generali, non di singoli trattati.

* L'autore vorrebbe ringraziare Massimo Privitera per l'aiuto generosamente prestatogli nella traduzione dall'inglese, e riconoscere il suo debito verso gli studi di Harold Powers, Gregory Barnett, Frederick Bates, e Frans Wiering.

Credo che un buon modo per capire la teoria modale secentesca sia individuare dall'inizio tre serie di opposizioni binarie nella teoria modale tradizionale; e l'interrelazione dinamica fra queste polarità ci mostra come i teorici si avvicinassero ai modi. Queste tre coppie contrastanti riguardano specifici contesti della teoria modale: (1) monodia vs. polifonia, (2) voci vs. strumenti, e (3) il continuum *tonus-modus*. La relazione fra queste tre dimensioni della teoria modale è fluida e dinamica: nell'epoca barocca sono tutte simultaneamente all'opera, in forme sia vecchie sia nuove. Nel suo effettivo sviluppo storico questo modello tridimensionale non è così complesso come sembra, perlomeno non fino al diciassettesimo secolo. La teoria modale medievale nella tradizione guidoniana si rivolgeva innanzitutto alla monodia vocale; nel Rinascimento teorici come Aaron adattarono questa tradizione al contesto della polifonia vocale; e autori rinascimentali successivi, come Santa Maria, cominciarono a collegare le tradizioni di modalità polifonica vocale ad aspetti della musica strumentale. In ognuna di queste fasi i marcatori modalì minimi della finale, della segnatura in chiave e dell'ambitus assumono diversi significati.¹ Per esempio, l'ambitus in monodia è prevalentemente una questione di registro, mentre in polifonia aiuta a governare le voci in un complesso polifonico, e le specie di ottava mediata guidano le procedure imitative. Nella musica strumentale l'ambito in termini di registro è irrilevante, ma le specie di ottava mediata governano ancora la fuga.

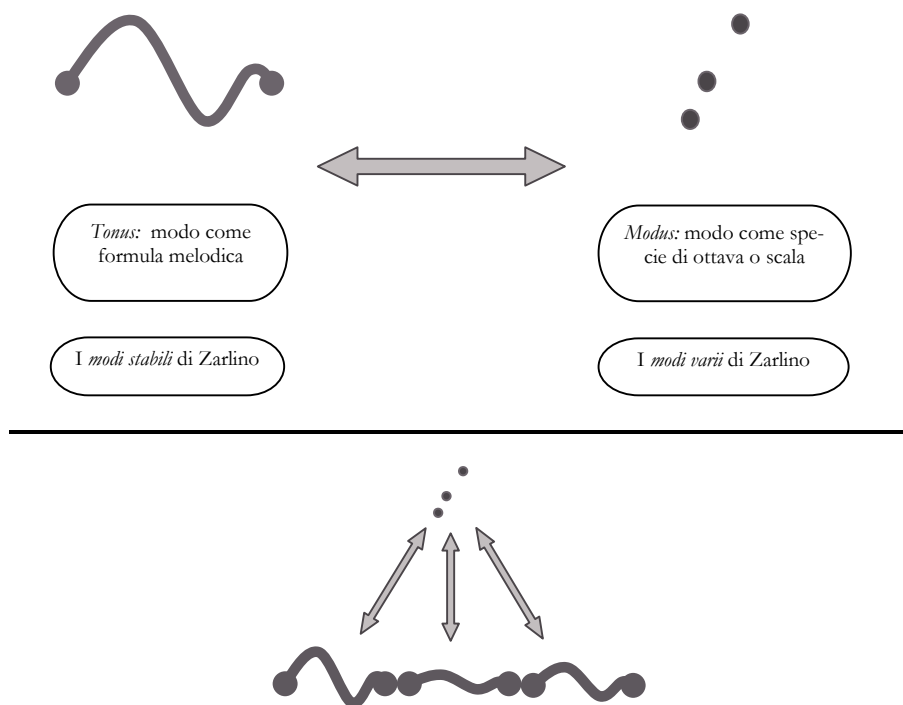
Entro ciascuna di queste tradizioni teoriche della modalità si manifesta la terza coppia di opposti, le definizioni del modo come *tonus* e *modus*. Frans Wiering in un recente libro ha reso un gran servizio elencando le definizioni di questi due termini indicanti il modo che si trovano nei trattati medievali e rinascimentali.² Wiering mostra che fra i vari parametri modalì le definizioni di *tonus* tendono a privilegiare la finale, considerata insieme all'ambitus; mentre le definizioni di *modus* enfatizzano la scala o la specie di ottava, e raramente menzionano la finale. *Tonus* è preferito dal musico pratico, *modus* dal colto *musicus*. Harold Powers, nel suo saggio nel *New Grove*, articola questo contrasto come un continuum fra modo come «melodia» o formula melodica e modo come «scala» o specie di ottava (vedere l'illustrazione grafica di questo schema nella **figura 1**).³

¹ Il concetto di «modal marker» è stato introdotto da SIEGFRIED HERMELINK nel suo *Dispositiones modorum: Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing, 1960, e poi ampliato da HAROLD POWERS, *Tonal Types and Modal Categories*, «Journal of the American Musicological Society» XXXIV (fall 1981), no. 3, pp. 428–470.

² FRANS WIERING, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*, Ph.D. diss., Università di Amsterdam, 1995.

³ HAROLD POWERS, s.v. «Mode», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan, 1980.

Figura 1. Modo come formula melodica (*tonus*) vs. modo come specie di ottava (*modus*): due prospettive



La direzione che si prende lungo questo continuum fra tonus e modus (o formula melodica e scala) corrisponde alle applicazioni *descrittive* vs. *prescrittive* della teoria. La teoria descrittiva (che include la classificazione e l'attribuzione modale) va dal concreto all'astratto, mentre quella prescrittiva, soprattutto nella sua applicazione alla composizione, va dall'astratto al concreto. La seconda delle due figure illustra questa relazione fra il concreto e l'astratto.

È un fior di teorico come Zarlino che traccia un parallelo da un lato fra modo e specie astratte di ottava, e dall'altro fra tono e concrete melodie. Nelle *Istituzioni* del 1558 Zarlino distingue i «modi vari» in cui ogni melodia in un dato modo è diversa, e «modi stabili» in cui una sola melodia è usata per ogni modo. I «modi vari», spiega Zarlino, comprendono i dodici modi, mentre i «modi stabili» sono i toni salmodici o «tuoni» – un termine che egli rifugge per evitare confusione con i

molti altri significati della parola.⁴ Zarlino definisce i dodici modi in termini di specie di ottava mediata, mentre per lui i toni salmodici rimangono semplicemente *cantus firmi*.

Nonostante gli avvertimenti di Zarlino a non mescolare modi e toni, pochi teorici della sua generazione e della successiva vi prestarono attenzione. La maggior parte dei successivi autori di manuali di composizione impiegano «tuono» per indicare tanto i modi che i toni salmodici; e le strenue obiezioni di uno Zacconi e di un Maillart servirono poco ad arginare le maree dell'uso popolare. Nel momento in cui si raggiunge il diciassettesimo secolo, esercitano ancora influenza tradizioni residue di terminologia, schematizzazione e rappresentazione grafica dei modi. Queste tradizionali convenzioni medievali e rinascimentali in varia maniera resistono, si mescolano o soccombono a più nuove maniere di descrivere i modi. Alcuni di questi nuovi sviluppi diventano di diritto convenzioni, ed essi stessi si trovano soggetti a queste forze storiche.

I tuoni ecclesiastici

Il sistema modale in cui tutte le ambiguità e le contraddizioni della teoria barocca sembrano specialmente concentrate sono sicuramente i cosiddetti «tuoni ecclesiastici», descritti per la prima volta da Adriano Banchieri ne *L'organo suonarino* del 1605. Derivati dall'armonizzazione e dalla trasposizione dei toni salmodici nella salmodia dell'Ufficio, i tuoni ecclesiastici divennero uno dei sistemi dominanti della classificazione modale nell'epoca barocca, a fianco dei declinanti sistemi di 8 e 12 modi e dell'emergente sistema maggiore-minore. La classificazione dei tuoni ecclesiastici da parte di Banchieri fu seguita da una lunga serie di trattazioni di una trentina di altri teorici, incluso Johann Mattheson, che li elenca come

⁴ «Si debbe avvertire, che li Modi si considerano in due maniere: imperochè sono alcuni Modi, sotto i quali si cantano i Salmi di David, & li Cantici evangelici; & alcuni sotto i quali si cantano le Antifone, Responsorii, Introiti, Graduali, & simili altre cose. Questi si possono chiamare Modi varii: essendo che non gli è di loro un solo canto, & una determinata forma per tutti li Modi, nella quale si habbiano da cantare tutte le Antifone, Responsorii, & altre cose simili del Primo modo (dirò per esempio) sotto un Tenore, o aria, nella maniera che cantano li Salmi, & li Cantici; & sotto un'altro tutte quelle del Secondo; & così tutte quelle de gli altri Modi: ma si bene è variato; come si può vedere in molte cantilene....Ma non avviene così delli primi; i quali potemo chiamare Stabili: percioche sempre si cantano tutti li Salmi con li suoi versi del Primo modo, & così de gli altri Modi sotto un Tenore, o canto determinato, senza alcuna mutatione; et non è lecito, di variare tal Tenore: essendo che ne seguirebbe confusione. Et benchè si trovino molte forme variate de tal Intonationi, o Modi; come sono alcune, che chiamano Patriarchine, & alcune Monastiche; tuttavia in ciascuna Chiesa non se ne usa comunemente più che Otto; le quali dimandano Regolari; & le riducono sotto le Antifone contenute sotto gli Otto primi Modi delli Dodici mostrati (come è manifesto) ne i loro officii.» GIOSEFFO ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, 1558, pp. 315–316.

i primi otto dei suoi ventiquattro toni maggiori e minori in *Das neu-eröffnete Orchestre* del 1713. I tuoni di Banchieri, o alcune loro variazioni, sono usati in oltre sessanta cicli per tastiera ordinati modalmente del Seicento e del Settecento, oltre che in dozzine di salmi corali e cicli di Magnificat; e sono usati per etichettare innumerevoli pezzi singoli non organizzati in cicli.

La **figura 2** mostra la derivazione dei toni ecclesiastici dai toni salmodici, così come è presentata da Banchieri nella *Cartella musicale* del 1614. A sinistra Banchieri dà la terminazione di ogni tono salmodico gregoriano, non trasposto, e alla loro destra tutti i toni salmodici nella loro tipica trasposizione polifonica. Per i toni 1, 4, 6 e 8 le finali dei toni ecclesiastici sono le stesse degli otto modi tradizionali. Il tono 2 usa la finale tradizionale, ma trasposta una quarta sopra; il tono 5 è analogo al modo 5, ma trasposto una quarta sotto. Il tono 3 deriva la sua cosiddetta «finale» dalla terminazione in La del tono salmodico, ma trasposta una quinta sotto in *cantus mollis*. La maggior parte dei teorici dei toni ecclesiastici considera queste trasposizioni normative: il tono 2 in Re in *cantus durus*, per esempio, sarebbe stata considerata una trasposizione una quarta sotto.

Nella **tabella 1** ho riunito le tonalità dei toni ecclesiastici come si trovano nei testi di teoria musicale del barocco. Ho lasciato da parte quei teorici settecenteschi come Spiess, Kirnberger e Koch che li elencano ma li guardano con disapprovazione, o li trattano storicamente. A scorrere le colonne si percepisce chiaramente la persistenza di questa convenzione. La categoria modale che mostra la maggior varietà è il tono 7, rappresentata da non meno di 9 diverse combinazioni finale-segnatura. Esse però si suddividono in due gruppi: le tonalità del tono 7 con terza maggiore rappresentano l'armonizzazione della tradizionale finale modale, benché trasposta; mentre le tonalità con terza minore rappresentano l'armonizzazione della *differentia* del tono salmodico, un grado sopra. Emergono qui alcune tradizioni nazionali: i trattati iberici, come la musica iberica per tastiera, spesso rappresentano il tono 3 con finale Mi in *cantus fictus*, che rappresenta la trasposizione una quarta sotto della terminazione in La del tono salmodico.

La **tavola 2** elenca una selezione di oltre quaranta cicli per tastiera ordinati secondo i tuoni ecclesiastici, venendo dall'Italia, delle regioni cattoliche di espressione tedesca, della penisola iberica, della Francia, e del Brabante. Mentre molti di questi cicli sono specifici per la prassi dell'*alternatim*, altri, comprese toccate, ricercari, preludi e fughe, non erano necessariamente legati alla salmodia. La lista contiene anche opere pedagogiche e «galanterie» (nell'anonimo *Manuductio ad organum* del 1748). Introduco qui questa tavola solo per dimostrare la persistenza dei tuoni ecclesiastici; ma sarebbero necessari ulteriori commenti che il tempo non mi permette.

Figura 2. Derivazione dei *tuoni ecclesiastici* dai toni salmodici, Banchieri, *Cartella musicale*, 1614, (Harold Power, s.v. “Mode,” *New Grove Dictionary*)

The figure displays eight rows of musical notation, each representing a tone. Each row consists of two staves. The left staff is labeled 'Plainchant middle end' and the right staff is labeled 'Transposed for compositions in polyphony for the choir'. The right staff is further divided into three sections: 'intonation', 'middle end', and 'cadences'. Tones 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 include numerical indicators (↑4, ↓4, ↓5) showing the interval shift between the plainchant and the transposed version. Some tones have an 'or' label at the end of the transposed section.

Perché sono nati e sono durati i tuoni ecclesiastici?

Poiché sono stati formati con parametri pratici, i tuoni ecclesiastici mancano di quella simmetria e cogenza interna che caratterizzano i sistemi di otto, dodici e due modi. (Come nota un anonimo teorico francese del Seicento, «diversamente dai dodici modi, qui non sono evidenti né ordine né coerenza». ⁵)

Come spiegare allora l'accettazione e la promulgazione dei tuoni ecclesiastici da parte di così tanti teorici? E in effetti dovremmo anche chiederci: perché le convenzioni di trasposizione che produssero i tuoni ecclesiastici si cristallizzano

⁵ «Cette position de clefs etonnera d'abord, n'y uoyant pas l'ordre et la suite cœ aux douze modes, en effet a les considerer simplement, il y paroist quelque difference, mais si on considere leur puissance et nature, on ny trouvera aucune difficulté selon le ton de l'orgue, ou serpent si on veut...» F-Pn ms f.fr.n.a. 4686, p. 178, citato in ROBERT BATES, *From Mode to Key: A Study of Seventeenth-Century French Liturgical Organ Music and Music Theory*, Ph.D. diss., Stanford University, 1986, p. 193.

solo intorno al 1600? Dopo tutto, la trasposizione dev'esser stata praticata fin dalle prime combinazioni dell'organo con il coro. Per esempio, un secolo prima di Banchieri sia Tinctoris sia Schlick descrivono la necessità di trasposizioni «incrementali» di una seconda o una terza, per connettersi con i cori.

Io credo che, se fosse stata solo una questione di salmodia *alternatim* gregoriano-organo, i tuoni ecclesiastici del barocco non avrebbero acquistato una tale forza di convenzione tanto nella teoria quanto nella pratica. E ciò risulta provato se si comparano le classificazioni dei tuoni ecclesiastici dei trattati di composizione con le istruzioni per gli organisti nei manuali di gregoriano. Se, come penso, dobbiamo prestar fede ad autorità tardo secentesche quali Nivers, Marinelli e Frezza dalle Grotte, l'effettiva pratica organo-gregoriano antifonale era considerevolmente più confusa di quanto non ci possa far pensare la chiarezza delle colonne delle tavole 1 e 2. Nella **tavola 3**, «Tonalità per la salmodia in *alternatim* in manuali scelti di canto piano e di organo», vediamo molta più diversità di trasposizioni di quanta se ne trovi nella **tavola 1**, più orientata alla composizione. Dall'altro lato diventa chiaro che la diversità di tonalità non era un criterio per singoli autori. Nella pratica dell'*alternatim* gli organisti avevano molto da considerare per scegliere le trasposizioni: i diápason degli organi variavano considerevolmente da chiesa a chiesa e da regione a regione; e temperamenti di organi locali e differenti tipi vocali, per esempio frati e monache, imponevano vincoli aggiuntivi. Tali vincoli conducevano spesso a tonalità ridondanti: per esempio nel 1735 Vaz Barradas raccomanda Mi in *cantus fictus* (cioè con un diesis) per i toni 2, 3, 5 e 7, come succede in alcune fonti iberiche, e il suo tono 4 è in Mi in *cantus durus*. La cantabilità era il criterio dominante, non la diversità tonale. Al contrario, i trattati di composizione tendono a classificare otto differenti tonalità per ognuna delle otto categorie modali, con poca o nessuna ridondanza fra tonalità. Inoltre spesso i trattati di composizione presentano i tuoni ecclesiastici come un sottoinsieme dei dodici modi – un tropo comune è che «i dotti teorici hanno detto che i tuoni sono dodici, ma a noi basta conoscere i seguenti otto». In effetti sembra dubbio che una pratica largamente improvvisata (rispondere al gregoriano con l'organo) abbia condotto a convenzioni modali così consistenti e persistenti in trattati di composizione. Insomma, se la pratica dell'*alternatim* fra organo e gregoriano illustra la formazione dei tuoni ecclesiastici, non dà però spiegazioni convincenti della loro accettazione e promulgazione da parte dei teorici.

Credo invece che i tuoni ecclesiastici debbano la loro stabilizzazione come convenzione modale al nuovo ruolo dell'organo nella musica figurale. La nascita del basso continuo, insieme all'enorme popolarità della polifonia per i vesperi fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, creò un contesto in cui le tonalità dei tuoni ecclesiastici trovarono una costante oggettivazione. I suonatori rinascimentali del basso seguente dovevano spesso darsi da fare a correlare i tipi tonali della polifonia vocale con le tonalità organistiche utilizzabili. E d'altronde la decisione

precompositiva di includere un basso continuo indipendente in una raccolta vocale sembra aver predisposto i compositori a scegliere tipi tonali che potessero essere suonati senza trasposizioni. Questo cambiamento può in parte essere derivato da una richiesta di mercato: i frontespizi di alcune raccolte di vespri del primo Seicento segnalano l'inclusione di un basso d'organo «per la comodità degli organisti». In effetti la comparazione di cicli di salmi e Magnificat ordinati modalmente pubblicati prima del 1600 senza basso «per organo» e poi ripubblicati dopo il 1600 con una parte d'organo trasposta suggerisce le maniere in cui i tipi tonali del Rinascimento venissero trasformati nelle comuni tonalità della musica del Seicento. La **tavola 4** presenta una raccolta del genere, il più volte ristampato libro di Viadana *Vespertina omnium*, la cui prima pubblicazione risale al 1588. Nella settima edizione del 1611 fu inclusa una parte di «basso per organo», che usa trasposizioni in alcune categorie modali. Un buon esempio della trasformazione del tipo tonale rinascimentale in tonalità barocca si trova nello settimo tono: il tipo tonale con chiavette in La è trasposto a Re, una quinta sotto. Questo tipo di prova merita ulteriori indagini, ma possiamo almeno ipotizzare che i tuoni ecclesiastici nacquerò e persistetterò come conseguenza della pratica del basso continuo e dell'importanza culturale della musica per i vespri. Vorrei sottolineare come la novità non consistesse nelle trasposizioni in sé, ma nel fatto che le si mettesse per iscritto e che le si considerasse normative. Queste nuove norme determinarono un cambiamento nel modo in cui la maggior parte dei musicisti pratici sembra abbia identificato «i tuoni»: invece di dare priorità alle specie di ottava appropriatamente mediate, essi associarono particolari numeri tonali con certe combinazioni finale-segnatura – un modo di pensare molto orientato verso la tastiera. Come marcature tonale l'ambitus decrebbe in importanza.

La natura dei toni: i significati della rappresentazione modale ed il continuum *tonus-modus*

Ciò porta a domandarsi: cosa potrebbe suggerire la rappresentazione grafica e concettuale dei tuoni ecclesiastici nella sua contiguità con il continuum storico *tonus-modus*? La **tavola 5** compara i mezzi della rappresentazione dei tuoni ecclesiastici in 34 trattati dal 1605 al 1748. Tutti gli autori, implicitamente o esplicitamente, considerano i tuoni ecclesiastici come schema legittimo per la classificazione modale; per alcuni sono il solo sistema presentato, mentre per altri sono soltanto uno di tre o quattro sistemi. I trattati vanno da manuali d'organo a trattati di composizione, da manuali per dilettanti ad ampi compendi. Nella terza colonna ho fornito i termini che ogni autore usa per i tuoni. Circa un terzo include la parola «chiesa»; un altro terzo evidenzia la nozione di «moderno» o di «abituale in uso». Forse sono ancor più da notare quei tanti trattati che

in uso». Forse sono ancor più da notare quei tanti trattati che semplicemente li chiamano «i tuoni», suggerendo il loro particolare status.

Nelle quattro colonne centrali del grafico ho riassunto come ogni autore rappresenti i tuoni graficamente o concettualmente. Questi specifici mezzi includono per ogni tuono: in quanto formula melodica; con finale e segnatura, possibilmente con gradi cadenzali interni; in quanto scala (una pratica presente soprattutto in fonti iberiche); o come specie di ottava mediata (con o senza gradi cadenzali interni). In aggiunta ho annotato se la fonte indirizza alla costruzione di una fuga – un tema spesso connesso alla specie di ottava mediata. Ho messo sotto *tonus* quei mezzi di rappresentazione che sono più vicini alla concezione melodica del modo (i «modi stabili» di Zarlino), mentre ho messo sotto *modus* quei mezzi di rappresentazione che coinvolgono scale o specie di ottava.

Che sviluppo storico possiamo indovinare in questa trasformazione? Io percepisco tre stadi in come sono rappresentati i tuoni ecclesiastici – ma, come in una fuga, ogni fase continua quando si presenta la successiva. Prima di tutto, le più antiche rappresentazioni dei tuoni ecclesiastici sottolineano la loro derivazione dai toni salmodici. In questi casi, come Banchieri 1605 e 1614, le combinazioni finale-segnatura rappresentano letteralmente la terminazione di specifici *cantus firmi*. Questo tipo di rappresentazione dei tuoni ecclesiastici persiste lungo tutta l'epoca barocca, per la continua importanza della salmodia.

In un secondo sviluppo, immediatamente successivo all'inizio dei tuoni ecclesiastici, i teorici, compresi Banchieri ed Angleria, cominciarono a rappresentarli usando le specie di ottave mediate. Questa tradizione intermittente è ripresa anche da Penna nel 1672 e Martín y Coll nel 1714. Rivestire i tuoni ecclesiastici con piene insegne regali modali e – specialmente nel caso di Angleria e Penna – come l'unico sistema modale, suggerisce che subito dopo il loro inizio i tuoni ecclesiastici sono andati oltre la mera salmodia. E, cosa forse ancor più importante, questi teorici cercarono di fornire ai tuoni ecclesiastici una legittimazione teorica in precedenza accordata alla teoria delle specie dei modi tradizionali. Malgrado le trasposizioni da essi impiegate, l'enfasi di questi teorici sulle specie di ottava e sull'ambitus associa le loro classificazioni alle consuetudini vocali e polifoniche di concettualizzare lo spazio tonale.

Una terza fase inizia intorno al 1660, quando teorici come Bertali, Prinner, Bismantova e Falck cominciarono a rappresentare i tuoni ecclesiastici utilizzando una triade di tonica, come è stato notato da Federhofer, Lester ed altri. Questi mezzi di rappresentazione evidentemente derivano dalle formule dei gradi cadenzali di Zarlino sui gradi 1, 3 e 5 di ogni modo. Ma nel contesto del Seicento implica una triade di tonica – e sottolinea la qualità del terzo grado. In effetti molti di questi autori, compresi Bertali e più tardi Rousseau, fanno notare che in verità ci sono solo due modi, maggiore e minore. Ed effettivamente numerosi teorici insegnano i 12, 8 e 2 modi come serie di sequenze diminuite: nella *Scala Jacob* del 1743

Münster afferma che «è certo il caso che in musica ci sono dodici toni... [che sono stati ridotti a] otto *Chor-* o *Kirchen-Ton*. Io sono d'accordo con ciò, benché generalmente concordi con i principali compositori nel dire che ci sono solo due toni in musica...».⁶ Opinioni molto simili sono espresse da Bertali, Samber, Tevo, Ulloa, e Torres.

Per finire: come corrispondono i mezzi per rappresentare i tuoni ecclesiastici nel momento in cui questi ricadono sul continuum *tonus-modus*? La **figura 3** illustra quattro differenti maniere in cui i teorici hanno classificato le tonalità dei toni salmodici dei tuoni ecclesiastici. Per Zacconi, Maillart e Diruta le tonalità salmodiche sembrano essere niente più che il risultato incidentale dell'armonizzazione di quei *cantus firmi* che non sono in alcun «modo». Altri, soprattutto Pontio e più tardi Nassarre, includono le tonalità dei toni salmodici nella categoria modale del loro modo corrispondente. In terzo luogo, molti teorici riconoscono i tuoni ecclesiastici come categorie modali di diritto. Infine, molti altri teorici li riconoscono come una pratica corrente, mantenendo però il fatto che sono un sottoinsieme dei dodici modi.

Per concludere proporrei che per dar senso alla teoria modale secentesca bisogna cominciare riconoscendo quanto siano mutevoli i fondamenti epistemologici della teoria barocca. E bisogna anche riconoscere l'intreccio dinamico fra tradizioni teoriche consolidate connesse al canto piano, alla polifonia vocale, e alla musica strumentale. Ma, soprattutto, comprendere i tuoni ecclesiastici nei termini del continuum *tonus-modus* ci aiuta a spiegare perché alcuni teorici abbiano accettato i tuoni ecclesiastici come categorie modali di diritto, ed altri no.

⁶ JOSEPH JOACHIM BENEDICT MÜNSTER, *Scala Jacob*, Augsburg, 1743, §13.

Figura 3. Classificazione e rappresentazione dei *toni ecclesiastici* nei termini del continuum *tonus-modus*

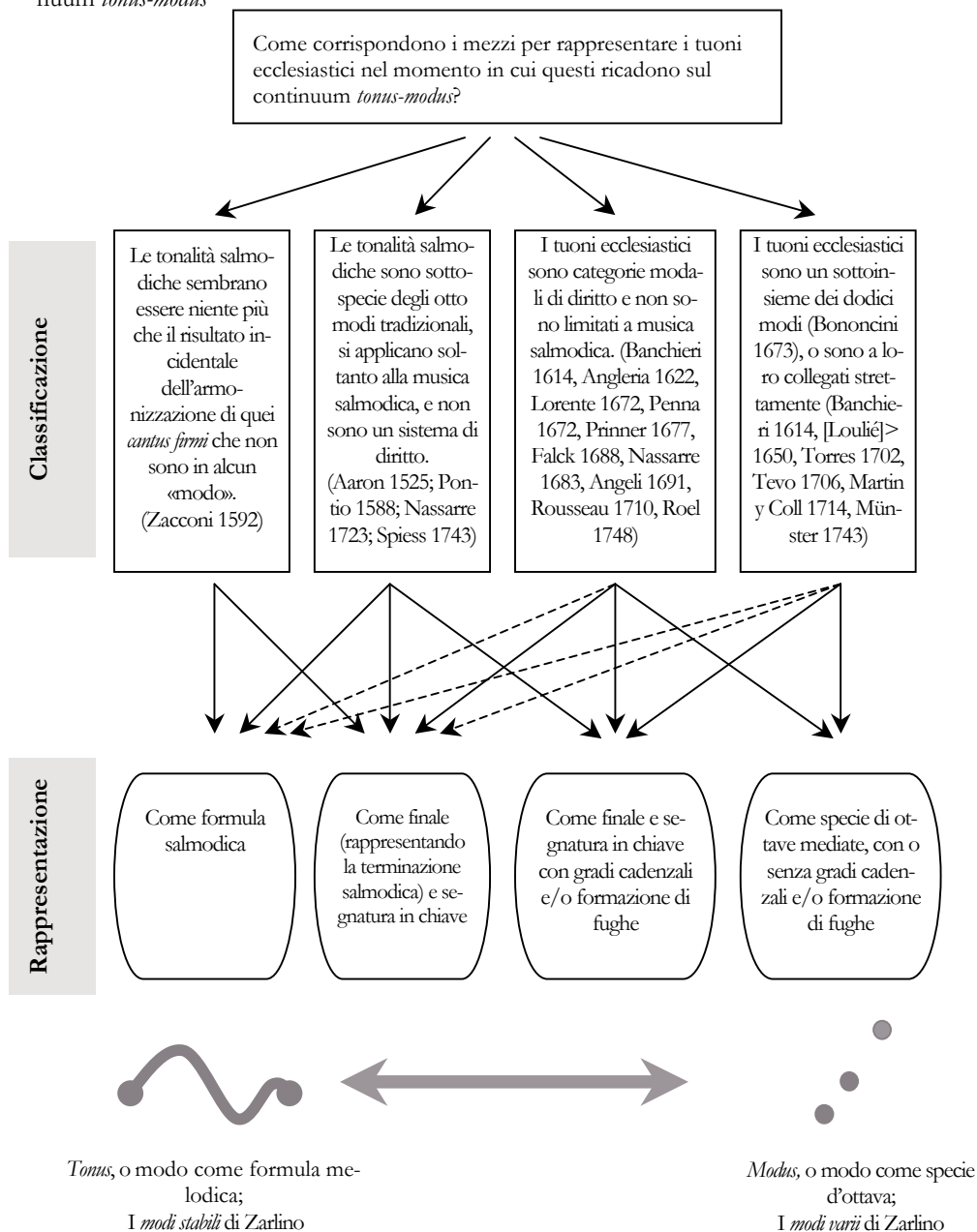


Tavola 1. Tonalità dei *tuoni ecclesiastici* nei trattati di teoria musicale del barocco

	1	2	3	4	5	6	7	8	Tonalità ulteriori
Banchieri, <i>Cartella musicale</i> , Venezia, 1614	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	d:♭	G:♯	
Angleria, <i>Regola di Contra- punto</i> , Milano, 1622	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	d:♭	G:♯	
Ambleville, Tavola in libro di basso, <i>Harmonia sacra</i> , Parigi, 1636) ⁺	d:♯ g:♭	d:♯ g:♭	a:♯ d:♭	e:♯ a:♭	F:♯ B:♭ C:♯ F:♭	F:♭ B:♭ C:♯	G:♯ C:♭	G:♯ C:♭	
Denis, <i>Traité de l'accord de l'espinette</i> , Parigi, 1650/2	d:♯	g:♭ [d:♯]	g:♭ [a:♯]	e:♯	C:♯ [a:♯]	F:♭	g:♭	F:♭ [G:♯]	
Anon. [Loulîc], <i>Des tons de l'église</i> , ms, F-Pn, dopo 1650 +	d:♯ g:♭	g:♭ d:♯	a:♯ d:♭, g:♭	e:♯	C:♯ F:♭	F:♭ C:♯	C:♭	G:♯ C:♭	
Ouvrard, <i>Secret pour com- poser</i> , Parigi, 1658	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	C:♭	G:♯	
Anon., [Antonio de Bre- scalliis], <i>Regola di canto figu- rato</i> , ms, I-Bc, 1661	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	d:♯	G:♯	
Nivers, <i>Traité de la composi- tion</i> , Parigi, 1667	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Bertali, <i>Instructio musicalis</i> , ms, Kremsmünster, ante 1669	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	9: A:##* 10: E:###* 11: C:♭♭ 12: F:♭♭♭
Lorente, <i>El porqué de la mu- sica</i> , Alcalá de Henares, 1672	d:♯ g:♭	g:♭ B:♭	a:♯	e:♯ a:♭	a:♯ F:♯	F:♭	a:♯	G:♯	
Penna, <i>Li primi albori musi- cali</i> , Bologna, 1672	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	d:♭ e:♯	G:♯	d:♭
Bononcini, <i>Musico pratico</i> , Bologna, 1673 (ordinati secondo i toni ecclesiastici; enumerati secondo i dodici modi e «i Tuoni ordinaria- mente praticati da Compo- sitor»)	d:♯ (1)	g:♭ (2)	a:♯ (10)	e:♯ (10)	C:♯ (11)	F:♭ (12)	d:♭ (9)	G:♯ (8)	

	1	2	3	4	5	6	7	8	Tonalità ulteriori
Poglietti, <i>Compendium oder Kurtzer Begriff</i> , ms, Kremsmünster, 1676	d:♭	g:♭	a:♭	e:♭	C:♭	F:♭	D:##	G:♭	
Prinner, <i>Musicalischer Schlüssel</i> , ms, Austria, 1677	d:♭	g:♭	a:♭	e:♯	C:♭	F:♭	D:##	G:♯	
Bismantova, <i>Compendio</i> , ms, Ferrara, 1677	d:♭	g:♭	a:♭	e:♭	C:♭	F:♭	d:♭	G:♭	
Nassarre, <i>Fragmentos musicos</i> , Saragossa, 1683, 1700*	d:♭	g:♭	a:♭	e:♭	F:♭ C:♭	F:♭	d:♭	G:♭	
Rousseau, <i>Méthode claire</i> , Parigi, 1683; ed. 5a, Amsterdam, 1710*	d:♭	g:♭	a:♭	e:♭	C:♭	F:♭	D:##	G:♭	
Falck, <i>Idea boni cantoris</i> , Norimberga, 1688*	d:♭	g:♭	a:♭	e:♭	C:♭	F:♭	D:♯	G:♭	
Anonimo, <i>Kurtzer, jedoch gründlicher Wegweiser</i> , Augsburg, 1689	d:♭	g:♭	a:♭	e:♭	C:♭	F:♭	D:##	G:♭	
Angeli, <i>Sommario di contrapunto</i> , ms, I-Bc, 1691	d:♭	g:♭	a:♭	e:♭	C:♭	F:♭	e:♯	G:♭	
Anonimo, <i>Regole per il basso</i> , ms, I-Bc P.134/9, prima 1700*	d:♭	g:♭	a:♭	e:♭	C:♭	F:♭	d:♭	G:♭	
Torres, <i>Reglas de acompañar</i> , Madrid, 1702, ed. mod., 1736	d:♭	g:♭	a:♭	e:♭	C:♭	F:♭	d:♭	G:♭	
Brossard, <i>Dictionnaire</i> , Parigi, 1703, s.v. “Tuono,” <i>Table des VIII. Tons</i>	d:♭	g:♭	a:♭	e:♭	C:♭	F:♭	D:##	G:♭	
Samber, <i>Manuductio ad organum</i> , Salisburgo, 1704	d:♭	g:♭	a:♭	e:♭	C:♭	F:♭	D:♯	G:♭	
Tevo, <i>Il musicco testore</i> , Venezia, 1706	d:♭	g:♭	a:♭	e:♭	C:♭	F:♭	e:♯	G:♭	
Mattheson, <i>Das neu-eröffnete Orchestre</i> , Amburgo, 1713*	d:♭	g:♭	a:♭	e:♭	C:♭	F:♭	D:♯	G:♭	
Martín y Coll, <i>Arte de canto llano...y el arte de canto de órgano</i> , Madrid, 1714	d:♭ g:♭	g:♭	e:♯ a:♭	e:♭	C:♭ F:♭	F:♭	a:♭ d:♭	G:♭ C:♭	B:♭ “Segundillo”
Ulloa, <i>Música universal</i> , Madrid, 1717	d:♭	g:♭	a:♭	e:♭	C:♭	F:♭	d:♭	C:♭ [sic]	

	1	2	3	4	5	6	7	8	Tonalità ulteriori
Nassarre, <i>Escuela musica</i> , Saragossa, 1723-24, 324-25 [per salmodia/non per salmodia]	d:♯	g:♭/ e:♯	e:♯/ e:♯	e:♯	C:♯/ e:♯	F:♭	D:♯/ d:♭	D:♯	
Vaz Barradas, <i>Flores musi- caes</i> , Lisbona, 1735*	d:♯	a:♯	e:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:♯	G:♯	
Münster, <i>Scala Jacob</i> , Au- gsburg, 1743	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:♯	G:♯	
Roel del Rio, <i>Institución Harmonica</i> , Madrid, 1748	d:♯	g:♭	e:♯	e:♯	C:♯	F:♭	a:♯	D:♯ G:♯	

* Segnature in chiave arguite.

+ Da ROBERT FREDERICK BATES, *From Mode to Key: A Study of Seventeenth-Century French Liturgical Organ Music and Music Theory*, Ph.D. diss., Stanford University, 1986.

Tavola 2. Cicli per tastiera ordinati secondo i *tuoni ecclesiastici*, 1598-1789

	1	2	3	4	5	6	7	8	Tonalità ulteriori
Anonimo, <i>Intavolatura</i> , Venezia, 1598	d:♯	g:♭	a:♯	e: ♯	C: ♯	F:♭	d:♭	G: ♯	mixto, d:♭
Anonimo, armonizzazioni dei toni salmodici in <i>Spartitura generale</i> , I-Bc Q. 34, ff. 107r-108v, ms, Roma, 1613	d:♭	g:♭	a:♯	a:♯ (=)	d:♭ (↓5)	F:♭	C:♯ (=) a:♯ (=)	G:♯ C:♯	
Banchieri, <i>bicinia</i> in <i>Cartella musicale</i> , Venezia, 1614	d: ♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	d:♭	G:♯	
Trabaci, <i>Secondo Libro de Ricerate</i> , Napoli, 1615 (versetti)	d: ♯	g:♭	a:♯	e:♯	F:♯	F:♭	C:♯	G:♯	
Anonimo, GB-Lbl music add. ms. 29,486, Francia, 1618									
Preludi, ff.2r-4r	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	d:♯	G:♯	
Versetti per salmi, ff. 4r-5v	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	a:♯	C:♯	d:♭	G:♯	
Versetti per Magnificat, ff. 22r-40r	d:♯	g:♭	a:♯	—	a:♭/F: ♭	F:♭	d:♭	G:♯	
Versetti per Magnificat «quatuor pedum» ff. 40vff	g:♭	mancante		a:♭	F:♭	C:♯	G:♯	C:♭	
Fughe (ordinate modalmente ma non così etichettate), ff. 54r-81r	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	—	G:♯	
Anon., GB-Och mus. ms. 89 (primo sec. 17.)									
Ciclo 1° di Magnificat, pp. 121-47	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	d:♯	G:♯	
Ciclo 2° di Magnificat, pp. 213-58	g:♭	a:♯	a:♯	e:♯	a:♭	F:♭	d:♭	G:♯	
Preludi non etichettati, pp. 207-12 (i numeri si riferiscono all'ordine dei brani, che non sono etichettate)	d:♯ (1,2)	g:♭ (3,4)	a:♯ (5,7)	e:♯ (6,8)	C:♯ (9, 10)	F:♭ (11, 12)	d:♯ (13)	G:♯ 14- [16]:	
<i>Fantasias</i> , pp. 259-92	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	G:♯	G:♯	
Coelho, Magnificat versos in <i>Flores de musica</i> , Lisbona, 1620	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	F:♯/ F:♭	F:♭	G:♯	G:♯	
Titelouze, <i>Le Magnificat</i> , Parigi, 1626	d:♯	g:♭	e:♯	e:♯	F:♯	F:♭	d:♯	G:♯	
Anonimo, Magnificat in A-Wm XIV-714, ff. 151r-155r, ante 1631	d:♯	g:♭	e:♯/ a:♯	e:♯	e:♯	F:♭	d:♯	G:♯	
Fasolo, <i>Annale</i> , Venezia, 1645	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	d:♯	G:♯	
Scherer, <i>Tabulatura</i> , Intona Ulm, 1664 To	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	G:♯	G:♯	c:♭(♭); e:♯(♯); G:♯; A:♯(##)
	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♯	D:♯ (♯)	G:♯	
Nivers, <i>Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'église</i> , Parigi, 1665	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:♯ (##)	G:♯	

	1	2	3	4	5	6	7	8	Tonalità ulteriori
Bononcini, duos in <i>Musico prattico</i> , Bologna, 1673	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	d:♭	G:♯	
Poglietti, <i>Compendium</i> , ms, Austria, 1676	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Kerll, Toccate, ms, ante 1675	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	G:♯	G:♯	
Nivers, <i>3. livre d'orgue des huit tons de l'église</i> , Parigi, 1675	d:♯ e:♯(♯)	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	[C:♯]	G:♯	
Lebegue, <i>Les pièces d'orgue</i> , Parigi, 1676	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	C:♭	G:♯	
Lebegue, Magnificat in <i>Second livre d'orgue...contenant des pièces courtes et faciles sur les huit tons de l'église</i> , Parigi, c. 1678	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭ G:♯	D:♯ [##]	G:♯	
Anonimo, <i>Cadentiae per Octo Tonos</i> , Svizzera, Urner Staatsarchiv, ms. P- 96/1, 1682	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Gigault, <i>Livre de musique...contenant plus de 180 pièces</i> , Parigi, 1685	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	—	D:♯	
Kerll, <i>Modulatio organica</i> , Monaco in Baviera, 1686	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	a:♯	F:♭	d:♭	G:♯	
Degli Antonii, <i>Versetti</i> , Op. 2, Bologna, 1687	d:♯ e:♯ c:♭♭	g:♭ a:♯ f:3♭	a:♯ b:## g:♭	e:♯	C:♯ D:## B:♭♭	F:♭ G:♯ E:♭♭	d:♭	G:♯ A:## F:♭	e:[♯], g:♭, B:♭♭
Anonimo, <i>Wegweiser</i> , Augsburg, 1689	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:♯/##	G:♯	
Boyvin, <i>Premier livre d'orgue contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'église</i> , Parigi, 1690	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Muffat, Georg, <i>Apparatus</i> , Salisburgo, 1690	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	C:♭	G:♯	e:♯, D:♯, c:♭♭, B:♭♭
Angeli, bicipia nello <i>Sommario di contrapunto</i> , I-Bc C.52, ms, Italia, 1691									
Speth, <i>Ars magna</i> , Augsburg, 1693	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	B:♭♭, A:##
Toccate Magnificat	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:♯	G:♯	
Chaumont, <i>Pièces d'orgue sur les huit tons</i> , Huy, 1695	d:♯ (14) e:♯ (1)	g:♭ (12)	a:♯ (14)	e:♯ (13)	C:♯ (15)	F:♭ (13) , A:## (1)	D:## (13)	G:♯ (12)	

	1	2	3	4	5	6	7	8	Tonalità ulteriori
Roque da Conceição, compilatore, <i>Tientos</i> , Portogallo, Opporto, Biblioteca Municipale ms 1607, loc. G7; 1695	d:♯ g:♭	g:♭	a:♯ e:♯	e:♯	C:♯	F:♭	G:♯	G:♯ D:♯	
Murschhauser, <i>Octi-Tonium</i> , Augsburg, 1696	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	a:♯ C:♯	F:♭	d:♭	G:♯	
Degli Antonii, <i>Versetti</i> , Op. 7, Bologna, 1696	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	d:♭	G:♯	
Anonimo, Ciaccone in Ottobeuren, Benediktinerabtei, Bibl. & Musik- Archiv MO 1037	d:♯	g:♭	A:##	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Anonimo, versetti in <i>Nota de' Toni per il canto fermo</i> , I-Bc P.138, no. 9, ff. 107r-108v, sec. 17.)	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	d:♯	G:♯	<i>In exitu</i> d:♯
Anonimo, <i>Versetti</i> (fughe di partimento), I-Bc P.129/4, tardo sec. 17.	d: ♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	e:♯	G:♯	
Anonimo, duos in <i>Degli otto tuoni del canto fermo e loro cadenze</i> , I-Bc P.130/1, 2nda metà sec. 17.	d: ♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	e:♯	G:♯	
[Pollarolo], versetti in I-Bc DD.53, ff. 91v-94r, tardo sec. 17.	d: ♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯ D:## B:♭	F:♭	c:♭[♭]	G:♯ A:##	
[Pollarolo], preludi e sonate in I-Bc DD.53, ff. 57v-75v, tardo sec. 17.; toni 7 e 8 non hanno potuto appartenere coll'insieme	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	(c:♭ [♭])	(G:♯)	
Cabanilles, <i>tientos</i> , <i>Opera omnia</i> , vol. 1-2, tardo sec. 17.	d:♯ (12)	g:♭ (7)	e:♯ (4)	e:♯ (5)	C:♯ (5), B:♭ B:♭ D:♯	F:♭ (6)	C:♭ (2), A:♯, D:♯	D:♯ (3), A:###	
Cabanilles, <i>tientos</i> , <i>Opera omnia</i> , vol. 4, tardo sec. 17.	d:♯	g:♭	e:♯	e:♯	C:♯	F:♭	C:♭	D:♯	
Martin y Coll, fabordones in <i>Flores de musica</i> , E-Mn M1358, f. 1, ms, España, 1707	d:♯	g:♭	e:♯	e:♯	e:♯	F:♭	e:♯ a:♯	D:♯	
Martin y Coll, glosados in <i>Flores de musica</i> , E-Mn M1358, f. 2, España, 1707	d:♯	g:♭	e:♯	e:♯	e:♯	F:♭	e:♯	D:♯	
Martin y Coll, <i>Juego de versos de todos tonos, fabordones y glosados in Flores de Musica</i> , E-Mn M1359, p. 1, España, 1708	d:♯	e:♯	e:♯	e:♯	e:♯	F:♭	e:♯	D:[♯]	

	1	2	3	4	5	6	7	8	Tonalità ulteriori
Martin y Coll, tientos e obras in <i>Flores de Musica</i> , E-Mn M1357, 1358, 1359, 1360, mss, Spagna, 1706–1709	d:♯ b:##	g:♭	e:♯[♯] e:♯	e:♯	C:♯ D:##	F:♭	d:♭ e:♯	G:♯ D:## D:[##]	
Boyvin, <i>Second livre d'orgue contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'église</i> , Parigi, 1700	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Guilain, <i>Pieces d'orgue pour le Magnificat sur les huit tons differens de l'Eglise</i> , Parigi, 1706	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	perduti				
Samber, <i>Continuatio</i> , Salisburgo, 1707	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:♯	G:♯	
Mattheson, <i>Organisten-Probe</i> , Amburgo, 1719, primi 8 di 24 tonalità	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Peyer, <i>Preambuli e Fughe</i> , D-B mus. ms. 1220/II & 1220/III, c. 1725	d:♯	g:♭	a:♯ e:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	B:♭♭, c:♭♭, E♭:3♭, f:3♭, b:##, A:3♯
Gottlieb Muffat, <i>72 Versetti sammt 12 Toccaten</i> , Austria, 1726	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	c:♭♭, A:3♯, e:♯, B:♭♭
Gottlieb Muffat, ricercars in A-Wm XIV-712, Austria, ante 1735; 32 ricercari, di cui soltanto i primi otto sono ordinate modalmente	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	24 più; altri tonalità sono e:♯, F:♯, f:4♭, B:♭♭, C:♭, c:♭♭
Anonimo [Zipoli?], toccate e versetti in A-Wm XIV-712, ante 1735	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	e:♯, c:♭♭
Fischer, <i>Blumen-Strauss</i> , Augsburg, c. 1732	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Kolb, <i>Certamen aonium</i> , Augsburg, 1733	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯/♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Kerckhoven, A. van den, et al., ciclo di versetti in ms BrusBR II 3326, fols. 13v-48v, c. 1741	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Kerckhoven, A. van den, et al., ciclo di versetti in ms BrusBR II 3326, fols. 49r-84r, c. 1741	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	

	1	2	3	4	5	6	7	8	Tonalità ulteriori
Kerckhoven, A. van den, et al., ciclo di versetti in ms BrusBR II 3326, fols. 84v-106v, Brabant, c. 1741 (toni 4- 8 non etichettate)	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Nauss, <i>Spielende Muse</i> , Augsburg, c. 1745	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:## [E:4♯]	G:♯	
Panzau, <i>Octo-Tonium ecclesiastico- organicum</i> , Augsburg, c. 1745	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Eberlin, <i>IX Toccate e fughe</i> , Augsburg, 1747	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	e:♯
Eberlin, <i>115 Versetten und Kadenzen</i> (compilati c. 1830 da fonti non identificati)	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Anonimo, <i>Manuductio ad organum</i> (preludi e versetti, Augsburg, 1748)	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯ e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Kobrich, <i>Figuralische Choral-Zierde</i> , preludi e versetti, Norimberga, 1751	d:♭	g:♭♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Anonimo (Battestini?), <i>Versetti brevi</i> , I- M Di Micheli ms. mus. 11, Piemonte, 1754	d:♭	g:♭♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	—	G:♯	
Albrechtsberger, <i>Octo toni ecclesiastici</i> , cadenze, versetti, e fughe, Vienna, c. 1759–65	d:♭	g:♭♭	a:♯	e:♯ e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	
Seeger, <i>Acht Toccate und Fugen</i> , Leipzig, ante 1782	d:♯	g:♭♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	D:## G:♯	
Angles, <i>Salmodia para Organo</i> , ms, España, tardo sec. 18.	d:♯	e:♯	e:♯	e:♯	e:♯	F:♭	d:♭	G:♯	
Pasterwitz, <i>VIII Fughe</i> , Op. 1, Vienna, 1789	d:♭	g:♭♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	G:♯	

Tavola 3. Tonalità per la salmodia in *alternatim* in manuali scelti di canto piano e di organo

N.B.: Segnature in chiave non sempre indicate nelle fonti

	1	2	3	4	5	6	7	8
Banchieri, <i>L'Organo suonarino</i> , Venezia, 1605	d:♯	g:♭	a:♯ g:♭	e:♯	C:♯	F:♭	d:♭	G:♯ F:♭
Picerli, <i>Specchio primo</i> , Napoli, 1630	d:♯	a:♯	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	d:♭	G:♯
Scheyrer, <i>Musica choralis theoropactica</i> , Monaco in Baviera, 1663	d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	D:##	F:♭	e:♯	G:♯
Nivers, <i>Premier livre d'orgue</i> , Parigi, 1665								
Toni ordinari, voci basse	d:♯	g:♭	g:♭	e:♯	C:♯	F:♭	D:##	F:♭
Toni eccezionali, voci basse	c:♭♭ e:♯	e:♯	a:♯		D:## G:##	G:## A:###		G:♯
Toni ordinari, voci alte	g:♭	a:♯	a:♯	[c:♭♭♭]	F:♯	G:♯	F:♭	G:♯
Toni eccezionali, voci alte	d:♯ e:♯	g:♭		e:♯	C:♯ D:##	A:###		
Stella, <i>Breve instructione</i> , Roma, 1665	d:♯	g:♭	g:♭	e:♯	C:♯ D:##	F:♭	D:##	G:♯ F:♭♭ D:## F:♭♭
Organi Romani		e:♯	e:♯					
Organi Lombardi								
Marinelli, <i>Via retta della voce corale</i> , Bologna, 1671	d:♯	g:♭	g:♭	e:♯	F:♭	F:♭ G:##	e:♯ f:4♭	F:♭♭
Organi Romani		d:♯ e:♯	d:♯ e:♯		C:♯ D:##		d:♭ e:♯	F:♭♭ D:##
Organi Lombardi								
Anonimo, <i>Kurtzer jedoch gründlicher Wegweiser</i> , Augsburg, 1689–1753	d:♯ e:♯	e:♯	a:♯	e:♯	C:♯ F:♭	F:♯ A:###	D:## F:♭	G:♯
Frezza dalle Grotte, <i>Il Cantore ecclesiastico</i> , Padova, 1698	e:♯	g:♭	e:♯	f:##	D:##	G:♯	D:##	G:♯
Organi Romani	d:♯	e:♯	d:♭♭	e:♯	C:♯	F:♭	C:♯	F:♭
Organi Lombardi								
Organi più alto di organi Lombardi	c:♭♭	d:♯	b:##	d:♭♭	B:♭♭ ♭	E:♭♭♭	B:♭♭ ♭	D:##

		1	2	3	4	5	6	7	8
Brossard, <i>Dictionnaire</i> , Parigi, 1703, s.v. “Tuono,” §3, psalm-tone transpositions <i>à la dominante</i> (low voices a, high voices d ¹)	Voci basse	d:♯	f:###	c:###	e:♯	D:##	F:♯	D:♯	E:###
	Voci alte	g:♭	b:##	f:##	a:♭	G:##	B:♭	G:♯	A:##
Samber, <i>Manuductio ad organum</i> , Salisburgo, 1704		d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:♯	G:♯
Nassarre, <i>Escuela musica</i> , Saragossa, 1723–24, 313–14		d:♯	e:♯	e:♯	e:♯	e:♯	F:♭	e:♯ d:♭	D:♯
Vaz Barradas, <i>Breve resumo de canto cham</i> , Lisbona, 1735		d:♯	e:♯	e:♯	e:♯	e:♯	F:♯	e:♯	G:♯
Münster, <i>Scala Jacob</i> , Augsburg, 1743		d:♯	g:♭	a:♯	e:♯	C:♯	F:♭	D:♯	G:♯

Tavola 4. Tipi tonali e tonalità per l'organo in tre raccolte di vespri¹

Tono	Morales, Magnificat, 1545 (2 cicli)	Viadana, <i>Vespertina omnium</i> , 1588/1611 Tipi tonali nell'ed. 1588	<i>Basso per organo</i> tonalità nell'ed. 1611 ²	Berardi, <i>Psalmi vespertini...cum organo ad libitum</i> , 1675
1	♭-alte-g	♯-basse-d	d-♯	♯-basse-d
2	♭-basse-G	♭-basse-G	G-♭	♭-basse-G
3	♯-alte-A	♯-alte-A ♯-alte-a	e-♯ [♯] <i>Alla quarta</i> ³ d-♭	♯-basse-A
4	♯-basse-e	♯-basse-e ♭-alte-a	e-♯ e-♯	♯-basse-e
5	♯-alte-A	♯-alte-A ♭-alte-f	e-♯ <i>Alla quarta</i> C-♯	♯-basse-C
6	♭-mescolate-f	♭-basse-F	F-♭	♭-basse-F
7	♯-alte-a	♯-alte-a	d-♭ <i>Alla quinta</i>	♯-alte-g <i>alla quarta</i> ⁴
8	♯-alte-g	♯-alte-g	d-♯ <i>Alla quarta</i>	♯-basse-G

¹ Tutte le tre raccolte sono ordinate modalmente in totale o in parte. I finali si riferiscono alla ottava specifica.

² Per Viadana i tipi tonali delle edizioni 1588 e 1611 (ed. 7^o) sono uguali. Il Basso per organo del 1611 è sempre f⁴.

³ Le rubriche della trasposizione in Viadana 1611 sono descrittive.

⁴ La rubrica di trasposizione in Berardi 1675 è normativa. Questa raccolta contiene anche brani nei toni 9, 10 e 12. All'epoca le chiavi alte sono rare in questo repertorio.

Tavola 5. Modo di rappresentare i *tuoni ecclesiastici* in una selezione di trattati barocchi

(N.B. Con poche eccezioni notevoli, questa tavola esclude i manuali di canto fermo, i quali rappresentano tipicamente i *tuoni* con finali soli o in combinazioni colla segnatura in chiave, rappresentando le terminazione salmodiche.)

			Rappresentazione come <i>tonus</i>		Rappresentazione come <i>modus</i>			
	Genere del trattato	Termine per i <i>tuoni</i>	Toni salmodici?	l'finale e seg- natura?	Come scala?	Come specie di ottava mediata?	Formazione di fughe in ogni tono?	
	Banchieri, <i>L'Organo suonarino</i> , Venezia, 1605	Manuale orga- nistico con o- rientamento li- turgico	<i>gli otto Tuoni spettanti al canto fermo ecclesiastico</i>	Si, mostrando derivazione	Si (coi gradi ca- denzali)	No	No	No
	Banchieri, <i>Cartella mu- sicale</i> , Vene- zia, 1614	Fondamenti al livello inter- medio; com- posizione	<i>Tuoni ecclesi- astici</i>	Si, mostrando derivazione	Si (coi gradi ca- denzali)	No	Si	Si, tanti esempi
	Angleria, <i>Regole de con- trapunto</i> , Mi- lano, 1622	Contrappunto	<i>Tuoni secondo l'uso moderno</i>	Si, ma non per esplica- re la deri- vazione dei finali	No	No	Si	No
	Ambleville, <i>Harmonia sa- cra</i> , Parigi, 1636	<i>Addendum</i> a li- bro di basso da raccolta di salmi vesperti- ni	<i>les huit tons de l'église</i>	No	Si (come cadenze in due voci)	No	No ma im- plicito	No
	Denis, <i>Trai- té de l'accord de l'espinette</i> , Parigi, 1650 ²	Accordatura, trasposizione, modo, fuga	<i>les huit tons de l'église</i>	Si (ma non in notazio- ne musica- le)	Si	No	No	Si
	Anon. [Loulé?], F- Pn ms f.fr.n.a. 4686, Fran- cia, dopo 1650 +	Modo	<i>les tons de l'église</i>	Si (<i>tenor</i> solo)	Si (coi gradi ca- denzali)	No	No ma im- plicito	No

	Genere del trattato	Termine per i <i>toni</i>	Rappresentazione come <i>tonus</i>		Rappresentazione come <i>modus</i>		
			Toni salmodici?	Finale e seg-natura?	Come scala?	Come specie di ottava mediata?	Formazione di fughe in ogni tono?
Ouvrard, <i>Secret pour composer</i> , Parigi, 1658	Composizione per dilettanti	<i>les huit tons</i>	No	Si (coi gradi cadenzali) (nella parte basso)	No	No ma implicito	No
[Antonio di Brescallis?], <i>Regola di canto figurato</i> , ms, I-Bc P.138/2, 1661	Contrappunto e basso continuo	<i>gli Tuoni</i>	No	Si (coi gradi cadenzali)	No	No	No
Nivers, <i>Traité de la composition</i> , Parigi, 1667	Composizione	<i>les huit modes ou Tons de l'église</i>	Si (<i>tenor</i> solo)	Si (coi gradi cadenzali)	No	No	No
Bertali, <i>Instructio musicalis Domini Antonii Berthalli</i> , ms, Kremsmünster, ante 1669	Contrappunto	<i>8 Toni</i> “attualmente in uso”	No	Si (coi gradi cadenzali)	No	No	No
Lorente, <i>El porqué de la musica</i> , Alcalá de Henares, 1672	Trattato comprensivo della musica teorica	<i>los tonos que comunmente se usan</i>	Si	Si (coi gradi cadenzali)	Scale solmizzate da finale a finale	No	No
Penna, <i>Li Primi Albori musicali</i> , Bologna, 1672	Composizione	<i>Tuoni...conforme all'uso moderno; Tuoni armoniali</i>	Solo <i>tonus peregrinus</i>	Si (coi gradi cadenzali)	No	Si	No

			Rappresentazione come <i>tonus</i>		Rappresentazione come <i>modus</i>		
			Toni salmodici?	Finale e seg-natura?	Come scala?	Come specie di ottava mediata?	
Bononcini, <i>Musico pratico</i> , Bologna, 1673	Composizione, tastiera	<i>Tuoni ordinariamente praticati da compositore</i> [sottoinsieme dei 12 modi]	Sì, entrambi <i>fermo</i> & <i>figurato</i> ; derivazione non esplicita	No	Scala solmizzata mostrando specie dell'ottava e l'ambitus	No, ma implicito	Sì
Poglietti, <i>Compendium oder Kurtzer Begriff</i> , ms, Austria, 1676	Composizione, improvvisazione, basso figurato; orientamento alla tastiera	<i>Toni chorales, oder Kirchen Thon</i>	Sì, entrambi <i>fermo</i> & <i>figurato</i>	No	No	No	Sì
Prinner, <i>Musicalischer Schlissl</i> , ms, Austria, 1677	Fondamenti, modo, basso figurato, transposizione, fuga; orientamento alla tastiera	<i>die acht Toni</i>	No	Sì (coi gradi cadenzali) (nota qualità del terzo)	Per i modi, no; per le trasposizioni, sì	No	Per finali D, E, F, G
Bismantova, <i>Compendio musicale</i> , ms, Ferrara, 1677	Fondamenti	<i>Tuoni</i>	No	Sì (coi gradi cadenzali) (notata come triade)	No	No	No
Nassarre, <i>Fragmentos musicales</i> , Saragossa, 1683, 1700	Fondamenti, canto fermo, polifonia, composizione	<i>los tonos</i>	No	Sì (coi gradi cadenzali)	Scala solmizzata dallo finale	Implicito	Sì
Rousseau, <i>Méthode claire...pour apprendre à chanter</i> , Parigi, 1683; ed. 5ª, Amsterdam, 1710	Manuale elementare per cantare	<i>les huit tons</i>	No	Sì (coi gradi cadenzali) (nota qualità del terzo)	No	No	No

	Genere del trattato	Termine per i <i>toni</i>	Rappresentazione come <i>tonus</i>		Rappresentazione come <i>modus</i>		
			Toni salmodici?	Finale e seg-natura?	Come scala?	Come specie di ottava mediata?	Formazione di fughe in ogni tono?
Falck, <i>Idea boni cantoris</i> , Norimberga, 1688	Fondamenti; orientamento à cantare	<i>Toni oder modi regulari</i>	No	Sì (coi gradi cadenzali) (nota qualità del terzo)	No	No	No
Anonimo, <i>Kurtzer, jedoch gründlicher Wegweiser</i> , Augsburg, 1689	Manuale organistico con orientamento liturgico	<i>die Thon</i>	Sì	Sì (nota qualità del terzo)	No	No	
Angeli, <i>Sommario di contrappunto</i> , ms, Italia, 1691	Contrappunto; orientamento à tastiera	<i>Tuoni</i>	No	Sì (coi gradi cadenzali) (come basso continuo)	No	No	Come note sulle bicinie
Anonimo, <i>Avertimenti per sonare per li otto toni dell'Organo</i> , I-Bc P.124/13, c. 1700	Note sui toni per l'organo; orientamento allo basso continuo	<i>gli otto Tuoni</i>	No	Sì (coi gradi cadenzali)	No	No	No
Anonimo, <i>Regole per il basso</i> , ms, I-Bc P.134/9, primo 1700	Basso continuo	<i>Tuoni</i>	No	Sì (coi gradi cadenzali) (nota qualità del terzo)	No	No	Sì (in parole solo)
Torres, <i>Reglas generales</i> , Madrid, 1702/1736	Organo, basso figurato, composizione	<i>los tonos en canto de órgano</i>	Sì	Sì (coi gradi cadenzali) (come basso continuo)	Scala sol-misata dallo finale	No	No

	Genere del trattato	Termine per i toni	Rappresentazione come <i>tonus</i>		Rappresentazione come <i>modus</i>		Formazione di fughe in ogni tono?
			Toni salmodici?	Finale e seg-natura?	Come scala?	Come specie di ottava mediata?	
Brossard, <i>Dictionnaire de musique</i> , Parigi, 1703	Dizionario	<i>les huit tons de l'église, par raport à la musique</i>	Si	Si (coi gradi cadenzali)	No	Implicito	No
Samber, <i>Manuductio ad organum</i> , Salisburgo, 1704	Manuale di organo	<i>Kirchen- oder Choral-Tonen</i>	Si	Si (nota qualità del terzo)	No	Per modi ma non toni	Si
Tevo, <i>Il Musico testore</i> , Venezia, 1706	Trattato comprensivo della musica teorica	<i>Modi, ò tuoni delli Moderni</i>	No	Si (coi gradi cadenzali) (come basso continuo)	No	No	Come note su esempi
Mattheson, <i>Das neu-eröffnete Orchestre</i> , Amburgo, 1713	Musica teorica e basso continuo per dilettanti	8. Töne “degli Italiani e compositore moderni”	No	Si	No	No	No
Martín y Coll, <i>Arte de canto llano...y el arte de canto de órgano</i> , Madrid, 1714	Canto fermo e figurato	<i>los tonos...como llaman comunmente</i>	Si	Si (coi gradi cadenzali)	No	Si	No
Ulloa, <i>Música universal</i> , Madrid, 1717	Fondamenti, monocordo, contrappunto, accordatura, retorica musicale	<i>los ocho tonos más usado</i>	No	Si (in esempi semplici)	No	No	No
Nassarre, <i>Escuela musical</i> , Saragossa, 1723-24, 324-25	Trattato comprensivo della musica teorica in 2 vol.	<i>los ochos tonos... en el organo</i>	Si (ma non in notazione musicale)	Si (coi gradi cadenzali)	Scala sol-misata dallo finale	No	No

			Rappresentazione come <i>tonus</i>		Rappresentazione come <i>modus</i>		
	Genere del trattato	Termine per i <i>toni</i>	Toni salmodici?	Finale e seg- natura?	Come scala?	Come specie di ottava mediata?	Formazione di fughe in ogni tono?
Vaz Bar- radas, <i>Flores musicaes</i> , Lisbona, 1735	Polifonia; trasposizione	<i>os oito tons</i>	No	Si (coi gradi ca- denzali)	Scala sol- misata dallo fi- nale	No	No
Münster, <i>Scala Jacob</i> , Augsburg, 1743	Manuale orga- nistico con o- rientamento li- turgico	<i>Chor- oder Kirchen-Ton</i>	Si	Si (nota qualità del terzo)	No	No	No
Roel del Rio, <i>Institu- ción Harmo- nica</i> , Ma- drid, 1748	Canto fermo; composizione	<i>Tonos de can- to de organo</i>	Non in re- lazione stretta	Si (coi gradi ca- denzali)	Scala sol- misata dallo fi- nale	No	Implici- to

BIBLIOGRAFIA SCELTA

Fonti Primarie

- AMBLEVILLE, *Harmonia sacra*, Parigi, 1636.
- ANGELI, *Sommario di contrapunto*, ms, I-Bc C.52, 1691.
- ANGLERIA, *Regole de contrapunto*, Milano, 1622.
- ANONIMO [LOULIÉ?], ms, F-Pn ms f.fr.n.a. 4686, dopo 1650.
- ANONIMO, *Avertimenti per sonare per li otto toni dell Organo*, ms, I-Bc P.124/13, c. 1700.
- ANONIMO, *Kurtzer, jedoch gründlicher Wegweiser*, Augsburg, 1689.
- ANONYMOUS, *Regole per il basso*, ms, I-Bc P.134/9, prima 1700.
- [ANTONIO DI BRESCALLI], *Regola di canto figurato*, ms, I-Bc P.138/2, 1661.
- BANCHIERI, *L'Organo suonarino*, Venezia, 1605.
- BANCHIERI, *Cartella musicale*, Venezia, 1614.
- BERTALI, *Instructio musicalis Domini Antonii Berthalli*, ms, Austria, A-KR L 67, ante 1669.
- BISMANTOVA, *Compendio musicale*, ms, Ferrara, 1677.
- BONONCINI, *Musico prattico*, Bologna, 1673.
- BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, Parigi, 1703.
- DENIS, *Traité de l'accord de l'espinette*, Parigi, 1650.
- DIRUTA, *Il Transilvano*, 2 vol., Venezia, 1593, 1609.
- FALCK, *Idea boni cantoris*, Norimberga, 1688.
- FREZZA DALLE GROTTI, *Il Cantore ecclesiastico*, Padova, 1698.
- KIRNBERGER, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlino, 1771.
- KOCH, *Musikalisches Lexikon*, Francoforte sul Meno, 1802.
- LORENTE, *El porqué de la musica*, Alcalá de Henares, 1672.
- MAILLART, *Les tons, ou discourse sur les modes de musique, et les tons de l'église, et la distinction entre icenx*, Tournai, 1610.
- MARINELLI, *Via retta della voce corale*, Bologna, 1671.
- MARTÍN Y COLL, *Arte de canto llano...y el arte de canto de órgano*, Madrid, 1714.
- MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Amburgo, 1713.
- MÜNSTER, *Scala Jacob*, Augsburg, 1743.
- NASSARRE, *Fragmentos musicales*, Saragossa, 1683, ed. mod. 1700.
- NASSARRE, *Escuela musica*, Saragossa, 1723–24.
- NIVERS, *Premier livre d'orgue*, Parigi, 1665.
- NIVERS, *Traité de la composition*, Parigi, 1667.
- OUVRARD, *Secret pour composer*, Parigi, 1658.
- PENNA, *Li Primi Albori musicali*, Bologna, 1672.
- PICERLI, *Specchio primo*, Napoli, 1630.
- POGLIETTI, *Compendium oder Kurtzer Begriff*, ms, Austria, A-KR L 146, 1676.
- PONTIO, *Ragionamento di musica*, Parma, 1588.
- PRINER, *Musicalischer Schlüssl*, ms, Austria, US-Wc 1677.
- ROEL DEL RIO, *Institución Harmonica*, Madrid, 1748.
- ROUSSEAU, *Méthode claire...pour apprendre à chanter*, Parigi, 1683; ed. 5a, Amsterdam, 1710.
- SAMBER, *Manuductio ad organum*, Salisburgo, 1704.
- SCHYRER, *Musica choralis theoro-practica*, Monaco di Baviera, 1663.
- SCHLICK, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, Mainz, 1511.
- SPIESS, *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg, 1746.

- STELLA, *Breve instruttione*, Roma, 1665.
 TEVO, *Il Musico testore*, Venezia, 1706.
 TINCITORIS, *Liber de natura et proprietate tonorum*, ms, B-Br, E-V Au, I-Bc, 1476.
 TORRES, *Reglas generales*, Madrid, 1702, ed. mod., 1736.
 ULLOA, *Música universal*, Madrid, 1717.
 VAZ BARRADAS, *Breve resumo de canto cham*, Lisbona, 1735.
 VAZ BARRADAS, *Flores musicaes*, Lisbona, 1735.
 ZACCONI, *Prattica di musica*, 2 vol., Venezia, 1592, 1622
 ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, 1558, ed. mod., 1573.

Fonti Secondarie

- BARNETT, GREGORY. *Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century*, «Journal of the American Musicological Society» 51 (summer 1998): 245–82.
 BATES, ROBERT FREDERICK. *From Mode to Key: A Study of Seventeenth-Century French Liturgical Organ Music and Music Theory*, Ph.D. diss., Stanford University, 1986.
 DODDS, MICHAEL R. *Tonal Types and Modal Equivalence in Two Keyboard Cycles by Murschhauser*, in «Tonal Structures in Early Music», ed. Cristle Collins Judd, New York: Garland Publishing, 1998, 341–72.
 DODDS, MICHAEL R. *The Baroque Church Tones in Theory and Practice*, Ph.D. diss., Eastman School of Music of the University of Rochester, 1999.
 FEDERHOFER, HELMUT. *Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. «Die Musikforschung» 11 (1958): 275–79.
 HERMELINK, SIEGFRIED. *Dispositiones modorum: Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing, 1960.
 LESTER, JOEL. *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802*, Harmonologia Series, no. 3, Stuyvesant, New York, Pendragon Press, 1989.
 POWERS, HAROLD. s.v. «Mode», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan, 1980.
 POWERS, HAROLD. *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society» 34, no. 3 (fall 1981): 428–70.
 POWERS, HAROLD. *Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis» 16 (1992): 9–52.
 POWERS, HAROLD. *From Psalmody to Tonality*, in «Tonal Structures in Early Music», ed. Cristle Collins Judd, New York: Garland Publishing, 1998, 275–340.
 WIERING, FRANS. *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*, Ph.D. diss., Università di Amsterdam, 1995.

MARC VANSCHEEUWIJCK

***Una crisi in ambiente musicale
bolognese: la polemica fra
G.P. Colonna e A. Corelli (1685)***

UNA CRISI IN AMBIENTE MUSICALE BOLOGNESE: LA POLEMICA FRA GIOVANNI PAOLO COLONNA E ARCANGELO CORELLI (1685)

Già nel lontano 1953, Mario Rinaldi, nella sua monografia pubblicata a Milano su Arcangelo Corelli, dedicò un intero capitolo intitolato *La polemica sulle quinte* alla ormai famosa controversia fra Colonna e Corelli. Basata su cenni di Gaetano Gaspari, Leonida Busi e Francesco Vatielli¹, la storia fu in seguito ripresa da Marc Pincherle nel 1954 ed è apparsa nella maggior parte delle monografie sul compositore Fusignanese, compresi i più recenti volumi di Peter Allsop nel 1999 e di Massimo Privitera nel 2000². La controversia non è quindi rimasta inosservata dagli studiosi, anzi, forse ha anche ricevuto una attenzione eccessiva. D'altro canto, ad eccezione dell'articolo *Una statistica della musica a Roma nel 1694* di Oscar Mischiatì, la polemica venne studiata soprattutto dal punto di vista corelliano e romano³. Propongo in questa sede invece di riconsiderare la polemica dal punto di vista bolognese e in particolare colonniano. Mentre Corelli non ha bisogno di essere presentato, Giovanni Paolo Colonna è forse un poco meno conosciuto. Nato a Bologna nel 1637, Colonna studiò a Roma con Carissimi, Abbatini e Benevoli. Tornato in patria nel 1658 fu eletto secondo organista in San Petronio (ove il padre Antonio dal Corno Colonna faceva l'organaro), e fu uno dei membri fon-

¹ GAETANO GASPARI, *La musica in Bologna, discorso*, in *Gazzetta Musicale di Milano* (1858), p. 15; LEONIDA BUSI, *Il Padre G. B. Martini*, Bologna, 1891, pp. 93-102; FRANCESCO VATIELLI, *Il Corelli e i maestri Bolognesi del suo tempo*, in *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna, 1927, pp. 184-189.

² MARIO RINALDI, *Arcangelo Corelli*, Milano, Edizioni Curci, 1953, pp. 108-127 e Documenti VI-XV, pp. 429-444; MARC PINCHERLE, *Corelli et son temps*, Paris, Éditions Le Bon Plaisir, 1954, trad. inglese di Hubert E. M. Russell, New York, Norton, 1956, pp. 47-51; PETER ALLSOP, *Arcangelo Corelli. New Orpheus of our Times*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 35-41; MASSIMO PRIVITERA, *Arcangelo Corelli*, Palermo, L'Epos, 2000, pp. 71-76. Altre pubblicazioni sulla questione sono: MASSIMO PRIVITERA, *L'Arcangelo sulla Colonna. Un'altra querelle petroniana*, in *Bologna in Musica. Musica e poesia, teatro e polemica, arte e costume nella Bologna del Seicento e dell'Ottocento*, a cura di Piero Mioli. Atti delle giornate di studio: *Un secolo d'oro e di musica* (Bologna, 30 settembre 2000), Bologna, Conservatorio di Musica «G.B.Martini», 2003; e MARC VANSCHEEUWIJCK, *The Cappella Musicale of San Petronio under Giovanni Paolo Colonna (1674-95). History – Organization – Répertoire*, Bruxelles, Roma, Institut Belge Historique de Rome, 2003, pp. 147-154.

³ OSCAR MISCHIATÌ, *Una statistica della Musica a Roma nel 1694*, «Note d'Archivio» (nuova serie) I (1983), pp. 209-225.

datori dell'Accademia Filarmonica nel 1666 (e Principe nel 1672, nel 1685, anno della polemica, e di nuovo nel 1691). Dopo la partenza (forzata) di Maurizio Cazzati nel 1671, Colonna fece funzione con Orazio Ceschi di assistente al maestro di cappella *ad interim* (non ufficiale ma di fatto), posizione – quella di maestro di cappella – che ottenne definitivamente dal 7 novembre 1674. Durante il suo magistero, che dovette concludersi con la morte avvenuta il 28 novembre 1695, Colonna fece stampare dodici raccolte di musiche sacre, fra mottetti, lamentazioni, litanie, messe e salmi da vespro e da compieta in stile antico e due collezioni di salmi in stile concertato. Un altro centinaio di brani – soprattutto sacri nel grande stile concertato petroniano con una o due trombe, otto o nove solisti, doppio coro, archi e due organi – sono conservati in partiture manoscritte presso la Österreichische Nationalbibliothek a Vienna. Oltre al magistrato petroniano (inclusa la cura degli organi), Colonna diresse anche la musica all'Oratorio dei Filippini e all'Oratorio del Santissimo Rosario in San Domenico (sempre a Bologna), compose vari oratori (e costruì due organi, piccoli, positivi) per Francesco II d'Este a Modena. Inoltre scrisse la musica per un'introduzione e cinque macchine per un Torneo, o ballo equestre per le nozze del conte Ercole Pepoli e Beatrice Bentivoglio a Ferrara durante il periodo carnevalesco del 1676⁴.

Un incarico importante nel magistero di Colonna a San Petronio era anche di insegnare il contrappunto agli allievi della scuola della Basilica. Fu probabilmente durante uno di questi incontri musicali fra allievi, strumentisti ed altri giovani compositori che fu presa in lettura, durante l'estate del 1685, l'Opera II – la prima di sonate da camera per due violini e basso continuo – di Corelli, appena pubblicata da Giacomo Monti a Bologna. Dopo lettura del *Preludio* – lo sappiamo dalla seconda lettera di Colonna (la prima conservata) del 26 ottobre 1685 – tutti si fermarono meravigliati all'inizio dell'*Allemanda* (dalla terza misura), avendo notato una serie di quinte parallele (esempio musicale 1).

Chiedendo chiarificazioni sulla legittimità di un tale passo al loro insegnante, gli allievi dovettero accontentarsi di una risposta piuttosto vaga da parte di Colonna⁵, il quale disse che secondo lui una tale serie di consonanze perfette per moto retto non era lecita nel contrappunto osservato, ma che sicuramente un maestro della statura di Corelli non avrebbe infranto una regola così stretta senza buoni motivi, e che avrebbe cercato di ottenere ulteriori spiegazioni, magari da Corelli

⁴ Vedi MARC VANSCHEEUWIJCK, *The Baroque Equestrian Ballet: A Rediscovered Example by Bolognese Composer G.P. Colonna (1676)*, Atti del Convegno di Studi su Antonio Cesti (Arezzo, 2002), Firenze, Olschki, 2003, pp. 191-205.

⁵ Per un ottimo resoconto della vicenda, con valide ipotesi sulla cronologia e sulle lettere andate perdute, rimando nuovamente al contributo di Massimo Privitera (2003, *cit.*).

stesso⁶. Invece decise di scrivere una lettera ad un suo vecchio amico romano, Don Matteo Zani. Purtroppo la lettera di Colonna andò persa e la prima missiva conservata dell'epistolario è quella che Matteo Zani mandò a Corelli il 26 settembre 1685. Cercando di non offendere quest'ultimo, Zani scrisse:

Perche le Sue Compositioni tanto da Chiesa, quanto da Camera; sono così belle, danno occasione à Cotesti Virtuosi di porle in partitura per imparare, come fanno, e perche nel spartire queste ultime da Camera stampate, li è occorso d'incontrarsi in alcune quinte seguite, e non arrivando al sapere la ragione, tanto più che V.S. le segna quinte con li numeri segno evidente, che Lei le hà fatte à bella posta, vanno dicendo, che volentieri parlariano seco per saperne la ragione. [...] La prego al dirmi qualche cosa sopra ciò, acciò possi dirlì come V.S. l'intende, acciò imparino quello non sanno. [...]⁷

Nonostante la cautela dello Zani, la reazione di Corelli fu quasi violenta. Solo più tardi, da una lettera a Giacomo Antonio Perti, si capirà che siccome Zani non aveva fatto nomi specifici, Corelli, al momento della sua risposta, non sapeva che la domanda veniva da Colonna stesso, ma immaginava che fosse venuta da alcuni studenti poco dotti. Un breve estratto della risposta di Corelli del 17 ottobre potrà illustrare il tono della missiva:

Ricevo nella Sua Compitiss.^{ma} il foglio del passo della sonata terza, dove Cotesti Virtuosi hanno difficoltà, e non me ne meraviglio punto, mentre da ciò comprendo benissimo il loro sapere, che si stende poco più oltre de primi principij della Compositione, e Modulat.^{ne} armonica, poichè se

⁶ Lettera di Colonna ad Antimo Liberati del 26 ottobre 1685, *passim*. «[...]», mà mentre facevano una certa suonata quelli che sonavano cominciorno à guardarsi l'un l'altro; Io le dimandai, che havevano, quelli si storceanò, ne si arrischiavano à dire, per essere opera del virtuoso che è, e per essere loro giovinetti assai, mà io gli replicai, che dicessero pure, et uno di essi rispose che gli parevano tutte quinte; Onde io le soggiunsi, che seguitassero pure à suonare, che se il S.^r Arcangelo le haveva fatte, sapeva il perche, e ciò dissi perche non si moltipicasse in discorso per essere io parziale della virtù del S.^r Arcangelo, et in effetto non si attese ad altro, che à proseguire avanti, ed applaudire alla bell'Opera di questo Virtuoso. [...] Io parlerei pur volentieri col Sig.^r Arcangelo per sentire la sua ragione [...]» (Lettera n°3; p. 430). Per tutte le lettere dell'epistolario citate in questo saggio, riferisco al numero della lettera nella cronologia di Privitera (2003, *cit.*, p. 64) e alla pagina nella monografia di Rinaldi, *cit.*, pp. 429-443 (epistolario trascritto dai manoscritti I-Bc, D.1 & D.2), di cui ho mantenuto l'ortografia.

⁷ Lettera n°1; p. 429. Si noterà la differenza nel resoconto di Zani con la storia raccontata dal Colonna: questo scrisse di aver fatto suonare le sonate, mentre quello sostiene che fossero poste in partitura.

fossero passati più avanti nell'arte, e sapessero la finezza e profondità di essa, e che cosa sia Armonia e in che modo possa dilettere e sollevare la mente humana, non havrebbero tali scrupoli, che nascono ordinariam.^{te} dall'ignoranza [...] Già in questo passo si vede, che io ho segnato le quinte sopra il Basso per far vedere, che io conoscendo, che cosa è quinta hò voluto far così non per errore, mà per mia elettione per far spiccare la mia intenzione, poiche, se invece del mezzo sospiro havessi posto il punto alla nota anteced.^{te}, che sarebbe il medesimo valore di esso i Principianti di Musica, che non sanno altro che le prime regole, non vi haverianno difficoltà alcuna, mà io, che hò voluto, che si stacchi, e si smorzi la nota, parendomi che faccio meglio sentire, così hò fatto. [...] Di più per sodisfare Cotesti Virtuosi, e per non fidarmi totalm.^{te} della mia opinione, hò mostrato il passo sud.^o alli SS.^{ri} Fran.^{co} Foggia, Antimo Liberati, Matteo Simonelli, e tutti uniformi nel parere, m'hanno risposto che stà beniss.^{mo}, e chi hà difficoltà non conosce la legatura, e quando da altri sarà fatto simil passo in andamenti simili, s'obligano di sempre diffenderlo⁸.

Colonna rimase molto male della risposta di Corelli e decise di chiedere consiglio ad altri colleghi, fra cui Giovanni Battista Vitali (lettera persa) e Giuseppe Corsi detto il Celano e pure il suo compagno di studi a Roma, il cantore della Cappella Pontificia Antimo Liberati, scrivendogli:

[...] mà il Sig.^r Arcangelo le hà risposto con una lettera così mordace, e ingiuriosa, che io sono restato, hoggi che il Sig.^r D. Matteo me l'hà mostrata, il più confuso huomo del mondo, e certo non havrei mai pensato tal cosa dal S.^r Arcangelo, poichè à sentire quello che scrive, tutti à Bologna sono Ignoranti, non sanno che sia armonia, nè conoscono legature [...] ⁹.

Prima, Liberati cercò di spiegare cautamente quello che Corelli avrebbe potuto intendere con l'uso delle quinte parallele, citando anche casi simili in passi di Victoria, Palestrina e Herredia, scrivendo:

Le quinte dunque della suonata del Sig.^r Corelli che ad alcuni paiono seguite, e continuate, à me pare, che stiano bene per doppia rag.^{ne} cioè per la forza della legatura perintesa nella pausa del mezzo sospiro; e quando questa non fosse considerata, ò non fosse concessa; ne più ne meno le

⁸ Lettera n°2; pp. 429-430, *passim*.

⁹ Lettera n°3 del 26 ottobre; p. 431.

quinte stariano bene, e salvate dal mezzo sospiro trà q[ue]lle interposto atto, bastante à salvare, e quinte, ed ottave quanto si vuole; è ciò permesso, e dalla ragione, e dagl'esempj infiniti, che sono due Basi, in cui s'appoggiano, e si fondano tutte le operationi dell'huomo. E se un mezzo sospiro, o meno ancora, et una croma, semicroma, e biscroma non fossero sufficienti à salvare, e due quinte, e due ottave, li compositori di musica à più voci, havriano un Campo molto angusto da spandere la varietà della loro Armonia [...]¹⁰

Avendo provveduto varî esempi ove quinte ed ottave possono essere tollerate, Liberati poi ammette nella stessa lettera che, pur corretti, certi passi scritti in tale modo non necessariamente gli piacciono e che bisogna anche accettare il gusto personale del compositore:

[...] alcuni passi di esse non mi piaceranno totalm.^{te}; ne io li farei; mà pure taccio, sì per non parere di havere il gusto guasto, sì anche p[er] non mi arogare superiorità di saper più di quel Autore, il q.^{le} in quel passo avrà secondato il prop.^o genio, e gusto, e trasportato da quel entusiasmo, e furore; e così sarà accaduto al n^{ro}. Sig.^r Corelli, il q.^{le} avrà voluto far quel passo (sapendo per altro che stava bene) per secondare il proprio gusto, poiche trahit suam quemq.^q. voluptas. [...]¹¹

In risposta a questa lettera, Colonna inizia dichiarandosi fondamentalmente d'accordo con Liberati, ma pur affermando di volere imparare dalle licenze contrappuntistiche di Corelli, procede con una critica sistematica degli esempi musicali delle auctoritates citate da Liberati. Non è il caso qui di entrare nei particolari della critica che fa Colonna, che a livello della teoria del contrappunto rimane comunque molto affascinante, ma nella risposta successiva di Liberati è diventato chiaro che quest'ultimo si sia ormai stancato della polemica quando scrive il primo dicembre che:

¹⁰ Lettera n°4 del 3 novembre; p. 432. Interessante l'osservazione di Peter Allsop (*cit.*, p. 40) che tutti i teorici dell'epoca condannano questa «soluzione»: vedi ad esempio ANGELO BERARDI, *Il perchè musicale ovvero Staffetta Armonica*, Bologna, 1693, *Regola XIX* (p. 12): «Mezza pausa, e un sospiro non salvano due consonanze perfette d'una medesima specie una dopo l'altra, quando non vi sia il moto contrario, perchè non sono tramezzate da altre consonanze, e, sentendosi ignude, non generano variatione alcuna nell'armonia, come ben notò Iusquino: *Pausa semibrevis integram temporis mensuram observat*».

¹¹ *Idem*, p. 433.

In proposito poi del Passo della Sinfonia del Sig.^r Corelli, parmi che sia negozio da farne fine, trattandosi di una differenza, ed una lite di lana caprina; et intanto io ci hò detto il mio parere sopra i meriti di esso, inquanto ella si è compiacciuta di commandarmelo. [...] Questo gran virtuoso [Corelli] e figlio della scuola di Roma, in cui non si è contentato di sentire un sol Maestro; mà havendo esplorato et i Socrati, et i Platoni e gl'Aristotili della Musica, hà egli poi col suo mirabile ingegno fatto da Ape nello sciegliersi, ed imbeverarsi de più saporiti e preziosi docum.^{ti} di essi, con i quali si hà eletto, e fatto uno stile al maggior segno dilettevole, ed impareggiabile, e pieno di tutte le vaghezze, e bellezze che possa cadere nella mente humana, [...] ¹².

Ciò nonostante, Liberati continua a cercare argomenti per contestare quelli di Colonna, dati anche dai loro insegnanti comuni (cioè Benevoli ed Abbatini) «dicendo che ogni atomo di pausa è bastante à salvare, e quinte, ed ottave». Alla fine dichiara di non capire per quale motivo Colonna si ostini a dichiarare leggi o regole generali di contrappunto cose che sono poco più che opinioni personali. Si affretta pure di ricordare a Colonna la vecchia polemica tra Arresti e Cazzati, la quale fu poi arbitrata da Benevoli che affermava che ognuno può fare errori, «e così bisogna confessare che il tutto si riduce a stile, et uso de paesi, et ad opinione». E Liberati conclude «Qui dunque fò fine a simili dicerie affatto inutili et infruttuose p[er] non finir mai d'essere di V.S. ecc, ecc.» Ma Colonna non molla, e nell'ultima lettera del 12 dicembre (che rimase senza risposta, dando effettivamente fine alla contesa) veramente si ostina e si arrabbia, offrendoci informazioni d'altronde molto utili dal punto di vista sia storico che estetico e soprattutto confermandoci le sue preoccupazioni acustiche. Essendo abituato al rimbombo di dodici secondi in San Petronio (fortunatamente senza eco), era molto conscio del fatto che spesso c'è una notevole differenza fra quello che appare sulla partitura scritta ed il risultato uditivo o acustico nell'ambiente dell'esecuzione:

Vi sono stati huomini di gran sapere tanto in Lombardia, quanto in altri luoghi, quali hanno fatto Compostioni degne di essere osservate bene da ogni profess.^{re}; et ancora hanno fatto contrapunti osservanti, legati, rivoltati, canonizanti con molti altri artifizij li quali à vederli, et à giudicarli con l'occhio, erano degni d'ammirati.^{ne}, mà à sentirli facevano effetti strambi, facendo torcere gl'ascoltanti, siche concludo, che non solo è necessario siano giudicate le Compositioni dall'occhio con dire, che un

¹² Lettera n°8; p. 437.

sospiro, ò mezzo sospiro possi salvare quegl'errori, ò siano pessime relazioni, che in essi contrapunti si trovano, mà anche dall'Orecchio, come miglior giudice. Il fare questi contrapunti artificiosi lo stimo necessario ma bisogna rimettersi alle buone institutioni, et appagare l'Occhio, mà più l'Orecchio, ne fare come tal uno, che vorrà sforzare una Compositione con molti soggetti, e varij Contrapunti, che in cambio di cavare buon effetto renderanno una confusione, e non saranno intesi; sicche per mantenere la realtà di dd. soggetti entreranno stracchiamente con salti strambi, riempimenti di Consonanze mal modulate, e cattive relazioni. Nella mia Capella di S. Petronio per la festa del Santo, che con gran decoro, e nobiltà si soleniza faccio cantare molte mie compositioni à tre, e quattro Chori, et hò questo singolare honore ogni anno, che compariscono bravi virtuosi et eccellenti M^{ri}. Di Capella, si di Lombardia, come di Venezia, et altri luoghi per sentire qs.^{ta} funtione riguardevoliss.^{ma} sì per la qualità de Musici Virtuosi, come per la quantità assendendo al numero di 130. incirca, quando più, quando meno, secondo che comandano i Patroni; hora questi eccellenti Virtuosi alle volte hanno fatto gran caso di molti passi tanto di Concerto grosso, quanto di Concertino picciolo, che se gli havessero havuti sotto gl'occhi, havrebbero trovato qualche eccett.^{ne} per qualche licenza, la quale sarà stata il Condimento di quel passo, che tanto hanno stimato, e se si fosse levata questa licenza, et autenticato detto passo, al certo non havrebbe cavato quest'effetto, che gli apportò tanta sodisfattione; mà parlo sempre di quelle licenze che apportano buoni effetti, avvertendo, che siano bene assicurati le parti superiori, e le mancanze, e passi pericolosi per diminuzione, e per qualche altra mancanza darla alle parti inferiori che da gl'istessi Professori non saranno mai conosciute, ne considerate; [...]¹³

In conclusione alla sua lunghissima missiva, Colonna si difende dal fatto che non fosse lui a continuare inutilmente la polemica, ma quelli che non vogliono accettare il loro errore cercando scuse poco convincenti.

Alla fine quindi, non è stata provveduta nessuna spiegazione definitiva e soddisfacente sull'uso delle quinte parallele da parte di Corelli, ma il risultato fu certamente che certi compositori decisero di schierarsi dalla parte di Corelli, rappresentante della scuola romana, ed altri dal lato di Colonna, a quel momento il maggiore rappresentante della scuola bolognese. Anche se non mi sembra affatto chiaro che questa divisione e quasi ostilità fra le due maggiori culture musicali dello Stato Pontificio fosse voluta da Corelli e da Colonna (ma piuttosto

¹³ Lettera n°9; pp. 442-443.

fu operata e stimolata da Antimo Liberati¹⁴), fu sicuramente una realtà nei milieu musicali delle due città, almeno durante l'ultimo trimestre del 1685. D'altro canto continuo ad avere forti dubbi sulla effettiva influenza sia in modo positivo sulla carriera di Corelli, sia in modo negativo sulla quella di Colonna. Ambedue i compositori erano a tal punto affermati professionalmente nei loro rispettivi ambienti, che una tale controversia non può avere avuto le conseguenze troppo spesso congettrate dagli storici. Tanto è vero che, per quanto sappiamo, non se ne trova più traccia negli epistolari bolognesi o romani e che la reputazione di Colonna non ne soffrì affatto, perché cinque anni dopo fu anche rieletto Principe dell'Accademia de'Filarmonici. D'altronde ci si potrebbe chiedere se non fosse proprio per questo motivo – cioè aver difeso l'onore musicale bolognese contro gli attacchi romani – che fosse stato rieletto, ma pure questa sarebbe una ipotesi non fondata su alcun documento. Il rammarico di Colonna relativo a Giacomo Antonio Perti – che si era chiaramente schierato dal lato dell'amico Corelli, a dispetto dell'opinione a favore di Colonna del suo vecchio maestro Giuseppe Corsi detto il Celano, compositore parmense¹⁵ – si perpetuò sicuramente e fu proba-

¹⁴ Vedi la replica di Liberati a Colonna del 1 dicembre 1685 (Lettera n°8; p. 437-439), *passim*: «[...] almeno secondo il sentimento, e parere di tutti i Buoni Maestri, e Professori di Musica di Roma, i quali pieno, et unico ora si concordano, si meravigliano, e non possono credere, che vi sia alcun Professore di Musica così diverso da nostri docum.^u, ò così inflessibile, et ostinato, che non conosca, ò non voglia conoscere la bellezza, et artificio di quel passo della Sinfonia del Sig.^r Corelli; e ripetendo io l'opinione Com.^e di Roma dico = Che in quel Passo si hà per intesa la legatura, e quando questa non si volesse concedere per intesa, à bastanza poi, e d'avanzo salvano le pretese quante le pause interposte, praticate mille volte da tutti i Compositori del Mondo, tanto antichi, quanto moderni, e tanto eccellenti, quanto mediocri, et signanter dell'Abbatini, Benefoli, e Cariss.^{mi} da quali ella asserisce di aver preso l'Oracolo della musica pratica (p. 437); [...] bisognerà dire, ò che noi altri professori di Roma siamo tutti ignoranti, e storditi, ò che altri sia troppo pertinace nella sua opinione. (p. 438-439) [...] = che costì in Bologna circa i precetti della musica pratica i Professori siano assai differenti da nostri di Roma, e che molte cose s'usino, e siano concedute costì, che non s'usano, e non sono concesse a Roma, et è converso. Come per esempio in questo passo del S.^r Corelli, i Professori di Roma dicono che stia bene, e che sia buono, e perfetto. E costì si dice che non stà bene, che siano tutte quante continuate, e che sia di cattiva spetie, e di cattiva relat.^{ne}, per il contrario le scuole buone di Roma proibiscono, e non concedono ne incontri cattivi, ne ottave in battuta, ne di salto, ne di grado, ne di quante, ne ottave per diminut.^{ne}, e pure vedemo, che costì s'ammettono, e concedono, mentre ella che meritam.^{te} fa la prima figura di digniss.^{mo} M^{ro}. In Costesta Virtuosiss.^{ma} Città, in quel pezzetto di sua composizione à 5; che m'hà favorito connettere alla sua lettera replicatam.^{te} due volte descende col soprano dalla decima all'ottava sopra il Basso per moto simile, come nel folio volante sotto la lettera H; cosa che nelle buone scuole di Roma, si proibisce affatto (p. 439).

¹⁵ Nella risposta di Corelli del 3 novembre (lettera n°5; p. 433) alla lettera perduta di Perti si legge infatti: «Ricevo una di V. S. sotto la data del 24 ottobre, dove vedo con quanto affetto V. S. sii stata e sia mio parziale e difensore dell'opposizione fattami costì, mentre del tutto gli ne rendo infinite grazie. Circa poi al passo della sonata terza da camera, V. S. non era molto lonta-

bilmente all'origine del rifiuto da parte di Colonna e della Fabbriceria di San Petronio alla candidatura del Perti al posto di vice maestro di cappella dopo la morte di Orazio Ceschi nel 1689¹⁶. Il Perti, che fu poi eletto maestro di cappella petroniano tre mesi dopo la morte di Colonna nel 1696, non poteva quindi avere offeso in modo talmente definitivo l'intero ambiente musicale della città.

Avendo deciso di dedicare la sua terza raccolta di salmi vespertini in stile osservato del 1694 al papa Innocenzo XII, Colonna si recò a Roma (secondo Michiati) probabilmente fra il Ferragosto e la metà del mese di settembre per portare personalmente la sua opera al pontefice, sperando di ricevere un ricompensa adeguata. Piuttosto, io ritengo che Colonna sia andato a Roma due mesi prima, perché il 17 luglio 1694 Angelo Oliviero scrisse una lettera a Giovanni Antonio Colonna (figlio del maestro), descrivendo quanto erano rimasti impressionati i musicisti romani dall'esecuzione di una messa di Colonna nella chiesa di Monte Santo¹⁷. Colonna vi era stato invitato dal principe Carlo Colonna. Si è parlato dell'interesse di Colonna per un posto alla Cappella Giulia, ma anche quella mi pare una congettura poco probabile: sappiamo che il papa gli offrì il posto di maestro di cappella in San Pietro, ma Colonna lo ringraziò, rifiutando l'offerta. Secondo Padre Martini – unica fonte di tutto questo – certi compositori Romani trovarono utile copiare i salmi di Colonna in partitura ed indicare tutti gli errori di contrappunto inclusi nella stampa, forse cercando di ravvivare la controversia di nove anni prima in un modo che richiama forse la più vecchia polemica degli anni sessanta (del Seicento), che scoppiò fra l'organista Giulio Cesare Arresti e i suoi colleghi Bolognesi contro il «forestiero» chiamato a riformare e a dirigere la cappella petroniana, Maurizio Cazzati¹⁸. Sicuramente, Colonna rimase male per questo elenco di errori, un colpo basso da parte dei musicisti Romani, che probabilmente gli volevano dare una «lezione» del tipo da lui stesso impartita prima; o almeno

no dal mio parere, anzi uniforme, andando (com V. S. dice benissimo) in luogo del mezzo so-spiro la nota immaginaria, che sarebbe l'istesso del punto; ma perchè forse non è stata conosciuta la legatura hanno supposto che siano quinte». Vedi esempio musicale 2: usando le legature invece delle pause, il risultato non comporta più le quinte (*cf.* RINALDI, *cit.*, p. 126).

¹⁶ Vedi VANSCHEEUWIJCK, *cit.*, p. 150.

¹⁷ *Idem*, p. 152 & 272 (Doc. 42.i.), I-Bc, P.142, n°102: «Al Sig.^r Gio: Antonio Colonna [...]. Laudem Deo; con somma mia consolat.^{ne} hà terminata la funtione della musica fatta alla Chiesa di Monte Santo Il S.^r Padre di V. S., e con applauso universale, a segno, che li professori sono restati mortificati, et jo che sono stato appresso molti della prima sfera lo posso giurare in merito, che hanno confessato il non plus ultra, et in specie la Messa; la quale con il tempo voglio supplicare V. S. per chiederla dal Suo P.^{re}, non havendo io havuto ardire à dirittura, mi rallegro anche con V. S. di haver un P.^{re} veram.^{te} singolare, [...]».

¹⁸ Uno studio approfondito della vicenda è la dissertazione di URSULA BRETT, *Music and Ideas in Seventeenth-Century Italy. The Cazzati-Arresti Polemic*, New York & London, Garland Publishing, 1989.

così la pensava Padre Martini – e tutta la musicologia otto-novecentesca che si ispirò a questo documento martiniano – il quale ritenne che il colpo fu fatale a Colonna. Il passo rilevante nel documento manoscritto intitolato *Origine della Musica in S. Petronio* è il seguente:

Da ciò nacque una controversia di più anni fra Antimo Liberati romano, ed il Colonna, avendo poi questo dedicato un Libro di Salmi a Innocenzo XII nel 1694, gli fù dai Maestri di Roma rimandato colle annotazioni degli errori che ci avevano trovato di cui sa non morì di affezioni talmente soffrì la sua salute che nel anno seguente cessò di vivere¹⁹.

Anche in questo caso, mi sembra esagerato congetturare che il maestro bolognese non si riprese dall'offesa. Doveva morire 16 mesi dopo per le conseguenze di un attacco di apoplezia. Colonna era molto indebolito dal suo viaggio a Roma, ma appena tornato a Bologna, pubblicò un'altra raccolta di salmi concertati, e condusse un'altra serie di celebrazioni in San Petronio, tra cui la festa del 4 ottobre, con 67 musicisti straordinari. Con decreto del 12 settembre 1694 ottenne anche un aumento di stipendio a mille lire annue (cioè £ 83.6.8 al mese), indicando una chiara soddisfazione da parte dei fabbricieri per l'attività svolta²⁰. Il primo accenno di malattia è comunque datato al 12 settembre 1695, quando i fabbricieri decisero «Che si trattenghino nella provisione del S[igno]r Colonna Mastro di Cappella £[ire] cinquanta di quattrini già pagateli per le Compositioni da farsi per la festa, e ciò per non haver fatta compositione alcuna per esser stato infermo, come pare è di presente»²¹.

In conclusione, la crisi delle quinte di Corelli – che indubbiamente provocò un acceso scambio epistolare fra almeno sette persone – è stata da vari musicologi, appassionati di cose bolognesi, ingiustamente confrontata alla grave crisi che causò nel 1671 la partenza del Cazzati in età già avanzata. Ma, nello sforzo di espellere un maestro quale Cazzati dalla sua carica petroniana, ci erano voluti più di dieci anni di attività e, in più, l'organizzazione in forma ufficiale di un gruppo di cinquanta musicisti della regione con la fondazione, da parte del Conte Vincenzo Maria Carrati, della famosa Accademia Filarmonica. Ritengo che un tale confronto fra le due polemiche non sia proponibile, quella del 1685 fra Corelli e Colonna essendo di ampiezza molto minore e con conseguenze rimaste forse a livello strettamente personale, o come affermava Liberati «una lite di lana caprina».

¹⁹ I-Bc, Ms. M 51, fol. 61r. Padre Martini non ci informa di quali «Maestri di Roma» si trattava.

²⁰ AFSP, *Atti della Fabrica (Decreta Congregationis) VII*, Vol. 25 (1673-1704), fol. 130a. Vedi Vanscheeuwijck, *cit.*, p.274, Doc. 48.a.

²¹ *Ibidem*, Doc. 48.b.

Ripeto che né Corelli, né Colonna avevano voluto questa polemica: inizialmente Colonna voleva solo chiarimenti per una questione di contrappunto e non intendeva affatto offendere il Fusignanese (avendo indirizzato la sua lettera allo Zani e non a Corelli stesso) e Corelli originariamente pensava che la domanda gli venisse da qualche dilettante o giovane allievo di composizione²². I due musicisti non hanno mai, a quanto sappiamo, comunicato direttamente a proposito della faccenda, ma sempre per interposta persona, lasciando quindi aperta la domanda sul perché di questo scontro. Alla fine la polemica non ebbe minimamente le conseguenze «ufficiali» del tipo di quella fra Arresti e Cazzati oppure della forse più famosa controversia fra Artusi e Monteverdi. È comunque affascinante, storicamente, questa passione bolognese (e non solo seicentesca) per l'osservazione delle regole del contrappunto stretto.

²² Anche Corelli lo conferma nella sua lettera (n°5; p. 433) a Giacomo Antonio Perti: «Io non ho mai preteso con la risposta che feci al p.^{re} Zani di pregiudicare al valore delli virtuosi bolognesi tanto da me stimati e riveriti; ma ho preteso bensì di difendere il mio passo tanto lacerato e divulgato costì, non parendomi cosa lodevole nè da huomo virtuoso l'opporli così sconsideratamente a una cosa che da altri valenthuomi viene approvata ed autenticata per buona. Se io havessi potuto sapere l'autore di quest'objettione e che quello fusse stato curioso di sapere il perchè, a quello solamente avrei risposto anche dentro i limiti della modestia, e mi sarei ingegnato di capacitarlo; ma perchè mi vien scritto indifferentemente, risposi anch'io indifferentemente, e senza nominare alcuno; essendomi inteso di rispondere solamente a quelli che s'oppongono al suddetto passo con dire che sono quinte».

Esempio 1: Arcangelo Corelli, Sonata Op.II, n°3: Allemanda

The image displays two systems of musical notation for the Allemanda from Arcangelo Corelli's Sonata Op.II, n°3. Each system consists of three staves: a treble staff, a second treble staff, and a bass staff. The first system is marked with a '3' above the first treble staff, indicating a triplet. The second system is marked with a '5' above the first treble staff, indicating a quintuplet. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the bass staff of the first system, there are four '5' fingerings. Below the bass staff of the second system, there are fingerings '5', '6 4', '6 3', and a sharp symbol '#'. The music is written in a common time signature (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and quintuplets.

Esempio 2: Arcangelo Corelli, Sonata Op.II, n°3: Allemanda
"Equivalente" delle pause con le legature

3

4
2 — 4
2 — 4
2 —

5

4
2 — #2 4 6 6 #

FRANCESCO PASSADORE

***Gli «eccellentissimi autori» di
don Stefano Corradini. Scelte e strategie
per un'antologia mottetistica (1624)***

GLI «ECCELLENTISSIMI AUTORI» DI STEFANO CORRADINI: UN'ANTOLOGIA PADANA DI MOTTETTI DEL PRIMO SEICENTO

Il primo libro de' motetti a una, due, tre e quattro voci, curato da Stefano Corradini per conto di Alessandro Vincenti, che lo pubblicò nel 1624,¹ è una di quelle fonti musicali che hanno avuto meno fortuna nella campagna di censimento e schedatura del progetto RISM. Infatti la descrizione che ne dà la serie B/I non rende giustizia all'effettiva consistenza della raccolta, presentandola composta di sole cinque composizioni di altrettanti musicisti: una a voce sola, due a 2 voci, e due a 4 voci. Nello specifico: Giovanni Ghizzolo (*Tota pulchra*), Stefano Bernardi (*Ego flos campi*), Giovanni Francesco Anerio (*Paradisi portas*), Carlo Filago (*In te Domine speravi*) e «D.D.A.C.» (*Ob audite me*). Una pubblicazione la cui esiguità non poteva che destare seri sospetti, anche perché non si sarebbe trovato all'epoca alcuno stampatore disposto a prestare i propri tipi per dare vita ad una pubblicazione talmente povera da minarne l'immagine professionale, e tanto meno Alessandro Vincenti.²

¹ *Il primo libro de' motetti a una, due, tre e quattro voci. De diversi eccellentissimi auttori, raccolti dal molto R. Padre Don Stefano Corradini*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1624 [RISM B/I 1624³].

² Fra i principali interventi in merito alle antologie mottettistiche seicentesche, vale la pena di ricordare HELLMUT FEDERHOFER, *Graz Court Musicians and their Contribution to the Parnassus musicus Ferdinandens*, «Musica Disciplina», IX, 1955, pp. 167-244; JEROME ROCHE, *Anthologies and the Dissemination of Early Baroque Italian Sacred Music*, «Soundings», IV, 1977, pp. 6-12; DENIS ARNOLD, *A Venetian Anthology of Sacred Monody*, in *Florilegium Musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, a cura di Christoph Hellmut Mahling, Tutzing, Hans Schneider, 1988, pp. 25-35; 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. Como, 31 maggio – 2 giugno 1985, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1988, pp. 13-29; FRANCESCO PASSADORE, *Le antologie lombarde a voce sola di Carlo Federico Vigoni*, in *Tradizione e stile*. Atti del II Convegno internazionale di studi sul tema La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600. Como - Villa Gallia, 3-5 settembre 1987, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 221-254; DAVID BLAZEY, *Carlo Maria Fagnani's Anthology of Motetti Sagri a Voce Sola con Instrumenti (Bologna, 1695)*, in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza*, Atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana del secolo XVII, Lenno-Como, 23-25 giugno 1989, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1993, pp. 203-255; FRANCESCO PASSADORE, *I musicisti*

Fino a qualche anno fa, due erano gli esemplari noti alla bibliografia musicale: uno mutilo e uno integro. Purtroppo venne schedato l'esemplare mutilo custodito presso il Civico Museo Bibliografico di Bologna, che consiste nel solo libro-parte dell'Alto e contenente le cinque composizioni citate. Diversamente, se la schedatura avesse coinvolto l'altro esemplare, quello completo di tutti i cinque libri-parte, di proprietà della Westminster Abbey di Londra, si sarebbe evidenziata la reale fisionomia della pubblicazione, consistente in trentadue mottetti di sedici compositori. Per primo Robert Eitner aveva fornito una descrizione dell'antologia nella sua *Bibliographie der Musik-Sammelwerke*,³ omettendo però di citare il mottetto di Eredi e uno dei tre di Cavriola. È solo dal 1999 che, ufficialmente, si ha notizia di un terzo esemplare, completo anche questo, custodito presso la Biblioteca Jagiellonska di Krakow, e che già fu della Biblioteca di stato di Berlino e approdato in Polonia durante il secondo conflitto mondiale; tuttavia Aleksandra Patalas, autrice del catalogo, omette di citare Filago, Turrini e l'anonimo «D.D.A.C.», fornendo anche lei una descrizione parziale dell'edizione.⁴ Recentemente, due sono le descrizioni complete dell'antologia: la prima si può leggere nel catalogo tematico delle musiche di Leone Leoni a cura di Vittorio Bolcato;⁵ la seconda è disponibile nel repertorio dedicato alle presenze dei musicisti bresciani in pubblicazioni antologiche per la cura di Ruggero Del Silenzio.⁶

La pubblicazione nasce in ambito trevigiano, ossia quando il monaco camaldolese don Stefano Corradini, originario di Sassuolo, si trovava a Treviso in qualità di governatore del monastero dei santi Parise e Cristina. I dedicatari, lo si evince dal frontespizio e dalla pagina di dedica, sono di varia provenienza, ma tutti accomunati dall'appartenenza alla congregazione camaldolese: il veronese padre Aurelio Policanti, generale della congregazione, il trevigiano don Zaccaria Castel-

del Santo e della Cattedrale di Padova in antologie sacre dei secoli XVI e XVII, in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, a cura di Giulio Cattin e Antonio Lovato, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1993, pp. 191-212; PIERO GARGIULO, *I mottetti di Nicola Parma in area tedesca (1600-1621): nuove testimonianze dai trattati e dalle edizioni collettive*, in *Barocco padano 3*, Atti dell'XI convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII. Brescia, 16-18 luglio 2001, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2004, pp. 375-402; LICIA MARI, *La raccolta di mottetti di F. Malgarini (1618): uno spaccato di vita musicale tra routine e rivitalità culturale*, in *Barocco padano 3* cit., pp. 405-421.

³ ROBERT EITNER, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke*, Berlin, Liepmannsohn, 1877.

⁴ ALEKSANDRA PATALAS, *Catalogue of Early Music Prints from Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagellonian Library in Krakow*, Kraków, Musica Jagellonica, 1999, n. 2494.

⁵ VITTORIO BOLCATO, *Leone Leoni e la musica a Vicenza nei secoli XVI-XVII. Catalogo tematico*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1995, n. 34.

⁶ RUGGERO DEL SILENZIO, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa nei secoli XVI-XVII. Opere in antologie*, 3 voll., Firenze, Olschki, 2002, n. 220.

lo e il mantovano Desiderio Bardiloni, entrambi «visitatori» della congregazione. La dedica di Corradini, datata 25 giugno 1624, che non manca di distinguere l'autorità del Policanti rispetto agli altri due padri, attribuendo loro corpi tipografici di dimensioni spropositatamente diverse a favore del primo, non si discosta dal tipico formulario della letteratura celebrativa e non offre alcun indizio su prassi esecutiva, relazioni personali e circostanze che legano fra loro i musicisti coinvolti.

L'articolazione dell'antologia, esplicitata anche dall'unica tavola completa, ossia quella posta in fine alla parte del basso continuo, che accompagna ciascun mottetto, è estremamente semplice e comune a molte pubblicazioni analoghe: quattro sezioni che si succedono in ordine crescente di organico, con nove mottetti a voce sola, diciassette a 2 voci, quattro a 3 voci, e due a 4 voci, evidenziando così una sensibile generosità verso l'organico solistico e a due voci, che drasticamente si riduce con il trio, per scemare infine con i due soli pezzi per quartetto vocale.⁷

Le scelte di Corradini coinvolgono musicisti che, per origine o attività professionale, all'epoca della pubblicazione erano al servizio di istituzioni musicali dell'Italia settentrionale, specialmente di area veneta, o lo erano stati, seppure per brevi periodi, qualche anno prima. La tavola evidenzia, anche ad una prima e superficiale lettura, un'impalcatura che poggia la propria struttura portante, come le arcate di un ponte, su alcuni musicisti contraddistinti da una solida fama derivata dall'attività professionale e dai loro prestigiosi incarichi musicali.⁸ Posto che la struttura antologica non può essere sempre frutto di procedimenti rigorosissimi e di alchimie evidenti, balza agli occhi la presenza di Carlo Filago in ciascun blocco di mottetti. È l'unico nome a distinguersi per la quadruplici ricorrenza: un mottetto per ciascun organico, ed ognuno posto in apertura di ciascuna sezione. I suoi quattro mottetti, di fatto, acquisiscono il ruolo di ideali pilastri della pubblicazione, e il suo nome dà la malleveria a ciascuna sezione, anche se l'architettura della silloge abbisogna di altri solidi appoggi per realizzare la necessaria stabilità, sul fronte della quantità e su quello della fama e dell'autorevolezza degli artisti, o perlomeno di alcuni di essi.

⁷ Struttura analoga a quella dell'antologia mottettistica allestita nel 1618 da Federico Malgarini *Motetti a una, due, tre et quattro voci col basso continuo per l'organo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1618 [RISM B/1 1618⁴]; cfr. MARI, *La raccolta di mottetti di F. Malgarini* cit.

⁸ Per i riferimenti biografici sui compositori coinvolti nella silloge di Corradini, si rimanda principalmente alle relative voci in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete von Ludwig Finscher. Personenteil*, 17 voll., Kassel, Bärenreiter, 2000-2007; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, ed. by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2002.

Al veronese Stefano Bernardi viene attribuito un ruolo di maggior rilievo anche sotto il profilo quantitativo: ben cinque composizioni, che ne fanno il nome più ricorrente della raccolta. Tuttavia, a dispetto dell'alto numero di composizioni, queste sono collocate in sole due sezioni con due titoli a voce sola e tre a 3 voci, organici particolarmente consoni al musicista, che li frequenterà in diverse occasioni durante la sua carriera. Si passa quindi a presenze più esigue con i tre mottetti di Turrini e Cavriola, mentre la maggioranza dei presenti deve accontentarsi di comparire con uno o due composizioni.

La componente trevigiana della pubblicazione trova un ulteriore sostegno anche nelle frequentazioni antologiche di alcuni fra i musicisti scelti da Corradini. Ben sette nomi sono ospitati con uno o due numeri nella raccolta madrigalistica del nobile trevigiano Giovanni Battista Anselmi, che si propose sia in veste di rimatore, fornendo ai musicisti i testi poetici, sia in quella di musicista firmando un madrigale con le proprie iniziali, edita nel medesimo anno per i tipi di Bartolomeo Magni:⁹ Ghizzolo, Barbarino, Grandi, Arrigoni, con un madrigale ciascuno; Turrini, Griffi, Filago, con due, con la particolarità che per Filago e Griffi queste due raccolte, una sacra e l'altra profana, saranno le uniche occasioni di frequentazione antologica.

Il diverso 'peso' dei musicisti di questa antologia si evince dapprima dalle specifiche professionali poste in testa ai mottetti e reiterate nella tavola. È indiscutibile il ruolo di Carlo Filago, del quale, sia nella tavola sia sui quattro mottetti che gli competono, viene sempre dichiarato il suo incarico di organista della Cappella di S. Marco in Venezia. Mentre solo di altri due musicisti vengono fornite informazioni, ma semplicemente quelle riferite al luogo d'origine. Il primo è Giovanni Maria Sabino di Turi (Bari) che, nella tavola e sul mottetto *Paratum cor meum*, è semplicemente dichiarato «Napolitano»; egli infatti operava quale insegnante di canto presso il Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini, e qui è alla sua prima presenza in ambito antologico, esperienza che ripeterà l'anno successivo con quattro mottetti solistici nella *Ghirlanda sacra* di Leonardo Simonetti,¹⁰ e si concluderà con i *Psalmi de vespere a quattro voci* del 1627, nella quale ospiterà il *Confitebor tibi, Domine* di Monteverdi, attribuendo di fatto una veste antologica alla raccolta.¹¹ Il secondo è Giovanni Francesco Anerio, per

⁹ *Madrigali del signor cavaliero Anselmi nobile di Treviso, posti in musica da diversi eccellentissimi spiriti a 2 3 4 5 voci. Con il basso continuo*. Venezia, Bartolomeo Magni, 1624 [RISM B/I 1624¹¹].

¹⁰ *Ghirlanda sacra*, Venezia, Stampa del Gardano, 1625 [RISM B/I 1625²]; si tratta dei mottetti *O sacrum convivium*, *Crux fideles*, *Ecce panis angelorum*, *repleatur os meus*. Cfr. ARNOLD, *A Venetian Anthology of Sacred Monody* cit., e la ristampa anastatica nel terzo volume della collana *Solo Motets from the Seventeenth Century. Facsimile of Prints from the Italian Baroque*, a cura di Anne Schnobelen: *Northern Italy II*, New York – London, Garland, 1987.

colta.¹¹ Il secondo è Giovanni Francesco Anerio, per il quale l'aggettivo toponomastico «Romano» si legge solo in testa al suo *Paradisi portas*. Tutti gli altri compaiono con il solo nome e cognome o con il solo cognome, ad eccezione dell'ignoto autore dei mottetti *Tamquam aurum* e *Ob audite me*, la cui identità è celata nella laconica sigla «D.D.A.C.» e le cui creazioni vengono poste a conclusione delle sezioni a due e a quattro voci.

Di alcuni musicisti sono note le vicende biografico-professionali e la produzione musicale, di altri invece se ne sa molto meno. Non è difficile infatti imbattersi in personaggi dei quali la comunità musicologica conosce il solo nome o poco più. Una caratteristica tuttavia appare subito evidente in questa raccolta: sono del tutto assenti i «grandi» compositori – Monteverdi ad esempio – che hanno operato fra Cinque e Seicento, e che conferivano solidità ad una pubblicazione antologica: nomi che di norma assumevano il ruolo di ideali «garanti» delle imprese editoriali antologiche (e monografiche), sia sul fronte artistico sia su quello più prosaicamente commerciale. Non mancano invece nomi presenti unicamente in questa pubblicazione: Cavriola, Pietro Antonio Bagni e Celso Mastalli, dei quali null'altro si conosce in merito alla loro carriera professionale e alla loro produzione musicale.

Corradini allestì la silloge sia con musiche composte *ex novo*, o comunque mai editate precedentemente, sia riproponendo lavori già apparsi a stampa in altre raccolte collettanee. Il mottetto a due voci *Surge prospera amica mea* di Stefano Bernardi viene ripreso dall'antologia *Siren coelestis* curato da Giorgio Vittorino del 1616¹², e verrà successivamente inserito nella terza raccolta di *Promptuarii musici* curato da Johannes Donfrid nel 1627¹³; mentre *Desiderabilis Jesu* godrà di una tarda riconsiderazione nel *Viridiarium musicum* del 1672, la stessa antologia che accoglierà *Florete flores lilium* di Alessandro Grandi.¹⁴

Se di alcuni musicisti è difficile, all'attuale stato degli studi, tracciare un percorso professionale, e di conseguenza giustificare la loro presenza nella pubblicazione, per altri le relazioni con il curatore e con il territorio sono più evidenti. Carlo Filago è quello più strettamente legato al Corradini e allo stesso tempo di maggior autorità nella pubblicazione, in considerazione del prestigioso incarico che svolgeva presso la cappella musicale di S. Marco e Venezia. Ma tutt'altro che secondario è il suo servizio prestato a Treviso. Egli fu organista presso la cappella del Duomo e presso la Chiesa dell'Ospedale di S. Giacomo di Schirial

¹¹ GIOVANNI MARIA SABINO, *Psalmi de vespere a quattro voci*, Napoli, Ambrosio Magnetta, 1627 [RISM B/I 1627⁴].

¹² *Siren Coelestis*, München, Anna Berg, 1616 [RISM B/I 1616²].

¹³ *Promptuarii musici. Concentus ecclesiasticos*, Strasbourg, Paul Ledertz, 1627 [RISM B/I 1627¹].

¹⁴ *Viridiarium musicum*, Hall, Hans Reinhard Laidigen, 1672 [RISM B/I 1672²].

dall'autunno 1608 al 1623. Le relazioni fra Duomo e le altre chiese del territorio erano molto strette e sovente i musicisti venivano impiegati nelle celebrazioni che si tenevano in altri luoghi sacri. Uno di questi era il monastero di S. Teonisto, rinomato per la sfarzosità delle celebrazioni sacre, dovuta alle cospicue risorse economiche provenienti dalle famiglie delle canoniche che consentivano di pagare i servizi resi dalla cappella del Duomo. Cosicché, ad esempio, per la «Sagra delle novizze» del 9 giugno 1624, celebratasi alla presenza del vescovo, si assoldarono una trentina fra cantori e strumentisti provenienti da Venezia, e forse anche dalla cappella marciana. Non è certo se Filago, da oltre un anno al servizio della cappella di S. Marco, vi abbia partecipato, sia perché i suoi rapporti con il maestro di cappella Amadio Freddi avevano vissuto momenti burrascosi, sia perché in quell'occasione i due organi (uno preso in affitto dalla Scuola di S. Liberale) erano suonati dal noalese don Giacomo Tempesta, che era succeduto a Filago, e dal romano Giovanni Francesco Anerio.¹⁵

Questa breve cronaca di vita religiosa rafforza ulteriormente l'ambientazione trevigiana e camaldolese dell'antologia di Corradini, originario di Sassuolo, monaco camaldolese, governatore del convento dei SS. Parise e Cristina in Treviso. L'origine dei dedicatari riafferma il peso dell'ambiente trevigiano con Zaccaria Castello (visitatore della congregazione) e lo allarga a Mantova con l'altro visitatore Desiderio Bardiloni, e a Verona con il generale della congregazione Aurelio Policanti. Inoltre i legami geografici e istituzionali giustificano principalmente la presenza dei quattro mottetti di Filago, mentre la collaborazione con le istituzioni religiose trevigiane, proprio nel maggio del 1624, da parte di Giovanni Francesco Anerio potrebbe essere all'origine del suo coinvolgimento nella pubblicazione.

Altri, fra i musicisti presenti nella silloge, contribuiscono a rafforzare la matrice padana con i loro incarichi presso istituzioni venete o ravennati negli anni immediatamente precedenti alla pubblicazione dell'antologia. Grandi nel 1620 era stato vice maestro a S. Marco (Venezia). Giovanni Ghizzolo, padre francescano, prendeva servizio presso la cappella del Santo di Padova nel 1622, per trasferirsi l'anno successivo a Novara. Benedetto Magni, di Ravenna, fin dal 1600 era organista presso la cattedrale della propria città. Francesco Eredi era maestro di cappella presso il duomo di Ravenna dal 1623. Stefano Bernardi fra il 1611 e il '22 fu maestro di cappella presso la cattedrale di Verona, dopo essere succeduto a Giovanni Francesco Anerio, che nel 1610 aveva lasciato Verona per trasferirsi a Roma. Francesco Turini dal 1620 era organista alla cattedrale di Brescia. Giacomo

¹⁵ FRANCESCO PASSADORE, *Carlo Filago rodigino organista della Serenissima Repubblica di Venezia*, in *La musica nel Veneto dal XVI al XVIII secolo*, a cura di Francesco Passadore con la collaborazione di Ivano Cavallini, Adria, A.M.I.S., 1984, pp. 99-150; GIOVANNI LIBERALI, *Giov. Francesco Anerio. Un fugace soggiorno a Treviso e le esecuzioni corali-strumentali al monastero di S. Teonisto dal 1599 al 1667*, «Note d'archivio per la storia musicale», XVII, 1940, pp. 171-178.

Arrigoni, invece, tentò inutilmente il concorso a secondo organo a S. Marco di Venezia.

La carriera di Barbarino presenta una spiccata connotazione veneta: fu al servizio del vescovo di Padova dal 1602 al 1605 e lavorò a Venezia fra il 1608 e il 1624 quale cantante, compositore e suonatore di chitarrone, esibendosi frequentemente quale solista o in ensemble nell'ambito della cappella marciana e per la festa della confraternita di S. Rocco. Egli offrì la canzonetta a tre voci *Milla mia* nell'antologia *Amilla* (1608) curata dal liutista padovano Nicolò Legname.¹⁶ Nel 1610 intervenne in alcuni spettacoli accademici allestiti a Treviso da Guido Casoni.¹⁷ Le sue ultime composizioni apparse a stampa sono i due mottetti, *Venite ad me* e *Audi dulcis amica mea*, ospitati nella *Ghirlanda sacra* del cantore marciano Leonardo Simonetti;¹⁸ precedono solo i due mottetti *Veni Domine* e *Percussit Saul* offerti a Corradini, nello stesso anno in cui il suo madrigale a 2 tenori *Io credo che il bel* apparirà nell'antologia di Anselmi.

La circolazione di alcuni nomi in sillogi mottettistiche coeve a quella di Corradini è particolarmente significativa, fino a generare il sospetto che si siano stabiliti dei legami preferenziali con l'ambiente editoriale con alcuni curatori – primo fra tutti Lorenzo Calvi –, che spesso attuavano strette forme di collaborazioni commerciali. Cinque almeno sono le pubblicazioni incriminate: la citata *Ghirlanda sacra* (1625), e le quattro allestite da Lorenzo Calvi, cantore basso presso la cattedrale di Pavia: il *Symbolae diversorum musicorum* (1620), la *Seconda raccolta di canti sacri* (1624), il *Rosarium Litaniarum Beatae V. Mariae* a 3-8 voci (1626)¹⁹ e la *Quarta raccolta de sacri canti* (1629). La prima, fra i quarantacinque numeri, annovera quattro mottetti solistici di Alessandro Grandi,²⁰ due di Barbarino,²¹ tre di Arrigoni²² e altrettanti (cit.) di Sabino.

¹⁶ *Amilla libro secondo di canzonette a tre voci di Nicolò Legname padovano sonatore di lauto*, Venezia, Alessandro Raveri, 1608 [RISM B/I 1608¹⁷].

¹⁷ IVANO CAVALLINI, *Un riferimento 'padano': Bartolomeo Barbarino dopo il 1607*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, cit., pp. 223-243.

¹⁸ *Ghirlanda sacra* cit.; si tratta dei mottetti *Venite ad me*, *Audi dulcis amica mea*.

¹⁹ *Symbolae diversorum musicorum binis, ternis, quaternis & quinis vocibus*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1620 [RISM B/I 1620²; rist.: RISM B/I 1621⁴]; *Seconda raccolta di canti sacri a 1 2 3 4 voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1624 [RISM B/I 1624²]; *Rosarium Litaniarum Beatae V. Mariae* [a 3-8 voci], Venezia, Alessandro Vincenti, 1626 [RISM B/I 1626³]; *Quarta raccolta de sacri canti a una, due, tre et quattro voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1629 [RISM B/I 1629⁵].

²⁰ *O quam tu pulchra es*, *Quam pulchra es*, *Cantabo Domino*, *Exaudi me Domine*.

²¹ *Venite ad me*, *Audi dulcis amica mea*.

²² *Tota pulchra es*, *Bone Jesu*, *Domine Jesu Christe*.

Seguono le quattro sillogi allestite da Calvi. Fra trentanove composizioni del *Symbolae diversorum musicorum* ben sette sono di Bernardi,²³ tre di Grandi,²⁴ uno di Benedetto Magni,²⁵ due di Ghizzolo²⁶ e uno (*Florete flores*) di Leoni. La monumentale *Seconda raccolta de canti sacri* riprende quattro nomi comuni alle precedenti pubblicazioni: con due mottetti ciascuno Bernardi,²⁷ Grandi²⁸ e Turrini,²⁹ mentre il nome di Ghizzolo ricorre ben cinque volte.³⁰ Il *Rosarium Litaniarum*, infine, si dimostra particolarmente generoso con Grandi e Bernardi, unici a comparire con più di una serie di litanie: Grandi con ben tre (a 3, 4 e 5 voci), Bernardi con due (a 4 e 5 voci). Infine, nella *Quarta raccolta de sacri canti* si attenuano vistosamente i legami con gli autori di Corradini, con un solo nome comune: quello di Grandi, che qui è associato a due soli mottetti.³¹

La presenza *una tantum* del bresciano Giovanni Paolo Caprioli (*Iustus germinabit* a 3 voci), dichiarato «P. D. Gio. Paolo Conte Capriolo», richiama alle memoria il «Molto Reverendo P. D. Gio: Paolo Caprioli Abbate in Candiana», del quale la *Ghirlanda sacra* ospita due mottetti *In lectulo per noctes* e *Congratulamini mihi omnes* e la *Prima pars* del *Rosarium Litaniarum Beatae V. Mariae* ne accoglie le *Litanie* a 7 voci.³² In tutto quattro mottetti e una serie di litanie, le uniche sue composizioni affidate ad edizioni antologiche, che potrebbero aumentare di tre unità se gli venissero attribuiti anche i mottetti a 2 voci che nella raccolta di Corradini figurano essere frutto della creatività di un tal «Cavriola». Considerate la frequentazione di Caprioli del genere sacro concertato di piccole dimensioni,³³ la concentrazione temporale delle sue musiche vocali sacre a stampa, edite fra il 1618 e il '26,³⁴ le

²³ *Paratum cor meum*, *Super flumina* a 2 voci; *Bonum est confiteri*, *Exaltabo te*, *Cantate Domino*, *Deus repulisti nos*, *Jubilare Deo* a 3 voci.

²⁴ *Audi felix*, *Gaudete omnes*, *Domine quis habitabit* a 2 voci; *Viri diligite*, a 5 voci; *Exultate iusti* a 3 voci.

²⁵ *Exaudi Domine* a 3 voci.

²⁶ *Transfige amabilis Iesu* a 2 voci, e *Caritas Dei* a 3 voci.

²⁷ *O dulcissima* a voce sola, *Intonuit de caelo* a 4 voci.

²⁸ *Quae est ista* e *Ave clementissima* a 2 voci.

²⁹ *Congaudete mecum omnes* e *Ad te piissima Virgo* a 2 voci.

³⁰ *Paratum cor meum* a voce sola; *benedicite Deum Caeli*, *Quem terra pontus*, *Iubilemus et laetamur omnes* a 2 voci; *Adolescentullae dilexerunt* a 3 voci.

³¹ *Salva me salutaris hostia* a 2 voci, e *Te Deum Patrem* a 3 voci.

³² Qui è indicato semplicemente quale «Sig. D. Paulo Capriolo».

³³ Su questo tema un significativo punto di riferimento è il pionieristico JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

³⁴ Queste le raccolte individuali di Caprioli: *Sacrae cantiones una, duabusque vocibus concinendae*, Modena, Giuliano Cassiani, 1618 [RISM A/1 C 944], *Dolcissimi frutti spirituali...a doi voci*, Venezia,

sue presenze in ambito antologico e la possibile veridicità del toponimo «Candiana» che in quegli anni collocherebbero il musicista in territorio padovano,³⁵ sorge prepotente il sospetto che «Cavriola» sia una storpiatura di «Capriolo» o «Caprioli» e che di conseguenza si tratti della medesima persona, ossia di quel Giovanni Paolo Caprioli cui Floriano Canale, nel 1601, dedicò i propri *Ricercari* a 4 voci.³⁶

In conclusione, la raccolta di Corradini si distingue palesemente per le proprie peculiarità padane e si pone in stretta relazione con diverse analoghe pubblicazioni coeve, coinvolgendo musicisti, che perlopiù godranno di significative frequentazioni nell'ambito delle antologie mottettistiche, qui presenti con composizioni espressamente concepite per la silloge del padre camaldolese, o comunque editate solo in questa sede, e secondo gli organici che più spesso praticheranno nel corso della loro attività creativa. Musicisti questi, che prevalentemente occuparono posti di significativo rilievo nell'organizzazione musicale di alcune fra le più importanti cappelle padane.

Stampa del Gardano – Bartolomeo Magni, 1625 [RISM A/I C 945]; precedute da *Canzonette a tre voci...libro primo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1602 [RISM A/I C 943].

³⁵ *Candiana* in provincia di Padova, mentre nella voce dedicata al musicista nel *New Grove Dictionary* si legge *Scandiano* «near Modena» (in provincia di Reggio Emilia).

³⁶ FLORIANO CANALE, *Ricercari di tutti li tuoni con una battaglia alla francese a quattro voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1601 [RISM A/I C 773].

TAVOLA³⁷

A una voce

O bone Iesu	C/T (S), bc	Carlo Filago
Surge propera	C/T (T), bc	Stefano Bernardi
Gaudete mecum	C/T (S), bc	Stefano Bernardi
Tota pulchra	C/T (S), bc	Giovanni Ghizzolo
Quemadmodum	C/T (S ³⁸), bc	Francesco Turrini
Sancti et iusti	C/T (S), bc	Francesco Turrini
Vulnerasti cor meum	C/T (S), bc	Benedetto Magni
Veni Domine	C/T (S), bc	Pesarino [=Bartolomeo Barbarino]
Audite omnes	T (T), bc	Pietro Antonio Bagni

A due voci

O quam pulchra	CT (ST), bc	Carlo Filago
Ego flos campi	AT (AT), bc	Stefano Bernardi
Exultate et gaudete	2C/2T (2S), bc	Stefano Bernardi
Desiderabilis Iesu	2C/2T (2S), bc	Stefano Bernardi
Florete flores	2C/2T (2S), bc	Alessandro Grandi
Pulchra facie	2S/2T (2S), bc	Alessandro Grandi
Aperi mihi	CT (ST), bc	Leone Leoni
Gaudeamus omnes	CB (SB), bc	Francesco Turrini
Paratum cor meum	C/TB (SB), bc	Francesco Eredi
Alma Redemptoris	C/TB (SB), bc	Cavriola [Giovanni Paolo Caprioli?]
Ave Regina cælorum	C/TB (SB), bc	Cavriola [Giovanni Paolo Caprioli?]
Regina cæli	C/TB (SB), bc	Cavriola [Giovanni Paolo Caprioli?]
Cantate montes	TB (TB), bc	Giacomo Arrigoni
Paratum cor meum	2T (2S), bc	Giovanni Maria Sabino napoletano
Percussit Saul mille	2C/2T (2S), bc	Pesarino [=Bartolomeo Barbarino]
Paradisi portas	CA (SA), bc	Giovanni Francesco Anerio
Tanquam aurum	2T (2T), bc	D.D.A.C.

A tre voci

Salve Regina	CTB (STB), bc	Carlo Filago
Diligam te Domine	2CT (SST), bc	Benedetto Magni
O gloriosa Domina	CABr (SAT), bc	Celso Mastalli
Quae est ista	2C/2TB (SSB), bc	Silvestro Griffi

A quattro voci

In te Domine speravi	CATB (SSTBr), bc	Carlo Filago
Ob audite me	CATB (SATB), bc	D.D.A.C.

³⁷ La tavola riprende, in versione normalizzata, quella posta in fine alla parte di bc. Si danno, entro parentesi tonde e mediante le consuete sigle, le chiavi in cui sono notate le voci di ciascun mottetto.

³⁸ Notato in chiave di sol.

LICIA MARI

***Il Diario di Santa Barbara (1572-1602):
prima ricognizione di un'inaspettata
fonte mantovana***

IL DIARIO DI SANTA BARBARA (1561-1602): PRIMA RICOGNIZIONE DI UN'INASPETTATA FONTE MANTOVANA

All'interno dell'Archivio della basilica palatina di Santa Barbara in Mantova, conservato nel locale Archivio Storico Diocesano, si trova un diario manoscritto, anonimo, in stato di conservazione non completamente buono (vi sono lacerazioni e tracce di umido in molte carte, diversi fogli e fascicoli sono sciolti), annotato con una grafia spesso affrettata e poco chiara. Nei principali studi sulla chiesa ducale viene citato generalmente come *Diario di Santa Barbara 1572-1602* e viene preso in considerazione in modo sporadico e per piccoli accenni¹; affrontarne una lettura integrale non è probabilmente mai apparso un compito semplice, sia per le condizioni del testo che per la sua consistenza (300 carte circa).

L'analisi di alcuni passi, rivelatisi utili per una ricerca documentaria relativa al passaggio a Mantova della Regina Margherita d'Asburgo nel 1598², mi ha indotto a tentare una ricognizione più ampia del manoscritto, per cercare di capire se emergevano motivi di interesse più consistenti.

In effetti è stato necessario prendere in esame con molta attenzione il materiale, ma anche approfondire lo studio dell'intero archivio della basilica, che si trova in una lunga e complessa fase di riordino. Sono emersi infatti altri fascicoli manoscritti, della stessa mano, datati a partire dal 1561, la cui ultima pagina è in perfetta sequenza con la prima della parte fino ad oggi considerata. È parso dunque opportuno operare un riordino delle carte (che sono diventate 487) per poter va-

¹ Si possono ricordare: FABRIZIA MORSELLI, *Musica e musicisti nella basilica di Santa Barbara in Mantova dal 1564 al 1612*, tesi di laurea, Parma, anno acc. 1968-1969, p. 126 (credo sia la prima citazione del diario quale fonte documentaria, ne vengono riportati quattro brevi passi dagli anni 1572-1573 e si conclude che «le pagine esistenti di questo diario riguardano in seguito soltanto l'attività liturgica del Capitolo»); PIERRE M. TAGMANN, *La cappella dei maestri cantori della basilica palatina di Santa Barbara a Mantova (1565-1630)*, in «Civiltà Mantovana» IV (1970), n. 24, pp. 399-400 (note 55 e 63); IAIN FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 158 (nota 44); STEFANO PATUZZI, *Madrigali in Basilica - Le Sacre Lodi a diversi Santi (1587) di G.G. Gastoldi: un emblema controriformistico*, Firenze, Olschki, 1999, p. 21.

² I passi considerati sono contenuti in UMBERTO ARTIOLI-CRISTINA GRAZIOLI (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello Spettacolo*, Firenze, Le Lettere, 2005, all'interno della sezione *Materiali*, nel capitolo *L'ingresso a Mantova di Margherita d'Asburgo e la rappresentazione de Il Pastor fido*, a cura di Licia Mari, pp. 379-398.

lutare il contenuto secondo un primo schema cronologico che qui di seguito si propone e che mette in evidenza le maggiori lacune:

- cc. [1-112]: gennaio 1561-maggio 1565
- c. [113]: agosto – settembre 1565
- c. [114]: gennaio 1568
- cc. [115-147]: gennaio 1569- 16 novembre 1570
- cc. [148-183]: 2 dicembre 1570-dicembre 1572
- cc. [184-227v, seconda parte in logica sequenza]: dicembre 1572-gennaio 1576
- cc. [228-332]: novembre 1580-dicembre 1590
- cc. [333-483v]: gennaio 1592-ottobre 1601
- cc. [484-485]: agosto- ottobre 1602
- cc. [486-487]: due carte strappate con lacerti di frasi e calcoli aritmetici

All'interno del diario vi sono anche pagine dedicate ad altri argomenti, come ad esempio:

- c. [100v]: brevi annotazioni sulla Processione del Corpo di Cristo dal 1557 al 1564
- c. [147v]: spese del 1568
- c. [205v]: spese varie

Tra le cc. [304] e [328] vi sono brevi spazi, contornati da un segno di divisione dal testo del diario, contenenti alcune parole o espressioni italiane con la corrispondente traduzione in spagnolo: queste annotazioni trovano una chiara ragione se si considerano le vicende storiche dell'epoca e i rapporti di Mantova con Milano.

Il manoscritto, dunque, presenta uno spaccato di vita mantovana piuttosto ampio, che parte da un anno significativo, in cui Guglielmo Gonzaga sposa Eleonora d'Asburgo e fa costruire la prima cappella di Santa Barbara. Lo scopo di questa prima ricognizione è di provare a capire il carattere del diario, vedere quali tematiche emergono, mostrare una sorta di 'campionatura' attraverso la trascrizione di alcune parti. La lettura, per quanto complessa, appare via via sempre più ricca e appassionante, per la quantità di dati che emergono. Mi è parso opportu-

no, in questa sede, individuare alcuni filoni principali, sui quali riflettere e portare degli esempi. Innanzitutto, la descrizione delle fasi di costruzione della basilica palatina di Santa Barbara; poi le cerimonie, gli eventi e l'impatto con la gente della città; infine i musicisti citati e alcune considerazioni su forme musicali indicate o strumenti utilizzati. Ma tutti questi elementi vanno a confluire in una prima domanda: è possibile stabilire chi ha redatto il diario, o almeno capirne il ruolo, il punto di vista, la cultura posseduta?

Il nostro anonimo scrittore è un sacerdote, e questo emerge in diversi punti in cui dichiara di «dire messa»³; inoltre appartiene al Capitolo della Cattedrale di San Pietro, come è testimoniato dalle espressioni «venne/vennero in San Pietro»⁴ (e non «andò/andarono»), ma soprattutto da ciò che scrive il 3 giugno 1561:

Fece l'ufficio al vespro il Reverendo Andreasio per esser i primi vesperi della Dedicazione della nostra chiesa⁵.

Fino al 1594, la dedicazione della Cattedrale di Mantova, viene celebrata il 4 giugno⁶, e questo mi pare chiarisca il punto di partenza del nostro sacerdote. Progressivamente, egli dapprima annota i vari momenti di realizzazione della nuova chiesa palatina, che, alla sua conclusione, diventa il punto di riferimento della sua cronaca giornaliera. Questo testimonia ulteriormente il passaggio di alcuni membri del Capitolo della Cattedrale in quello di Santa Barbara, da costituire *ex-novo*, confermato anche da un elenco dei godenti beneficio nella Cattedrale di San Pietro del 1566⁷, in cui è registrato «l'Abate di Santa Barbara Bartolomeo Cavaccio»

³ Ad esempio, *Diario*, c. [8v]: «6 luglio 1561, [andai] a Guistello [Quistello] ov'io dissi messa»; c. 103v]: «10 novembre 1564, la mattina andai a dir messa».

⁴ Ad esempio *Ivi*, c. [2v]: «26 aprile 1561, Sua Altezza venne in San Pietro»; c. [4], con un'annotazione gustosa: «4 maggio 1561, domenica vennero [Sua Altezza e il Cardinale Legato] in San Pietro, et perchè la festa andava de longo Sua Eccellenza mandò fiaschi di vernazza, bozzolani et salame alli cantori».

⁵ *Ivi*, c. [6].

⁶ Un interessante chiarimento sulla dedicazione della Cattedrale di Mantova è riportato in GIUSE PASTORE-GIANCARLO MANZOLI, *Il Messale di Barbara*, Verona, Fasoli, 2008², p. 225. Il *Messale di Barbara* di Brandeburgo, del sec. XV, riporta come data di dedicazione della chiesa il 4 giugno e pone la festa come “doppio maggiore”. Così il rarissimo calendario a stampa della diocesi di Mantova del 1579 (edito da Giacomo Ruffinello), conferma tale data. Ippolito Donesmondi (nel suo *Dell'Istoria Ecclesiastica di Mantova*, Mantova, Osanna, 1613, parte II, p. 309) ci dice invece che dal 1594 la dedicazione viene spostata all'11 febbraio.

⁷ Bifolio contenuto in Archivio Storico Diocesano di Mantova (d'ora in avanti ASDMn), Archivio del Capitolo della Cattedrale, *Cassa Capitolare- Contabilità*, b. 1. Il passaggio di membri tra i due capitoli si trova sottolineato in IAIN FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, cit., p. 141.

(citato dal nostro quale celebrante dell'ufficio nell'aprile 1561); sempre in tale elenco compaiono altri nomi che diventeranno noti nei primi decenni della vita della basilica ducale, come Giulio Bruschi (il primo ad occuparsi del repertorio musicale⁸) e Gerolamo Buono (il redattore del *Cerimoniale*⁹). Il confronto tra questo elenco ed elenchi simili di Santa Barbara non ha portato però a risultati convincenti per l'identificazione del personaggio¹⁰.

Il nostro sacerdote presenta altre interessanti caratteristiche: per le annotazioni redatte, che in seguito vengono riportate, sembra possedere conoscenze musicali e desidera trovare termini appropriati, come emerge dalle correzioni effettuate il 3 dicembre 1564¹¹:

vespro pontificale et si cominciò sollemnissimamente et ogni cosa si cantò in [~~canto~~] figurato et hymni et antiphone figurati et [~~falsi~~]¹² contraponti

Significativa appare poi la notizia proposta il 28 luglio 1561¹³:

cominciai ad andare a casa di messer Vincenzo¹⁴ per imparare a sonare e a cantare.

Infine, non sono da trascurare, nel contesto di una uomo di una certa cultura, le annotazioni personali e il carattere a volte poco sistematico e affrettato della redazione, che però rende il punto di vista non 'ufficiale', e quindi libero da molti condizionamenti formali. Così, come già notato riguardo agli avvenimenti relativi al passaggio di Margherita d'Asburgo nel 1598, non solo si registrano gli eventi diciamo 'civili', come i fuochi d'artificio in piazza San Pietro o la commedia recitata, ma anche i problemi occorsi, che le cronache ufficiali non menzionano, come incendi all'armeria o infortuni a teatro¹⁵. Perciò le descrizioni e i commenti

⁸ *Ivi*, pp. 141-142.

⁹ Conservato in ASDMn, Archivio di Santa Barbara.

¹⁰ Cfr. le liste di provvisionati a partire dal 1572 (ASDMn, Archivio di Santa Barbara, b. 1a e 81a, s.p.), che purtroppo presentano molte lacune tra il 1574 e il 1594. Un altro elemento interessante emerso dalla lettura del *Diario* è al citazione di uno zio all'apparenza alto prelato, ma senza riportarne il nome, cosa che rende assai difficile l'identificazione.

¹¹ *Diario*, c. [104v].

¹² Sembra escludere la definizione "falsi bordini" e operare un'altra scelta.

¹³ *Diario*, c. [10].

¹⁴ Non identificato.

¹⁵ Cfr. UMBERTO ARTIOLI-CRISTINA GRAZIOLO (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello Spettacolo*, cit., nel capitolo *L'ingresso a Mantova di Margherita d'Asburgo e la rappresentazione de Il Pastor fido*, cit.

acquistano un ulteriore motivo di interesse, e a volte possono anche far sorridere, come l'immagine poco principesca di Vincenzo I che, durante la superba sfilata a cavallo per le vie della città il giorno della sua investitura a duca di Mantova, è messo in difficoltà dal destriero che scalcia e si scompone a tal punto da far cadere «la berretta con la corona in testa»¹⁶; oppure lo spiacevole episodio di Giovanni Giacomo che canta «la messa [...] al basso assai male per esser cantore»¹⁷.

Le fasi di costruzione della basilica palatina

Molte annotazioni permettono di trovare conferma a quanto gli studi storici hanno rilevato, aggiungendo particolari interessanti. Il saggio di Tiziana Gozzi¹⁸ rappresenta ancora un valido riferimento su questo tema e si raccorda con le citazioni proposte più avanti dalla mia indagine.

Nel luglio 1561 la piccola chiesa che Guglielmo Gonzaga ha fatto erigere in Castello è praticamente terminata, e viene subito utilizzata; nel novembre del medesimo anno, il duca dichiara di volerne far costruire una nuova, ben più grande, nell'area un tempo destinata al gioco della palla (l'odierna collocazione della basilica)¹⁹. I lavori cominciano subito alacremente, tanto che in novembre il campanile è già iniziato e si pensa alle campane²⁰. Dunque mi pare di poter leggere la prima annotazione documentaria, sotto riportata, come riferita proprio a «Santa Barbara», mentre la seconda riferita da un lato, come luogo fisico, a quella piccola chiesa eretta nel 1561, dall'altro alla creazione di un collegio canonico («i canonici novi») per la nuova basilica palatina²¹. Che il quadro sia in movimento e quindi lontano dall'essere definito mi sembra emerga anche dal rilievo che «non v'era libro» per la liturgia.

¹⁶ *Diario*, c. [296v]: 22 settembre 1587.

¹⁷ *Diario*, c. [105]: 11 dicembre 1564. Potrebbe trattarsi di un giovanissimo Gian Giacomo Gastoldi, se seguiamo la supposizione che si trovasse già a Mantova e venisse avviato agli studi musicali attorno al 1562 (cfr. OTTAVIO BERETTA, *Giovanni Giacomo Gastoldi. Profilo Biografico*, in «Rivista internazionale di musica sacra», 16/1, 1995, pp. 121-141:133).

¹⁸ TIZIANA GOZZI, *La Basilica palatina di Santa Barbara in Mantova*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», XLII, Mantova 1974, pp. 3-91.

¹⁹ *Ivi*, pp. 5-8.

²⁰ *Ivi*, p. 6, in cui si fa riferimento ad una lettera di Baldassarre de Preti al cardinale Ercole Gonzaga del 19 novembre 1561, in cui si scrive che si vogliono mettere tre campane nel campanile della chiesa che si sta costruendo «nel gioco della palla».

²¹ *Ivi*, pp. 6-7.

1561

c. [21]

28 novembre

Doppo Vespro si consacrarono quattro campane in Castello di Sua Eccellenza per la chiesa nuova.

c. [21v]

29 novembre

La mattina Sua Eccellenza fece intendere a Don Paulo Campora²² che dovesse benedire la Chiesa, si mandò da Monsignor Suffraganeo per la licentia di benedire (...) Qual finita s'andò in San Pietro et si cominciò Vespro, [sin all'ultimo] salmo in chiesa ove erano venuti tutti i Cappellani ducali (...) et s'incamminò la processione verso la chiesa prevedendo torze, poi i cerosti, il baldacchino portato dai chierici co'l Sacramento sotto, poi i canonici novi, et il resto de' Cappellani et andarono alla chiesa cantando in canto figurato Pange lingua. Gionti in Castello alla chiesa [...] i putti cantarono il versetto Panem de caelo [praestitisti eis]. Non si disse [l'oratione] perché non v'era libro, cantarono il capitolo con l'Hymno e finirono vespro e compieta.

Nell'aprile del 1562 Santa Barbara è ultimata²³ e possiamo leggere la descrizione della consacrazione, notando subito come la chiesa si riempia di gente:

1562

c. [40v]

30 aprile

la mattina [per tempo] andai a dir messa poi andammo alla Chiesa nuova tutti i ceremonieri et post'in ordine ogni cosa et venuto il vescovo si cominciò circa le XI hore; Sua Eccellenza²⁴ stete di fuori a vedere quanto si faceva, poi entrati in chiesa anch'esso andò sopra il pulpito, Sua Altezza²⁵ con Madama Illustrissima erano sopra il poggio con l'altre sue [damme]; finita la consacrazione alla quale si cantarono tutte le antifone et salmi si

²² Paolo Campora risulta tra i Mansionari e Cappellani della Cattedrale nel 1566 (cfr. doc. citato a nota 7).

²³ TIZIANA GOZZI, *La Basilica palatina di Santa Barbara in Mantova*, cit., pp. 8-9.

²⁴ Guglielmo Gonzaga.

²⁵ L'Arciduca Carlo d'Asburgo, fratello di Eleonora, che aveva accompagnato la sorella alle nozze con Guglielmo Gonzaga, celebrate qualche giorno prima (cfr. DANIELA FERRARI-CESARE MOZZARELLI (a cura di), Giovanni Battista Vigilio, *La Insalata. Cronaca Mantovana dal 1561 al 1602*, Mantova, Arcari, 1992, cap. 1, p. 39).

cantò la messa della dedicazione in canto figurato, et cantò la messa l'Arciprete cioè don Giacomo ²⁶ (...) poi andammo a capo alla mostra a quelle logge fatte a grotte²⁷ ove desinammo (...) finito vespro circa le XX hore e ½ andammo alla suddetta Chiesa [intitolata] Santa Barbara, quale era pienissima, pur con difficoltà grande.

Con la nascita del primogenito Vincenzo il 22 settembre 1562²⁸, il duca Guglielmo decide di procedere ad un'ulteriore costruzione, ancora più importante²⁹, che alla fine del medesimo anno potrebbe essere già iniziata, se il compilatore del diario così annota per la vigilia della festa di Santa Barbara:

1562

c. [59]

3 dicembre

Andai al vespro in San Pietro, si sonò il Campanone come il giorno di Natale.

Da una lettera di Giulio Bruschi del 13 ottobre 1564³⁰ risulta che la consacrazione della nuova chiesa viene celebrata il giorno seguente, e troviamo conferma anche nel manoscritto:

1564

c. [102]

13 ottobre

(...) si mise ogni cosa in ordine per la chiesa a consecrarla.

14 ottobre

(...) andai a Santa Barbara dove si mise ogni cosa in ordine, venne il signor Cardinale³¹ (...) et si cominciò la consacrazione.

²⁶ Giovanni Giacomo Calandra, compreso nell'elenco di godenti beneficio del 1566 (ASDMn, Capitolo della Cattedrale, cit.) e nel *Diario*, c. [8]: «28 giugno 1561 prese possesso del Canonico Giovanni Giacomo Calandra».

²⁷ Probabilmente il Cortile della Cavallerizza.

²⁸ Il battesimo di Vincenzo avviene il 7 aprile 1563, come viene segnalato a c. [73].

²⁹ TIZIANA GOZZI, *La Basilica palatina di Santa Barbara in Mantova*, cit., p. 9.

³⁰ *Ivi*, p. 12.

³¹ Federico Gonzaga, vescovo di Mantova fino al 1565. Cfr. IPPOLITO DONESMONDI, *Dell'Istoria Ecclesiastica di Mantova*, cit., parte II, p. 208.

15 ottobre

si mise in ordine per la consacrazione dell'altare maggiore.

Ma i lavori non sono terminati e, come è noto, tra il 1569 e il 1572 si effettua la cosiddetta "gionta", che vede non solo la creazione di un nuovo ampio abside, ma anche numerosi altri lavori interni³². Questo comporta sicuramente disagi e spostamenti per il capitolo di Santa Barbara, come è testimoniato ad esempio da una nota del 1570:

1570

c. [143v]

14 giugno

(...) si andò a Santa Paola³³ a cantar il vespro, vi venne messer Claudio [Zedoris]³⁴ per maestro di cappella con altri cantori e messer Annibale³⁵ a sonar l'organo mentre si cantava vespro.

Il 9 novembre 1570 si celebra il rito per una nuova consacrazione della chiesa³⁶:

Si cominciò la consecrazione la quale durò con la messa che si cantò pontificalmente da Monsignor Reverendissimo Abbate [essendo] tutto il Capitolo solenissimamente apparato al choro novo sino alle 20 hore et $\frac{1}{2}$ ³⁷.

³² TIZIANA GOZZI, *La Basilica palatina di Santa Barbara in Mantova*, cit., pp. 16-29.

³³ Il Monastero di Clarisse del Corpo di Cristo venne voluto da Paola Malatesta, moglie di Gianfrancesco Gonzaga, nei primi decenni del XV secolo. La fondatrice decise di porre all'interno della chiesa un altare dedicato a Santa Paola: da qui la denominazione con cui spesso l'edificio viene ricordato. La marchesa vi si ritirò negli ultimi anni della sua vita e la chiesa continuò ad essere importante per la famiglia Gonzaga, tanto da divenire uno dei luoghi di sepoltura di alcuni regnanti e di personaggi della corte (Cfr. STEFANO L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova, Arcari, 2005, pp. 304-306; SILVIO SCARDOVELLI, *Fiera Catena. Un quartiere ritrovato*, Mantova, Sometti, 1999, pp. 97-101).

³⁴ Non identificato.

³⁵ Potrebbe essere Annibale Coma, organista della Cattedrale di Mantova tra il 1570 e il 1580, ricordato in PIERRE M. TAGMANN, *Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua (1500-1627)*, Berna, Paul Haupt, 1967, p. 45.

³⁶ L'avvenimento è segnalato in IPPOLITO DONESMONDI, *Dell'Istoria Ecclesiastica di Mantova*, cit., parte II, p. 231.

³⁷ *Diario*, c. [147].

Alla fine del 1571 si procede alla consacrazione di cinque altari, che potrebbero essere quelli minori³⁸:

1571

c. [168v]

28 dicembre

Venere la mattina essendo posto ogni cosa in ordine alle XV hore si cominciò la consecrazione delli cinque altari, quale fu longa fino alle 20 hore (...)

Si disse messa in parole (...)

Finita la messa diede la benedizione pontificalmente cantando poi si sparò et andò in corte vecchia a desinare (...)

Con l'inizio del 1572 la chiesa risulta comunque officiata, anche se vi saranno lavori durante tutto l'anno³⁹, tanto che nei primi giorni dell'anno il duca Guglielmo si preoccupa di ribadire l'organizzazione del capitolo e l'osservanza delle *Costituzioni*⁴⁰.

Cerimonie ed eventi

Alcune considerazioni interessanti emergono dall'analisi delle annotazioni riferite alle celebrazioni della festa di Santa Barbara, considerata nel calendario liturgico della basilica come *duplex maior*. Effettuando una comparazione tra le descrizioni registrate in anni diversi si possono individuare le caratteristiche salienti. Il *Cerimoniale* di Santa Barbara dà alcune indicazioni sulla festa :

In festo Sanctae Barbarae⁴¹

Parentur omnia ut supra Abbate in crastinum celebraturo⁴²: in sero aptentur candelae supra cancellis omnibus, ut totam eccelsiam illuminent, quae tempore suo accenduntur. Paretur pulpitum cum libro versuum Responsorum prout supra: pridie diei Vigiliae in cedulis super valvas ecclesiarum omnium populo significatum sit, quod prima hora Noctis Matutinae inci-

³⁸ Solo alla fine del 1571 ci si occupa delle pale degli altari minori: S. Giovanni, S. Pietro, S. Margherita, S. Maddalena (cfr. TIZIANA GOZZI, *La Basilica palatina di Santa Barbara in Mantova*, cit., p. 28); il quinto potrebbe essere quello della Cappella di Sant'Andrea, posta a lato dell'abside, e quindi realizzata durante la "gionta".

³⁹ *Ivi*, pp. 27-29.

⁴⁰ Cfr. *Diario*, c. [170].

⁴¹ ASDMn, Archivio di Santa Barbara, *Cerimoniale (1583)*, p. 114.

⁴² Nel *Cerimoniale* sono accuratamente spiegate tutte le disposizioni relative alle ore canoniche celebrate con l'Abate.

pientur, ut ad plenariam indulgentiam adipiscendam conveniant. Post Matutinas ab assistente de pluviali pronuntiantur indulgentiae ut supra descriptae sunt. Coetera omnia fiunt, ut in loco suo. Itidem et Missa in die solemniter cantabitur, ut de Missa Abbate celebrante.

In secundis Vesperis propter solemnitatem, fiunt omnia praecise prout in primis. Notandum quod ad omnes horas tam cantores quam organista interveniunt.

Già dalla prima descrizione presa ad esempio, quella del I dicembre 1572, le disposizioni prendono vita in cerimonie ricche e articolate, preparate fin dai giorni precedenti. Troviamo poi indicazioni per il vespro solenne, la messa solenne e la presenza di cantanti e organista, anche se non sempre a tutte le ore, come richiesto dal *Cerimoniale*.

Nel 1573 si sottolinea la «moltitudine» di popolo presente, segno che la basilica è voluta dal duca, e sentita dai mantovani, come luogo pubblico, per tutti, dove quindi anche i riti non sono solo un fatto privato o per pochi privilegiati, ma diventano espressione del principe in rapporto con la comunità⁴³.

Una questione interessante che mi sembra emerga nel manoscritto rimanda al rapporto organo/voci e all'uso della parola 'concerto'. Elenco di seguito le espressioni:

- Vespro (...) si fece un concerto nell'organo (1572)
- fece l'ufficio (...) con i cantanti et organo (...) vespro alle 21 (...) et a tutti i salmi si cantò nell'organo, et si fece concerto a [Invitatorio] et al Magnificat (1572)
- si cantò prima e 3^a in canto figurato con l'organo (1595)
- vespro (...) stettero molti cantori sopra l'organo et in choro (1596)

Il prezioso organo enarmonico di Graziadio Antegnati (1565) è stato voluto e subito valorizzato da Guglielmo Gonzaga, il quale era assai orgoglioso che il suo organista Francesco Rovigo lo suonasse «di e notte frequentemente»⁴⁴. Lo stesso Girolamo Cavazzoni, che aveva contattato l'Antegnati per conto del Duca, in una lettera del 1565 definisce chiaramente l'importanza dello strumento e l'impatto della basilica sulla città: «l'organo è riuscito tanto buono ch'io non saprei doman-

⁴³ A questo proposito vorrei ricordare una lettera di Aurelio Pomponazzo del 5 dicembre 1580 (Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 2612, fasc. IV), in cui si descrive una basilica pienissima per la festa di Santa Barbara, tanto che non si riusciva ad entrare e si è dovuto regolare, con i soldati, l'uscita della gente dalla città.

⁴⁴ Celeberrima lettera del 29 agosto 1578 (Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 2986).

dar meglio et par ch'a questa chiesa sempre vi sia il giubileo, per la frequentazione di popolo che ci viene per questo»⁴⁵. Inoltre, sia nelle *Costituzioni* (due esemplari, datati 1568 e 1572) che nel *Cerimoniale* (1583), sono contenute accurate disposizioni sul ruolo e sui compiti dell'organista, rivolte però essenzialmente ai diversi momenti in cui può e deve suonare⁴⁶. Le indicazioni che emergono dal *Diario* mi sembra invece che facciano riflettere sulla prassi esecutiva e sul repertorio utilizzato. Pur citando, come il 4 dicembre 1580, una «messa solennissima», le annotazioni musicali sono registrate per i vesperi, anche se non permettono di identificare completamente le modalità di esecuzione. Infatti la parola 'concerto' potrebbe rimandare alla presenza di strumenti, in alternativa o insieme alle voci⁴⁷, ma questi non vengono segnalati, anche se ne possiamo supporre il coinvolgimento, almeno per quanto riguarda cornetti e tromboni⁴⁸. Il dato che mi pare interessante è comunque la segnalazione degli elementi che compongono la realizzazione musicale: il canto figurato con l'organo e con diversi cantori, il concerto come idea di apporti strumentali rilevanti. In questo contesto l'espressione «si cantò nell'organo» non mi pare si possa ricondurre ad una prassi con solista e basso continuo⁴⁹ (che poteva essere solo una possibilità), in quanto qui si presentano più cantori, forse pochi, ma comunque collocati in un contesto polifonico/contrappuntistico⁵⁰.

⁴⁵ Lettera di Girolamo Cavazzoni al Duca di Mantova del 3 luglio 1565 (Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 2573).

⁴⁶ Sull'organo Antegnati e il suo restauro cfr. LICIA MARI, UMBERTO FORNI, FLAVIO DASSENNO, DAMIANO ROSSI (a cura di), *L'Antegnati di Santa Barbara (1565). L'organo della basilica palatina dei Gonzaga: riscoperta, recupero e restauro*, Guida alla Mostra (Mantova, Palazzo Te, 1997), Mantova, Publi Paolini, 1997; FLAVIO DASSENNO, UMBERTO FORNI, MARIO MANZIN, LICIA MARI, DAMIANO ROSSI (a cura di), *L'Antegnati di Santa Barbara (1565) [...] Atti della Giornata di Studio: riflessioni sulla tutela degli organi storici* (Mantova Palazzo Te, 24 maggio 1997), Mantova, Casa del Mantegna, 1999; LICIA MARI-GIANCARLO MANZOLI (a cura di), *Una chiesa per il Principe. La basilica palatina di Santa Barbara in Mantova*, Reggio Emilia, Diabasis, in corso di stampa.

⁴⁷ Cfr. MAURIZIO PADOAN, *La musica in Santa Maria Maggiore a Bergamo*, Como, A.M.I.S., 1983, pp. 51-54 e ID., *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra in area padana nel primo barocco*, in FABIO CARBONI-VALERIA DE LUCCA- AGOSTINO ZIINO (a cura di), *Tullio Cima, Domenico Masenzio e la musica del loro tempo*, Atti del Convegno Internazionale (Ronciglione, 1997), Roma, IBIMUS, 2003, pp. 269-320: 279-286.

⁴⁸ Si veda, più avanti, la breve riflessione generata dalla citazione relativa ai giorni 19 e 24 giugno 1598 con le celebrazioni alla presenza dei Cardinali Monte e Montalto.

⁴⁹ Cfr. ARNALDO MORELLI, 'Cantare sull'organo': an unrecognized practice, in «Recercare», 10 (1998), pp. 181-208, che si avvale per la sua tesi anche del contributo di ELIO DURANTE-ANNA MARTELOTTO, *Il lessico musicale del tardo rinascimento e del barocco. Alcune puntualizzazioni*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXX, 1/2 (1996), pp. 7-29.

⁵⁰ Nell'ambito dei rapporti tra Mantova e Roma, intensi sia dal punto di vista artistico che ecclesiastico (cito per tutti il Cardinale Ercole Gonzaga e Giovanni Pierluigi da Palestrina, e per un

1572

c. [183v]

1 dicembre

Lunedì prima l'Ufficio de' morti a 3^a le litanie con la messa, cominciorno i drappieri da [apparar] la chiesa, arrivò messer Antonio⁵¹ cantore con doi soprani (...)

2 dicembre

Martedì, prima la messa per amico vivente, a 3^a le litanie con la messa.

3 dicembre

Mercorì vigilia di Santa Barbara, prima la messa della feria con l'orazione de' morti, 3^a all'hora solita poi le lettanie, poi la 6^a et la messa [vottiva] di Santa Barbara cantata dal canonico hebdomadario senza maniche⁵² con la musica, ma senza organi⁵³, poi nona, alle 21 [...] vespro quale finì alle 23 fece l'ufficio Monsignor Arciprete⁵⁴, Assistente il Reverendo Belinzano⁵⁵

idea della complessità BARBARA FURLOTTI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Roma e Mantova (1587-1612)*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2003), credo siano interessanti le considerazioni contenute in NOEL O' REGAN, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman Concerto Ecclesiastico*, in «Journal of Seventeenth-Century Music», 6/1(2000): si rileva la consuetudine a Roma (in San Pietro, nel *Collegio Germanico*) di «cantare nell'organo» con piccoli gruppi di cantori solisti (§ 3). Mi sembra una situazione accostabile a quella mantovana. Peraltro, un evidente richiamo a Roma è contenuto in una lettera di Luigi Rognà (Mantova, 26 aprile 1568), in cui così vengono spiegate le intenzioni del duca Guglielmo di ampliare la basilica con la cosiddetta «gionta»: «Sua Eccellenza sta per agrandir la capella grande di Santa Barbara mettendo l'altare in mezzo, com'è quello di San Pietro, et mettendo la seda dell'Abbate, dove hora è lo Altare» (Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 2579).

⁵¹ Potrebbe trattarsi di Antonio Riccio, che era occupato a corte in quegli anni (cfr. SUSAN PARISI, *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: an Archival Study*, diss., University of Illinois, 1989, p. 24 e ID., *Musicians at the court of Mantua during Monteverdi's time: evidence from the payrolls*, in *Musicologia Humana. Studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 185-186).

⁵² In altri passi è detto «smanicato». Spiega il Donesmondi (*Dell'Istoria Ecclesiastica di Mantova*, cit., parte. II, p. 213): «Le dignità [del Capitolo di Santa Barbara] portano il mantelletto sopra il rocchetto, e sopra questo portano i sei primi Canonici le cotte con le maniche aperte, e gli altri sei le cotte che si piegano sopra le spalle».

⁵³ Vedi n. 122.

⁵⁴ L'Arciprete dovrebbe essere Bernardino Franceschini, come si legge nelle liste di provvisio-
ne per i sacerdoti della chiesa palatina per il 1572 (cfr. ASDMn, Archivio della Basilica di Santa Barbara, b. 1a, s.p.).

⁵⁵ Il Canonico Cesare Belinciani/Bellinciano (*Ibidem*).

[Diaconi] messer Francesco [...] e messer Giacomo Antonio; fu presente Sua Altezza si fece un concerto nell'organo, compietta finita alle 24, Mattutino a hore 3 ½ quale finì al botto delle 9 detto e cantato benissimo si fece l'ufficio come nel vespro, fece l'Ufficio l'Arciprete presente Sua Altezza (...)

4 dicembre

Giovedì festa di Santa Barbara

Prima [quale fece l'ufficio Monsignor Arciprete] poi la messa della Croce poi la processione con le Lettanie, non vi essendo Monsignor Arciprete, Monsignor Archidiacono disse [l'orationi] con amitto stola et piviale, poi il Libera quale mentre si diceva sonò la campanella di terza, venne Monsignor Arciprete et s'andò in Capella et si cominciò 3^a sonando l'ordinario pontificalmente poi la messa nella quale cantò l'evangelio messer Giovanni [Antonio] et l'epistola messer Don Pasino, il resto in forma, nanti lasciasse la [pianeta] cominciò [pronunciar] per 6^a quale come nel giorno del Corpus Domini si cantò, disse l'ordine con i cerosti con la sua mazzetta in cappella essendosi tutto il Capitolo sparato, mentre si dicevano / [c. 184] i salmi, poi al faldistorio si disse la Salve et si andò si sopra in [choro] sonando la campanella per 9^a e quale fece pure l'ufficio Monsignor Arciprete, con i cantanti et organo, si finì poco prima delle 20 hore et s'andò [ad initiare] vespro alle 21 come il primo et a tutti i salmi si cantò nell'organo, et si fece concerto a [Invitatorio] et al Magnificat et si finì quando sonò la campanella di compieta quale si disse di sopra solennissima, fece pur l'ufficio Monsignor Arciprete e finì quando sonò l'Ave Maria a San Pietro.

1573

c. [199]

3 dicembre

Giovedì alle 2 hore cominciò a sonar Mattutino et nanti le 3 hore sonò [l'ultimo] et si cominciò in forma apparato il capitolo in sacristia come al Vespro, anche in forma come nel Cerimoniale; fu finito poco prima delle 7 hore, pronunciò l'Indulgenza Monsignor Arciprete.

4 dicembre

Venere [presente] 3^a a 16 hore et si cominciò alle 16 ½ non vi fu Sua Eccellenza. Venne poi alla messa quale [cantò] pur Monsignor Abbate et in fine si [pronunciò] l'Indulgenza plenaria concessa per un breve di Sua Santità a Monsignor Abbate di poter [annunciare quando cantava] la prima messa in Santa Barbara fu prononziata da Monsignor Arciprete composta

dal Breve dal signor Federico Cattaneo⁵⁶; si [cantò] 6^a di sopra e 9^a facendo sempre l'ufficio il Canonico hebdomadario smanicato. Nanti vespro venne Sua Altezza col signor Principe et Principessa a veder il legno della SS. Croce, poi si cominciò vespro, poi compietta et per la multitudine del populo non si puòte portare di sopra le reliquie ma si differì sin alla campanella di Mattutino, [dove] parte andarono a cantar Mattutino, parte a servir le reliquie, quali furono poste nel forcirino, coperto di curame rosso, cioè le casette delle reliquie et sopra la croce del Santissimo legno della croce⁵⁷ (...)

1580

c. [229]

3 dicembre

sabbato a prima la messa della [feria] di sopra e quella della Madonna da basso⁵⁸, a 3^a quella della vigilia di Santa Barbara votiva [feriale] cantata dal canonico hebdomadario smanicato⁵⁹, con i paramenti di damasco morello [...] subito 9^a, [sonò] ferialmente [all'ufficiala⁶⁰] l'Ave Maria, vespro solennissimo da Monsignor Reverendissimo Abbate, quale finì alle 23 et compietta a mezz'hora di notte, mattutino a 3 hore et $\frac{3}{4}$ cominciò et finì alle 7.

⁵⁶ La possibilità di impartire indulgenza nelle feste di Santa Barbara, Natale e Pasqua, è concessa già nella bolla di Pio IV *Superna dispositione* (1564), ma non si è riusciti ad identificare il breve a cui qui si fa riferimento. Nel 1573 diventa abate Giulio Superchi.

⁵⁷ Per un'analisi del rapporto tra le reliquie conservate in basilica, le indulgenze concesse, gli altari e i quadri, la liturgia e la musica specificatamente composta, cfr. STEFANO PATUZZI, *Madrigali in Basilica - Le Sacre Lodi a diversi Santi (1587) di G.G. Gastoldi: un emblema controriformistico*, cit., pp. 16-44.

⁵⁸ L'altare della Madonna (nel 1564 posto in chiesa) si trova, dopo la "gionta" degli anni 1569-1572, nella cripta posta sotto l'abside insieme a quello di S. Croce (delle Reliquie), e quindi "da basso" (cfr. IPPOLITO DONESMONDI, *Dell'Istoria Ecclesiastica di Mantova*, cit., parte. II, p. 212 e TIZIANA GOZZI, *La Basilica palatina di Santa Barbara in Mantova*, cit., p. 42).

⁵⁹ V. nota 52.

⁶⁰ Il termine nelle due varianti "ufficiala/officiala" compare più volte nel corso dei brani analizzati, in occasione della festa di Santa Barbara (vedi 4 dicembre 1595, 1596, 1597, 1600). Appare legato alla scansione delle ore canoniche e forse anche ad un modo di suonare le campane in un giorno solenne, ma non si riesce al momento a trovare una interpretazione convincente. Anche la lettura del capitolo dedicato al Campanaro nelle *Costituzioni* di Santa Barbara, non ha fornito indicazioni utili.

4 dicembre

domenica prima l'Asperges, la messa della domenica a l'altarinò dell'Indulgenza, 3^a a 16 hore con la messa sollemnissima [cantò] l'evangelio il Reverendo Paganini⁶¹, soddiacono don Giuseppe Chierici⁶², finì doppo le 19 hore; Nona alle 20, vespro a l'hora solita et finì alle 23. Compietta dopo le 24 vi furono per commissione di Sua Altezza 4 Padri di Sant'Agostino [...] Sant'Agnese alli doi vespri mattutino et terza et quatro ne dissero messa, con quatro di quelli di San Domenico.

Nell'anno della morte di Guglielmo e del passaggio del ducato al figlio Vincenzo, le indicazioni musicali diventano più interessanti per le soluzioni che vengono presentate: falso bordone, canto figurato, canto *soluto*. Si ha inoltre un'annotazione di prassi policorale nel 1596. Questo permette di completare le riflessioni precedentemente esposte. Infatti si può cogliere una prassi confrontabile, grazie allo studio di Maurizio Padoan⁶³, con quella di cappelle importanti dell'Italia Settentrionale dello stesso periodo. Non si rileva il tratto proprio delle solennità di San Marco a Venezia (in tutte le feste il canto figurato è presente sia per la messa che per i vespri), ma una disposizione riscontrata in Santa Maria Maggiore a Bergamo o in San Petronio a Bologna, ove il canto figurato o il falso bordone si alternano – in alcune festività – al canto fermo. Del resto, l'idea di un rapporto fecondo tra canto piano e polifonia (pur con richiami stilistici legati al passato) era nel progetto di Guglielmo, nella sua richiesta di repertorio *alternatim* (come nelle *messe mantovane*), nella compilazione da lui ordinata di codici di canto fermo (Graduali, Antifonari, Innari), 'purificati' e adatti ad essere base del tessuto contrappuntistico⁶⁴. Infine, la policoralità e la polispatialità annotate nel 1596 si inseriscono pienamente nelle ricerche sonore del periodo e sono favorite dalle possibilità offerte dall'architettura della chiesa.

Un altro cambiamento nelle annotazioni rispetto al periodo di Guglielmo è rappresentato da rilievi più puntuali riguardo alla presenza del duca, della duchessa e dei principi. Fin dal termine dei lavori di costruzione della basilica, il duca aveva una camerino privato con grata, posto in alto nella zona presbiterale in *cornu Evangelii*, il cui accesso avveniva direttamente da Palazzo Ducale. Di fronte vi è una sistemazione analoga, che le indicazioni del 4 dicembre 1587 confermerebbe-

⁶¹ Battista Paganini, canonico nel 1578; si hanno sue notizie fino al 1609 (cfr. ASDMn, Archivio di Santa Barbara, *Stato del Clero* (1901), p. 52 e b. 38a, doc. del 18 agosto 1609).

⁶² Giuseppe Clerici, presente fin dal 1572 (cfr. le liste di provvisione citate a nota 54).

⁶³ Cfr. MAURIZIO PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra in area padana bel primo barocco*, cit.

⁶⁴ Cfr. IAIN FENLON, *Music and Culture in Late Renaissance Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2002, cap. 9: *Giaches de Wert and the Palatine Basilica of Santa Barbara: Music, Liturgy, and Design*, pp. 180-204: 196-198.

ro appartenere alla duchessa. Dopo la morte di Guglielmo si hanno informazioni diverse: i principi sono spesso «da basso», salvo il 3 dicembre 1596, forse per un'eccezione dovuta all'assenza del duca⁶⁵. Solo in un caso il signore arriva «da basso al loco suo». La posizione «da basso» di principi e duca sembra collocarsi nella zona presbiterale sopraelevata. Questo emerge dalla descrizione (più sotto riportata) dell'ingresso in basilica delle reliquie portate da Vincenzo dalle Fiandre. Si dice infatti che l'abate si è ritirato «alla sedia quale era posta nel nicchio dalla banda ove sogliono star i senori» e che Sua Altezza «era da basso al solito suo sediale»⁶⁶. In effetti, sia a destra che a sinistra dell'altare maggiore, sotto i camerini ducali, due archi introducono in «nicchie» discretamente ampie: questi potrebbero essere quindi i luoghi deputati per i Gonzaga. La presenza della famiglia ducale diventa perciò, al tempo di Vincenzo, più evidente e inserita nel quadro ottico del rito.

1587

c. [300]

3 dicembre

Giovedì vigilia di Santa Barbara, mattutino prima la messa de' morti a 3^a quella della feria, et in tanto furono presentati il Bottura⁶⁷ al [Canonicato] et mutati tutti i Mansionari et Capellani, quali tutti furono impossessati.

Vespro in forma facendo l'ufficio Monsignor Abbate presente tutti i serenissimi, si cantarono i salmi in falso bordone et le preghiere in canto figurato con contapunto a tutte le antifone, et finì con compietta alle 23 hore. Mattutino primo segno alle 24, 2° al 4° con l'Ave Maria, 3° alle 3. 4 con la prima campanella, a l'hora l'ultimo, et s'andò in choro, vi fu Madama Serenissima solamente, et populo [...] finì alle 3 ½ si cantò l'Invitatorio et hymno in canto figurato, poi l'antifona et l'altro in canto soluto. Il Te Deum in canto figurato l'antifona delle laudi con contapunto gli salmi come quelli de Mattutino si cantò Himno et Benedictus in canto figurato, et finito sonò l'Ave Maria.

⁶⁵ Un'annotazione di colore: fedele all'immagine «mondana» tramandataci, anche nelle poche occasioni riportate, il duca Vincenzo appare più di una volta in ritardo o assente alle celebrazioni.

⁶⁶ La posizione è confermata dalla descrizione fornita da Giovan Battista Vigilio della sua Cronaca (cfr. DANIELA FERRARI-CESARE MOZZARELLI (a cura di), Giovanni Battista Vigilio, *La Insalata. Cronaca Mantovana dal 1561 al 1602*, cit., cap. 112, p. 92).

⁶⁷ Potrebbe trattarsi di Ottavio Bottura, che risulta Canonico nella lista dei residenti in Santa Barbara del 1594 (cfr. ASDMn, Archivio della Basilica di Santa Barbara, b. 1a, s.p.); purtroppo, come già ricordato, la documentazione tra il 1574 e il 1594 è assai lacunosa: posso segnalare la presenza di liste di provvisione per il 1582 - b. 81a (s.p.) - in cui Ottavio Bottura risulta diaccono).

c. [300v]

4 dicembre

Venere festa di Santa Barbara prima alle 14 ½, 3^a alle 16 ½ con la presenza di Monsignor Abbate [presenti] tutti i Serenissimi, poi 6^a et 9^a quale finì alle 19 ½. Vespro alle 21 presente Sua Altezza di sopra a rimpetto di Madama Serenissima [...] era anco Madama et vi stete a Compietta quale finì alle 22.

Fu la fiera, ma magra, tempo nuvoloso.

1595

c. [388]

3 dicembre

domenica prima dell'Avvento, [...] venne Sua Altezza a messa; vespro pontificale per Santa Barbara [presenti] Sua Altezza con Madama Serenissima di sopra et i Principi da basso finì con compietta doppo le 23 hore nella quale hora sonò il primo segno del Mattutino alle 24, il 2° doppo l'Ave Maria il 3° con tutto ciò aspettando Madama si cominciò ad un'hora ½ quale finì nanzi le 4 et si [cantò commodamente] (...)

4 dicembre

Luni festa di Santa Barbara sonò la prima campanella de prima [all'officiala], poi la [...] 2^a et si cantò prima et 3^a in canto figurato con l'organo, terza alle sue hore quale si cantò secondo l'ordinario et non essendo ancor finita venne Sua Altezza da basso con il [Vescovo] et Principe, et si cantò solennissimamente s'incensò doppo Sua Altezza il [Vescovo] per sua commissione, et il simile si fece della pace, et [diede ancor] alli Serenissimi Principi, finì Nona alle 19 ½ cioè [all'officiala], vespro bellissimo lungo sino alla sua hora ma non si cominciò sin alle 21 ½ presente Sue Altezze di sopra et i Serenissimi Principi da basso et finì compieta alle 24.

1596

c. [403]

3 dicembre

marti l'ordinario vespro per Santa Barbara pontificale con nuova musica a tre chori⁶⁸, si fece un palchetto nanti la capella di San Silvestro⁶⁹, ove stet-

⁶⁸ Dopo la morte di Wert, avvenuta nel maggio 1596, il posto di maestro di Cappella di corte è affidato a Benedetto Pallavicino, la cui produzione sacra è databile proprio a partire dagli ultimi anni del 1500; il musicista probabilmente poteva godere di un margine di intervento nell'ordinaria amministrazione della musica nella basilica palatina, curata da Gastoldi (cfr.

tero molti cantori sopra l'organo et in choro vi fu Madama Serenissima nel luogo suo et i Serenissimi Principi da basso. Et si cantò compieta quale finì poco di poi le 23 hore. Alle 23 $\frac{1}{2}$ il primo segno di Mattutino, il 2° alle 24, il terzo doppo l'Ave Maria, con tutto ciò aspettando Sua Altezza quale poi non venne, si cominciò doppo un'hora et mezza, presente la Serenissima Madama et i Serenissimi Principi di sopra, finì alle 4 hore.

4 dicembre

mercori festa di Santa Barbara, sonò la campanella di prima all'[ufficiala], et si cantò prima et 3^a in canto figurato al solito, terza alla suo hora sonò, et si cantò 6^a solennemente. Poi la messa havendo aspettato un gran pezzo Sua Altezza quale poi venne da basso al luogho suo, poi 9^a quale finì doppo l'[ufficiala]. (...)

fu la fiera assai bella con tempo comodo

1597

c. [419v]

3 dicembre⁷⁰

Mercori vigilia di Santa Barbara doppo prima la messa [...] de' morti, a terza quella della feria. (...)

Vespro alle 21 $\frac{1}{2}$ et [più] poi non venne [...] Sua Altezza sin al [mezzo] con Madama di sopra i Serenissimi Principi da basso, finì alle 23 $\frac{1}{2}$ et sonò il primo segno de' Mattutino, alle 24 il 2°, a mezz'hora doppo l'Ave Maria il terzo, con tutto ciò s'aspettò sin ad un'hora et $\frac{1}{2}$ a cominciar et senza Serenissimi, gli Serenissimi Principi da basso a mezzo Mattutino et poco [più] vennero Sue Altezze come al Vespro si cantò benissimo et finì al battito delle 4 hore et sonò l'Ave Maria.

STEFANO PATUZZI, «*Poter mettere fine all' infinito*»: i «*Madrigali di musica*» di Benedetto Pallavicino, in «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LXIV, Mantova, 1996, pp. 135-165: 158). Sembra quindi possibile che sia quest'ultimo l'autore della «nuova musica a tre chori», di cui troviamo un esempio pubblicato a stampa alcuni anni dopo – postumo (Pallavicino muore il 26 novembre 1601) - nelle *Sacrae Dei Laudes. Octo, et una duodecim, duae vero sexdecim vocibus concinendae*, Venezia, R. Amadino, 1605.

⁶⁹ L'altare di San Silvestro è uno dei due grandi altari posti a metà della navata della basilica palatina. Si trova a destra rispetto all'entrata e ha di fronte quello di Sant'Adriano. Un palco in questa posizione crea un effetto molto interessante rispetto ad altri punti possibili di collocazione di gruppi musicali: la cantoria grande sopra il portale d'ingresso, la cantoria dell'organo e la contro-cantoria. Sorge però un dubbio sull'uso successivo della parola «choro», che identificherebbe la zona dell'abside deputata al canto fermo eseguito dai chierici.

⁷⁰ A lato si trova l'annotazione: «pioggia tutto il giorno e notte».

c. [420]

4 dicembre

Giovedì festa di Santa Barbara tutto il giorno pioggia grande. Si cantò prima et terza in canto figurato, terza sonò all'hora solita ma non si cominciò sin vicino alle 18 hore, s'aspettò alquanto et vennero tutte l'Altezze et si cominciò la messa quale si cantò da Monsignor Reverendissimo Abbate assai commodamente con la [comunione] in forma delli chierici, finita la [comunione] sonò [l'Ufficiale] con l'Ave Maria, perchè si disse 9^a in parole, alle 20 hore, si partirono di chiesa alle 21 ½, si cominciò vespro essendo i Serenissimi Principi da basso, Sua Altezza venne di sopra essendo quasi mezzo vespro, quale finì con compietta alle 24 hore, pioviendo et pioggia assai grande tutto il santo giorno, furono a desinare in signor Francesco Pietrozanni et messer Ruggiero et messer [Romano].

La chiesa del duca non perde il contatto con la gente, anzi questa ne influenza lo svolgersi delle cerimonie, come accade per la festa di Santa Caterina nel 1596, facendo intervenire l'organo alla messa a causa della grande affluenza di persone.

L'annotazione presenta però anche altri motivi di interesse: da un lato l'importanza dell'intervento dello strumento nell'ambito della liturgia e dall'altro il fatto che si sia suonato l'organo «benchè non si cantasse in canto figurato». Questo mi pare si leghi con l'indicazione del 4 dicembre 1595 in cui si sottolinea che il canto figurato è accompagnato dall'organo, strumento che quindi acquista sempre più peso nel repertorio e anche nella prassi esecutiva.

1596

c. [402v]

25 novembre

luni festa di Santa Catharina si sonò l'organo alla messa benchè non si cantasse in canto figurato [et questo fu] per il concorso di popolo (...)

Un altro aspetto emerso dalla lettura del diario è il rapporto tra le cerimonie del periodo di Guglielmo e quelle del periodo di Vincenzo. Credo che l'accostamento di due esempi in tal senso sia significativo: si tratta, in entrambi i casi, della traslazione nella basilica palatina di reliquie. La prima è importantissima, appartiene a Santa Barbara, viene da Venezia⁷¹ ed è portata dal Cardinal Borromeo nel 1582. Pur essendo un'occasione solenne, con una grande processione e la presenza di diversi cantori e musicisti, appare sicuramente meno sontuosa di quella organizzata per le reliquie portate dalle Fiandre da Vincenzo. Tutto è più

⁷¹ Donata del doge Nicolò da Ponte, con atto su pergamena del 21 settembre 1582 (ASDMn, Basilica di Santa Barbara, busta *Reliquie*, s.p. 110)

composto, legato all'importanza religiosa dell'evento (il duca non è nemmeno nominato), si citano solo un'antifona proclamata in canto, la messa «detta» dal Cardinale e il sermone di un Padre Crucifero. Confrontando la descrizione con un'altra 'recensione' della stessa cerimonia riportata su una pergamena⁷², si vede come questa aggiunga il fragore dell'artiglieria e il suono delle tube al passaggio della processione, e specifichi due momenti, uno per il 'pubblico' e uno privato del Cardinale: «celebrata missa canentibus diversas laudes in eadem ecclesia, dum dictis Illustrissimus e Reverendissimus Dominus secreta dicte missa diceret»⁷³.

Più ricca appare la descrizione del 1599, quasi che il nostro sacerdote sia rimasto colpito dalla sontuosità della cerimonia: sottolinea il suono festoso di trombe e gli spari dell'artiglieria, ed emerge l'impatto emotivo che ogni nuovo ingresso di personaggi o eventi produce. Ecco i cantori all'entrata in città e tutto il percorso attraverso la piazza della Cattedrale di San Pietro verso la basilica palatina, al cui ingresso si verifica un altro momento di stupore: i cantanti iniziano il *Te Deum* e l'organo all'interno risponde. Le reliquie entrano in chiesa e possiamo seguire tutti i movimenti e le fasi della parte finale della cerimonia. Il tono e gli elementi dello scritto sembrano far percepire una presenza comunque centrale del duca Vincenzo, citato più volte.

1582

c. [240v]

24 settembre

(...) circa le 4 hore di notte aggonse la reliquia di Santa Barbara a Pietole, quale fu posta nella chiesa honoratamente per portarla poi sabbato festa di San Michele honoratamente et processionalmente a Santa Barbara con tutto il clero.

25 settembre

(...) doppo 9^a Sua Altezza mi mandò a dimandare et discorse quanto havea a far il sabbato per conto della reliquia et commise che facesse un rotolo.

26 settembre

Mercori l'ordinario; feci il rotolo, ritornò Sua Altezza a desinare, mi mandò a chiamar gli feci vedere il rotolo, ma poichè havea mandato ad invidare il

⁷² ASDMn, Basilica di Santa Barbara, busta *Reliquie*, s.p. 110, pergamena datata 29 settembre 1582.

⁷³ Anche Giovanni Battista Vigilio, nella sua Cronaca, riferisce che fu celebrata dal Cardinale Borromeo «la messa bassa»: cfr. DANIELA FERRARI-CESARE MOZZARELLI (a cura di), Giovanni Battista Vigilio, *La Insalata. Cronaca Mantovana dal 1561 al 1602*, cit., cap. 62 (p. 59).

Cardinale Borromeo acciò portasse la reliquia, ordinò che ne facesse un altro et [come] il Vescovo gli potteva venire io lo portai alle 21 hore, lo feci sottoscrivere ad un cancelliero del Signor Canonico Theodoro⁷⁴.

27 settembre

Giovedì, venne il Cardinale Borromeo.

29 settembre

Sabbato, festa di San Michele, la mattina per tempo prima la messa [...] terza la messa della feria et 6^a, s'andò poi a San Martino ove concorse tutto il clero apparato come nella festa della solennità del Sacratissimo Corpo di Nostro Signore ove s'apparava l'Illustrissimo Signor Cardinale Boromei con i Vescovi [di] Mantova et Verona, poi il Capitolo di San Pietro e quello di Santa Barbara con il collegio di Sant'Andrea, et si cominciò di farsi [c. 241] la processione delle [suore], frati, et clero verso la via della [...] poi il collegio di Santo Andrea partito di chiesa, poi quello di Santa Barbara quale andò al ponte degli Arlotti⁷⁵, ove era una bellissima salita di [tavole] ovvero de legnami, et il Reverendissimo et Illustrissimo Borromeo entrò nel bucintoro quale [aggiungeva] all'hora con diversi cantori et musici, et si lesse quanto si contiene nel [mio] rotulo⁷⁶, giont'in Chiesa si cantò l'antifona come in quello con l'[ordine] et diede la benedizione col vaso in mano, disse messa poi si fece il sermone da uno di quelli Padri Crucigeri, et io ne venni a casa con la febbre.

Seguono brevi annotazioni sulla malattia, che è durata diversi giorni e ha richiesto «syropo et medicina»; interessante risulta il rilievo dato all'importante variazione di calendario effettuata da Gregorio XIII, segno anch'esso della cultura del nostro sacerdote:

21 ottobre : si levarono i 10 giorni per accomodar l'anno secondo il calendario gregoriano⁷⁷.

⁷⁴ Non identificato.

⁷⁵ Dove ancor oggi è situato Porto Catena.

⁷⁶ Questo "rotulo", già ricordato nei giorni precedenti, non si è identificato. La pergamena citata a nota 69 porta la data 29 settembre 1582 e si configura come una descrizione dell'evento per farne ufficiale memoria, non come un atto o un discorso da leggere.

⁷⁷ Cfr. *Diario*, c. [241].

1599

cc. [453v-454]

28 ottobre

Giovedì festa degli Apostoli Simone et Giuda l'ordinario, doppo 6^a la messa di santi, [di sopra] apparandosi la capella; vespro alle 20 ½ facendosi capella da basso⁷⁸ monsignor Abbate con le Dignità et Canonici. Mentre si diceva compietta cominciò a passare le compagnie⁷⁹ passando innanti l'altar maggiore et [...] il finì s'apparò monsignor Abbate con il Capitolo et Sua Altezza [...] / [c. 454] passate le compagnie quali spesero un pezzo di tempo s'incaminò il palio di Santa Barbara, chierici, cantori, capellani, poi il Capitolo apparato senza mitra alcuna, ultimamente Sua Altezza con la corte, et s'andò fuori per le porte verso la Cancellaria poi fuori dalla [porta] verso la Pallata sotto il Castello⁸⁰ vi era il bucintorro nel quale entrò monsignor Abbate con le Dignità et in centro v'erano i suoi Assistenti, poi uscite le Dignità presero le sei aste del baldachino quale era della chiesa di Sant'Andrea et s'incaminò alla porta⁸¹ ove cominciorno a sonar le trombole et a scargarsi⁸² moschetti et mortari, poi entrati nella città cominciorno i cantori, et s'andò costeggiando la chiesa di San Pietro sin a mezza la piazza poi si voltò verso la porta di corte vecchia ove s'entrò et si passò dalle [cucine] et di longo in Santa Barbara, alla porta si cominciò dalli cantori Te Deum et l'organo rispondeva, entrati in chiesa la barella quale era portata da 4⁸³, con le tunicelle di brocato si puose sopra l'altare maggiore et se incensò da monsignor Abbate et si ritirò alla sedia quale era posta nel nic-

⁷⁸ "Da basso" dovrebbe significare in cripta (vedi n. 58).

⁷⁹ Vigilio, nella sua Cronaca, è più preciso nell'elencare le Compagnie presenti, «cioè delle Cinque Piaghe eretta nella chiesa di Madonna Santa Maria della Carità, quella del Confalone di Roma, eretta nella Scoppa del Pozzo Silvetto, quella della Croce eretta nell'oratorio di Santa Maria del Mellone, et quella delle 40 hore eretta nella chiesa di Santo Gervasio (...), et a quella seguendo li paceri dell'hospitale di Santo Antonio con bellissimo ordine» (cfr. DANIELA FERRARI-CESARE MOZZARELLI (a cura di), Giovanni Battista Vigilio, *La Insalata. Cronaca Mantovana dal 1561 al 1602*, cit., cap. 112, p. 91).

⁸⁰ Oggi ponte di San Giorgio.

⁸¹ Probabilmente la porta di San Giorgio.

⁸² Scaricarsi.

⁸³ La descrizione di Vigilio aggiunge qualche particolare che rende ancor più evidente la ricchezza della cerimonia, come ad esempio: «ripose [la cassetta delle reliquie] sopra una barra nel modo che si suol fare nella solennità della processione del Corpo di Christo, la qual portava quattro religiosi apparsi all'appostolato con camisi et tunicelle di broccato, sopra la qual barra soprastava un baldechino, similmente di broccato, portato da sei altri religiosi vestiti come di sopra con molto numero di torce accese portate da dodici paggi dell'altezza sua et da altri che seguitavano la processione» (cfr. DANIELA FERRARI-CESARE MOZZARELLI (a cura di), Giovanni Battista Vigilio, *La Insalata. Cronaca Mantovana dal 1561 al 1602*, cit., cap. 112, p. 91).

chio dalla banda ove sogliono star i senori, tra tanto si finì il Te Deum si cantò il [Ye(s)hus pietas] et monsignor Abbate disse l'oratione Propitiare mutate alquante parole con la conclusione per Christum Dominum nostrum, et mentre si rispuose amen lasciò il Piviale stola et camise et [prese] la cappa et cominciò un bellissimo sermone quale durò da una mezz'ora, finito partì Sua Altezza quale era da basso al suo solito sediale si partì et insieme tutti andorno per i casi suoi essendo mezz'ora di notte. Laudat'il Signor Iddio restorno le reliquie sopra l'altare sin ch'il popolo fu partito.

Alcuni musicisti citati.

Considerazioni su forme musicali indicate e strumenti utilizzati.

Tra le citazioni di rilievo mi pare si debba considerare quella relativa a Francesco Rovigo, primo organista ufficiale di Santa Barbara:

1573

c. [188]

1 marzo

Domenica⁸⁴ (...)

Vennero [i cantori] et si cantò il vespro in canto figurato, finito si fece la benedizione dal Padre Confessore rispondendo le monache⁸⁵, quale finito (...) [risonò] di dentro Veni Creator Spiritus⁸⁶ et i cantori seguirono, quale fu nuovamente composto dal magistro messer Francesco organista di Santa Barbara⁸⁷.

Già è stato rintracciato l'atto del 4 luglio 1573 con cui veniva conferito il Decanato a Giovanni Contino⁸⁸: anche il Diario sottolinea l'evento, confermando quindi che la presenza a Mantova del musicista bresciano (il quale peraltro scrisse

⁸⁴ Si tratta della quarta domenica di Quaresima detta anche *Laetare*.

⁸⁵ Nelle righe precedenti si annota di una «perdonanza» a cui partecipano spose, donzelle, monache, che si recano in Santa Barbara, in San Pietro, in Sant'Andrea.

⁸⁶ Cfr. MICHAEL A. FINK, *The life and Mantuan Masses of Francesco Rovigo (1541/42 - 1597)*, University of Southern California, 1977, p. 206: si ritiene l'opera perduta.

⁸⁷ Il passo è parzialmente citato in PIERRE M. TAGMANN, *La cappella dei maestri cantori della basilica palatina di Santa Barbara a Mantova (1565-1630)*, cit., p. 400, nota 63.

⁸⁸ Cfr. OTTAVIO BERETTA, *Giovanni Contino: nuovi documenti riguardanti la presenza del musicista a Mantova negli anni 1573-1574*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 15, nn.1-2 (1994), pp. 13-24.

messe *Mantovane*, secondo lo stile voluto da Guglielmo per la sua cappella palatina), non era puramente occasionale.

1573

c. [193v]

4 luglio

(...) la concessione a Giovanni Contino bresciano del decanato quale gli fu conferito secondo le forme del cerimoniale. Finito il Te Deum si cominciò Vespro.

Nel 1585 l'arrivo, al seguito di alcuni padri Gesuiti, di quattro nobiluomini giapponesi, è un avvenimento che all'epoca ebbe molta risonanza⁸⁹. Il nostro diario registra per sabato 13 luglio le attività di preparazione in chiesa con i «velluti gialli a [colonne] ch'adopra Sua Altezza»⁹⁰. Il giorno successivo, domenica 14 luglio, viene descritta la cerimonia di presa di possesso del nuovo Abate, Barzellino Barzellini: dopo l'ora terza, arrivano Sua Altezza con i «Principi» giapponesi «et si cominciò la messa pontificalissima, cantò l'evangelio il Reverendo Bozzi⁹¹, l'epistola il Reverendo Gastoldi»; al termine, «pronunciata l'Indulgenza plenaria (...) si partirono processionalmente sonando l'organo»⁹². La presenza di Gastoldi non si limita al suo intervento vocale, ma si sottolinea in seguito come vengano eseguiti, vista l'occasione importante, i suoi salmi polifonici⁹³:

Nona in forma, vespro pontificale Monsignor Abate con la cappa, furono presenti Sua Altezza il signor principe e tutti 4 i serenissimi Chiapponi, i salmi figurati di don Gian Giacomo; finito vespro et data la beneditione, s'apparò monsignor Abbate d'amitto, stola, piviale et mitra, et s'andò alla porta a battezzar un giudeo, compadre Sua Altezza, comadre Madama Se-

⁸⁹ Vedi ad esempio DANIELA FERRARI-CESARE MOZZARELLI (a cura di), Giovanni Battista Vigilio, *La Insalata. Cronaca Mantovana dal 1561 al 1602*, cit., cap. 72 (p. 62). Per un commento alla vicenda, cfr. COSTANTE BERSELLI, *Principi Giapponesi a Mantova nel 1585*, in «Civiltà Mantovana», I serie, 14 (1968), pp. 73-83 e DANIELA SOGLIANI, *Le Collezioni Gonzaga. Il Carteggio tra Venezia e Mantova (1563-1587)*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2002, pp. 73-74.

⁹⁰ *Diario*, c. [275]

⁹¹ Paolo Bozzi, risulta Canonico ne 1583; scompare tra il 1586 e il 1588 (cfr. ASDMn, Archivio di Santa Barbara, *Stato del Clero (1901)*, p. 54).

⁹² *Diario*, c. [275]. Nel *Cerimoniale* si precisa che l'organista deve suonare sia quando l'Abate entra in Cappella, sia quando esce con il Capitolo (cfr. pp. 44-45: *De organista*).

⁹³ Nella numerosa serie di Salmi per il Vespro di Gastoldi, non si sono potuti identificare quelli associabili a tale evento (cfr. anche GUGLIELMO BARBLAN, *Musiche della Cappella Palatina di S. Barbara in Mantova*, Firenze, Olschki, 1972).

renissima (...) finito il battesimo et intonato il Te Deum laudamus, partì ciascuno. Quando fu finito il Magnificat mentre si dissero le [commemorazioni, a corona] si mostrarono tutte le reliquie sopra l'altare a quelli Chiaponi accompagnati dal signor Principe, mandò poi Sua Altezza a pigliar in uno bacino la testa di Santa Margherita poi mandò l'Arciprete et l'Archidiacono con stola e piviale a pigliar il Santissimo Sangue et spille di Nostro Signore et all'altar furono viste et adorate dalli sopraddetti signori. Andarono per la città et al palazzo del T.⁹⁴ et ad un'ora per acqua ritornarono nelli bucintoretti et [altre barche] accomodate ove aggiunti un pezzo inanti fu dato fuoco ad doi falò sopra doi barche in mezzo al lagho quali fecero un bel vedere essendo assaissimo fermi così sopra il ponte coperto come sopra il castello et stalle.⁹⁵

Alcuni pagamenti rintracciati nell'Archivio della basilica palatina⁹⁶ supportano e completano la descrizione:

L'8 luglio 1585 vengono dati soldi 10-6 per «broche 300 per aparar la nostra sagristia, per la venuta de li signori del Isola del Giappone».

Il 13 luglio sono registrati pagamenti per stoffe e tele, da utilizzare sia per piviali che per apparare la chiesa, in occasione della prima messa cantata dall'Abate mons. Barzellini «nella venuta delli signori del Giappone».

Il 10 agosto il pagamento è interessante perchè conferma i vari aspetti dell'avvenimento che vengono curati:

[...] pagarete a mastro Pietro Maria del Marcha nostro campanaro per haver apparato la Capella grande et tapezatto il piano per la venuta delli signori del Isola del Giappone, et per la prima messa cantata da monsignor Reverendissimo Abbate nostro Barzelino, il 14 luglio prossimo passato: L. 5-0-0;

Et più al suddetto campanaro per haver sbatutto le tapezarie de li Apostoli⁹⁷, et tutti li tapetti di nostra chiesa: L. 6-0-0;

⁹⁴ Palazzo Te.

⁹⁵ *Diario*, c. [276]. L'apparato con i fuochi è testimoniato anche ne *La Insalata* (cfr. DANIELA FERRARI-CESARE MOZZARELLI (a cura di), Giovanni Battista Vigilio, *La Insalata. Cronaca Mantovana dal 1561 al 1602*, cit., p. 63): «(...) se partirono tutti per Mantova dove gli era apparecchiato artiglierie et duoi castelli fabricati sopra due navi nel lago della Pallata per abbruciargli in segno di allegrezza».

⁹⁶ ASDMn, Archivio di Santa Barbara, b. 81b (s.p.).

⁹⁷ Si tratta degli arazzi su cartoni di Raffaello, donati dal cardinale Ercole Gonzaga alla basilica di Santa Barbara, ora conservati nel Palazzo Ducale (Cfr. CLIFFORD M. BROWN-GUY DEL

Et più per uno bichiere di malvasia per la suddetta messa cantata: L. 0-3-6;

[...]

Et più a messer Francesco Osana stampatore⁹⁸ per haver stampati le indulgenze plenarie, per la prima messa cantata da monsignor Abbate nostro Barzelino: L. 3-0-0;

Et più al suddetto per una carta per le orationi delle messe atacatta nella nostra sacristia: L. 0-4-0;

Et più a messer Giuseppe Vicentini Canonico nostro per corda padoana de vari colori, in tutto brazza n° 16 a soldi uno dinari sei il braccio, et questa per metere alle pianette delle messe cantatte: L. 1-4-0».

Tra gli avvenimenti di rilievo che sono emersi in questa prima ricognizione si deve segnalare la descrizione del funerale di Giaches de Wert. Diversi dettagli mostrano l'importanza del musicista e la considerazione che ha goduto all'interno della corte mantovana: la questione sollevata dalla richiesta del testamento, la lunga processione per le vie della città, l'articolazione della cerimonia. Possiamo seguire, attraverso i brani citati, lo svolgersi dell'ufficio funebre, secondo una modalità che si è perpetuata fino al XX secolo⁹⁹. Risultano interessanti anche le precisazioni effettuate sui brani eseguiti «in canto figurato» e su quello eseguito «in falso bordone». I primi sono il *Miserere*, brano forte e importante della processione verso la chiesa, e il *Libera me Domine*, definito da Tibaldi «il brano più caratteristico della cerimonia del rito dell'Assoluzione»¹⁰⁰. Il secondo è il responsorio previsto all'ingresso della salma in chiesa, *Subvenite Sancti Dei*, che acquista una solennità pacata nell'intonazione semplice, ma comunque a più voci.

MARCEL-ANNA MARIA LORENZONI, *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga, 1522-63*, Seattle and London, College Art Association - University of Washington Press, 1996). Nel *Libro delli obblighi del Campanaro di Santa Barbara [...]* datato 1604 (ASDMn, Archivio di Santa Barbara, b. 67, s.p.) si legge nella *Nota delle tapezarie*: «Tapezarie pezzi grandi numero novi dove sono li Atti delli Apostoli et chiamasili Apostoli, quali aparano tutta la capella grande et altri luoghi della sodetta chiesa».

⁹⁸ Il mantovano Francesco Osanna inizia la sua attività alla fine degli anni '70 del Cinquecento: è subito molto apprezzato e diventa stampatore ducale nel 1588, iniziando una tradizione familiare lunga più di un secolo (cfr. LUIGI PESCASIO, *L'arte della stampa a Mantova nei secoli XV-XVI-XVII*, Mantova, Editoriale Padas, 1971, pp. 223-237).

⁹⁹ Per la liturgia e la prassi del periodo vedi RODOBALDO TIBALDI, *Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l'Ufficio dei defunti polifonico*, in «Rivista internazionale di musica sacra», 11/2 (1990), pp. 158-213 e ID., *L'Ufficio dei defunti polifonico nei secoli XVI e XVII: aggiornamento bibliografico*, in «Rivista internazionale di musica sacra», 12/1-2 (1991), pp. 83-87.

¹⁰⁰ Cfr. RODOBALDO TIBALDI, *Un aspetto poco noto della musica liturgica [...]*, cit., p. 166.

Si è voluto accostare a questo rito la descrizione del funerale del primo organista ufficiale di Santa Barbara, Francesco Rovigo: risulta più rapida e sommaria, ma si coglie ugualmente l'attenzione per un personaggio di rilievo.

1596

c. [395]

6 maggio

Luni l'ordinario passò a miglior vita il signor Giaches Vuert maestro di cappella, quale nel testamento¹⁰¹ lasciò che fosse portato a Santa Barbara con il Capitolo suo et capellani di San Pietro, vi furono di contrasti assai.

S'andò per parlare a Sua Altezza ma non si puotè; al fine monsignor Archidiacono con monsignor Priore andarono dal [Vicario] con il Breve di Papa Gregorio XIII¹⁰² et si concluse che il Capitolo di Santa Barbara andasse senz'altri. (...)

7 maggio

marti l'ordinario a 3^a il Capitolo di S. Pietro et monsignor [Vicario] mandarono messer Carlo Righello a protestare che non si mandasse a levare il corpo del signor Giaches sin a tanto che non havessero veduto l'originale del Breve di Sua Santità per il che monsignor Priore il signor Sorsoli et io andammo da Sua Altezza a riferirgli il caso dal quale doppo le 14 ½ havemmo pur audienza et ordinò che il signor Mauro come [Castellano] andasse dal [Vicario] et gli facesse veder l'originale, quale eseguì et il [vicario] rispuose che facessimo [noi] il caso nostro. Finito vespro si cantò compieta nella qual'hora cominciò una grandissima aqua per spatio di 3 quarti d'hora, cessata s'incaminò la processione per il morto cioè solo il Capitolo di Santa Barbara per la via dritta della canonica e verso la casa del defonto, et traversata la strada s'andò sin alla strada del cardinalino over Giesuiti¹⁰³

¹⁰¹ Il testamento non è stato rintracciato; l'ultimo atto di Wert del 1596 sembra essere un'*Emptio* (Archivio di Stato di Mantova, *Registrazioni notarili ordinarie*, anno 1596, c. 16v).

¹⁰² Dovrebbe trattarsi dell'atto *Dum Animadvertimus* del 20 settembre 1579, in cui si dichiara la preminenza del Capitolo di Santa Barbara sulle altre collegiate di Mantova eccetto il Capitolo della Cattedrale, e in particolare si stabilisce che: «in funeralibus intererit Capitulum eiusdem Ecclesiae Sanctae Barbarae, absente Capitulo Cathedralis Ecclesiae ius amovendi cadaver ex Domo, ex qua illud erit deferendum ad Capitulum Sanctae Barbarae, non autem ad Capellanos eiusdem Ecclesiae Cathedralis aut alios quoscumque concessam pertinere decernimus et declaramus». (cfr. le copie che si conservano in ASDMn, Archivio di Santa Barbara, b. *Miscellanea* (s.p.108), fasc. 85).

¹⁰³ La Chiesa della SS. Trinità è stata edificata dai Gesuiti, con il consistente contributo dei duchi Gonzaga, a partire dal 1587. Nel 1605 vi si pose la famosa pala del Rubens *La famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità*. Oggi la chiesa, dopo varie vicende, è deposito per il patrimonio do-

dalle prigioni porta della Guardia per la via della Torre del Zuccaro et a Santa Barbara¹⁰⁴. Vi era tutti i cantori¹⁰⁵ nel suo habito partiti la mettà inanti e la mettà dietro quali sempre cantarono il Miserere in canto figurato come il Venere Santo con il De profundis, cosa bellissima et pia da udire, gionti in chiesa si cantò il responsorio¹⁰⁶ dalli cantori in falso bordone et musica con il prescritto Suscipiat¹⁰⁷ et Requiem poi l'oratione Non intres¹⁰⁸ dal reverendo Paganini¹⁰⁹ primo canonico qual con il piviale et stola levò il corpo et fece l'ufficio sin'al fine, cantarono ancora in canto figurato, i cantori il [responsorio] Libera me Domine con i versetti requiem et chirie poi i versetti et l'oratione Absolve dal soprascritto; seguitarono i cantori In Paradisum con l'antifona Ego sum¹¹⁰ et Benedictus, replicata l'antifona il soprascritto disse Pater noster con i versetti et oratione; tra tanto si puose il defonto in una cassa et partì ogn'uno il Signor Iddio habbia l'anima sua.

12 maggio

Domenica l'ordinario. Fu a vespro Madama Serenissima e i Signori Serenissimi Principi, doppo vespro compietta poi il Notturmo de' morti per la [buona memoria] del signor Giacches, furono i cantori a cantar [Benedictus].

cumentario dell'Archivio di Stato di Mantova (cfr. UGO BAZZOTTI – DANIELA FERRARI (a cura di), *Il Palazzo degli Studi*, Mantova, Publi Paolini, 1998, pp. 30-34 e DANIELA FERRARI, *La chiesa della SS. Trinità in Mantova*, in *Quattro chiese trasformate*, «Quaderni di San Lorenzo», 3, Mantova 2005, pp. 37-51).

¹⁰⁴ Il percorso è visibile nella fig. 1.

¹⁰⁵ Per quanto riguarda i cantori assunti nella cappella di Santa Barbara, si può pensare ad un numero di sette/otto (cfr. PIERRE M. TAGMANN, *La cappella dei maestri cantori della basilica palatina di Santa Barbara a Mantova (1565-1630)*, cit., pp. 390-391 e 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, a. acc. 1969-1970, p. 267). Ma credo non si debba trascurare che Wert era anche maestro di cappella di corte: in essa i cantori erano circa quindici (cfr. SUSAN PARISI, *Musicians at the court of Mantua during Monteverdi's time: evidence from the payrolls*, cit., pp. 191-192). Questi numeri credo permettano l'esecuzione di brani all'aperto in canto figurato, come viene descritto nelle righe successive del diario.

¹⁰⁶ *Subvenite Sancti Dei*.

¹⁰⁷ Il versetto *Suscipiat te Christus*.

¹⁰⁸ *Non intres in iudicio*.

¹⁰⁹ Vedi n. 61.

¹¹⁰ *Ego sum resurrectio et vita*.

1597

c. [417]

6 ottobre

Luni l'ordinario (...) alle due hore di notte passò a miglior vita messer Francesco organista.

7 [ottobre]

Marti l'ordinario, si risolse di far l'essequie della buona [memoria] del signor Giacches¹¹¹ et monsignor Abbate l'andò a riferir a Madama Serenissima (...)

Alle 22 hore cominciò a sonar per congregare. Alle 23 si [pararono] i frati cioè San Domenico et Francesco poi il Capitolo si portò fuori per la porta della [Canonica] et s'andò da Santo Stefano il Carmine sin'alla via delli giganti et s'andò al Purgo poi alla piazza grande piazza di San Pietro et s'entrò per Castello poi in Santa Barbara ove si cantarono i responsori et fu sepolto in una cassa nanti la cappella di San Giovanni¹¹²; si finì ogni cosa a mezz'hora di notte et fece l'ufficio il Molto [Reverendo] Occo¹¹³ per non esservi il Reverendo Paganini.

Riti, celebrazioni, festeggiamenti si fanno più articolati e interessanti se giungono in città personalità illustri. Un buon esempio è dato dall'arrivo a Mantova dei Cardinali Montalto (Alessandro Peretti) e Monte (Francesco Maria del Monte), la sera del 18 giugno 1598.

I due prelati soggiornano in città alcuni giorni e partecipano a diversi eventi, che l'autore del diario registra anche se non avvengono nella basilica palatina, dandoci così un'immagine più completa della visita e di quanto venga organizzato per l'accoglienza.

Riguardo alle annotazioni musicali, un elemento da sottolineare è l'utilizzo, nelle celebrazioni, di tromboni, trombe e cornetti (come si legge nei giorni 19 e

¹¹¹ Il nome si legge chiaramente e a prima vista potrebbe sembrare un palese errore, ma si può considerare che il giorno 7 è anniversario del funerale di Wert (7 maggio 1596) e che si volessero accostare i due musicisti, tanto più che Rovigo dovrebbe essere stato sepolto di fronte al maestro fiammingo (cfr. IAIN FENLON, *Giacches de Wert: Letters and Documents*, Parigi, Klincksieck, 1999, p. 72, MICHAEL A. FINK, *The life and Mantuan Masses of Francesco Rovigo (1541/42 - 1597)*, cit., p. 66 e SUSAN PARISI, *Dual Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: an Archival Study*, cit., p. 654: nota 575).

¹¹² Si tratta della prima cappella piccola nella navata di sinistra (rispetto all'entrata): i recenti restauri hanno evidenziato la presenza, qui come in diversi altri luoghi della chiesa, di loculi funerari, purtroppo non identificati.

¹¹³ Antonio Occo, canonico nel 1578, muore nel 1599 (cfr. ASDMn, Archivio di Santa Barbara, *Stato del Clero (1901)*, p. 53).

24 giugno), che appaiono quindi strumenti favoriti per le messe solenni, secondo un uso ormai consolidato nel periodo. Questo nonostante l'importanza della scuola violinistica mantovana (penso a Salomone Rossi, e poi ai fratelli Rubini), ma forse questi strumenti trovano la loro espressione più frequente a corte, e l'ambiente della chiesa risulta legato ad una prassi che è ormai già tradizione. Non si trovano però strumentisti di questo tipo stipendiati regolarmente come i cantori, il maestro di cappella, l'organista, raggruppati nelle liste di pagamento del personale della basilica¹¹⁴. A questo si può accostare il rilievo di Jeffrey Kurtzman e Linda Maria Koldau, i quali notano che, nonostante il maggiore interesse di Vincenzo I, rispetto al padre Guglielmo, per i gruppi di strumenti a fiato, nei primi anni di governo non si registrano salariati fissi (si avranno con l'inizio del '600): «in 1590, trumpets, drums and *pifferi*, were paid for occasional service»¹¹⁵. Ho infatti rintracciato solo una testimonianza, in questo periodo, nelle note per il Mas-saro da parte del Capitolo di Santa Barbara: Padre Giulio Pellino, annoverato nelle liste dei cantori nei mesi ottobre-dicembre 1601 e quindi probabilmente impiegato parzialmente come strumentista¹¹⁶, viene pagato quale «sonatore di trombone in essa chiesa» L. 24 nei mesi di maggio/giugno e luglio/agosto del 1600¹¹⁷.

1598

c. [429v]

18 giugno

(...) vennero la sera al tardo i Reverendissimi Cardinali Montaldo e Monte.

19 giugno

Venere l'ordinario, alle 14 hore poco più vennero i doi Cardinali con Sua Altezza da basso a messa, era in mezzo Mont'Alto, a man ritta Monte et alla sinistra Sua Altezza et tutti e tre senza una parola si diede da [far] baciare l'Evangelio et la pace, finito andarono a desinare. Vi fu musica bellissima con i tromboni (...)

¹¹⁴ Vedi ASDMn, Archivio di Santa Barbara, bb. 1a e 1b (s.p.).

¹¹⁵ JEFFREY KURTZMAN - LINDA MARIA KOLDAU, 'Trombe, Trombe d'argento, Trombe squarciate, Tromboni, and Pifferi' in *Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in «Journal of Seventeenth-Century Music», 8/1(2002), § 5.13.

¹¹⁶ Cfr. PIERRE M. TAGMANN, *La cappella dei maestri cantori [...]*, cit., p. 386. Viene anche segnalato, nel 1612, il cantore Antonio Oldovino detto anche «dal trombone», altro segno di partecipazione strumentale all'occorrenza (i pagamenti si trovano in ASDMn, Archivio di Santa Barbara, b. 1a, s.p.).

¹¹⁷ Vedi ASDMn, Archivio di Santa Barbara, b. 38a (s.p.).

20 giugno

Sabbato l'ordinario, Sua Altezza con i Serenissimi Cardinali andò a messa a San Sebastiano poi a desinar al Palazzo del Te. Fu chiamato Monsignor Reverendissimo Abbate da Sua Altezza al Te, et spedito per Follonica¹¹⁸ per andare ad incontrare il Cardinale San Clemente ma intendendo che non veniva si [...], aggonse [...] la sera al tardo sei cantori di Sua Santità tra quali era il Faccono¹¹⁹ nostro, per la commedia¹²⁰.

21 giugno

Domenica l'ordinario. Sua Altezza con i Serenissimi Cardinali andò a messa a Santo Andrea, in chiesa nostra niun signore. Si fece fuochi artificii sopra la piazza di San Pietro e si cominciò circa le 2 hore e finì dopo le 3.

22 giugno

Luni l'ordinario, alle 15 ½ venne Sua Altezza a messa con i Serenissimi Cardinali quale finita videro le reliquie.

23 giugno

Marti vigilia di San Giovanni Battista doppio prima, la messa dei morti, a terza si cantò terza et 6^a poi la messa della vigilia con 9^a. Vespro pontificale alla Cappella di San Giovanni¹²¹ senza cantori et organi¹²², et la processione senza persona alcuna; circa le 12 hore partì Sua Altezza con i Serenissimi Cardinali per Marmiruolo havend'udito messa nell'oratorio di sopra¹²³.

¹¹⁸ Felonica (Mantova).

¹¹⁹ Il basso Paolo Faccone, cantore mantovano attivo nella cappella pontificia, forniva alla corte, fin dal 1586 circa, diversi servizi, tra cui quello di raccomandare cantanti e musicisti da lui ritenuti di valore (cfr. IAIN FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, cit., p. 146 e BARBARA FURLOTTI (a cura di), *Le collezioni Gonzaga – Il Carteggio tra Roma e Mantova (1587-1612)*, Milano, Silvana, 2003, pp. 30-32).

¹²⁰ Si tratta de *Il Pastor Fido* di Battista Guarini. Per una bibliografia essenziale sulle complesse vicende di questa importante e famosa pastorale, si rimanda al testo citato a nota 2.

¹²¹ Vedi n. 112.

¹²² L'uso del plurale "organi", già rilevato nel 1572 (v. nota 53), avrebbe bisogno di un riscontro più ampio per poter diventare un dato su cui riflettere seriamente, ma non si può escludere l'utilizzo di un positivo in determinate circostanze. Questo è uno dei casi che sollecitano la necessità di andare oltre questa prima ricognizione, e procedere ad una lettura più sistematica del *Dario*, progetto in animo di chi scrive.

¹²³ Potrebbe trattarsi di Santa Croce, che si trovava sempre all'interno della residenza ducale, ed era costituita da due oratori sovrapposti (cfr. STEFANO L'OCCASO, *Santa Croce in Corte*, in «Quaderni di San Lorenzo», 3, (2005), pp. 7-35, ID., *Santa Croce in Corte e la devozione dei Gonzaga alla*

Fui doppo compietta nella libreria di Sua Altezza et nella guardaroba con monsignor Abbate e poi nel oratorio.

Ritornarono al tardo, ordinò tardissimo che la capella grande con l'altare s'apparasse come il giorno di Santa Barbara acciò la mattina vi si cantasse la messa, quale finita si facesse il Battesimo Neofito.

c. [430]

24 giugno

Mercori festa di san Giovanni Battista, s'apparò la notte la Cappella con l'altare come il giorno di Santa Barbara doppo prima si disse terza all'[hora] di terza alongando però il tempo si cantò 6^a come terza [...] poi 9^a in parole circa le 14 hore venne Sua Altezza con i Cardinali et si cantò la messa solennissima con una musica trombe et cornetti [...] da Monsignor Archidiacono hebdomadario con la pianetta et paramenti di Santa Barbara, mitre et [calice], l'Arciprete gli diede a basciar l'Evangeliò, Incenso et diede la pace, finita la messa battezzò l'Arciprete un Neofito essendo compadre Sua Altezza e Comare Madama Serenissima di Ferrara¹²⁴ quali vennero alla porta maggiore et si finì la festa prima delle 16 hore et ogn'uno andò a desinare, vespro in forma, ma in cappella grande finito s'andò processionalmente per la reliquia et si portò all'altare maggiore, et si cantò compietta, cenarono i Serenissimi nel lago.

25 giugno

giovedì l'ordinario in chiesa, andarono a messa a S. Agnese¹²⁵, Sua Altezza con i Signori Cardinali, vespro in forma, si cominciò la commedia dopo le 20 hore et finì alle 3 hore di notte¹²⁶.

Vera Croce, in FILIPPO TREVISANI-STEFANO L'OCCASO (a cura di), *Rubens, Eleonora de' Medici Gonzaga e l'oratorio sopra Santa Croce: pittura devota a corte*, Milano, Mondadori Electa, 2005, pp. 25-32).

¹²⁴ Margherita Gonzaga, sorella del duca Vincenzo I, tornata a Mantova nel 1597 a seguito della morte del marito Alfonso II d'Este, duca di Ferrara.

¹²⁵ Chiesa degli Agostiniani, demolita nel 1806 (cfr. STEFANO L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova* [...], cit., pp. 282-286).

¹²⁶ La lettera di Francesco Ongarino ad Ercole Udine del 24 giugno 1598 (Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 2674), già ricordata da vari studiosi, primo fra tutti Alessandro D'Ancona, segnala che, per guasti alle macchine, la Pastorale di Guarini, prevista per il giorno corrente, «si potria differire a Domenica prossima». La mancanza di altra documentazione ha fatto ritenere che la rappresentazione sia stata proposta, come una specie di prova di fronte a pochi spettatori, in una data imprecisata di fine giugno 1598. Da questa annotazione del *Diario*, si può ricavare che la pastorale è stata rimandata di un solo giorno; inoltre, la presenza di Paolo Faccone e di cantori pontifici mi pare sottolinei l'impegno profuso e la qualità che si cerca di

26 Venere l'ordinario venne Sua Altezza con i Serenissimi Cardinali a messa dopo le 15 hore in Santa Barbara (...)

27 Sabato vigilia di S. Pietro (...) alle undeci vennero i Signori Cardinali senza Serenissimi a messa et alle 12 partirono (...)

A conclusione di questa ricognizione, meritano sicuramente attenzione le annotazioni rilevate per quanto riguarda la festa di Santa Barbara del 1600. Si trova infatti una segnalazione non comune e di non facile interpretazione: si parla di «messa con intermedi» e di «vespro con intermedi». La comparsa di un termine teatrale in un contesto di musica sacra, per di più in una chiesa che risulta spesso legata a prassi non particolarmente innovative, è decisamente insolito. La coincidenza di anno con le esperienze del melodramma fiorentino è affascinante, a riprova del fermento musicale di quegli anni, in cui Mantova è una delle città protagoniste. E si può effettuare un confronto proprio con una compieta fiorentina, celebrata con grande sfarzo nella cappella dell'Arciduchessa di Toscana, alla presenza dell'Ambasciatore di Francia e di molti nobili personaggi, nell'aprile 1619¹²⁷. I documenti ci dicono che in chiesa vi era un apparato che rappresentava il Paradiso e che alla fine di ogni salmo apparivano tra le nuvole alcuni santi che cantavano su versi di Ottavio Rinuccini. Si tratta di un avvenimento di diversi anni dopo, e questo esalta la singolarità della testimonianza mantovana, che si inserisce comunque nella consuetudine, rafforzatasi nei primi anni del '600, di avere nei Vespri degli interventi extra-liturgici¹²⁸. L'annotazione diaristica non dà particolari su questi intermedi, che potrebbero essere stati o meno apparenti. Il loro inserimento nella messa risulta essere però di ancor più difficile interpretazione, in quanto non trova conforto in nessuna altra testimonianza a me nota; tuttavia sembra alleggerire il peso teatrale di questi interventi, pur lasciando il campo aperto alle ipotesi. Un'ultima considerazione è suggerita ancora dai documenti fiorentini del 1619, che presentano una cerimonia solenne ove si distinguono i più importanti cantanti del momento. A Mantova, nel 1600, sono presenti interpreti di grande talento (posso ricordare – solo per citarne alcuni – le sorelle Pellizzari, forse Francesco Rasi, Giovan Battista Marinoni, Francesco Campagnolo, Salo-

raggiungere, in vista anche di altre repliche realizzate lungo l'anno, che culmineranno nella grande messa in scena del novembre in onore di Margherita d'Asburgo.

¹²⁷ Cfr. JEFFREY KUTRZMAN, *Music for Compline published in Italy, 1555-1700: a survey of repertoire*, in A. COLZANI-A. LUPPI-M. Padoan (a cura di), *Barocco padano 4*, Atti del XII Convegno Internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, (Brescia 2003), Como, A.M.I.S., 2006, pp. 61-116: 65-68.

¹²⁸ *Ivi*, p. 65.

mone Rossi, Isacchino Massarano¹²⁹) e la festa di Santa Barbara poteva essere un'ulteriore occasione per mettere in luce ed esaltare, attraverso interventi a loro affidati, la qualità della cultura musicale mantovana e la grandezza del suo signore.

1600

c. [471v]

3 dicembre

domenica prima d'Avvento le hore ordinarie, la messa doppio 6^a a' quale fu Madama.

Vespro per Santa Barbara pontificale si andò pontificalmente nanti i ferri¹³⁰, et in pulpito si fece il sermone, poi andò in capella et si cantò vespro con intermedi, quale [con] compietta durò sin a mezz'hora di notte, et di subito si cominciò [Mattutino] essendo tutti i Serenissimi di sopra finì nanti le 3 hore

4 dicembre

luni festa di Santa Barbara alle 15 hore si canto prima 3^a et 6^a senza organo et cantori, alle 17 [...] si andò in capella, si cantò 9^a poi la messa con intermedi quale finì all' [officiala], vespro alle 22 hore col sermone come hieri, et si cantò con intermedi, finì alle 24 ½ presenti i Serenissimi.

Nota alla trascrizione del testo: trattandosi di passi esemplificativi e non di un'edizione critica, si sono sciolte le abbreviature e si è mantenuta sostanzialmente la grafia originale. Le parentesi tonde con tre punti (...) indicano omissioni del testo; le parentesi quadre con tre punti [...] indicano lacune nel testo, dovute a danneggiamento del materiale cartaceo o a impossibilità di interpretazione del testo.

¹²⁹ Cfr. SUSAN PARISI, *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: an Archival Study*, cit., alle voci relative ai musicisti.

¹³⁰ L'inferriata che si trovava davanti all'altare maggiore.

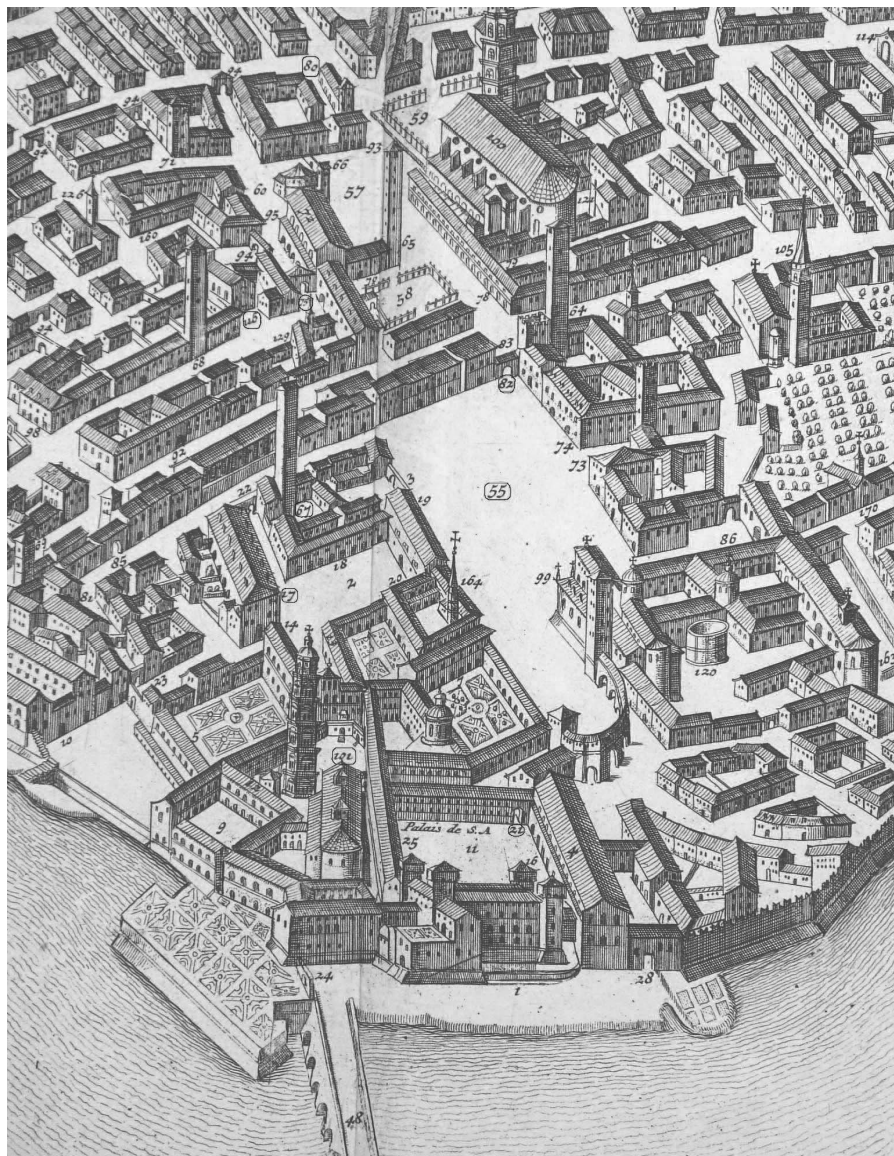


Fig. 1: La ville de Mantoue (part.)

Pierre Mortier (dalla mappa di Gabriele Bertazzolo del 1628), Amsterdam, 1704
 n. 17: Canonica di Santa Barbara; n. 116: la Chiesa dei Gesuiti; n. 75: le prigioni; n. 82: Porta della Guardia; n. 67: Torre dello Zuccaro; n. 101: Santa Barbara; n. 80: Ufficio dell'Arte della Lana (vi si trovava l'opificio adibito alla "purga della lana", da cui la definizione del luogo come "Purgo"); n. 55: piazza San Pietro; n. 21: Porta di Castello

MAURIZIO PADOAN

***Organici, eventi musicali e assetti
spaziali della policoralità barocca:
Santa Maria Maggiore a Bergamo
e la cattedrale di Parma (1637-1659)***

ORGANICI, EVENTI MUSICALI E ASSETTI SPAZIALI DELLA POLICORALITÀ BAROCCA: SANTA MARIA MAGGIORE A BERGAMO E LA CATTEDRALE DI PARMA (1637-1659) *

I. Limiti dell'indagine

L'indagine affronta una tematica molto ampia e complessa da un'angolazione altamente selettiva. Il quadro di riferimento è costituito, soprattutto, dalla vicenda musicale delle cappelle attive in Santa Maria Maggiore a Bergamo¹ e nel Duomo

* Questo studio rimanda ad un ampio ed articolato piano di ricerca che, tuttora, sto sviluppando in diversi archivi padani. In questa pluriennale e defaticante ricognizione, mi ha accompagnato, passo dopo passo, mia moglie Elena, che ha espresso un contributo fondamentale nell'individuazione e classificazione dei documenti. Per quanto riguarda, in particolare, l'acquisizione delle fonti presso l'Archivio della Fabbriceria del Duomo di Parma, desidero manifestare la mia profonda gratitudine a don Alfredo Bianchi.

¹ Sulla cappella di S. Maria Maggiore nel '600, cfr. JEROME ROCHE, *Music at S. Maria Maggiore, Bergamo, 1614-1643*, in «Music and letters» XLVII (1966), pp. 296-314; MAURIZIO PADOAN, *Tarquino Merula nelle fonti documentarie*, in AA.VV., *Contributi alla musica lombarda del Seicento*, Bologna-Milano, A.M.I.S., 1972, pp. 62 e ss.; ID., *La musica in S. Maria Maggiore nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598-1626)*, Como, A.M.I.S., 1983; ID., *Sulla struttura degli ultimi mottetti di Alessandro Grandi*, in «Rivista internazionale di musica sacra» 6/1 (1985), pp. 8-13; ID., *La musica liturgica tra funzionalità statutaria e prassi*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1987, pp. 369-394; ID., *Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del Nord: S. Maria Maggiore a Bergamo negli anni 1630-1656*, in «Rivista internazionale di musica sacra» 11/2 (1990), pp. 115-157; ID., *Giovanni Legrenzi in Santa Maria Maggiore a Bergamo*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1994, pp. 9-27; ALBERTO COLZANI, *La cappella musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo dopo Legrenzi*, *ibid.*, pp. 29-45; PIER MARIA SOGLIANI, *Documenti di età early modern per la storia musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo*, in *Mayr a S. Maria Maggiore (1802-2002). Atti del Convegno di Studi per il Bicentenario della nomina di Giovanni Simone Mayr a Maestro della Cappella in Bergamo*, a cura di Livio Aragona - Francesco Bellotto - Marcello Eynard, Bergamo, Civica Biblioteca e Archivi Storici «Angelo Mai» Fondazione Donizetti, pp. 87-101; PAOLA PALERMO, *La Cappella musicale di Santa Maria Maggiore dal 1657 al 1759 attraverso i documenti dell'Archivio della Misericordia Maggiore*, *ibid.*, pp. 103-117; OSVALDO GAMBASSI, *Fanciulli cantori in S. Maria Maggiore a Bergamo fino al periodo di Mayr*, *ibid.*, pp. 119-149; RODOBALDO TIBALDI, *Musici bolognesi a Bergamo tra XVII e XVIII secolo: appunti ed osservazioni*, *ibid.*, pp. 199-215; PAOLA PALERMO - GIULIA PECIS CAVAGNA, *La musica nella Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo dal 1657 al 1810*, Turnhout, Brepols (in corso di stampa). Per un quadro di riferimento generale, cfr. JEROME ROCHE, *North italian church music in the age of Monteverdi*, Oxford, University Press, 1984.

di Parma². L'attenzione si polarizza prevalentemente sulla configurazione e disposizione degli organici in un arco temporale abbastanza esteso che sottende una segmentazione non casuale, ma fondata su due ordini di motivi. Anzitutto l'individuazione del 1637, ancorché possa sembrare l'esito di una cesura troppo netta nel *continuum* secentesco, pare assumere legittimità in quanto rappresenta un momento nel quale si avvertono chiari segni di ripresa dopo la drammatica epidemia del 1630. In secondo luogo, la definizione del margine conclusivo va riferita alla linea di evoluzione della cappella bergamasca che proprio alla fine del 1659 inizia la sua parabola discendente, anche in relazione al licenziamento di Pietro Andrea Ziani avvenuto il 31 gennaio 1660³. In questa scelta, in tanto discutibile in quanto unilaterale⁴, si è inteso assumere Santa Maria come parametro di riferimento in virtù del ruolo di primo piano da essa esercitato in area padana nel '600.

Riferimenti non episodici alla cappella bergamasca vengono proposti in MAURIZIO PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco* in *La Musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di Sergio Martinotti, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 13-64 e ID., *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra in area padana nel primo Barocco*, in *Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo*, Atti del Convegno Internazionale (Ronciglione 30 ottobre-1° novembre 1997), a cura di Fabio Carboni - Valeria De Lucca - Agostino Ziino, Roma, Ibimus, 2003, pp. 269-320.

² La bibliografia relativa alla vicenda secentesca della cappella del Duomo di Parma si risolve nelle scarse indagini di NESTORE PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, in «Note d'archivio» IX (1932), pp. 217-246 e ID., *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, in «Note d'archivio» X (1933), pp. 32-43. Il primo studio, benché dedicato alla Steccata, può essere utile in quanto riporta in appendice un elenco di musicisti che, saltuariamente, sono attivi anche nel Duomo.

³ Cfr. COLZANI, *La cappella musicale di Santa Maria Maggiore* cit., p. 33.

⁴ In verità, anche la vicenda della cappella parmigiana pare denunciare un graduale declino a partire dagli anni '60. Lo si evince dall'andamento delle spese sostenute, in occasione delle festività più importanti dell'anno, ove emerge una flessione che da evidente nel periodo 1662-1672, si fa decisamente marcata negli anni successivi. In particolare mette conto rilevare che, nell'arco temporale di circa vent'anni (1660-1681), soltanto in due occasioni (Assunzione del 1667 e Invenzione della Croce del 1672) gli importi superano le 200 lire. Inoltre la festività più importante, l'Assunzione, a partire dal 1674 riduce il numero delle funzioni da tre a due. L'*écart* con le decadi precedenti (cfr. tabella 2) sembra indicare un'involuzione determinata da ragioni economiche. La congettura non riesce infondata se si osserva la sostanziale stabilità dei compensi assegnati ai musicisti tra il 1637 e il 1681. Ad onta di un sensibile apprezzamento delle monete 'forti' rispetto alla lira parmigiana (MARZIO ACHILLE ROMANI, *Nella spirale di una crisi. Popolazione, mercato e prezzi a Parma tra Cinque e Seicento*, Milano, Giuffrè, 1975, p. 220; cfr. anche nota 34), nelle notespesa si verificano modesti ritocchi a favore esclusivamente dei musicisti più quotati. Questa tendenza si accentua in modo particolare dopo il 1678 con il ricorso sistematico a cantori (da 3 a 8, a seconda della festività) che vengono gratificati con una cifra (£ 7,6 per ufficio) che rappresenta quasi il doppio di quanto registrato per gli altri componenti la cappella. Cfr. Archivio della Fabbriceria della Cattedrale di Parma (da qui in avanti AFDP), *Mandati* F 7, 1660-1681, e *Mandati* F 8, 1661-1673. Sono grato a Lucia Brighenti per aver messo a mia disposizione i documenti da lei individuati in queste due filze.

Il confronto tra le due istituzioni viene proposto in un ambito circoscritto, ma di indiscutibile rilevanza, qual è quello delle festività più importanti dell'anno. Per Santa Maria ho preferito limitare la rilevazione in modo quasi assoluto all'Assunzione della B.V.M., sia per la valenza esemplare della festività, sia per evitare di ampliare oltre misura – con risultati per altro modesti – un orizzonte che riesce pienamente rappresentativo. La prospettiva prescelta per il Duomo di Parma è invece orientata a cogliere diverse solennità in quanto – di là dalla posizione preminente che l'Assunzione riveste pure in questa chiesa – ricorrenze quali la Pasqua e, in certi casi, il Natale, il Corpus Domini o altre feste occasionali consentono di meglio chiarire gli orientamenti adottati da una cappella musicale della quale abbiamo ben poche indicazioni per quanto concerne l'attività ordinaria.

La mia ricognizione – esperita in modo 'comparato' e non raramente estesa ad altre realtà (una per tutte il Duomo di Brescia) – ha inteso cogliere costanti e varianti in uno scenario che, nonostante risulti per certi versi mosso, pare orientato a tradurre le soluzioni sperimentate nella prassi in stilemi cristallizzati e quindi proponibili nel lungo periodo. È bene precisare che le conclusioni da me tratte vanno spesso considerate delle mere ipotesi. Anche laddove la documentazione appare inequivocabile, di fatto permangono dubbi ed incertezze imputabili ad uno spettro di variabili molto vasto che viene eluso dalle fonti. La stessa individuazione di un modello nell'ambito della policoralità risulta una semplificazione che, quando non sconfina nell'arbitrario, di certo si traduce nel virtuale. Ogni evento musicale, a ben vedere, è troppo complesso e condizionato dal contingente per poter essere sussunto in un paradigma. Il rischio sta proprio nel volere adattare apoditticamente uno schema di lettura 'preconfezionato' ad una realtà in cui la discrezionalità dell'*ad libitum* è presupposto imprescindibile. La stessa configurazione dei 'concerti' si muove sotto il segno di un continuo mutamento. E siffatto segno non soltanto emerge nel vario dispiegarsi della policoralità o dei generi musicali (salmo, mottetto, sonata, ecc.), sì anche investe il repertorio. Pure laddove questo ci è noto (come in Santa Maria) non abbiamo la certezza che il maestro di cappella vi attingesse nelle grandi festività, quanto meno perché possiamo presumere che molta musica 'd'uso' fosse manoscritta⁵. E nel caso vi avesse attinto, in un *corpus* cospicuo (si pensi a quello di Santa Maria) quali composizioni avrebbe scelto? Il 'programma' dei 'concerti' sarebbe risultato monografico o avrebbe riportato opere di diversi autori?

⁵ Lo attesta in modo inequivocabile un passo di una deliberazione, adottata dai reggenti a meno di un mese dalla morte di Giovanni Cavaccio: «[...] perche nelli libri della chiesa di S. Maria se ne trovano alcuni manoscritti che sono opere di esso Giovanni e si adoperano in chiesa per far musica si è data autorità alli S.^{ti} Deputati di poterli comperare» (Bergamo, Civica Biblioteca «A. Mai», *Terminazioni* MIA 1281, 1623-1634, 7 settembre 1626, ff. 118v-119r; tutte le fonti bergamasche che citerò da qui in avanti appartengono alla Civica Biblioteca «A. Mai»).

Sulla scorta di questi interrogativi (e di molti altri che meriterebbero di essere valutati), il mio lavoro ha soltanto la presunzione di cogliere linee di tendenza e di dare delle risposte orientative. In quest'ottica, uno degli aspetti più interessanti che mette conto di rilevare è rappresentato dai 'concerti' in Santa Maria. La prassi in atto nella basilica sembra rispondere pienamente ai presupposti dell'estetica barocca, volgendo ad una scoperta teatralità. La cantoria collocata in una posizione centrale nei pressi del 'pubblico', con i grandi solisti che si esibiscono in uno spazio molto simile ad un palcoscenico, esprime a tutto tondo l'impronta eminentemente spettacolare dell'evento (cfr. IV.1.). Come avviene in tutte le più importanti chiese, l'*ethos* devozionale si stempera in virtù di una flagrante sovraesposizione estetica. Il dualismo angelo-sirena (i due simboli che esprimono la tensione tra sacro e profano nell'età barocca)⁶ si rivela semplicemente una sterile posizione teorica. La contrapposizione tra queste due figure continua a riproporsi in numerose testimonianze, tuttavia è proprio questa sua eccessiva ridondanza a renderla un luogo comune, un *topos* del tutto evanescente. Nella realtà, come ho già avuto occasione di affermare⁷, sembrerebbe imporsi la Sirena, ma il suo richiamo è sovrastato dalla magia di Circe⁸, il simbolo del movimento e della trasformazione, che non investe soltanto la grande spettacolarità teatrale ma irrompe nel sacro, risolvendo ogni tensione tra opposte polarità. In effetti il movimento e la trasformazione non sono i tratti che caratterizzano anche i grandi eventi liturgici? La musica si unisce al rito e la chiesa diventa teatro, ammaliando gli astanti con tutte le soluzioni possibili. Se il mutamento è una delle peculiarità tanto della cerimonia liturgica quanto dei 'concerti', l'appercezione - lungi dal risolversi su un solo piano - si muove in più direzioni, implicando tanto l'udito, quanto la vista degli astanti. Nell'insieme delle condotte festive, i 'concerti', con il loro ampio e vario dispiegarsi di effetti sonori, si diffondono nello spazio architettonico con traiettorie ora diffratte, ora intermittenti, ora rettilinee e concordi nel «tutti». Nondimeno la trasformazione è tratto che non si ferma all'esito policorale, ma investe anche l'esibizione del virtuoso. La conferma viene da un resoconto di Fausto Ciro del 1638 nel quale l'attenzione si polarizza sull'artificio straordinario di un musico «Mantovano il quale, quando con preste fughe, quando con tardi riposi, ò con

⁶ GINO STEFANI, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, S.F. Flaccovio, 1975, p. 95.

⁷ MAURIZIO PADOAN, *Dalla Potentia auditiva all'universal genio de'spettatori. La ricezione della musica nel pensiero teorico tra Rinascimento e Barocco*, in «Rivista Italiana di Musicologia» XXXVI (2003), pp. 227-280; XXXVII (2003), pp. 29-78.

⁸ Su questa figura simbolica, cfr. JEAN ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954, trad. italiana di Laura Xella, *La letteratura dell'età barocca in Francia*, Bologna, Il Mulino, 1985.

piacevoli respiri cangiava in tante maniere la voce, quante forme d'animali cambiava Proteo»⁹.

Certamente i reggenti delle istituzioni musicali avevano piena coscienza del forte richiamo esercitato dai 'concerti'. Ad onta di tutte le argomentazioni tese a legittimare, in primo luogo, i forti investimenti necessari per promuovere l'attività delle cappelle, la vera ragione che sta alla base di tali investimenti rimanda all'esigenza di coinvolgere, attraverso la musica, il maggior numero possibile dei fedeli¹⁰. Questo accade in Santa Maria e nel Duomo di Parma, due chiese che

⁹ Ho già proposto e commentato questo passo di Fausto Ciro in un altro studio (PADOAN, *Dalla Potentia auditiva all'universal genio de'spettatori* cit., pp. 237-238). In considerazione dell'interesse assunto, lo riporto anche in questa sede: «Fù poi dalli Musici dato principio à cantare la Messa; e fù stimata la Musica delle più eccellenti di quante per gran tempo si siano udite in Venetia. Da questa meravigliosa armonia di soavi accenti, da sovrano stupore erano stupefatti in maniera gli animi de gli uditori, che rassembravano tutti come in estasi rapiti [...]. Frà gli altri si guadagnò l'applauso del popolo un Musico sopranomato il Mantovano; il quale, quando con preste fughe, quando con tardi riposi, ò con piacevoli respiri cangiava in tante maniere la voce, quante forme d'animali cambiava Proteo. Hora troncava la voce, poi la ripigliava. La fermava, la ritorceva. Hor scema, hor piena gorgheggiando fuora la mandava. La mormorava talvolta grave, poi l'assotigliava. Raddoppiava con bellissimi passaggi le differenze de' suoni, e del concento; e sempre con equal melodia si sentivano le vezzose e dilettevoli rime. Variava lo stile, le pause affrenava, affrettando poscia le fughe: e dalla gola lusinghiera e dolce fatta lunga & articolata scala, ondeggiando per gradi quell'armonia, fuora della bocca l'effalava: formando di trilli un dolce contrapunto, e trasformando la sua lingua, in mille lingue. Questo cigno canoro con garula armonia, con soave suono abbellendo il canto di mille cotrapunti rapiva con dolcezza tale gli animi de gli ascoltatori, che estatici ne divenivano. E qual più grata melodia, ò più dilettevole suono del suo canto; che ora con lieti accenti in mezzo à i pianti faceva eccitare le risa; ora tra le risa scaturire da gli occhi per tenerezza il pianto». (FAUSTO CIRO, *Venetia festiva per gli pomposi spettacoli fatti rappresentare [...] per la nascita del Real Delfino di Francia* [...] Venezia, Andrea Balba, 1638, pp. 32-33).

¹⁰ Riporto alcune testimonianze appartenenti all'ambito padano: «[...] pro maiori et frequentiori devotione totius populi Cremonensis omni studio curent ipsi per tempora Praefecti, quod in perpetuum singulis diebus Sabbathi post Vesperas cantetur solemniter et musicaliter cum Organi pulsatione [...]», Cremona, 1596 (cit. da ALBERTO COLZANI, *La cappella delle laudi a Cremona fino al servizio di Tarquinio Merula*, in *Contributi alla musica lombarda* cit., pp. 161-209: pp. 176-177); «[...] spesa honorata che si fa nella musica per augmento del culto divino, et honore di co-testo sacro tempio, et che non è opera di lascivia, ma di devotione, anzi per buon spatio di tempo trattiene quasi tutta la Città in esercizio spirituale [...]» (Archivio dell'Arca di Sant'Antonio, B 66, IX, 16 febbraio 1602); «Desiderando li S.ri Presidenti, che nonostante li presenti travagli, la V.^{da} Chiesa di S. Maria Capella di questa m.^{ca} Città sia convenevolmente officiata, et che perciò non sia affatto abbandonata la musica; per occasione della quale si mantiene la frequenza, et il concorso del popolo alii Divini officij, et per conseguenza si rende il dovuto ossequio al divino culto [...]» (*Terminazioni* MIA 1280, 1616-1622, 1617, f. 92v); «Sarebbe bene a differir le feste dell'inverno mezz'hora e trequarti per dar tempo alla nobiltà et al popolo di potervi concorrere et anco sarebbe bene ordinare, che si cantasse tutto il vespro, et qualche motet-

non badano a spese pur di garantire alla città celebrazioni fastose. Certamente la MIA («Misericordia Maggiore», l'ente che soprintendeva alle attività della basilica bergamasca) era in grado di contare su risorse economiche ragguardevoli e questo contribuisce a spiegare la sua posizione eminente in area padana¹¹.

II. SANTA MARIA MAGGIORE

II.1. *Linee di tendenza della cappella nel lungo periodo*

Che la cappella di Santa Maria, nel primo Barocco, si imponga come una delle realtà musicali più interessanti in ambito padano è una conclusione affatto inoppugnabile. Per averne conferma è sufficiente considerare l'attivo apporto espresso dalla prestigiosa istituzione in un arco temporale piuttosto esteso che - grosso modo - va dalle ultime decadi del '500 sino al 1630, l'anno in cui la grande epidemia colpì così duramente l'Italia settentrionale da determinare una crisi pressoché generalizzata. Soprattutto nella prima parte del Seicento, in assoluta consequenzialità con gli esiti del '500, la basilica bergamasca pare muoversi con agio e tratto deciso nell'incessante processo di febbrile sperimentazione che percorre la tempeste barocca¹². È in questa rapida evoluzione che la MIA giunge alla definizione di un modello votato a coniugare importanti scelte istituzionali con un puntuale impegno nel garantire alla musica sacra un ruolo d'eccezione nella prassi liturgica e devozionale. Se il primo versante rimanda ad un assunto ove la funzione culturale pone in interrelazione la cappella con l'Accademia dei chierici e con quanto proposto - a vari livelli - dalla chiesa (approdando a non episodici momenti di incontro fattuale¹³), il secondo implica forti investimenti volti a sostenere le ingenti spese necessarie per 'mantenere' organici vocali e strumentali stabili di assoluto valore.

to per eccitar il popolo al concorso, et alla divotione, et ciò tanto più che si fa una buona spesa nella musica et è dovere anco valersene» (*Terminazioni MIA 1281, 1623-1634, 1628, f. 161v*).

¹¹ Cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del Nord* cit.

¹² CLAUDE PALISCA (*Baroque Music*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1968, p. 6) ritiene che questa fase di intensa sperimentazione si concluda verso il 1640: «By 1640 in Italy an accumulation of many techniques used in common marks the end of the individualistic experimental phase. Between approximately 1640 and 1690 a style that had been spontaneous and pragmatic becomes more and more regulated by rules and standards». È fuori di dubbio che, in questa fase, anche la basilica bergamasca contribuì all'individuazione di soluzioni innovative; basti solo pensare ai maestri di cappella che si susseguono dal 1598 al 1632 (Cavaccio, Grandi e Merula) o al contributo, sia pure limitato nel tempo, di un compositore interessante quale Bonamente, attivo negli anni di Tarquinio Merula.

¹³ Cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 36.

Come accade per altre istituzioni, è proprio il piano finanziario a condizionare sostanzialmente la vicenda musicale di Santa Maria. Fino al 1616 la cappella può contare su risorse economiche sufficienti a sostenere gruppi di musicisti salariati particolarmente numerosi. Il 1617, invece, in relazione ai gravi riflessi della guerra di Gradisca¹⁴, interrompe bruscamente¹⁵ questa fortunata linea di tendenza in una fase, peraltro, di congiuntura favorevole per altre città del Settentrione (1614-1618: *l'estate di San Martino*¹⁶). Il periodo della 'prima' crisi economica generalizzata del Seicento (1619-1622)¹⁷ non impedisce tuttavia una ripresa, almeno parziale, che comporta un sensibile recupero¹⁸ fino alle soglie del 1625, allorquando il bilancio della MIA, in preoccupante passivo, determina una nuova contrazione dell'organico (ridotto a 14 elementi)¹⁹. I tre anni che precedono la peste, caratterizzati dalla presenza di Alessandro Grandi²⁰, nonostante la grave carestia del 1628-1629²¹, riportano la cappella su valori non molto lontani da quelli registrati

¹⁴ Un'importante testimonianza è proposta dal cancelliere della MIA MARC'ANTONIO BENAGLIO, *Relazione della carestia e della peste di Bergamo e suo territorio negli anni 1629 e 1630*, ed. moderna a cura di Giovanni Maria Finazzi, in «Miscellanea di storia italiana» VI, Torino, 1865, pp. 409-485: 428-429.

¹⁵ Il numero dei salariati nei primi sedici anni del secolo si attesta su valori che oscillano tra le 24 e 32 unità (cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 75 e ss.). La crisi del 1617 determinò un drastico ridimensionamento dell'organico: fino a tutto il 1618, il complesso musicale poté contare sulla disponibilità di soli sette musicisti (*ibid.*, p. 158).

¹⁶ La fortunata definizione, riferita all'economia lombarda, si deve a CARLO MARIA CIPOLLA, *Introduzione*, in *Storia economica italiana*, a cura di Carlo Maria Cipolla, Torino, Einaudi, 1959, p. 17.

¹⁷ Fondamentale risulta ancora oggi il saggio di RUGGERO ROMANO, *Tra XVI e XVII secolo. Una crisi economica: 1619-1622*, in «Rivista storica italiana» n. 74 (1962), pp. 480-531. Molto illuminante riesce anche RUGGERO ROMANO, *Opposte congiunture: la crisi del Seicento in Europa e in America*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 5-6. Un'interessante interpretazione della crisi congiunturale che colpì, durante il secondo decennio del XVII secolo, tutto il sistema economico della Lombardia spagnola è proposta da Giuseppe De Luca. Secondo De Luca il «*turning point*» del 1619-1622, segnalato come l'avvio della depressione inarginabile dell'economia ambrosiana – definitivamente inabissata poi dalla terribile peste del 1630-1631 – non sembra costituire più il preludio di una decadenza assoluta della centralità urbana». In realtà, la crisi del 1619-1622 e quella successiva del 1630 vanno considerate in termini positivi in quanto giungono a ridefinire i paradigmi produttivi ed organizzativi in relazione al nuovo andamento dell'economia europea (cfr. GIUSEPPE DE LUCA, *Commercio del denaro e crescita economica a Milano tra Cinquecento e Seicento*, Milano, Edizioni del Polifilo, 1996, p. 205).

¹⁸ Nel 1620 l'organico può contare su 20 elementi. Tale organico si ripropone – con modeste oscillazioni – anche negli anni immediatamente successivi (fino al 1624 compreso); cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 160.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 160-161.

²⁰ Cfr. PADOAN, *Sulla struttura degli ultimi mottetti di Alessandro Grandi* cit., pp. 8-13.

²¹ Notevole fu l'impegno finanziario della MIA a favore dei poveri colpiti durissimamente dalla carestia. Lo testimonia efficacemente Marc'Antonio Benaglio: «Il ven. consorzio della Miseri-

tra il 1620 e il 1625: 21 musicisti nel 1627, 18 nel 1628 e 16 nel 1629²². La drammatica epidemia del 1630²³ assume il significato di una svolta epocale. E questo non solo in ragione del collasso economico e dell'alto indice di mortalità che ovviamente non risparmiò – così a Bergamo come in altre realtà settentrionali – i musicisti (basti pensare ad Alessandro Grandi), sì anche perché con la peste si chiude un'importante vicenda nella storia di Santa Maria Maggiore. Forse la più importante in quanto, come si osservava più sopra, questa vicenda si rivela momento topico nella definizione di un articolato modello che sottende uno straordinario impegno nell'adottare ed aggiornare risoluzioni e provvedimenti, finalizzati ad investire tutti gli aspetti implicati da una concezione affatto innovativa delle attività musicali promosse nella basilica: dalla razionalizzazione istituzionale²⁴, al potenziamento degli organici, all'acquisizione di un repertorio stilisticamente innovativo²⁵, alla predisposizione di un calendario liturgico che moltiplica le occasioni in cui è richiesta la presenza di voci e strumenti²⁶, sulla scorta di uno statuto ove eccellenza estetica e spettacolarità s'impongono come presupposti ineludibili²⁷.

Si può quindi affermare che, alla fine delle prime tre decadi del '600, il percorso della cappella sia tracciato in tutte le direzioni: lo provano in modo inequivocabile le fonti documentarie degli anni successivi ove i puntigliosi e frequenti interventi dei reggenti si stemperano in una disposizione intesa, per lo più, a ribadire norme disciplinari collaudate. In virtù di quanto implicato da quest'inerzia amministrativa e a dispetto della netta cesura del 1630, non sorprende cogliere

cordia in questi tempi ha procurato di corrispondere alla comune aspettazione, anzi ha superato ogni concetto nel profonder non solo tutte le entrate, ma anche grosso capitale per sovvenire i poveri in questi tempi tanto miserabili. Perciocché continuando le solite distribuzioni, che assorbono per ordinario tutta l'entrata, e non ostante che il pio luogo si trovi di già aggravato di grossi debiti fatti per soccorrere i poveri negli anni addietro, ha tuttavia offerto spontaneamente, e pagato alla magnifica città in questo grave bisogno sei mila ducati, come si vede nelle parti de' 22 febbraio e 8 giugno prossimi passati [...]» (BENAGLIO, *Relazione della carestia e della peste di Bergamo* cit., p. 423). Per un approfondimento, cfr. PAOLO ULVIONI, *Il gran castigo di Dio: carestia ed epidemie a Venezia e nella Terraferma, 1628-1632*, Milano, F. Angeli, 1989, pp. 127-140.

²² Cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit., p. 137.

²³ Per un approfondimento, cfr. LORENZO GHIRARDELLI, *Il memorando contagio seguito in Bergamo l'anno 1630. Historia scritta d'ordine publico*, Bergamo, Fratelli Rossi, 1681 (l'autore ricopriva l'incarico di cancelliere della città e dell'Ufficio di Sanità; l'*Historia*, edita dopo la sua morte, è considerata il più importante contributo sul contagio nello Stato di Venezia). Per altre indicazioni, cfr. BENAGLIO, *Relazione della carestia e della peste di Bergamo* cit., e ULVIONI, *Il gran castigo di Dio* cit., pp. 133-140.

²⁴ Cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 123-177.

²⁵ *Ibid.*, pp. 43-50.

²⁶ Cfr. PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra* cit., pp. 286-320.

²⁷ Cfr. PADOAN, *La musica liturgica tra funzionalità statutaria e prassi* cit., e ID., *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra* cit.

tratti importanti di continuità tra i due versanti che spezzano il *continuum* secentesco. Tra le diverse variabili, ad imporsi come costanti sono soprattutto il quadro dei ‘capitoli’ assegnati ai musicisti e la configurazione degli organici. Il primo ambito si esplica riproponendo – in termini di assoluta identità – i numerosi impegni liturgici dei musicisti; il secondo accoglie come soluzione stabile la ‘semplificazione’ del gruppo vocale-strumentale che avviene negli anni '20, sulla base di parametri non solo quantitativi ma anche selettivi, al fine di individuare nuovi equilibri e possibilità timbriche diverse dal passato.

Soprattutto se si osserva l'evoluzione del gruppo strumentale, che abbandona in modo tanto graduale quanto definitivo gli apporti più tradizionali (trombone e cornetto) per privilegiare gli archi (2 violini e violone), si può percepire in questo processo di ‘semplificazione’ – di là dalle ragioni economiche più volte richiamate – il segno di un allineamento sia con le scelte operate dalla maggior parte delle cappelle italiane, sia con quanto proposto dall'editoria, sempre meno incline a tradurre l'opulenza di uno stile concertato grandioso²⁸.

Tuttavia questo approdo non delinea un modello irreversibile. Nelle grandi festività – una per tutte l'Assunzione di Maria – il richiamo di una luminosa tradizione che si esprime in *topoi* consolidati e condivisi quali il decoro e lo splendore della basilica, sistematicamente esaltata come «cappella della magnifica città²⁹, esige intonazioni di fastosa sontuosità³⁰. Per di più – come ho osservato nelle mie

²⁸ Jerome Roche interpreta in termini del tutto positivi il ridimensionamento degli organici dopo il 1616. Tale ridimensionamento – secondo lo studioso inglese – poneva finalmente in sintonia Santa Maria Maggiore con altre cappelle che da tempo avevano ridotto sensibilmente il numero dei musicisti. Queste cappelle, infatti «had already found that they could not afford to maintain a size sufficient to perform Palestrina and his contemporaries, still less massive works for more than one chorus, and welcomed the new style of music for a few voices that was flowing in a steadily increasing stream from the publishers» (ROCHE, *Music at S. Maria Maggiore* cit., p. 305). Per quanto attiene alla ‘semplificazione’ del gruppo strumentale, si deve ricordare che dopo il 1630 sono stati soprattutto gli strumenti ad arco a rivestire nella musica italiana un ruolo decisivo. Lo attestano ampiamente le raccolte italiane del tempo ove il trombone viene richiesto per l'ultima volta nel 1656 e il cornetto – presente sempre più sporadicamente dopo il 1631, non compare più dopo il 1660; cfr. STEPHEN BONTA, *L'impiego di strumenti nella musica sacra in Italia (1560-1700)*, in *Tradizione e stile, Atti del II convegno internazionale di studi sul tema «La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600»*, a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, A.M.I.S., 1989, pp. 12-17.

²⁹ PADOAN, *La musica liturgica tra funzionalità statutaria e prassi* cit., p. 373.

³⁰ «Sempre che si fa musica devonsi cantar tutti i Salmi, & un paro di motetti per ogni Messa, & per ogni Vespro, & dopo ciascun Salmo sonar gli Organi, ma nelle solennità maggiori, cioè nelli giorni privilegiati si devono sonar gli Organi anco mentre li RR. Sacerdoti vanno processionalmente dalla Sacristia al Choro, & dal Choro alla Sacristia, & far musica più solenne, secondo il giudizio del Maestro di Cappella, il quale doverà haver riguardo di corrispondere nelle maggiori solennità, & nelle maggiori frequenze del popolo con la magnificenza della musica al decoro della Chiesa» (*Capitoli, & obblighi de' Cantori di Santa Maria*, MIA 2285; il documento non è

prime battute - la magnificenza della musica rappresenta un forte richiamo per i fedeli, una ragione sufficiente (non solo a Bergamo) per superare tutti i limiti imposti dai Padri della Chiesa³¹. Non è quindi sorprendente che la contrazione degli organici stabili sia compensata dal coinvolgimento di numerosi musicisti 'forestieri', in occasione delle più importanti ricorrenze dell'anno. Ed è interessante notare che l'implicazione dei musicisti 'forestieri', soprattutto a partire dal 1637, non è circoscritta all'ambito locale ma si estende anche ad altre città. È un tratto che contraddistingue l'Assunzione di Maria, ma in alcuni casi - come vedremo più avanti - anche altre solennità quali la Natività della B.V.M. e il periodo pasquale.

A ben vedere, il 1637 si rivela una data importante nella vicenda secentesca di Santa Maria Maggiore, in quanto dopo il collasso determinato dalla peste, esprime un chiaro segno di ripresa. Si tratta di una ripresa ancora parziale; gli anni Trenta denunciano in effetti un'instabilità che si risolverà soltanto nel 1642, con l'elezione a maestro di cappella di Giovanni Battista Crivelli: una presenza decisiva per l'istituzione bergamasca in relazione sia all'aggiornamento del repertorio, sia alla rilevante apertura agli apporti di musicisti provenienti da altre città dell'Italia settentrionale³². Ho già affrontato - in altre indagini - questi temi mettendo a fuoco gli sviluppi della cappella (1630-1657) e il quadro evolutivo dell'Assunzione (1637-1654)³³. Sulla scorta di quelle indagini è apparso evidente che l'orientamento dei reggenti - dopo il contagio - mirasse a contenere le spese per gli organici stabili, che mediamente - nei decenni successivi - si attestano su valori non elevati e abbastanza vicini nello spettro di oscillazione: (12-14 unità)³⁴. Sem-

datato, ma è stato sicuramente redatto negli anni 1623-1626, cfr. PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra* cit., p. 281).

³¹ Ho ragione di ritenere che le prese di posizione della Chiesa post-tridentina non abbiano mai messo in difficoltà Santa Maria Maggiore. Non va poi dimenticato che un provvedimento, adottato da papa Nicolò V, nel 1453, riconosceva alla basilica un'assoluta autonomia di gestione.

³² Sull'intensificazione dei contatti con alcuni dei più importanti centri dell'Italia del Nord, promossa prima dal Crivelli e poi - in maggior misura - dal Cazzati, cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit., pp. 118-119.

³³ Cfr. PADOAN, *La musica liturgica tra funzionalità statutaria e prassi* cit. e ID., *Un modello esemplare di mediazione* cit. Mette conto precisare che alcuni dati, proposti in questi due studi, vengono qui aggiornati in relazione ad una nuova 'lettura' delle fonti.

³⁴ Con ogni probabilità questa scelta della MIA fu determinata dal persistere di difficoltà economiche non trascurabili. Anzitutto il crescente peso di oneri di carattere prevalentemente militare imposti da Venezia tra il 1635 e il 1656 (cfr. IVANA PEDERZANI, *Venezia e lo «Stado de Terraferma»*. *Il governo delle comunità nel territorio bergamasco (secc. XV-XVIII)*, Milano, Vita e Pensiero, 1992, pp. 280-282). In secondo luogo la svalutazione della moneta di conto. Bergamo, nell'arco del secolo XVII, subì - come ha accertato José-Gentil Da Silva - un deprezzamento della propria moneta pari al 42 %. Una flessione vicina a quella di Bologna (40%), ma molto marcata rispetto ad altre grandi città: Venezia (34%), Milano (28%) e Genova (19%). È importante notare che questa flessione si verifica in una percentuale pari al 91% nella prima metà del secolo. Anche

pre tali indagini hanno rilevato la linea di continuità che accompagna nel tempo la celebrazione dell'Assunzione con investimenti mediamente ingenti, soprattutto in relazione all'ingaggio di musicisti attivi in altre città. In questa sede, intendo cogliere alcuni aspetti, che nelle mie ricognizioni precedenti erano posti in secondo piano o del tutto elusi, nella convinzione che essi possano costituire un modello di riferimento in tanto paradigmatico, in quanto espresso da una cappella che – nell'arco temporale inquadrato – si allinea con le direttrici stilisticamente più avanzate del Nord Italia³⁵.

II.2. Gli organici strumentali

In questa prospettiva, uno dei tratti più interessanti, è rappresentato dagli strumenti impiegati che, in tutte le cappelle padane più accreditate, determinano il carattere solenne della festività³⁶. Se si osserva la Tabella 1, lungo l'asse diacronico, la presenza degli strumenti risulta una costante essenziale che si accentua in modo evidente laddove si sommino le due serie, cioè a dire il numero dei musicisti salariati con quello degli elementi ingaggiati ('forestieri'). Da un punto di vista selettivo emerge – anzitutto – la variabile «organisti» che tende a collocarsi sul valore 3. Gli intendimenti sottesi a questa scelta volgono chiaramente alla compensa-

in questo quadro i valori di Bergamo sono più elevati rispetto a città quali Bologna (87%), Venezia (60%), Milano (87%), Genova (85%). Tuttavia, altri centri del Nord – quali Cremona, Reggio, Mantova e Modena – accusano un deprezzamento ancora maggiore; cfr. JOSÉ-GENTIL DA SILVA, *La dépréciation monétaire en Italie du nord au XVII^e siècle: le cas de Venise*, in «Studi Veneziani» XV (1973), pp. 305-306. Un altro grave problema per Bergamo fu l'invasione di moneta scadente: «Voisine de la grande Milan et dépendante de Venise, exportatrice de tissus de basse qualité, la ville est peut-être plus que d'autres envahie par la mauvaise monnaie; les pièces affluant appelées par la production, le commerce, les paiements importants et les spéculations qui s'y imbriquent» (*ibid.*, p. 312). Molto più marcato risulta il deprezzamento della moneta di conto a Parma: «dal 1600-1609 al 1640-1649 i corsi del ducato, della doppia e dello scudo raddoppiarono; il ducato d'argento si accrebbe del 63%». Nella seconda metà del secolo l'ascesa dei cambi delle monete 'grosse' fu più contenuta: circa il 45% per la moneta d'oro e il 39% per quella d'argento (cfr. ROMANI, *Nella spirale di una crisi* cit., pp. 225-224).

³⁵ Lo provano gli aggiornamenti del repertorio promossi dal Crivelli e dal Cazzati (cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit., pp. 139-148).

³⁶ Lo conferma in modo efficace l'Uberti: «[...] voglio, che considerino, che si come sono divisi i giorni, trà quali altri sono feriali, altri festivi, & altri solenni; così è necessario, che anco siano diversi i canti, cioè uno per li giorni feriali, e questo potremo dire, che sia il canto fermo [...]. L'altro canto è per li giorni festivi, ne i quali particolarmente si deve lodare Dio [...] e questo è, se non m'inganno, il canto regolato delle voci [...] l'ultimo è per li giorni solenni, e questo è il suono de gl'stromenti [...] e che per maggiore solenizzazione delle feste, devansi accoppiare le voci, e gl'stromenti, l'insegna l'istesso Profeta [...]» (GRAZIOSO UBERTI, *Contrasto musico*, Roma, Lodovico Grignani, 1630, pp. 98-101).

zione. La disposizione è simmetrica (1+2 / 2+1), a seconda che in cappella figurino uno o due organisti, i musicisti ingaggiati risultano due o uno. Tuttavia, il dato più interessante è costituito dalla sequenza definita dal gruppo degli archi. Il tracciato della Tabella 1 – anche in questo caso – consente di sommare le due serie relative agli elementi stabili e a quelli ‘forestieri’. La prima serie è sostanzialmente costante nel tempo: sino al 1652 la compongono due violini e un violone, cui si aggiunge un secondo violone a partire dal 1653, l’anno in cui viene eletto maestro di cappella Maurizio Cazzati³⁷. L’altra serie (‘forestieri’), anche se in modo non del tutto lineare, tende al rialzo: con l’Assunzione del 1650, in particolare, gli indici iniziano a salire in modo sensibile sino a raggiungere il vertice nel 1656, allorquando, sommando i due ambiti (elementi stabili e ‘forestieri’), si giunge ad un gruppo di ben 13 archi (3 violini, 5 viole e 5 violoni). Di fatto, in questo quadro di circa dieci anni, il segno di maggiore discontinuità con il passato va riferito ad un notevole impiego delle viole e dei violoni. Le prime (attribuite solo ad elementi esterni, in quanto la cappella non ha suonatori di viola stabili) raggiungono valori (5-4) del tutto sorprendenti negli anni 1656-1657. I secondi (sempre sommando i musicisti salariati con quelli ingaggiati) accentuano il loro apporto in un arco di tempo più esteso, che va dal 1654³⁸ al 1659, con un ambito di oscillazione molto stretto (4-5) se si esclude la ‘punta’ del 1655 ove i suonatori sono sette in un organico complessivo di undici archi. Eccezion fatta per il violino, le note-spesa tendono ad essere generiche nella indicazione degli archi, quasi in osservanza ad una prassi terminologica tanto varia ed elusiva, quanto invalsa in diversi contesti, non ultimo quello editoriale. Nondimeno, sulla base delle accurate indagini condotte, proprio nell’archivio bergamasco della MIA, da Stephen Bonta³⁹, possiamo affermare che sia le viole, sia i violoni impiegati in Santa Maria Maggiore appartengono alla famiglia del violino⁴⁰. Semmai il problema è stabilire quale fosse il

³⁷ Il Cazzati venne eletto dalla MIA il 17 aprile 1653 (cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit., p. 132).

³⁸ I dati relativi all’Assunzione del 1654 sono certamente sottodimensionati in quanto la polizza, concernente i pagamenti dei musicisti provenienti da altre città, riporta una somma rilevante (21 doppie) destinata a «pagar ad altri Musicisti pur forestieri» senza alcuna ulteriore precisazione (cfr. Appendice 1).

³⁹ Cfr. STEPHEN BONTA, *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?* in «The American Instrument Society» III (1977), pp. 64-99; ID., *Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy*, in «The American Instrument Society» IV (1978), pp. 5-42. Tutti e due gli studi sono stati riproposti in STEPHEN BONTA, *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music in the 17th Century*, Ashgate, Aldershot, 2003.

⁴⁰ L’impiego della viola da gamba contrabbasso nelle chiese dell’Italia settentrionale nel ‘600 è documentato anche in questo mio studio. Per quanto attiene, invece, agli altri membri della famiglia, l’unica indicazione inequivocabile, a me nota, che ne attesti l’uso è proposta da Giovanni Battista Spaccini nella sua cronaca di Modena: «Adi 15 [aprile 1609], mercurio santo. S’è cominciato li divini officii. Il signor cardinal e andato a Sassuolo ne i Capuzini dove stara il rimanente

loro registro. Per quanto attiene alle viole, si potrebbe avanzare l'ipotesi che – laddove fossero almeno due – si suddividessero nei tradizionali ruoli di contralto e di tenore⁴¹. Un indizio in questa direzione è costituito dall'articolazione proposta nell'Assunzione del 1656 (cfr. Appendice 1) che si esplica in due viole contralto e due viole tenore. In linea generale, verrebbe fatto di escludere che il termine «viola», senza altra precisazione (contralto/tenore), designi il violone o il contrabbasso. Ad accreditare questa conclusione intervengono diverse liste-spesa che dal 1653 al 1659 registrano puntualmente una notevole presenza di suonatori non 'provisionati' (cioè 'forestieri') di violone e contrabbasso, distinguendoli implicitamente dalle viole. Non è azzardato, quindi, affermare che in questo segmento temporale (1653-1659), caratterizzato per altro dalla presenza di Maurizio Cazzati, i vari strumenti ad arco impiegati (dal violino, alla viola, al violone e al contrabbasso) riescono, almeno in certa misura, identificabili. D'altro canto – pur ammettendo una singolare predilezione del Cazzati per il violone e per il contrabbasso – se si giungesse a considerare le viole in questione strumenti bassi, sarebbe difficile poi giustificare il forte squilibrio che si verificherebbe nell'organico complessivo degli archi (musicisti 'provisionati' + 'forestieri'). A titolo di esempio, si può osservare come tale squilibrio apparirebbe in tutta la sua evidenza nell'Assunzione del 1655 ove, su un totale di undici musicisti, ben nove sarebbero suonatori di violone e contrabbasso. Nondimeno, ad una lettura attenta dei resoconti contabili, non può sfuggire una variante che, sebbene non mi pare riesca a metter in discussione i criteri di interpretazione da me adottati, merita di essere considerata. Tale variante, presente nella lista-spese del 1654 (cfr. Appendice 1), è costituita da un pagamento «per una corda messa sul Contra basso», non accompagnato dalla registrazione dello strumento cui l'annotazione si dovrebbe riferire. I possibili destinatari di questa indicazione dovrebbero essere, in teoria, Lazzaro Norsino (violone), Giacomo Moresco (violone), Giovanni Barbiero (viola) e l'organista del Duomo (viola). I primi due musicisti, nei documenti da me consultati, non risultano mai suonatori di contrabbasso (o «violon doppio», «violon grande», «violon grosso») e quindi – a meno che non si provi l'identità di violone e contrabbasso – sono da escludere. Per Giovanni Barbiero e l'organista del Duomo, invece, non è così. Il primo compare nel ruolo di «violon grosso continuo» nell'Assunzione del 1659; il secondo in quello di «contra basso» nelle festività mariane immediatamente suc-

della settimana. I signori principi ne i Capuzzini di costi. Sua Altezza viene a San Pietro agli officii, dove si fa buonissima musica: v'e Paolino [Bravusi] per mastro di capella, don Nicolò Rubino dal Cornetto, una muda di viole da gamba che sono da Viadana, un Luca romano che canta un falsetto accentato per eccellenza [...]; cfr. GIOVANNI BATTISTA SPACCINI, *Cronaca di Modena*, a cura di Albano Biondi - Rolando Bussi - Carlo Giovannini, Vol. II (1603-1611), Modena, F. C. Panini, 1999, p. 368.

⁴¹ Questa prassi è documentata sin nei primi anni del '600, cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 208-211.

cessive all'Assunzione del 1654: la Natività della B.V.M del 1654 e l'Assunzione del 1655 (cfr. Appendice 1). È probabile che – in virtù di questo riscontro immediato – il destinatario della corda «messa sul Contra basso» sia l'organista del Duomo, un musicista versatile in grado – come tanti altri – di esprimersi con diversi strumenti (dall'organo al violino⁴², alla viola e al contrabbasso).

L'elevato numero di violoni, che caratterizza gran parte degli anni '50 del Seicento, ci induce a pensare ad un uso anche solistico dello strumento. Stephen Bonta, sulla scorta dei notevoli compensi attribuiti ad alcuni suonatori 'forestieri' – riportati nelle liste-spesa dell'Assunzione relative agli anni 1655, 1656 e 1658 (ma si potrebbe aggiungere anche il 1653, cfr. Tabella 1 e Appendice 1) –, afferma che essi «are probably among the early virtuoso 'cellists'»⁴³. L'affermazione dello studioso pare convincente, anche se non escluderei che pure tra i suonatori locali ci fossero dei musicisti di alto profilo professionale. Si può, di fatto, ipotizzare che quantomeno Lazzaro Norsino – impegnato tra l'altro al violoncello⁴⁴ nell'Assunzione del 1653 – fosse in grado di esercitare un ruolo concertante nel gruppo degli archi.

Proprio in relazione a questi esiti solistici, secondo lo studioso americano, gli anni Cinquanta segneranno nella vicenda di Santa Maria Maggiore un importante mutamento di indirizzo⁴⁵, differenziando in modo evidente il violone, inteso come proto-violoncello, dal contrabbasso. Nella prima metà del secolo il termine violone in Santa Maria sembrerebbe invece sinonimo di «violon doppio», di contrabbasso⁴⁶. In ogni caso, al di là dell'ambiguità del termine (particolarmente ricorrente è l'indicazione «violon basso»), la funzione spesso assegnata allo strumento, in questo arco temporale, sarebbe dunque quella del contrabbasso. L'impiego del violone si sarebbe, di conseguenza, risolto nella realizzazione del Basso Continuo, impedendo alla cappella musicale di allinearsi con le direttrici stilisticamente più avanzate che miravano ad esplicitare pienamente le virtualità del violino basso. E questo – conclude Stephen Bonta – nonostante la presenza in

⁴² Cfr. l'Assunzione del 1652 (Appendice 1).

⁴³ «They, too, must have been soloists, unlike the local violonists hired for the same feast each year, but at far lower fees (compensi). And if they were soloists, it was not as contrabassists, since this instrument also appears at the feast for 1655. Nor would they have been viol players, as we have seen. In fact, these are probably among the earliest virtuoso «cellists» (BONTA, *Terminology for the Bass Violin* cit., p. 20).

⁴⁴ Anche sulla scorta delle testimonianze bergamasche, Bonta ritiene che «violoncello and violoncello were the same if not very similar instruments». Lo studioso statunitense, inoltre, rileva che il termine violoncello compare per la prima volta nei registri della basilica bergamasca nel 1690 (*ibid.*, p. 27).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁶ «[...] it would seem that both terms, *violone* and *violone basso*, meant *contrabasso*, at least until the 1650's» (*ibid.*, p. 17).

Santa Maria Maggiore, negli anni 1631-1632, di Tarquinio Merula che aveva da poco pubblicato la sua prima raccolta con parti concertanti per violone⁴⁷.

L'ipotesi avanzata dall'autorevole studioso statunitense mi pare convincente soltanto se riferita ai primi trent'anni del Seicento, un periodo nel quale nella cappella bergamasca sono attivi solo due suonatori di «violone doppio»: Gerardo Colleoni⁴⁸ e Giuseppe Dalmasoni. Il primo è in organico negli anni 1605-1607 e 1611-1612, il secondo compare – in modo non continuativo e con diverse mansioni – in tutte e tre le prime decadi del secolo⁴⁹. Ambedue i musicisti erano sicuramente impegnati, per usare un'espressione di Dalmasoni, a «dar maggior corpo alla musica»⁵⁰. Oltretutto, per Dalmasoni il violone assume indiscutibilmente il carattere di strumento complementare: egli è in primo luogo violinista⁵¹. Alla luce di questi rilievi si può legittimamente inferire che – quanto meno nell'organico stabile – fosse presente soltanto il contrabbasso di proprietà della MIA e, in mancanza del violone (proto-violoncello), non vi fossero musicisti in grado di «concertare».

Dopo la peste – a mio giudizio – si potrebbe pensare ad un mutamento di rotta, in quanto viene ingaggiato Giovanni Battista Moreschi che, a differenza di Dalmasoni, compare sempre in veste di suonatore di violone o violone basso, senza quindi indicazioni, quali «grande» o «doppio» o «grosso», che potrebbero richiamare il contrabbasso. È vero che – come afferma Bonta⁵² – al Moreschi vengono affidati in consegna gli strumenti in dotazione alla basilica e dunque anche il contrabbasso, tuttavia questo non prova che il musicista non avesse un proprio violone, realmente «basso!», e ne facesse uso sin dall'inizio degli anni Trenta in un contesto del tutto nuovo, contraddistinto dall'elezione a maestro di cappella di Tarquinio Merula.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁸ «Considerato che il Violon grande qual in chiesa si trova non viene da alcuno sonato et desiderandosi che si soni si è posto parte che sia eletto mastro Girardo Colleone a sonarlo nelle feste principali in detta chiesa et ogni volta ancora che sarà dimandato dal maestro di cappella di essa con salario di L. 105 all'anno [...]» (*Terminazioni* MIA 1279, 1610-1615, 7 giugno 1611, f. 69r).

⁴⁹ Dalmasoni, nel XVII secolo, figura in organico dal 1600 al 1616 e dal 1619 al 1621. Successivamente la sua collaborazione con la cappella è del tutto occasionale (PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 181-190; 212-215).

⁵⁰ «[...] nelle principali solennità dell'anno si sono servite d'un Violone doppio per dar maggior corpo alla Musica» (*Scritture* MIA 1451, 1611-1621, 1614, f. 232r).

⁵¹ Nel 1626, Dalmasoni afferma: «[...] accettato per sonar me di violino prencipal et non altro [...] che sia ritornato al mio primo locho del sonar il mio primo strumento di violino nell'organo primo [...]» (*Scritture* MIA 1452, 1622-1631, ff. 264r-266r).

⁵² BONTA, *Terminology for the Bass Violin* cit., p. 13.

Nondimeno, al di là di questa puntualizzazione, il tratto più evidente della Tabella 1 è costituito dal dominio incontrastato degli archi nell'ambito strumentale. Siffatto dominio definisce una peculiarità che pare propria di Santa Maria. Nessun'altra chiesa importante del Nord Italia (da San Marco a Venezia al Santo, a San Petronio a Bologna⁵³, alla Steccata e – come vedremo – al duomo di Parma) rinuncia a proporre – quanto meno nei 'concerti' – strumenti quali il trombone e il cornetto. Se si esclude il 1654, di fatto nell'organico stabile della basilica bergamasca il primo strumento non compare più dopo il 1628, mentre il secondo viene meno quattro anni dopo⁵⁴. Che si tratti di una scelta determinata da presupposti estetici e non da ragioni congiunturali, è provato dagli ingaggi effettuati dalla MIA per le più importanti solennità. Un suonatore di cornetto (non 'provisionato') figura con una certa frequenza nei documenti solo fino al 1634⁵⁵. In seguito riappare episodicamente: nell'Assunzione del 1651, nella Pasqua del 1652⁵⁶ e nell'Assunzione del 1658. Non molto diverso si rivela l'impiego del trombone, limitato alle due più avvertite festività mariane della basilica: l'Assunzione del 1632⁵⁷, 1633⁵⁸, 1637, 1638 e 1656 (cfr. Appendice 1); la Natività del 1632⁵⁹ e 1634⁶⁰.

Un'altra peculiarità riscontrabile nella Tabella 1 è costituita dal ruolo del tutto trascurabile assunto dal chitarrone: lo strumento, sempre assente nel gruppo stabile, si propone nell'Assunzione degli anni 1637-1639, 1642 e 1653. In compenso,

⁵³ OSVALDO GAMBASSI, *La cappella Musicale di San Petronio*, Firenze, Olschki, 1987. Cfr. anche Archivio Fabbriceria di San Petronio, *Nota delle spese fatte per la festa di S. Petronio dal sec. XV al 1799*, Busta 430, fasc. 1).

⁵⁴ Cfr. PADOAN, *Un esemplare modello di mediazione* cit., p. 139.

⁵⁵ L'ultima occorrenza dell'anno è quella della Natività della B.V.M., cfr. *Spese MIA* 1392, 1633-1644, f. 16^{bis}. Il nome del suonatore non è indicato, tuttavia dovrebbe trattarsi di Giulio Cesare Celani, componente l'organico stabile di Santa Maria fino al 1632. Più interessante è l'indicazione di un pagamento precedente, fatto sempre al Celani in occasione delle festività natalizie. Val la pena riportare la polizza in quanto viene messo bene in evidenza il rilevante impegno dei musici in questo particolare periodo: «Io Giulio Cesare Celano [sic], essendo invitato dal Molto R. sig.r Pre fermo Bressani à sonar il Cornetto in S.ta Maria Maggiore. / La Vigilia di Natale al primo Vesp.o Uff. 1. / La Notte al Matutino et a la messa uff. 3. [sic] / Il Giorno di Natale messa et Vesp.o uff. 2. / san stefano Messa et Vesp.o uff. 2. / san Giovanni messa è vesp.o uff. 2. / san silvestro à vesp.o uff. 1. / il p.o di dell'anno 1634 messa et vesp.o uff. 2. / La vigilia della epifania et il giorno vesp.o Messa è Vesp.o uff. 3. / la domenica seguente adi 8 Genaro Messa et Vesp.o uff. 2 [...]» (*ibid.*, 11 febbraio 1634, f. 212r).

⁵⁶ Cfr. *Spese MIA* 1393, 1645-1654, f. 354.

⁵⁷ Cfr. *Spese MIA* 1391, 1611-1633, f. 50r. I suonatori ingaggiati sono due.

⁵⁸ Cfr. *Spese MIA* 1392, 1633-1644, 13 settembre 1633, f. 17r.

⁵⁹ *Ibid.*, f. 52r.

⁶⁰ *Ibid.*, f. 16^{bis}.

la cappella può valersi di una cetera («citarà») - di grosse dimensioni⁶¹ - suonata, in alternativa al violino e alla viola, dal versatile Ottavio Mazza. A completare il quadro degli strumenti interviene poi il fagotto, il cui impiego è abbastanza frequente negli organici di altre cappelle del Nord Italia nell'arco temporale delimitato dalla Tabella 1. I valori di questo strumento presentano una cadenza regolare (un'occorrenza per anno) negli ingaggi per l'Assunzione sino al 1642, allorquando si registra la disponibilità - sia pure parziale - di un secondo suonatore⁶². Dopo il 1646, la sua incidenza è affatto marginale. Come del tutto accidentale risulta il «flautino per la sonata» del 1656.

II.3. Strumenti e voci.

La Tabella n. 1 consente anche di mettere a fuoco il rapporto tra voci e strumenti. Sommando le due serie (musicisti salariati e 'forestieri'), il numero dei suonatori (comprendendo anche gli organisti) risulta in molte occasioni superiore al 50% dei cantori⁶³: questo tratto è particolarmente evidente negli anni '50 ove (con l'unica eccezione del 1650 e 1654) si pone senza soluzione di continuità, con valori (voci/strumenti) non di rado molto vicini (18/12 nel 1651, 17/11 nel 1652, 21/14 nel 1655, 27/20 nel 1656 e 21/15 nel 1658). Una 'lettura' comparata delle due serie (cantori e suonatori) non mi pare che possa spiegare questa preponderanza degli strumenti sulla base del criterio della compensazione. Certo, è possibile che gli strumenti intervenissero di 'rinforzo' raddoppiando le parti vocali. Tuttavia gli squilibri che, in taluni anni, contraddistinguono il quadro vocale (a titolo d'esempio valga l'articolazione del 1650 con 4 S, 3 A, 10 Tl e 5 B) potevano - almeno in parte - essere risolti ricorrendo ad elementi non 'provisionati'. Di solito, quando ci si rifà a questa componente il referente è costituito dai *pueri*. Nondimeno, nella basilica bergamasca - come in altre chiese - erano presenti numerosi sacerdoti («cappellani residenti», «cappellani semplici» e «cappellani forensi»⁶⁴) sele-

⁶¹ Una polizza, relativa alla Pasqua del 1631, indica Ottavio Mazza come suonatore di «citerone» (*ibid.*, 5 maggio 1631, f. 54r). L'indicazione è confermata da altre polizze successive (cfr. Appendice 1) e da una 'supplica' del 16 marzo 1635: «Ottavio Mazza Musico in S.^{ta} Maria Maggiore essendo stato [...] condotto al servizio di detta cappella, tanto per sonare il violino, et anco il Citerone, et altri instrumenti, secondo le occasioni [...]» (*Scritture MIA* 1453, 1631-1638, f. 282r). Inutile sottolineare come lo strumento richiami i ceteroni dell'*Orfeo* di Monteverdi.

⁶² Si tratta di Francesco Grancini suonatore di violino e fagotto (cfr. Appendice 1).

⁶³ Nel conteggio vengono esclusi il maestro di cappella e i musicisti dei quali non è stato possibile stabilire il ruolo.

⁶⁴ A titolo di esempio, nel 1657, il quadro del clero in Santa Maria era il seguente: 15 cappellani residenti; 7 cappellani semplici, tenuti alla celebrazione della messa, ma non alla residenza corale; 8 cappellani forensi, impegnati fuori città. Cfr. ANGELO MELI, *La Misericordia Maggiore di Bergamo*

zionati con estremo rigore. Come per i chierici, anche per i cappellani era fondamentale avere attitudini musicali⁶⁵; non è quindi azzardato pensare ad un loro coinvolgimento nei 'concerti'. Intervengono poi altre due variabili, che mette conto tenere presenti. Anzitutto la duttilità dei cantori, molto spesso impegnati in registri vocali diversi (non solo a Bergamo)⁶⁶ che consentiva, entro certi limiti, di ridefinire gli organici. In secondo luogo, la disponibilità di alcuni musicisti che – pur di venire assunti – accettavano di cantare gratuitamente⁶⁷.

e il vescovo cardinale San Gregorio Barbarigo, in «Bergomum» LVII (1963), p. 26. Il numero di questi sacerdoti varia nel tempo. Nel 1620, Marc'Antonio Benaglio osserva che «per aumento del divino culto, & per honore di questa Chiesa sono già molti anni [dal 1612] esse Residenze accresciute fino al numero di venti»; i cappellani non residenti erano invece otto (MARC'ANTONIO BENAGLIO, *Istituzione et Ordini della Misericordia Maggiore di Bergamo*, in Bergamo MDCXX, per Valerio Ventura, pp. 55-57).

⁶⁵ Per i cappellani, in particolare, si chiedeva «cognitione del canto fermo» (PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 36). Anche la vicenda secentesca del Duomo di Parma non si allontana da questa radicata linea di tendenza. Lo prova, alla fine del 1667, una presa di posizione del vescovo in relazione all'insufficiente preparazione nel canto fermo dei nuovi beneficiati. Tale presa di posizione fu a tal punto dura da determinare un vero e proprio contenzioso tra le parti, che giunse ad implicare la Congregazione dei riti. Il vescovo fu costretto a pubblicare un decreto ove «si dicea che i Consorziali non potevano essere accettati da quel giorno in poi, se non si fossero mostrati istruiti nel canto gregoriano, con esperimento sostenuto davanti al Vescovo, o al suo vicario [...] assegnò un termine di sei mesi per imparar il canto, e farne l'esame». Il decreto fu approvato dalla Congregazione dei riti il 6 settembre 1669. Tuttavia queste disposizioni determinarono serie difficoltà per i beneficiati: nel 1670, il vescovo «mitigò il suo decreto pel canto gregoriano, e lo ridusse ai soli guardacoro, agli ebdomadarii, e ai diaconi». Cfr. GIOVANNI MARIA ALLODI, *Serie cronologica de' vescovi di Parma*, 2 voll., Parma, P. Ficcadori, 1856 (facsimile con moderno indice dei nomi a cura di Felice Da Mareto, Bologna, Forni, 1981), II, pp. 262-263; devo questa segnalazione a Fabrizio Tonelli.

⁶⁶ Abbastanza frequente questa prassi tra tenori e bassi: PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 79.

⁶⁷ Questa 'procedura' è documentata in diverse cappelle. Riporto – solo a titolo di esempio – una delle tante 'suppliche' che i musicisti erano costretti ad inviare per ottenere un inquadramento tra i salariati. L'istanza, scritta nel 1658, è interessante anche perché – essendo indirizzata al Duca – attesta in modo efficace quanto la Corte interferisse sulle assunzioni dei musicisti della Steccata: «[...] Francesco Maggio figlio di M.ro Michele già Cuoco di V. A. S. Humilissimo et devotissimo ser.^{re} gli espone come sono incirca diciotto mesi, che serve di Musico gratis nella chiesa della B.V.S. della Steccata sotto la battuta del s.^r Simpliciano M.^{ro} di Cappella in d.^{ta} Chiesa, havendo l'orante sempre havuto eruditione dal sig.^r Francesco Manelli da V.A.S. Raccomandatolo, per la qual cosa il supplicante essendo povero figliuolo, ricorre [sic] all'Innata benignità di V.A.S. Humilmente supp.^{la} restar servita far dar'ordine, che sia dato un loco di Musico salariato in d.^{ta} Chiesa al povero orante, essendone vacanti alcuni di d.^{ti} loghi per essersi absentati li Musicisti, che vi erano, che di tanta gratia per sempre obligatiss.^o resterà a V.A.S. Quam Deus» (Archivio dell'Ordine Costantiniano di Parma, d'ora in avanti AOCP, *Lettere ducali riguardanti la Cappella musicale 1661-1662*, serie XVI, scatola 40, fasc. 1).

Ciò nonostante, è indubbio che il contributo maggiore veniva dai chierici, non remunerati da alcun compenso ed impegnati per le parti di soprano e contralto⁶⁸. La cappella, nel dopo-peste, fa riferimento in diverse circostanze anche a cantori castrati e a falsettisti. (Nulla di eccezionale, lo verificheremo più avanti, se si commisura questo apporto a quello della Steccata o del Duomo di Parma). Oltre a questi virtuosi – dei quali raramente viene chiarito il ruolo (soprano o contralto) –, intervenivano altri elementi regolarmente pagati che, presumibilmente, appartenevano alla categoria dei *pueri*⁶⁹. In ogni caso, soprattutto nelle festività più solenni è scontato che il gruppo dei soprani e dei contralti fosse potenziato – principalmente in funzione di ripieno – dai chierici che studiavano canto nelle scuole della MIA.

È evidente che l'articolato quadro vocale-strumentale, da me virtualmente abbozzato, rappresentava un esito del tutto straordinario e come tale non proponibile se non nella solennità più importante dell'anno. Non è da escludere che il crescente impegno finanziario (ma anche organizzativo) abbia finito col determinare il ridimensionamento di altre festività, indubbiamente avvertite dai fedeli, quali la Natività, il Corpus Domini e il Natale. Per quanto attiene alla Natività di Maria, in particolare, questo nuovo orientamento è percepibile proprio a partire dagli anni di Giovanni Battista Crivelli che, come si è osservato (cfr. II.1), determinano una svolta senza precedenti nelle scelte di indirizzo della MIA, chiamata a sostenere spese molto ingenti nella promozione dei 'concerti' per l'Assunzione. Del tutto diversa è invece la linea di evoluzione delle ricorrenze del periodo pasquale, celebrate per lungo tempo con un rilievo abbastanza modesto. Tuttavia, alla fine degli anni '50, tali ricorrenze assumono progressivamente un profilo sempre più elevato, adottando – almeno per certi versi – il modello esemplato

⁶⁸ L'obiettivo della MIA era di portare i chierici che studiavano nelle sue scuole all'acquisizione di un alto profilo professionale: «[...] che siano buoni da cantar in chiesa con sicurezza, et con affetto, e politezza così in capella come nell'organo la parte sua con buona voce di soprano o di contralto a giudizio del m.co consiglio di essa mia» (*Scritture MIA* 1303, 1550-1621, f. 185v; per un approfondimento, cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 138-158).

⁶⁹ È interessante notare come tra i *pueri* ingaggiati nelle festività del 1640 e del 1641, figurino soprani e contralti allievi di Tarquinio Merula, allora maestro di cappella ed organista nel Duomo di Bergamo. La collaborazione tra il musicista e la MIA s'interrompe (ancora una volta!) bruscamente nel 1642. In una presa di posizione del 14 aprile, infatti, i reggenti dichiarano: «Vedendo, che il sig.^r Tarquinio Merula non si contenta delli spreggi fatti da lui à questo Ven. Luogo in altro tempo, per aggiungere merito à merito procura per tutte le vie, così dirette, come indirette ogni sorte di pregiudizio alla musica della medesima Chiesa di S.^{ta} Maria. Però l'andarà parte, che per l'avenire niuno de' Musici, organisti, e suonatori di qualsivoglia stromento, che in tempo alcuno serviranno in detta Chiesa di S. Maria, così li presenti, come quelli che di tempo in tempo saranno condotti, non possano in tempo, ne luogo alcuno andar à cantare, ò suonare, ove si ritrovi detto s.^r Tarquinio Merula per organista, musico ò maestro di capella, così nelli giorni obligati, come in quelli di loro libertà [...]» (*Terminazioni MIA* 1282, 1634-1649, f. 177v).

dall'Assunzione. L'inizio di questa evoluzione si colloca nel 1658 (cfr. Appendice 1), allorquando vengono ingaggiati tre cantori milanesi con un esborso non trascurabile di 622,10 lire. I decenni successivi non faranno altro che tradurre gli intendimenti sottesi alle scelte del 1658, con cadenze abbastanza regolari. Che il modello di riferimento sia quello sperimentato nell'Assunzione è provato in diverse occasioni. Nel 1664, per esempio, sono ingaggiati – presumibilmente per i tre uffici di Pasqua – numerosi musicisti della città per il ripieno, con un importo di 259,18 lire⁷⁰. Accanto a loro (ma impegnati per tutto il periodo pasquale) si pongono altri tre cantori 'forestieri' provenienti da Milano e Brescia che vengono pagati 1075 lire, comprese le spese di viaggio. Anche l'ultimo scorcio del secolo prosegue in questo alveo, accreditando il rilievo di una ricorrenza che sembra voler contendere il primato all'Assunzione⁷¹.

⁷⁰ Cfr. *Spese* MIA 1394, 1656-1663, f. 27r. Per essere precisi, alcuni dei musicisti riportati in lista 'servono' anche nella processione del Venerdì Santo. Tra i 'forestieri' figurano due tenori attivi ad Alzano, quindi fuori città.

⁷¹ Nelle *Spese*, il periodo 1684-1688 denuncia una documentazione molto limitata e quindi è impossibile ricostruire il quadro completo degli eventi musicali negli anni Ottanta. Nondimeno, sempre negli anni Ottanta (1682), le fonti ci consentono di apprezzare una celebrazione straordinaria della Settimana Santa che vede la presenza dei parmigiani Ascanio Belli (alto), Giuseppe Calvi (soprano), Giuseppe Rossi (soprano), di un non meglio identificato tenore di Pavia e del ben noto Carlo Ambrogio Lonati, per un importo complessivo di 1.860 lire. A questi musicisti vanno aggiunti altri elementi locali con un esborso, da parte della MIA, di 113 lire (compreso il nolo dell'organo); cfr. *Spese* MIA 1396, 1679-1688, 30 marzo 1682, f. 260r e 20 aprile 1682, f. 265r. Tra i virtuosi parmigiani, si distingue Giuseppe Calvi, indubbiamente conosciuto a Bergamo in quanto attivo nell'organico stabile di Santa Maria negli anni 1673-1676 (cfr. COLZANI, *La cappella musicale in Santa Maria Maggiore* cit., pp. 41-42). Sulla vicenda del musicista – *alias* «Giuseppino» – alla corte di Ranuccio II Farnese intorno al 1690, si veda [CASIMIRO FRESCHOT], *Etat ancien et moderne des Duchés de Florence, Modène, Mantoue, & Parme* [...], Utrecht, G. van Poolsum, 1711, pp. 492 ss. (la citazione è tratta da CARLO VITALI, *Un cantante legrenziano e la sua biografia: Francesco De Castris, musico politico*, in *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale* cit., pp. 567-603: p. 595. Quanto ad Ascanio Belli, è presumibile che in questo periodo fosse attivo alla Steccata. Una nota dei reggenti dell'importante chiesa parmigiana, senza data, ma probabilmente scritta all'inizio degli anni '80, rivela un garbato contenzioso con la Corte Ducale imputabile alle assenze del cantore. La nota è interessante in quanto registra le difficoltà provocate alla cappella musicale allorquando i musicisti andavano a 'servire' in qualche altra istituzione e pretendevano che non avvenisse nessuna ritenuta salariale per l'assenza: «[...] quando si partono altrove in congiuntura di guadagni, ò vanno per cantare in Chiese d'altre Città, ò ne Theatri e nondimeno con suo santissimo zelo [il Duca] ci dichiarò volere che in casi simili fossero contenti di que' denari che d'altrove riportavano, e non dovessero pretendere di più il Mensuale salario dell'Oratorio da essi in que' tempi non servito» (AOCP, *Carteggio riguardante la cappella musicale*, serie XVI, scatola 39).

III. IL DUOMO DI PARMA

III.1. Linee di tendenza nel lungo periodo

Nestore Pelicelli, nel suo articolo sui *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, afferma che «nel 1600 la Cappella corale della cattedrale, come nel secolo precedente, era composta del maestro di Cappella, dell'organista, di un maestro dei Chierici, di instrumentisti e di cantori ordinari in parte sacerdoti provvisti di un beneficio e di seminaristi»⁷². Purtroppo lo studioso, come spesso è rilevabile in altri suoi saggi, non accompagna questa affermazione né con annotazioni dettagliate, né con riscontri documentari precisi, sicché non siamo in grado di cogliere la reale configurazione dell'istituzione musicale parmigiana. La ricognizione archivistica da me effettuata non ha portato importanti indicazioni che consentano di individuare, in particolare, la presenza di organici stabili o – per dirla col Pelicelli - di «istrumentisti e di cantori ordinari». (Ovviamente, è possibile che ulteriori indagini giungano a chiarire, in modo inequivocabile, questo importante aspetto).

Nondimeno, pur in assenza di dati certi, non riesce azzardato sostenere che la Cattedrale di Parma – anche nel '600 – si valesse della presenza di un gruppo di musicisti salariati, con ogni probabilità in numero limitato e composto in prevalenza di cantori. Ad avvalorare l'assunto sono delle note-spesa relative agli ingaggi per la celebrazione di alcune delle maggiori festività che si collocano nelle prime due decadi del secolo. Più in particolare, in occasione dell'Assunzione della B.V.M. del 1603 e del Corpus Domini del 1604 figurano in organico rispettivamente sette⁷³ e cinque⁷⁴ musicisti, definiti «sacerdoti» e «reverendi» del Duomo. Il 30 dicembre 1612, nei mandati, appare invece un compenso dato «per amorevolezza alli musicisti del domo senza li quali spesse volte non havrebbe possuto cantare». Più in sintonia con le liste del 1603 e 1604 risulta un documento successivo, del 31 dicembre 1614, che – sia pure sommariamente - registra il denaro speso per quattro musicisti «forestieri» e «sei preti della Chiesa». Ulteriori e più esplicite conferme emergono, poi, negli anni Trenta: Pasqua e Natale del 1635, Assunzione della B.V.M. e Corpus Domini del 1636. Nelle liste di queste solennità, i nomi dei musicisti del duomo intervenuti vengono classificati come «ordinari».

Le indicazioni espresse da tutte queste note di pagamento appartengano indubbiamente ad ambiti ben distinti: le ultime (1635 e 1636) sembrerebbero riconoscere una piena titolarità (definita dal ruolo di ordinario) che risulta difficilmen-

⁷² PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, X (1933) cit., p. 32.

⁷³ Sette su un totale di 26 musicisti; cfr. AFDP, *Cartella* 3, 1603-1610, 30 agosto 1603.

⁷⁴ Cinque su un totale di 23 elementi (*ibid.*, 4 luglio 1604).

te proponibile in quelle precedenti ove «reverendi», chierici⁷⁵, «musicisti del domo» e «preti della Chiesa» appaiono impegnati occasionalmente, senza alcuna implicazione contrattuale. La soluzione più convincente rimanderebbe, quindi, ai musicisti «ordinari» impiegati, e retribuiti, nelle ricorrenze del 1635 e 1636. Ma – anche in questa direzione – insorgono delle obiezioni senza dubbio fondate. In nessuna cappella musicale a me nota, i musicisti «ordinari» ottengono compensi per prestazioni che, inevitabilmente, si iscrivono nel quadro dei loro «capitoli» o «obblighi» contrattuali. (Si tenga presente, oltretutto, che nelle maggiori festività dell'anno, erano tenuti ad intervenire anche i musicisti «straordinari», gratificati da un salario annuale più modesto rispetto a quello assegnato ai loro colleghi «ordinari»).

L'unica ipotesi che, a questo punto, si potrebbe avanzare è che i «capitoli» stabiliti per gli «ordinari» prevedessero non un salario annuale – come riscontrabile in altre realtà – ma remunerazioni frazionate, effettuate soltanto in occasione delle festività di maggiore rilevanza liturgica⁷⁶. Siffatta ipotesi parrebbe concepibile per gli anni in cui il duomo, con l'elezione di Giovanni Battista Chinelli (1634)⁷⁷, tornò ad avere un maestro di cappella stabile. La nomina del compositore parmigiano, mette conto ricordarlo, avvenne dopo un lungo periodo di notevoli difficoltà determinate dalla crisi economica degli anni 1628-1629 e dalle conseguenze della peste del 1630. Probabilmente non è casuale che tale nomina si ponga nel 1634, vale a dire entro il triennio 1632-1635 caratterizzato da una ripresa, anche se effimera, dell'indice di natalità, accompagnata da una maggiore fiducia in ordine alle effettive possibilità di rilancio dell'economia⁷⁸. Non è da escludere che proprio

⁷⁵ Ho trovato un solo mandato in cui i soprani vengono definiti «del Duomo»; si tratta di una polizza relativa al Corpus Domini del 1634 in cui si distingue, esplicitamente, tra «soprani» e «Li duoi soprani del Duomo» (AFDP, *Mandati* F 5, 1631-1644).

⁷⁶ Le chiese che non avevano ingenti risorse finanziarie dovevano ricorrere a soluzioni del tutto particolari nel programmare le attività musicali. È presumibile che, il più delle volte, prevedessero la presenza non occasionale del solo organista ed ingaggiassero un maestro di cappella con un impegno circoscritto alle grandi celebrazioni. Questo modello è documentato a Brescia nella Collegiata dei S.S. Nazaro e Celso. In questa chiesa, per quanto attiene al maestro di cappella, l'unico contratto del Seicento ad essere noto è quello sottoscritto, nel 1679, da Carlo Francesco Pollaroli. L'accordo non solo dispone che la funzione di maestro venga esercitata unicamente nelle feste principali, ma indica anche quali e quanti suonatori e cantori debbano essere ingaggiati. Per esempio, nella festività dei santi titolari della chiesa, il Pollaroli avrebbe dovuto far ricorso a sei voci e a dieci strumenti cui si sarebbero unite «due voci forestiere» (cfr. EMANUELA CARLI, *Le attività musicali nella Chiesa dei S.S. Nazaro e Celso di Brescia nell'età barocca*, tesi di laurea, Università Cattolica di Brescia, a.a. 1988/1989, pp. 81-82).

⁷⁷ Il primo pagamento a favore del Chinelli è relativo al bimestre giugno-luglio 1634; cfr. AFDP, *Mandati* F 5, 1631-1644, 29 luglio 1634. L'ultima retribuzione da me individuata nei *Mandati*, che attesta la sua presenza come maestro di cappella, porta la data del 22 dicembre 1636 ed è attinente al trimestre ottobre-dicembre dello stesso anno.

⁷⁸ ROMANI, *Nella spirale di una crisi* cit., p. 71.

l'aver avvertito i segni di una congiuntura apparentemente favorevole abbia portato i reggenti ad investire nella musica e, contestualmente, ad avviare un piano di razionalizzazione della cappella, sia ricorrendo ad un musicista affermato, qual era il Chinelli, sia istituendo un organico stabile formato da musicisti 'ordinari'. Allo stesso tempo, è legittimo pensare che la grave crisi immediatamente successiva, determinata dalla politica aggressiva di Odoardo Farnese (si pensi alla disastrosa guerra contro la Spagna negli anni 1636-1637) si sia posta come un ostacolo insormontabile per la realizzazione di quanto era negli intendimenti dei reggenti. Sta di fatto che dopo la partenza del Chinelli, la cappella musicale attraversò un lungo arco di tempo senza poter contare su un maestro salariato. Come già nel 1632 e 1633, per le grandi solennità si fece riferimento a Simpliciano Olivo, maestro di cappella alla Steccata. Solo nel luglio del 1651 venne chiamato a reggere l'istituzione musicale, in modo stabile, l'organista Giovanni Battista Grossi⁷⁹, sostituito, alla fine del 1652 dal Chinelli⁸⁰.

Da queste poche annotazioni, riesce evidente come Giovanni Battista Chinelli e Simpliciano Olivo abbiano esercitato un ruolo di primo piano nella vicenda musicale del Duomo di Parma nei tre decenni che seguirono alla drammatica epidemia del 1630. Ad essi si debbono, con ogni probabilità, le scelte di indirizzo che noi – non essendo rimasta traccia del repertorio proposto⁸¹ – possiamo intuire soltanto dalla composizione degli organici che si propongono di anno in anno nelle festività più avvertite. Nel quadro complessivo di tali festività, si rileva che la solennità per eccellenza, come in Santa Maria Maggiore a Bergamo, è quella dell'Assunzione della B.V.M.; una celebrazione che esplica pienamente la titolarità della Chiesa. In primo piano sono posti anche il Corpus Domini e la Pasqua e in minor misura il Natale, mentre decisamente in ombra risultano la Pentecoste, Tutti i Santi ed altre ricorrenze. In quasi tutte queste feste, il numero delle funzioni in cui intervenivano i musicisti era inferiore a quello riscontrabile in altre importanti chiese del Nord Italia, una per tutte la Steccata di Parma⁸², che prevedevano l'esecuzione in musica quanto meno dei primi e secondi vesperi e della messa. In Duomo, soltanto l'Assunzione tendenzialmente ottemperava a questo modello. La Pasqua, tuttavia, in alcune occasioni era preceduta dalla celebrazione di tutta la settimana santa in tanto solenne, in quanto accompagnata dalla musica. Un mandato del 1619, «Per la musica fatta nel duomo la settimana santa et le feste di pascha del 1619 giornate n.º 8», riporta i pagamenti di undici musicisti che in

⁷⁹ Cfr. PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, X (1633) cit., p. 41.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁸¹ Abbiamo un'unica indicazione, relativa al Corpus Domini del 1640, che attesta l'esecuzione di «musica fatta dal S. Simpliciano Oliv» (AFDP, *Libro dei Recipiet e delli Mandati* F. 15, 1633-1654, f. 111v).

⁸² Cfr. AOCP, *Ordinazioni* 12, 1621-1622, 9 novembre 1622, f. 39.

otto giorni risultano impegnati in 12-13 uffici⁸³. Un altro mandato del 1621 è ancor più significativo in quanto specifica quali fossero le funzioni liturgiche: «Per li musici havendo fatto musica al duomo il giorno delle palme la mattina, il mercoledì la sera la Giobia mattina e sera il venerdì mattina e sera il sabato la mattina la domenica di pascha mattina e sera». Tra i musici posti in lista, troviamo cinque strumentisti: quattro suonatori di trombone (1A, 2T, 1B) ed uno di cornetto che, sulla scorta di una prassi invalsa in altre cappelle, sono proposti anche nel Triduo delle Tenebre, in aperto contrasto con le disposizioni della Chiesa⁸⁴.

III.2. Gli organici

Se consideriamo l'evoluzione della cappella parmigiana nel lungo periodo (dall'ultima decade del secolo XVI agli anni '50 del '600), dobbiamo riconoscere che le fastose celebrazioni delle solennità principali rappresentano un importante segno di continuità. Un segno che la cesura provocata dalla grande epidemia del 1630 non mette affatto in discussione. Dopo il 1630, infatti, l'istituzione musicale pare in grado di superare le gravi difficoltà in modo abbastanza rapido, investendo risorse finanziarie che, mediamente, sono superiori a quelle degli anni precedenti. Se assumiamo come variabile l'Assunzione della B.V.M., la documentazione acquisita attesta questa ripresa già dal 1631, allorquando vengono ingaggiati 19 musici con una spesa, non del tutto trascurabile, di lire 156,02⁸⁵. Sono, tuttavia, i dati successivi ad accertare una marcata e sorprendente tendenza al rialzo: nel 1632 i componenti l'organico sono 20 (£ 207,12)⁸⁶; nel 1633, 21 (£ 241)⁸⁷; nel

⁸³ Cfr. AFDP, *Cartella* 1, 19 aprile 1619.

⁸⁴ Su questo tema, cfr. PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità* cit. Un altro elemento di convergenza con altre cappelle (nella fattispecie, San Marco a Venezia, Santa Maria Maggiore e Cattedrale a Bergamo) è costituito dall'uso della spinetta nel Mattutino: «[£ 9 al] Sig.^r Ghirardello Violone per accompagnare la spinetta alli trè mattutini della settimana santa» (AFDP, *Mandati* F 6, 1644-1660, 21 agosto 1651). Cfr. anche PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra* cit., p. 275.

⁸⁵ AFDP, *Mandati* F 5, 1631-1644. Il totale dei musici per questa festività e per quelle prese in considerazione in seguito comprende, oltre al maestro di cappella, anche l'organista che, essendo 'stabile', non compare nelle liste-spesa.

⁸⁶ *Ibid.*, maestro di cappella è Simpliciano Olivo.

⁸⁷ *Ibid.* Come maestro di cappella figura Simpliciano Olivo che, insolitamente, viene pagato in doppie di Spagna, una moneta «forte». Evidentemente il musicista parmigiano era in grado di pretendere compensi non in valuta di conto (quale la lira) esposta inesorabilmente al deprezzamento. Su questo tema, cfr. ALDO DE MADDALENA, *Moneta e mercato nel '500. La rivoluzione dei prezzi*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 6-8.

1636, 22 (₣ 321,12)⁸⁸. La rilevazione del 1636 è rimarchevole almeno per due ordini di motivi. Anzitutto per la somma di denaro stanziata che – per quanto mi è noto – non trova riscontri nel periodo considerato in questo studio, come può attestare la Tabella 2 ove i valori mediamente si attestano al di sotto delle 250 lire (la punta più elevata, ₣ 272, è del 1650; la più bassa, ₣ 59, del 1638). L'altro motivo di interesse è costituito dalla presenza di elementi provenienti da fuori Parma, che giustifica l'entità del denaro speso: un soprano ed un suonatore di trombone di Piacenza (₣ 93,12), un soprano di Reggio (₣ 33) e un violinista di Borgo (₣ 33). Indubbiamente, questo coinvolgimento di musicisti «forestieri» risulta un esito straordinario. Normalmente il Duomo faceva riferimento ad elementi che appartenevano ad altre cappelle di Parma, soprattutto a quella della Steccata.

Nondimeno, questa ripresa nell'immediato dopo-peste - che giunge ad accertare una evoluzione affatto assonante con la tradizione liturgica della chiesa - pare collocarsi in un orizzonte piuttosto alieno dall'indulgere a processi fortemente innovativi. La composizione degli organici disvela questa sorta di inerzia non fosse altro che per l'esitazione nel proporre in modo convincente l'apporto degli archi. In questa esitazione, si può cogliere la pesante ipoteca espressa da orientamenti consolidati. Nel primo trentennio del secolo, in effetti, a prevalere in assoluto sono i suonatori di cornetto e trombone. In una cappella incline - fin dall'ultimo scorcio del '500 - a concedere uno spazio sempre più ampio agli strumenti, possiamo notare come questi suonatori siano particolarmente numerosi. A titolo d'esempio, nella lista per l'Assunzione del 1607⁸⁹, sono presenti un cornetto ed otto tromboni che diventano rispettivamente due e otto in quella del 1609⁹⁰. Il vertice assoluto viene raggiunto, in occasione del Corpus Domini del 1610⁹¹, con due cornetti e nove tromboni. Ovviamente il registro dei tromboni era vario: i mandati relativi all'Assunzione del 1619 e del 1620⁹² chiariscono, inequivocabilmente, la tessitura dei sei tromboni che compongono, assieme a due cornetti, il gruppo strumentale: due alti, due tenori e due bassi.

Il duomo, in questa predilezione per gli ottoni a discapito degli archi, sembra seguire il modello proposto dalla Steccata che, nei primi trent'anni del '600, si avvale di due soli violinisti, Biagio Marini e Paolo Romano. Sia l'uno, sia l'altro operano nella cappella per periodi abbastanza brevi: il primo dal 1621 all'inizio del

⁸⁸ AFDP, *Mandati* F 5, 1631-1644.

⁸⁹ AFDP, *Cartella* 3, 1603-1610.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² AFDP, *Cartella* 1, 1619-1622.

1623⁹³, il secondo nel biennio 1625-1626⁹⁴. Sempre nella Steccata, ancora più rimarchevole risulta l'esclusione del violone che – a differenza del violino – in questo arco temporale non compare mai nei registri amministrativi⁹⁵. A riprova di questo convergere con le scelte della Steccata, anche nella cappella del Duomo il disinteresse per il violino non è assoluto. Nei mandati del Duomo emergono, eccezionalmente, annotazioni che attestano l'impiego dello strumento nelle prime tre decadi del secolo. Le occorrenze che ho colto sono soltanto due e concernono la celebrazione dell'Assunzione del 1606 e del 1626. Nella lista-spesa del 1606, vengono indicati due violini in un insieme composto da due cornetti e da otto tromboni⁹⁶; in quella successiva, appare un unico violino con un cornetto e sette tromboni⁹⁷.

⁹³ Il provvedimento di nomina di Biagio Marini è degno di nota in quanto rivela pienamente il credito di cui godeva a Corte: «A chi piace delle S.S. vostre, che sij accettatto [sic] nel numero delli musici di codesto oratorio per sonare et cantare il sig.^r Biaggio Marini raccomandato da S. Altezza Ser.^{ma} con provisione di scudi 4 da lire 7,6 per scudo il mese à viva voce, stando, che è statto laudato, et approbato da S.A.S. obtentum viva voce omnibus approbantibus», AOCp, *Ordinazioni* 12, 1621-1622, 22 gennaio 1621, ff. 33r-v. L'ultimo pagamento registrato a favore del musicista è quello del I bimestre 1623 (AOCp, *Ordinazioni* 13, 1623-1624, f. 36v). Biagio Marini come altri musici della Steccata, negli stessi anni, è attivo anche alla Corte Ducale di Parma; cfr. Archivio di Stato di Parma (da qui in avanti ASP), *Ruolo farnesiano* 13, 1620-1624, ff. 78v-79r.

⁹⁴ Il musicista è eletto il 24 marzo 1625 (AOCp, *Ordinazioni* 14, 1625, f. 45r). Compare per l'ultima volta nei pagamenti relativi al quarto bimestre del 1626 (AOCp, *Ordinazioni* 15, 1626-1628, f. 85v).

⁹⁵ Che i reggenti della Steccata fossero poco interessati all'apporto degli archi è provato da due lettere. Nella prima, letta in consiglio il 5 agosto 1622, Giacomo Antonio Mori Milanese, «musico e suonatore di contrabbasso da gamba», supplica di essere assunto ed inquadrato tra i «provisionati». Gli viene risposto di presentarsi «quando farà bisogno» (AOCp, *Documenti riguardanti la Cappella Musicale 1614-1631*, XVI, 39). Nella seconda, letta in consiglio il 15 dicembre 1623, Marco Antonio Benedini chiede di essere ingaggiato, «sapendo non esservi altro» violinista nella cappella. I reggenti respingono l'istanza, affermando lapidariamente che «non vi è bisogno della parte di questo musico» (*ibid.*). L'orientamento dell'istituzione muta decisamente nel dicembre del 1631, allorché viene assunto il compositore mantovano Carlo Farina «poiché è stato giudicato che nel concerto della musica sia buona la parte del violino» (AOCp, *Ordinazioni* 17, 1631-1632, f. 235r). A riprova di questa nuova disposizione, il 2 febbraio 1632 viene eletto un altro musicista d'eccezione, Giovanni Battista Bonamente: «giudicandosi che sia espediente d'annoverare nell'corpo [sic] della musica dell'oratorio della Madonna della steccata il padre fra Gio. Battista de Bonamente del ordine fanciscano sonatore del violino et offerendo lui di volere servire Pero a chi piace delle SS. V.V. che detto Padre sia accettatto nel numero de musici di detto oratorio con provissione [sic] di scudi dieci da lire sette et soldi sei l'anno il mese principiando il mese il primo Giorno del corrente dia la palla negra a chi non piace dia la bianca [...] omnibus approbantibus» (*ibid.*, ff. 429r-v).

⁹⁶ AFDP, *Mandati* F 5, 1631-1644. Il documento non specifica i ruoli dei suonatori. L'individuazione di tali ruoli, da me effettuata, non è del tutto certa per uno degli otto tromboni.

⁹⁷ *Ibid.*

È soltanto a partire dal 1631, che si possono cogliere i primi segni di discontinuità con il passato rappresentati dalla comparsa, non episodica, nelle liste di suonatori di violino, viola, violone e contrabbasso⁹⁸. Tuttavia, come si è osservato, in questa nuova disposizione prevale una linea di indirizzo ancora incerta; per apprezzare un mutamento tanto netto, quanto coerente negli sviluppi, si deve giungere all'Assunzione del 1639 (cfr. Tabella 2), allorquando la cappella – sotto la direzione di Simpliciano Olivo – può contare su due violini ed un violone. Le festività successive non faranno altro che confermare questa scelta di campo che finalmente apre, in modo deciso e definitivo, agli archi. La misura di questo nuovo apporto varia a seconda delle festività; nondimeno, per quanto attiene al violino, lo spettro di oscillazione dei valori lungo l'asse diacronico (da 1 a 4 per l'Assunzione) tende a gravitare mediamente sulle due unità⁹⁹. Un indice di frequenza invece nettamente inferiore caratterizza gli altri archi. La viola rivela una presenza abbastanza stabile soltanto nell'ambito dell'Assunzione. Quanto al violone il suo impiego, molto limitato sino al 1649, si propone interrottamente nella solennità mariana più importante dal 1650 al 1659¹⁰⁰. A ben vedere, il 1650 rappresenta per il decorso del violone un vero e proprio crinale, in quanto – a partire da questa data – il ricorso dello strumento emerge con una certa continuità in quasi tutte le festività indicate nella Tabella 2. Segno evidente di come la cappella parmigiana fosse portata negli anni Cinquanta ad allinearsi, sia pure tardivamente, con gli orientamenti più avanzati del Nord Italia. (Anche in questa nuova disposizione si intravede una certa convergenza con gli indirizzi sperimentati alla Stecca-

⁹⁸ I dati relativi al periodo 1631-1635 attestano l'impiego del violino nell'Assunzione (1631, 1632 e 1636), nel Natale (1634), nel Corpus Domini (1635) e nella Pasqua (1635). Netamente inferiori riescono le occorrenze per la viola e il contrabbasso. La prima appare nel Natale del 1633; il secondo nell'Assunzione e nella Pasqua del 1633. Da ultimo, il violone viene registrato una sola volta, in occasione del Corpus Domini del 1634 (AFDP, *Mandati* F 4 e F 5). Per quanto attiene alla direzione della cappella, troviamo i nomi del castrato piacentino Alessandro Galli, «per cantare et haver cura della musica» (dall'Assunzione del 1631 alla Pentecoste del 1632), di Simpliciano Olivo (dall'Assunzione del 1632 al Corpus Domini del 1633) e – come si è visto - di Giovanni Battista Chinelli (dal Corpus Domini del 1634 all'Assunzione del 1636).

⁹⁹ Nel periodo successivo (1660-1681), i valori oscillano da 1 a 3. Tuttavia l'andamento degli anni precedenti è confermato in quanto la linea di tendenza, mediamente, si attesta sulle due unità.

¹⁰⁰ Nelle due decadi successive al 1662, gli organici dell'Assunzione rivelano un ricorso al violone abbastanza sporadico. Non così per il Corpus Domini, ove l'apporto dello strumento risulta pressoché continuativo. Per questa solennità, negli anni '60, i mandati registrano spesso addirittura due violoni. Sia pure in minor misura, anche la celebrazione della Pasqua è caratterizzata da una presenza non occasionale del violone (cfr. AFP, *Mandati* F 7, 1660-1681, e F 8, 1661-1673).

ta)¹⁰¹. Il contrabbasso presenta, invece, un profilo del tutto diverso, in quanto la suo apporto si esprime in modo del tutto occasionale.

Non va sottaciuto, per altro, che l'assegnazione di questi strumenti alla famiglia del violino non sempre è certa. Per la viola i margini di dubbio sono circoscritti ad un solo musicista il cui nome, Francesco Maria Bonani, è accompagnato dall'indicazione generica di «viola» (cfr. Appendice 2). Negli altri casi (Giacomo Antonio Ghirardelli, Andrea Silva e Costante Manelli), nelle liste appare quasi sempre l'espressione «viola da braccio». Più arduo riesce fare chiarezza nell'ambito del violone. A parte le occorrenze ove figurano Andrea Silva, Giacomo Antonio Ghirardelli e Giuseppe Galani (di solito suonatore di violino), risulta impossibile stabilire con certezza che i violoni, registrati nei mandati, appartengano alla famiglia del violino e non a quella della viola da gamba. Oltretutto, a rendere più complessa la questione, interviene il termine «viola grossa», uno strumento suonato sempre, con un'unica eccezione, da Giovanni Giacomo Pellinghelli. Il fatto che per il Pellinghelli, in alcune occasioni, venga indicato il violone, mi induce a pensare che «viola grossa» – in un periodo ancora caratterizzato da una notevole approssimazione terminologica – sia da interpretare come sinonimo di violone¹⁰². In definitiva - facendo riferimento sia ai casi più sopra accertati, sia alle conclusioni di Stephen Bonta -, affermare che nel Duomo di Parma per violone si intendesse il violino basso pare un'ipotesi non priva di fondamento.

¹⁰¹ I dati relativi alla vicenda musicale della Steccata negli anni '40 e '50 da me acquisiti sono ancora parziali e non consentono raffronti sistematici. Tuttavia – orientativamente – possiamo fare riferimento all'organico stabile, registrato il 5 aprile 1647, che è composto da cinque suonatori: uno di cornetto, due di trombone, uno di violino, uno di contrabbasso (AOCP, *Ordinazioni* 26, 1647-1648, ff. 194r-195r). Altre importanti indicazioni si devono al «Rollo de SS.^{ti} Musici [...] della Steccata di Parma», AOCP, Serie XVI, scatola 40). La fonte che – in relazione ai nomi riportati - dovrebbe collocarsi alla fine degli anni '50, riesce interessante sia per i giudizi espressi sui musicisti (molti di essi risultano raccomandati dalla Corte Ducale), sia per la composizione dell'organico stabile. Alla luce di questo documento, la cappella può contare su due cornetti, due tromboni, due violini, un contrabbasso e un liuto.

Per quanto attiene, invece, agli ingaggi di musicisti forestieri, sempre negli anni '50, dati significativi emergono in occasione dell'Annunciazione, la festività più solenne della Steccata. Per questa ricorrenza, sempre a titolo orientativo, nel 1652, vengono registrati tre violini e due tromboni (AOCP, *Ordinazioni* 28, 1651-1652, ff. 45r-46r); nel 1653, tre violini, due tromboni, un cornetto e un liuto (AOCP, *Ordinazioni* 29, 1653-1654, f. 29v).

¹⁰² La mia conclusione è corroborata da quanto afferma Noel O' Regan nel suo eccellente studio sulla musica poliorale a Roma: «During 1610s the *violone* (also called *bassone* or *viola grossa*) became common as a foundation instrument, particularly at S. Pietro [...]»; cfr. NOEL O' REGAN, *The Performance of Roman Sacred Polychoral Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries: Evidence from Archival Sources*, in «Performance Practice Review» 1/7 (1994), pp. 107-146: p. 126.

Anche per il contrabbasso insorgono serie difficoltà interpretative. I musicisti che nelle polizze vengono esplicitamente indicati come suonatori di questo strumento sono due: Antonio da Carpi e Francesco Viola (cfr. Appendice 2). Solo per il secondo abbiamo altri riscontri documentari che ne attestano l'attività come contrabbassista nella cappella della Steccata nel 1646¹⁰³. Il fatto che tanto le fonti del Duomo, quanto quelle dell'Oratorio della Steccata, di solito piuttosto puntuali nel redarre le note contabili, attribuiscono a Francesco Viola il contrabbasso, senza mai riportare altra precisazione, mi porta ad ipotizzare che lo strumento in questione appartenesse alla famiglia del violino. Al dominio delle ipotesi si sottrae invece il già citato Costante Manelli, suonatore di violino e di viola, che troviamo impegnato al «violon grosso» nella Pasqua del 1660 (cfr. Appendice 2). Qui si tratta certamente di un contrabbasso¹⁰⁴ che non può essere ricondotto all'ambito delle viole da gamba.

Da un punto di vista comparativo, è interessante notare come l'insistito ricorso al violone, negli anni '50, sia accompagnato da una marcata flessione nell'ambito dei tromboni: il loro numero, dopo l'Assunzione del 1649 (eccezione fatta per Tutti i Santi del 1652), si riduce a due e, con il 1655, ad uno. Questa diminuzione progressiva non è un dato trascurabile laddove si consideri che dal 1631 al 1641 l'indice di frequenza dello strumento è molto elevato (5 occorrenze nel 1634-1635 e ben 6 nel 1636). Tale indice permane ancora alto tra il 1644 e il 1649, allorquando si impone una soluzione, un cornetto e tre tromboni, già adottata nell'Assunzione del 1632 e nel Corpus Domini del 1634, che pare rispondere ad un modello di articolazione 'classico' (SATB)¹⁰⁵. Un altro aspetto degno di rilievo è rap-

¹⁰³ Francesco Viola viene ingaggiato, come suonatore di contrabbasso, in occasione della Annunciazione celebrata alla Steccata nel 1646 (AOCP, *Ordinazioni* 25, 1645-1646, ff. 44r-v). Va rilevato che nell'organico proposto in Duomo per l'Assunzione del 1650, alla «viola grossa» figura un non meglio identificato Francesco. È possibile che, registrando Francesco, si volesse indicare Francesco Viola.

¹⁰⁴ Costantino Manelli – figlio del ben più noto Francesco – figura come suonatore di contrabbasso nel cit. «Rollo de SS.ⁿⁱ Musici [...]» della Steccata di Parma.

¹⁰⁵ I tre suonatori di trombone sono sempre gli stessi (cfr. Appendice 2): Pietro Paolo Canti, Pietro Francesco Bucci e Giovanni Antonio Furia. In ordine al registro dello strumento, per il primo abbiamo soltanto un'indicazione (trombone alto) nella lista dell'Assunzione del 1626 (AFDP, *Cartella* 2). La posizione del secondo è invece chiarita da tre suppliche all'Oratorio della Steccata – una senza data, le altre del 1631 – in cui il musicista si definisce «sonatore di trombone grosso» (cioè basso). Va poi rilevato che il Bucci in altre due istanze, del settembre 1616 e del marzo 1631, chiede di essere assunto dichiarando la propria disponibilità a ricoprire tutti i ruoli: trombone contralto, tenore e basso (AOCP, *Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.). Nel 1633, sempre alla Steccata, in un mandato figura come suonatore di «trombon doppio» (AOCP, *Mandati* 48, 1627-1641). Per Furia, l'unico trombonista rimasto in cappella, dopo il 1655 (la sua presenza in organico è documentata sino al 1668), mancano nelle fonti rilievi preci-

presentato dalla presenza, abbastanza stabile, in organico della tiorba¹⁰⁶ proprio negli anni 1655-1659, cioè a dire nel periodo in cui la cappella si vale – come si è visto – di un solo suonatore di trombone¹⁰⁷.

Sempre nell'ultima decade (cfr. Tabella 2), s'impone all'attenzione la disponibilità di due suonatori di cornetto¹⁰⁸. Il fatto non può passare inosservato se si considerano le difficoltà che, a partire almeno dagli anni '40 del Seicento, dovevano incontrare le più importanti istituzioni per assicurarsi l'apporto di uno strumento segnato da un evidente declino. Anche San Marco a Venezia avverte in modo esplicito tali difficoltà se è vero che i procuratori, proprio all'inizio degli anni '40, incentivano lo studio di uno strumento caratterizzato tanto da un esercizio faticoso, quanto da una «armonia molto grata»¹⁰⁹. Nel Duomo di Parma, per

si; tuttavia si può pensare che – almeno negli anni in cui i tromboni erano tre – egli venisse impiegato nella parte di tenore.

¹⁰⁶ Prima degli anni Cinquanta l'uso della tiorba è molto sporadico. Notevole, in ogni caso, la presenza di Andrea Falconieri nell'Assunzione del 1631 e del 1633 (AFDP, *Mandati* F 5, 1631-1644). Il musicista figura, come suonatore di liuto, anche nella lista dell'Annunciazione celebrata alla Steccata nel 1632 (AOCP, *Ordinazioni* 17, 1631-1632, ff. 336v-337r). Come è noto, Falconieri fu attivo per diversi anni alla Corte Ducale di Parma, in particolare nel periodo 1629-1635 (cfr. ASP, *Ruoli Farnesiani* 15-16 e PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, X (1933) cit., pp. 235-236).

¹⁰⁷ L'impiego di un trombonista si ripropone come una costante, in diverse festività, anche nel periodo 1660-1681. Sempre in tale arco temporale, del tutto eccezionale risulta invece l'apporto di due suonatori (cfr. AFP, *Mandati* F7, 1660-1681 e F 8, 1661-1673).

¹⁰⁸ Il ricorso sistematico ad uno o due cornetti è attestato anche nelle due decadi successive. Degna di nota, in particolare, la presenza pressoché continuativa di due suonatori (Giovanni Francalanza e Francesco Fontanesi) nelle festività celebrate tra il 1678 e il 1681 (*ibid.*).

¹⁰⁹ «Essendosi dismisso già molto tempo il sonar nelli concerti, che si fano in Chiesa di San Marco, et in tutta la città l'istrumento del Corneto, che solea render armonia molto grata, et di compita sodistatione, et desiderando gli Eccellentissimi Signori Procuratori di rittornar à ravvivare detto istrumento et essendo informati della molta fatica che conviene fare quelli che lo vogliono esercitare, hanno per dar animo così alli presenti come ad altri che volessero attenderci, terminato che à Pietro Furlan al presente concerto ordinario in Chiesa siano agionti ducati 15 all'anno et à Marco Corradini Cantor ordinario pure in Chiesa siano dati altri ducati 15 all'anno con obbligo à tutti doi di dover nelle Musiche che si farano in detta Chiesa, et sempre, che li sarà ordinato dal Maestro di Capella sonar il detto Corneto, esercitandovisi per dover riuscire sempre migliori [...]» (il documento è pubblicato in JAMES H. MOORE, *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, 2 voll., Ann Arbor, UMI, 1981, I, p. 264). Anche al Santo di Padova si rileva la «carestia» di suonatori di cornetto; nel 1678, il presidente Lepido Zabarella afferma che di questo strumento «non occorre discorrere perché è tanto grande la carestia de sogetti professori [...] che stimo gran difficile [?] la provisione» (cit. da ANTONIO SARTORI, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, a cura di Elisa Grossato, con un saggio introduttivo di Giulio Cattin, *Fonti e studi per la storia del Santo a Padova*, V/4, Neri Pozza, Vicenza 1977, p. 214). I due suonatori di cornetto, presenti nel Duomo di Parma nelle diverse festività, sono Giovanni Fontana e Giovanni Francalanza, che risultano in organico anche in al-

altro, i due suonatori di cornetto si propongono in una compagine strumentale che dopo il 1650 è destinata ad assumere proporzioni notevoli se commisurata a quella vocale. L'esito non giunge certamente del tutto inatteso, ma traduce un'attitudine di fondo. Come abbiamo osservato, la cappella, musicale – quanto meno nelle funzioni più importanti – poteva contare su gruppi strumentali sempre ragguardevoli sin dalla ultima decade del Cinquecento. Pure nell'immediato dopo-peste, questa peculiarità ha campo di porsi pienamente, riavviando una linea di tendenza che già negli anni '40 si muove verso valori piuttosto elevati. È tuttavia con la decade successiva che il rapporto voci-strumenti si fa più stretto. In alcune occasioni il numero dei suonatori supera quello dei cantori (cfr. Tabella 2), come attestano le ricorrenze dell'Assunzione (12-9) e del Natale del 1652 (10-6). Se poi dovessimo escludere il maestro di cappella dal gruppo vocale (non vi è nessun indizio che Giovanni Battista Chinelli o Simpliciano Olivo fossero impegnati anche nel canto)¹¹⁰, l'*écart* tra le due compagini risulterebbe in linea generale più contenuto.

Da questo raffronto è evidente che gli organici del Duomo non potevano basarsi solo sui musicisti ingaggiati. Come accertato in altre realtà (da Santa Maria Maggiore a Bergamo al Santo di Padova, alla Steccata, ecc.), la cappella parmigiana, nei 'concerti', si valeva sicuramente del contributo di elementi appartenenti al clero e al seminario (*pueri cantores*) non salariati¹¹¹. È possibile che alcuni di questi elementi fossero in qualche modo gratificati e che la documentazione di emolu-

cune liste della Steccata. In particolare, il già citato «Rollo de SS.^{ti} Musici [...] della Steccata di Parma» svela apertamente le intenzioni dei reggenti con la seguente annotazione: «Il Francalanza cornetto non si leva perché non vi è altro che Possa servire in evento di morte di D. Giovanni già vecchio». Cfr. anche nota 108.

¹¹⁰ Ovviamente è possibile che – almeno in alcune occasioni – i maestri di cappella fossero impegnati come suonatori, per es., all'organo. Mette poi conto precisare come, in un numero molto limitato di ricorrenze, in assenza di un maestro 'titolato', la cappella facesse riferimento per la direzione a musicisti di solito attivi come cantori o suonatori. Oltre al castrato Alessandro Galli (cfr. nota 98), troviamo il tenore Pietro Simone Campari (Natale, Pasqua e Corpus Domini del 1651) e il violinista Matteo Vecchi (Pentecoste del 1658). Tuttavia, contrariamente a quanto rilevato per Alessandro Galli, le fonti non precisano se i due musicisti dovessero anche cantare o suonare.

¹¹¹ L'esigenza di ricorrere a musicisti di 'complemento' pare proporsi a maggior ragione nelle due decadi successive (1661-1681) ove il numero degli strumenti (sempre elevato), risulta spesso uguale o superiore a quello delle voci. In particolare, il rapporto tra i due gruppi volge in modo deciso a vantaggio dei suonatori dopo il 1678, allorché – come si è osservato alla nota 4 – la cappella pare orientata a puntare soprattutto su cantori di alto profilo professionale. A titolo di esempio, nell'Invenzione della Croce del 1681 i mandati registrano, per due funzioni (messa e vespro), 4 voci, tutte gratificate con emolumenti che si avvicinano al doppio di quanto pagato al quinto cantore. Il gruppo strumentale è composto da 2 violini, 2 cornetti, 1 fagotto e 1 liuto. Ovviamente l'organico doveva avvalersi anche di un organista, non riportato nella polizza in quanto stabile (cfr. AFP, *Mandati* F 7, 1660-1681, e F 8, 1661-1673).

menti del tutto occasionali non ci sia pervenuta¹¹². Proprio in relazione a questi musicisti di 'complemento' che - in assenza di un gruppo stabile - erano forse in numero maggiore rispetto a quello di altre istituzioni, ci è impossibile valutare quale fosse la reale configurazione della cappella. Sulla scorta delle indicazioni acquisite in diversi centri, è presumibile che fosse prevalentemente l'ambito vocale il più interessato dal coinvolgimento di tale componente. Del resto gli squilibri, anche forti, ravvisabili tra le singole voci parrebbero corroborare questa conclusione. Ovviamente non va trascurata, in modo assoluto, l'eventualità che gli strumenti raddoppiassero le voci in virtù di una prassi policorale consolidata e particolarmente seguita al Santo di Padova ove, nel primo Seicento, il trombone e il cornetto erano inquadrati rispettivamente nella parte del basso e del soprano¹¹³. Verrebbe fatto di spiegare sulla base di questa prassi anche l'insistita predilezione del Duomo di Parma per il cornetto. Nondimeno ho l'impressione che una simile scelta non appartenesse alla 'normalità' e questo per due ordini di ragioni. Anzitutto per la disponibilità di chierici in grado di esprimersi come *pueri cantores*; in secondo luogo per la presenza non episodica in organico di castrati (soprani ed alti) cui non sembra azzardato riconoscere un alto profilo professionale¹¹⁴. Certamente questa presenza, che costituisce un aspetto peculiare della cappella, finiva con l'assumere un rilievo straordinario sia in versione solistica, sia in proiezione policorale, in una temperie votata - è bene ribadirlo - all'eccedenza estetica, tanto vicina ad esiti teatrali, quanto eteronoma rispetto ai limiti dell'*ethos* devozionale.

¹¹² Si potrebbe ipotizzare una distinzione di tipo amministrativo tra i musicisti più quotati e gli elementi di 'complemento', di norma impiegati nei ripieni, sulla base di un modello abbastanza simile a quello adottato in Santa Maria Maggiore a Bergamo e in San Petronio a Bologna. Per la basilica bergamasca si veda l'Appendice 1. Per San Petronio si può far riferimento alle liste della fine degli anni '50 che, da subito, caratterizzano il nuovo impulso dato da Maurizio Cazzati alla cappella. Esemplari risultano i documenti contabili del 1659 che suddividono chiaramente i compensi: la «Spesa per li musici forestieri fatti venire per la festa di S. Petronio quest'anno 1659 celebrata per la prima volta nella Capella nuova trasportata indietro nella 6^a crociera aggiuntata alla chiesa vecchia [...]» e la nota relativa ai musicisti della città (ben 52!). Che questi ultimi fossero destinati ai ripieni è chiarito dalla lista del 1660: «Pagati a n.º 55 musicisti da ripieni della città, a £. 1.10 per funzione [...]» (cfr. Archivio Fabbriceria di San Petronio, *Nota delle spese fatte per la festa di S. Petronio* cit.). Non è da escludere che i musicisti parmigiani di 'complemento' costituissero un punto di riferimento importante per le funzioni celebrate nelle occasioni meno rilevanti dell'anno liturgico. Questo giustificerebbe la presenza di maestri di cappella stabili e salariati, quali il Chinelli e il Grossi.

¹¹³ Cfr. MAURIZIO PADOAN, «L'armonico bombo»: *organici strumentali al Santo di Padova nel primo Barocco*, in *Affetti Musicali*. Studi in onore di Sergio Martinotti, a cura di Maurizio Padoan, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 23-45; p. 29.

¹¹⁴ Basti pensare al contributo espresso, con una certa continuità, da Alessandro Galli, celebre soprano castrato. (Nel Duomo di Parma figura quasi sempre nel ruolo di contralto, cfr. Appendice 2). Galli, che era anche compositore, fu a lungo attivo sia nella cappella ducale, sia in quella della Steccata.

IV. LA DISPOSIZIONE NELLO SPAZIO

IV. 1. Santa Maria Maggiore: organo vecchio, organo nuovo e cantoria

Si può certamente affermare che la magnificenza propria della policoralità caratterizzi le feste tradizionalmente più avvertite in tutte le chiese in grado di investire cospicue risorse finanziarie nella musica sacra. San Marco a Venezia, Santa Maria Maggiore a Bergamo, il Santo di Padova, San Petronio a Bologna e la Steccata di Parma, solo per citare i centri di elaborazione e di irraggiamento stilistico di maggior rilievo nell'Italia del Nord, hanno le possibilità di incrementare gli organici stabili con musicisti 'forestieri', proponendo 'concerti' che esercitano una funzione di richiamo straordinaria per i fedeli. Se circoscriviamo l'angolazione alla disposizione dei 'cori', siamo indotti a riconoscere che è soprattutto in queste singolari occasioni che venivano sperimentate nuove soluzioni. I documenti, di solito, eludono questo particolare versante del far musica, rilevando tutt'al più il numero dei 'cori' e le eventuali cantorie. Fortunatamente non è sempre così in Santa Maria Maggiore a Bergamo, nel Duomo di Parma e nel Duomo di Brescia, in quanto alcune note-spesa danno delle interessanti indicazioni su un tema che a mio giudizio è ben lontano dal riuscire marginale.

In questo quadro, il punto di riferimento fondamentale è costituito dalla basilica bergamasca che – in virtù di una documentazione molto ampia – rivela degli orientamenti che investono il lungo periodo: dall'ultimo Cinquecento all'arco temporale considerato in questa indagine. Con riferimento al primo trentennio circa del secolo XVII, nei miei studi precedenti ho chiarito, credo in modo convincente, i seguenti punti¹¹⁵:

I. Le parti principali (voci e strumenti) impegnate nei 'concerti' venivano collocate sui due organi 'grandi', che erano ancora posti "in excelsis", sulle cantorie del transetto (uno *in cornu Epistolae*, l'altro *in cornu Evangelii*, cfr. tavole 1-4). La disposizione dei musicisti ottemperava ad un modello sperimentato nella seconda metà del '500 sia in Santa Maria Maggiore sia in altre chiese dell'Italia settentrionale, come può, per esempio, attestare il Santo di Padova.

II. Tra gli strumenti posti sui due organi, un ruolo rilevante era assegnato ai due violini e in minor misura al cornetto e alle viole.

III. La disposizione cinquecentesca dei tromboni («in choro et organo»)¹¹⁶, si era semplificata in un ruolo dedicato prevalentemente al sostegno delle voci in

¹¹⁵ Cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., e ID., *La musica liturgica tra funzionalità statutaria e prassi* cit.

¹¹⁶ L'opportunità di impiegare il trombone «in choro et organo» è documentata a partire dal 1554, allorché Geronimo Morari ottiene un emolumento «pro recognitione servitutis sue

cantoria. (Ovviamente, ancorché io non avessi individuato documenti che lo attestassero, non escludevo che questi strumenti in alcune occasioni fossero chiamati ad esprimersi sugli organi come prime parti, per esempio nelle canzoni strumentali o nelle sonate).

IV. Quanto al «violon doppio», diverse testimonianze indicavano che il suo uso era circoscritto ad una funzione ancillare dovendo semplicemente «dar maggior corpo alla Musica» «sulla cantoria neli salmi»¹¹⁷. Inoltre, due passi tratti da due 'suppliche' – scritte da Giuseppe Dalmasoni nel 1626 – provavano inequivocabilmente che questa prassi in Santa Maria Maggiore era durata a lungo. In considerazione della rilevanza assunta da queste due passi, penso che sia opportuno riproporli:

Io vide che lo poteva sonarlo [il violone] anchora me in quel tempo andar sulla cantoria neli salmi et che potessi poi anchora andar per tempo sugli organi ali choncerti [...] ¹¹⁸
[...] sonar sulla chantoria ali salmi et ali choncerti poi partirmi chon li altri andar sugli organi [...] ¹¹⁹

In questa sede, devo riconoscere che la mia interpretazione delle due testimonianze, offerte da Dalmasoni, è mutata alla luce di una lettura più attenta. Contrariamente a quanto ho affermato nel mio libro, mi pare che i due passi indichino lo spostamento non tanto del violone dalla cantoria all'organo, quanto di alcuni mu-

sonandi ad lecturinum in Ecclesia Dive Marie ultra somam ordinariam quo sibi datur pro sonando in organo»; cfr. *Terminazioni* MIA 1264, 1550-1554, 8 febbraio 1554, ff. 119v-120r; si veda anche la terminazione del 6 settembre 1554 (*ibid.*, f. 150v). Per altre indicazioni, che attestano l'imporsi di questa prassi negli anni successivi, cfr. *Terminazioni* MIA 1265, 1555-1560, 10 febbraio 1558, f. 144v; *Terminazioni* MIA 1266, 1561-1562, 20 agosto 1562, f. 165r; *Terminazioni* MIA 1267, 1563-1566, 9 settembre 1563, f. 56v e 21 agosto 1564, f. 111v; *Terminazioni* MIA 1268, 1566-1569, 20 giugno 1566, f. 33r e 24 luglio 1566, f. 40v. Per quanto attiene al cornetto, pure impiegato «in choro et organo», cfr. *Terminazioni* MIA 1267, 1563-1566, 19 gennaio 1565, f. 132r e *Terminazioni* MIA 1270, 1573-1575, 22 luglio 1574, ff. 118r-v. I 'concerti' «in organo», già dagli anni '60, dovevano assumere nella basilica un rilievo tale da indurre i reggenti a pretendere che nulla fosse lasciato all'improvvisazione; lo attesta esplicitamente uno dei «Capitula organiste» assegnati a Leonardo da Brescia nel 1566: «sia tenuto et obligato nelle feste principali richieder li musici della detta chiesa per far concerti nel organo et avisarli in quel tempo avanti che sarà necessario, atio si possano debitamente provare et parimente se esso organista sara avisato, o, interpellato per far concerti ut supra sia tenuto, et obligato esser diligente et assiduo, acio con opere si veda et conosca la sufficientia di esso organista et suo valore» (Cfr. *Capitoli dei salariati* MIA 1519, 9 dicembre 1566). Sono grato ad Alberto Colzani per aver messo a mia disposizione la copiosa documentazione, da lui acquisita negli anni '70, sulla vicenda cinquecentesca della cappella bergamasca.

¹¹⁷ Sono espressioni di Giuseppe Dalmasoni; cfr. nota 50.

¹¹⁸ *Scritture* MIA 1452, 1622-1631, f. 264r.

¹¹⁹ *Ibid.*, f. 266v.

sici (oltre a Dalmasoni, un altro suonatore implicato poteva essere Morari ‘obbligato’ a suonare il trombone contralto e tenore in cappella e il violino nei ‘concerti’)¹²⁰. Come dire che almeno Dalmasoni passava dal violone ad un altro strumento, cioè il violino. Questo ‘riassetto’ della cappella dimostra che dall’inizio del secolo ben poco era mutato nella prassi. È quindi del tutto legittimo pensare che nel 1626 compito di Dalmasoni fosse quello, da lui precisato nel 1601, di «concertare con il violino di sopra negl’organi tra un salmo e l’altro, et ove piacerà al maestro di capella»¹²¹.

Ovviamente il paradigma sopra definito – di là da ogni testimonianza documentaria – può apparire troppo rigido, soprattutto in una stagione incline a sperimentare in modo febbrile nuove soluzioni in nome di un *ad libitum* che offre ampi margini alla discrezionalità. Il moltiplicarsi dei ‘cori’¹²² o l’esecuzione di un repertorio al di fuori degli schemi più adusati (si pensi al *Vespro della Beata Vergine Maria* di Monteverdi acquisito nel 1611) comportavano certamente l’esigenza di ridefinire la configurazione della cappella.

È in virtù di questa continua sperimentazione che – superati gli anni immediatamente successivi alla peste del 1630 – Santa Maria Maggiore muta, quantomeno nelle grandi festività, il modello di articolazione impostosi nel periodo precedente, proponendo un’organizzazione spaziale della musica del tutto nuova. Nei documenti, questo mutamento di prospettiva viene segnalato per la prima volta in una polizza, relativa all’ingaggio dei musicisti ‘forestieri’ della città per l’Assunzione del 1637, che distingue tra tre postazioni (cfr. Appendice 1): «organo nuovo», «organo vecchio»¹²³ e cantoria¹²⁴. Questi rilievi vengono ulteriormente chiariti in una

¹²⁰ «Geronimo Morari sonator di trombon et di violino e stato condotto con obligo di sonar in Capella il trombon contralto, overo trombon tenore, et ne concerti il violino nel modo et secondo l’ordine del maestro di capella [...]» (*Scritture* MIA 1303, 1550-1621, 1619, f. 472v). È bene notare che dopo la crisi del 1617, il numero dei tromboni si riduce ad uno. Questo ridimensionamento, come si è visto (cfr. II.1.), indica una fase nuova nella basilica bergamasca che, negli anni successivi, concederà uno spazio sempre più limitato agli ottoni (cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 166). Ovviamente, tale evoluzione può essere messa in relazione con le rilevanti difficoltà economiche che la MIA dovette affrontare nella terza decade del secolo. Tuttavia a me pare più convincente pensare che su questa scelta abbiano influito nuovi orientamenti di carattere estetico.

¹²¹ *Scritture* MIA 1449, 1600-1605, f. 24r.

¹²² Anche per le prime decadi del ‘600 è documentata la predisposizione di palchi provvisori che ampliano l’articolazione della cappella. A titolo di esempio, il 13 agosto 1611, vengono pagate 36 lire «a Mastro Gio. Antonio Fantone marangone et compagni per spese fatte per le due cantorie per la solennità dell’Assunzione»; cfr. *Giornale* MIA 1200, 1611-1615, f. 41^A.

¹²³ La realizzazione dell’organo ‘nuovo’, dotato di tredici registri e collocato *in cornu Epistolae*, fu ultimata da Costanzo Antegnati nel 1597. L’organo ‘vecchio’, messo in opera – sempre da Costanzo Antegnati – nel 1594, venne portato nel 1624 da 9 a 13 registri da Stefano Angelini «per ridurlo alla bontà e perfettione dell’altro» (cfr. LUIGI PILON, *L’attività degli Antegnati nella Basilica*

nota di pagamento successiva (Assunzione del 1640) che giunge, ad un tempo, a precisare quale funzione esercitassero i musicisti sugli organi e ad individuare la cantoria indicata genericamente nel 1637. Più in particolare, la nota evidenzia anzitutto come negli organi grandi della basilica fossero posti i ripieni; in secondo luogo definisce la cantoria come «nuova» («nuova» in quanto realizzata tra il 1628 e il 1629¹²⁵). Siffatta disposizione in tanto riesce fondamentale, in quanto pare imporsi sino allo spostamento degli organi dal transetto al coro (1648-1649) e – almeno per certi versi – anche dopo tale spostamento. Nondimeno, questo schema tripolare, a ben vedere risulterebbe del tutto inadeguato se non venisse ampliato con il ricorso ad un'altra cantoria. Infatti, se i 'concerti' si fossero basati soltanto sulle tre postazioni indicate dai documenti, si sarebbe realizzata una proiezione sonora asimmetrica: i ripieni sui due organi – posti in posizione molto elevata sul transetto – avrebbero trovato un unico referente, cioè a dire i musicisti impegnati nella «cantoria nuova», collocata non già in una prospettiva centrale, ma nell'ambito destro del coro (dal lato dell'epistola). È quindi evidente che – sempre nel coro – di fronte alla «cantoria nuova» doveva essere attiva anche la «cantoria vecchia» (dalla parte del vangelo o, se si vuole, della sacrestia). I documenti, del resto, attestano la presenza in tale cantoria di un piccolo organo realizzato alla fine degli anni '20 da Francesco Antegnati, che sicuramente veniva impiegato anche nelle grandi festività¹²⁶. Oltretutto, sappiamo che nel coro della basilica erano

di Santa Maria Maggiore di Bergamo, in *Gli Antegnati – Studi e documenti di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di Oscar Mischiati, Bologna, Patron, 1995, pp. 255-361: pp. 266-275).

¹²⁴ È possibile che la distinzione sia stata proposta anche negli anni immediatamente precedenti. Un'indicazione, in tal senso, è data da una polizza, scritta per la Natività del 1634, che distingue i musicisti collocati sull'organo vecchio da quelli posti sull'organo nuovo. Non viene, però, rilevato un terzo insieme. Con ogni probabilità, anche in considerazione del numero limitato dei musicisti impiegati, si trattava di un'articolazione fondata su due cori (cfr. *Spese* MIA 1392, 1633-1644, f. 16^{bis}).

¹²⁵ I documenti contabili (*Spese e Giornale*) riportano diversi pagamenti effettuati (dal maggio 1627 al maggio 1628) per la realizzazione della cantoria. In una nota del 10 luglio 1627, per esempio, si parla di «opere fate a romper per far lusso per andar su la Canturia et romper per far la Canturia nova» (*Spese* MIA 1391, 1611-1633, f. 115); in una successiva polizza, vengono registrate «opere fate a far la Cantoria in mezzo a li piloni» (*ibid.*, 14 agosto 1627, f. 434).

¹²⁶ Una delibera del 3 aprile 1628 definisce, ad opera ultimata, il compenso da attribuire a Francesco Antegnati. Il documento, ed è il particolare che qui interessa, indica chiaramente la collocazione di questo organo: «[...] si è fatto far un'organo [sic] di cinque registri sopra la cantoria vecchia di pietra situata nella Chiesa di S. Maria» (*Terminazioni*, MIA 1281, 1623-1634, f. 148v). Con riferimento alla collocazione di questo piccolo organo, Luigi Pilon – nel suo ben documentato contributo sull'attività degli Antegnati a Bergamo – afferma che la cantoria 'vecchia' si trovava alla destra del coro (*in cornu Epistolae*). In realtà, sulla scorta di quanto osservato alla nota 125, è evidente che in quella posizione era situata quella 'nuova'. Oltretutto, in caso contrario, sarebbe affatto inspiegabile la realizzazione di una nuova cantoria nel 1648 in cornu Evangelii (cfr. nota 132), concepita come un vero e proprio calco di quella che fino al 1648 era considerata

disponibili altri due organi: lo attesta una delibera, adottata dalla MIA il 28 maggio 1638, che invita perentoriamente i musici a non risolvere il loro impegno in tali strumenti:

Vedendosi abbandonati gli organi grandi di S. Maria dalli cantori, li quali per maggior loro comodità si vagliono continuamente delli organi del choro, onde gli organi grandi restano consumati dalla polvere, et dalle immondizie; si è posto parte che li cantori, siano obligati cantar ogni festa qualche cosa sopra gli organi grandi¹²⁷

Nondimeno, ad ampliare ancor più le possibilità della cappella, nelle maggiori solennità (soprattutto l'Assunzione) veniva realizzata una cantoria provvisoria che era proposta sicuramente in un luogo centrale della basilica, non lontano dal 'pubblico' dei fedeli. Nelle fonti amministrative ricorre spesso l'espressione «canturia di mezo» che, in un caso, diviene più esplicita allorquando, nel 1643, Alessandro Fantoni afferma di «haver fatto et disfatto la canturia nel mezo della chiesa»¹²⁸. Quale ruolo esercitasse questa «canturia di mezo» è facile intuirlo. In un contesto che poteva articolare quattro cori disponendoli sugli organi grandi e – in posizione più arretrata e meno elevata – sulle due cantorie del coro, la postazione centrale rappresentava il palcoscenico ideale per l'esibizione dei grandi solisti impegnati in un evento tanto votato all'esito spettacolare, da tradurre la malia di una scoperta teatralità. Questa mia conclusione è, oltretutto, corroborata da una presa di posizione della MIA – attinente all'Assunzione del 1658 – che non lascia margini di dubbio:

'nuova' (PILON, *L'attività degli Antegnati nella Basilica di Santa Maria Maggiore* cit., p. 276). È interessante notare che nell'agosto del 1633, sulla cantoria 'nuova' viene collocato l'organo, preso a no-lo, di San Pancrazio (*Spese MIA* 1391, 1611-1633, f. 203).

¹²⁷ Cfr. PADOAN, *Un modello di mediazione* cit., p. 22. La fonte non chiarisce, purtroppo, l'esatta collocazione degli strumenti. Come noto il termine 'coro' è molto generico e può indicare, oltre che lo spazio liturgico, un gruppo di musici o – più raramente e in modo patentemente approssimativo – una cantoria. Nel caso in questione, si potrebbe ipotizzare che i due organi fossero collocati sulle due cantorie ('vecchia' e 'nuova') giustapposte e situate nel coro. In ogni caso, che ci fossero due organi in coro è testimoniato anche dal seguente passo tratto da un'effemeride, scritta da Donato Calvi nel 1616: «[...] non v'è in somma questa Chiesa bisognevole d'alcun cosa che possa renderla maestosa; tiene quattro canturie di intagli poste ad oro; due organi nel choro perfettissimi [...]» (DONATO CALVI, *Effemeride sagro profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi et territorio*, 3 voll., Milano, Francesco Vigone, 1676, vol. I, pp. 290 e ss.; la cit. è tratta da GIANFRANCO MORASCHINI, *Gli organi di Santa Maria Maggiore a Bergamo – Sei secoli di storia*, Turris Editrice, Cremona, 1999, p. 78).

¹²⁸ *Giornale*, MIA 1206, 1641-1643, 23 ottobre 1643, f. 364. A dire il vero la disposizione di una cantoria centrale non è una novità assoluta di questi anni. Già nel 1623, Dalmasoni parla di «canturia tramezo la giesa» (*Spese MIA* 1391, 1611-1633, f. 187). Tuttavia non siamo in grado di chiarire quale funzione assumesse nei 'concerti'.

Essendo stati invitati alla solennità de l'Assonta il R.D. Rocco basso et D. Carlo Antonio Grasso tenore conformemente al solito, recusarno di venire mentre non fossero stati collocati sopra la cantoria nel mezzo della chiesa, luogo principale conspicuo, et destinato alli più qualificati virtuosi, così che rifiutarono l'invito con termine poco proprio e meno corrispondente al suddetto cortese et amorevole invito, e perciò si manda parte che in qualsivoglia solennità della chiesa non vengano più ammessi frà li musici [...]¹²⁹

Mi sembra indiscutibile sostenere che in un luogo «destinato alli più qualificati virtuosi» dovessero essere collocati prevalentemente i musici provenienti da altre città per i quali la MIA non badava a spese. Non è escluso, tuttavia, che i migliori musici attivi in modo stabile nella cappella, suonassero o cantassero a fianco di questi «virtuosi». Gli altri componenti salariati, con un profilo professionale più modesto, erano probabilmente distribuiti nelle cantorie meno ambite, una per tutte quella «vecchia» non considerata dalle polizze.

Ma – di là da queste congetture – il versante inquadrato dalla composizione delle varie cantorie rivela difficoltà interpretative insormontabili, in quanto i documenti giungono a precisare nel dettaglio soltanto la collocazione dei musici 'forestieri', provenienti dalla città, limitatamente all'Assunzione degli anni 1637 e 1639-1641 e alla Natività del 1640 (cfr. Appendice 1). Da quanto emerge dalle liste-spesa relative a questi anni, la linea di tendenza molto evidente è quella di porre sugli organi, come ripieni, esclusivamente le parti vocali. L'unica eccezione è costituita dai ripieni nell'organo 'nuovo' che, nell'Assunzione del 1640, si valgono della presenza di un violinista. La cantoria 'nuova', invece, rivela una preponderanza dei suonatori (nell'Assunzione del 1639, tuttavia, compare un gruppo composto da soli strumenti).

La rilevazione, nel suo insieme, presenta margini di dubbio non trascurabili per due ragioni: anzitutto – come si è osservato – non conosciamo quale fosse la destinazione dei componenti il complesso stabile di Santa Maria; in secondo luogo è pressoché sicuro che anche nelle festività più importanti intervenissero elementi (in larga misura *pueri*) non gratificati da alcun compenso e quindi non registrati nella contabilità della MIA (cfr. II.3). Nondimeno – accertati questi limiti – il modello abbozzato dalle fonti documentarie alla fine degli anni '30, nella sua proiezione nello spazio liturgico, si muove nel segno di una concezione che si esplica pienamente nel periodo immediatamente successivo che vede come mae-

¹²⁹ *Terminazioni* MIA 1284, 1658-1668, f. 46r. I due cantori erano attivi nella cappella del Duomo. Carlo Antonio Grasso, in una supplica - senza data ma scritta sicuramente alla fine del 1658 - chiede ai reggenti di «trattare tal parte» chiarendo i motivi del suo rifiuto: «[...] essendo io avisato di esser posto frà gl'ultimi cantanti, convenni ricusar l'invito, et privar me stesso del compiacimento di tributar alle VV. Sig.^{rie} Ill.^{me} la servitù mia, per non ricever tanto pregiudicio, et degradar me medesimo [...]» (*Registro delle lettere*, MIA 1678, 1644-1665, f. 411r). La supplica non ottenne alcun esito, come si evince da una successiva istanza (letta in Consiglio il 12 agosto 1659) in cui il musico chiede di nuovo alla MIA di «devar ogni impedimento» (*ibid.*, f. 427r).

stro di cappella, Giovanni Battista Crivelli (1642-1648). Sospinto da nuove ragioni ed istanze estetiche, il contributo del musicista si esprime, sin da subito, in un impegno patentemente finalizzato all'incentivazione della sontuosa policoralità barocca. I 'concerti' a cinque cori per l'Assunzione del 1642¹³⁰ dovettero rappresentare per la città di Bergamo un evento senza precedenti, come può chiarire l'ingaggio di ben dieci musicisti provenienti da diverse città del Nord (cfr. Appendice 1) per una spesa complessiva di lire 1.582,05, una somma allora davvero ragguardevole¹³¹. Ma, nel contempo, i 'concerti' del 1642 si rivelarono come l'occasione ideale per tradurre tutte le virtualità del modello policorale sperimentato da chi lo aveva preceduto. In effetti, le scelte operate dal compositore sembrano iscriversi perfettamente in questo nuovo orizzonte solo a considerare il nolo del piccolo organo di Giovanni Rogantino per la cantoria centrale.

Va detto che dopo il 1648 la disposizione spaziale delle fonti di suono dovette – almeno per certi versi – mutare. Lo spostamento degli organi grandi¹³² dal transetto alle due cantorie che ancora oggi si apprezzano nel coro (cfr. Tavola 4), comportò non solo la definizione di un diverso spettro sonoro, sì anche nuove opportunità nella distribuzione dei vari gruppi vocali e strumentali. La documentazione in mio possesso non è in grado di chiarire pienamente come venissero esplicate queste opportunità. Negli anni '50, certamente, permangono alcune co-

¹³⁰ *Terminazioni* MIA 1282, 1634-1649, 20 maggio 1642, f. 181r. In ordine al numero dei cori, è l'unica annotazione precisa riscontrata nelle fonti.

¹³¹ L'impegno del musicista fu riconosciuto dai Reggenti con una gratificazione: «Al s.^e Gio. battista Crivelli, maestro di Capella di S. Maria si diano 2 some di formento et sei brente di recognitione delle straordinarie sue fatiche fatte nella solennità dell'Assonta passata» (*ibid.*, 18 agosto 1642, f. 186r).

¹³² In concomitanza con lo spostamento degli organi venne costruita una nuova cantoria (*in cornu Evangelii*) che prese il posto di quella vecchia. Il contratto per quest'opera, sottoscritto il 5 ottobre 1648, dispone che essa «sia in tutto et per tutto conforme a quella [...] già fabbricata dalla parte del campanile» (*Scritture* MIA 1305, 1631-1637, f. 736r). La cantoria non venne ultimata nel Natale del 1648 - come previsto dal contratto - ma solo nel febbraio del 1649. La collocazione del secondo organo fu effettuata subito dopo dai fratelli Antegnati (cfr. *Giornale* MIA 1208, 1647-1649, ff. 410, 422, 527). Una puntuale ricognizione documentaria di questa vicenda è proposta da PILON, *L'attività degli Antegnati nella Basilica di Santa Maria Maggiore* cit., pp. 280-283. Mette conto sottolineare come già nel 1624, la MIA avesse preso in seria considerazione l'ipotesi di spostare nel coro i due organi grandi. Luigi Pilon ha pubblicato un interessante documento che mette bene in evidenza con quale attenzione agli effetti sonori intendessero procedere i Deputati. La loro relazione, dopo aver rilevato come gli organi fossero posti «in sito poco proporzionato et poco comodo o conveniente al servitio del coro et della chiesa et senza la debita corrispondenza con le cantorie», sottolinea l'esigenza sia di coinvolgere nel progetto degli esperti, sia di effettuare delle prove concrete con i musicisti: «faremo venir da Milano o da altronde uno o due periti nell'architettura, et consulteremo bene questo negozio così con loro, come con li musicisti et con gentil'huomini intelligenti, et faremo esperienza con palchi posticci et con gli organetti di quelli partiti che saranno stimati più a proposito [...]» (*ibid.*, pp. 333-334).

stanti che consentono di cogliere segni di continuità con la prassi sperimentata nei decenni precedenti: dal collaudato uso dei ripieni sugli organi grandi alla preminenza accordata alla cantoria centrale. In questo quadro, emblematico risulta il periodo nel quale Maurizio Cazzati dirige la cappella di Santa Maria (1653-1657). Un quinquennio che se da un lato si distingue per il contributo straordinario esperito dal musicista nell'aggiornamento del repertorio, dall'altro si impone per la promozione di una serie, pressoché ininterrotta, di 'concerti' di alto profilo per la più importante ricorrenza mariana. Il vertice assoluto di questa serie rimanda indubbiamente al 1656 che presenta un insieme vocale-strumentale senza precedenti: 13 musicisti salariati della basilica, più 37 'forestieri' (21 attivi in Bergamo e 16 provenienti da altre città, cfr. Appendice 1). I documenti amministrativi registrano la realizzazione di due cantorie provvisorie¹³³ e il nolo di tre organi. Tra i 'forestieri' troviamo due organisti: uno di Milano, l'altro di Alzano. A fronte di cinque strumenti disponibili (2 grandi e tre positivi noleggiati) il loro numero appare insufficiente in quanto, nel 1656, la cappella può contare soltanto su un organista stabile, Giovanni Battista Quaglia. La nota-spese chiarisce soltanto la posizione di Natale d'Alzano che – come accade in altre ricorrenze – siede all'organo «2° grosso». Possiamo pensare che al primo organo grande suonasse il titolare, Giovanni Battista Quaglia, e all'organo piccolo sulla cantoria centrale del 'concerto' il musicista di Milano. Agli altri due strumenti noleggiati, dovevano forse essere impegnati due salariati che – ad onta del diverso ruolo rivestito nella cappella – erano in grado quantomeno di accompagnare. Lo stesso problema si riscontra in altri anni, soprattutto in relazione all'assenza del secondo organista 'provisionato'. Nel 1655 le difficoltà di interpretazione aumentano in quanto il nolo di tre piccoli organi è accompagnato soltanto dall'ingaggio del solito Natale di Alzano assegnato all'organo 'grosso'. Anche in questo caso ritengo che l'unica soluzione possibile sia quella da me proposta per l'Assunzione del 1656.

Il periodo successivo alla partenza del Cazzati, non si discosta dagli orientamenti adottati da un maestro che si era fatto particolarmente apprezzare in Santa Maria. Notevoli risultano soprattutto le celebrazioni del 1657 e del 1659 (cfr. Appendice 1). Nella prima, in cui figura Pietro Andrea Ziani¹³⁴ come maestro di cappella, il contributo dei 'forestieri' venuti in gran parte da Venezia è certamente degno di nota. Nella seconda, intervengono tre organisti 'forestieri' che si uniscono al titolare Giovanni Battista Quaglia. Due dei 'forestieri' siedono agli organi grandi con i ripieni, il terzo – ingaggiato come «organista del duomo per il concerto» – è al piccolo organo («organino in la meza luna») sulla sola cantoria prov-

¹³³ *Giornale MIA* 1211, 1656-1658, 31 dicembre 1656, f. 220.

¹³⁴ Cfr. COLZANI, *La cappella musicale di Santa Maria Maggiore* cit., pp. 32-33.

visoria, predisposta «in mezzo alla chiesa»¹³⁵. Rimane da chiarire la posizione del Quaglia, visto che nelle spese non vi è traccia di un quarto organo. L'unica possibile spiegazione credo rimandi o ad una disattenzione di chi ha redatto i documenti amministrativi o a una lacuna nelle fonti¹³⁶. Come in altre festività, non è da escludere una suddivisione della cappella (composta da 37 elementi tra 'provvisionati' e 'forestieri', cfr. Tabella 1), in un numero di cori superiori a quattro (con il ricorso al violone come continuo); d'altro canto l'intervento di due elementi «con la batuta in ripieni» sugli organi grandi non mi pare possa essere giustificata soltanto con la lontananza dei gruppi.

La disponibilità di un ampio organico vocale-strumentale doveva, del resto, indurre a moltiplicare le fonti di suono per meglio esplicitare gli effetti delle giustapposizioni timbriche e degli andamenti dinamici tipici dello stile policorale. È plausibile che la disposizione spaziale degli organici in Santa Maria fosse, almeno in parte, suggerita da San Marco. Soprattutto nella configurazione in atto fino allo spostamento degli organi grandi (1648), le omologie con il modello veneziano proposto da James Moore¹³⁷ sembrano evidenti. Moore ha ricostruito tale modello sulla base di un dipinto, appartenente alla Ca' Morosini, in cui viene rappresentato un momento dei 'concerti' tenuti in San Marco nel 1690 (cfr. Tavola 5). Nell'importante documento iconografico, che offre un'immagine solo del lato destro del presbiterio (l'altro lato è intuibile in una proiezione a specchio), le voci di ripieno, in numero di otto, sono poste sugli organi grandi nella posizione più elevata¹³⁸. Nelle nicchie che si trovano, ad un'altezza inferiore e su livelli diversi in prossimità della iconostasi, sono collocati altri due gruppi. La prima nicchia propone tre viole da braccio ed un violone; la seconda – sottostante alla prima – tre cantori con un non meglio identificato strumento a corda. Moore ritiene che questa distribuzione dei componenti la cappella fosse quella richiesta in alcune delle composizioni di Monteverdi, Rovetta e Cavalli; di fatto, «this painting may repre-

¹³⁵ Per la predisposizione della cantoria provvisoria cfr. *Giornale MIA* 1212, 1659-1661, 13 settembre 1659, f. 73.

¹³⁶ Ovviamente vi è un'altra possibilità: che la mia indagine archivistica non abbia colto il documento. Un'altra difficoltà deriva, poi, dall'assenza di una secondo palco provvisorio ove collocare l'organo affidato al Quaglia. Tuttavia è opportuno riconoscere che stabilire il numero dei palchi disponibili riesce problematico anche in relazione al fatto che nella basilica – almeno in alcuni anni – vi potevano essere cantorie di legno presumibilmente stabili (cfr. *Terminazioni MIA* 1281, 1623-1634, 17 maggio 1627, f. 132v). In ogni caso, non è da escludere che – come ipotizzato da Noel O' Regan in ambiente romano – una cantoria potesse ospitare due o più cori (O' REGAN, *The Performance of Roman Sacred Polychoral Music* cit., pp. 113 e 128).

¹³⁷ MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit. pp. 106-110.

¹³⁸ Nel dipinto, alla destra degli organi e al loro stesso livello, secondo Moore «is an oblong object which may be one of the *organetti*» (*ibid.*, p. 106).

sent the precise position of musicians for large-scale *concertato* works throughout the *Seicento*¹³⁹.

È evidente che le differenze tra Santa Maria e San Marco sono rilevanti. La diversa conformazione architettonica delle due chiese impedirebbe, in ogni caso, l'adozione di scelte di campo pienamente assonanti. Inoltre, se si considera la dimensione acustica, come rileva giustamente Moore, i 'concerti' raffigurati nel dipinto sono ideati e realizzati per privilegiare l'ascolto nel presbiterio ove appaiono soltanto le autorità, in *primis* la Signoria. In Santa Maria avviene l'esatto contrario in virtù di una cantoria centrale che sembra a contatto del 'pubblico'. Siamo quindi di fronte a due concezioni ben distinte. Tuttavia, non mancano importanti punti di convergenza, che rimandano alla disposizione dei ripieni negli organi grandi e alla 'visibilità' dei solisti.

IV.2. Duomo di Parma: «Parti di concerto dell'organo», «Parti di Capella In Cantoria» e «Istromenti in Cantoria»

Per certi versi, pure problematica appare l'articolazione della cappella nel Duomo di Parma. Questo è dovuto, in larga misura, al fatto che i mandati della Fabbriceria riportano indicazioni abbastanza precise soltanto per gli anni 1657-1660. Tali indicazioni definiscono una prassi che si allontana sostanzialmente da quella adottata sia in San Marco, sia in Santa Maria. Anzitutto, nelle polizze, i musici sono spesso classificati in tre categorie che sono delineate in modo inequivocabile nelle liste redatte per la Pasqua del 1659 (cfr. Appendice 2) e soprattutto per la Pasqua del 1660. Nella prima polizza si distingue tra «parti di concerto per l'organo», «Instrumentisti» e «Parti di ripieno per la Capella»; nella seconda tra «Parti di concerto dell'organo», «Parti di Capella In Cantoria» e «Istromenti in Cantoria». In questo schema tripolare, dovrebbero iscriversi anche quelle occorrenze che riportano solo due 'campi' di appartenenza, ma distinguono in modo netto le tre componenti (Assunzione 1657, Santa Croce 1658, Sinodo, Assunzio-

¹³⁹ Ad avvalorare questa conclusione, Moore propone una disposizione delle parti indicate nelle *Musiche Sacre* (1656) di Francesco Cavalli seguendo l'articolazione suggerita dal dipinto. L'intuizione dello studioso statunitense riesce abbastanza convincente, anche se mi pare interpreti in modo troppo rigido alcuni dati rilevati nelle fonti. Per esempio, nel definire quanti elementi dovessero essere impegnati nell'esecuzione delle *Musiche Sacre*, egli si rifà strettamente alle affermazioni di Giovanni Rovetta, il quale - in una nota del 1653 - stabilisce in 40 il numero ideale dei cantori per la cappella. Così Moore giunge a costruire un organico di 40 voci suddividendolo in 8 solisti e 32 parti per i ripieni, distribuiti in quattro gruppi simmetrici (*ibid.*, p. 110). Si tratta - ovviamente - di una soluzione possibile, ma non probabile laddove solo si consideri lo spettro di oscillazione degli organici che - come ho affermato in precedenza - mutano di continuo in ragione di diverse variabili, raramente indicate dalle fonti.

ne 1659 e Pentecoste 1660¹⁴⁰). È ipotizzabile che questo modulo tripartito fosse adottato anche nel periodo precedente, quantomeno nelle ricorrenze ove intervenivano organici particolarmente numerosi. Mi pare, poi, incontestabile che la suddivisione proposta a livello contabile si traduca fattualmente nella segmentazione dell'insieme in tre 'cori'. In questa direzione, non ci sono dubbi in ordine alla collocazione dei cantori: i solisti «su l'organo», i ripieni sulla cantoria giustapposta all'organo (ove presumo fosse disponibile un 'positivo'¹⁴¹, cfr. Tavola 6). Quanto agli strumenti, mi pare che il mandato per la Pasqua del 1660 lasci margini di dubbio molto limitati: essi dovevano essere posti accanto alle voci nella cantoria dei ripieni, componendo un gruppo autonomo.

Una conferma di questa collocazione viene da un'immagine dipinta da Ilario Spolverini in occasione delle nozze di Elisabetta Farnese con Filippo V di Spagna (1714)¹⁴². Si tratta di una ripresa molto ampia che inquadra tutto il coro e, quel che più interessa, giunge fino a comprendere la cantoria (dell'epistola) ove è raffigurato un buon numero di musicisti. Il dettaglio della cantoria è ben visibile in una versione incisa da Francesco Maria Francia¹⁴³ (cfr. Tavola 7), ove suonatori e cantori appaiono strettamente affiancati gli uni agli altri senza soluzione di continuità. Nondimeno, i due gruppi risultano abbastanza distinti; come dire insomma che il singolare affollamento non impedisce alle due compagini di essere autonome. Ovviamente è possibile una lettura diversa che, per esempio, unisca alcuni strumenti al coro delle voci, ma si tratterebbe di una assunzione non confortata dalle fonti da me considerate¹⁴⁴. A meno che il dipinto di Ilario Spolverini, sempre che

¹⁴⁰ Nella lista relativa alla Pentecoste del 1660, le quattro voci di ripieno (un contralto, due tenori e un basso), che figurano «Su la Cantoria» accanto a sette suonatori (due violini, una viola da braccio, due cornetti, un trombone ed un chitarrone), sono impegnate soltanto nella messa (cfr. AFP, *Mandati* F 7, 1660-1681). È presumibile che, almeno nel vespro, intervenissero cantori non retribuiti.

¹⁴¹ Davvero scarsi risultano i pagamenti sia per il nolo di un organo, sia per l'ingaggio di un secondo organista. Non è improbabile quindi che nella cantoria (*in cornu Epistolae*) vi fosse un 'positivo' di proprietà della Fabbriceria.

¹⁴² Il dipinto è conservato alla Palatina di Parma.

¹⁴³ L'incisione è parzialmente riportata anche in MARCO PELLEGRINI, *L'organo della Cattedrale di Parma*, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, Parma, p. 55.

¹⁴⁴ Che gli strumenti non si fondessero con le voci sembrerebbe provato non solo dalla distinzione effettuata in diverse polizze, ma anche dalla presenza della tiorba in cantoria («Parti per Capella») – e non nel folto numero degli strumenti – nella Pasqua del 1658. In altri termini, la separazione della tiorba dagli altri strumenti in un contesto contabile molto preciso, non dovrebbe essere considerato un fatto accidentale. Inoltre, siffatta separazione potrebbe essere spiegata con la disponibilità di un chitarrone nella compagine dei suonatori che – oltretutto – registra l'apporto, non trascurabile per il Basso Continuo, di un trombone e di una «viola grossa» (violone).

sia attendibile, colga nel 1714 modalità informate a criteri nuovi, non in sintonia quindi con quelli degli anni '50.

Tuttavia, a livello teorico, non si può escludere che nell'ampio ed articolato quadro delle festività celebrate nel '600, fosse possibile un'organizzazione diversa dell'insieme vocale-strumentale. Più in particolare, non sembrerebbe azzardato pensare alla disponibilità di una terza postazione (stabile o provvisoria) dedicata ai suonatori. Sebbene i documenti da me acquisiti non propongano alcuna indicazione in proposito, vien fatto di supporre che il complesso strumentale trovasse spazio in una posizione centrale del coro. D'altro canto, che si facesse musica in determinate occasioni anche nel coro, è congettura non del tutto infondata se è vero che in un mandato del 1617 si parla di un organo «da basso»¹⁴⁵.

Ad ogni buon conto, credo che le due ipotesi da me avanzate non siano incompatibili. Fermo restando che i cantori erano situati sulle due cantorie, la composizione dei cori e la disposizione spaziale degli strumenti dovevano seguire orientamenti intesi a mediare tra presupposti estetici e opportunità dettate da un campo di variabili molto esteso. Ogni mutamento, quindi, era legittimato da una prassi necessariamente flessibile.

IV.3. Convergenze con il Duomo di Brescia

È interessante notare come alcuni parametri del modello parmigiano trovino riscontro nel Duomo Vecchio di Brescia ove, nel '600, vengono celebrate con grande solennità i giorni dell'Invenzione e dell'Esaltazione delle SS. Croci, non-

¹⁴⁵ «Essendo l'Organo da basso della Chiesa Cathedrale in malissimo termine per esser statto quasi tutto rosiccato dalli sorci le canne piccole, et pieno il sommiero di sterco et per interno fatto un nido, come riferiamo noi D. Francesco Pia, et D. Aurelio Bottono, et potrà riferire il Campannaro, et che per haver accomodato detto organo, et ridotto à perfectione merita scuti quindeci da lire 7.6 et per fede /Io D. Aurelio Bottoni affermo quanto di sopra /Io D. Francesco Pij affermo ut supra /Io Vincenzio Bonizzi affermo ut supra [...]; AFDP, *Mandati* F 4, 1613-1618, 15 dicembre 1617. Non è escluso che questo strumento sia lo stesso che nel 1639 viene accordato da Aurelio Bettoni e Cristoforo Rangone: «Facio fede Io infrascritto [Giacinto Merulo] come il S.^r D. Aurelio Bettoni et il Sig.^r Christoforo Rangone di compagnia hanno accordato l'organo piccolo di questa Cathedralre per la festa di S.^{to} Bernardo dell'anno passato 1639 [...] Il Cancelliere della fabrica spedisca alli sopradetti SS.^{ri} Bottone e Rangone un mandato di lire quattrocento cinquanta dovend'essi accomodare di presente anco l'organo grande [...]» (AFP, *Mandati* F 5, 1631-1644, 30 aprile 1640). È, tuttavia, possibile che le indicazioni del 1639 si riferiscano all'organo della cripta. Costruito negli anni 1607-1608 da Bernardino Virchi, lo strumento era dotato di otto registri, cfr. RENZO GIORGETTI, *Gli organi del Duomo di Parma*, in «Aurea Parma» LXXVI/2 (1992), pp. 141-159: pp. 145 e 151-152. Ad accreditare questa ipotesi soccorre il riferimento del documento alla festa di San Bernardo Abate, la cui cappella con arca sepolcrale si trovava nella cripta (devo questa segnalazione a Fabrizio Tonelli).

ché i venerdì di quaresima. Promotrice di questi singolari eventi musicali è la Cappella delle SS. Croci, un'istituzione del tutto indipendente dal Duomo le cui origini risalgono al XVI secolo¹⁴⁶. I 'concerti' della Compagnia, che trovano tra il 1637 e il 1650 la loro migliore stagione, rappresentano una testimonianza rimarchevole perché denotano – ad un tempo – una chiara linea evolutiva nella selezione degli organici e una prassi policorale tanto ben definita, quanto coerente nel suo decorso diacronico. Per quanto attiene al primo versante, vien fatto subito di notare come il 1637 sia momento di cesura visto che la composizione del gruppo dei suonatori, dopo la celebrazione dell'Invenzione, muta sensibilmente. Le polizze per l'Invenzione del 1637 registrano, infatti, una compagine formata da nove strumenti: due violini, una viola da braccio, un violone, un cornetto, tre tromboni ed un fagotto. (È legittimo pensare che i criteri sottesi a questa composizione fossero quelli adottati negli anni precedenti, per i quali abbiamo una documentazione generica). Sempre nel 1637, con la festività successiva (l'Esaltazione), i trombonisti vengono meno quasi del tutto¹⁴⁷, mentre nessuna occorrenza appare per i suonatori di cornetto. La semplificazione dell'organico, come in Santa Maria Maggiore a Bergamo, va a tutto vantaggio degli archi.

Per quanto concerne il versante della policoralità, il modello di articolazione è lo stesso adottato nel Duomo di Parma: i solisti «in organo», i ripieni «in Capella» e poi gli «Istrumenti». Rispetto a Parma, l'unica variante sostanziale è costituita dalla collocazione degli unici due violini «in organo», sicché tra gli «Istrumenti» prendono posto soltanto le viole, il violone e – in alcuni casi – il chitarrone. Quale fosse il luogo assegnato alla «Capella» e agli «Istrumenti» non è specificato nelle fonti. Tuttavia un documento del 1678, redatto per la cerimonia funebre del vescovo Marino Zorzi, può fare luce su questo importante aspetto. I 'concerti', promossi dal Capitolo del Duomo, in quell'occasione vedono i solisti, *more solito*, «In organo», i ripieni «In choro» e gli strumenti «In cantoria» (probabilmente quella di fronte all'organo)¹⁴⁸. Una disposizione, questa, non casuale in quanto prevista espressamente dai capitoli assegnati dai reggenti al maestro di cappella, nel 1680, con riferimento alle festività maggiori¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Cfr. FRANCESCA MASCOLI, *La cappella delle SS. Croci nel Duomo di Brescia*, in *Barocco Padano 3*. Atti dell'XI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 16-18 luglio 2001, a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2004, pp. 321-345.

¹⁴⁷ Gli ingaggi di suonatori di trombone – dopo l'Esaltazione della Croce del 1637 – sono limitati alla presenza di un solo esecutore, registrato nelle polizze redatte per l'Invenzione del 1649 e per l'Esaltazione dell'anno successivo (*ibid.*, pp. 326-328).

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 333-334.

¹⁴⁹ Si tratta dei «Capitoli et obligationi à quali è tenuto il Signor maestro di Capella della Chiesa Cattedrale di Brescia». Riporto i due primi capitoli che mi sembrano di indubbio interesse: «Primo il Signor maestro di Capella sia tenuto et obligato in tutti li giorni festivi et solennità nelle

Questa convergenza, sia pure parziale, tra il duomo di Parma e quello di Brescia è abbastanza sorprendente. È pressoché impossibile cogliere i fattori che hanno indotto le due cappelle a muoversi in una direzione diversa da quella inquadrata da Santa Maria Maggiore e da San Marco. Una risposta convincente dovrebbe chiarire anzitutto in che misura l'assenza del secondo organo stabile e le peculiarità del contesto architettonico abbiano influito nelle scelte di indirizzo delle due cattedrali. E poi andrebbe valutato il peso della tradizione che determina il persistere di identità particolari ad onta di una accertata *koine* lombardo-padana.

quali canta la messa e Vesperi alcuno delli reverendissimi signori Canonici far la musica a due Chori, cio è in organo et in Choro con quella Quantità di musici che sarà necessaria, et come è solito, dovendo il medesimo signor maestro di Capella a sue spese condurre persona atta a sonare il contrabbasso, o Violone da Gamba nelle solennità, che canta il Reverendissimo signor Canonico, quando non si sona l'organo, nelle quali debba far la musica con quella maggior quantità di voci che sarà possibile per cantare a capella con il conveniente decoro. 2° Nella Solennità di Natale di N.S. di Pasqua di Resurrezione, della Pentecoste, et in ogn'altra, che Monsignor Illustrissimo et reverendissimo vescovo cantará, farà la musica a tre cori cioè in choro, in organo et in cantoria, con intervento de musici straordinari, et istrumenti musicali et concerti [...]. Il documento (Archivio della Curia di Brescia, 1680, busta 46, ff. 85v-87r) è riportato in ELIANA GUERRA, *Aspetti della vita musicale nel duomo di Brescia nell'età barocca*, tesi di laurea, Università Cattolica di Brescia, a.a. 2000-2001, pp. 98-101.

APPENDICE 1. Musicisti ingaggiati per l'Assunzione della B.V.M. in Santa Maria Maggiore a Bergamo (1637-1659) *

Spese MIA 1392, f. 308r

1637: Assunzione della B.V.M.

organo nuovo		
Spinelli ¹⁵⁰ Basso	£	9
Pre. di S. Francesco [T.]	£	15
Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
D. Benedetto [Scanti] Alto	£	9
organista Cochierino ¹⁵¹	£	18
organo Vecchio		
Basso d'Alzano	£	10
Piegacessi ¹⁵² [Bartolomeo] Tenore	£	12
Talpino [Sebastiano] Alto	£	9
Trombone	£	10
Violino scolaro del n.ro Violino	£	6
Organista	£	15
Cantoria		
Violino d'Alzano	£	12
Violino Pre. di S. Leonardo	£	9
Chitarrone	£	9
Soprano di Valtellina [Francesco Rogantino]	£	9
sono in tutto	£	161
[nolo organo del Rogantino] ¹⁵³		

* L'Appendice riporta – in numero molto limitato – anche polizze relative ad altre solennità (Natività della B.V.M. e Pasqua). L'asse di selezione rimanda al rilievo, del tutto singolare, assunto da queste ricorrenze negli anni indicati. Più in particolare, le liste redatte per la Settimana Santa e le festività pasquali risultano importanti in quanto attestano l'imporsi di nuovi orientamenti alla fine degli anni Cinquanta. Gli elenchi sono stati realizzati seguendo le note contabili proposte dalle *Spese*. Tuttavia i dati di questa fonte sono stati verificati sulla scorta di indicazioni espresse dal *Giornale* e dalle *Terminazioni*. La trascrizione dei documenti (ad eccezione dell'intestazione che ottempera a criteri di uniformità) è conservativa. Le varianti che caratterizzano alcuni nomi e cognomi sono state risolte adottando la 'lezione' più frequente (della diversa formulazione danno conto, nondimeno, le note). Le parentesi quadre indicano un'integrazione o – nel caso contengano tre punti [...] – l'omissione di una parte non fondamentale della polizza. Il segno <...> rileva lacune imputabili a danni subiti dal supporto cartaceo o termini illeggibili. Per le abbreviazioni, cfr. Tabella 1. Le cifre concernenti i pagamenti sono in lire, soldi e denari.

¹⁵⁰ Spinello.

¹⁵¹ Cocchierino e Cocchiarino.

¹⁵² Piegacessi e Plegacessi.

¹⁵³ Non viene riportato il nolo dell'organo di Giovanni Rogantino, registrato in un'altra polizza: «imprestanza del mio organo per la Sonta et Natività della Madonna £ 18.12. Item la portatura spesa nelli fachini £ 3.5» (*Spese* MIA 1392, 1633-1644, 22 ottobre 1637, f. 68r).

Spese MIA 1392, f. 310r

1637: Assunzione della B.V.M.

Uno basso, uno Tenore, uno soprano et un fagotto venuti da
Milano avendo computato il

basso d.ni	12	
tenore d.ni	12	
Soprano d.ni	6	
fagotto	10	
Spesa carrozza et spesa nel viaggio nel venire e nel ritorno d.ni	11	
[tot] d.ni	51	£ 479,8
Al s. ^r Francesco Bazino [A.] cantor da Gazaniga		<u>£ 50,0</u>
[tot]		£ 529,8

Spese MIA 1392, f. 313r

1637: Natività della B.V.M.

Pre. Guardiano di S. francesco [T.]	£	15
Soprano di Valtellina [Francesco Rogantino]	£	9
Spinelli Basso	£	9
D. Camillo Tenore	£	9
Talpino [Sebastiano] Alto	£	9
Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
Piegacesi [Bartolomeo] Tenore	£	12
D. Benedetto [Scanti] Alto	£	9
quel Prete di Lovere per due officij	£	6
Chitarrone	£	9
organista Cochierino	£	18
organista del Carmine	<u>£</u>	<u>15</u>
	£	129

F.to: Bressani [Fermo Bresciani] V. Maestro di Capella

Spese MIA 1392, f. 357r

1638: Assunzione della B.V.M.

Organista Cochierino	£	18
Organista di S. Francesco	£	15
R. ^{do} Spinelli Basso	£	9

R. do Piegacesi [Bartolomeo] Baritono	£	12
Tenore del S. ^r Cap.o Grande	£	12
Pre. di S. francesco Tenore	£	9
Rev. Balsamo [Antonio] tenore	£	9
Pre. Felici ¹⁵⁴ di S. francesco Alto	£	9
Rev. D. Camillo Tenore	£	9
Rev. Talpino [Sebastiano] Alto	£	9
R. Stanti [Benedetto] Alto	£	9
L'organetto del S. ^r Merula	£	6
S. ^r Fran.co Bazzino Alto	£	18
Pre. del Carmine dal fagotto	£	9
Al Trombone	£	9
Violino di S. leonardo	£	9
al Violino d'Alzano	£	15
a D. Andrea Piloni dal Chitarrone	£	12
Per il nollo dell'organo portatile	£	9
	£	207
<i>Spese</i> MIA1392, f. 397r		
1639: Assunzione della B.V.M.		
[organo nuovo]		
Spinelli Basso	£	9
Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
Due Giovini scolari Alti, sono stati pagati	£	18
organista di S. francesco Tenore	£	9
R. Cochierino organista dell'organo Nuovo	£	15
Soprano che sta à donzena dal S. ^r Curato del S. Pozzo bianco	£	9
organo Vecchio		
R. Piegacesi [Bartolomeo] Basso	£	9
Talpino [Sebastiano] Alto	£	9
Un Pre. di S. francesco Tenore	£	9
Pre. Benedetto Alto [Scanti]	£	9
Soprano del S. ^r Tarquinio	£	9
[Cantoria]		
fagotto	£	9
Violino di Borgo S. ^{to} leonardo	£	9
Chitarrone	£	9

¹⁵⁴ Felice.

organino	£	10
Contralto di Milano ¹⁵⁵	£	-
	£	151
[nolo organo del Rogantino] ¹⁵⁶		
<i>Spese</i> MIA 1392, f. 392r		
1639: Natività della B.V.M.		
Cochierino organista	£	15
R. Spinelli Basso	£	9
R. Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
Pre. di S. Francesco Tenore	£	9
R. Talpino [Sebastiano] Alto	£	9
R. Stanti [Benedetto] Alto	£	9
R. Piegacesi [Bartolomeo] Basso	£	10 10
organista di S. francesco	£	9
Tullio Soprano	£	9
Violino di S. Alessandro in Colonna	£	9
Violino Milanese	£	9
organino portatile del Valtulino [Giovanni Rogantino] ¹⁵⁷	£	-
	£	106 10
<i>Spese</i> MIA 1392, f. 406r		
1640: Assunzione della B.V.M.		
organo nuovo		
organista Rev. Cochierino	£	15
Rev. Spinelli Basso	£	9
Rev. Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
Rev. Gasparo Tenore	£	9
Alto di S. Alessandro	£	9
Soprano di S. Alessandro	£	9
falsetto	£	6
Pre. di S. leonardo Violino	£	9

¹⁵⁵ Non è stato individuato il pagamento. La presenza del musico è indicata da spese per «vino et altro» (*Giornale* MIA 1205, 1638-1640, f. 224r e *Spese* MIA 1392, 1633-1644, f. 397r).

¹⁵⁶ La spesa è registrata in un'altra polizza del 29 dicembre 1640 (*Spese* MIA 1392, 1633-1644, f. 390r), in cui Giovanni Rogantino afferma di dovere avere lire 30 per il nolo dell'organo nelle feste dell'Assunzione e della Natività del 1639.

¹⁵⁷ Cfr. nota 153.

Rev. Stanti [Benedetto] Alto	£	9
Maffioletti ¹⁵⁸ [Alessandro, B., battuta ripieni]	£	9
organo Vecchio		
Pre. di S. francesco Tenore	£	9
organista di S. francesco Tenore	£	9
Rev. Talpino [Sebastiano] Alto	£	9
Due soprani del S. ^r Tarquinio [Merula]	£	18
Cantoria nuova		
Rev. D. Pietro fagotto	£	12
Ms. Ottavio [Mazza, VI, Va, cit.] ¹⁵⁹	£	12
Alto del s. ^r Tarquinio [Merula]	£	9
Basso di S. Alessandro	£	12
	£	[183]
[nolo organo del Rogantino] ¹⁶⁰		
[Seguono spese per il Corpus Domini]		

Spese 1392, f. 438r

1640: Natività della B.V.M.

Organo Nuovo

Cochierino org. ^{ta}	£	15
Spinelli Basso	£	9
Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
Un altro tenore di S. Alessandro che non mi ricordo il nome	£	9
Alto di S. Alessandro	£	9
D. Benedetto Scanti Alto	£	9
Soprano di S. Alessandro	£	9
Maffioletti [Alessandro, B., battuta ripieni]	£	9
organo Vecchio		
R. Cataneo Basso	£	9
Talpino [Sebastiano] Alto	£	9
Pre. di S. francesco Tenore	£	9
Pre. Gio. Tenore	£	9
Due soprani del S. ^r Merula	£	18
Cantoria Nuova		

¹⁵⁸ Maffioletto.

¹⁵⁹ In organico dal 1637 al 1639, viene riassunto in Santa Maria alla fine del 1641 (cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit. p. 153).

¹⁶⁰ Il nolo dell'organo (£ 30) di Giovanni Rogantino, è registrato nella già citata polizza del 29 dicembre 1640 (*Spese* MIA 1392, 1633-1644, f. 390r).

fagotto	£	12
ms. Ottavio [Mazza] Violino Citerone	£	12
	<u>£</u>	<u>147</u>
<i>recte:</i>	£	156

Spese MIA 1392, f. 474r

1641: Assunzione della B.V.M.

Organo nuovo

Cochierino organista	£	16
Spinelli Basso	£	9
Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
Baldassarro Tenore	£	9
Soprano di S. Alessandro	£	9
Alto di S. Alessandro	£	9
Org. ^{sta} di Pignolo Alto -	£	9
Maffioletti [Alessandro, B.] à havuta cura della musica	£	11

Organo Vecchio

R. Piegacesi [Bartolomeo] Basso che reggeva questo Choro	£	11
Pre. Benedetto di S. francesco Tenore	£	9
Un altro Padre di S. francesco Tenore	£	9
R. Talpino [Sebastiano] Alto	£	9
Alto del S. ^r Tarquinio [Merula]	£	9
Soprano del medesimo	£	9
Sulpitio Santucci soprano	£	6
Angelo medici Tenore	£	9

Cantoria nuova

Pre. Finardi [Francesco] Basso ¹⁶¹	£	12
Pre. di Brescia Tenore	£	70
falsetto di borgo S. ^{to} leonardo	£	10 10
fagotto	£	12
Ms. Ottavio [Mazza] violino e citerone	£	12
Pre. di S. leonardo Violino	<u>£</u>	<u>9</u>
	£	[277 10]

[nolo organo di Seriate]¹⁶²

¹⁶¹ Cantore bergamasco, fra Francesco Finardi è attivo nella cappella del Santo a Padova dal 1635 al 1660. Il 19 giugno 1641, gli viene concessa una licenza di un mese e mezzo e può, quindi, essere presente in Santa Maria Maggiore (cfr. Archivio dell'Arca di Sant'Antonio, *Acta*, 1634-1646, Reg. 15, f. 124r).

¹⁶² La registrazione della spesa è riportata nella lista della Natività (*Spese* MIA 1392, 1633-1644, 1641, f. 476r). La somma è cumulativa: £ 28 per quattro solennità.

Spese MIA 1392, f. 530r

1642: Assunzione della B.V.M.

Al Tenore Lodigiano et Castrato alemano inviati dal s.^r marchese

Visconti compreso il Viaggio e noli de cavalli	£	267
Al s. ^r Antonio Pani [T.] ¹⁶³ ferrarese d.ni 18	£	180
Al s. ^r Gio. Batt.a Picennini [Piccinini, A.] ¹⁶⁴ ferrarese d.ni 4	£	140
Alli detti ferraresi per viaggio d'essere venuti et retornati	£	314
A tre Violini da milano due doble per cad.no di 3 spagna	£	180
Al s. ^r francesco Grancini violino et fagotto d.ni 7 ¹⁶⁵	£	70
Per le spese del Viaggio venuta e ritorno delli suddetti		
tre Violini e s. ^r Francesco	£	153 00,4
Al P. fagotto Agostiniano d.ni 10 in tutto compreso il viaggio	£	110
Al Tenore di Como per spese del Viaggio di lui et di un huomo		
che l'ha levato et ritornato à Como, nollo de Cavalli	£	68
al d.o per recognitione	£	100
	£	<u>1582 00,4</u>

Spese MIA 1392, f. 532r

1642: Assunzione della B.V.M

Spinelli Basso	£	9
Maffioletti [Alessandro] Basso	£	9
Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
Organista di Brignolo Tenore	£	9
P. Guardiano di S. ^{to} Francesco Tenore	£	9
Fratino di S. ^{to} Agostino Alto	£	9
D. Benedetto Alto	£	9
Claudio Alto	£	9
Soprano del Sig. ^r Arciprete	£	4 10
Soprano del Sig. ^r Santucci	£	4 10
D. Pietro del fagotto	£	9
D. Andrea della Tiorba	£	9

¹⁶³ È assunto nella cappella di Santa Maria il 22 febbraio 1644. Mancano tuttavia indicazioni sulla sua effettiva presenza a Bergamo (cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit. p. 154).

¹⁶⁴ Assunto dalla MIA il 18 agosto 1642 (*ibid.*, p. 153).

¹⁶⁵ Potrebbe trattarsi di Francesco Grancino presente, come basso, nel gruppo dei «Musicisti straordinari per la festa di Santa Croce», celebrata nel duomo di Milano nel 1655 (cfr. ANNALISA LOMBARDI, *Ricerche su Michelangelo Grancini*, in *Contributi alla musica lombarda del Seicento* cit., p. 49).

Cochierino organista	£	12
Carlo Tenore del Sig. ^{re} Mastro	£	9
	£	120

F.to: Gio. Battista Crivelli Mastro di Capella

Spese MIA 1392, f. 561r

1643: Assunzione della B.V.M.

[...] per li ripieni sù l'organi grandi

Il S. Balsamo [Antonio, T.]

il padre Giacomo di S.^o francesco

il s.^r Spinelli [B.]

Carlo Tenore

il padre di S.^o Agostino Contralto

d. Benedetto [Scanti, A.]

l'organista del Zà

l'organo del Fontana [Benedetto]

£	9
£	9
£	9
£	9
£	9
£	9
£	18
£	7
£	79

Giornale MIA 1206, ff. 354 e 358

1643: Assunzione della B.V.M.¹⁶⁶

[...] Carlo Mortara per essere venuto da Vicenza a Bergamo

[...] Gio. Battista Pescara [T.]¹⁶⁷ per essere venuto di Verona

[al Pescara] per supplemento non contentandosi delle £ 200

[...] al Cantor di *Verdino* [?]

£	126
£	200
£	52 10
£	40
	[418 10]

Spese MIA 1382, f. 598r

1644: Assunzione della B.V.M.

4 detto [agosto] pagati a n° 5 Huomini per haver portato

uno organo da Seriate in santa Maria

7 detto pagati a n° 4 fachini per aver portato

un organo da Sedrina in santa maria

10 detto conti à quattro fachini per aver portato

n.° uno organo da borgo in santa maria

[...]

£	10
£	12
£	2 8
£	24 8

¹⁶⁶ Cfr. anche *Terminazioni* MIA 1282, 20 maggio 1642, f. 215v.

¹⁶⁷ Nel 1644 viene assunto nella cappella di S. Maria Maggiore (cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit., p. 154).

Spese MIA 1644, f. 599v

1644: Assunzione della B.V.M.

Conto delli denari pagati a musici venuti da milano et da verona per gli viaggi et recognitione et portar li organi [...] milanesi

Al R. P. facotto ducaloni n.° 10	£	93	
Al Sopranino ducaloni n.° 18	£	167	8
Al suo Custode ducaloni n.° 6	£	55	16
Al Basso Imola ducaloni n.° 18	£	167	8
Al Castrato <....> ducaloni 18	£	167	8
veronesi			
Al P. Priore Carmelitano d.ni 18	£	167	8
Al sig. ^r Oratio Contralto d.ni 18	£	167	8
Al suo compagno ducaloni 6	£	55	16
à Gio. Giacomo Gilardi sonatore di violino	£	9	
A ms. Gio. Scotto Todesco per accomodar li organi ducaloni n.° 11	£	102	6
	£	1152	18

[...]

Spese MIA 1392, f. 602r

1644: Assunzione della B.V.M.

S. ^r Spinello Basso	£	12
S. ^r Grasso Basso	£	12
S. ^r Piegacesi [Bartolomeo] Tenore	£	12
S. ^r Balsamo [Antonio] Tenore	£	12
S. ^r Carlo Tenore	£	12
Padre di S. ^o Agostino Contralto	£	12
D. Benedetto [Scanti] Contralto	£	12
Violini		
Scalvino [Antonio]	£	9
Ms. Salzano	£	9
Giovanni dalla viola	£	9
S. ^r organista dà Alzano	£	18
S. ^r Cochierino organista	£	18
un putto che cantava nelli ripieni	£	6
	£	153

F.to: Gio. Batt.a Crivelli Mastro di Capella

[nolo organo]¹⁶⁸

¹⁶⁸ Il nolo, senza indicazione di pagamento, è registrato nella successiva festa della Natività (*Spese* MIA 1392, 1633-1644, f. 607r).

Spese MIA 1393, f. 58r

1645: Assunzione della B.V.M.

Musici per ripieni nella festa dell'Assonta della S. Vergine

per due vesperi è messa

Sig. ^r Piegacesi [Bartolomeo, B.]	£	12
Sig. ^r Spinelli [B.]	£	12
Sig. ^r Balsamo [Antonio, T.]	£	12
Sig. ^r Bartolomeo Basso	£	12
Il Padre di S. Agostino [C.]	£	9
D. Benedetto [Scanti, C.]	£	9
D. Lodovico [Vavassori, B.]	£	9
Scalvino [Antonio] violino	£	7
Norsino [Lazzaro] viola da braccio	£	7
Ms. Gio. [Barbiero? ¹⁶⁹] viola da braccio	£	7
organo	£	7
	£	[103]

Spese MIA 1393, f. 88r

1646: Assunzione della B.V.M.

Conto delle spese de Musici fatti venire per la solennità dell'Assonta [...]

Al soprano di Verona doble 6	£	183
Al fagotto de Milano doble 4 due Isp.a et due Italia	£	123
Al contralto per il suo viaggio	£	62
[...] n. 13 pasti	£	40
	£	408

Spese MIA 1393, f. 91r

1646: Assunzione della B.V.M.

S. ^r Spinelli [B.]	£	12
S. ^r Balsamo [Antonio, T.]	£	9
S. ^r d. Ettore ¹⁷⁰	£	9
un frate di S. Agostino [C.]	£	9
Francesco [Grasso?] della viola	£	6
S. Cochierino organista	£	18
L'organo portatile	£	7
[Tot.]	£	70

¹⁶⁹ Barbero, Barberino.

¹⁷⁰ Ettore.

Spese MIA 1393, f. 1r

1647: Assunzione della B.V.M.

Nota di quello che ho speso per il viaggio delli SS.^{ri} Musici di Genoa, cioè
soprano, tenore, Alto, basso, Padre del soprano, é servo del Tenore [...] ducatonì 52

Spese MIA 1393, f. 131r

1647: Assunzione della B.V.M.

Conto delle spese de' Musici forestieri pagate di ordine delli m.to Ill.^{ri}
SS.^{ri} Deputati et prima detto pagati al cantore basso per il viaggio di n.º 4
musicì cioè n.º 3 da Genua et uno di milano per la solennità dell'asonta d.
B.V.

ducatonì cinquantadoi ----- n.º 52	£	546
Item al cantore [B.] di milano ducatonì n.º 12	£	122 10
Item al Tenore di Genua ducatonì 33	£	346 10
Item al soprano di Genua ducatonì 33	£	346 10
Item al contralto di Genua ducatonì 28	£	294
	£	1655 10

Spese MIA 1393, f. 129r

1647: agosto, Assunzione della B.V.M.

Il soprano del Duomo per li duoi Vespri, et messa il giorno

della madonna della Neve	£	24
D. Rocco ¹⁷¹ [B. del Duomo] per li 3 officì	£	15
Antonio Maria [Filippi?] Contralto come sopra	£	15
Padre Colombano come sopra	£	15
Il Cochierino organista	£	14
Il Padre di S. francesco organista	£	14
Il R. D. ettore	£	8
A Carlo Rolla	£	8
Il R. Spinelli Basso et per il Corpus Domini	£	13
Il Padre violino di S. Agostino	£	9
Il Padre dell'organista nostro [Legrenzi] Violino	£	7
Per l'organo di Seriate per 2 solennità	£	14
	£	160
<i>recte</i>	£	156

¹⁷¹ Rocho.

Spese MIA 1393, f. 168r

1648: Assunzione della B.V.M.

Nota della spesa fatta nel riconoscere li Musici forastieri

fatti venire per la solennità dell'Assunta l'anno presente 1648

Al S. ^r Francesco Panigata M. ^o di Capella ducatonì n. 26 a £. 10.16 ¹⁷²	£	280	16
Al soprano di Pavia ducatonì 15	£	262	
Al s. ^r Francesco Basso da Ferrara n. ^o 20	£	216	
Spesi nel viaggio di ferrara a venire d. ^o s. ^r Francesco in compagnia d'un'huomo del s. ^r Marchese Martinengo che è andato a levarlo	£	206	13
Spesi nel viaggio del ritorno a ferrara col d. ^o huomo	£	196	
Dati a quell'huomo, che è andato due volte a ferrara, e tornato per l'effetto sudd. ^o d.ni 3	£	32	8
	£	1193	17

Io marc'Antonio Grumelli Ministro affermo la sud.a

poliza in £. mille ottanta otto soldi 17 dico

1648. 4 settembre letta e approvata nel m.co Consiglio

Si dibattono le £. 162 date al soprano di Pavia essendo stati pagati per

boletta separata sicche restano solo	£	926	17
et per l'errore della summa sud.a [1088.17]	£	5	
	£	931	17

Spese MIA 1393, f. 23r

1648: settembre (Assunzione e Natività)

Il sig. ^r Fontana [violino] per 6 offitij	£	30	
Il suo filiolo [violino] per 8 con la domenicha della fiera	£	22	
Scalvino [Antonio, VI] per 3	£	9	
D. Giovanni Tenore residente di S. ^o Allesandro per 3	£	9	
D. Rocco [B. del Duomo] per 5	£	20	
Spinelli [B.] per 5	£	15	
D. Ettore per 5	£	8	
D. Balsemo [Balsamo Antonio, T.] per 5	£	8	
Padre Colombano per 5.	£	17	10
Il Padre da Crema con il suo putino [S.] per 2	£	12	
Sig. Cochierino org. ^{ta} per 5	£	22	
Pirino contralto per 3	£	12	
Alzadore in Cantoria per 5.	£	2	10

¹⁷² Non compaiono le spese di viaggio (£. 41.16), andata e ritorno Brescia-Bergamo, sostenute dal Panigata (*Spese* MIA 1393, f. 163r).

organo di seriate per due feste	£	14
Il contralto et soprano di Rumano	£	26 16
	£	227 16

Spese MIA 1393, f. 217r

1649: Assunzione della B.V.M.

Spesi in pagare [...] 5 musici venuti da Milano [...]

Dople Ispana a £ 33 n.º 15	£	495
Item Ducatoni n.º 21 a £ 11.10 contadi alli detti a £ 11 solamente	£	172 10
Item altri ducatonì sei per le spese da essi fatte	£	69
Item altri ducatonì doi per la cena [...]	£	23
Item nollo di due cavalli, et biada	£	11 10
	£	771

Spese MIA 1393, f. 12r

1649: Assunzione della B.V.M.

Coro del concerto

Il soprano castrato del Domo	£	18
Don Rocco [B. del Duomo]	£	12

Nel ripieno

Il tenore del Domo	£	9
Don Balsamo [Antonio] basso	£	9
Don Spinelli basso	£	9
Piero contralto	£	9
Violino del Domo	£	9
Il violino del Fontana	£	9
	£	84

Spese MIA 1393, f. 281r

1650: Assunzione della B.V.M.

Il sig. ^r Spinelli basso	£	9
Il maestro di misericordia basso	£	9
Il sig. ^r Balsamo [Antonio] tenore	£	9
Doi Padri di S. ^o francesco tenore	£	18
Il sig. ^r Nazzari ¹⁷³ tenore [del Duomo]	£	9
Gio. Battista Fontana violino deve haver anco per trei altri ufitiij		

¹⁷³ Nazari e Nazario.

Cioe il giorno di pasqua messa et vespro et il vespro del Corpus Domini	£	18
Il Scalvino [Antonio] violino	£	9
Il Norsino [Lazzaro] con la viola	£	9
Francesco di S. ^o benedetto con la viola	£	9
Il soprano del duomo	£	12
Il tenore del duomo	£	12
D. Rocco [B. del Duomo]	£	12
Il sig. ^r Fontana [Benedetto] ¹⁷⁴ org. ^{ta}	£	15
Per un messo mandato à Crema à posta per far venir un violino	£	9
Il sig. ^r Pietro Paolo [Vassalli] Contralto di S. ^a Maria per havermi aiutato à scrivere la musica per otto giorni continui	£	32
L'alzadore de mantesi in Cantoria dell'organino	£	3
	£	194

F.to: Ottavio Mazza vice maestro di Cappella

Spese MIA 1393, f. 282r

1650: Assunzione della B.V.M.

Spesa delli musici forestieri fatti venire da Milano [...]

Al Tenore per sua recognitione doppie 4 Itaglia	£	140
Al Soprano di Milano doppie 4 dette	£	140
Alli medesimi per il viaggio nolli di Cavalli et spese cibarie	£	35
Al Violino di Crema doppie due dette	£	70
	£	385

Giornale MIA 209, f. 310

1651: Assunzione della B.V.M.

[...] al r. ^{do} Biagio Gherardi per haver fatto il M.o di capella [...]	£	350
[...] al pre. Agostiniano di Milano [...]	£	64
	£	[414]

Spese MIA 1393, f. 336r

1651: Assunzione della B.V.M.¹⁷⁵

Il soprano del duomo	£	12
Il tenore del duomo	£	12
Il basso del duomo	£	12
D. spinelli Basso	£	9

¹⁷⁴ Fino al 1643, primo organista in Santa Maria (cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit., p. 155).

¹⁷⁵ L'elenco dei musici ingaggiati va completato con i nominativi riportati nella polizza successiva, relativa alla Natività della B.V.M.

D. Balsamo [Antonio] tenore	£	9
Il Padre org. ^{ta} di s. ^o francesco tenore	£	9
S. Carlo Bergamaschino violino	£	9
D. Gio. batt.a fontana violino	£	9
S. lazzaro Norsino viola	£	9
D. ^o francesco grasso viola	£	9
S. Ant.o Scalvino violino	£	9
S. Virginio Cornetto	£	18
Il sig. ^r org. ^{ta} del duomo	£	15
	£	[141]

Spese MIA 1393, f. 339r

1651: Natività della B.V.M.

[...] per tre uffitij

Il sig. ^r Carlo Ant.o Tenore del duomo	£	12
Sig. ^r Ant.o Scalvino violino	£	9
Sig. ^r Gio. Batt.a Fontana violino	£	9
Sig. ^r Carlo violino bergamaschino	£	9
d. Nazzari tenore [del Duomo]	£	9

di piu per l'assunta qual non fu messa in poliza

Il sig. ^r Turiano basso di mia	£	9
Il chierico del seminario Contralto del duomo	£	9
D. Nazzari tenore [del Duomo]	£	9
per l'organino [del Fontana?] et portatura mentre si fece la prova della musicha per l'assunta	£	7
	£	82

[nolo organo]¹⁷⁶

Spese MIA 1393, f. 354r

1652: Assunzione della B.V.M.

Il soprano del duomo	£	15
Il tenore del duomo	£	12
Il Basso del duomo	£	12
Il sig. ^r org. ^{ta} del duomo per sonar il violino	£	15
D. Nazzari [T.] del duomo	£	9

¹⁷⁶ Riportato nella lista dell'Assunzione successiva.

D. Turiano [B.]	£	9
D. Balsamo [Antonio, T.]	£	9
Antonio Scalvino violino	£	9
Ventura Moresco violino	£	9
Francesco di S. benedetto con la viola	£	9
Lazzaro Norsino con la viola	£	9
D. Natale org. ^{ta} di Alzano	£	12
L'organo nella mezza luna di D. Natale [di Alzano]	£	14
Di più il detto organo per l'anno passato qual non fu messo in poliza per smenticanza	£	14
Di più l'organino del Fontana [Benedetto] per provar la musica del Sig. ^r maestro di capella in misericordia con la portatura	£	7
	£	155

F.to: Ottavio Mazza V.^e M.^o di Capella

Spese MIA 1393, f. 377r

1652: agosto, Assunzione della B.V.M.

Al Contralto di Milano ducatonì n° 14	£	130	4
Al soprano di Milano ducatonì n° 16	£	148	16
Al Tenore di Genova ducatonì n° 30	£	279	
Al Basso Filiberto ducatonì n° 30	£	279	
Al s. ^r Maestro [G. Battista Menigoni] ¹⁷⁷ di Cappella scudi n° 25	£	175	
	£	1012	

Spese MIA 1393, f. 413r

1653: agosto, Assunzione della B.V.M.

Il Sig. ^r Alessandro Maffioletti [B.]	£	15
Sig. ^r Gio. soprano del duomo	£	12
Sig. ^r Francesco sop.o del duomo	£	12
Sig. ^r Carlo Ant.o Tenore del duomo	£	12
D. Antonio Balsamo tenore	£	9
sig. ^r Santino [Betoni] Tenore ¹⁷⁸	£	9
D. Nazzari Tenore [del Duomo]	£	9
D. Turiano Basso	£	9
Il sig. ^r org. ^{ta} del duomo	£	15

¹⁷⁷ *Terminazioni* MIA 1283, 1649-1657, 20 agosto 1652, ff. 121v-122r.

¹⁷⁸ Betone. Attivo nella cappella di Santa Maria Maggiore come alto negli anni 1650-1653 (cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit., pp. 155-156).

D. Natale org. ^{ta} [di Alzano]	£	15
D. Jac.o Andrea [Piloni] con la tiorba	£	9
S.r Lazzaro [Norsino] con il violoncino	£	9
Francesco di s. ^{to} benedetto con la viola	£	9
Gio. Barbiero con la viola	£	9
	<u>£</u>	<u>9</u>
	£	153

Spese MIA 1393, f. 420r

1653: agosto, Assunzione della B.V.M.

Nota delli denari da pagarsi alli musici forastieri che hanno servito all'Assonta

Al Contralto di Milano s. ^r <i>Sermago</i> [?] d.ni n.° 15 ¹⁷⁹	£	139	10
Al soprano di Milano d.ni n.° 15	£	139	10
Al tenore di Genova d.ni n.° 30	£	279	
Al Basso di ferrara d.ni n.° 30	£	279	
Al contralto di Bressia d.ni n.° 12	£	84	
Al Basso di Chiari scudi 10	£	70	
Al Violone Napolitano scudi 10	£	70	
	<u>£</u>	<u>70</u>	
	£	1061	

Spese MIA 1393, f. 475r

1654: Assunzione della B.V.M.

D. Rocco basso del duomo	£	12
Carlo Antonio Tenore del duomo	£	12
Carlo Ambrosio Contralto del duomo	£	12
D. Nazzari tenore [del Duomo]	£	9
Il Chierico del seminario Basso	£	9
Gerolamo soprano	£	9
D. Spinelli Basso	£	9
D. Turiano Basso	£	9
Santino Betoni tenore	£	9
Il Quarengo tenore	£	9
Il Padre di S.o francesco Contralto	£	9
L'org. ^{ta} del duomo con la viola, ma si paga come org. ^{ta}	£	15
Lazzaro Norsino con il violone	£	12

¹⁷⁹ La scelta di questi due cantori milanesi si deve a Giovanni Legrenzi: «II R. D. Giovanni Legrenzi deve havere dalla Mia Maggiore di Bergamo lire vinti otto per spese fatte nell'andare et ritornare da Milano di ordine de SS.ri Deputati alla Chiesa per ritrovare Musici £. 28» (*Spese* MIA 1393, 1645-1654, 18 aprile 1653, f. 399r).

Jacomo [Moresco] fratello di D. Francesco con il violone	£	9
Gio. Barberino [Barbiero] con la viola	£	9
D. Maffioletti [Alessandro] Basso, et per far la batuta alli organi di ripieno	£	15
D. Natal org. ^{ta} di Alzano	£	15
Per una corda messa sul Contra basso	£	3
	£	186

Spese MIA 1393, f. 476r

1654: Assunzione della B.V.M.

Il [...] Consortio della mia Magg.re deve dar [...] lire mille trentasei per il valore di do.b.e trentasette delle stampe effettive [...] per pagar alli sotto notati musici forestieri che han servito per la solennità dell'Assuonta

Dob.e 6 al soprano di Milano

dette 5 al Basso di Milano [Cassiano Celidone]¹⁸⁰

d.te 3 alli due feraresi

d.te 2 al s.^r Padre del s.^r organista [Legrenzi, Vn]

d.te 21 per pagar ad altri Musici pur forestieri

Dob.e - 37 a £ 28 l'una

£	1036

Spese MIA 1393, f. 479r

1654: Natività della B.V.M.

D. Rocco basso

£	12

L'org.^{ta} del duomo con il contra basso

£	12

Gerolamo soprano

£	9

Lazzaro Norcino violone

£	12

Jacomo Moresco violone

£	9

Il Bolognese con la viola

£	9

Gio. Barberino [Barbiero] con la viola

£	9

Al forastiero della tiorba

£	14

£ 86

Spese MIA 1394, f. 85r

1655: Assunzione della B.V.M.

Al Basso di Ferara doble 12 e mezza

£	362	10

Al Violone da Venetia doble n. 6

£	171

Al Contralto forestiero doble n. 1

£	29

Al Padre dell'organista [Legrenzi] doble 1½ [Vn]¹⁸¹

£	43	10

¹⁸⁰ Cfr *Spese* MIA 1393, 1645-1654, f. 472r.

Al Frate del Carmine sonatore doble 1½	£	43	10
Al tenore forestiero ducatonì n. 2	£	19	8
Al soprano di milano ducatonì n. 15	£	145	
Al soprano di milano ducatonì n. 18	£	174	
	£	987	8

Spese MIA 1394, f. 86r

1655: Assunzione della B.V.M.

Tenor del domo	£	12	
D. Rocco [B.] del domo	£	12	
org. ^a del domo per sonare il contrabasso	£	15	
il putto del sig. ^r Ottavio [Mazza] sop.no	£	9	
D. Nazzari Tenore [del Duomo]	£	9	
D. Santino [Betonì] Tenore	£	9	
D. Spinelli Tenore	£	9	
D. Balsamo [Antonio] Basso	£	9	
il pre. org. ^a di S. francesco Basso	£	9	
per la portatura del contrabasso di clusone	£	12	
Gio. [Barbiero?] con la viola	£	9	
Castello ¹⁸² con la viola	£	9	
il putto del Mancino ¹⁸³ [Giuseppe]	£	6	
il fratello [Jacomo] di D. Francesco [Moresco] col violone	£	9	
il sig. Norsino [Lazzaro] col violone	£	9	
per l'organino di mezo	£	14	
per il secondo	£	14	
per il 3. ^o	£	7	
per Natale [di Alzano] che ha sonato l'org.o grosso	£	15	
il sig. ^r Maffioletti [B.] curato, che ha batuto la batuta su l'org.o grosso	£	15	
per la portatura di tre organi	£	6	
	£	218	

Spese MIA 1394, f. 154r

1656: Settimana Santa e feste pasquali

Al P. Basso di milano doppie n. 7½ Itaglia	£	221	5
Al Contralto di milano doppie n. 7½ dette	£	221	5

¹⁸¹ Il ruolo è chiarito dal seguente passo: «[...] per spese cibarie fatte alli S.^{ri} Musici [...] per quattro pasti fatti da uno che portò un basso di Clusone» (cfr. *Spese* MIA 1394, 1656-1663, 11 agosto 1655, f. 84r).

¹⁸² Castelino.

¹⁸³ Mancinetto, Mancinetti.

Al Tenore Novarese doppie n.º 5 d.e	£	147	10
Al Tenore di lovere doppie n. 3	£	88	10
Conti alli med.mi per spese cibarie noll di Cavalli nel venire e nel ritorno	£	109	19
	£	788	9

Spese MIA 1394, f. 156r

1656: Assunzione della B.V.M.

Al Tenore Pavese e suo figliuolo doble dieci di spagna	£	300	
Al Violino di Milano doble sej simili	£	180	
Al Basso [Cassano] Celidone di Milano	£	178	10
Al Pre. di S. Francesco Bressano sonator di Violone doubl sej di spagna	£	180	
Al sonator di Citara venuto da Brescia doble sej simili	£	180	
Al soprano di Caravaggio doble due e mezza	£	75	
Al Legrenzi [Vn] di Clusone doble due	£	60	
Al Pre. Marino servita [Va] di Clusone una dobla e mezza	£	45	
A due soprani di Adrara una dobla	£	30	
A due contralti di Adrara una dobla	£	30	
Al trombone di Adrara una dobla	£	30	
Al R. D. Pietro Facotto una dobla e mezza	£	45	
All'org. ^{ta} di Milano doble tre	£	90	
	£	1423	10

Spese MIA 1394, f. 24r

1656: Assunzione della B.V.M.

Castello Alto Viola	£	9	
il Mancini [Giuseppe] alto Viola	£	9	
Agostino Tenor viola	£	9	
il putto Barbieri [Gio. Barbiero?] Tenor viola	£	9	
il Norsino [Lazzaro] Violone	£	9	
il suo putto con il flautino per la sonata	£	5	
soprano del org. ^a	£	9	
soprano del domo	£	12	
Tenor del Domo	£	12	
D. Rocco Basso del domo	£	12	
D. Nazzari Tenore [del Duomo]	£	9	
D. Balsamo [Antonio] tenore	£	9	
D. Santino [Betoni] tenore	£	9	

D. Spinelli Basso	£	9
il putto del Sig. ^r Ottavio [Mazza]	£	9
Per doi organi	£	28
per la portatura de fachini	£	7 16
Un contralto del zano	£	15
Un Tenore del zano	£	15
Un Basso del zano	£	15
un Basso del Vertova	£	15
per corde, e fattura per accomodare le chitariglie	£	3
D. Natale [di Alzano] per haver sonato l'organo 2.° grosso	£	15
Sig. ^r Maffioletti [Alessandro, B.] per hauer fatto la battuta alli organi	£	15
	£	<u>268 16</u>

[nolo organo] ¹⁸⁴

Spese MIA 1394, f. 205r

1657: Assunzione della B.V.M.

Al sig. ^r Maestro di Capella Ziani venuto da Venetia Italia n.° 18	£	531
Al sig. ^r Amato contralto da Venetia Italia n.° 12	£	354
Al sig. ^r Piatì soprano da Venetia Italia n.° 12	£	354
Al sig. ^r Basso che venne alla prova Italia n.° 8	£	147 10
Al P. Marino sonator di Viola da Clusone	£	31 10
Al P. Compagno del sig. M.o di Capela	£	21
Al P. di S.to francesco contralto d.ni tre	£	<u>31 10</u>
	£	1470 10

Spese MIA 1394, f. 33r

1657: Assunzione della B.V.M.

S. ^r Carlo Ambrosio soprano del duomo et anco per la messa di S.° rocco	£	16
S. ^r Giuseppe Contralto del duomo	£	12
S. ^r Carlo Antonio Tenore del duomo	£	12
S. ^r D. Rocco Basso del duomo	£	12
Il Tenore di Alzano	£	15
Il sig. ^r org. ^{ta} del Duomo per haver sonato continuo per compagnar	£	21
l'organino in cantoria, con la portatura	£	<u>17</u>
	£	105

per li ripieni

¹⁸⁴ *Giornale*, MIA 1211, 1656-1658, 27 ottobre 1656: «A cassa lire 27.8 contati al R. S. Maurizio Cazzati [...] per far portar l'organo servitosi nella solennità dell'Assunta».

Muttio soprano	£	9
Franceschino soprano	£	9
Geronimo Contralto	£	9
D. Nazzari Tenore [del Duomo]	£	9
D. Santino [Betoni] Tenore	£	9
D. Balsamo [Antonio] Basso	£	9
D. Maffioletti [Alessandro] Basso con la batuta	£	15
Giuseppe Mancini viola	£	9
Gio. Barbiero viola	£	9
Castello viola	£	9
Jacomo Moresco violone	£	9
Lazzaro Norsino violone in cantoria	£	9
	£	219

Spese MIA 1394, f. 243r

1658: Settimana Santa e feste pasquali

Al Celidone [Cassano] Basso Itaglia 7½ et una di spagna

et tre ducaton per il viaggio

£	281	5

Al S.^r soprano di Milano Itaglia 7½, et ducaton n.º tre per il viaggio

£	251	5

Al S.^r Alcaino [B.] spagna n.º3

£	90	

£	622	10

Spese MIA 1394, f. 256r

1658: Assunzione della B.V.M.

Il soprano del duomo

£	12

Il contralto del duomo

£	12

Il violino del duomo

£	12

D. Nazzari [T. del Duomo]

£	9

D. Quarengo [T.]

£	9

D. Santino [Betoni, T.]

£	9

D. Bazino [Francesco, A.]¹⁸⁵

£	9

D. Spinelli [B.]

£	9

D. Balsamo [Antonio, T./B.]¹⁸⁶

£	9

D. Maffioletti [Alessandro, B.] con la batuta

£	12

Il tenore di Alzano per doi offitij

£	10

Franceschino soprano

£	7

¹⁸⁵ Francesco Bazino, cantore e compositore, si pone come una delle presenze più importanti nel periodo di Giovanni Cavaccio (cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 70).

¹⁸⁶ Nella maggior parte delle occorrenze appare come tenore.

Gironimo soprano	£	7
Giuseppe Mancini violino	£	9
Castello viola	£	7
Jacomo Moresco violone	£	7
Lazzaro Norsino violone	£	9
D. Natal Org. ^{ta} di Alzano	£	12
Sig. ^r org. ^{ta} del duomo, havendo sonato continuo	£	21
L'organino di D. Natale, con portatura	£	17
L'organino di matris domini con portatura	£	17
	£	<u>225</u>

Spese MIA 1394, f. 257r

1658: Assunzione della B.V.M.

Al s. ^r Francesco Gallo Basso di Milano	£	170
Al Ferrari Tenore di Milano ¹⁸⁷	£	140
Al Griantino soprano di Milano	£	140
Al Mangiarotto di Pavia	}	
Al Pre. Francesco Cornetto di Pavia in tutto		
Al contralto di Brescia venuto senza esser ricercato	£	20
Al violone di Crema	£	57
	£	<u>737</u>

Spese MIA 1394, f. 328r

1659: Assunzione della B.V.M.

Mutio soprano del duomo	£	12
Carlo Antonio tenore del duomo con la battuta in ripieni	£	12
Agostino Contralto del Duomo	£	9
D. Nazzari Tenore [del Duomo]	£	9
D. Quarengo Basso	£	9
Il bressano Contralto da drera	£	9
D. Santino [Beton] Tenore	£	9
Giuseppe Mancino con la viola	£	9
D. Natale org. ^{ta} di Alzano per sonar l'organo nel ripieno	£	15
D. Andrea dal borgo Palazzo per sonar l'organo nel ripieno	£	15
D. Maffioletti [Alessandro, B.] con la batuta nelli ripieni	£	15
D. Spinelli Basso	£	9

¹⁸⁷ Forse si tratta di Francesco Ferrari presente, come tenore, nella già citata lista dei «Musicisti straordinari per la Festa di santa Croce», celebrata nel Duomo di Milano nel 1655.

D. Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
D. Bazzino [Francesco] Contralto	£	9
Jeronimo soprano	£	9
Gio. Paolo milanese tenore	£	9
Jacomo organista di S. Alessandro in Colona con la viola	£	9
Lazzaro Norsino con il violone	£	9
Jacomo Moresco con il violone	£	9
Gio. Barbiero con il violon grosso continuo	£	12
organista del duomo per il concerto	£	30
L'organino in la mezza luna	£	14
Il tenore di Alzano	£	15
	£	266

Spese MIA 1394, f. 330r

1659: Assunzione della B.V.M.

Al R. Celidone [Cassano, B.] Maestro di Capella doppie otto Itaglia	£	252
Al s.r Francesco Maria Riscarini [Riscanni, A.] ¹⁸⁸	£	220 10
A D. Angelo Maria Lesma [Br.] ¹⁸⁹ Itaglie n.° 6	£	189
Al S. D. Gio. Battista Visca Itaglie n.° 6	£	189
Al <i>Giannino</i> [?] soprano di Milano Itaglie 5	£	157 10
	£	1008

¹⁸⁸ Presente nell'organico di S. Maria Maggiore nel 1655 (cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 156).

¹⁸⁹ Cfr., *Spese* MIA, 1664-1678, 1395, f. 36r.

APPENDICE 2. Musicisti ingaggiati per le maggiori festività celebrate nel Duomo di Parma (1637-1659)*

Mandati F 5

1637: Corpus Domini (messa et processione)

S. ^r D. Gregorio Corsini ¹⁹⁰ basso	£	5
S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	6
S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	5
S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	5
S. ^r D. Vespasiano Dordoni Canto	£	5
S. ^r Pietro Francesco Bucci ¹⁹¹ Trombone	£	5
S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	4
Il Sig. ^r Simpliciano Olivo	£	12
	£	47

Mandati F 5

1638: Corpus Domini [messa e processione]

Il S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	5
S. ^r D. Ortensio Gardelli ¹⁹² basso	£	5

* Per quanto attiene ai criteri di trascrizione, cfr. Appendice 1. L'unica variante è costituita dall'uso delle parentesi tonde che racchiudono l'indicazione degli uffici, se specificata dalle note contabili (di solito all'inizio o alla fine della polizza). Se non specificata, tale indicazione è posta tra parentesi quadra, in quanto è il risultato di un'interpretazione degli emolumenti percepiti dai musicisti. Gli elenchi sono stati redatti sulla scorta delle liste-spesa registrate nei *Mandati* (AFDP). La definizione dei ruoli, ove non proposta dal nota contabile, è stata possibile grazie alla verifica esperita in altri mandati e/o – in minor misura – nelle fonti della Steccata (*Ordinazioni* e lettere). La documentazione relativa alle tre ricorrenze principali (Assunzione, Pasqua e Corpus Domini) è incompleta. Più in particolare, gli anni mancanti sono i seguenti: 1637, 1653 e 1654 (Assunzione), 1646 e 1655 (Corpus Domini), 1637-1639, 1652, 1657 e 1659 (Pasqua). È probabile che i dati di tali anni siano, almeno in parte, 'dispersi' nei supporti cartacei rovinati completamente dall'umidità. A completare il quadro, l'appendice presenta una campionatura di altre festività che, di norma, assumono un profilo meno solenne rispetto a quelle principali.

¹⁹⁰ Gregorio Biondi, detto Corsini, ingaggiato dalla Steccata il 5 dicembre 1631 (AOCP, *Ordinazioni* 17, 1631-1632, ff. 234r-v); musicista e cappellano residente, viene licenziato il 6 luglio 1646 per gravi contrasti con il sacrista e il maestro di cappella (AOCP, *Ordinazioni* 25, 1645-1646, ff. 80v-82r).

¹⁹¹ Buci e Buccio. Nei registri della Steccata, pure Buzzi e Butij.

¹⁹² Varianti nei registri della Steccata: Gradelli e Gradella.

S. ^r D. Mattia ¹⁹³ Felici basso	£	3
Il Pre. Giacinto [Roberti] ¹⁹⁴ del Carmine Tenore	£	5
S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	5
S. ^r D. Gio. Antonio Furia ¹⁹⁵ Tenore	£	3
S. ^r D. Alessandro Pontio ¹⁹⁶ Alto	£	5
S. ^r Splendianimo soprano	£	5
S. ^r Bucci [Pier Francesco] Trombone	£	3
S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	3
S. ^r D. Francesco Bianchi Trombone	£	3
	£	45
Al S. ^r Simpliciano M. ^{ro} di capella lire sette	£	7
	£	62

Mandati F 5

1638: Assunzione della B.V.M. [due vespri e messa]

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso per tre officature	£	9
Al S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	12
Al Pre. Giacinto [Roberti] dal Carmine Tenore	£	10
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari, T.] per il p. ^o vespero		
et al pre. Carlo Tinti [T.] per messa et 2 ^o vespero, in tutto	£	9
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	9
Al S. ^r Simpliciano Oliva M. ^{ro} di Capella	£	12
	£	59
<i>recte</i>	£	61

Mandati F 5

1639: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	9
S. ^r D. Ortensio Gardelli basso	£	9
S. ^r D. Mattia Felici basso	£	9
S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	12
Il Pre. Giacinto [Roberti] del Carmine Tenore	£	12

¹⁹³ Mathio e Mathia.

¹⁹⁴ Giacinto Roberti, carmelitano, risulta attivo alla Steccata negli anni '30 e '40 (cfr., in particolare, gli organici riportati in AOCP, *Ordinazioni* 24, 1643-1644, ff. 98r-v; *Ordinazioni* 25, 1645-1646, ff. 5r, 84v-85r, 102r-v; *Ordinazioni* 26, 1647-1648, ff. 145r-v, 155r-v, 183r-v, 194r-195r.

¹⁹⁵ Furi (prevalente nei registri della Steccata), Furri e Furio.

¹⁹⁶ Ponzio e – nei registri della Steccata – anche Poncio.

Il Pre. di S. Francesco Tenore	£	9
S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	10
S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	9
S. ^r Dordoni ¹⁹⁷ [Vespasiano] Tenore	£	7 10
S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	9
S. ^r D. Antonio Cavalli Alto	£	7 10
Il Ragazzo soprano	£	9
Chitarone	£	10
Violone	£	10
Violino di Parma	£	9
Violino di S. Secondo	£	15 12
S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	9
S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	9
S. ^r D. Francesco Bianchi Trombone	£	9
S. ^r D. Gio. Antonio Furia [Tb]	£	9
S. ^r D. Alessandro Trambaglio ¹⁹⁸ soprano	£	12
S. ^r D. Alessandro Gallo ¹⁹⁹ Alto	£	12
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	24
	£	240 12

Mandati F 5

1639: Corpus Domini (con processione)

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	5
Al S. ^r D. Ortensio Gardelli basso	£	4
Al S. ^r D. Mattia [Felici] basso	£	4
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	5
Al Pre. di S. Francesco Tenore	£	5
Al S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	5
Al S. ^r Dordoni [Splendiano, T.]	£	4
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	5
Al Ragazzo soprano	£	5
Al Violone	£	4
Al S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	4

¹⁹⁷ Dordone.¹⁹⁸ Trambaglij, Trambaglio. Cantore castrato. Il prevalere della versione «Trambaglio» è confermato dai registri della Steccata e dai Ruoli Farnesiani (varianti Steccata: Trambaleo, Trambalea).¹⁹⁹ Galli, castrato.

Al S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	4
Al S. ^r D. Francesco Bianchi Trombone	£	4
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	4
	£	62
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	10
	£	72

Mandati F 5

1640: Pasqua (solo messa)

S. ^r D. Gregorio [Corsini] basso	£	3
S. ^r D. Ortensio [Gardelli] basso	£	3
S. ^r D. Mattia Felici basso	£	3
S. ^r D. Ottavio [Negri] Tenore	£	4
S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	4
S. ^r D. Alessandro Gallo Alto	£	4
S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	3
S. ^r D. Alessandro Trambaglio soprano	£	6
Cesare Gambetta soprano ²⁰⁰	£	3
S. ^r Viola col Violone	£	4
S. ^r Gabriel [Aghata] dal Violino	£	3
S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	3
S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	3
S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	3
	£	49
Al S. ^r Simpliciano Olivo M. ^{ro} di Capella	£	10
Sono in tutto	£	59

Mandati F 5

1640: Corpus Domini (con processione)

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	4
Al S. ^r D. Ortensio Gardelli basso	£	4
Al S. ^r D. Mattia Felici basso	£	4
Al Pre Giacinto [Roberti] Carmelitano Tenore	£	5
Al Pre Procuratore Carmelitano Tenore	£	4
Al Pre organista Carmelitano Violino	£	4
Al S. ^r D. Pietro Rossi Tenore	£	4

²⁰⁰ In seguito, alto e tenore. Probabilmente si tratta di un'evoluzione determinata dal 'cambio della voce'. Come ho dimostrato in altra sede, il passaggio da soprano a tenore o basso – almeno in alcuni casi – non era immediato. I *pueri*, infatti, potevano venire impiegati per un certo tempo nel ruolo di contralti (cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 79).

Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	4
A Stefano Oddi [?] soprano	£	3
A Cesare Gambetta soprano	£	3
Al S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	4
Al S. ^r Bianchi [Francesco] Trombone	£	4
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	4
Al S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	4
Al S. ^r Gabriel [Aghata] dal Violino	£	4
Al S. ^r Simpliciano Olivo M. ^{ro} di capella	£	10
	£	69

Mandati F 5

1640: Assunzione della B.V.M. [due vespri e messa]

S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	9
S. ^r D. Mattia Felici basso	£	9
Il Pre. Carlo di S. Francesco Tenore	£	9
Il Pre. de Servi Tenore	£	6
S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	9
S. ^r Dordoni [Vespasiano] Tenore	£	9
S. ^r Stefano Piscina ²⁰¹ Alto	£	9
D. Cesare Gambetta soprano	£	9
S. ^r Benecchio [Francesco] Chittarone	£	10
S. ^r D. Francesco Maria Bonani viola	£	10
S. ^r Ghirardelli [Jacomo Antonio] viola da braccio ²⁰²	£	9
Il Violino di S. Secondo	£	10
S. ^r Gabriel [Aghata] Veneziano Violino	£	9
S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	9
S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	9
S. ^r Pietro Paolo Canti Trombone	£	9
S. ^r D. Francesco Bianchi Trombone	£	9
	£	153
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	24
	£	177

Mandati F 5

1641: Pasqua [messa e vespro]

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	6

²⁰¹ Pessina, Piscina.

²⁰² Anche violone. Ingaggiato per la festa dell'Annunciazione celebrata nella Steccata nel 1646 (cfr. AOCP, *Ordinazioni* 25, 1645-1646, 13 aprile 1646, f. 44r-v).

Al S. ^r D. Ortensio Gardelli basso	£	6
Al S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	8
Al Pre. Giacinto [Roberti] Carmelitano Tenore	£	8
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	6
Al Pre. Tinti [Carlo] di S. Francesco Tenore	£	6
Al S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Gallo Alto	£	8
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio soprano	£	12
Al S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	6
Al S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	6
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	6
Al Violino Veneziano [Gabriele Aghata] per la mattina	£	3
Al Pre. di S. Francesco Violino forastiero	£	7 16
	£	100 16
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo] doi scudi	£	14 12
	£	115 08

Mandati F 5

1641: Corpus Domini (con processione)

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	5
Al S. ^r D. Ortensio Gardelli basso	£	5
Al S. ^r D. Mattia Felici basso	£	4
Al S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	8
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	6
Al Pre. Tinti [Carlo] Tenore	£	5
Al S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	5
Al S. ^r Splendiano Dordoni Tenore	£	3
Al S. ^r D. Alessandro Gallo Alto	£	8
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	5
Al S. ^r Stefano Piscina [A.]	£	4
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio soprano	£	8
A D. Cesare Gambetta soprano	£	5
Al S. ^r Gabriele [Aghata] dal Violino	£	5
Al Pre. Petronio Violino	£	5
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	5
Al S. ^r Pietro Paolo Canti Trombone	£	4
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	3

Al S. ^r Bianchi [Francesco] Trombone	£	3
	£	96
S. ^r Mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	14 12
	£	110 12

Mandati F 5

1641: Assunzione della B.V.M. [due vespri e messa]

Bassi

Al S. ^r D. Giacinto Zucchi	£	24
Al S. ^r D. Ortensio Gardelli	£	9
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	9

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri per due officature	£	8
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	10
Al S. ^r Pietro Rossi	£	9
Al S. ^r Splendiano Dordoni	£	9

Alti

Al S. ^r D. Alessandro Gallo	£	12
Al S. ^r D. Agostino [Petrignani ²⁰³]	£	9
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	9

Soprani

Al Soprano venuto da Venetia	£	10
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	18
A D. Cesare Gambetta	£	9
A Bartolomeo Fiamma	£	6

Istrumenti

Al S. ^r Viola [Francesco, Cb] ²⁰⁴	£	10
Al S. ^r Ghirardelli [Jacomo Antonio] viola da braccio	£	9
Al S. ^r Gabriele [Aghata] dal Violino	£	9
Al Pre. Petronio dal Carmine violino	£	9
Al S. ^r Benechio [Francesco] Chitarrone	£	10
Al S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	9

²⁰³ Petrignano, Pedrignano e Pedrignani. Il 20 dicembre 1641, viene accettato come cappellano residente e musico nella Steccata (AOCP *Ordinazioni* 23, f. 55v). In un pagamento del 1645, è registrato come contralto castrato (AOCP, *Ordinazioni* 25, 1645, f. 94r). Anche nel *Rollo de SS.^{ri} Musici del Venerando Oratorio di Santa Maria della Steccata* cit., figura come contralto. Eccezzionalmente, in alcuni mandati del Duomo, il cantore risulta tenore; in altri non è definito il ruolo. In quest'ultimo caso, ho assegnato al Petrignani la voce di contralto.

²⁰⁴ Vedi Pasqua 1649 e AOCP, *Ordinazioni* 25, 1645-1646, 13 aprile 1646, ff. 44r-v.

Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	9
Al S. ^r D. Francesco Bianchi Trombone	£	9
Al S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	9
Al Mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	25
	£	259

Mandati F 5

1642: Corpus Domini [messa e processione]

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	4
Al S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	5
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	4
Al Pre. Giacinto [Roberti] Carmelitano Tenore	£	5
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Contralto	£	4
Al D. Antonio Vailardi Contralto	£	3
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio soprano	£	8
A Bartolomeo Aguzani [Agozzani] soprano	£	3
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	4
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	12 5
	£	52 5

Mandati F 5

1642: Pasqua [messa e vespro]

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	6
Al S. ^r D. Ortensio Gardelli basso	£	6
Al S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	8
Al Pre. Giacinto [Roberti] dal Carmine Tenore	£	8
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	6
Al S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	6
Al S. ^r D. Agostino Petignani Alto	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio soprano	£	12
A D. Cesare Gambetta soprano	£	6
Al S. ^r Gabriele [Agatha] dal Violino	£	6
Al Pre. Petronio del Carmine Violino	£	6
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	6
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	6
	£	94
Il Mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	14 12
	£	108 12

Mandati F 5

1642: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Bassi

Al S.^r D. Gregorio [Corsini] basso £ 9Al S.^r D. Ortensio [Gardelli] basso £ 9Al S.^r D. Mattia Felici basso £ 9

Tenori

Al S.^r D. Ottavio [Negri] Tenore £ 12

Al Pre. Giacinto [Roberti] Carmelitano Tenore £ 12

Al S.^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore £ 9Al S.^r Pietro Rossi Tenore £ 9

Alti

Al S.^r D. Alessandro Gallo Alto £ 12Al S.^r D. Agostino Petrignani Alto £ 9Al S.^r D. Alessandro Pontio Alto £ 9

Soprani

Al S.^r D. Alessandro Trambaglio soprano £ 18

A D. Cesare Gambetta soprano £ 9

A D. Bartolomeo Agozzani soprano £ 9

Instrumenti

Al Pre. Petronio Carmelitano Violino £ 9

Al S.^r Gabriele Aghata Violino £ 9Al S.^r Francesco Maria Bonani viola £ 9Al S.^r Pietro Francesco Bucci Trombone £ 9Al S.^r D. Gio. Antonio Furia Trombone £ 9Al S.^r D. Francesco Bianchi Trombone £ 9

£ 189

Al Mastro di Capella [Simpliciano Olivo] £ 21

£ 210*Mandati F 5*

1643: Pasqua [messa e vespro]

Bassi

Al S.^r D. Gregorio Corsini £ 6Al S.^r D. Ortensio Gardelli £ 6

Tenori

Al S.^r D. Ottavio Negri £ 8

Al Pre Giacinto [Roberti] del Carmine £ 8

Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	6
Al S. ^r Pietro Rossi	£	6
Alti		
Al S. ^r D. Alessandro Gallo	£	8
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6
Al S. ^r D. Agostino Petrignani	£	6
Soprani		
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	12
A D. Cesare Gambetta	£	6
[Strumenti]		
Al Pre. Petronio del Carmine Violino	£	6
Al S. ^r Gabriele Aghata Violino	£	6
Al S. ^r D. Jacomo Antonio Ghirardelli Viola	£	6
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	6
	£	102
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
	£	118

Mandati F 5

1643: Corpus Domini (messa e processione)

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	5
Al S. ^r D. Ortensio Gardelli basso	£	4
Al S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	6
Al Pre. Giacinto [del Carmine] Tenore	£	5
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	4
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	5
Al S. ^r D. Agostino Petrignani Alto	£	4
Al S. ^r Trambaglio soprano	£	8
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	8
Al Pre. Petronio Violino	£	5
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	5
Al Marzadro Violone	£	4
	£	63
[riduzione]	£	58
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	12 5
	£	70 5

Mandati F 5

1643: Assunzione della B.V.M. (messa e vespro)

Bassi

Al S.^r D. Gregorio Corsini [B.] £ 6Al S.^r D. Ortensio Gardelli [B.] £ 6Al S.^r D. Mattia Felici [B.] £ 6

Tenori

Al S.^r D. Ottavio Negri £ 8

Al Pre. Giacinto del Carmine £ 8

Al S.^r D. Pietro Simone Campari £ 6Al S.^r Splendiano Dordoni £ 6Al S.^r Pietro Rossi £ 6

Alti

Al S.^r Stefano Piscina £ 6Al S.^r D. Alessandro Pontio £ 6Al S.^r D. Agostino Petrignani £ 6

Soprani

Al S.^r D. Alessandro Trambaglio £ 12

A D. Cesare Gambetta £ 6

A Bartolomeo Agozzani £ 4

[Strumenti]

Al S.^r Francesco Benechio Chitarone £ 6Al S.^r Francesco Maria viola £ 6Al S.^r D. Gio. Fontana Cornetto £ 8Al S.^r Gabriel Aghata Violino £ 6Al S.^r Pietro Francesco Bucci Trombone £ 6Al S.^r D. Gio. Antonio Furia Trombone £ 6Al S.^r Pietro Paolo Canti Trombone £ 6

£ 136

Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo] £ 16

£ 152*Mandati F 5*

1644: Pasqua (messa e vespro)

Bassi

Al S.^r D. Gregorio Corsini £ 6Al S.^r D. Ortensio Gardelli £ 6Al S.^r D. Mattia Felici £ 6

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	8
Al Pre. Giacinto dal Carmine	£	8
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	6
Alti		
Al S. ^r D. Agostino Petrignani	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6
Soprani		
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	12
A D. Cesare Gambetta	£	6
Instrumenti		
Al S. ^r Gabriele Agatha Violino	£	6
Al Pre. Petronio dal Carmine Violino	£	6
Al S. ^r D. Jacomo Antonio Ghirardelli Viola	£	6
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	6
Mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	15
	£	109

Mandati F 5

1644: Corpus Domini (messa e processione)

Al S. ^r D. Gregorio Corsini Basso	£	4
Al S. ^r D. Mattia Felici basso	£	3
Al S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	6
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	4
Pre Giacinto del Carmine Tenore	£	4
Al S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	4
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	4
Al S. ^r D. Agostino Petrignani Alto	£	4
Al S. ^r Trambaglio [Alessandro] soprano	£	8
Al S. ^r Cesare Gambetta soprano	£	3
Al Pre. Petronio Violino	£	4
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	6
Al S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	4
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	3
Al S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	3
Al S. ^r D. Aurelio [Bottoni] per l'organo	£	6
A fachini per la portatura	£	6
Al mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	12 5
	£	88 5

Mandati F 5

1644: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Bassi

Al S. ^r D. Gregorio Corsini	£	9
Al S. ^r D. Ortensio Gardelli	£	9
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	9

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	12
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	9
Al S. ^r D. Pietro Rossi	£	9
Al S. ^r D. Splendiano Dordoni	£	9

Alti

Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	9
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	9
Al S. ^r D. Pietro Gio. Terzi	£	9
Al S. ^r Pietro Paolo Vassalli	£	12 5

Soprani

Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	18
Al S. ^r Francesco Castrato	£	12
A Pietro Luchetti soprano per Capella	£	3
Al S. ^r Viola [Francesco, Cb]	£	12
Al S. ^r Gabriel [Agatha] dal violino	£	9
Al S. ^r D. Gio. Fontana Cornetto	£	18
Al S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	9
Al S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	9
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	9
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo] duoi ducaton [...]	£	24 10
	£	228 15

Mandati F. 6

1645: Pasqua (messa e vespro)

Bassi

Al S. ^r D. Gregorio Corsini	£	6
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	6
Al S. ^r D. Giacinto [Preccacini] ²⁰⁵ da Bologna	£	6

²⁰⁵ Procacini. Negli organici della Steccata relativi al 1647 si legge Percasini (AOCP, *Ordinazioni*, 26, 1647-1648, ff. 155r-v), Percacini (*ibid.*, ff. 183r-v), e Peracini (*ibid.*, ff. 194r-195r).

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	8

Al Pre. Giacinto Roberti [del Carmine]	£	8

Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] per il vespero	£	3

Al S. ^r Dordoni [Splendiano] per la messa	£	3

Al S. ^r Pietro Rossi	£	6

Alti

Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6

Al S. ^r D. Agostino Petrignani	£	6

Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	6

Soprano

Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	12

Instrumenti

Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal Cornetto	£	12

Al Violino di S. Secondo	£	8

Al S. ^r Pietro francesco Bucci Trombone	£	6

Al S. ^r Pietro Paulo Canti Trombone	£	6

Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	6

Il Maestro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	14	12

£	128	12

Mandati F. 6

1645: Corpus Domini (messa e processione)

Bassi

Al S. ^r D. Gregorio Corsini	£	4

Al S. ^r D. Mattia Felici	£	4

Al S. ^r D. Giacinto [Preccacini] di Bologna	£	4

Tenori

Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	4

Al S. ^r Pietro Rossi	£	4

Al S. ^r D. Splendiano Dordoni	£	4

Al S. ^r D. Agostino Petrignani	£	4

Alti

Al S. ^r D. Angelo Boldrini	£	4

Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	4
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	4
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	8
A doi Ragazzi soprani	£	4
Al Violino di S. Secondo	£	6
A un Altro Violino	£	3
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] da Cornetto	£	6
Al S. ^r D. Pietro Francesco Bucci Trombone	£	4
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	4
Al S. ^r Pietro Paulo Canti Trombone	£	4
	£	79
Il mastro di capella [Simpliciano Olivo]	£	14 12
	£	93 12

Mandati F. 6

1645: Assunzione della B.V.M. [messa e vespro]

Bassi

Al S. ^r D. Gregorio Corsini	£	6
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	6
Al S. ^r D. Giacinto [Preccacini] da bologna	£	6

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	8
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari]	£	6
Al Pre. Giacinto [Roberti del Carmine]	£	8
Al S. ^r Pietro Rossi	£	6
Al S. ^r Dordoni	£	6

Alti

Al S. ^r D. Agostino Petrignani	£	6
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6
Al S. ^r Angelo Boldrini	£	10

Soprani

Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	12
A doi ragazzi soprani per Capela	£	4
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	12

Al S. ^r Carlo [Ferrari] ²⁰⁶ dal leuto	£	10
Al S. ^r Viola [Francesco, Cb]	£	8
Al S. ^r Gabriel dal violino	£	6
Al S. ^r Bucci Trombone	£	6
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	6
Al S. ^r Pietro Paulo [Canti] Trombone	£	6
	£	150
Il maestro di capella [Simpliciano Olivo]	£	24 10
	£	174 10

Mandati F 6

1646: Pasqua [messa e vespro]

Bassi

Al S. ^r D. Gregorio Corsini	£	6
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	6
Al S. ^r D. Giacinto [Preccacini] di Bologna	£	8

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	8
Al Pre. Giacinto [Roberti] del Carmine	£	8
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	6
Al S. ^r Pietro Rossi	£	6
Al S. ^r D. Splendiano Dordoni	£	6

Alti

Al S. ^r Steffano Piscina	£	8
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6
Al S. ^r D. Agostino Petrignani	£	6

Soprani

Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	12
A tre soprani per Capella	£	6

Instrumenti

Al S. ^r Carlo [Ferrari] dal leuto	£	10
Al violino di S. Secondo	£	12
Al S. ^r Gabriel dal violino	£	6
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal Cornetto	£	12
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	6

²⁰⁶ Il cognome è riportato nel *Rollo de SS.^{ri} Musici del Venerando Oratorio di Santa Maria della Steccata* cit.: «S^r Carlo Ferrari dal leuto scudi 2»; in margine: «Il ferrari dal leuto questo è superfluo ma fu ricevuto di ordine del Ser.^{mo} S.^r Duca».

Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	6
Al S. ^r Pietro Paolo Canti Trombone	£	6
	£	150
Il Maestro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
	£	166

Mandati F. 6

1646: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Al S. ^r D. Giacinto [Preccacini] basso	£	12
Al S. ^r D. Mattia [Felici] basso	£	9
Al S. ^r D. Ottavio [Negri] Tenore	£	12
Al Pre f. Giacinto [Roberti] Tenore	£	12
Al S. ^r Pesarino [Francesco] Tenore	£	12
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	9
Al S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	9
Al S. ^r Angelo Boldrini Alto	£	12
Al S. ^r D. Antonio Pettrignani Alto	£	9
Al S. ^r D. Cesare Gambetta Alto	£	9
Al S. ^r D. Pietro Gio. Terzi Alto	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio soprano	£	18
Al Ragazzo del S. ^r D. Mattia soprano	£	6
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	12
Al S. ^r Gabriele [Agatha] dal Violino	£	9
Al Violino di <...>	£	9
Al S. ^r Bucci Trombone	£	9
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	9
Al S. ^r Pietro Paulo Canti Trombone	£	9
Al S. ^r Francesco Bardi castrato di S. Altezza ²⁰⁷	£	12
	£	204
Il Maestro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	24 10
	£	228 10

Mandati F. 6

1647: Pasqua [messa e vespro]

Bassi

²⁰⁷ «[...] atteso il Comando del Ser.mo Sig.^r Duca Odoardo [...] il Sig.^r Francesco Bardi musico Castrato, qual altre volte serviva il Sig.^r Duca di Fiano», il 17 giugno del 1644 viene ingaggiato dalla Steccata (AOCF, *Ordinazioni* 24, 1643-1644, ff. 102r-v). La sua presenza nella cappella dell'Oratorio è attestata anche nel *Rollo de SS.ⁿⁱ Musici del Venerando Oratorio di Santa Maria della Steccata* cit.

Al S. ^r D. Giacinto [Preccacini] da Bologna	£	8
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	6
Tenori		
Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	8
Al Pre Giacinto [Roberti] del Carmine	£	8
Al S. ^r Francesco Pesarino	£	8
Al S. ^r Pietro Rossi	£	6
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] per il Vespero solo	£	3
Contralti		
Al S. ^r Angelo Boldrini	£	8
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6
Al S. ^r D. Agostino Petrignani	£	6
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	6
Soprani		
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	12
Al S. ^r Costante Manelli	£	8
Al S. ^r Flaminio <i>Rolli</i> [?]	£	6
A Paulo Zizardi [Cizardi] ²⁰⁸	£	3
Instrumentisti		
Al S. ^r D. Francesco Viola [Cb]	£	8
Al S. ^r Bartolomeo Foglietta [Foglietta] Violino	£	6
Al S. ^r D. Giuseppe Galani [VI] ²⁰⁹	£	6
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal Cornetto	£	8
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci [Tb]	£	6
	£	136
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
	£	152

Mandati F. 6

1647: Corpus Domini (messa e processione)

Bassi

Al S.^r D. Giacinto [Preccacini] da Bologna

£	6

Al S.^r D. Mattia Felici

£	4

Tenori

Al S.^r D. Ottavio Negri

£	6

Al Pre. Giacinto [Roberti] del Carmine

£	6

Al S.^r Francesco Pesarino

£	6

²⁰⁸ Paolo Cizardi, soprano (cfr. AOCP, *Ordinazioni* 26, 1647-1648, 22 marzo 1647, f. 183r).

²⁰⁹ Galanni, Gallami, Galani, Galani, Galan, Gallano.

Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	4
Alti		
Al S. ^r Angelo Boldrini	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	4
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	4
Soprani		
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	8
Al S. ^r Costante Manelli	£	4
A Simone Felici	£	3
Al Pavolo Cizardi	£	2
Instrumenti		
Al S. ^r D. Giuseppe Galani Violino	£	4
Al S. ^r Bartolomeo Foglietta Violino	£	4
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	6
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	4
Al S. ^r Pietro Pavolo Canti Trombone	£	4
Al S. ^r D. Aurelio Bottoni per l'organo	£	6 2,6
A fachini che lo portorno	£	8
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	12
	£	111 2,6

Mandati F. 6

1647: Assunzione della B.V.M. [due vespri e messa]

Bassi

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	12
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	9

Tenori

Al Pre. [Roberti] del Carmine	£	12
Al S. ^r Francesco Pesarino	£	12
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	9
Al S. ^r Pietro Rossi	£	9

Contralti

Al S. ^r Angelo Boldrini	£	12
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	9
Al S. ^r D. Agostino Petignani	£	9
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	9

Soprani

Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	18
Al S. ^r Costante Manelli	£	12

Al S. ^r Simone Felici	£	6
Instrumenti		
Al S. ^r Francesco Viola [Cb]	£	12
Al S. ^r Bartolomeo Foglietta violino	£	9
Al S. ^r D. Giuseppe Galani [Vl.]	£	9
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	12
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	9
Al S. ^r Pietro Paulo Canti Trombone	£	9
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	9
	£	207
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	24
	£	231

Mandati F. 6

1648: Pasqua [messa e vespro]

Bassi

Al S. ^r D. Giacinto Preccacini	£	8
Al S. ^r Domenico Perazzi ²¹⁰	£	6

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	8
Al S. ^r Pietro Francesco Orsi	£	8
Al S. ^r Francesco Pesarino	£	6
Al S. ^r Pietro Rossi	£	6

Alti

Al S. ^r Carlo Machiati ²¹¹	£	8
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6
Al S. ^r D. Agostino Petrignani per la matina	£	3

Soprano

Al S. ^r Francesco Bardi	£	8

²¹⁰ Percalli, Peraci, Perati, Perani, Perazzi. Il 23 agosto 1647, viene assunto, come basso, nella cappella della Steccata (AOCP, *Ordinazioni* 26, 1647-1648, f. 261r).

²¹¹ Machiatti, Macchiati, castrato, cfr. Pasqua 1649. Una lettera di segnalazione, scritta dal Bacialupi al dott. Aiani (Parma), attesta che il musico godeva di grande considerazione a Corte: «[...] desidera la P.rona Ser.^{ma}, ch'il Sig.^r Carlo Macchiati sia ammesso nella Capella di Musica della Sant.^{ma} Madonna della Steccata, persuadendosi S.A., ch'egli sia per fare le sue parti, e per servir bene alla Chiesa, e S.A. tanto più ci preme, quanto che è informata del merito del soggetto, e della di lui peritia nella Musica. Per ordine però dell'A.S. io significo tutto ciò a V.S., e la riverisco di cuore. Di Piacenza, 16 Marzo 1656 [...] F.to Cornelio Bacialupi» (AOCP, *Lettere ducali riguardanti la Cappella musicale* cit.).

Instrumenti

Al S. ^r Bartolomeo Foglietta Violino	£	6
Al S. ^r D. Giuseppe Galani Violino	£	6
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	8
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	6
Al S. ^r D. Gio Antonio Furia Trombone	£	6
	£	99
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
	£	115

Mandati F. 6

1648: Corpus Domini (messa e processione)

Bassi

Al S. ^r D. Giacinto [Preccacini] da Bologna	£	6
Al S. ^r Domenico Perazzi	£	4
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	4

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	6
Al S. ^r Pietro Francesco Orsi	£	6
Al S. ^r Francesco Pesarino	£	4
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari]	£	4

Alti

Al S. ^r Carlo Machiati	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	4
A Pellinghelli [Gio. Giacomo] ²¹²	£	3

Soprani

Al S. ^r francesco Bardi castrato	£	6
Al S. ^r Carlo Fei castrato	£	6
Al S. ^r Costante Manelli	£	4

Instrumenti

Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal Cornetto	£	6
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	4
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	4
Al S. ^r Pietro Paulo Canti Trombone	£	4
Al S. ^r D. Giuseppe Galani violino	£	4
Al S. ^r Bartolomeo Foglietta violino	£	4
Al S. ^r N.[?] Viola da Brazzo	£	3

²¹² Pelinghelli, Pellinghello.

Al S. ^r Ficarelli per l'organo	£	6
A fachini che portorno l'organo	£	8
	£	106
Il Mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	12
	£	118

Mandati F. 6

1648: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Bassi

Al S. ^r D. Giacinto Preccacini	£	12
Al S. ^r Domenico Perazzi	£	12
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	9

Tenori

Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	9
Al S. ^r D. Agostino Petrignani	£	9
Al S. ^r Pietro Rossi	£	9

Alti

Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	9
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	9
Al S. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo]	£	6

Soprani

Al S. ^r Francesco Bardi	£	8
Al S. ^r Carlo Fei ²¹³	£	12
Al S. ^r N. [sic]	£	12

Instrumenti

Al S. ^r D. Francesco Viola [Cb]	£	12
Al S. ^r Bartolomeo Foglietta Violino	£	9
Al S. ^r D. Giuseppe Galani Violino	£	9
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] del cornetto	£	12
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	9
Al S. ^r Pietro Paulo [Canti] Trombone	£	9
Al S. ^r Bucci Trombone	£	9
Al pre. del Carmine castrato	£	12
Al mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	24
	£	221

²¹³ Castrato, cfr. Pasqua 1649.

Mandati F. 6

1649: Pasqua [messa e vespro]

Bassi

Al S.^r D. Giacinto Preccacini £ 8Al S.^r Domenico Perazzi £ 8Al S.^r D. Mattia Felici £ 6

Tenori

Al S.^r Pietro Francesco Orsi £ 8Al S.^r Francesco Pesarino £ 8Al S.^r Pietro Rossi £ 6Al S.^r D. Agostino Petrignani £ 6

Contralti

Al S.^r Carlo Machiati castrato £ 8Al S.^r Stefano Piscina £ 8Al S.^r D. Alessandro Pontio £ 6Al S.^r D. Cesare Gambetta £ 6

Soprani

Al S.^r Francesco Bardi Castrato £ 8Al S.^r Carlo fei Castrato £ 8 10

Instrumenti

Al S.^r D. Francesco Viola Contrabbasso £ 8Al S.^r Bartolomeo Foglietta violino £ 6Al S.^r Gioseffo Galani violino £ 6Al S.^r D. Gio. [Fontana] dal Cornetto £ 8Al S.^r Pietro Francesco Bucci Trombone £ 6Al S.^r D. Gio. Antonio Furia Trombone £ 6

£ 134 10

Al mastro [Simpliciano Olivo] di capella scudi 2 £ 14 12

£ 149 02

Mandati F. 6

1649: Corpus Domini (con processione)

Bassi

Al S.^r D. Giacinto Preccacini £ 6Al S.^r Domenico Perazzi £ 4

Al S. ^r D. Mattia Felici	£	4
Tenori		
Al S. ^r Pietro Francesco Orsi	£	6
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	4
Al S. ^r Pietro Rossi	£	4
Al S. ^r D. Agostino Petrignani	£	4
Alti		
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	4
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	3
Al S. ^r Gio. Giacomo Pellinghelli	£	3
Al S. ^r Carlo Machiati	£	6
Al S. ^r D. Stefano Piscina	£	6
Soprani		
Al S. ^r Francesco Bardi	£	6
Al S. ^r Carlo Furia	£	6
Al S. ^r Costante Manelli	£	4
Instrumenti		
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	4
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	4
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	3
Al S. ^r Pietro Paolo Canti Trombone	£	3
Al S. ^r Giuseppe Galani Violino	£	3
Al S. ^r D. <i>Francesco Banoli</i> [?] Violino	£	3
Al S. ^r Andrea [Silva] Viola da Brazzo	£	3
	£	93
Per il Mastro di capella [Simpliciano Olivo]	£	14 12
	£	107 12

Mandati F. 6

1649: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Bassi

S.^r D. Giacinto Preccacini £ 12S.^r Domenico Perazzi £ 12

[Tenori]

S.^r Pietro Francesco Orsi £ 12S.^r D. Pietro Simon Campari £ 9S.^r Pietro Rossi £ 9

Contralti

S.^r Carlo Machiati £ 12S.^r D. Stefano Piscina £ 12

S. ^r D. Agostino Petrigiani	£	9	
S. ^r D. Alessandro Pontio	£	9	
Soprani			
S. ^r Francesco Bardi	£	12	
S. ^r Carlo Fei	£	12	
Instrumentisti			
S. ^r Francesco Viola [Cb]	£	12	12
S. ^r Giuseppe Galani violino	£	9	
Pre. Alberto Violino	£	9	
D. Francesco Stadioli Violino	£	6	
S. ^r D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	12	
S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	9	
	£	177	12
Il mastro di capella [Simpliciano Olivo] scudi tre	£	21	18
	£	199	10

Mandati F. 6

1650: Pasqua (messa e vespro)

Bassi

Al S. ^r D. Giacinto Preccacini	£	8
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	6

Tenori

Al S. ^r Pietro Francesco Orsi	£	8
Al S. ^r Francesco Pesarino	£	8
Al S. ^r Pietro Rossi	£	6
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	6

Alti

Al S. ^r Carlo Machiati	£	8
Al S. ^r D. Stefano Piscina	£	8
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6
Al S. ^r D. Gio. Giacomo [Pellinghelli]	£	6

Soprani

Al S. ^r Francesco Bardi	£	8
Al S. ^r Paulo Felice Silva	£	6

Instrumenti

Al S. ^r D. Francesco Viola [Cb]	£	8
Al S. ^r D. Matteo ²¹⁴ Vecchi violino	£	6
Al S. ^r D. Pietro Bortesi violino	£	6
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal Cornetto	£	8

²¹⁴ Mathia, Matia, Mateo, Matheo, Mattio.

Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia trombone	£	6
Al S. ^r D. Pietro Francesco Bucci Trombone	£	6
	£	124
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	14 12
	£	138 12

Mandati F. 6

1650: Corpus Domini [messa e processione]

Bassi

Al S. ^r D. Giacinto Preccacini	£	6
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	4
Al S. ^r D. Claudio da Casale	£	4

Tenori

Al S. ^r Pietro Francesco Orsi	£	6
Al S. ^r Francesco Pesarino	£	6
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	4
Al S. ^r Pietro Rossi	£	4

Alti

Al S. ^r Carlo Machiati	£	6
Al S. ^r D. Stefano Piscina	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	4
Al S. ^r D. Agostino Petrignani	£	4
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	3

Soprani

A D. Paulo Felice Silva	£	3
A. D. Gio. Giacomo Pellighelli	£	3
A D. Marc'Antonio Colombo	£	3

Instrumenti

Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	6
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	4
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	4
Al S. ^r D. Matteo Vecchi violino	£	4
Al S. ^r Andrea Silva Viola da Brazzo	£	3
	£	87
Al mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	14 12
	£	101 12

Mandati F. 6

1650: agosto, messa del Vescovo e Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Bassi

Al R. ^{do} f. della Madonna del quartiere	£	12

Al R. ^{do} f. Carlo Tinti di S. Francesco	£	12
Tenori		
Al S. ^r Francesco Pesarino	£	16
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	12
Al S. ^r D. Giuseppe Galvani ²¹⁵	£	12
Al S. ^r Pietro Rossi	£	12
Contralti		
Al S. ^r Carlo Machiati	£	16
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	12
Al S. ^r D. Agostino Pettrignani	£	12
Al S. ^r D. Gio. Giacomo Pellinghelli	£	12
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	12
Soprani		
A Marc'Antonio Cavalli ²¹⁶ soprano per capella	£	8
Instrumenti		
Al S. ^r D. francesco Viola Grossa	£	16
Al S. ^r D. Antonio da Carpi Contrabasso	£	12
Al S. ^r D. Matteo Vecchi Violino	£	12
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	16
Al S. ^r Francalanza [Giovanni] ²¹⁷ cornetto	£	8
Al S. ^r Pietro francesco Bucci Trombone	£	12
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	12
	£	236
Il Mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	36
	£	272
<i>Mandati F. 6</i>		
1651: Pasqua (messa e vespro)		
s. ^r Francesco Bardi [S.]	£	10
s. ^r D. Stefano Piscina [A.]	£	8
s. ^r Pietro Francesco Orsi [T.]	£	8
s. ^r D. Giacinto Preccacini [B.]	£	8
s. ^r Giuseppe Galani Violino	£	6 10
s. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino [sic]	£	6 10
F.to: Pietro Simone Campari	£	47

²¹⁵ Galvano, Galvan.

²¹⁶ È sicuramente un 'putto', in quanto - alla Steccata - egli è indicato come soprano nel 1651 e come tenore nel 1653 (cfr. AOCP, *Ordinazioni* 28, 1651-1652, 25 febbraio 1651, f. 137v e *Ordinazioni* 29, 1653-1654, 20 marzo 1653, f. 29v).

²¹⁷ Franca Lanza. Attivo alla Steccata negli anni '40 e '50, il suo nome, come si è visto (cfr. nota 109), compare anche *Rollo de S.S.^{ri} Musici del Venerando Oratorio di Santa Maria della Steccata* cit.

Mandati F. 6

1651: Corpus Domini (motetti e processione)

Soprani

s.^r Francesco Bardi £ 8s.^r Giuseppe Rossino²¹⁸ £ 4

Alti

s.^r Carlo Machiati £ 7s.^r D. Stefano Piscina £ 7s.^r D. Alessandro Pontio £ 6

Tenori

s.^r D. Pietro Francesco Orsi £ 7s.^r Pietro Rossi £ 6s.^r D. Cesare Gambetta £ 5s.^r D. Agostino Petrignani £ 5

Bassi

s.^r D. Giacinto Preccacini £ 7

Padre del Quartiero £ 6

Istromenti

s.^r D. Giovanni [Fontana] Cornetto £ 7s.^r D. Gio. Antonio Furia [Tb] £ 5s.^r Pietro Francesco Bucci [Tb] £ 6

m.s. Andrea [Silva] con il Violone £ 5

s.^r Gironimo Silva Organista £ 5

<...> £ 10 10

£ 106 10

F.to: Pietro Simone Campari*Mandati* F. 6

1651: Assunzione della B.V.M. (messa e vespro)

soprani

Sig.^r Francesco Bardi £ 10Sig.^r Colombo [Marc'Antonio]²¹⁹ £ 6soprano del Sig.^r Piscina £ 6²¹⁸ Rossini.²¹⁹ Vedi Corpus Domini 1650.

Alti		
Sig. ^r Carlo Machiati	£	10
Sig. ^r Piscina [Stefano]	£	8
Sig. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo]	£	7
Sig. ^r Pettrignani [Agostino]	£	6
Sig. ^r Pontio [Alessandro]	£	6
Tenori		
Sig. ^r Orsi [Pietro Francesco]	£	8
Sig. ^r D. Giuseppe	£	7
Sig. ^r Pietro Rossi	£	6
Sig. ^r Gambetta [Cesare]	£	6
Sig. ^r D. Pietro Simone [Campari]	£	7
[Bassi]		
Sig. ^r D. Giacinto [Preccacini da Bologna]	£	8
Instrumenti		
Sig. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	7
Sig. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	£	6
Sig. ^r Bortesi [Pietro] violino	£	6
Sig. ^r Manelli [Costante] Viola ²²⁰	£	6
Sig. ^r Ghirardelli [Jacomo Antonio] Violone	£	6
M.s Andrea [Silva] Violone	£	6
Sig. ^r Giovanni [Fontana] Cornetto	£	10
Sig. ^r Fiorentino Cornetto	£	6
Sig. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	6
Sig. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	6
Sig. ^r Pesarino [Francesco, T.] per cantare et sonare il chitarone	£	8
	£	174
Sig. ^r Ghirardelli [Jacomo Antonio] Violone per accompagnare la spinetta alli trè mattutini della settimana santa	£	9
	£	183
Sig. ^r Gio. Batista [Grossi] Mastro di Capella	£	18
	£	201

²²⁰ Nel Rollo de SS.ⁿⁱ Musici del Venerando Oratorio di Santa Maria della Steccata cit., figura come suonatore di contrabbasso.

Mandati F. 6

1652: Corpus Domini [messa e processione]

Il sig. ^r Francesco Bardi [S.]	£	8	7
Sig. ^r Gio. Tinti [S.] ²²¹	£	7	5
Sig. ^r [Giuseppe] Rossini [S.] ²²²	£	6	4
Sig. ^r Colombo [Marc'Antonio, S.] ²²³	£	6	4
	£	27	
Sig. ^r Stefano Piscina [A.]	£	8	7
Sig. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo] Alto	£	8	5
Sig. ^r Petrignani [Agostino, A.]	£	7	5
Sig. ^r D. Cesare [Gambetta, A.] ²²⁴	£	7	4
	£	30	
Sig. ^r Giuseppe Galvani [T.]	£	8	5
Sig. ^r Pietro Francesco Orsi [T.]	£	8	7
Sig. ^r Francesco Pesarino [T.]	£	8	6
Sig. ^r D. Giacinto [Preccacini da Bologna, B.]	£	8	8
Il P. del quartiere [della Madonna, B.]	£	7	5
Sig. ^r Gio Piero d. ^o <i>salamo</i> [?]	£	6	4
	£	45	
Sig. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	7	3 10
Sig. ^r Matteo [Vecchi] Violino	£	7	3 10
Sig. ^r Antonio Maria Violino	£	6	3
Sig. ^r Andrea [Silva] Violone	£	6	3
Pietro Francesco Bucci Trombone	£	6	3
Sig. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	6	3
Sig. ^r P. Alessandro Pontio [A.]	£	6	3

²²¹ Giovanni Tinti soprano castrato, come appare nel Rollo de SS.^{ri} Musici del Venerando Oratorio di Santa Maria della Steccata cit.

²²² Vedi Corpus Domini 1651.

²²³ Vedi Corpus Domini 1650.

²²⁴ L'individuazione del ruolo non è suffragata da nessun documento, ma è basata sulla posizione assunta dal nominativo nella polizza (l'elenco tende a distinguere l'organico in gruppi omogenei). Se è vero quanto ipotizzato alla nota 200, vien fatto di pensare che negli anni 1650-1652 il cantore si trovasse in una fase di transizione: da contralto a tenore. In effetti, come rileva l'Appendice, Gambetta nel periodo indicato (1650-1652) viene impiegato nei due registri senza una soluzione definitiva. Mette conto segnalare che, nel 1651, egli viene ingaggiato come contralto dalla Steccata in occasione dell'Annunciazione (AOCP, *Ordinazioni* 28, 1651-1652, f. 137v).

Sig. ^r Francesco Antonio	<u>£</u>	6	3
	<u>£</u>	50	
Al mastro di Capella [Giovanni Battista Grossi]	<u>£</u>		12
	<u>£</u>		113

Mandati F. 6

1652: Assunzione della B.V.M

a Gio. Battista Grossi organista della Cattedrale lire 18 [...] per aver
datto la musica il giorno della festa della S.^{ma} Assunzione di N. S.^{ra} [...]

Mandati F 6

1652: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Lista [...] fatta per il sig.^r Gio. Battista Grossi mastro di Capella nella
Chatedrale

Il sig. ^r Francesco Bardi [S.]	£	12
Il sig. ^r D. Stefano Piscina [A.]	£	12
Il sig. ^r Pietro Francesco Orsi [B.]	£	12
Il sig. ^r Giuseppe Galvani [T.]	£	12
Il sig. ^r D. Giacinto [Preccacini da Bologna] Basso	£	12
Il sig. ^r D. Pietro Simone Campari [T.]	£	9
Il sig. ^r D. Alessandro Ponzio [A.]	£	6
Il sig. ^r D. Bartolomeo Bevilaqua [T.]	£	8
Il sig. ^r D. Agostino Petrignani [A.]	£	9
Il sig. ^r D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	12
Al secondo Cornetto	£	10
Il sig. ^r Giuseppe [Galani] Violino	£	8
Il sig. ^r Matteo [Vecchi] Violino	£	9
Il sig. ^r Paolo Felice [Silva] violino	£	9
Il sig. ^r Manelli [Costante] Violino	£	8
Il Violone	£	9
Il Parmiggiano Chitarone	£	6
Il Genovese Chitarone	£	7
Il sig. ^r Bucci Trombone	£	9
Il sig. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	<u>£</u>	9
	£	188

Mandati F 6

1652: 4 ottobre

Lista delli sig.^{ri} Musici per la funzione dell'ingresso di monsig.^r Ill.^{mo}²²⁵

Sig. ^r Francesco Bardi [S.]	£	4
Sig. ^r Gio. Tinti [S.]	£	4
Sig. ^r D. Stefano Piscina [A.]	£	4
Sig. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo, A.] ²²⁶	£	4
Sig. ^r Pietro Francesco Orsi [T.]	£	4
Sig. ^r Giuseppe Galvani [T.]	£	4
Sig. ^r D. Giacinto [Preccacini da Bologna, B.]	£	4
Sig. ^r P. Alberto del Carmine	£	4
Sig. ^r Giuseppe Galani Violino	£	3
Sig. ^r Matteo [Vecchi] violino	£	3
Sig. ^r Silva [Andrea] Violone	£	3
Sig. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	3
Sig. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	3
Sig. ^r D. Gio. Cornetto [Fontana] P. ^o	£	3
Sig. ^r D. Gio. Cornetto [Giovanni Francalanza] 2 ^o	£	3
Sig. ^r D. Pietro Simone [Campari, T.]	£	3
	<u>£</u>	<u>3</u>
	£	56

F.to: Gio Batta Grossi M.ro di Capella*Mandati F 6*

1652: Tutti i santi

[...] Quelli che sono stati alli due vesperi et messa sono li infrascritti

p.^o

Il s. ^r Francesco Bardi [S.]	£	12	10
Il s. ^r D. Giacinto [Preccacini, B.]	£	12	10
Il s. ^r D. Horatio	£	12	10

²²⁵ Si tratta del vescovo di Parma Carlo Nembrini (1652-1677). Un ufficio, probabilmente una messa solenne.

²²⁶ Pellinghelli è anche suonatore di violone. L'indicazione di cantore alto, proposta anche in alcune delle liste successive, non è certa. Tuttavia la tendenza delle fonti a precisare i ruoli dei suonatori, la rende probabile.

Il s. ^r D. Christoforo	£	12	10
Il s. ^r Piscina [Stefano, A.]	£	12	10
Il s. ^r Giuseppe soprano	£	9	
Il s. ^r Don Giovanni [Fontana] Cornetto	£	12	10
Il secondo Cornetto [Giovanni Francalanza]	£	9	
[2°, due uffici]			
Il s. ^r Tinti [Carlo o Giovanni?]	£	8	
Il s. ^r Orsi [Pietro Francesco, T.]	£	8	
Il s. ^r Galvani [Giuseppe, T.]	£	8	
Il s. ^r Galani [Giuseppe] violino	£	6	
Il s. ^r Matteo [Vecchi] violino	£	6	
Il s. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	6	
Il s. ^r Silva Trombone	£	6	
Il s. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	6	
Il sig. ^r Mastro di Capella	£	18	
	£	165	

Mandati F 6

1652: Natale [messa e vespro]

Franceschino [S.]	£	8
Piscina [Stefano, A.]	£	8
Pellinghelli [Gio. Giacomo, A.]	£	8
Orsi [Pietro Francesco, T.]	£	8
D. Giacinto [Preccacini, B.]	£	8
Duoi Violini	£	12
duoi cornetti	£	14
duoi Tromboni	£	12
Duoi Violoni	£	14
Pesarino [Francesco, ch e T.]	£	8
	£	106
<i>recte</i>	£	100

Gio. Batista Chinelli m.^{ro} di capella de detta cattedrale [...]*Mandati F 6*

1653: Pasqua (la mattina)

Franceschino [S.]	£	4

Piscina [Stefano, A.]	£	4
Pellinghelli [Gio. Giacomo, A.]	£	4
Orsi [Pietro Francesco, T.]	£	4
D. Giacinto [Preccacini, B.]	£	4
D. Pietro Simone [Campari, T.]	£	3
Galani [Giuseppe] Violino	£	3
D. Giovanni [Fontana] Cornetto	£	4
Il suo scollaro [sic] cornetto	£	3
Bucci [Pietro Francesco, Tb]	£	3
Furia [Antonio, Tb]	£	3
Il Bortese [Pietro Bortesi, Vl]	£	3
Sig. Alessandro [Pontio, A.]	£	3
Sig. Viola [Francesco, Cb]	£	4
	£	49

F.to: Gio. Batista Chinelli

Mandati F 6

1653: Corpus Domini (processione)

Franceschino [S.]	£	6
Tinti [Giovanni, S.] ²²⁷	£	6
Piscina [Stefano, A.]	£	6
Pontio [Alessandro, A.]	£	5
D. Pietro Simone [Campari, T.]	£	5
Galvano [Giuseppe, T.]	£	5
D. Giacinto [Preccacini, B.]	£	6
Santino [Francesco Malaspini, B.] ²²⁸	£	3
Piazza	£	3
D. Giovanni [Fontana] cornetto	£	6
D. Giovannino [Francalanza] cornetto	£	5
Furia [Gio. Antonio, Tb]	£	5
Viola [Francesco, Cb]	£	6
Bucci [Pietro Francesco, Tb]	£	5
	£	72

F.to: Gio. Batista Chinelli

²²⁷ Alcune occorrenze non distinguono tra Carlo (basso) e Giovanni Tinti (soprano castrato). La soluzione da me proposta è basata sulla posizione dei due nominativi nell'elenco. Le liste infatti tendono, come si è osservato, a raggruppare le voci adottando criteri di uniformità.

²²⁸ Vedi occorrenze successive.

Mandati F. 6

1654: Pasqua (messa e vespro)

Franceschino [S]	℥	8
Tinti [Giovanni, S.]	℥	8
Machiati [Carlo, A.]	℥	8
Piscina [Stefano, A.]	℥	8
Orsi [Pietro Francesco, T.]	℥	8
Duoi Cornetti	℥	14
Duoi Tromboni	℥	12
Viola [Francesco, Cb]	℥	8
Petrignani [Agostino, A.]	℥	6
Pellinghelli [Gio. Giacomo, A.]	℥	6
Pontio [Alessandro, A.]	℥	6
<i>Marolli</i> [?] col Violino	℥	6
P. del Quartiero [della Madonna del quartiere, B.] ²²⁹	℥	6
	℥	104

F.to: Gio. Batista Chinelli*Mandati* F. 6

1654: Corpus Domini (processione)

Soprano di S. Secondo	℥	4
Spagnoletto [Giuseppe, A.] ²³⁰	℥	4
Pontio [Alessandro, A.]	℥	5
Petrignani [Agostino, A.]	℥	5
Orsi [Pietro Francesco, T.]	℥	6
Galvani [Giuseppe, T.]	℥	5
Rossi [Pietro, T.]	℥	5
Pellinghelli [Giacomo, A.]	℥	4
Basso della Steccata	℥	6
P. del Quartiero [Madonna del quartiere B.]	℥	5
Santino [Francesco Malaspini, B.]	℥	4
D. Giovanni [Fontana] dal Cornetto	℥	6
D. Giovanni [Francalanza] dal Cornetto	℥	5
Bucci [Pietro Francesco] trombone	℥	5
Furia [Gio. Antonio] Trombone	℥	5
Viola [Francesco, Cb]	℥	6
	℥	80

F.to: Gio. Batista Chinelli

²²⁹ Per il ruolo, cfr. Assunzione 1650.

²³⁰ Cfr. Assunzione 1657. Il nome figura in diverse polizze dei *Mandati* F 7. 1660-1681 e F 8, 1661-1673. Varianti: Spagnolino e Spagnolo. Spagnoletto del Carmine in *Mandati* F 7, 17 gennaio 1673.

Mandati F. 6

1655: Pasqua (messa)

Franceschino [S.]	£	4
Tinti [Giovanni, S.]	£	4
Piscina [Stefano, A.]	£	4
Orsi [Pietro Francesco, T.]	£	4
Manelli [Costante] violino	£	3
Furia [Gio. Antonio] trombone	£	3
Duoi Cornetti	£	7
Pesarino [Francesco] Tiorba	£	4
Violone	£	4
D. Marco Antonio [Rizardi] ²³¹ organista	£	4
	£	41

F.to: Gio. Batista Chinelli*Mandati* F. 6

1655: Assunzione della B.V.M. [due vespri e messa]

Franceschini [S.]	£	8
Tinti [Giovanni, S.]	£	8
Piscina [Stefano, A.]	£	8
Orsi [Pietro Francesco, T.]	£	8
Domenico [Perazzi] Basso	£	8
Pontio [Alessandro, A.]	£	6
Petrignani [Agostino, A.]	£	6
Rossi [Pietro, T.]	£	6
Spagnoletto [Giuseppe, A.]	£	6
P. del quartiere [Madonna del quartiere, B.]	£	6
Baritono da Buss. ^o	£	6
Santino [Malaspini, B.]	£	8
Francesco da S. Secondo	£	8
Sig. ^r Carlo [Ferrari] dalla Tiorba	£	12
D. Marco Antonio [Rizardi, org.?]	£	12

²³¹ L'organista titolare fino al 30 settembre 1655 è Pietro Orcelli (Orchiesi, Orcieli), cfr. *Mandati* F 6, 18 ottobre 1655 e PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, X, p. 41. L'Orcelli, attivo come violinista in San Marco a Venezia almeno fino al termine del 1652 (ELEANOR SELFRIEDGE-FIELD, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford, 1975, traduz. ital. di Franco Salvatorelli, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, ERI, Torino 1980, p. 280), inizia il proprio servizio come organista nel Duomo di Parma il 1 aprile 1653.

Pesarino [Francesco, ch]	£	8
duoi cornetti	£	14
Furia [Gio. Antonio, Tb]	£	6
Pellinghelli [Gio. Giacomo] violone	£	8
Galani [Giuseppe] violone	£	8
D. Matteo [Vecchi, VI] anco al primo vespero	£	9
Paolo Felice [Silva, VI] anco al primo vespero	£	6
	£	175

F.to: Gio. Battista Chinelli

Mandati F. 6

1656: Pasqua (messa)

Franceschino [Bardi, S.]	£	4
Tinti [Giovanni, S.]	£	4
Piscina [Stefano, A.]	£	4
Galvani [Giuseppe, T.]	£	4
Antonio Maria [Filippi, A.] ²³²	£	4
Rossi [Pietro, T.]	£	3
Petrignani [Agostino, A.]	£	3
Pontio [Alessandro, A.]	£	3
Spagnoletto [Giuseppe, A.]	£	3
Santino [Francesco Malaspini, B.]	£	3
Franceschino [S.]	£	3
Galani [Giuseppe] violino	£	4
Matteo [Vecchi] violino	£	3
Manelli [Costante] violino	£	3
Paolo Felice Silva violino	£	3
Gio. [Fontana] cornetto	£	4
Giovannino [Francalanza] cornetto	£	3
Furia [Gio. Antonio] trombone	£	3
Pellinghelli [Gio. Giacomo] violone	£	4
Pesarino [Francesco] tiorba	£	4
Carlo [Ferrari] tiorba	£	4
	£	73

Mandati F. 6

1656: Corpus Domini (messa e processione)

Franceschino [Bardi, S.]	£	6
<...>	£	6

²³² Che si tratti del contralto Antonio Maria Filippi è soltanto un'ipotesi basata sulla presenza del cantore nelle liste di questo periodo.

<...>	£	6
Franceschini [S.]	£	4
Piscina [Stefano, A.]	£	6
Pontio [Alessandro, A.]	£	5
Galvani [Giuseppe, T.]	£	6
Rossi [Pietro, T.]	£	5
Pesarino [Francesco, ch]	£	6
Petrignani [Agostino, A.]	£	5
Il Basso della Steccata [Domenico Perazzi]	£	6
Santino [Francesco Malaspini, B.]	£	5
D. Giovanni [Fontana, cn]	£	6
Francalanza [Giovanni, cn]	£	5
Furia [Gio. Antonio, Tb]	£	5
Pellinghelli [Gio. Giacomo, Vn]	£	6
		88

F.to: Gio. Battista Chinelli

Mandati F. 6

1656: Assunzione della B.V.M. [due vespri e messa]

Franceschino [Bardi, S.]	£	8
Tinti [Giovanni, S.]	£	8
Machiati [Carlo, A.]	£	4
Piscina [Stefano, A.]	£	8
Sig. ^r Gio. Tenore <i>forestiero</i> [?] anco per il primo vespero	£	12
Galvani [Giuseppe, T.]	£	8
Domenico [Perazzi] Basso della Steccata	£	8
Claudio [S. di S. A.] ²³³ per il primo Vespero ancora	£	12
Franceschini piccolo [S.]	£	8
Santino [Francesco Malaspini, B.]	£	8
Pontio [Alessandro, A.]	£	6
Petrignani [Agostino, A.]	£	6
Rossi [Pietro, T.]	£	6
Il Violino del Ser. ^{mo} S. ^r Principe vespro ancora	£	12
Galani [Giuseppe] Violino	£	8
Manelli [Costante, Vl]	£	8
Pellinghelli [Gio. Giacomo] Violone	£	8
D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	8
Francalanza [Giovanni] Cornetto	£	6

²³³ Vedi Assunzione 1657.

Pesarino [Francesco]	}	tiorbe	℥	8
R.do Carlo [Ferrari]			℥	8
			℥	168

F.to: Gio. Battista Chinelli

Mandati F. 6

1657: Corpus Domini [messa e processione]

Al pre. basso [Alfonso degli eremitani?]	£	6
Al S. Domenico Perazzi Basso	£	6
Al s. ^r D. Pietro Francesco Ossi Tenore	£	6
Al s. ^r D. Giuseppe Galvani Tenore	£	6
Al s. ^r Antonio Maria [Filippi] Contralto	£	6
Al s. ^r D. Stefano Piscina Contralto	£	6
Al s. ^r Rota soprano	£	6
Al s. ^r Bardi soprano	£	6
Al s. ^r Claudio soprano [di S. A.]	£	6
Al s. ^r Pesarino [Francesco] Chitarone e Tenore	£	6
Al s. ^r D. Alessandro Pontio contralto	£	5
Al s. ^r D. Agostino Petrigiani tenore	£	5
Al s. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	6
Al s. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	£	5
Al s. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo] viola grossa	£	6
Al s. ^r D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	6
Al s. ^r Francalanza [Giovanni] Cornetto	£	5
Al s. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	5
	£	103
Il Mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	12
	£	115

Mandati F. 6

1657: Assunzione della B.V.M. (due vesperi e messa)

Musicisti ch'erano su l'organo

Al Pre basso [Alfonso degli eremitani?]	£	12
Al s. ^r Orsi [Pietro Francesco] Tenore	£	12
Al s. ^r Piscina [Stefano] Contralto	£	12
Al s. ^r Rota soprano	£	12
Al s. ^r Domenico [Perazzi] basso	£	12
Al s. ^r Claudio soprano di S. A.	£	12

Al s. ^r Spagnoletto [Giuseppe] Contralto	£	9
Musici ch'erano in Cantoria		
Al s. ^r D. Alessandro Pontio Contralto	£	9
Al s. ^r Petrignani [Agostino] Tenore	£	9
Al s. ^r Pietro Rossi Tenore	£	9
Al s. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	12
Al s. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	£	9
Al s. ^r Costante Manelli Viola da Brazo	£	9
Al s. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo] Viola grossa	£	9
Al s. ^r D. Gio: [Fontana] Cornetto	£	12
Al s. ^r Francalanza [Giovanni] Cornetto	£	9
Al s. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	9
		177
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	25
		202

Mandati F. 6

1657: Natale [messa e vespro]

Al Pre. basso [Alfonso delli eremitani?]	£	8
Al s. ^r Domenico Perazzi basso	£	8
Al s. ^r Pietro Francesco Orsi Tenore	£	8
Al s. ^r Piscina [Stefano] Contralto	£	8
Al s. ^r Antonio Maria Filippi Contralto	£	8
Al s. ^r Francesco Bardi soprano	£	8
Al s. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	8
Al s. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	£	6
		62
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
		78

Mandati F. 6

1658: Pasqua [messa e vespro]

Parti del Concerto sull'organo

Al Pre Alfonso delli eremitani basso	£	8
Al s. ^r Domenico Perazzi basso	£	8

Al s. ^r D. Pietro francesco orsi Tenore	£	8
Al s. ^r D. Gio. battista Capelli Tenore	£	8
Al s. ^r D. Stefano piscina Contralto	£	8
Al s. ^r Rota soprano	£	8
Al s. ^r francesco Bardi [S.]	£	8
Instrumentisti		
Al s. ^r Galano [Giuseppe] Violino	£	8
Al s. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	£	6
Al s. ^r Costante Manelli Viola da Brazzo	£	6
Al s. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo] Viola Grossa	£	6
Al s. ^r Pesarino [Francesco] Chitarone	£	8
Al s. ^r D. Gio [Fontana] dal cornetto	£	8
Al s. ^r Francalanza [Giovanni] cornetto	£	6
Al s. ^r D. Gio. antonio furia Trombone	£	6
Parti per Capella		
Al s. ^r D. Alessandro Pontio contralto	£	6
Al s. ^r D. Agostino Petrignani Tenore	£	6
Al s. ^r Carlo francesco Paroli Contralto	£	6
Al s. ^r Antonio Maria Tiorba di mons Ill.mo	£	8
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
	£	152

Mandati F. 6

1658: Ritrovamento della S. Croce (messa e vespro)

Parti dell'Organo

Al Pre basso [Alfonso degli eremitani?]	£	8
Al s. ^r D. Pietro francesco orsi Tenore	£	8
Al s. ^r D. Gio. Battista Capelli Tenore	£	8
Al s. ^r francesco maggio Contralto	£	6
Al s. ^r Rota soprano	£	8
Il leuto di mons. ^r Ill.mo	£	8

Parti della cantoria

s. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	8
s. ^r D. Gio. fontana cornetto	£	8
s. ^r D. francalanza [Giovanni] cornetto	£	6
s. ^r D. Gio. Jacomo Pellinghelli viola grossa	£	6

s. ^r D. Alessandro Pontio Contralto	£	6
s. ^r Pietro Rossi Tenore	£	6
s. ^r D. Gio. Antonio Furia basso	£	6
s. ^r D. Carlo francesco Paroli soprano	£	6
	£	98
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	14
	£	112

Mandati F. 6

1658: Corpus Domini [messa e processione]

Soprani

Franceschino [Bardi]²³⁴ £ 10

Il ragazzo del Chinelli £ 5

Contralti

Piscina [Stefano] £ 6

Milanese £ 5

Pontio [Alessandro] £ 5

Tenori

Orsi [Pietro Francesco] £ 6

<...> £ 6

Bevilacqua [Bartolomeo] £ 5

<...> £ 5

Bassi

<...> £ 6

<...> £ 5

Don ottavio *Amato* [?] £ 5

Violini

Galani [Giuseppe] £ 6

Manelli [Costante] £ 8

Il Cornetto *giovine* [?] £ 5

Furia [Gio. Antonio] Trombone £ 5

Quello [Antonio Maria] della Tiorba di mons.^r Ill.^{mo} £ 6

Pesarino [Francesco, ch] £ 6

Pellinghelli [Gio. Giacomo] violone £ 6

Sig.^r ercole violone £ 5

£ 116

Al sig.^r Chinelli Mastro di capella £ 16

£ 132

²³⁴ In considerazione dell'emolumento piuttosto elevato, dovrebbe trattarsi del castrato Bardi.

Mandati F. 6

1658: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Franceschino Bardi [S.]	£	12
Franceschino [S.]	£	9
Cavalli [Giuseppe, A.]	£	9
Petrignani [Agostino, A.]	£	9
Pontio [Alessandro, A.]	£	9
Campari [Pietro Simone] Tenore	£	12
milanese [T.] ²³⁵	£	9
Domenico [Perazzi] Basso della steccata	£	12
Santino [Francesco Malaspini, B.]	£	9
Bevilacqua [Bartolomeo, T.]	£	9
Tiorba [Antonio Maria] di Monsignor Vescovo	£	12
Gallani [Giuseppe, Vn]	£	12
Manelli [Costante] Violino	£	9
D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	12
Francalanza [Giovanni, cn]	£	9
Furia [Gio. Antonio, Tb]	£	9
Pellinghelli [Gio. Giacomo, Vn]	£	12
F. ercole violone	£	9
	£	183
Al Sig. ^r Battista Chinelli Mastro di Capella	£	24
	£	207

Mandati F. 6

1658: Natale, messa e 2° vespro

Franceschino [S.]	£	8
Georgino [S.]	£	8
Cavalli [Giuseppe, A.]	£	6
Milanese [T.]	£	6
<i>Terentio</i> [?]	£	6
Petrignani [Agostino, A.]	£	6
Orsi [Pietro Francesco, T.] messa sola	£	4
Pontio [Alessandro, A.]	£	6
P. Basso [Alfonso delli eremitani?] messa sola	£	4

²³⁵ Nella lista del Corpus Domini 1658, compare come contralto; mentre in quella successiva di TT.SS. (*Mandati F. 6*, 1658, non riportata in Appendice) viene registrato come tenore. In relazione al numero di contralti sia in questa solennità, sia in quella che segue (Natale), è presumibile che il musicista cantasse nel ruolo di tenore.

Pesarino [Francesco, ch] messa sola	£	4
S. ^r Domenico [Perazzi] Basso	£	8
Santino [Francesco Malaspini, B.]	£	6
Li duoi Cornetti	£	14
Galani [Giuseppe]	} violini	£ 8
Manelli [Costante]		£ 6
P. Paolo	} viole	£ 6
D. Francesco		£ 6
Pellinghelli [Gio. Giacomo] violone	£	8
	£	120
e più per il primo vespero et per la messa della notte per cinque		
voci et duoi violini	£	44
e più al S. ^r Chinelli Mastro di Capella	£	24
	£	188
et ulterius expediat etiam pro alia summa viginti trium pro vesperis decantatis		
in festa S.S. Innocentium et sic in totum libras ducentum undecim dico	£	23
	£	211

Mandati F. 6

1659: Pasqua (messa e vespro)

Parti di concerto per l'organo

Al Pre. Basso per la messa sola	£	4
Al S. ^r Domenico Perazzi basso per messa et Vespero	£	8
Al S. ^r Orsi [Pietro Francesco] Tenore	£	8
Al S. ^r Francesco Maggio Tenore	£	6
Al S. ^r Piscina [Stefano] Contralto	£	8
Al S. ^r Federico Sudatti soprano ²³⁶	£	8
Al S. ^r Pesarino [Francesco, T. e ch] in vece d'un altro soprano	£	8
Instrumentisti		
Al S. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	8
Al S. ^r D. Matteo [Vecchi] violino	£	6
Al S. ^r D. Melchior Ruffoni Violetta	£	6

²³⁶ Soprano castrato, vedi *Corpus Domini* e *Assunzione* 1659. Sempre nel 1659, viene raccomandato ai reggenti della Steccata come accerta una lettera del 21 febbraio: «Il soprano Federico Sudatti pronto à cenni di S.A., partitosi da Cremona, è qui disposto à prendere servitio in cotesto orat.^{rio}, dove le SS.VV. l'hanno desiderato. E però mi comanda S.A.S. di avisar loro il di lui arrivo in Parma e la rassegna, che fa egli di se stesso, accioché l'accettino, e gli diano l'assenso col convenevole buon trattamento e bacio con tal fine alle SS.VV. affettuos.^e le mani. Dalla Sig.^{ria} li 21 feb.^o 1659 [Marco] Lampugnani» (AOCP, *Lettere ducali riguardanti la Cappella musicale* cit.).

Al S. ^r Costante Manelli Viola da Brazzo	£	6
Al S. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo] Viola grossa	£	6
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	8
Al S. ^r Francalanza [Giovanni] cornetto	£	8
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	6
Parti di ripieno per la Cappella		
Al Pre Carlo [Tinti] di s. francesco basso	£	6
Al S. ^r D. Bartolomeo Bevilacqua Tenore	£	6
Al S. ^r Pettrignani [Agostino] Contralto	£	6
Al S. ^r Giuseppe Cavalli Contralto	£	6
Al S. ^r D. Nicolo soprano del S. Palmia	£	4
Al S. ^r Pietro Rossi [T.] per il vespero solo	£	3
	£	135
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
	£	151

Mandati F. 6

1659: maggio

Spese fatte nel Cantare motteto nella Cathedrale nella solenità del S.^{mo} Legno della Croce A' quattro voci registrate e cantate sotto la battuta del d. Simpliciano Olivo

Mastro di Capella à raggione di tre lire per Musico et al Maestro di Capella lire sei che in tutto sono

£ 18

Mandati F. 6

1659: giugno [un ufficio]

Musica fatta per il Sinodo

Per il primo giorno che fù Giovedì 5 Giugno 1659

Parti ch'erano su l'organo

Al S. ^r Domenico Perazzi basso	£	4
Al S. ^r Orsi [Pietro Francesco] tenore	£	4
Al S. ^r Francesco Maggio Tenore	£	3
Al S. ^r Bus [Pietro Busi] ²³⁷ Contralto	£	4
Al S. ^r Federico [Sudatti] soprano	£	4
Al S. ^r Piscina [Stefano] tenore in vece di soprano	£	4

Parti ch'erano in cantoria

²³⁷ Vedi Assunzione 1659.

Al S. ^r D. Francesco Santino [Malaspini] Basso	£	3
Al S. ^r D. Bartolomeo Bevilacqua Tenore	£	3
Al S. ^r D. Melchior Ruffoni Tenore	£	3
Al S. ^r Pettrignani [Agostino] contralto	£	3
Al S. ^r Giuseppe Cavalli contralto	£	3
Al S. ^r D. Nicolo soprano del S. ^r Palmia	£	3
Al S. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo] Viola Grossa	£	4
Al S. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	4
Al S. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	£	3
Al S. ^r Francalanza [Giovanni] Cornetto	£	4
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	3
		59
Per il secondo giorno che fù Venerdì 6 detto [un ufficio]		
Al S. ^r Perazzi [Domenico] basso	£	4
Al S. ^r Orsi [Pietro Francesco] Tenore	£	4
Al S. ^r Maggio [Francesco] tenore	£	3
Al S. ^r Bus [Pietro Busi] contralto	£	4
Al S. ^r Federico [Sudatti] soprano	£	4
Al S. ^r Pesarino [Francesco, T.] in vece d'un soprano di concerto	£	4
Al S. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	4
Al S. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	£	3
		30
Per il terzo Giorno che fù sabato 7 detto [un ufficio]		
Al S. ^r Perazzi [Domenico] basso	£	4
Al S. ^r Orsi [Pietro Francesco] Tenore	£	4
Al S. ^r Maggio [Francesco] Tenore	£	3
Al S. ^r Bus [Pietro Busi] Contralto	£	4
Al S. ^r Federico [Sudatti] soprano	£	4
Al S. ^r Pesarino [Francesco, T.] in vece d'un altro soprano	£	4
Al S. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	4
Al S. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	£	3
		30
Il mastro di capella [Simpliciano Olivo]	£	24
		143

Mandati F. 6

1659: Corpus Domini (processione)

Al S. ^r Domenico Perazzi basso	£	6
Al S. ^r D. Francesco Santino [Malaspini] basso	£	5
Al S. ^r Michele basso dal Carmine	£	4
Al S. ^r Orsi [Pietro Francesco] Tenore	£	6
Al S. ^r D. Francesco Maggio tenore	£	5
Al S. ^r Pesarino [Francesco] Tenore	£	6
Al S. ^r D. Melchior Ruffoni Tenore	£	4
Al S. ^r Piscina [Stefano] contralto	£	6
Al S. ^r Busi [Pietro] da Casalmaggiore contralto	£	6
Al S. ^r D. Agostino Petrignani Contralto	£	5
Al S. ^r Giuseppe Cavalli Contralto	£	5
Al S. ^r Federico [Sudatti] Soprano Castratto	£	6
Al S. ^r Nicolo soprano del S. ^r Piscina	£	4
Al S. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	6
Al S. ^r Matteo [Vecchi] Violino	£	5
Al S. ^r Costante Manelli Viola da Brazo	£	6
Al S. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo] Viola Grossa	£	6
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	6
Al S. ^r Francalanza [Giovanni] cornetto	£	6
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	5
Al S. ^r D. Marc'Antonio [Rizzardi] organista [...] per non poter venire il S. ^r Carlo [Ferrari] organista	£	3
	£	111
Al mastro di capella [Simpliciano Olivo]	£	12
	£	123

Mandati F. 6

1659: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Parti ch'erano su l'organo

Al S. ^r D. Marc'Antonio [Rizzardi] organista	£	12
Al Pre basso [Alfonso delli eremitani?]	£	12

Al S. ^r D. Domenico Perazzi basso	£	12
Al S. ^r D. Pietro Francesco Orsi Tenore	£	12
Al S. ^r D. Giuseppe Galvani Tenore	£	12
Al S. ^r D. Pietro Busi contralto	£	12
Al S. ^r Federico Sudatti soprano castrato	£	12
Al S. ^r Francesco Maggio Tenore in vece di un altro soprano	£	9
Parti ch'erano su la Cantoria		
Al S. ^r Francesco Pesarino Chittarrone	£	12
Al S. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	12
Al S. ^r D. Matteo [Vecchi] violino	£	9
Al S. ^r Costante Manelli viola da braccio	£	9
Al S. ^r D. Pellinghelli [Gio. Giacomo] viola Grossa	£	9
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	12
Al S. ^r Francalanza [Giovanni] Cornetto	£	12
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	9
Al S. ^r Petrignani [Agostino] Contralto per Cappella	£	9
Al S. ^r D. Francesco Barbareschi Tenore per Capella	£	9
Al S. ^r D. Santino Malaspini basso per Capella	£	9
	£	204
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	24
	£	228

Mandati F. 6

1659: Natale (messa e vespro)

Al Pre basso [Alfonso delli eremitani?]	£	8
Al S. ^r Domenico Perazzi basso	£	8
Al S. ^r Orsi [Pietro Francesco] Tenore	£	8
Al S. ^r D. Giuseppe Galvani Tenore	£	8
Al S. ^r Francesco Maggio Tenore	£	6
Al S. ^r Giuseppe Rondani Tenore	£	6
Al S. ^r D. Pietro Busi contralto per la messa	£	4
Al S. ^r Giuseppe Cavalli Contralto	£	6
Al S. ^r D. Agostino Petrignani Contralto	£	6
Al S. ^r Federico Sudatti soprano	£	8
Al S. ^r Pesarino [Francesco] Chittarone	£	8
Al S. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	8
Al S. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	£	6
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] cornetto	£	8
Al S. ^r Francalanza [Giovanni] cornetto	£	8

Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	6
	£	112
Al mastro di capella [Simpliciano Olivo]	£	20
	£	132

Mandati F. 7

1660: Pasqua (messa e vespro)

Parti di concerto dell'organo

Pre basso per la messa sola	£	4
Al s. ^r orsi [Pietro Francesco] tenore	£	8
Al s. ^r D. Giuseppe Galvani Tenore	£	8
Al s. ^r francesco bottino detto <...> Contralto	£	12
Al s. ^r federico sudatti soprano castratto	£	8
Al s. ^r Andrea da milano soprano	£	8

Parti di Capella In Cantoria

Al s. ^r D. francesco malaschini basso	£	6
Al s. ^r Francesco Maggio Tenore	£	6
Al s. ^r Giuseppe Rondani	£	6
Al s. ^r D. Pietro Busi Contralto	£	8
Al s. ^r Giuseppe Cavalli contralto	£	6
Al s. ^r Pettrignani [Agostino] in vece d'un soprano	£	6

Instromenti In Cantoria

Al s. ^r Galani [Giuseppe] violino	£	8
Al s. ^r D. Matteo [Vecchi] violino	£	8
Al s. ^r Manelli [Costante] Violon Grosso	£	8
Al s. ^r Matteo Strada viola da Brazzo ²³⁸	£	8
Al s. ^r Pesarino [Francesco] Chittarone	£	8
Al s. ^r D. Gio. [Fontana] cornetto	£	8
Al s. ^r francalanza [Giovanni] cornetto	£	8
Al s. ^r furia [Gio. Antonio] Trombone	£	6
	£	148
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
	£	[164]

²³⁸ Di Mantova, anche violone, cfr. Corpus Domini 1660 (AFP, *Mandati F 7*, 1660-1681).

Tabella 1 – Santa Maria Maggiore : quadro selettivo degli organici stabili e degli ingaggi straordinari per la festività dell'Assunzione di M.V. (1637-1659)^a

Anno	M ^o	or	S	F/Cs	Δ	T	B	vl	va	vn	ch	cit	altri	n	?	tot	fc	Bg $\mathcal{L}$	Fuori $\mathcal{L}$
1637	O	1	1	2		2	2	2	+1	1		+1				11			
1637	A		2	2		3	4	3		1			Tb-fg	1		20	5	161,00	529,08
1638	O		1	2		2	1	2	+1	1		+1				11			
1638	A		2			4	4	1		1			Tb-Br-fg	2		17		207,00	
1639	O		2	2		2	1	2	+1	1		+1				12			
1639	A		1	2		5	3	2		1			fg	2		16	1	151,00 ^b	?
1640	O		2	3		2	1	2		1		.				12			
1640	A		1	3	F	4	4	3	+1			+1	fg	1		19		183,00	
1641	O	_{III} ^c	2	2	F	1	1	2		1						12			
1641	A		1	3	F	4	6	4				+1	fg	1		22	1	277,10	?
1642	O	1	2	2	F	1		2	+1	1		+1				12			
1642	A		1	2		4	7	2		1			fg+1			22	1	120,00	1.582,00

^a Fonti MIA: *Giornale* 1203-1211, *Spese* 1391-1394, *Terminazioni* 1281-1284. Abbreviazioni particolari: O=organico stabile; A=musicisti ingaggiati per l'Assunzione; M^o=M^o di cappella; or=organista; F=falsetto; Cs=castrato; cn=cornetto; vl=violino; va=viola; vn=violone; tb=trombone; ch=chitarone; cit=citara; Br=baritono; fg=fagotto; altri=altri ruoli; n=nolo organo; ?=musicisti dei quali non è stato possibile definire il ruolo; tot=totale musicisti; fc= totale musicisti fuori città; Bg $\mathcal{L}$ =totale compensi musicisti 'forestieri' bergamaschi; Fuori $\mathcal{L}$ =totale compensi musicisti provenienti da altre città; + indica che il musicista suona un altro strumento come principale. Le cifre in corsivo rilevano: in "Bg" che la somma comprende il nolo di uno o più organi; in "Fuori" che il totale include altre spese (viaggio e/o soggiorno). Tutti i valori sono espressi in lire e soldi.

^b Nella cifra complessiva non viene conteggiato il nolo del secondo positivo.

^c Si tratta di Fermo Bresciani registrato nella linea dei bassi.

Anno	M ^o	or	S	F/Cs	A	T	B	vl	va	vn	ch	cit	altri	n	?	tot	fc	Bg £	Fuori £
1643 O	1	2	1	F	2	2	2	2	+1	1		+1				14			
1643 A		1			2	3	1							1	3	10	3	79,00	418,10
1644 O	1	1	1	F		2	2	2	+1	1		+1				11			
1644 A		2	2	Cs	3	3	3	3	1				fg	3	3	22	9	153,00	1152,18
1645 O	1	1	1	F	1	2	1	2	+1	1		+1				11			
1645 A					2	1	4	1	2					1		10		103,00	
1646 O	1	1	2		1	1	1	2	+1	1		+1				10			
1646 A		1	1		2	1	1	1					fg	1	1	9	3	70,00	408,00
1647 O	1	1	1		1	3	1	2	+1	1		+1				11			
1647 A		2	2		2	1	3	2						1	3	15	4	156,00 ^a	1655,10
1648 O	1	1	1		2	2	3	2	+1	1		+1				13			
1648 A	1	1	3		2	2	3	3						1	3	18	3	227,16 ^b	1093,00
1649 O	1	2	1		1	3	2	2	+1	1		+1				13			
1649 A				Cs	1	1	3	2							5	13	5	84,00	771,00
1650 O		2	2		3	4	2	2	+1	1		+1				16			
1650 A		1	2			6	3	3	2							17	3	194,00 ^c	385,00
1651 O		2	2		2	3	2	2	+1	1		+1				14			
1651 A	1	1	1		1	4	3	3	2				cn	2	1	18	2	189,00 ^d	414,00

^a Alcuni musicisti sono pagati anche per il servizio prestato in altre solennità. Il nolo dell'organo è per due feste (cfr. Appendice 1).

^b Diversi musicisti sono pagati anche per il servizio prestato in occasione della Natività della B.V.M. e della Domenica della fiera (cfr. Appendice).

^c Un musicista viene pagato per aver suonato anche in altre 2 feste; compensi per alzatore e copista; spese soggiorno per due gg. £ 100.

^d Integrato con pagamenti riportati nella Natività successiva.

Anno	M ^o	or	S	F/Cs	A	T	B	vl	va	vn	ch	cit	altri	n	?	tot	fc	Bg $\mathcal{L}$	Fuori $\mathcal{L}$
1652 O	1	2	1		2	2	2	2	+1	1		+1				13			
1652 A	1	1	2		1	4	3	3	2					2		17	5	155,0	1012,00
1653 O	1	2	2		2	2	2	2	+1	1		+1				14			
1653 A	2	3			2	5	4		2	₂ ^b	1					21	7	153,0	1061,00
1654 O	1	2	2		2	2	2	2	+1	1		+1	cn			15			
1654 A		1	2		2	4	6	1	2	3					₂ ^c	23	5	186,1	1036,00
1655 O	1	2	1	Cs	1	2	2	2	+1	2		+1				14			
1655 A		1	3		1	5	5		2	₅ ^d				3	2	24	8	218,0	987,08
1656 O	1	1	1	Cs	1	2	2	2	+1	2		+1				13			
1656 A	2	5			3	6	6	1	5	3		1	Tb-F-fg	3	2	37	16	268,1	1423,10
1657 O	1	2	2	Cs	1	2	1	2	+1	2		+1				14			
1657 A	1	1	4		4	4	4		4	2				1	1	25	7	219,0	1470,10
1658 O	1	2	2		1	1	1	2	+1	2		+1				12			
1658 A		2	4		3	6	3	2	1	3			cn	2	1	26	7	225,0	737,00
1659 O	1	1	2		1	1	1	2	+1	2						11			
1659 A	[1]	3	3		4	6	4		2	3			Br	1	1	27	5	266,0	1008,00

^a La somma comprende anche il nolo del positivo impiegato nell'Assunzione dell'anno precedente.
^b Un violone e un Violoncino.
^c Nella nota spese vengono riportate 21 doppie "per pagar altri Musici pur forestieri" senza indicare i nomi di tali musici.
^d 1 contrabbasso.
^e La somma non comprende il nolo per il terzo positivo.
^f Si tratta di Cassano Celidone, registrato nella linea dei bassi.

Tabella 2 - Duomo di Parma: quadro selettivo dei musicisti ingaggiati nelle principali festività (1637 al 1659)^a

Anno e feste	Mo	Or	S	Cs	C	T ¹	B	cn	vl	va	vn	cb	tb	altri	?	tot	str	£
1637 Corpus D.	1	1	1		1	3	1						1			9	2	47,00
1638 Corpus D.	1	1	1		1	3	3						3			13	4	62,00
1638 Assunzione	1	1			1	4	1									8	1	59,00
1639 Assunzione	1	1	1	S-A	2	6	3		2		1		4	ch		24	9	240,00
1639 Corpus D.	1	1	1		1	4	3				1		4			16	6	72,00
1640 Pasqua	1	1	1	S-A	1	2	3		1		1		3			16	6	59,00
1640 Corpus D.	1	1	2		1	3	3		2				4			17	7	69,00
1640 Assunzione	1	1	1		1	4	2		2	2			4	ch		19	10	177,00
1641 Pasqua	1	1		S-A	1	5	2		2				3			17	6	115,08
1641 Corpus D.	1	1	1	S-A	2	5	3		2				4			21	7	110,12
1641 Assunzione	1	1	3	S-2A	1	4	3		2	1		1	4	ch		25	10	259,00
1642 Pasqua	1	1	1	S-A	1	4	2		2				2			16	5	108,12
1642 Corpus D.	1	1	1	S	2	3	1						1			11	2	52,05
1642 Assunzione	1	1	2	S-2A	1	4	3		2	1			3			21	7	210,00
1643 Pasqua	1	1	1	S-2A	1	4	2		2	1			1			17	5	118,00

^a Le fonti sono indicate nell'Appendice 2. Per le abbreviazioni, quanto riportato in nota alla Tabella 1 va integrato con le seguenti indicazioni: cb=contrabbasso; str=totale suonatori (compreso l'organista). La colonna 'Cs' distingue tra castrato soprano e alto (per es., S-A significa che in organico vi sono due castrati: uno soprano ed uno alto. Le cifre indicate nell'ultima colonna – come in Santa Maria – sono composte da lire e soldi. Per quanto attiene ai criteri di selezione del materiale documentario, cfr. nota Appendice 2.

Anno e feste	Mo	Or	S	Cs	C	T	B	cn	vl	va	vn	cb	tb	altri	?	tot	str	ℓ
1643 Corpus D.	1	1		S-A	1	3	2	1	1		1		1			14	5	70,05
1643 Assunzione	1	1	2	S-A	2	5	3	1	1	1			3	ch		23	8	152,00
1644 Pasqua	1	1	1	S-A	1	3	3		2	1			1			16	5	109,00
1644 Corpus D.	1	1	1	S-A	1	4	2	1	1				3	n		17	6	88,05
1644 Assunzione	1	1	1	2S	4	4	3	1	1			1	3			22	7	228,15
1645 Pasqua	1	1		S-A	2	5	3	1	1				3			19	6	128,12
1645 Corpus D.	1	1	2	A	3	4	3	1	2				3			21	7	93,12
1645 Assunzione	1	1	2	S-A	3	5	3	1	1			1	3	lt		24	8	174,10
1646 Pasqua	1	1	3	S-A	2	5	3	1	2				3	lt		24	8	166,00
1646 Assunzione	1	1	1	2S-A	3	5	2	1	2				3			22	7	228,10
1647 Pasqua	1	1	3	S-A	3	5	2	1	2			1	1			22	6	152,00
1647 Corpus D. ^a	1	1	3	S	3	4	2	1	2				2	n		20	6	111,02
1647 Assunzione	1	1	2	S-A	3	4	2	1	2			1	3			22	8	231,00
1648 Pasqua	1	1		S-2A	1	4	2	1	2				2			17	6	115,00
1648 Corpus D.	1	1	1	2S-A	2	4	3	1	2	1			3	n		22	8	118,00
1648 Assunzione	1	1	1	2S-2b	3	3	3	1	2			1	3			22	8	221,00
1649 Pasqua	1	1		2S-A	3	4	3	1	2			1	2			21	7	149,02
1649 Corpus D.	1	1	2	S-A	4	4	3	1	2	1			3			24	8	107,00
1649 Assunzione	1	1		2S-2A	2	3	2	1	3			1	1			19	7	199,10

^a La cifra è arrotondata: non riporta 6 denari.

^b Si tratta del pre. del Carmine che viene indicato come castrato senza specificare se S. o A. (cfr. Appendice 2).

Anno e feste	Mo	Or	S	Cs	C	T'	B	cn	vl	va	vn	cb	tb	altri	?	tot	str	$\mathcal{L}$
1650 Pasqua	1	1	1	S-A	3	4	2	1	2			1	2			20	7	138,12
1650 Corpus D.	1	1	3	2A	3	4	3	1	1	1			2			22	6	101,12
1650 Assunzione	1	1	1	2A	3	4	2	2	1		1	1	2			21	8	272,00
1651 Pasqua	1	1		S	1	1	1		2							8	3	47,00
1651 C. D.	1 ^a	2	1	S-A	2	4	2	1			1		2			18	5	106,10
1651 Assunzione	0 ^b	1	2	S-2A	3	5	1	2	3	1	2		2	ch		26	12	192,00
1652 Corpus D.	0 ^c	1	2	2S-A	4	3	2		3		1		2		2	23	7	113,00
1652 Assunzione	0 ^d	1		S-A	2	3	2	2	4		1		2	2ch		21	12	188,00
1652 vescovo ^e	0 ^f	1		2S	2	3	1	2	2		1		2		1	17	8	56,00
1652 TT.SS.	1	1	1	S	1	2	1	2	2				3		3	18	8	165,00
1652 Natale	1	1	1		2	1	1	2	2		2		2	ch		16	10	100,00
1653 Pasqua	1	1	1		3	2	1	2	2			1	2			16	8	49,00
1653 Corpus D.	1	1	1	S	2	2	2	2				1	2		1	16	6	72,00
1654 Pasqua	1	1	1	S-A	4	1	1	2	1			1	2			17	7	104,00
1654 Corpus D.	1	1	1	A	3	3	3	2				1	2			18	6	80,00
1655 Pasqua	1	2	1	S	1	1		2	1		1		1	ch		13	8	41,00

^a Pietro Simone Campari (T'). Non è escluso che si sia proposto anche come cantore.

^b Grossi organista e maestro.

^c Grossi organista e maestro.

^d Grossi organista e maestro.

^e Inscaldamento del vescovo Carlo Nembrini (cfr. Appendice 2).

^f Grossi organista e maestro.

Anno e feste	Mo	Or	S	Cs	C	T ^a	B	cn	vl	va	vn	cb	tb	altri	?	tot	str	£
1655 Assunzione	1	1	1	S-A	3	2	4 ^a	2	2		2		1	2 ch	2	25	10	175,00
1656 Pasqua	1	1	1	2S-A	4	2	1	2	4		1		1	2 ch		23	11	73,00
1656 Corpus D.	1	1	1	S-A	2	2	2	2			1		1	ch	2	18	6	88,00
1656 Assunzione	1	1	2	2S-2A	2	3	2	2	3		1			2 ch		23	9	168,00
1657 Corpus D.	1	1	2	S	3	3	2	2	2		1		1	ch		20	8	115,00
1657 Assunzione	1	1	2		3	3	2	2	2	1	1		1			19	8	202,00
1657 Natale	1	1		S	2	1	2		2							10	3	78,00
1658 Pasqua	1	1	1	S	3	3	2	2	2	1	1		1	2 ch		21	10	152,00
1658 S. Croce	1	1	2		2	3	2	2	1		1			lt		16	6	112,00
1658 Corpus D.	1	1	1	S	3	4	3	1	2		2		1	2ch		22	9	132,00
1658 Assunzione	1	1	1	S-A	2	3	2	2	2		2		1	ch		20	9	207,00
1658 Natale	1	1	2	A	2	2	3	2	2	2	1			ch	1	21	9	120,00
1659 Pasqua	1	1	2	S-A	2	4	3	2	2	2	1		1			23	9	151,00
1659 Sinodo ^b	1	1	2	S-A	2	4	2	1	2		1		1			19	6	59,00
1659 Corpus D.	1	1	1	S-A	3	4	3	2	2	1	1		1			22	8	123,00
1659 Assunzione	1	1	1	S-A	1	3	3	2	2	1	1		1	ch		20	9	228,00
1659 Natale	1	1		S-A	2	4	2	2	2				1	ch		18	7	132,00

^a 1 baritono.
^b Viene registrato soltanto il primo giorno. In Appendice 2, gli altri due.

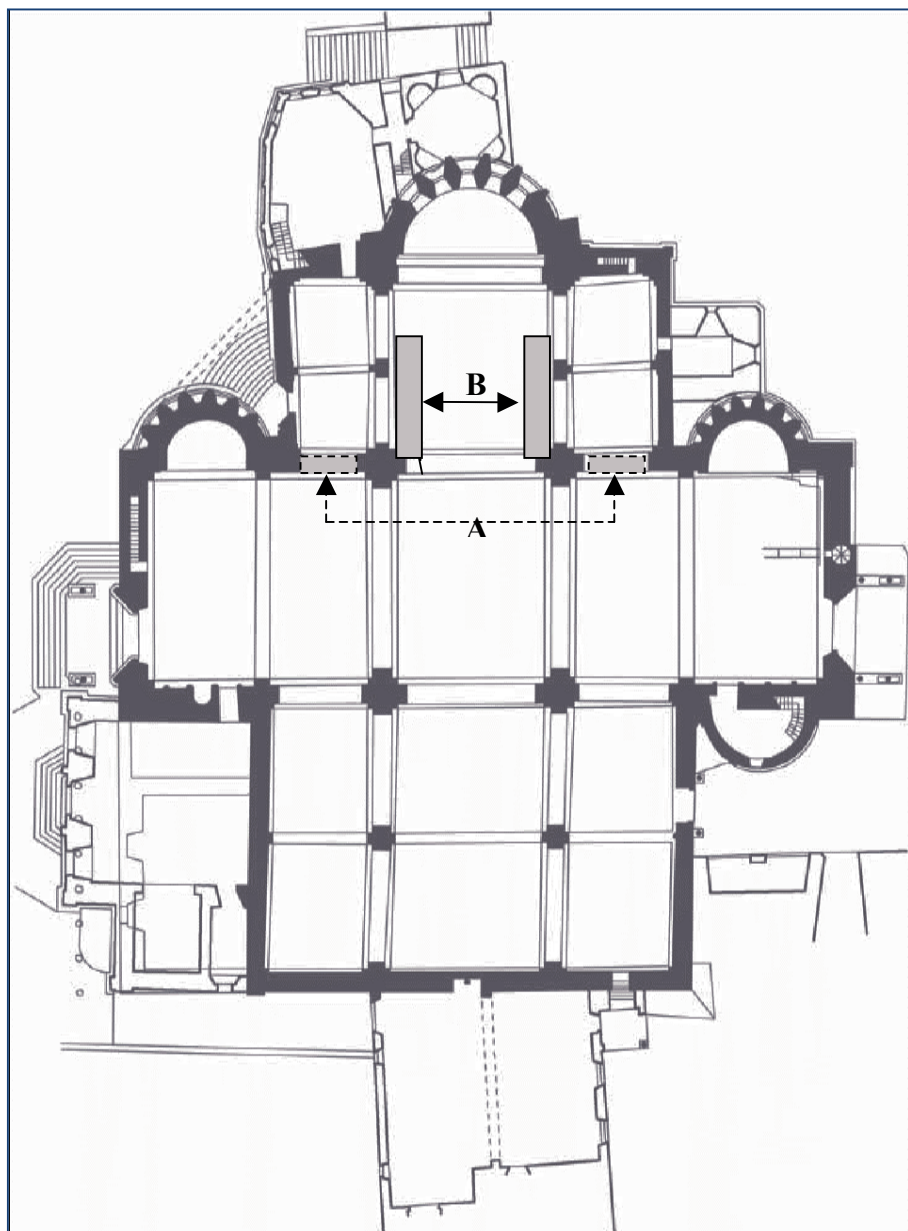


Tavola 1. Planimetria di Santa Maria Maggiore. Le lettere A e B indicano, rispettivamente, la posizione degli organi prima e dopo il 1648. (Su concessione della Fondazione MIA – Congregazione della Misericordia Maggiore di Bergamo).



Tavola 2. Santa Maria Maggiore: cantoria *in cornu Evangelii* ove era posto l'organo "vecchio" rifatto da Costanzo Antenati negli anni 1592-1593. La tela raffigura l'adorazione dei pastori dipinta da Gian Paolo Lavagna nel 1593. (Su concessione della Fondazione MIA – Congregazione della Misericordia Maggiore di Bergamo).



Tavola 3. Santa Maria Maggiore: cantoria *in cornu Epistolae* ove era collocato l'organo "nuovo" realizzato da Costanzo Antenati negli anni 1593-1595. La tela raffigura l'adorazione dei magi dipinta da Enea Salmeggia, detto "il Talpino", nel 1595. (Su concessione della Fondazione MIA – Congregazione della Misericordia Maggiore di Bergamo).



Tavola 4. Santa Maria Maggiore: presbiterio con le due cantorie realizzate dopo il 1648. (Su concessione della Fondazione MIA – Congregazione della Misericordia Maggiore di Bergamo)

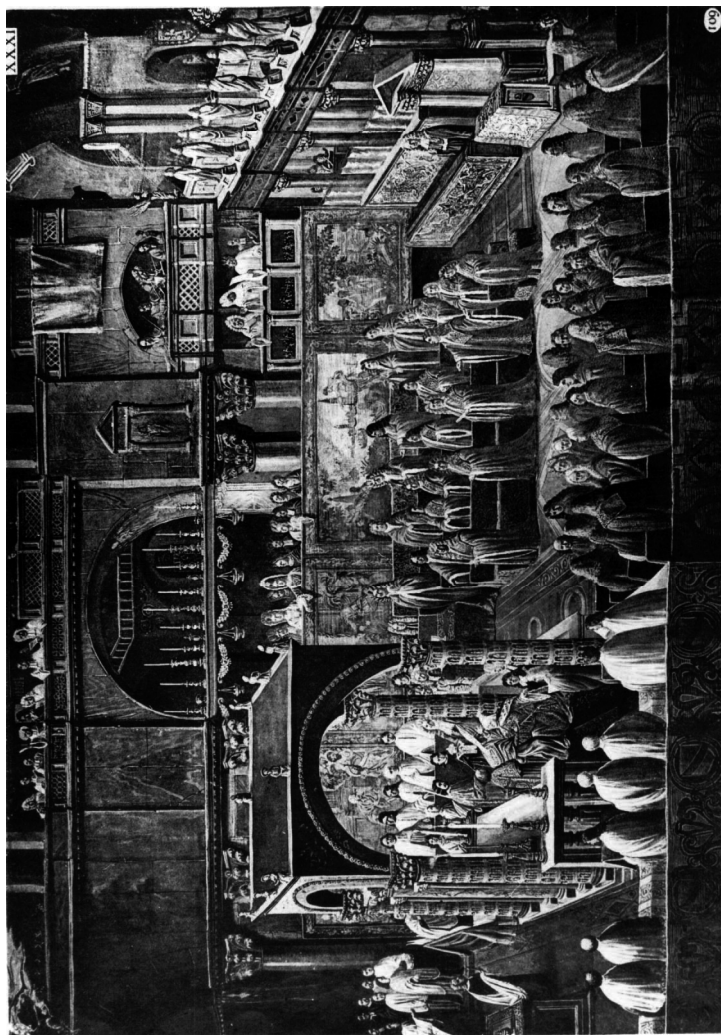


Tavola 5. San Marco: Ceremonia della consegna del pileo e dello stocco donati dal Pontefice Alessandro VIII al doge Francesco Morosini [...] fatta nel presbiterio della Basilica il 7 maggio 1690. L'incisione, di anonimo, è riportata in *Documenti per la storia dell'angusta ducale Basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo*, VII, Ferdinando Ongania, Venezia, 1886, facsimile 109. (Su concessione della Biblioteca Nazionale Marciana).



Tavola 6. Duomo di Parma: le due cantorie riprese dalla cupola.



Tavola 7. Duomo di Parma: incisione di Francesco Domenico Maria Francia, riportata in GIUSEPPE MAGGIALI, *Ragguaglio delle nozze delle maestà di Filippo Quinto e di Elisabetta Farnese* [...], Stamperia di S.A.S., Parma, 1717. (Su concessione della Biblioteca Palatina).

ROBERTA CARPANI

***La «condotta dei musicisti» e dei comici
nel 1677 a Milano***

LA «CONDOTTA DEI MUSICI» E DEI COMICI NEL 1677 A MILANO*

Nell'area degli studi musicologici come in quella degli studi storico-teatrali, la pubblicazione e l'analisi dei carteggi dei comici dell'arte e di alcune figure di aristocratici e potenti particolarmente attivi nel patrocinio delle arti musicali e della scena ha prodotto acquisizioni storiografiche che hanno ampliato e approfondito la ricostruzione dei meccanismi di funzionamento delle pratiche musicali e spettacolari professionistiche e dilettantesche e hanno mostrato la complessità di rapporti che soggiace all'attività musicale e teatrale nei decenni di affermazione del professionismo sia sulla scena parlata come sulla scena cantata. I lavori coordinati da Siro Ferrone sulle corrispondenze dei comici dell'arte, le pubblicazioni di Sara Mamone sui carteggi dei principi Medici nel XVII secolo, di Dinko Fabris e Sergio Monaldini sugli archivi della famiglia Bentivoglio a Ferrara¹ - per citare solo alcuni degli esiti maggiori - hanno messo a fuoco le molte forme di intreccio fra mecenatismo e professionismo oltre alla sostanziale omogeneità di meccanismi organizzativi fra teatro musicale e teatro dei comici.

Anche nel caso delle attività musicali e teatrali a Milano, attraverso sondaggi successivi è emerso, con crescente definitezza, il ruolo organizzativo essenziale svolto da un esponente del patriziato cittadino come Vitaliano Borromeo. L'analisi delle corrispondenze di Vitaliano Borromeo nel 1677 porta ulteriori conferme e permette di osservare con chiarezza le modalità di intervento del patrizio

* Vorrei dedicare questo lavoro alla memoria di Pier Giacomo Pisoni e alla sua passione per la ricerca d'archivio. Ringrazio la Signora Bona Borromeo Arese per avermi concesso di accedere all'Archivio Borromeo dell'Isola Bella; sono anche grata a Carlo Alessandro Pisoni e a Marc Vanscheeuwijck per le segnalazioni e l'aiuto.

¹ C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, edizione diretta da Siro Ferrone, Firenze, Le Lettere, 1993; D. FABRIS, *Mecenati e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585- 1645)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999; S. MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646- 1685)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2000; S. MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628- 1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003. Ma si vedano anche contributi minori, ad esempio quelli di Arnaldo Morelli e Paola Besutti in B.M. ANTOLINI, A. MORELLI, V.V. SPAGNUOLO (a cura di), *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Atti del Congresso internazionale Roma 4-7 giugno 1992, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.

nell'organizzazione degli spettacoli operistici e dei comici ma anche nelle trattative per la definizione degli ingaggi nell'ambito dell'attività di alcune cappelle musicali della città. Sette faldoni archivistici del fondo *Famiglia Borromeo* presso l'Archivio Borromeo dell'Isola Bella conservano centinaia di missive che transitano sullo scrittoio di Vitaliano Borromeo, nel 1677, fra il palazzo di Milano e la villa dell'Isola Bella nel Lago Maggiore: nell'abbondante documentazione oggi rimasta e sino ad ora individuata, spicca un sostanzioso *corpus* di lettere che permette di porre a fuoco una fitta trama di interventi di patrocinio e di organizzazione teatrale e musicale, sia in ambito sacro che profano, tanto per le attività ordinarie, quindi per il sistema delle feste calendariali e liturgiche e per le stagioni teatrali a quell'altezza cronologica già stabilmente assestate, quanto per le occasioni straordinarie che tessevano il tempo rituale e festivo della città di Milano². Si tratta di un'opera assidua di sostegno e di orientamento che Vitaliano Borromeo svolse anche attraverso le nervature di un'ampia rete di corrispondenti e rapporti su base nazionale o meglio pan-italiana.

La centralità culturale della figura di Vitaliano Borromeo nella Milano del secondo Seicento è stata oggetto di ricerche recenti, ma manca un profilo aggiornato che ne restituisca la complessità degli interessi politici e culturali. Accanto ad una brillante carriera militare e diplomatica, e ad una intensa attività di studio personale che sfociò nella scrittura poetica e in prosa, oltre che nell'impegno in alcuni sodalizi accademici (il più noto è quello dell'Accademia dei Faticosi), Vitaliano Borromeo fu un mecenate di primo piano delle arti visive, musicali e performative, secondo una tradizione propria di molti esponenti del patriziato urbano milanese (è appena il caso di ricordare gli Arese, in particolare Bartolomeo Arese, a lungo Presidente del Senato e personalità di indiscusso prestigio, e gli Omodei, solo per fare alcuni nomi)³.

Il gruppo di documenti, appartenenti alla corrispondenza di Vitaliano Borromeo, che ripercorriamo in questa sede, offre l'occasione di osservare in modo ravvicinato, attraverso l'analisi di un caso specifico decisamente ampio, i soggetti coinvolti, le forme di intervento, i luoghi e i tempi, la rete di relazioni urbane e

² I documenti sono trascritti nell'Appendice: per brevità, si rinvia alla trascrizione tramite il numero assegnato al documento.

³ Un profilo di sintesi del conte Borromeo è tracciato da G. DE CARO, *s.v. Borromeo Vitaliano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1971, pp. 76-78. Sulle attività del Borromeo come mecenate e committente di pratiche spettacolari e di artisti della scena, sia consentito il rinvio a R. CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «theatri di Lombardia»*, Vita e Pensiero, Milano 1998 e R. CARPANI, *Materiali e tecniche da un cantiere drammaturgico del secondo Seicento: «La Bianca di Castiglia» di Carlo Maria Maggi*, «Musica e storia» XII (2004), n. 1, pp. 147-187; per la pratica accademica, R. CARPANI, *Valenze sceniche e aperture drammaturgiche nell'attività dell'accademia dei Faticosi*, «Studia Borromaica» XIII (1999), pp. 161-202.

sovranazionali attivata nelle pratiche di mecenatismo e patrocinio dei musici e degli attori fra ambito sacro e ambito profano, e di riflettere sugli scambi e sui rapporti fra i due ambiti.

Le raccomandazioni e le feste religiose e civili

Nel 1677, a Milano, si festeggiarono due matrimoni di grande rilievo per la città: le nozze del figlio del governatore spagnolo, il Marchese di Robé, con Donna Giovanna d'Aragona e Benavides e le nozze di uno dei rampolli patrizi più in vista, del casato dei Borromeo, Carlo Borromeo Arese con Giovanna Odescalchi, nipote del Papa Innocenzo XI. Per i due eccezionali eventi festivi il conte Vitaliano Borromeo fu intensamente impegnato nella trama organizzativa, prodigandosi nei contatti epistolari per mesi, come vedremo.

Ma, dai documenti, emergono anche vari interventi per favorire alcuni cantanti negli incarichi per le celebrazioni delle feste religiose, che in parte rientravano nell'usuale calendario liturgico. Si trattò della «festa di S. Maria Madalena»; delle «fontioni ordinarie e straordinarie» di S. Giovanni alle Case rotte – forse promosse dalla confraternita di S. Giovanni Decollato, dedita in particolare all'assistenza dei condannati alla pena capitale, che aveva la propria sede in quella chiesa e nell'oratorio annesso⁴; dell'«ottava del corpus di S. Nazaro»; della festa mariana dell'8 settembre in Duomo⁵. Oltre a queste feste religiose, c'è traccia di una «fontione che con musica pensa di far far il Senato» che forse intrecciava la valenza religiosa con quella civile, essendo promossa dal massimo organo del potere civico, il Senato⁶. Il quadro degli interventi di Vitaliano Borromeo mostra che il patrocinio del patriziato aveva un peso rilevante nella determinazione degli incarichi presso le varie istituzioni religiose, forse, in particolare, per quelle occasioni festive in cui gli organici stabili delle cappelle potevano essere arricchiti di presenze in aggiunta. I documenti non esplicitano in tutti i casi a chi si rivolgesse Vitaliano Borromeo. Gli interlocutori noti delle sue lettere di raccomandazione sono pochi: per la festa di S. Maria Maddalena si tratta di un «Padre»; per le funzioni di S.

⁴ Sulla confraternita e sulla ritualità delle esecuzioni capitali si legga G. POGGI, *La rappresentazione pubblica del supplizio*, in A. CASCETTA (a cura di), *Aspetti della teatralità a Milano nell'età barocca*, «Comunicazioni sociali» XVI (1994), n. 1-2: per esempio, si osservi la presenza di parti cantate nella cerimonia per la concessione della grazia (pp. 43-44); rinvio anche a A. SPIRITI, *Il patibolo della Vetra e la confraternita di S. Giovanni Decollato fra committenza artistica e teatralità*, in CASCETTA (a cura di), *Aspetti*, pp. 45-68.

⁵ Rispettivamente si tratta dei docc. 1, 4, 12, 6, 17, 51.

⁶ Dato che la minuta autografa di Vitaliano Borromeo che ne parla è, oltre che senza destinatario, anche senza data, risulta difficile ipotizzare a quale evento o tempo dell'annata la funzione fosse connessa (doc. 5).

Giovanni alle Case rotte, il conte Galeazzo Bolognini; un non meglio precisato «Marchese Padre di Vostra Signoria Illustrissima» nel caso della funzione promossa dal Senato; Don Diego Sanazani per l'ingaggio per l'ottava del Corpus di S. Nazaro; un certo Bartolomeo Rossi per la festa della natività della Madonna in Duomo. Uno dei cantanti appoggiati da Vitaliano Borromeo fu un tale Porta che, in virtù della sua raccomandazione, venne inserito, quando ormai la «nota» era stata consegnata al maestro di cappella, nel gruppo dei cantanti impegnati per la festa mariana dell'8 settembre in Duomo, a riprova dell'efficacia del patrocinio del conte⁷:

«Ho servito ad Vostra Signoria Illustrissima nella persona del musico Porta che ho adnesso a cantare in Duomo nella solennità di dimani non ostante che havessi già data la nota al Maestro di Capella che ha convenuto levarne un altro per includervi questo che porta il patrocinio autorevole di Vostra Signoria Illustrissima.»

La maggior parte delle raccomandazioni rinvenute per quell'anno era destinata a favorire verosimilmente un solo «musico tenore», Giuseppe Valentini o Valentino che, nella lettera del 28 gennaio 1677 (doc. 12), è definito «musico di Corte» e per il quale Vitaliano Borromeo aveva chiesto anche appoggio al Marchese di Robè, figlio del governatore Principe di Ligne. Se si tratta sempre della stessa persona, come appare logico ipotizzare, sarebbe allora un cantante che farebbe parte stabilmente di una probabile compagine musicale attiva presso la corte del governatore⁸ - della quale per altro non abbiamo altre notizie, in queste date -, ma che, per almeno cinque occasioni, tentò di inserirsi nelle formazioni destinate a suonare per le feste religiose in vari luoghi di culto della città. Bisogna rilevare che le

⁷ Lettera di Bartolomeo Rossi a Vitaliano Borromeo, dalla sua casa, 1677 settembre 7 (doc. 51). Solo tre giorni prima, il medesimo Bartolomeo Rossi aveva scritto al Borromeo informandolo di aver dato licenza ad alcuni musicisti affinché potessero obbedire alla volontà del conte (doc. 49). Sul funzionamento della cappella musicale del Duomo milanese nei primi decenni del secolo, si veda M. TOFFETTI, *La cappella musicale del Duomo di Milano: considerazioni sullo status dei musicisti e sull'evoluzione dei loro salari dal 1600 al 1630*, in A. COLZANI, A. LUPPI, M. PADOAN (a cura di), *Barocco Padano 2*, Atti del X Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Como, 16-18 luglio 1999, Como, A.M.I.S., 2002, pp. 439-556. Una panoramica sulla storia dell'istituzione è tracciata da G. DE FLORENTIIS, *Storia della cappella musicale del Duomo dalle origini al 1714*, in G. DE FLORENTIIS - G.N. VESSIA (a cura di), *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, Milano, NED, 1986, pp. 41-126.

⁸ Non ci sono studi sui gruppi di musicisti attivi a Milano presso la corte dei governatori milanesi; poche tracce si trovano nella bibliografia già edita. È noto un elenco dei musicisti di palazzo attivi nel 1665, pubblicato da D. DAOLMI, *Le origini dell'Opera a Milano (1598-1649)*, Turnhout, Brepols, 1998, pp. 197-198, nel quale non risulta il nome del Valentini.

due raccomandazioni, scritte da Vitaliano Borromeo, per l'ingaggio nelle «funzioni in S. Giovanni alle Case rotte» (doc. 4 e 12) riferiscono che il medesimo Valentini aveva già cantato l'anno precedente nella stessa occasione. È plausibile accostare Giuseppe Valentini al «Valentino musico» che fu pagato, nel novembre del 1677, dalla cassa di Carlo Borromeo Arese, quindi probabilmente ingaggiato per le feste di nozze tenutesi fra giugno e settembre di quell'anno alla villa di Cesano e all'Isola Bella⁹.

Il cantante doveva stare particolarmente a cuore a Vitaliano Borromeo: infatti, quasi dieci anni dopo, nel 1686, un Giuseppe Valentino, definito «dipendente di questa casa» è raccomandato dal medesimo Borromeo al Principe Foresto d'Este a Modena, con una lettera che ne evidenzia le «molte habilità, tutta fede, et [...] la virtù della musica»¹⁰.

Se tutte le ipotesi prospettate fossero confermate, allora potremmo tracciare il profilo di un tenore che, mentre è musico di corte, nel 1677, cerca di procurarsi ingaggi presso le istituzioni religiose e anche civiche della città, e interviene nelle celebrazioni private delle nozze patrizie fra il Borromeo Arese e la Odescalchi, forse nelle opere in musica o nelle serenate eseguite sulle barche; meno di dieci anni dopo, il medesimo tenore è definito dipendente della casa Borromeo ma si fa raccomandare presso il principe di Modena.

Si chiarisce quindi una situazione professionale molto mobile, in cui l'inserimento presso istituzioni di massimo prestigio (a livello locale) - come la corte del governatore spagnolo - non esaurisce le necessità di lavoro del tenore. Inoltre si evidenzia la flessibilità di cantanti che, specie in un centro relativamente piccolo come Milano, che aveva un solo teatro d'opera e sporadiche occasioni di recite nelle case patrizie, non potevano far conto su una specializzazione in ambito sacro o profano, e invece sceglievano la massima flessibilità¹¹. Resta poi da

⁹ Devo rinviare a CARPANI, *Drammaturgia del comico*, p. 98 nota 186. Un'altra minuta autografa di Vitaliano Borromeo al Fisico Carpani e al Fisico Castiglioni s.d. (doc. 6) chiede un intervento in favore di Giuseppe Valentini presso il Tribunale della Sanità.

¹⁰ CARPANI, *Drammaturgia del comico*, p. 86 nota 154: un Valentino soprano aveva interpretato la parte di Nice in *Ben venga Maggio ovvero La ninfa guerriera* all'Isola Bella nel 1668.

¹¹ S. DURANTE, *Il cantante*, in L. BIANCONI, G. PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, p. 384: «In teatro un cantante poteva raggiungere la fama e la ricchezza, mentre l'impiego di cappella offriva vantaggi di diversa natura: stabilità, sicurezza del posto di lavoro e garanzia (quasi sempre) di pensionamento. [...] La condizione di cantore ecclesiastico non escludeva necessariamente l'attività teatrale, in quanto le cappelle svolgevano per lo più attività saltuaria. Si stabilivano così forme di doppio lavoro, ampiamente documentate, per esempio, a Venezia fra i cantori della basilica di S. Marco a cavallo fra Sei e Settecento. Quando non era possibile conciliare i diversi servizi, era però il teatro ad avere la meglio [...] Divenivano di conseguenza sempre più comuni le prestazioni saltuarie in occasione di poche feste principali: il Natale, la Settimana santa, l'Ascensione».

chiarire a cosa concretamente potessero corrispondere le definizioni di «musico di Corte» e «dipendente di questa casa», cioè se si trattasse solo di titoli legati a situazioni di protezione particolare o se corrispondessero a un emolumento, quindi a un incarico stabile, e di che tipo.

Da ultimo si evince la presenza a Milano di una rete di protettori patrizi che orientano le scelte e gli ingaggi delle cappelle musicali delle chiese cittadine.

Cantanti e circuiti per le opere del carnevale del 1677

Sul fronte profano, Vitaliano Borromeo all'inizio dell'anno fu impegnato per le opere del carnevale del 1677; poi, mentre progettava buona parte dei festeggiamenti per il matrimonio del nipote Carlo Borromeo Arese, che si svolsero fra giugno e settembre a Como, Cesano e nelle località del Lago Maggiore¹², si trovò ad essere incaricato di selezionare un cast d'eccezione per le opere che si sarebbero tenute nel carnevale 1677- 1678 nel Regio Teatro di Milano e che avrebbero particolarmente onorato gli sposi spagnoli, Marchese di Robé e Giovanna d'Aragón e Benavides; inoltre si prodigò per ottenere dal Serenissimo di Parma il permesso per i comici che avrebbero dovuto recitare a Milano nell'autunno del 1677.

I due sposi fecero l'ingresso solenne a Milano il 18 agosto, una settimana dopo l'arrivo in Italia di Giovanna d'Aragón e Benavides che proveniva dalla Spagna¹³. La Gazzetta di Milano segnala alcuni festeggiamenti che celebrarono la loro presenza in città¹⁴, ma le feste, per volontà del governatore, proseguirono fino al

¹² Mi permetto di riferirmi a R. CARPANI, *La festa in villa. Allegrezze e spettacoli per le nozze di Carlo Borromeo Arese con Giovanna Odescalchi (1677)*, in EAD., *Scritture in festa. Studi sul teatro tra Seicento e Settecento*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008, Pisa, Giardini, in corso di pubblicazione.

¹³ La gazzetta a stampa di Milano (d'ora in poi GdM) del 21 luglio 1677 annuncia la partenza del Marchese di Robé per andare ad accogliere la sposa alle frontiere con la Francia; il numero dell' 11 agosto narra l'arrivo della sposa dalla Spagna a Momigliano e la partenza di alcune compagnie di soldati per l'accoglienza; il 18 agosto la gazzetta riferisce che il Principe e la Principessa di Ligne avevano accolto a Novara i due sposi e erano in viaggio per Milano; il numero del 25 agosto contiene la relazione dell'ingresso solenne a Milano su un bucintoro sopra il Naviglio grande, avvenuto il 18 agosto, della sfilata e dei fuochi artificiali nel cortile del palazzo. Un elenco degli eventi festivi – citati nella GdM – che si svolsero con l'intervento della musica è stato compilato da A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Un periodico a stampa di antico regime: la «Gazzetta di Milano» (sec. XVII- XVIII). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1642- 1680*, «Fonti Musicali Italiane» III (1998), pp. 65- 129. Anche Vitaliano Borromeo era andato a Novara a servire il governatore, in occasione dell'accoglienza alla nuora (ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza Minute 1677/ 1183*, minuta autografa di Vitaliano Borromeo al Principe Don Vincenzo Imperiale a Vienna, 1677 agosto 18).

¹⁴ La visita alla Certosa di Pavia e la visita, seguita da un festino, al Castello, ospiti del Castellano Don Baldassar Mercadero (GdM 1 settembre e 8 settembre).

successivo carnevale, quando si volle che le allegrezze andassero a coincidere con il contesto calendariale, ottenendo l'effetto di raddoppiamento festivo¹⁵. In tal modo, l'allestimento, a quelle date ormai stabile e consuetudinario, di due opere in musica per la stagione del carnevale, fu piegato all'omaggio per i due sposi. Nel gennaio 1678 (forse il 19, giorno di inaugurazione ufficiale del carnevale) debuttò *L'Eraclio* di Nicolò Beregani; nel mese di febbraio (forse il giorno 11) debuttò *Massenzio* di Giacomo Bussani¹⁶. Il funzionamento organizzativo e gestionale del Teatro milanese – come è ormai noto¹⁷ – prevedeva stabilmente la figura di un impresario privato a cui il governatore affidava la licenza “privativa” degli spettacoli e dei giochi, imponendo che una parte del ricavato fosse destinata al sostentamento di un'istituzione di beneficenza, il Collegio delle Vergini spagnole, che accoglieva le orfane dei militari. È anche già stato evidenziato che tale forma gestionale fu una costante dei territori spagnoli in Europa, sul modello di quanto Fi-

¹⁵ Lo stesso tipo di coincidenza fra tempo annuale dell'effervescenza sociale e tempo privato della festa per un rito nuziale si era verificato nel carnevale del 1672-3, quando il governatore duca d'Ossuna si risposò a Milano. Devo rinviare a R. CARPANI, *La storia sanata. Il libretto di «Il trionfo d'Augusto in Egitto» di Carlo Maria Maggi*, in A. CASCETTA, R. CARPANI (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 329-377.

¹⁶ Sulla data del debutto di *L'Eraclio* le fonti non sono concordi. La GdM del 26 gennaio 1678 permette di ipotizzare la data del 19 gennaio: «Essendosi l'eccellentissimo sig. Principe di Ligne Governatore compiaciuto di permettere, per ricreatione e divertimento di questi fedelissimi popoli, l'apertura del carnevale, si diede perciò il [sic], il dopo pranzo d'hoggi otto, principio ad esso, con bizzarra e ben ordinata mascherata, composta di più di 200 persone a cavallo, la maggior parte soldati delle due compagnie delle guardie dell'Eccellenza Sua, vestiti a divisa, alla quale precedeano vari chori di trombe e timpani, portandosi circa un'ora di notte, con grosse torchie alla mano, a fare diversi caracoli et essercitii militari nella vasta corte di questo Regio Ducal Palazzo, nel cui sontuoso Teatro, la stessa sera, si recitò in musica il nobilissimo drama intitolato *L'Eraclio*, all'intervento delle dame e cavalieri principali della città, che riuscì, per ogni parte, a meraviglia bene, massimamente per l'eccellenza delle voci, ricchezza degli'habiti, bellezza delle scienze, e nuove inventioni di balli». Due lettere di Vitaliano Borromeo (pubblicate da A. PAGLICCI BROZZI, *Il teatro a Milano nel secolo XVII*, Milano, G. Ricordi & C., 1891, p. 76) del 12 e 16 gennaio parlano del successo di una cantante, Polonia o Apollonia Bertarelli, che fece parte del *cast* dell'opera. La dedica del libretto, firmata dall'impresario Ascanio Lonati, è datata 10 gennaio e non offre indizi per chiarire la data del debutto (*L'Eraclio opera in musica dedicata all'eccell. ma sig. ra D. Gioanna di Cardona e Benavides [...] Recitata nel regio Teatro di Milano l'anno 1678*, In Milano, per li heredi Ghisolfi. Con licenza de' superiori). La seconda opera non è citata dalla GdM; la dedica è datata 11 febbraio (*Massenzio drama per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Palazzo di Milano. Del Bussani. Dedicato all'ecc.ma principessa Clara Maria di Nasau, principessa di Ligné [...]*, In Milano, 1678, Per li heredi di Filippo Ghisolfi. Con licenza de' superiori).

¹⁷ Rinvio agli studi di R.G. ARCAINI, *I comici dell'Arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, in CASCETTA - CARPANI (a cura di), *La scena della gloria*, pp. 265-326; DAOIMI, *Le origini dell'Opera*, in particolare pp. 215- 239.

lippo II aveva stabilito a Madrid sul finire del XVI secolo¹⁸, e si è sottolineato che a Milano il rapporto fra potere spagnolo, impresario privato, istituzione assistenziale fu stabile, fissato attraverso appalti pubblici e poi pubblicato nelle grida. La gestione riguardò indistintamente gli spettacoli dei comici dell'arte come, in seguito, il teatro operistico. La vendita, la mercatura del teatro dei professionisti, fossero attori o fossero cantanti, avveniva senza distinzione di generi; l'impresario si occupava di gestire la sala teatrale che accoglieva sia spettacoli recitati che cantati, e aggiungeva gli utili che derivavano dalla privativa sui giochi d'azzardo. Il quadro organizzativo così tracciato ha già mostrato di non essere del tutto completo: il teatro operistico a Milano si connota nel complesso per uno statuto di transizione fra opera di corte e opera «mercenaria», determinato dalla contiguità fisica della sala teatrale con la sede del potere politico, dalla selezione del pubblico invitato per alcune rappresentazioni commissionate dai massimi rappresentanti del potere spagnolo, dall'intreccio fra il progressivo definirsi di una regolare stagione teatrale (il carnevale) e la persistenza di allestimenti originati da peculiari occasioni festive legate agli avvenimenti politici della monarchia iberica ed alle occorrenze dinastiche dei governatori, con la parallela alternanza di rappresentazioni di opere circolanti fra i vari centri italiani e di creazioni locali¹⁹. Anche in relazione a tali peculiarità si definisce poi il ruolo di un patrizio come Vitaliano Borromeo che, in varie occasioni (per almeno un decennio, fra il 1672 e il 1681 circa), fu incaricato di «soprintendere» alle opere e ebbe la responsabilità della loro «direzione» e «protezione», di fatto affiancando l'impresario: il Borromeo, infatti, era noto per la competente conoscenza dello spettacolo d'opera e per aver costruito, nel palazzo dell'Isola Bella, un teatro privato molto attivo in particolare negli anni '60. Concretamente Vitaliano Borromeo si occupò di tessere i rapporti con le corti vicine per l'ingaggio dei cantanti che da quelle dipendevano; mediare fra la volontà degli impresari e le esigenze dei committenti; comporre le relazioni fra le varie figure artistiche (librettisti, cantanti, musicisti ecc.) impegnate negli allestimenti; in qualche caso proporre e scegliere le opere da allestire. Una delle questioni aperte riguarda proprio le modalità attraverso le quali si formò il repertorio del teatro milanese, e non sembra affatto plausibile attribuirne l'intera responsabilità al semplice impresario, di cui non conosciamo con precisione le competenze e le conoscenze, né l'estrazione sociale.

Nel corso del 1677, il Borromeo si occupò di valutare alcuni libretti d'opera in vista della programmazione del teatro, di definire la «condotta dei musicisti» e dei comici per le opere e gli spettacoli dell'autunno e del carnevale successivo, di ri-

¹⁸ S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, in particolare il capitolo *Le stanze del teatro*, pp. 50-88.

¹⁹ CARPANI, *Drammaturgia del comico*, pp. 100-101, fino a pp. 110-111.

solvere alcune questioni spicciole di organizzazione relative alla presenza di questi musici e attori in città.

La corrispondenza dei primi mesi dell'anno attesta che Vitaliano Borromeo si dedicò alla tessitura dei rapporti con alcune corti padane per la protezione e il patrocinio dei cantanti per la stagione del carnevale 1677, per le opere *Attila* e *Germanico sul Reno*, che debuttarono al Ducale di Milano rispettivamente il 19 gennaio e il 20 febbraio 1677²⁰. Le corrispondenze individuate permettono di osservare che Vitaliano Borromeo, in quel frangente, fu al centro di una rete di relazioni che comprendeva la corte di Modena, il granducato di Parma e la corte dei Gonzaga di Mantova. Infatti sono stati rinvenuti scambi con Giulio Cesare Nardi, Segretario di Stato della corte di Modena, da cui proveniva Antonio Pietro Galli detto Cottino, del quale Vitaliano Borromeo attestava il successo nel Teatro milanese (docc. 11 e 15)²¹; con il conte Francesco Secco Borella di Parma, a cui il Borromeo promise di assistere la cantante Colomba Pancotti che elogiava per la qualità vocale e l'abilità musicale (doc. 10); con il Residente della corte di Mantova a Milano per il problema della distribuzione delle parti dell'opera *Germanico sul Reno* (doc. 13). Infine un certo Pietro Maria Rangoni chiese al Borromeo di ospitare nel palchetto la cantante Francesca Sarti (doc. 14). In particolare, la lettera

²⁰ Per le date dei debutti, si veda la GdM del 20 gennaio 1677 («hier [...] alla sera si cominciò in questo Regio Ducal Teatro a recitare il nobilissimo drama intitolato Attila in Aquileia che riuscì, per ogni parte, a meraviglia bene») e del 21 febbraio 1677 («essendosi anche, la notte di sabato prossimo scorso, dato principio a recitare in questo Regio Ducal Palazzo il bellissimo drama intitolato Germanico sul Rheno che riesce a meraviglia bene, tanto per l'eccellenza delle voci de' rappresentanti, e della ricchezza de' loro abiti, quanto per la sontuosità delle scene e nuove inventioni di balli e machine»). Il cast di *Attila* fu composto da Giacomo Vinarelli (soprano del duca di Mantova), Carlo Lesma, Francesco Barzaga, Antonio Pietro Galli Cottino (musicista del duca di Modena), Colomba Pancotti, Giovan Battista Armanini, Giovan Battista Maggi (musicista del duca di Mantova), Francesca Maria Sarti, Marc'Antonio Orrigoni, Giuseppe dell'Acqua (i cantanti sono indicati nel libretto a stampa *Attila drama in musica dedicato all'eccellentissima signora D. Giovanna de Arragon e Benavides [...] destinata sposa all'eccellentiss. Sig. Marchese di Rube, figliuolo dell'ecc.mo principe di Ligne, governatore e capitano generale per S.M.C. nello Stato di Milano. Recitato nel Regio Ducal Teatro di Milano l'anno 1677*, Milano, nella R.D.C. per Marc'Antonio Pandolfo Malatesta stampator R.C.). Il cast di *Germanico sul Reno* fu composto da Antonio Pietro Galli Cottino, Francesca Sarti, Giuseppe Odatio, Giovan Battista Maggi, Francesco Barzaga, Giovan Battista Armanini, Giacomo Vivarelli, Colomba Pancotti, Marc'Antonio Orrigoni, Carlo Lesma (*Germanico sul Reno drama per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Palazzo di Milano. Dedicata all'eccellentissima principessa Clara Maria di Nasau, principessa di Ligne [...] In Milano, MDCLXXVII. Per li heredi di Filippo Ghisolfi*). I cantanti furono dunque ingaggiati per tutta la stagione di carnevale e furono impegnati in entrambe le opere, tranne nel caso di Giuseppe dell'Acqua che fu sostituito da Giuseppe Odatio.

²¹ Nella lettera a Giulio Cesare Nardi del 27 gennaio (doc. 11), Vitaliano Borromeo riporta il successo del musicista Cottino «come di cosa di Sua Altezza Serenissima», a indicare un rapporto di dipendenza strettissima del cantante dal duca di Modena.

del Borromeo, datata 28 gennaio, inviata al Residente di Mantova mostra chiaramente che la distribuzione delle parti ai cantanti, nel caso dell'allestimento milanese di *Attila*, fu filtrata dagli accordi fra segretari e diplomatici (doc. 13):

«Secondo il cenno di Vostra Signoria Illustrissima pregai il signor Giovanni Sagliere in materia della parte di Segeste, e ne parlai pure al signor Lesmi il quale ritrovai senza particolare premura di rappresentarla. La invio però a Vostra Signoria Illustrissima, e le supplico di rimandarmi subito l'altra per il Lesmi».

Giovanni Saglier, segretario del governatore Principe di Ligne²², fu dunque sollecitato dal Borromeo a intervenire per l'assegnazione della parte a Segeste. Dalla lista dei cantanti stampata nel libretto, la parte risulta infine attribuita a Giovan Battista Armanini, mentre Carlo Lesma accettò di interpretare un'altra parte. È comunque interessante rilevare che le parti musicali transitavano attraverso i canali diplomatici di protezione prima di raggiungere gli interpreti. Inoltre è evidente che l'*entourage* del governatore spagnolo o il governatore stesso influiva sulle scelte artistiche della stagione impresariale.

Sembra plausibile ritenere che, grazie alla rete di rapporti politici e diplomatici in cui era inserito Vitaliano Borromeo, per la stagione del carnevale 1677 il Teatro di Milano ingaggiò cantanti appartenenti alle corti del cosiddetto 'circuito ducale' che Sergio Durante ha definito la «consuetudine di un regolare scambio di cantanti fra le corti del centro-nord»²³ e che comprendeva Mantova, Modena e Firenze, allargando poi la pratica della circolazione degli interpreti fra Parma, Zagorolo, il cardinale Pamphili a Roma e l'aristocrazia veneziana dedita alle attività teatrali, come i Grimani, i Giustiniani e i Tron. I cantanti si fregiavano del nome del protettore, che dava loro lustro e patrocinio, e in qualche caso erano stipendiati della corte da cui dipendevano. La loro circolazione era però anche un modo di

²² Il dato è desunto dalle lettere (in particolare doc. 76). Sappiamo anche che Saglier fu pittore «particolare di fiori» e fu al servizio, oltre che del Principe di Ligne, anche dei due successivi governatori di Milano, il conte di Melgar e il marchese di Leganes: con i governatori ebbe «un rapporto «privato» e privilegiato, basato [...] su modalità di relazione di tipo cortigiano che gli consentirono di sperimentare un percorso politico sociale rilevante, alla fine del quale lo aspettava il «premio» della nobilitazione», come ha ricostruito C. CREMONINI, *Il «Gran Teatro» della nobiltà. L'aristocrazia milanese tra Cinque e Settecento*, in C. CREMONINI (a cura di), *Teatro genealogico delle famiglie nobili milanesi. Manoscritti 11500 e 11501 della Biblioteca Nacional di Madrid*, I, Mantova, Gianluigi Arcari, 2003, pp. 46-47.

²³ DURANTE, *Il cantante*, pp. 365 ss. Sul medesimo tema del circuito di cantanti fra le corti padane, rinvio a R.L. WEAVER, N. WRIGHT WEAVER, *A chronology of music in the Florentine Theater (1590- 1750)*, Detroit, 1978, pp. 65-66, che però ritiene che il circuito cominci a delinearsi alla fine degli anni Ottanta.

ripartire le spese, quando per le corti divenne troppo oneroso mantenere a tempo pieno tutti i cantanti necessari per gli allestimenti operistici. A tale circuito ducale, anche per i rapporti politici che legavano Milano a quelle corti e per le conoscenze che Vitaliano poteva spendere in quelle sedi, attinse verosimilmente il Teatro milanese.

Sempre nel febbraio del 1677, il Borromeo scrisse a un certo Bartolomeo Donghi di Genova (doc. 16) per rassicurarlo circa il pagamento effettuato da un non meglio noto dottor Oldaniga per la «satisfactione publica delle comedie»: la lettera è molto ellittica e non ci permette di capire con esattezza i meccanismi a cui fa riferimento. Possiamo solo evincere che ci fu un intervento economico consistente per le commedie, non sappiamo se riferire il termine al teatro recitato o a quello in musica, e rileviamo che Vitaliano Borromeo funse da tramite.

Ingaggiare i comici e «i musici di maggior grido» per il carnevale del 1678

Per gli spettacoli del carnevale del 1678, invece, il conte Borromeo non si limitò a chiedere cantanti attivi o legati alle corti padane, ma, verosimilmente nel mese di luglio del 1677, avviò un'ampia ricognizione con vari corrispondenti per provare a costituire un *cast* d'eccezione, seguendo le richieste del Principe di Ligne che desiderava interpreti di particolare pregio.

Come scrisse Vitaliano Borromeo all'inizio di agosto (doc. 31):

«Il Signor Principe Governatore è quello che preme che questo Teatro habbi buoni musici nel prossimo carnevale e massimamente che la congiuntura delle nozze del Signor Marchese suo figlio pure dà motivo che le comedie siano eminenti e di buon tratenimento. Ma non conviene usare del nome dell'Eccellenza Sua quando le comedie corrono per conto dell'impresario di questo Teatro, e l'usare nella condotta de' musici nomi grandi sempre fu d'imbarazzo grande».

Il documento chiarisce le peculiarità della gestione del Teatro Ducale di Milano nell'occasione del carnevale del 1678: all'impresario spettava la gestione strettamente economica, ma il governatore spagnolo esprimeva preferenze e determinava alcuni orientamenti artistici, oltre a condizionare scelte di calendario e a imporre un particolare livello di qualità. Per altro, proprio poiché l'organizzazione degli spettacoli avveniva «per conto dell'impresario», ovvie ragioni di riservatezza consigliavano di evitare che il nome del governatore entrasse nelle trattative, poiché questo avrebbe potuto anche trasformarsi in un fattore di rialzo dei costi. La gestione impresariale era quindi chiaramente intrecciata a una committenza di tipo cortigiano, che determinava le scelte artistiche e influiva sulla struttura orga-

nizzativa. Le medesime condizioni determinavano, d'altro canto, gli spettacoli dei comici. Per rispondere alle richieste del governatore diventava perciò necessario l'intervento di un mediatore patrizio come il conte Borromeo, in grado di mettersi in relazione con corrispondenti competenti e qualificati disseminati in molte città e capaci, per la loro carica, per il ceto sociale, di garantire le migliori informazioni e i più opportuni contatti.

Per tali motivi Vitaliano Borromeo risulta in corrispondenza, a partire dalle prime due settimane di luglio, con Federico Calisti a Roma, con Odoardo Pepoli a Bologna, con Ippolito Bentivoglio a Ferrara, con il conte Rossi Residente per la corte dei Farnese di Parma. Inoltre, nei mesi seguenti, sono documentati carteggi con Nicolò Ariosti a Bologna, con il teatino Antonino Arguis a Mantova, con Giovanni Saglier segretario del governatore Principe di Ligne, con il residente medico a Milano Francesco Bondicchi, con Romualdo Vialardi della corte di Mantova, con il marchese Ottaviano Malaspina di Pavia e con i cantanti Carlo Andrea Clerici da Parma, Filippo Rustichelli da Firenze, Giovan Battista Marvardi da Ferrara. La mole di contatti attivati, la loro intensità e la disseminazione geografica corrispondono a un impegno verosimilmente eccezionale per un'occasione di significativo profilo politico e quindi di alto rilievo celebrativo. I corrispondenti del Borromeo appartennero alle file della diplomazia o furono nobili protettori di musicisti e promotori di spettacoli, ma anche direttamente interpreti della scena.

Il patrizio milanese tentò di ingaggiare cantanti di valore e accompagnati da grande fama. Una delle prime lettere del carteggio con Ippolito Bentivoglio, scritta dal nobile ferrarese il 12 luglio, prova a disegnare una sorta di mappa dell'eccellenza canora in Italia, divisa per tessiture vocali e attenta a valutare tanto le qualità tecniche delle voci quanto alcune abilità interpretative, osservate anche per la resa in una precisa parte (doc. 21)²⁴:

«In esecuzione de' riveriti comandi di Vostra Signoria Illustrissima posso dirle che oggi in Italia la musica è scarsa di molto; non di meno per i ver-

²⁴ Si evidenzia che di un Marchetto torinese si riconosce che «è sgraziato in scena»; un certo Ventura di Venezia è proposto per una parte specifica, quella del «paggetto». Sulla mobilità dei cantanti provenienti dalla cappella di San Marco si veda R. EMANS, *La cappella ducale di San Marco in Venezia, punto di partenza per la carriera internazionale dei cantanti*, in COLZANI - LUPPI - PADOAN (a cura di), *Barocco Padano* 2, pp. 249-262. Nella corrispondenza di Giovanni Legrenzi con Ippolito Bentivoglio, in una lettera del 1683 è citato un certo «Venturino [...] uno de' migliori soprani» fra i cantanti in servizio nella cappella veneziana (si veda ARNALDO MORELLI, *Legrenzi e i suoi rapporti con Ippolito Bentivoglio e l'ambiente ferrarese. Nuovi documenti*, in FRANCESCO PASSADORE-FRANCO ROSSI (a cura di), *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco*, Atti dei Convegni internazionali di studi, Venezia, 24-26 maggio 1990, Clusone, 14-16 settembre 1990, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 79-80, doc. 40-41).

tuosi in tal professione che sono a mia notizia, parmi poterle accertare i migliori essere fra le donne: la Caterina, Angela di Firenze, detta la Centoventi, e la Margarita Pia, mentre la Madalenina non credo sia per uscir di Mantova, né andar più in Teatri. Di soprani: Alessandrino Gerardini, che serve l'Altezza Reale di Savoia è il migliore, e Marchetto parimente che serve alla medesima corte canta bene, ma è sgraziato in scena. Dopo questi un tal Giuseppino di Pavia che sta a Venezia può passare. Per un paggetto poi vi è a Venezia un tal Ventura castrato ragazzo di 12 anni ch'è mirabile. Per contralti vi è a Venezia un tal Momoletto musico di S.Marco, ch'è passabile, et a Bologna un altro chiamato Franceschino ch'è in cappella di S. Petronio e sta in casa del signor Conte Filippo Barbazza ch'è buono assai. Vi sarebbe poi a Firenze il Ballerini meglio d'ogn'altro, ma il Gran Duca non vuol che reciti con donne nè in opere ove si paghi alla porta. Di tenori si sta in grandissima strettezza e fuori che un tal Don Bortolo che serve il signor Duca di Mantova non saprei chi proporli. Di bassi Cottino che sta a Modena, e recitò costà l'anno passato, et il Rustichelli che sta a Firenze, sono i migliori.

Questi sono i musici di maggior grido che io possa raccordare a Vostra Signoria Illustrissima, non parlandogli di Ciccolino, il quale oltre il non esser più quello, è così malsicuro della voce che è grand'azardo ad appoggiarli parte di rilievo».

Ippolito Bentivoglio era un interlocutore che univa, al prestigio della casata a cui apparteneva, l'autorevolezza che derivava dalla competenza indiscussa in campo spettacolare. Discendente di una famiglia dedita da generazioni all'organizzazione di eventi teatrali e festivi, nipote di quell'Enzo Bentivoglio che nei primi anni del secolo era stato un punto di riferimento per le compagnie di comici dell'arte che transitavano a Ferrara, e figlio di Cornelio che aveva proseguito l'impegno paterno dedicandosi all'opera-torneo e all'organizzazione teatrale, Ippolito Bentivoglio, negli anni successivi al 1660, fu sempre più coinvolto nella gestione delle attività teatrali a Ferrara, secondo modalità progressivamente più vicine a quelle di un impresario e intrattenendo relazioni con varie corti padane, oltre che con l'aristocrazia bolognese, romana e veneziana²⁵. Ma il suo impegno si estese al genere dell'opera in musica, sia come librettista e autore di testi dramma-

²⁵ Sui Bentivoglio si vedano i due volumi di FABRIS, *Mecenati e musici* e MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*; e anche S. MONALDINI, *I teatri della commedia dell'arte. Le prime sale, il teatro della Sala Grande, l'ex Cappella Ducale*, in P. FABBRI (a cura di), *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, I, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2002, p. 88.

tici che come organizzatore²⁶: la conoscenza del mercato dei cantanti d'opera nei principali centri urbani italiani, che Ippolito Bentivoglio poteva vantare all'altezza del 1677, era certamente di altissimo livello.

Nella lettera citata possiamo riconoscere alcuni interpreti molto noti come Angela Caterina Botteghi detta la *Centovento*²⁷, una protetta di Leopoldo de' Medici, protagonista delle scene romane negli anni '70; una certa Madalenina di Mantova che potrebbe corrispondere a Maddalena Gabrielli²⁸; un cantante della corte torinese, verosimilmente Marco Godia soprannominato Marchetti²⁹; probabilmente Francesco Draghi della cappella di S. Petronio a Bologna³⁰; forse il contralto fiorentino Francesco Ballerini³¹; Don Bortolo Donatelli che fu al servizio

²⁶ C. BINASCHI, *Il teatro Bonacossi o di S. Stefano, poi Ristori*, in FABBRI (a cura di), *I teatri di Ferrara*, pp. 283-538; M.C. BERTIERI, *La circolazione dei testi: il caso del 'Caligula delirante'*, in FABBRI (a cura di), *I teatri di Ferrara*, p. 678.

²⁷ Leopoldo de' Medici fu uno dei tre fratelli principi che ebbero un ruolo essenziale nell'articolazione delle attività di spettacolo in Toscana, definito nei termini di «impresariato collettivo» da S. MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari: Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici tra teatro di corte e maneggi impresariali*, nel suo *Serenissimi fratelli principi impresari*, pp. XV e XXXVII. La Botteghi aveva già cantato a Milano ne *L'Ippolita reina delle Amazoni* e nel *Selencio*, nella stagione del carnevale 1670- 1671 (si vedano i libretti *L'Ippolita reina delle Amazoni opera in musica [...] Rappresentata nel Teatro di Milano l'anno 1670*, Milano, R.D. Corte, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta; *Selencio opera in musica [...] Rappresentato nel Teatro di Milano l'anno 1671*, Milano, Reg. Duc. Corte, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta). Nel 1673 fu tra gli interpreti di *Amor per vendetta o vero L'Alcasta* al Tordinona di Roma (G. STAFFIERI, «La Reine s'amuse»: *L'Alcasta* di Apolloni e Pasquini al Tordinona (1673), in *Cristina di Svezia e la musica*, Atti del Convegno Internazionale, Roma, 5-6 dicembre 1996, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998, p. 27). Nel carnevale del 1675 cantò a Venezia al Teatro Vendramin a San Luca (si veda PAOLO FABBRI, *Una recensione «in rima» della 'Divisione del mondo' (1675)*, in PASSADORE-ROSSI (a cura di), *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale*, pp. 438- 439). Anche nel dicembre 1679 risulta a Venezia, ingaggiata per il carnevale successivo al Teatro s. Giovanni Grisostomo (MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, p. 410, n. 53-54).

²⁸ P. BESUTTI, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo Duca di Mantova. Musicisti, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707*, Mantova, Gianluigi Arcari, 1989, p. 53: patente di Gentildonna e Virtuosa con stipendio datata 27 maggio 1677.

²⁹ M.T. BOUQUET, *Il teatro di corte dalle origini al 1788*, in A. BASSO (a cura di), *Storia del Teatro Regio di Torino*, I, Torino, Cassa di risparmio di Torino, 1976, p. 66.

³⁰ Francesco Draghi risulta fra i contratti in S. Petronio nel 1677: cfr M. VANSCHÉEUIJCK, *The cappella musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-95)*, Brussels- Rome, Institut Historique Belge de Rome, 2003, p. 281.

³¹ P. BESUTTI, *s.v. Ballerini Francesco*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, I, London, Mac Milan, 1992, p. 293.

di Ferdinando Carlo Gonzaga a Mantova³², Antonio Pietro Galli Cottino protetto del duca di Modena e il fiorentino Filippo Rustichelli.

Con maggiore consapevolezza della necessità di valutare gli interpreti non solo in base alla tessitura vocale ma alla rispondenza e alle abilità interpretative richieste per un tipo definito di personaggi, un altro corrispondente bolognese, Odoardo Pepoli, si premura di chiedere precisazioni a Vitaliano Borromeo, anche valutando elementi quantitativi (doc. 20):

«in ordine a i mottivi portatimi sopra i cantori ch'ella desiderarebbe ho procurato col mezzo di persona perita mia amorevole d'haverne l'informationi ch'ella desidera; ma per havere queste è necessario sapere prima che qualità di personaggi devono rappresentare, cioè se parte ridicola, grave, infernale, in machina, voli, et altre simili; et ancora la quantità di ciascheduna specie, e saputesi tutte queste particolarità allhora Vostra Signoria Illustrissima restarà pienamente informata di quanto desidera».

È evidente che la caratterizzazione di ogni tipo di personaggio, la polarità fra parte ridicola e parte grave, l'ipotesi di una parte infernale, l'abilità di canto abbinata all'uso di macchine scenografiche e ai movimenti verticali erano qualità determinanti nella scelta degli interpreti.

«Trovar un soprano castrato et una donna dotata di buona voce e musica» fra Parma e Roma

A Roma e a Parma Vitaliano Borromeo mandò richieste circoscritte. Al Residente di Parma chiese il permesso di ingaggiare un cantante specifico, un certo Alessandrino castrato contralto, musico dei Farnese, e si interessò da subito dell'entità del compenso che costui avrebbe potuto richiedere per la stagione del carnevale (doc. 23). A Roma, invece, Vitaliano Borromeo scrisse a un certo Federico Calisti, figura che prestava servizio presso la casata dei Borghese e che forse il patrizio milanese aveva conosciuto tramite il fratello, cardinale Giberto Borromeo, che aveva vissuto a Roma fino alla morte, avvenuta nel 1672, ed era stato mediatore di contatti, conoscenze, opere con la città dei pontefici³³.

³² BESUTTI, *La corte musicale di Ferdinando*, p. 93; EAD., *La figura professionale del cantante d'opera: le virtuose di Ferdinando Carlo Gonzaga*, in A. MORELLI (a cura di), *Storia e musica*, «Quaderni storici» XXII (1997), fasc. 2, p. 420.

³³ Sulla musica presso i Borghese rinvio a J. LIONNET, *The Borghese family and music during the first half of the seventeenth century*, «Music & Letters», vol. 74, 1993, n. 4, pp. 519- 529, e a F. DELLA SETA, *I Borghese (1691-1731). La musica di una generazione*, «Note d'archivio per la storia musicale» I (1983), pp. 139- 209. Giberto e Vitaliano Borromeo condivisero la passione per il teatro e per

Calisti non si occupava di musica presso i Borghese, tuttavia si prestò a prendere informazioni per conto di Vitaliano Borromeo da un musicista che dipendeva dai Borghese; l'espressione usata da Calisti - « uno de' primarii compositori di musica, e sonatore, il quale serve attualmente come tale in questa Casa Borghese » - spinge a ipotizzare che si trattasse di Bernardo Pasquini che, dalla fine degli anni Sessanta, fu al servizio del principe Gian Battista Borghese.

La sua lettera del 17 luglio (doc. 25) ci chiarisce anche le richieste formulate da Milano, un soprano castrato e una cantante:

«Sarà Vostra Eccellenza pienamente servita nelle diligenze ordinatemi per trovar un soprano castrato et una donna dotata di buona voce e musica, che siano per disporsi a venir a Milano; ma per quanto scuopro sinhora s'incontrerà nel primo gran difficoltà e forse tale da non superarsi in riguardo alla scarsezza straordinaria de' soprani stessi, havendomi detto uno de' primarii compositori di musica, e sonatore, il quale serve attualmente come tale in questa Casa Borghese, che di tal voci non si trovano a riempir li luoghi fermi dei cori di queste basiliche principali che pur danno buone provisioni. Nell'altra poi si sentiranno facilmente pretensioni esorbitanti per il mal esempio di Venetia che ha profuso gran danaro per cavar di qua le migliori per servizio di quei teatri. Nondimeno le pratiche si faranno e con buon moto, e Vostra Eccellenza sarà avvisata di quel che ne risulterà, bramand'io che anco in materie fuori del mio mestiere e della poca capacità mia mi riesca di obedir con buon successo agli ordini dell'Eccellenza Vostra (...)».

La lettera di Calisti fotografa una fase ormai avanzata dello sviluppo del mercato operistico, in cui i teatri veneziani esercitavano una irresistibile attrazione sulle voci migliori grazie alle consistenti possibilità di remunerazione garantite dalle leggi della concorrenza che reggeva le scene impresariali. Per altro il documento attesta che nella città lagunare si concentravano le migliori voci femminili: questo avrebbe costituito un ostacolo per una delle richieste del Borromeo che cercava una cantante con voce apprezzabile e competenza musicale³⁴. Ma Borromeo aveva chiesto di individuare interpreti adatti per due tipi di tessiture: oltre alla donna, un soprano castrato. Anche per questa tessitura vocale, Calisti afferma che sarebbe stato difficile individuare un cantante disposto a andare a Milano e sottolinea la scarsità di castrati a Roma.

la musica, e Giberto fu il tramite attraverso il quale a Vitaliano Borromeo giunsero partiture d'opera e libretti da Roma, come ho ricostruito nel mio *Drammaturgia del comico*, pp. 65 ss.

³⁴ Si nota che, nei documenti epistolari, le interpreti femminili non sono mai indicate in base a una precisa tessitura vocale, ma semplicemente come «donne».

Prima di questa lettera, il 13 luglio, il conte Borromeo aveva scritto per chiedere informazioni su una cantante, una certa Antonia Correggi, domandando la disponibilità all'ingaggio e al viaggio e informandosi sul compenso richiesto per recitare a Milano durante tutto il carnevale seguente (doc. 22). Ma Calisti, nella risposta del 24 luglio (doc. 27), comunicò al Borromeo che Antonia Coresi (ritenendo infatti che Correggi fosse un fraintendimento) era già impegnata con la piazza genovese. La Coresi fu una delle virtuose legate alle attività musicali promosse a Roma da Cristina di Svezia: in particolare fu una delle protagoniste delle stagioni del Tordinona all'inizio degli anni Settanta³⁵. Si comprende che Vitaliano Borromeo, nel tentativo di procurarne l'ingaggio, provava a portare a Milano una cantante di primo piano, forte di esperienze sceniche la cui eco era rimbalzata da una capitale all'altra dell'Italia secentesca. Al posto della Coresi, Calisti propose Giulia Francesca Zuffi, una cantante di diciassette anni che risultò l'oggetto delle lunghe trattative successive fra Borromeo e Calisti, fra luglio e ottobre³⁶. Il caso si presta ad alcuni rilievi sulle pratiche di contatto fra il Teatro milanese, attraverso la mediazione di un rappresentante del patriziato, come il conte Borromeo, e i cantanti di città lontane: Calisti, infatti, fornisce alcune informazioni sugli ingaggi precedenti della Zuffi, citando piazze e teatri prestigiosi come il teatro dei Grimani a Venezia e il teatro di Fano, per offrire referenze credibili sul valore della giovanissima cantante (doc. 27). Quindi esplicita la richiesta economica della giovane, pari al compenso avuto a Venezia, a cui la Zuffi chiede di aggiungere le spese di viaggio e di soggiorno, per sé, la madre e un servitore. Infine Calisti suggerisce che, per alleggerire le spese del soggiorno, la cantante sia accolta in qualche «casa di persone civili» (doc. 27). La risposta di Vitaliano Borromeo (doc. 31), mentre sollecita il fatto che la cantante formuli una richiesta per un compenso minore, svela che le notizie sui compensi dei teatri di Venezia circolavano secondo una regola consuetudinaria per la quale ad essi era attribuita una misura sempre maggiore dell'effettivo pagamento percepito dagli interpreti (doc. 31):

«Il regalo che la Zuffi pretende è di molto grado, e non facile a questo Teatro. E si sa che a Venetia si fano due scritture e prezzi, et una di gran somma è ordinata a far preggio al musico condotto, e l'altra poi è la vera e soffribile. Se essa pretende le ducento doppie in via di honore sarà facile il farlo, ma quando veramente le vogli non lo trovo facile. E però prego Vo-

³⁵ Rinvio a A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, I, Tivoli, Arti grafiche Aldo Chicca, 1938, p. 12; sui legami fra Cristina di Svezia e i cantanti e in particolare la Coresi, si vedano i saggi di G. STAFFIERI, «*La Reine s'amuse*», C. GIANTURCO, *Cristina di Svezia scenarista per Alessandro Stradella*, A. MORELLI, *Il mecenatismo musicale di Cristina di Svezia. Una riconsiderazione*, in *Cristina di Svezia e la musica*, rispettivamente alle pp. 21-43, 45-69, 321-346.

³⁶ Le trattative sulla Zuffi si trovano nei doc. 27, 31, 33, 40, 42, 43, 54, 56, 61, 62, 66.

stra Signoria di sapere l'ultimo grado di prezzo a che essa veramente si riduce.»

Si comprende che la notizia sul compenso ottenuto a Venezia diventava in tal modo un ulteriore elemento di referenza per il cantante. Nella lettera successiva, Calisti (doc. 33) racconta di essersi recato in casa della Zuffi per saggiarne le effettive qualità canore e ne attesta l'eccellenza a Vitaliano Borromeo. Propone una riduzione del compenso e narra che le cantanti, in alcuni casi, potevano far conto non solo e non tanto sui proventi dell'ingaggio ma sui regali (denari e gioielli) che potevano essere ricevuti per le recite:

«In Genova il meno che guadagnino queste donne, è per quanto intenda, la provisione concertata, perché la superano colli regali incerti, e mi dicono che la Coresi tra danari e gioie riportò in Roma da tre mila scudi.»

L'ultima offerta di Vitaliano Borromeo, avanzata per conto dell'impresario del teatro milanese, è formulata il 19 agosto e ridimensiona nettamente la volontà della Zuffi (doc. 40). Dopo un'ulteriore proposta del Calisti (doc. 42) – dal quale apprendiamo che la Zuffi aveva anche avviato alcuni contatti diretti con l'impresario tramite un carmelitano, il Padre Mozzoni³⁷, scegliendo quindi un intermediario religioso – Vitaliano Borromeo tenta di chiudere il canale informativo, comunicando a Calisti l'indisponibilità dell'impresario ad assumersi l'impegno per una retribuzione così onerosa (doc. 54). Non sappiamo se si tratti di una scusa elegante o di una lamentela realistica, ma Vitaliano Borromeo adduce, per giustificare l'impresario del Teatro milanese, la considerazione che le opere in musica a Milano non riscuotevano grande successo di pubblico. Evidentemente l'ingaggio milanese interessava e l'intermediario romano tenta di proseguire la trattativa: l'undici settembre Calisti comunica al conte Borromeo un'ennesima proposta per trovare un accordo sul compenso (doc. 56). Infine, il 19 settembre, Calisti riferisce a Vitaliano Borromeo che la Zuffi è stata ingaggiata dai Grimani a Venezia e sottolinea l'entità del compenso ottenuto (doc. 61):

«havendo io con questo potuto porre la giovane in sua libertà di prender partito altrove, come appunto ha fatto per il Teatro de' signori Grimani di Venetia, li quali già le han fatto consegnar la poliza di ducentocinquanta

³⁷ È una minuta autografa di Vitaliano Borromeo, senza destinatario e senza data, a darci informazioni sul Mozzoni e insieme su Antonino Arguis: «Il Padre Arguis è teatino et è milanese, et è figlio di padre che era spagnuolo e fu Senatore. E' stato superiore di S. Antonio di Milano e visitatore della Religione sua. [...] Il Padre Mozzone è carmelitano e milanese. Et è stato vicario generale della Religione sua» (ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute 1677/1183*).

doppie effettive comprese le spese de' viaggi e cibarie per tutto il tempo del servitio, le quali restano a peso della Zuffi, se bene questa ha già in quella città una signora che la vorrà tenere a forza in casa sua senz'interesse, come pur successe l'altra volta ch'essa recitò in Venetia.»

Un ultimo scambio occupa le lettere del 20 settembre e del 2 ottobre (doc. 62 e 66), quando Vitaliano Borromeo conferma la forza d'attrazione dell'ingaggio veneziano e prende atto della definitiva perdita della Zuffi. Del resto, solo due giorni prima Don Giovanni Saglier, segretario del governatore spagnolo, aveva annunciato al Borromeo l'interruzione delle trattative per la cantante, mentre chiedeva suggerimenti per un violinista da inviare alla corte madrilena (doc. 65).

Corrispondenti da Bologna e Ferrara per cercare una donna, un castrato soprano, un basso e un contralto

Il caso del rapporto epistolare con Calisti chiarisce che la Zuffi faceva richieste troppo esose in relazione alla disponibilità finanziaria dell'impresario Lonati. All'inizio di luglio, nel medesimo periodo in cui avvia le trattative con il corrispondente romano, il conte Borromeo risulta in contatto epistolare con Odoardo Pepoli che fa da tramite rispetto alla piazza bolognese. In questo caso, Vitaliano Borromeo si rivolge a una figura nobile che apparteneva a una famiglia imparentata con la sua: una cugina del Borromeo, Anna Maria, aveva infatti sposato, in prime nozze, un Pepoli³⁸. Anche il piccolo nucleo di lettere che intercorrono fra Vitaliano Borromeo e Odoardo Pepoli, fra luglio e settembre, permette di cogliere con chiarezza i limiti entro cui si doveva destreggiare il Borromeo, che si trovava a dover accontentare un committente esigente e particolarmente appassionato di opera in musica come il Principe di Ligne³⁹ e a trattare con un impresario cronicamente afflitto da difficoltà finanziarie. Al corrispondente bolognese, il Borromeo chiese indicazioni per individuare quattro interpreti: una donna, un castrato soprano, un basso e un contralto (doc. 24):

«A Vostra Signoria Illustrissima rendo singolari gratie dei favori si è servita farmi con la benignissima sua de 7 corrente. E godendo dei di lei avvertimenti rapresento a Vostra Signoria Illustrissima che il desiderio è di havere una donna di particolare eccellenza, e [...] a Vostra Signoria Illustrissima il motivarmi le notizie intorno a certa donna bolognese che recitò l'anno passato in Genova. Si desiderarebbe pure di havere un castrato soprano eccel-

³⁸ Si tratta di Anna Maria Borromeo, figlia di Giulio Cesare III, a sua volta fratello di Carlo III, padre di Vitaliano Borromeo.

³⁹ CARPANI, *Drammaturgia del comico*, p. 108.

eccellente et atto a fare una prima parte amorosa. Come anche un basso buono per fare una parte grave et un contralto di valore. Supplico a Vostra Signoria Illustrissima il favorirmi dei di lei lumi intorno i riferiti musici, come già a Vostra Signoria Illustrissima supplicai».

Dunque Borromeo tesse la sua trama di contatti su diversi fronti contemporaneamente: mentre avvia le richieste al corrispondente romano, propone quesiti simili al conte Pepoli a Bologna, precisando per il castrato soprano la destinazione a una «prima parte amorosa» e per il basso «una parte grave», cioè aggiungendo indicazioni che guidano la scelta dell'interprete anche per la sua pertinenza rispetto alla caratterizzazione della parte. Questo risponde probabilmente a una sollecitazione del Pepoli che, come si è visto, chiese precisazioni sulla «qualità di personaggi» che i cantanti ricercati erano chiamati a interpretare. Quel che va rilevato nella lettera del Borromeo è il meccanismo di ricadute informative a cui si riferisce il patrizio milanese, che evidentemente poteva contare su notizie attendibili provenienti dalla piazza genovese: la circolazione di informazioni fra i patrizi italiani era dunque un veicolo efficace di determinazione delle carriere dei cantanti. La risposta di Pepoli arriva piuttosto tardi, essendo datata 3 agosto (doc. 30).

«Per servire Vostra Signoria Illustrissima di quanto con sua de 13 passato m'accennò desiderare in materia de' musici per cotest'opera, ho fatto investigare diligentemente il tutto, e trovato che in Genova l'anno passato vi andarono due donne, una delle quali è in Roma presentemente e l'altra in altro loco che non ho potuto saperlo. Ve n'è ben una in Bologna che si chiama la signora Angelica Quadrelli che dicono essere eccellentissima, che l'anno passato andò a Venezia a cantare e li furono date 200 doppie; quanto al soprano per parte amorosa, non vi sarà cosa di proposito, ma bensì un contr'alto et un basso che sono stimati boni; e se in questo particolare commandarà ch'io operi di vantaggio lo farò per servirla com'è mio debito».

Mentre è difficile rintracciare la cantante di cui il conte Borromeo aveva chiesto notizia, Pepoli ne propone dunque un'altra, Angelica Quadrelli che aveva forse già avuto contatti con l'ambiente operistico milanese negli anni precedenti e che pure apparteneva a quel gruppo di interpreti che era stato legato al patrocinio di Cristina di Svezia a Roma⁴⁰. Soprattutto Pepoli conferma in modo indiretto la

⁴⁰ Si veda CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona*, I, p. 13 e II, pp. 323 ss.; MORELLI, *Il mecenatismo musicale di Cristina*, p. 326; MORELLI, *Mecenatismo musicale nella Roma barocca*, p. 391. In un componimento di Carlo Maria Maggi, per il quale ho ipotizzato una datazione al 1672, si cita verosimilmente la Quadrelli in relazione ai preparativi per un'opera in musica rappresentata a Milano nel

difficoltà di trovare castrati soprani, come aveva chiaramente risposto il Calisti da Roma.

Con le lettere successive lo scambio epistolare passa da una fase esplorativa alla focalizzazione di una candidatura, per la quale il Borromeo entra nel vivo delle trattative. Il conte Vitaliano tenta dunque di definire l'ingaggio del «Gaggiotto basso di costi» (doc. 35), per tutto il carnevale successivo. Si trattava verosimilmente del noto cantante Don Lorenzo Gaggiotti, uno dei bassi che nel 1677 era in servizio nella cappella di S. Petronio a Bologna⁴¹. La fama di Gaggiotti giustifica la richiesta di un compenso elevato (400 scudi con le spese di viaggio e di vitto anche per un servitore), giudicato tale anche dal Pepoli (doc. 7), e, con la lettera dell'8 settembre (doc. 52), Vitaliano Borromeo tronca la trattativa relativa al Gaggiotti: dichiara che la richiesta «eccede le forze del Teatro stesso che non ha qui il concorso d'altre parti», mentre rivela che il pubblico milanese non era così assiduo agli spettacoli operistici. Al Pepoli chiede di cercare un altro «tenore o contralto buono», ma non sono conservate epistole successive che ci attestino lo sviluppo di questo contatto.

Il terzo canale di informazioni sui musici, attivato da Borromeo all'incirca nello stesso lasso di tempo – fra le prime settimane di luglio e la prima di settembre – consiste nello scambio epistolare con Ippolito Bentivoglio. Al marchese Bentivoglio, come si può evincere dalla citata lettera del 12 luglio, Vitaliano Borromeo chiese innanzitutto un quadro dei migliori interpreti operistici in Italia (doc. 21): la lettera mostra che il patrizio milanese riconosceva la competenza eccezionale e approfondita del Bentivoglio. Indirettamente si può argomentare che il conte Borromeo, per quanto assiduo fosse del Teatro milanese, capiva con chiarezza che nel capoluogo lombardo non passavano gli interpreti migliori e aveva quindi bisogno dei consigli di chi, per interessi e possibilità personali, era più vicino a luoghi ed ambienti (ad esempio quello ferrarese, ma anche quello veneziano) in cui la circolazione dei cantanti riguardava le fasce d'eccellenza.

Avuta la «notitia de i musici d'Italia migliori al Teatro» (doc. 29), il Borromeo avvia le trattative per «Franceschino tenore di S. Petronio di Bologna» e per Margherita Pia⁴². Una settimana dopo, il 4 agosto, si corregge e amplia la richiesta: il «Franceschino castrato di Bologna» su cui vorrebbe informazioni non è un tenore

carnevale del 1673: «Ma tosto ci richiama la gabella/ a comporre ariette, a veder scene,/ e ad accordar la Vergine Quadrella» (pubblicato in L.A. MURATORI, *Vita di Carlo Maria Maggi*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1700, p. 33; per tutta la vicenda devo rinviare al mio *La storia sanata*, pp. 343-344 n. 42).

⁴¹ Fu un cantante con doti vocali eccezionali e prestò servizio in s. Petronio dal 1669 al 1673 e ancora dal 1675 al 1688 (VANSCHEEUWIJCK, *The cappella musicale of San Petronio*, pp. 212 e 281).

⁴² La cantante fu forse Margherita Pio, che era stata impegnata al Tordinona nel 1673 e 1674 (CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona*, II, pp. 337 ss.).

ma un mezzo soprano; cerca informazioni su una cantante fiorentina di circa venti anni che aveva recitato a Ferrara e Bologna negli anni precedenti e su una certa Teresina di Bologna (doc. 32). Sia «Margaritina» che Franceschino sono però già impegnati, come informa il Bentivoglio (doc. 44):

«Non creda Vostra Signoria Illustrissima che io non operi per servirla ma la bardanza [=baldanza] di dargliene certezza è derivata dall'aver trovato non meno la Margaritina che Franceschino imbrogliati. La prima in impegno assoluto per Venezia il 2.o anch'egli mezzo in parola però di questo spero spuntarla, ma dell'altra che dipende dal padre e dalla madre dubito di non riescirne. Però seguito a trattare e Vostra Signoria Illustrissima saprà forse per lunedì le resolutioni».

Il castrato soprano di cui trattano è Francesco Draghi, come rivela una lettera successiva: anche lui, nel 1677, è uno dei componenti della cappella musicale della Basilica di San Petronio a Bologna, che si conferma come una delle istituzioni in cui si raccoglievano interpreti di grande capacità che intrecciavano la professione in ambito sacro con la carriera nelle remunerative ancorché meno stabili occasioni di lavoro offerte dai teatri.

La mediazione del Bentivoglio prosegue in particolare per Franceschino Draghi (doc. 46), ma la richiesta economica del cantante è rilevante e Bentivoglio sospende la conclusione dell'accordo, in attesa di avere un cenno di assenso da parte del Borromeo (doc. 50):

«Dopo molte richieste, finalmente porto notizia a Vostra Signoria Illustrissima della risposta avuta da Franceschino Draghi che sta in Bologna. Egli mi fa rispondere che l'anno passato a Venezia egli ebbe di regalo ottanta doppie, senza i viaggi, e che quest'anno pretendendo avvantaggiarsi non ne vuol meno di cento, che così ha risposto a Venezia, e così parimente in termine di pagamento replica a me ancora. Voleva che io concludessi stante gl'altri impegni in cui si trova; ma io senza gl'ordini di Vostra Signoria Illustrissima parendomi la spesa di rilievo, non ho voluto prendermi tal libertà. La supplico dunque di pronta risposta, mentre io farò il possibile per mantenerlo in fede sino ch'ella giunga, se bene non ha voluto impegnarsi di aspettar tanto. L'essere quest'anno quattro Teatri in Venezia anzi cinque, è quello che alza le pretensioni dei musici. Per la donna Vostra Signoria Illustrissima creda che non manco di diligenza e per venerdì le farò sapere quello che mi sarà riuscito per servirla».

Sembra evidente che la capacità di assorbimento del mercato dei cantanti da parte dei teatri lagunari e lo standard degli ingaggi particolarmente rilevanti in un

sistema urbano fortemente concorrenziale come quello veneziano diventavano motivi di rilancio delle richieste di retribuzione dei cantanti su altre piazze. Per altro, si rileva che la richiesta del musico castrato fu molto inferiore, per esempio, a quella della cantante romana Giulia Francesca Zuffi, a lungo trattata con Federico Calisti: si sottolinea così il divario economico fra le interpreti femminili e i cantanti, a riprova dell'affermazione sempre più marcata di un sistema divistico. Anche la trattativa per Franceschino Draghi si avviò a conclusione nelle prime settimane di settembre: in una minuta autografa non datata ma che fa riferimento a una lettera del Bentivoglio del 5 del mese (potrebbe trattarsi della lettera del 5 settembre), Vitaliano Borromeo si augurava che Franceschino volesse ridurre la pretesa, dato che il tempo passava e il cantante correva il rischio di rimanere «senza condotta» (doc. 3). In una lettera datata 8 settembre (doc. 53), il patrizio milanese riprese la motivazione già addotta per gli altri cantanti trattati con Calisti e Pepoli: il Borromeo, chiedendo di nuovo di essere informato circa la richiesta di Franceschino Draghi, sottolineò che

«l'impresario di questo Teatro non può admettere le rilevanti [spese] non havendo questa gran città il concorso e gusto delle altre nelle comedie in musica».

Dal cenno di una lettera di Saglier del 16 settembre (doc. 58), comprendiamo che l'accordo con Draghi non fu raggiunto.

Corrispondenti da Firenze, Parma, Mantova, Bologna e Milano

Ippolito Bentivoglio, nella mappa dei migliori musici in Italia, aveva citato anche un cantante fiorentino, il basso Filippo Rustichelli che aveva cantato per la Pentecoste del 1677 a Ferrara proprio su invito del Bentivoglio. Vitaliano Borromeo godeva di numerose entrate alla corte granducale di Firenze, tanto che lo stesso Granduca aveva inviato un dono per le nozze del nipote Carlo Borromeo Arese. Il Residente fiorentino a Milano, Francesco Bondicchi, era strettamente e personalmente legato a Vitaliano Borromeo e alla sua cerchia amicale, a cui apparteneva anche il poeta e librettista Carlo Maria Maggi. I contatti toscani del Borromeo certamente favorirono lo scambio epistolare fra il conte Vitaliano e il cantante Rustichelli che fu, in seguito, fra gli interpreti effettivamente ingaggiati per le opere a Milano nel gennaio del 1678. La lettera del 17 agosto 1677 documenta che la conoscenza fra i due era precedente a quell'occasione: Rustichelli si dichiara pronto a servire Vitaliano Borromeo nella sua richiesta di accettare l'ingaggio per le opere milanesi.

Il cantante passa poi in rassegna alcuni musici che potrebbero corrispondere alle necessità del patrizio milanese (doc. 36):

«Vostra Signoria si compiace sempre arricchirmi de' suoi favori, mentre non il mio talento (che è pochissimo) ma la sua cortesia, oltre altri favori per il passato compartitimi, si è compiaciuta di propormi a Sua Eccellenza per l'opera che egli destina per l'Illustrissimo suo figliolo; onde li dico che sarò sempre pronto a venire a servirlo, tenendone ambizione particolare; e perché havevo qualche principio di trattamento per Venetia gli vado troncando la strada, già che non vi era corso impegno alcuno; tanto supplico Vostra Signoria a honorarmi d'avviso di quello dovrò fare, per potere esser pronto quando Sua Eccellenza si compiacca di comandarmi.

Della donna, che mi scrive, che ha recitato a Ferrara e Bologna, non gliene posso recare notizia alcuna, perché non m'accennando il nome, non la posso ritrovare; è ben vero che subito scrissi ad amico mio in Bologna, acciò mi sappia dire sinceramente le qualità della medesima, che quando mi sia venuto a notizia, io subito ne darò parte a Vostra Signoria. La signora Caterina Angela restò impegnata per Genova, onde non se ne potrà far capitale, e la medesima saluta Vostra Signoria caramente, sì come fa il signor Dottor Minucci, il quale si lamenta che Vostra Signoria non gli scrive. Vostra Signoria mi chiede che li proponga qualche castrato, e che sia migliore del signor Ipolitino; io non so per che parte se ne vogliano servire, se ha da recitar la parte della vecchia li ricorderei il nostro Beatucci, che hoggi sta a Roma, il quale non è castrato, ma canta il contralto, e per quella parte in specie è miracoloso, questi recitò due anni sono a Genova, onde Vostra Signoria ne potrà haver relatione costà da chi v'intervenve a sentir le opere. Due altri mezzi soprani parimente ho da ricordarli migliori del suddetto, uno è il signor Moscanera, che recitò l'anno passato a Genova, e l'altro è il signor Draghi che sta a Bologna, che ha recitato questi tre anni ultimi a Venetia; questi son pratici della scena, hanno presenza e cantano di buonissima maniera. Qui in Fiorenza vi è un soprano assai buono, che è il signor Sebastiano Cecchi, questo non ha per anco impegni, et è pratico della scena, e canta bene, e non s'impegnerà ad istanza mia fino che ella non dia sopra ciò alcun avviso, di che io supplicandola, sì come dell'honor di qualche suo comandamento, resto (...)

Non propongo il signor Ballerini castrato contralto che sarebbe buonissimo, perché come stipendiato dal Serenissimo non si puole avere, né egli, né alcuno de gli altri stipendiati in questa Casa».

Anche Rusticelli diventa quindi per Vitaliano Borromeo un importante informatore: lo aggiorna sugli impegni di alcuni cantanti e offre notizie dei castrati disponibili sulla piazza fiorentina. Nella sua valutazione, quantomai tecnica e formulata da un punto di vista interno, i cantanti non sono giudicati solo in base alle

alle qualità strettamente vocali, ma sono apprezzati anche per la precisa declinazione della loro presenza scenica, spesso per il tipo di parte ben individuata in cui eccellono, secondo una modalità di giudizio che anche Pepoli aveva espresso. Il rapporto personale del conte Borromeo con alcuni cantanti traspare anche dal saluto a lui inviato, tramite Rustichelli, dalla «signora Caterina Angela»: si tratta probabilmente di Caterina Angela Botteghi detta la Centoventi che aveva già cantato a Milano nel carnevale del 1671, citata anche da Ippolito Bentivoglio nel novero dei migliori cantanti in Italia (doc. 21), particolarmente protetta da Leopoldo de' Medici. Mentre conferma le informazioni sulle limitazioni imposte dal Granduca alla mobilità dei suoi musicisti stipendiati, Rustichelli offre rilevazioni sulla possibile equivalenza della resa vocale dei castrati e dei contraltisti per alcune parti. Possiamo notare che, nella rassegna dei migliori musicisti soprani e contralti, torna ad essere nominato Francesco Draghi. Oltre a «Ipolitino» che potrebbe essere identificato con Ippolito Fusai⁴³, attivo fino al 1689, Rustichelli cita «il nostro Beatucci», che possiamo identificare come Lorenzo Beatucci, pittore e cantante fiorentino che recitò per Cristina di Svezia a Roma e divenne direttore del suo teatro; cita inoltre il «signor Moscanera», forse un certo Alessandrino Moscanera che pure aveva cantato al Tordinona nel 1673 e a Venezia nel 1675⁴⁴.

Negli scambi successivi con i corrispondenti fiorentini Rustichelli e Bondicchi, Borromeo avvia trattative per il medesimo Rustichelli e per Sebastiano Cechi (doc. 37), poi per Moscanera (doc. 45).

A metà novembre due musicisti partono da Firenze per obbedire a Vitaliano Borromeo, come scrive Francesco Bondicchi (doc. 78): possiamo ipotizzare che si trattasse di Filippo Rustichelli che risulta fra gli interpreti di *Eraclio* e *Massenzio* e probabilmente di Sebastiano Cechi, se è plausibile che il nome di Sebastiano Techi, elencato nella lista degli interpreti nel libretto, presenti un errore tipografico e coincida quindi con l'interprete citato nella lettera di Rustichelli⁴⁵.

Nella corrispondenza del 1677 di Vitaliano Borromeo, ci sono lettere che attestano uno scambio con almeno altri due cantanti: nel mese di luglio con Carlo Andrea Clerici (doc. 28) e nel mese di dicembre con Giovan Battista Marvardi

⁴³ Su Fusai rinvio a MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari*, pp. XLIV e LXVII.

⁴⁴ Sebastiano Cecchi, Filippo Rustichelli e Alessandro Moscanera furono impegnati a Ferrara per la Pentecoste del 1677, su invito proprio del Bentivoglio: si veda MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, pp. 330-331. Sul Moscanera a Roma si veda CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona*, II, p. 337. Su Lorenzo Beatucci rinvio alle schede raccolte da SARA MAMONE, *Dei, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 252-253.

⁴⁵ Sappiamo che Sebastiano Cecchi, detto Bastianino, partì da Milano per la Spagna nella quarantesima del 1678, come attesta una lettera di Filippo Melani a Ippolito Bentivoglio (MONALDINI, *L'Orto delle Esperidi*, p. 345, lettera n. 30 del 1678).

(doc. 79). Nel primo caso si tratta di un cantante legato alla corte di Parma, che, alla fine di luglio, evidenzia al Borromeo le difficoltà di avere un permesso per restare a Milano quattro mesi. Di fatto, la lettera del 22 agosto del residente Rossi trasmette la decisione negativa del duca di Parma (doc. 41) e Clerici non compare nell'elenco dei cantanti pubblicato sui libretti del carnevale del 1678. La lettera di Marvardi che interpretò Maurizio ne *L'Eraclio* e Licinio nel *Massenzio*, è invece scritta a metà dicembre 1677 (doc. 79): la lettera sottolinea un errore, poiché Borromeo aveva inviato a Marvardi la parte di Maurizio in contralto, ma il cantante era un tenore. Nel documento emerge la rete di intermediari che si era attivata per definire l'incarico a Marvardi: trattative per l'ingaggio fra il conte Antonio Trotti e un certo Don Giuseppe Varani a Mantova⁴⁶; informazioni su Marvardi inviate da un suonatore di tiorba da Ferrara ai «signori soprastanti al Teatro» di Milano; Vitaliano Borromeo come tramite per la spedizione della parte musicale. Un'altra lettera (doc. 81) del Segretario di Stato del duca Gonzaga, il conte Romualdo Vialardi, aggiunge un ulteriore canale diplomatico al caso di Marvardi: l'alto funzionario mantovano, in prossimità dell'inizio della stagione, scrisse al Borromeo per chiedere protezione per il giovane interprete. La complessità dell'organizzazione delle opere in musica nel capoluogo lombardo si evidenzia in tutta la stratificazione di rapporti che implicava.

Nel 1677, inoltre, l'intervento del governatore fu particolarmente pressante anche attraverso la mediazione del segretario Don Giovanni Saglier che trasmetteva al Borromeo le richieste del Principe di Ligne. Le lettere di Saglier si situano nei mesi fra luglio e ottobre. Attraverso i suoi scritti possiamo misurare le modalità di intervento del governatore sulla organizzazione degli spettacoli pubblici operistici a Milano: Saglier era un portavoce che informava il Borromeo sui desideri del Principe di Ligne e gli indicava alcuni passaggi opportuni. Per l'occasione specifica, le richieste del governatore riguardano, oltre alle opere in musica, anche gli spettacoli comici. Per questa ragione Saglier, in luglio (doc. 26), chiese a Borromeo di avviare i contatti con il Duca di Parma per ottenere il permesso di avere a Milano, nel carnevale successivo, un attore della compagnia del Duca, Lelio, e sua moglie⁴⁷. Dall'incrocio delle corrispondenze possiamo osservare le modalità con

⁴⁶ Si tratta forse del medesimo Conte D'Adda Trotti che anche nel 1679 sembra coinvolto nelle trattative per ingaggiare i cantanti per il Teatro milanese (PAGLICCI BROZZI, *Il teatro a Milano*, p. 77).

⁴⁷ Lelio potrebbe essere identificato con Stefano Marchetti, appartenente a una compagnia di comici che fu a Milano per cinque mesi nella primavera-estate del 1675, di cui si parla nella corrispondenza di Maddalena Bianchi detta Armellina con Ippolito Bentivoglio (MONALDINI, *L'Orto delle Esperidi, ad vocem*). Dalla corrispondenza del Bentivoglio risulta che, nel giugno 1677, i comici della compagnia di Parma furono a Milano a recitare (*ibi*, p. 332, lettera n. 25 del 1677); si evince anche che «la compagnia di Pasquino» era stata a Milano e aveva avuto buoni guadagni prima del gennaio 1678 (*ibi*, p. 339, lettera n. 5 del 1678).

cui Borromeo rispose alla volontà del governatore: il conte si rivolse all'ambasciatore residente a Milano per la corte di Parma⁴⁸, il conte Antonio Rossi, che aveva già interpellato per il tentativo di ottenere a Milano il castrato contralto «musico di S.A.R.» (doc. 23). Rossi a sua volta inoltrò la richiesta al Duca di Parma e ne diede notizia a Vitaliano Borromeo il 9 agosto (doc. 34). Le trattative curate dal Borromeo e dal Rossi non ebbero esito immediato: trascorso un periodo di attesa in cui tardava a giungere la risposta del Duca (docc. 38-39), il 22 agosto Rossi comunicò che (doc. 41)

«Per concorrere nelle premure di Vostra Eccellenza, anche con molto pregiudizio della sua compagnia de' Comici, si compiace Sua Altezza che Lelio serva all'Eccellenza Sua per tutto il carnevale venturo, con che ritorni poi alla medesima compagnia, et con ciò potrà servirsi anche della di lui moglie che non ha parte nella medesima.»

Uno scambio epistolare successivo, all'inizio di settembre, evidenzia che il governatore di Milano voleva affidare al comico la cura della «disposizione del Teatro» (doc. 47) e quindi pensava che l'attore potesse raggiungere la città lombarda all'inizio di novembre. Il residente Rossi osservò le difficoltà che probabilmente sarebbero sorte, poiché il Duca di Parma pensava di potersi avvalere del comico fino all'inizio del carnevale (doc. 48) che cominciava subito dopo Natale e, nella medesima lettera, sottolinea il danno che la compagnia di comici avrebbe patito per l'assenza di Lelio. Infatti, i maneggi e gli scambi di favori fra i potenti avrebbero provocato conseguenze sul calendario e quindi sulla vendita di spettacoli degli attori professionisti: l'intervento del Duca ricadeva sulla compagnia che, a causa della lontananza di Lelio, doveva rinunciare alle lucrose recite a Venezia nel periodo di carnevale. Gli scambi successivi fra Rossi e Vitaliano Borromeo (docc. 57 e 63) confermano quindi che non fu possibile che Lelio arrivasse a Milano in novembre «per pottere ordinare il Teatro» (doc. 73).

La relativa linearità degli accordi per ingaggiare il comico Lelio e sua moglie non trova corrispettivo nell'intricata corrispondenza che tratta dei cantanti. Il ruolo di Saglier e i suoi rapporti con Vitaliano Borromeo riguardarono più ampiamente la macchina organizzativa della stagione del carnevale del 1678. Infatti il segretario del governatore ebbe la responsabilità di tessere con il patrizio milanese le fila della trama diplomatica per l'ingaggio dei cantanti, si occupò di verificare il procedere delle trattative, di indicare possibili direzioni da intraprendere (doc. 58) e diagliare i testi dei libretti. I negoziati furono laboriosi, tanto che, poco dopo

⁴⁸ Si osservi l'espressione del conte Pirro Gratiani che scrive a Borromeo annunciandogli di essere stato nominato «Ambasciatore di residenza» a Milano dal Duca di Modena (ABIB, *FB VTT06 Corrispondenza 1677/ 1123*, Modena, 1677 novembre 10).

la metà di ottobre, Saglier chiuse, tramite l'ambasciatore fiorentino Bondicchi, la trattativa per Rustichelli e per un soprano e osservò che era necessario stringere gli accordi per evitare di proseguire nei contatti preliminari indefinitamente (doc. 72):

«Ho stimatto bene parlare con il signore Bondichi ed ho detto che pol scrivere al Rustichelli che se gli darà sessanta doppie ed altrettanto al soprano quella volta sii di perfettione, perché con questo cominceremmo a fare qualche cosa, altrimenti ci ridurremo al infinito, tanto più che Sua Eccellenza mi fa scrivere gli mottivi se sono presi li musici per le recite.»

In alcune fasi fu Saglier a trattare con l'impresario Lonati, come accadde nel momento in cui si definì l'ingaggio di Polonia Bertani, mentre il Borromeo intrattene uno scambio epistolare con il teatino milanese Antonino Arguis, corrispondente del conte dalla corte di Mantova⁴⁹. Fin dal mese di settembre (doc. 64), Arguis iniziò a inviare al Borromeo notizie sulla cantante Bertarelli: è plausibile che si tratti di una variante o di un errore sul cognome – Bertani – poi effettivamente usato nella corrispondenza e riportato nei libretti rappresentati a Milano nel carnevale 1678. Fu forse inviata a Arguis la lettera, conservata in una minuta autografa di Vitaliano Borromeo non datata e senza destinatario (doc. 9), in cui il patrizio milanese chiedeva informazioni «certe e con segreto» sulle abilità vocali della giovane, figlia di una milanese. A partire da ottobre, risulta che fu Saglier a tessere l'ingaggio con il Borromeo: mentre il conte Vitaliano doveva trovare l'accordo con i corrispondenti mantovani, Saglier si sarebbe occupato di definire l'impegno economico con l'impresario Lonati (doc. 69):

«Per quello che Vostra Signoria Illustrissima mi scrive circa la Signora Polonia, stimarei bene che Vostra Signoria Illustrissima trattasse la faccenda per potterla stringere quanto prima, ancorache sino hora non ne sappi li sentimenti del Lonatti, dal qualle come Vostra Signoria Illustrissima ben sa è bisogno trattare, per non fare impegni, ed a mio parere con il primo ordinario potrà scrivere che dica la sua pretensione poichè con il secondo poi gli faremo la nostra offerta di tutto quello se li potrà dare et frantanto mi porterò a Milano lunedì piacciendo a Dio et me intenderò con il Lonatti.

⁴⁹ Del resto, Vitaliano Borromeo ebbe un rapporto molto stretto con i teatini, poiché fu tra i fondatori e ispiratori dell'Accademia dei Faticosi, un sodalizio promosso presso il centro di S. Antonio a Milano, che ebbe un ruolo culturale importante nel secondo Seicento (sia consentito rinviare al mio *Valenze sceniche e aperture drammaturgiche*).

Ho pure scritto a Milano acciò trattasero per la Troianina per havere una prima parte di grido.

Credo pure che sarrano statti fatti pasare li uffiti che Vostra Signoria Illustrissima mi aveva pur disuadere la Signora Apolonia da quel nostro Amico, e ben credo che gli habbi fatti passare in altra parte.»

L'incontro di Saglier con Lonati non fu immediato (doc. 72), poiché l'impresario gestiva i giochi d'azzardo non solo a Milano, ma anche in altre città dell'Estado e si trovava ad Alessandria per un lotto intorno alla metà di ottobre: per questo Saglier invita Borromeo a non fissare impegni definitivi fino a che non fosse riuscito a giungere a una decisione dell'impresario. Nella lettera successiva, dopo tre giorni (doc. 73), Saglier suggerisce al Borromeo di tenere in sospenso l'accordo per la cantante di Mantova, dal momento che il governatore milanese era fuori città: quel che il documento ci permette di rilevare consiste nel ruolo di intermediario svolto da un comico per l'ingaggio della cantante («ed è tratata da un Comico»). All'inizio di novembre il contratto non era ancora definito, ma le lettere mostrano che, appena prima di Natale, il teatino Arguis si preoccupava di prevenire il Borromeo e di chiedergli di esercitare la sua «speziale protettione» in favore della giovane artista (doc. 82). Infine Borromeo non mancò di scrivere al teatino nel corso delle recite di gennaio, tenendolo al corrente del successo e della «modestia» della cantante⁵⁰.

Un ulteriore scambio con un corrispondente bolognese, il conte Nicolò Ariosti, condusse all'accordo per l'inserimento di Marina Raspi nel cast operistico del carnevale 1678. All'inizio di ottobre Ariosti scrisse al Borromeo accennando alla mediazione di un «Cavagliere amico» che aveva chiesto la cantante per le due opere a Milano, e all'intervento di un tale «Padre Don Evangelista Lonato habitante in Nonantola» che aveva trattato l'entità del compenso (doc. 67); nel sottolineare che l'invio delle parti musicali non era ancora avvenuto, Ariosti voleva in realtà sincerarsi della certezza dell'ingaggio e chiedeva chiarimenti e rassicurazioni al Borromeo. Si evidenzia che il cognome del Padre Lonato e del fratello di costui Angelo Maria coincide con quello dell'impresario del Teatro milanese, ma non ci sono altri elementi per formulare ipotesi sull'eventualità di legami fra loro. È invece eloquente l'appunto autografo con cui il Borromeo 'gira' la lettera di Ariosti direttamente al segretario del governatore: a Saglier, forse, spettava occuparsi dei rapporti con l'impresario Lonati e quindi a lui andava rivolta la richiesta di chiarimenti del conte Ariosti che faceva dipendere il ritardo nella spedizione delle parti musicali proprio da Ascanio Lonati. L'intervento di Vitaliano Borromeo fu risolutore (doc. 68 e 71) e, entro la fine del mese, Ariosti diede notizia al Borro-

⁵⁰ Si vedano le lettere di Borromeo al Padre Arguis del 12 e 16 gennaio 1678, pubblicate da PAGLICCI BROZZI, *Il teatro a Milano*, p. 76.

meo di aver ricevuto conferma dell'ingaggio con una lettera di Saglier, inviatagli dal Padre Don Evangelista Lonati (doc. 76). Dunque, anche per la Raspi, Vitaliano Borromeo non fu solo un tramite per il contratto, ma, in prossimità dell'inizio del carnevale, a lui si rivolse di nuovo Ariosti per chiedergli di tenere la cantante «sotto il stendardo della di lei stimatissima protezione» (doc. 80).

Mentre l'ingaggio della cantante si concluse entro il mese di ottobre, la ricerca, iniziata in luglio, del soprano castrato - che il corrispondente romano Calisti e quello bolognese Pepoli avevano indicato come una tessitura vocale difficile da reperire - approdò infine a un cantante che in quel medesimo anno aveva partecipato a una rappresentazione d'opera organizzata da Vitaliano Borromeo all'Isola Bella per festeggiare le nozze del nipote. Si trattò di Carlo Francesco Barca, un interprete che risiedeva a Pavia dove era in particolare protetto dal marchese Ottaviano Malaspina: all'inizio di novembre l'accordo sembra già determinato, anche se le trattative per il compenso non erano chiuse poiché l'impresario Lonati aveva notato la debolezza della voce del cantante (doc. 77). I documenti mancano in seguito fino a dicembre, quando, pochi giorni prima di Natale, il Borromeo sollecitò il marchese Malaspina affinché il musico andasse a Milano dove già si trovavano tutti gli altri cantanti (doc. 83-84)⁵¹.

Con l'ingaggio di Barca si chiudono le notizie sugli interventi di Vitaliano Borromeo per la definizione degli interpreti delle opere del carnevale 1678: i documenti rinvenuti ci hanno permesso di osservare le procedure per l'ingaggio di Rustichelli, Techi, Raspi, Bertani, Barca e di studiare alcuni aspetti del rapporto fra chi organizzava gli spettacoli e Giovan Battista Marvardi. Fra gli altri cantanti che presero parte alle due opere del carnevale 1678 e che sono attestati dai libretti, Giulio Rossoni, Giuseppe Aqua, Pietro Paolo Benigni e Teresa Balsami, forse Giuseppe Aqua fu il medesimo interprete che nel 1677 risulta pagato dalla cassa di Carlo Borromeo Arese e quindi fu coinvolto negli spettacoli delle feste nuziali celebrate dalla casata patrizia.

Scegliere i libretti, e altre spigolature d'archivio

Nella corrispondenza del 1677 di Vitaliano Borromeo, pochi veloci passaggi riguardano un tema centrale della storia del teatro musicale a Milano nel XVII se-

⁵¹ Il marchese Ottaviano Malaspina ebbe interessi musicali come dimostra la notizia che fu promotore di uno spettacolo musicale nel suo palazzo a Pavia proprio nel corso del carnevale del 1677 (si veda *La fedeltà mascherata intreccio musicale, da recitarsi da i signori musici dell'Accademia di Pavia. Ad istanza dell'illustriss. sig. marchese Ottaviano Malaspina Georgi. Nel proprio palazzo. A trattenimento della nobiltà ticinese, nel carnevale 1677. Composta da Gio. Battista Novarese*, In Pavia, per Carlo Francesco Magri stampatore della città, con licenza de' superiori, schedato in L. ERBA, E. GRIGNANI, C. MAZZOLENI (a cura di), *Edizioni pavesi del Seicento 1631-1700*, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2003, p. 222, scheda n. 561).

colo, la costituzione del repertorio rappresentato sulle scene del Ducale. È uno snodo che non è ancora stato affrontato in sede storiografica: in generale, si è osservata la provenienza veneziana di molte opere allestite a Milano⁵² e poi la costituzione di un repertorio locale, in particolare con l'esperienza drammaturgica di Carlo Maria Maggi. I documenti che ora osserviamo inducono a ritenere che, concretamente, i tramiti per l'arrivo di partiture e libretti furono a volte i canali diplomatici che si manifestano negli scambi epistolari come quelli messi in luce. Si è rilevato l'episodio della parte musicale per Marvardi, inviata tramite il Borromeo. Alcune lettere della corrispondenza del Borromeo con il padre Antonino Arguis e con Giovanni Saglier ci permettono di notare che, nel 1677, il teatino inviò da Mantova il libretto di un'opera in musica rappresentata qualche anno prima, nel 1670, nel capoluogo dei Gonzaga, *Il gran Costanzo*⁵³. In particolare, il libretto fu richiesto dal Borromeo all'inizio di settembre proprio in previsione di un allestimento dell'opera nel corso della stagione del carnevale successivo⁵⁴. Arguis lo inviò il 10 settembre (doc. 55 e 59) e, pochi giorni dopo, il segretario Saglier ne dava ricevuta al Borromeo (doc. 58). In novembre il patrizio milanese di nuovo ne scrisse al Padre Arguis, accennando alle trattative dell'impresario per la musica⁵⁵, ma non abbiamo altre notizie successive e *Il gran Costanzo* non risulta rappresentato al Teatro Ducale di Milano. Di fatto, nel caso del carnevale del 1678, Borromeo si prestò a procurare il libretto tramite i suoi contatti, ma è evidente che fu il governatore spagnolo o qualcuno della sua corte a leggere in anticipo il testo e quindi a intervenire sulla scelta.

La corrispondenza di Vitaliano Borromeo permette di cogliere ulteriori aspetti del rapporto intenso del patrizio milanese con artisti della scena e musicisti: una minuta autografa non datata dimostra che Borromeo si dovette occupare anche di aspetti spiccioli dell'organizzazione teatrale, per esempio si trovò a dover sollecitare che fosse lasciato libero un alloggio occupato da un ciarlatano e destinato ad alcune cantanti (doc. 2). Nei faldoni si conservano una lettera e un memoriale del musicista Antonio Canazzi concernenti un contrasto che lo vedeva protagoni-

⁵² L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, E.D.T., 1991, pp. 213-214.

⁵³ BESUTTI, *La corte musicale di Ferdinando*, p. 90: allo spettacolo mantovano aveva preso parte una cantante, Silvia Manni, che era forse milanese. Il libretto fu ripreso nel 1706 (*ibi*, p. 101).

⁵⁴ Si legga una lettera del Borromeo a Arguis, datata 1 settembre 1677, pubblicata da PAGLICCI BROZZI, *Il teatro a Milano*, p. 75: «...della S.V.R., alla quale supplico il procurare un libro stampato della commedia intitolata *Il Gran Costanzo*, e che già costì fu recitata. Si desiderava vederla per farla recitare qui in trattenimenti di Sua Eccellenza nel prossimo carnevale».

⁵⁵ Scrive il conte Borromeo all'Arguis il 2 novembre: «L'Impresario del teatro di Milano dee esser quello che ha fatto trattare con cotesta musica (del *Gran Costanzo*) e su le buone notizie date da Vostra Signoria, e che ad esso feci comunicare» (*ibi*, p. 76).

sta di una causa contro il conte Anguisola (doc. 18- 19)⁵⁶; alla fine di settembre il Borromeo si occupò con Saglier di individuare un violinista da inviare alla corte di Madrid (doc. 65); infine, fra i vari scambi, appare la notizia dell'omicidio di Alessandro Stradella, che un gesuita molto legato al conte Borromeo come Giovan Battista Barella⁵⁷ gli comunicò e che suscitò il sincero dispiacere del patrizio lombardo (doc. 70 e 75).

La parzialità del caso che abbiamo esaminato sconsiglia di provare a tracciare un bilancio complessivo sul senso degli interventi di Vitaliano Borromeo in campo musicale e teatrale, ma permette di far emergere qualche linea interpretativa che possa orientare le indagini successive.

Le corrispondenze di Vitaliano Borromeo compongono un quadro variegato e complesso di attività di protezione, patrocinio, sostegno, promozione di musicisti e cantanti negli ambienti religiosi e di cantanti e attori in ambito profano.

Nel caso del 1677 a Milano c'è un dato evidente: i cantanti promossi e raccomandati per le evenienze delle feste religiose provengono dal territorio urbano. L'intervento di Vitaliano Borromeo avviene infatti, per questo ambito, in favore di interpreti milanesi: è forse un segnale del fatto che gli eventi performativi (musicali) di tipo sacro sono affidati a istituzioni locali (le cappelle) in prevalenza composte da musicisti e cantanti della città. Per gli spettacoli profani di teatro recitato e cantato si cercano invece professionisti provenienti da un'ampia porzione del territorio italiano.

Il conte Borromeo interviene per patrocinare musicisti in occasione di feste religiose, funzioni forse legate all'attività di alcune confraternite, funzioni con probabile valenza civica dato che sono promosse dal massimo organo del potere urbano (il Senato). I suoi interlocutori risultano essere varie figure del patriziato cittadino e soggetti religiosi.

Se si osserva quanto è stato ricostruito per gli spettacoli profani, la rete di relazioni coinvolte si amplia: si tratta di rapporti coltivati sia entro la città di Milano sia in molte delle capitali italiane (Ferrara, Bologna, Firenze, Mantova, Modena, Parma, Roma per citare solo le principali). Gli scambi avvengono con i nobili di altre città, alti dignitari delle corti vicine, figure della diplomazia come i residenti delle corti che avevano rapporti diplomatici con il governatore milanese, ma an-

⁵⁶ Antonio Canazzi è indicato come il compositore autore della musica de *La Cleopatra*, rappresentata a Milano nel 1653 (si veda l'avvertenza al lettore del libretto *La Cleopatra drama per musica di Marco Ettore Rorobella*, Milano, Lodovico Monza, 1653, p. [5]). Alcune composizioni di musica sacra di Antonio Canazzi sono conservate fra i manoscritti appartenuti ai membri della famiglia Borromeo e conservati nell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella (si veda ENRICO BOGGIO, *Il fondo musicale dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004, p. 14).

⁵⁷ Sui rapporti di Barella con Vitaliano Borromeo, devo rimandare al mio *Drammaturgia del comico*, p. 31 e *passim*.

che dipendenti di grandi casate patrizie e in qualche caso direttamente con alcuni cantanti; non ultimi alcuni religiosi evidentemente molto vicini ai divertimenti profani offerti dal teatro d'opera.

In conclusione, i documenti analizzati hanno offerto l'occasione per osservare le forme e le modalità di alcuni interventi del patrizio milanese in campo musicale e teatrale, nell'ambito sacro e profano, fuori dal recinto degli eventi performativi da lui direttamente promossi (e che quindi appartennero alla sfera del privato e del non professionistico); per ricostruire aspetti precisi della professione dei cantanti e degli attori e delle pratiche del loro lavoro (le lettere restituiscono infatti un'abbondante messe di informazioni dettagliate sui curricula, sulle qualità vocali e interpretative, sui compensi, sulle forme contrattuali di numerosi cantanti). Si è potuto inoltre verificare alcuni meccanismi di funzionamento delle reti informative e della circolazione di conoscenze sui cantanti e sugli attori, oltre che dei sistemi concreti di patrocinio, di raccomandazione e di ingaggio, e osservare che i confini fra sacro e profano, dal punto di vista della professionalità musicale e teatrale, non furono limiti invalicabili ma ambiti comunicanti.

APPENDICE

Nell'appendice si propone la trascrizione di un gruppo di documenti epistolari appartenenti alla corrispondenza di Vitaliano Borromeo del 1677, conservati presso l'Archivio Borromeo dell'Isola Bella (ABIB). Si tratta di lettere che riguardano argomenti legati alla storia della musica e dello spettacolo a Milano; non sono state inserite, in questa appendice, le lettere concernenti le feste e gli spettacoli promossi e sostenuti direttamente dai Borromeo nelle loro residenze private (che sono invece confluite nel mio saggio *La festa in villa. Allegrezze e spettacoli per le nozze di Carlo Borromeo Arese con Giovanna Odescalchi*, in R. CARPANI, *Scritture in festa. Studi sul teatro tra Seicento e Settecento*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008).

In particolare, la corrispondenza di Vitaliano Borromeo è conservata nel fondo Famiglia Borromeo (FB) e comprende tanto le lettere ricevute quanto le minute autografe. Per il 1677, le cartelle individuate sono FB VIT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1181, FB VIT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1182, FB VIT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1183, FB VIT06 *Corrispondenza* 1677/1122, FB VIT06 *Corrispondenza* 1677/1123, FB VIT06 *Corrispondenza* 1677/1124, FB VIT06 *Corrispondenza* 1677/1125.

Qualche documento del 1677 si trova all'interno di cartelle con diversa indicazione cronologica: ne abbiamo rinvenuto nella cartella FB VIT06 *Corrispondenza Minute* 1675-1676.

Nel corso del tempo, in particolare all'inizio del XX secolo, nell'Archivio Borromeo le serie di corrispondenze dei singoli membri della famiglia sono state in parte riordinate secondo un criterio di tipo peroniano: per lo storico, il lavoro di ricerca è diventato molto più complesso poiché le serie organiche sono state parzialmente smembrate e ricomposte secondo un soggetto variamente articolato. Per tale ragione, alcune lettere di argomento storico spettacolare, trascritte nella presente appendice, sono conservate nella cartella *Teatri ed Accademie in Milano, Teatri diversi*. E' naturalmente possibile che altre lettere, inerenti la storia dello spettacolo e appartenenti alla corrispondenza di Vitaliano Borromeo del 1677, siano conservate in cartelle tematiche che non sono state prese in considerazione per il presente lavoro. Alcuni documenti della corrispondenza del Borromeo, inoltre, non risultano conservati nell'archivio di famiglia ma sono stati individuati presso altre raccolte documentarie: è il caso di un piccolo nucleo di lettere di Vitaliano Borromeo inviate al teatino Antonino Arguis, pubblicate da A. PAGLICCI BROZZI, *Il teatro a Milano nel secolo XVII*, Milano, G. Ricordi & C., 1891, pp. 75-76. E' anche possibile che successive ricerche, per esempio negli archivi delle città dove risiedevano i corrispondenti del Borromeo, portino a ulteriori arricchimenti documentari.

Le lettere dei corrispondenti e le minute di Vitaliano Borromeo sono pubblicate in ordine cronologico. Data la collocazione archivistica dei documenti qui trascritti, si presume che anche le lettere senza indicazione del destinatario siano state mandate a Vitaliano Borromeo; in questi casi il destinatario è indicato fra parentesi quadre. Nella trascrizione sono stati adottati i seguenti criteri: le abbreviazioni di uso comune sono state sciolte; sono stati regolarizzati gli accenti, gli apostrofi, le maiuscole e la punteggiatura.

giatura secondo l'uso moderno; sono state invece mantenute le particolarità grafiche e sono stati segnalati con [sic] gli errori evidenti; è stata eliminata la *h* etimologica, sono state normalizzate *u* e *v* secondo l'uso moderno.

Le parentesi quadre [] segnalano le integrazioni del trascrittore (per esempio, parole la cui trascrizione non è sicura); le parentesi quadre con tre punti [...] indicano le lacune dovute a danni del supporto cartaceo o parole che non è stato possibile trascrivere.

Dato che dei documenti epistolari si propone una trascrizione parziale, le parentesi tonde con tre punti (...) sono state inserite in particolare quando la trascrizione omette l'inizio o la conclusione del periodo.

Le abbreviazioni s.l. e s.d. significano rispettivamente senza luogo e senza data.

Sono state trascritte anche le annotazioni autografe che Vitaliano Borromeo a volte pose sulle lettere a lui arrivate, in forma di appunto per la sua segreteria.

Doc. 1

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1181

minuta autografa di Vitaliano Borromeo a un Padre, s.d.

(...) supplichi il favorire il signor Giuseppe Valentini musico tenore nel chiamarlo a servire a costoso loco nella festa di S. Maria Madalena. Il valore del musico stesso fa pure che lo supplichi a Vostra Paternità con tutta volontà e fede nella amorevolezza della Paternità Vostra (...)

Doc. 2

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1182

minuta autografa di Vitaliano Borromeo, senza destinatario, s.d.

La faccenda delle comedie mi fa supplicare a Vostra Signoria Illustrissima il volere obligare Giovanni Brillo ciarlatano ad uscire dall'Oca d'oro, havendoli Ascanio Lonati preparata altra casa e dovendo quella servire per dar alloggio alle cantatrici che vengono. E Sua Eccellenza è sicura che Vostra Signoria Illustrissima disporrà ciò subito e con la di lei singolare attenzione.

Ascanio Lonati preme pure che Vostra Signoria Illustrissima oblihi il riferito ciarlatano come pure gl'altri a pagare i danari convenuti con esso Lonati nelle mani del signor Gio Battista [Pecis] a scarico della sigurtà sua.

Doc. 3

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1182

minuta autografa di Vitaliano Borromeo a Ippolito Bentivogli a Ferrara, s.d.

Vostra Signoria Illustrissima ha vinta la di lei benignità e prudenza stimando eccedente in sommo la pretensione del musico Franceschino, come Vostra Signoria Illustrissima si è servita accennarmi con la benignissima sua de 5 corrente. L'Impresario di questo Teatro non può giungere a tali prezzi per quello mi rapresenta, ed io anche che soglio godere delle comedie ben riconosciuto. Io stimo che già omai tutti i teatri saranno provisti e che potrà venire il tempo che i musici

che rimanghino senza condotta, si applichino al [...]. E quando il riferito volesse ridursi supplico a Vostra Signoria Illustrissima il motivarmelo con brevità essendovi trattati con altri.

Doc. 4

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1183

minuta autografa di Vitaliano Borromeo, senza destinatario, s.d.

Il conte Vitaliano Borromeo supplica a Vostra Eccellenza il dare loco al tenore Giuseppe Valentini nelle fontioni ordinarie e straordinarie di S. Giovanni in Case rotte nelle quali il medesimo servì l'anno passato.

Doc. 5

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1125

minuta autografa di Vitaliano Borromeo, senza destinatario, s.d.

(...) supplico il favorire presso il signor Marchese Padre di Vostra Signoria Illustrissima il detto Valentino musico tenore che desidera di servire nella fontione che con musica pensa di far far il Senato (...)

Doc. 6

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1183

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al Fisico Carpani e al Fisico Castiglioni, s.d.

La stima che ho delle gentilezze di Vostra Signoria fa che le supplichì il favorire coi di lei favori nel Tribunale della Sanità il signor Giuseppe Valentini che aspira all'[...] di S. Nazzaro grande, e che s'intende stii per vacare. Io supplico con tutto l'animo a Vostra Signoria tal favore assicurandole le buone qualità del pretendente e la singolare obligatione che ne doverò a Vostra Signoria (...)

Doc. 7

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1125

lettera di Odoardo Pepoli a Vitaliano Borromeo, s.l. s.d.

Per servire a i comandi di Vostra Signoria Illustrissima ho fatto subito promuovere il trattato con il musico Gagiotto per sentire la sua dispositione e pretensione per il servitio accennatomi, quale s'è mostrato pronto di venir a servirla; ma la di lui domanda m'è parsa molto esorbitante richiedendo scudi quattrocento [moneta], le spese di viaggio, e la spesa di vitto per lui et un servitore, onde io non saprei che fare per servirla; e s'io non fussi stato ristretto a trattare solo con il detto havrei procurato negoziare con qualch'altro sugetto, forsi non inferiore al detto con quei maggiori vantaggi possibili; e perciò la prego di prescrivermi il modo preciso come desidera restare servita (...)

Doc. 8

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1125

minuta autografa di Vitaliano Borromeo sulla c. 2^{va} della lettera di Odoardo Pepoli, s.l. s.d.

Che non può questo Teatro dare ciò che il Gagiotti pretende. Pregarlo a dire se vi fosse un tenore o un contralto buono, e si riducesse a pretensione moderata.

Doc. 9

ABIB, *Teatri ed Accademie in Milano, Teatri diversi*

minuta autografa di Vitaliano Borromeo, senza destinatario, s.d. [altra mano: 1677]

Per recitare in questo Teatro nel prossimo carnevale è stata proposta la signora Apolonia Bertarelli figliola della signora Anna che abita costì alla Madonina. E viene rapresentata avere ottima voce et arte nel canto, e presenza [...] al recitare con perfettione. Supplico a Vostra Paternità il prendere informazioni certe e con segreto, e darmene subito notitia. E la morale di Vostra Paternità si può ben avventurare in tale diligenza.

Devo anche supplicare a Vostra Paternità il porre sopra il soprascritto della risposta che ella a me indirizza che la lettera si recapiti al signor Giovanni Saglier in assenza mia, mentre io sto per fare una scorsa all'Isola (...)

Doc. 10

ABIB, *FB VTT06 Corrispondenza Minute 1677/1183*

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al conte Francesco Secco Borella a Parma, 1677 gennaio 27

Con ogni maggiore attentione assisterò ad ogni convenienza della signora Colomba Pancotti conforme Vostra Signoria Illustrissima è stata servita comandarmi con la sua de 15 corrente. Essa già va recitando in queste comedie con molto applauso verso la buona voce e maniera e maestria sua nella musica e che accompagna con una singolare modestia.

Doc. 11

ABIB, *FB VTT06 Corrispondenza Minute 1677/1183*

minuta autografa di Vitaliano Borromeo a Giulio Cesare Nardi, Segretario di Stato del Duca di Modena, 1677 gennaio 27

Abbiamo qui il signor Cotino musico di Sua Altezza, che si fa in questo Teatro gran onore alla sua eccellente virtù, e ne do conto a Vostra Signoria Illustrissima come di cosa di Sua Altezza Serenissima (...)

Doc. 12

ABIB, *FB VTT06 Corrispondenza Minute 1677/1183*

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al conte Galeazzo Bolognini, 1677 gennaio 28

Rinuovo a Vostra Signoria Illustrissima le suppliche mie a favore del signor Valentino, che è il tenore che desidera avere posto nelle fontioni straordinarie di S. Giovanni in Case rotte. Et egli servì pure l'anno passato nelle fontioni stesse, et è musico di Corte.

Al signor Marchese di Robe diedi ieri pure le suppliche mie per tale intento, et esso ricercò Vostra Signoria Illustrissima nell'Anticamera per pargliarne [*sic*] e ritrovandola già partita mi comandò di dire a Vostra Signoria Illustrissima che si servisse di raccordargli le premure mie. A Vostra Signoria Illustrissima rimarrò con singolar debito per il favore.

Doc. 13

ABIB, *FB VTT06 Corrispondenza Minute 1677/1183*

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al Residente di Mantova, 1677 gennaio 28

Secondo il cenno di Vostra Signoria Illustrissima pregai il signor Giovanni Sagliere in materia della parte di Segeste, e ne parlai pure al signor Lesmi il quale ritrovai senza particolare premura di rappresentarla. La invio però a Vostra Signoria Illustrissima, e le supplico di rimandarmi subito l'altra per il Lesmi (...)

Doc. 14

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1675-1676

lettera di Pietro Maria Rangoni a Vitaliano Borromeo, 1677 gennaio 30

Spererò che (...) si degnerà Vostra Signoria Illustrissima concedere alla signora Francesca Sarti le tenga compagnia nel palchetto come pure a me la permissione di valermene dimani a sera con alcuni signori e signore (...)

Doc. 15

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1125

lettera di Giulio Cesare Nardi a Vitaliano Borromeo, Modena, 1677 febbraio 11

Si è ben avuto caro di sentire che il signor Cottini riporti applauso in coteste opere, il che oltre il fondamento della sua virtù può derivargli anche dall'essere egli benignamente veduto, e considerato dall'Eccellenza Vostra.

Doc. 16

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1183

minuta autografa di Vitaliano Borromeo a Bartolomeo Donghi a Genova, 1677 febbraio 17

Ha il signor Dottor Oldaniga compito pure nel sborso delle ducento doppie che erano qui destinate alla satisfatione publica delle comedie. E ne do questo cenno a Vostra Signoria Illustrissima ad istanza del signor Dottor Oldaniga stesso.

Doc. 17

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1181

minuta autografa di Vitaliano Borromeo a Don Diego Sanazani, 1677 febbraio 18

Supplico a Vostra Signoria Illustrissima il farmi il favore di continuare la di lei benignità al signor Valentino musico tenore con farli con la medesima conseguire il posto di tenore nell'ottava del [Corpus] di S. Nazaro (...)

Doc. 18

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1124

lettera di Antonio Canazzi a un suo allievo non identificato, Milano, 1677 luglio 1

Carissimo Disepolo mio, molto mi ralegra l'intendere che Vostra Signoria vadi quotidianamente avanzando nella benevolenza de cotesti signori Conti Borromei e in particolare del signor Conte Vittalano mio signore del che ne godo sommamente che con la di lei disinvoltura, accompagnata dalla gratitudine d'esso signor Conte, habbi saputo così ben aquistare la gratia d'un cavaliere di tanto merito, e già che così è vorrei che mi honorasse di significare al medesimo signor Conte come il signor Senatore Erba resta delegato in una mia causa che verte tra me et signor Conte

Giulio Angiusola et che sarebbe questa già spedita se non fusse le diverse occupationi del signor Sanatore [sic] et anche le tiranie del Cima causidico di detto signor Conte Angiusola [sic], che con cavilationi à sempre dilongato il portar le scritture ad esso signor Sanatore, oltra l'insidie ch'elli m'ha sempre teso contro la mia libertà ingiustamente; perloché, atteso le sodette controversie, né poter accingersi detto signor Sanatore dubito sii questa causa per eternarsi in mio pregiudizio, stando che il detto signor Conte va tratenendo la mia possessione di Lavagna con altri crediti di soma rilevante né mai si viene ad alcun stabilimento de' conti, ma solo va godendo sotto varii pretesti; vedendo che il tutto dipende dal signor Sanatore acciò necessiti il medemo signor Conte Angiusola a portare le sue scritture. Ho pensato bene non esservi il miglior mezzo del detto signor Conte Vittaliano quando voglia farmi gratia di passar uffitio con detto signor Sanatore Erba ad applicarsi alla speditione di detta causa o indebitare persona che veda le ragioni d'ambe le parti, o vero instruersi del negotio et riferirla in Senato, e perciò potrebbe Vostra Signoria in tempo opportuno dirmi una parola al detto signor Conte Vittaliano, et sentire se egli inclina in piegarsi in questo favore, cosa che io non dubiterei mentre fui sempre servitore fidellissimo della Casa Borromea e dandone qualche buona risposta, occorendo, procurerò d'avalorare il negotio per mezzo d'altre raccomandationi, appresso al detto signor Conte, oltraché sarò di persona a riverire esso signore Conte Padrone (...) Maestro Antonio Canazzi

Doc. 19

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza 1677/ 1123*

lettera non firmata, stessa grafia del doc. 18 di Antonio Canazzi, s.d.

Attendeva pure il devotissimo servitore di Vostra Signoria Illustrissima et Eccellentissima Antonio Canazzi che per adempimento di quanto s'era stabilito nel ultimo contraditorio n'anti della medesima havuto dovesse il Procuratore del signor Conte Giulio Angiusola portarli scritture, come promesse, ma non avendole sin ora portato crede il supplicante che resterà maggiormente noto a Vostra Signoria Illustrissima et Eccellentissima ciò che a principio significoli non esser altro fine della parte che ritrovare il modo d'eternare la sudetta causa sapendo benissimo esso signor Conte Angiusola d'esser tenuto al rilascio delli beni del supplicante affittatili non ostante che per render oscuro il negotio abbi mendicato diverse cessioni contro del supplicante quali con la cognitione del Senato Eccellentissimo sarebbono di niun valore dichiarate, oltre di che non teme il supplicante che quando fosse dichiarato Creditore di qualche cosa ciò che si nega detto signor Conte non sia per restar del tutto sotisfatto atteso il godimento del fitto de anni 12 a s 1225 et una cessione di capitale di s 2460.10 oltra li fitti ricevuto et riceve detto signor Conte da' beni controversi che fanno somma assai rilevante il che stando resta il supplicante non più angustiato, perché veda esserli usurpato il suo senza ragione, come per la longa prudenza di detta causa che porta seco l'esterminio del supplicante et sua Casa, et essendo il tutto nella benigna mano di Vostra Signoria Illustrissima et Eccellentissima ogni rimedio, alla medesima ricorre. Umilmente supplicandola resta servita gratiare il supplicante del espeditione di detta Causa o per via di relatione in Senato Eccellentissimo o con deputare persona che abbracci detto negotio per via amicabile, et come meglio piacerà a Vostra Signoria Illustrissima et Eccellentissima, il che spera etc.

[sulla c. 2v] Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Per Antonio Canazzi

Doc. 20

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute 1675-1676*

lettera di Odoardo Pepoli a Vitaliano Borromeo, Bologna, 1677 luglio 7

(...) in ordine a i mottivi portatimi sopra i cantori ch'ella desiderarebbe ho procurato col mezzo di persona perita mia amorevole d'averne l'informationi ch'ella desidera; ma per avere queste è necessario sapere prima che qualità di personaggi devono rappresentare, cioè se parte ridicola, grave, infernale, in machina, voli, et altre simili; et ancora la quantità di ciascheduna specie, e saputesi tutte queste particolarità allora Vostra Signoria Illustrissima restarà pienamente informata di quanto desidera (...)

Doc. 21

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza* 1677/1124

lettera di Ippolito Bentivoglio a Vitaliano Borromeo, Ferrara, 1677 luglio 12

In esecuzione de' riveriti comandi di Vostra Signoria Illustrissima posso dirle che oggi in Italia la musica è scarsa di molto; non di meno per i virtuosi in tal professione che sono a mia notizia, parmi poterle accertare i migliori essere fra le donne: la Caterina, Angela di Firenze, detta la Centoventi, e la Margarita Pia, mentre la Madalenina non credo sia per uscir di Mantova, né andar più in Teatri. Di soprani: Alessandrino Gerardini, che serve l'Altezza Reale di Savoia è il migliore, e Marchetto parimente che serve alla medesima corte canta bene, ma è sgraziato in scena. Dopo questi un tal Giuseppino di Pavia che sta a Venezia può passare. Per un paggetto poi vi è a Venezia un tal Ventura castrato ragazzo di 12 anni ch'è mirabile. Per contralti vi è a Venezia un tal Momoletto musico di S.Marco, ch'è passabile, et a Bologna un altro chiamato Franceschino ch'è in cappella di S. Petronio e sta in casa del signor Conte Filippo Barbazza ch'è buono assai. Vi sarebbe poi a Firenze il Ballerini meglio d'ogn'altro, ma il Gran Duca non vuol che reciti con donne né in opere ove si paghi alla porta. Di tenori si sta in grandissima strettezza e fuori che un tal Don Bortolo che serve il signor Duca di Mantova non saprei chi proporli. Di bassi Cottino che sta a Modena, e recitò costà l'anno passato, et il Rustichelli che sta a Firenze, sono i migliori.

Questi sono i musici di maggior grido che io possa ricordare a Vostra Signoria Illustrissima, non parlandogli di Ciccolino, il quale oltre il non esser più quello, è così malsicuro della voce che è grand'azardo ad appoggiarli parte di rilievo.

Doc. 22

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1181

minuta autografa di Vitaliano Borromeo a Federico Calisti a Roma, 1677 luglio 13

È stata posta in consideratione per cantare in questa comedia la signora Antonionia [sic] Correggi di cotesta città. Prego Vostra Signoria di farmi il favore d'intendere se essa sia già impegnata per altro teatro, e quando non sia se verrebbe a recitare qua, e che regalo de danari desiderarebbe per le spese del viaggio della venuta e del ritorno come anche per recitare qui in tutto il prossimo carnevale e per il mantenimento suo qua. Supplico a Vostra Signoria il darmene le più preste notizie (...)

Doc. 23

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1181

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al conte Rossi Residente di S.A.R., 1677 luglio 13

Si desiderarebbe che venisse a recitare qua nel prossimo carnevale il signor Alessandrino castrato contralto e musico di S.A.R. Supplico a Vostra Signoria Illustrissima l'applicare il di lei favore

all'intento. (...) Ma si desidererebbe anche di sapere a qual somma giunga la pretensione sua del regalo de danari da farseli.

Doc. 24

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1181

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al conte Odoardo Pepoli a Bologna, 1677 luglio 13

A Vostra Signoria Illustrissima rendo singolari gratie dei favori si è servita farmi con la benignissima sua de 7 corrente. E godendo dei di lei avvertimenti rapresento a Vostra Signoria Illustrissima che il desiderio è di avere una donna di particolare eccellenza, e [...] a Vostra Signoria Illustrissima il motivarmi le notizie intorno a certa donna bolognese che recitò l'anno passato in Genova. Si desidererebbe pure di avere un castrato soprano eccellente et atto a fare una prima parte amorosa. Come anche un basso buono per fare una parte grave et un contralto di valore. Supplico a Vostra Signoria Illustrissima il favorirmi dei di lei lumi intorno i riferiti musici, come già a Vostra Signoria Illustrissima supplicai.

Doc. 25

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1124

lettera di Federico Calisti a Vitaliano Borromeo, Roma, 1677 luglio 17

Sarà Vostra Eccellenza pienamente servita nelle diligenze ordinatemi per trovar un soprano castrato et una donna dotata di buona voce e musica, che siano per disporsi a venir a Milano; ma per quanto scuopro sinhora s'incontrerà nel primo gran difficoltà e forse tale da non superarsi in riguardo alla scarsezza straordinaria de' soprani stessi, avendomi detto uno de' primarii compositori di musica, e sonatore, il quale serve attualmente come tale in questa Casa Borghese, che di tal voci non si trovano a riempir li luoghi fermi dei cori di queste basiliche principali che pur danno buone provisioni. Nell'altra poi si sentiranno facilmente pretensioni esorbitanti per il mal esempio di Venetia che ha profuso gran danaro per cavar di qua le migliori per servizio di quei teatri. Nondimeno le pratiche si faranno e con buon moto, e Vostra Eccellenza sarà avvisata di quel che ne risulterà, bramand'io che anco in materie fuori del mio mestiere e della poca capacità mia mi riesca di obedir con buon successo agli ordini dell'Eccellenza Vostra (...)

Doc. 26

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1124

lettera di Giovanni Saglier a Vitaliano Borromeo, Milano, 1677 luglio 18

Bisognarebbe pure Vostra Signoria Illustrissima [restata servisse] con il primo ordinario, di fare intendere al signor Duca di Parma che il Prencipe mio signore desidererebbe di avere per il carnevale venturo Lelio e sua moglie che sono della compagnia del sudetto Signor Duca acciò se li desse la licenza che di ciò ne prega Vostra Signoria Illustrissima e pigliassero la brigha et havendo Vostra Signoria Illustrissima qualche novità per gli altri musici la si compiacerà avisarmene.

Doc. 27

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1124

lettera di Federico Calisti a Vitaliano Borromeo, Roma, 1677 luglio 24

Per molte diligenze ch'io ho fatto in esecuzione dell'ultim'ordine di Vostra Signoria Illustrissima non mi è riuscito d'aver alcuna notitia, ch'in Roma vi sia Antonina Correggi nominatami nella sua lettera; ma suppongo che si sia costì preso equivoco nel cognome e si sia inteso di dire Antonia Coresi, ch'è una delle prime cantatrici di Roma, e che avendo recitato qui più volte, e nel carneval passato in Genova ha riportato per tutto molt'appplauso. Con tal supposto però ho procurato d'intender, se abbia questa alcun impegno per il carneval avvenire, et ho trovato ch'è in parola di ritornar in Genova, e che partirà per quella volta verso il fine di settembre prossimo. Inteso questo, e procurand'io di star in pratica per alcun'altra ho fatto spiar l'anima della signora Giulia Francesca Zuffi, ch'è giovane di 17 anni, assai onorata per quant'intendo, di aspetto non ingrato, e che oltre la franchezza del canto ha vivacità e brio molto necessario per la scena. Nel carnevale del '76 recitò in Venetia nel Teatro de' signori Grimani, e fu molto lodata, et andò a Fano nel passato maggio per far parte principale in quella comedia, ma non potè farlo per la proibitione che vi andò di Sua Santità, di recitarvi femine.

E' stata ricercata da Venetia per il carneval prossimo, ma non è del tutto impegnata, anzi avendo intesa l'occasione di Milano, ha risposto che più volentieri verrebbe costà, che andar altrove massime per esser figlia di padre et madre milanesi. Quanto alle pretensioni ha detto che da Venetia ebbe ducento doble franche d'ogni spesa tanto di viaggio come del suo mantenimento in Venetia per il tempo, che vi dimorò, e che non può ora richieder meno. Per li viaggi non si potrebbe a mio creder spender meno di altre quaranta doble, perché venendo condurrebbe seco la madre, et un servitore; de' quali non può far senza. La spesa del mantenimento costì io non so a quanto potrebbe ascendere, perché dipenderebbe dal prezzo che costì hanno le cose comestibili, e dal conto dei giorni che vi starebbe, di che io non ho notitia. E' ben vero che, quanto alle spese del mangiare, la miglior resolutione sarebbe l'aggiustar la giovane colla madre, e servirle in alcuna casa di persone civili che l'alimentassero alla lor tavola, di che questa giovane sarebbe appagatissima. Tutto scrivo a Vostra Eccellenza per non fermar però le mie diligenze in questa sola benché mi si dica francamente che al pari di questa non si troverà alcun'altra che non sia impegnata. (...)

Quanto al castrato perdo quasi affatto la speranza, perché non me ne viene indicato al capo né pur uno. Si potrebbe richiamar costà quello che ha inviato ad istruir il signor Principe Trivultio, dicendomisi che ha un'ottima voce e che già canta con gran spirito, ma non con tutta franchezza, se pur per questo riguardo non fosse un pregiudicarlo molto il toglierlo immaturamente dalla scuola di Roma (...)

Doc. 28

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza* 1677/1124

lettera di Carlo Andrea Clerici a Vitaliano Borromeo, Parma, 1677 luglio 27

Dalla favoritissima di Vostro Signore vedo quanto mi motiva intorno alle opere che si devano fare a Milano e che si cominciano a San Carlo e durino per tutto il carnevale, onde a questo li rispondo che mi pare molto lungo il tempo e che sarà difficile otenermi a presso a Sua Altezza Serenissima, poi che si tratta di quattro mesi io stimarei che fusse più facile per un'opera sola ad otenermi con Sua Altezza e quando che questi signori si risolverano a questo potrei poi all'ora dirli li miei sentimenti circha all [*sic*] trattamento; intanto mi potrà avisarmi li suoi sentimenti intorno a questo particolare (...)

Doc. 29

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1182

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al marchese Ipolito Bentivogli a Ferrara, 1677 luglio 28

A Vostra Signoria Illustrissima porgo gratie singolari per il favore si è servita farmi con darmi notizia de i musici d'Italia migliori al Teatro. E supplico a Vostra Signoria Illustrissima l'incaminare le diligenze per intendere la disposizione e la pretensione al venire qua che si possi avere dal Franceschino Tenore di S. Petronio di Bologna. Et anche sentirei volentieri i sensi della Margherita Pía, ancorché dubiti che possi già essere impegnata.

[nella colonna di fianco alla minuta, la mano di Vitaliano Borromeo elenca alcuni attori e cantanti]

La Teresina di Bologna

Francesco castrato mezzo soprano

Fusai

Lelio

La donna di Fiorenza che ha 20 anni et ha recitata [*sic*] a Ferrara et a Bologna

Doc. 30

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1125

lettera di Odoardo Pepoli a Vitaliano Borromeo, dalla villa, 1677 agosto 3

Per servire Vostra Signoria Illustrissima di quanto con sua de 13 passato m'accennò desiderare in materia de' musici per cotes'opera, ho fatto investigare diligentemente il tutto, e trovato che in Genova l'anno passato vi andarono due donne, una delle quali è in Roma presentemente e l'altra in altro loco che non ho potuto saperlo. Ve n'è ben una in Bologna che si chiama la signora Angelica Quadrelli che dicono essere eccellentissima, che l'anno passato andò a Venezia a cantare e li furono date 200 doppie; quanto al soprano per parte amorosa, non vi sarà cosa di proposito, ma ben sì un contralto et un basso che sono stimati boni; e se in questo particolare comandarà ch'io operi di vantaggio lo farò per servirla com'è mio debito.

Godo in estremo del motivo datomi dell'onore conferito da Sua Santità al signor conte Carlo nipote di Vostra Signoria Illustrissima con averlo dichiarato suo Nipote assieme con la signora Donna Giovanna sua consorte (...)

Doc. 31

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1183

minuta autografa di Vitaliano Borromeo a Federico Calisti a Roma, 1677 agosto 4

Mi ritruovo con la di Vostra Signoria delli 24 del passato, e con quella dell'ordinario antecedente e prego Vostra Signoria di compatirmi se non risposi col passato ordinario, mentre l'essermi portato a dare una vista alle fabbriche dell'Isola non mi permise il farlo.

Ringratio Vostra Signoria dell'attentione usata, et i riguardi prontissimi alle congiunture sempre furono utili, e prego Vostra Signoria di continuare ad usarlo.

Il Signor Principe Governatore è quello che preme che questo Teatro abbi buoni musici nel prossimo carnevale e massimamente che la congiuntura delle nozze del signor Marchese suo figlio pure dà motivo che le comedie siano eminenti e di buon trattenimento. Ma non conviene usare del nome dell'Eccellenza Sua quando le comedie corrono per conto dell'impresario di questo Teatro, e l'usare nella condotta de' musici nomi grandi sempre fu d'imbarazzo grande. Il regalo che la Zuffi pretende è di molto grado, e non facile a questo Teatro. E si sa che a Venetia si fano due scritture e prezzi, et una di gran somma è ordinata a far peggio al musico condotto, e l'altra poi è la vera e soffribile. Se essa pretende le ducento doppie in via di onore sarà facile il

farlo, ma quando veramente le vogli non lo trovo facile. E però prego Vostra Signoria di sapere l'ultimo grado di prezzo a che essa veramente si riduce. In quanto poi alla spesa dei viaggi et al mantenimento non vi sarà difficoltà. In quanto al castrato si volteranno altrove le diligenze (...)

Doc. 32

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1183

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al marchese Ippolito Bentivogli a Ferrara, 1677 agosto 4

Supplicai a Vostra Signoria Illustrissima il fare il favore di intendere la volontà e pretensione di Franceschino castrato di Bologna al venire a recitare in questo Teatro nel prossimo carnevale. Ma mentre dubito di averlo nominato a Vostra Signoria Illustrissima per tenore quando è mezzo soprano, ne rinuovo a Vostra Signoria Illustrissima le suppliche mie.

Intendo pure che una donna di Fiorenza che ha intorno a 20 anni recitasse costì et a Bologna nelli anni passati. Supplico a Vostra Signoria Illustrissima il motivarmi di quale vaglia essa sia.

Come anche supplico a Vostra Signoria Illustrissima il motivarmi il valore della Teresina di Bologna e lo scoprire quando essa sia di [bontà] se essa fosse per venire a recitare qua e con qual grado di regalo. Somma obligatione professerò a Vostra Signoria Illustrissima che con tutto l'animo riverisco.

Doc. 33

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1124

lettera di Federico Calisti a Vitaliano Borromeo, Roma, 1677 agosto 7

Dopo aver [...] a proposito della Signora Giulia Francesca Zuffi virtuosa di canto scritta per relatione d'altri a Vostra Eccellenza quel che avrà ella già veduto dalla mia lettera, fui condotto una sera a servirla in sua casa, e procurai d'aver meco persona peritissima di teatro e di musica, la quale potesse dirmene liberamente il proprio senso. Anco col parer di questa trovai in effetti verissimo quanto ne scrissi, e si giudicò che qui non si potrà proveder cantatrice migliore e che possa prometter più sicura buona riuscita in cotesto Teatro. Ho stimato però di accennarlo a Vostra Eccellenza anco per aggiungerle che nel discorso ch'io hebbi in tal occasione colla madre, potei accorgermi che [...] della giovane di venir a Milano più che di andar altrove, farà far loro forse qualche calo nella pretensione dei sei cento scudi franchi di ogni spesa di viaggi e di tratenersi costì; e se si contentassero di quattro cento, o poco più, che è quello che hanno ordinariamente in Genova, direi che non si avesse a cercar altra perché per meno non si troverà chi vi venga. In Genova il meno che guadagnino queste donne, è per quanto intenda, la provvisione concertata, perché la superano colli regali incerti, e mi dicono che la Coresi tra danari e gioie riportò in Roma da tre mila scudi. Attendo li comandamenti di Vostra Eccellenza per eseguirli (...)

Doc. 34

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1124

lettera di Antonio Rossi a Vitaliano Borromeo, Sua Casa, 1677 agosto 9

Con l'ordinario d'hieri sera passorno alle mani di Sua Altezza, non meno le istanze di Sua Eccellenza per l'imprestanza del comico Lelio alle opere disposte dall'Eccellenza Sua, che li esemplari onorifici per il merito grande della Casa di Vostra Signoria Illustrissima, essendo il tutto stato da me accompagnato a misura della premura che ho del bon successo e della mia vera divotione.

Doc. 35ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1181

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al conte Odoardo Pepoli a Bologna, 1677 agosto 13

Rendo gratie a Vostra Signoria Illustrissima della nuova applicatione al favorirmi in materia de' musici che qui si desiderano, e della notitia che si è servita darmene con la sua de 3 corrente. E per ora restringo le mie suppliche a Vostra Signoria Illustrissima per il Gagiotto basso di costi, e prego Vostra Signoria Illustrissima di saperne le ultime sue pretensioni per la venuta e dimora sua qua in tutto il prossimo carnevale.

Doc. 36ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1125

lettera di Filippo Rustichelli a [Vitaliano Borromeo], Firenze, 1677 agosto 17

Ricevei la gentilissima di Vostra Signoria, ma non in tempo di risposta, non resta però che il signor Santi Civrini non avesse fatto tutte le diligenze acciò mi fusse recapitata, ma non sapendo la mia casa, la lascio in una bottega, dove io son solito trattenermi, dove per mia disgrazia in quei giorni non capitai.

Vostra Signoria si compiace sempre arricchirmi de' suoi favori, mentre non il mio talento (che è pochissimo) ma la sua cortesia, oltre altri favori per il passato compartitimi, si è compiaciuta di propormi a Sua Eccellenza per l'opera che egli destina per l'Illustrissimo suo figliolo; onde li dico che sarò sempre pronto a venire a servirlo, tenendone ambizione particolare; e perché avevo qualche principio di trattamento per Venetia gli vado troncando la strada, già che non vi era corso impegno alcuno; fra tanto supplico Vostra Signoria a honorarmi d'avviso di quello dovrò fare, per potere esser pronto quando Sua Eccellenza si compiaccia di comandarmi.

Della donna, che mi scrive, che ha recitato a Ferrara e Bologna, non gliene posso recare notizia alcuna, perché non m'accennando il nome, non la posso ritrovare; è ben vero che subito scrissi ad amico mio in Bologna, acciò mi sappia dire sinceramente le qualità della medesima, che quando mi sia venuto a notizia, io subito ne darò parte a Vostra Signoria. La signora Caterina Angela restò impegnata per Genova, onde non se ne potrà far capitale, e la medesima saluta Vostra Signoria caramente, sì come fa il signor Dottor Minucci, il quale si lamenta che Vostra Signoria non gli scrive.

Vostra Signoria mi chiede che li proponga qualche castrato, e che sia migliore del signor Ipolitino; io non so per che parte se ne vogliano servire, se ha da recitar la parte della vecchia li ricorderei il nostro Beatucci, che hoggi sta a Roma, il quale non è castrato, ma canta il contralto, e per quella parte in specie è miracoloso, questi recitò due anni sono a Genova, onde Vostra Signoria ne potrà aver relatione costà da chi v'intervenve a sentir le opere. Due altri mezzi soprani parimente ho da ricordarli migliori del suddetto, uno è il signor Moscanera, che recitò l'anno passato a Genova, e l'altro è il signor Draghi che sta a Bologna, che ha recitato questi tre anni ultimi a Venetia; questi son pratici della scena, hanno presenza e cantano di buonissima maniera. Qui in Fiorenza vi è un soprano assai buono, che è il signor Sebastiano Cecchi, questo non ha per anco impegni, et è pratico della scena, e canta bene, e non s'impegnerà ad istanza mia fino che ella non dia sopra ciò alcuno avviso, di che io supplicandola, sì come dell'honor di qualche suo comandamento, resto (...). Non propongo il signor Ballerini castrato contralto che sarebbe buonissimo, perché come stipendiato dal Serenissimo non si puole avere, né egli, né alcuno de gli altri stipendiati in questa Casa (...).

Doc. 37

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1125

minuta autografa di Vitaliano Borromeo sulla c.2^v della lettera di Filippo Rustichelli del 17 agosto (doc. 36)

Sapere la pretensione del Rustichelli. Quella del Cechi quando veramente sia buono soprano.

Doc. 38

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1124

lettera di Antonio Rossi a Vitaliano Borromeo, Sua Casa, 1677 agosto 18

Non ho mancato di passare l'uffitio con Sua Altezza secondo le premure di Sua Eccellenza per il comico Lelio, ma sin hora non ho la risposta. Replico questa sera secondo piace a Vostra Signoria Illustrissima d'impormi e subito le darò conto de' sensi dell'Altezza Serenissima.

Per l'andata di Cesano attenderò gli ordini di Vostra Signoria Illustrissima supplicandola avertirmi una giornata prima (...)

Doc. 39

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1181

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al conte Antonio Rossi, 1677 agosto 18

Continuano le premure in Sua Eccellenza di avere dal Serenissimo di Parma il favore della dimora qui del signor Lelio e della moglie sua. Supplico a Vostra Signoria Illustrissima il continuare però le di lei rapresentationi et ufficii presso Sua Altezza Serenissima (...)

Doc. 40

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1181

minuta autografa di Vitaliano Borromeo a Federico Calisti a Roma, 1677 agosto 19

Porgo a Vostra Signoria Illustrissima l'espressione di nuova obligatione per l'attentione che ha continuato all'affare de' musici che si desiderano per questo Teatro, e che Vostra Signoria si è servita di significarmi con la sua de 7 corrente. Ho ritrovato che la signora Zuffi ha qui pure un altro trattato e però ho dato mano per i rispetti a Vostra Signoria noti, che come quel trattato. Mi farà ben Vostra Signoria favore facilitando la materia, e riducendola a che il regalo si riduchi a cento quaranta doppie compresi i viaggi. Il che è tutto ciò che può farsi dall'impresario di questo Teatro.

Doc. 41

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1124

lettera di Antonio Rossi a Vitaliano Borromeo, Milano, 1677 agosto 22

Per concorrere nelle premure di Vostra Eccellenza, anche con molto pregiudizio della sua compagnia de' Comici, si compiace Sua Altezza che Lelio serva all'Eccellenza Sua per tutto il carnevale venturo, con che ritorni poi alla medesima compagnia, et con ciò potrà servirsi anche della di lui moglie che non ha parte nella medesima. Spiace bensì all'Altezza Sua di non poter concorrere con ugual prontezza rispetto la persona del suo musico Carlo Andrea, mentre pensa far molte recite in Parma e va perciò Sua Altezza facendo diligenze per unire altri musici fissi al suo servizio, di che spera si appagherà Sua Eccellenza e resterà persuasa di un vivo desiderio nel si-

gnor Duca di servire sempre all'Eccellenza Sua. Tanto devo a Vostra Signoria Illustrissima in ordine a suoi riveriti comandi (...)

Doc. 42

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1124

lettera di Federico Calisti a Vitaliano Borromeo, Roma, 1677 agosto 28

Quando mi giunse l'umanissima lettera di Vostra Eccellenza del 18 del mese corrente, haveva io già con altra mia scritte precisamente le ultime e risolte pretensioni della signora Zuffi per la sua venuta costà a recitar nel Teatro publico, e discordando quelle molto dalle centoquaranta doppie che offerisce l'impresario comprese le spese de' viaggi, preveggo che svanirà il concludere, anche questa donna s'appiglierà facilmente ad altri partiti. Ricavo questi concetti e da quel che già essa medesima disse nel determinarsi alli quattrocento scudi di questa moneta franchi da ogni spesa, e da quello che mi ha risposto ora altra persona della quale io mi vaglio per mediatore, avendogli io participa= [sic] la sudetta offerta dell'impresario; mentre per altro ancora non ho avuto tempo di far positivamente nuovo tentativo nella materia. Ben lo farò col più vivo modo, e con quella premura che deve esser propria della mia servitù infinitamente obligato a Vostra Eccellenza; e sarò per goder senza fine che non siano inutili le mie diligenze, quando per altro me ne prometto ben poco, considerato massime che alla Zuffi né pur possono restar franche le doppie cento, quando fatto il conto non basteranno cinquanta per le spese dell'accesso e recesso con lettiga e cavallo sino a Bologna per madre figlia e servitore; per tre luoghi poi in carrozza sino a Milano, e per un collo di robe di mezza soma, di che non può far di meno, oltre le spese cibarie del viaggio. L'altro trattato introdotto colla stessa giovane dall'Impresario è stato col mezzo del Padre Mozzoni, e già io l'ho accennato a Vostra Eccellenza (...)

Doc. 43

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1124

appunto autografo di Vitaliano Borromeo, s.d., scritto sulla lettera di Federico Calisti a Vitaliano Borromeo, Roma, 1677 agosto 28

Rispondere che il Teatro non può dar più. E che qui niuno altre pretensioni

Doc. 44

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1124

lettera di Ippolito Bentivoglio a Vitaliano Borromeo, Ferrara, 1677 agosto 30

Non creda Vostra Signoria Illustrissima che io non operi per servirla ma la bardanza [baldanza] di dargliene certezza è derivata dall'aver trovato non meno la Margaritina che Franceschino imbrogliati. La prima in impegno assoluto per Venezia il 2.o anch'egli mezzo in parola però di questo spero spuntarla, ma dell'altra che dipende dal padre e dalla madre dubito di non riescirne. Però seguito a trattare e Vostra Signoria Illustrissima saprà forse per lunedì le risoluzioni (...)

Doc. 45

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1124

appunto autografo di Vitaliano Borromeo, s.d., scritto sulla lettera di Ippolito Bentivoglio a Vitaliano Borromeo, Ferrara, 1677 agosto 30

dare gratie della diligenza, e che venghi e si riduchi a pretensione onesta e precisa per potere risolvere, essendovi trattati in altri. Pregare il signor Bondichi a scrivere al Rustichelli che dichi la sua pretensione e dicendoli che egli ben sa che questo Teatro non può dare gran regalo – Per il Moscanera o altro castrato soprano a prezzo moderato

Doc. 46

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1182

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al marchese Ippolito Bentivogli a Ferrara, 1677 settembre 1

Supplicai Vostra Signoria Illustrissima il farmi il favore di intendere la volontà e pretensione del musico Franceschino di Bologna a venire a recitare in questo teatro nel prossimo carnevale. E mentre il tempo insta ad avere fermati i musici ne porgo a Vostra Signoria Illustrissima nuove suppliche.

Doc. 47

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1182

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al conte Antonio Rossi, 1677 settembre 1

Avendo Sua Eccellenza desiderio che le comedie s'incominciano alle feste di Natale, si è riconosciuto che sarebbe neccessario per godere della gratia fatta da Sua Altezza Serenissima mio signore con concedere Lelio, che esso fosse qui al principio di novembre, mentre è per ricercarsi tempo nella disposizione del Teatro, che si pensa di appoggiare ad esso. Supplico a Vostra Signoria Illustrissima il motivarmi se il favore fatto da Sua Altezza Serenissima si estenda a tale tempo, e quando non si estendesse di porgerne nuove suppliche all'Altezza Serenissima, che ben obliherà singolarmente Sua Eccellenza con tal favore.

Doc. 48

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1122

lettera di Antonio Rossi a Vitaliano Borromeo, Sua Casa, 1677 settembre 1

Per verità Sua Altezza ha concepito che Sua Eccellenza si volesse valere di Lelio dal Nattale sino a quadregesima, et perciò glielo ha accordato in questi termini anche con molto pregiudizio della sua Compagnia che si lamenta altamente di veder cadere le recite del carnevale che devono fare in Venetia. Io questa sera replicherò le istanze secondo li desiderii di Sua Eccellenza et le istanze che Vostra Signoria Illustrissima mi fa nel suo favoritissimo biglietto d'oggi, ma come il novembre aponto si serve Sua Altezza della Compagnia per sodisfattione delle Serenissime, non so come potrà privarsi di Lelio in tal congiuntura. Parteciperò a Vostra Signoria Illustrissima più accertate le risposte a suo tempo e devotamente la riverisco (...)

Doc. 49

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1122

lettera di Bartolomeo Rossi a Vitaliano Borromeo, Sua Casa, 1677 settembre 4

Rassegno a Vostra Signoria Illustrissima la licenza de musici raccomandati in ubbidienza de suoi riveritissimi cenni, come si deve dal mio devotissimo ossequio in occasioni maggiori di servirla (...)

Doc. 50ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza 1677/1122*

lettera di Ippolito Bentivoglio a Vitaliano Borromeo, Ferrara, 1677 settembre [5]

Dopo molte richieste, finalmente porto notizia a Vostra Signoria Illustrissima della risposta avuta da Franceschino Draghi che sta in Bologna. Egli mi fa rispondere che l'anno passato a Venezia egli ebbe di regalo ottanta doppie, senza i viaggi, e che quest'anno pretendendo avvantaggiarsi non ne vuol meno di cento, che così ha risposto a Venezia, e così parimente in termine di pagamento replica a me ancora. Voleva che io concludessi stante gl'altri impegni in cui si trova; ma io senza gl'ordini di Vostra Signoria Illustrissima parendomi la spesa di rilievo, non ho voluto prendermi tal libertà. La supplico dunque di pronta risposta, mentre io farò il possibile per mantenerlo in fede sino ch'ella giunga, se bene non ha voluto impegnarsi di aspettar tanto. L'essere quest'anno quattro Teatri in Venezia anzi cinque, è quello che alza le pretensioni dei musici. Per la donna Vostra Signoria Illustrissima creda che non manco di diligenza e per venerdi le farò sapere quello che mi sarà riuscito per servirla (...)

Doc. 51ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza 1677/1122*

lettera di Bartolomeo Rossi a Vitaliano Borromeo, Sua Casa, 1677 settembre 7

Ho servito ad Vostra Signoria Illustrissima nella persona del musico Porta che ho adnesso a cantare in Duomo nella solennità di dimani non ostante che avessi già data la nota al Maestro di Capella che ha convenuto levarne un altro per includervi questo che porta il patrocinio autorevole di Vostra Signoria Illustrissima. Se questa bagatella mi fa abile all'onore di molto maggiori suoi comandi, sperarò di contrassegnare ad Vostra Signoria Illustrissima con atti frequenti di servitù quanto veneri la grandezza del di lei merito (...)

Doc. 52ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza Minute 1677/1182*

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al conte Odoardo Pepoli a Bologna, 1677 settembre 8

Rinuovo a Vostra Signoria Illustrissima le gratie per il favore fatto col trattato col musico Gagliotto. Io ho detta la sua pretensione all'Impresario di questo Teatro che non la riceve, mentre eccede le forze del Teatro stesso, che non ha qui il concorso d'altre parti. Supplico però a Vostra Signoria Illustrissima il fare la gratia di applicare il di lei favore per ritrovare un altro tenore o contratto buono, e che venisse con pretensione moderata. A Vostra Signoria Illustrissima ne professerò particolare debito, mentre si tratta di un particolare passatempo di questa città (...)

Doc. 53ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza Minute 1677/1182*

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al marchese Ippolito Bentivogli a Ferrara, 1677 settembre 8

Sempre mi si accrescono l'obligationi dei favori che Vostra Signoria Illustrissima mi continua in del [*sic*] musico Franceschino. E quando Vostra Signoria Illustrissima lo possi considerare sciolto le supplico ad intendere la pretensione sua e motivarmela, mentre l'impresario di questo Teatro non può admettere le rilevanti [*spese*] non avendo questa gran città il concorso e gusto delle altre nelle comedie in musica.

Doc. 54

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1182

minuta autografa di Vitaliano Borromeo a Federico Calisti a Roma, 1677 settembre 8

Stimo singolarmente le finezze che Vostra Signoria applica in materia della Zuffi. Ma avendo comunicato all'Impresario di questo Teatro la pretensione sua, non vi si riduce, quando le comedie in musica qui non hanno il concorso di alcune altre città, e la satisfatione di sentirle si riduce a pochi. Rimango tuttavia obligato a Vostra Signoria del favore fattomi, e mi è pesato di non potere disporvi l'Impresario stesso.

Doc. 55

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1122

lettera di Don Antonino Arguis a Vitaliano Borromeo, Mantova, 1677 settembre 10

Mando per lo corriere l'opera del Gran Costanzo da Vostra Signoria Illustrissima richiestami (...)

Doc. 56

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1122

lettera di Federico Calisti a Vitaliano Borromeo, Roma, 1677 settembre 11

Ho fatte diligenze tali che forse la signora Zuffi si risolverà a venir costà per sole cento doppie franche da ogni spesa, ma non vuol in conto alcuno rimetter del suo in quelle del viaggio, delle quali si esibisce di dar nota esattamente subito che sarà arrivata costà senza alterarle, né pretendervi alcun guadagno. Se non se le dii questa sodisfattione temo che certamente non se ne farà altro e costì per l'opera si scapiterà al mio credere assai. (...) Vostra Eccellenza la quale è supplicata a far dar dall'impresario sollecita resolutione (...)

Doc. 57

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1122

lettera di Antonio Rossi a Vitaliano Borromeo, Milano, 1677 settembre 14

Per il Comico Lelio, non è possibile avere maggior abilità da Sua Altezza che il carnevale, mentre per l'autunno vi sono impegni già troppo precisi, e ben sa Vostra Signoria Illustrissima che glieli motivai (...)

Doc. 58

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1122

lettera di Giovanni Saglier a Vitaliano Borromeo, Milano, 1677 settembre 16

Mi giunge un biglietto con un libro del Costanzo, come pure la notizia di Franceschino da Bologna; che pure bisognerebbe procurare di introdurre novi tratatti, altrimenti credo che resteremo in bianco, o in Bologna o Firenze ovvero in altri luoghi. Per la Zuffi non si è neanche aggiustato a causa de' viaggi che dicono li danari non essere bastanti; che però se gli è acresciuto sei doppie di più (...)

Doc. 59

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza* 1677/1122

lettera di Don Antonino Arguis a [Vitaliano Borromeo], Mantova, 1677 settembre 17

Mandai con le passate l'opera del Gran Costanzo; e suppongo le sarà giunta felicemente (...)

Doc. 60

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza* 1677/1122

lettera di Fra Gerolamo Laboranti Carmelitano a [Vitaliano Borromeo], Pavia, 1677 settembre 17

Il signor Carlo Barca soprano avendo lasciata la madre gravemente inferma, mi pregò raguagliarlo spesso del di lei stato. Onde per il recapito sicuro delle lettere ho stimato bene principalmente in questi principii far ricorso a Vostra Signoria Illustrissima, acciò con più veloce recapito possa il sudetto dalle buone nuove (come spero sempre migliori) prender animo di servire Vostra Signoria Illustrissima (...)

Doc. 61

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza* 1677/1122

lettera di Federico Calisti a Vitaliano Borromeo, Roma, 1677 settembre 19

Mi trovo coll'onor dell'ultima lettera di Vostra Eccellenza degli 8 del mese corrente; nella quale si degna d'avvisarmi che cotesto impresario non può ridursi ad adempir le pretensioni della Zuffi, di che rendo le maggiori gratie all'Eccellenza Vostra, avendo io con questo potuto porre la giovane in sua libertà di prender partito altrove, come appunto ha fatto per il Teatro de' signori Grimani di Venetia, li quali già le han fatto consegnar la poliza di ducentocinquanta doppie effettive comprese le spese de' viaggi e cibarie per tutto il tempo del servitio, le quali restano a peso della Zuffi, se bene questa ha già in quella città una signora che la vorrà tenere a forza in casa sua senz'interesse, come pur successe l'altra volta ch'essa recitò in Venetia. A me è dispiaciuto senza fine di non aver potuto servir a Vostra Eccellenza nel modo e colla facilità che avrei desiderata, ma mi assicura del compatimento la sua bontà massime quando il mal esito è cagionato dall'altrui volontà, non dalla mia (...)

Doc. 62

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1183

minuta autografa di Vitaliano Borromeo a Federico Calisti a Roma, 1677 settembre 20

Mi obligano singolarmente le nuove diligenze che Vostra Signoria ha applicate per la signora Zuffi. Et ho inteso col mezzo del Padre Mozzone che se le sia già scritto per qualche accrescimento in ordine alle spese del viaggio. Et essa farà molto bene a venire a fare credito al suo valore nella Patria sua.

Io tuttavia qui mi tratego disponendo le feste per la venuta a questo paese della Signora Donna Giovanna, e spero che col favore di Dio averano principio il 26 del corrente, e che saranno moltissime e da vedersi e sentirsi con satisfatione.

Ogni volta che veggio l'Isola alzo il pensiero al signor Cardinale mio fratello, et ho dolore e godimento vedendo ora quei giardini e quelle fabriche a molto grado (...)

Doc. 63

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1182

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al conte Antonio Rossi a Milano, 1677 settembre 20

In quanto a Lelio non si dee che rassegnarsi alle satisfationi di Sua Altezza Serenissima, e solo supplicarle poi la venuta di esso quanto prima sarà possibile per il bisogno che vi era di ben disporre cotesto Teatro.

Alli 26 del corrente incominceranno col favore di Dio le feste per la venuta qua de mi[a] signora Donna Giovanna e spero saranno da vedersi con satisfatione. Ho qualche sentore che vi possi essere una imboscata, e con tutta osservanza me ne ralegro, e vorrei che queste nostre case fossero capacissime per l'occasione.

Doc. 64

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza* 1677/1122

lettera di Don Antonino Argus a Vitaliano Borromeo, Mantova, 1677 settembre 24

Pensavo di potere con quest'ordinario raggiuagliarla ex auditu della musica Bertarelli, ma si portò improvvisamente in campagna; e m'obligò a differire questa sodisfattione per l'altra posta, attendendosi a momenti di ritorno a Mantova.

Doc. 65

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza* 1677/1122

lettera di Giovanni Saglier a [Vitaliano Borromeo], Porto Val Travaglia, 1677 settembre 30

Ricevo in questo ponto una iniatami da Vostra Signoria Illustrissima entro alla quale vi è una del Prencipe mio signore che mi comanda di fare diligenza per il Pablo overo il Celestino sonatori di violino per inviarlo in Spagna per servitio di quella Maestà che però ne porgho l'avisio a Vostra Signoria Illustrissima se avesse qualche altro virtuoso da proporre che ne attenderò gli ordini di Vostra Signoria Illustrissima (...) vi vederà pure la perdita della signora Zuffi (...)

Doc. 66

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1182

minuta autografa di Vitaliano Borromeo a Federico Calisti a Roma, 1677 ottobre 2

Dalla di Vostra Signoria delli 19 del passato intendo che la signora Zuffi ha anteposto il maggior utile al minore che li veniva offerto dall'Impresario di questo Teatro. La resolutione sua è stata con ragione quando le virtuose di tal sorte hano solo il guadagno delle recite del carnevale. Stimmo bene che la polizza delle ducento cinquanta doppie sarà l'honoraria, come si suole fare a Venetia per reputatione de' Teatri e de' musici. (...) La Signora Donna Giovanna ha fatto il solenne suo ingresso in questi paesi, e con feste pubbliche di tre giorni et al principio del Lago prese l'Eccellenza Sua l'imbarco in una grande peota tutta guernita d'intagli dorati e di panni e coscini di broccato cremesi e con i stendardi con l'armi di Sua Santità di [...] e della casa nostra e col seguito di sei altre nostre peote pure riccamente adobbate per le dame e cavaglieri parenti, et ebbe l'incontro di cinquanta navi ben guernite d'ornamenti trionfali e magnifici, e cariche di militie, et in consequenza sempre abbondanti di continue salve, e fu sì grande poi il concorso d'altre barche e genti, che andava per due miglia tutto il Lago coperto di barche. In Arona vi furono archi trionfali e più squadroni di numerose militie e soldatesche, e la salva di quella artiglieria, e fochi artificiali riguardevoli sopra la Rocca. E poi col medesimo accompagnamento si portò a questa

Isola e in tutte le ripe che per lo spatio di undici miglia corrono d'Arona a questa Isola vi furono continue salve. E qui vi fu alla sera una grandissima machina de' fochi, e salve, e poi il giorno seguente una comedia in musica. Ora siamo qui con le dame e cavaglieri parenti riposando e godendo di questo sito e bel paese et una serenissima stagione. Et il signor Don Antonio Maria Erba ha pure honorata la fontione con la persona sua. Un caso singolare successe, et è che non havendo questo Lago biscie se ne vidde una grande andare seguitando d'Arona sino a questa Isola l'accompagnamento navale, e pure pare che il gran strepito de genti e de spari dovesse più tosto obbligarla a fuggire che invitarla al seguitare. A Vostra Signoria che ha tanto affetto per questa Casa devo tutte queste notizie parendomi anche di darle in certo modo al nostro signor Cardinale che sia in gloria.

Doc. 67

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza 1677/1122*

lettera di Nicolò Ariosti a Vitaliano Borromeo, Bologna, 1677 ottobre 4

Non sono da tralasciarsi le occasioni di soddisfare a' debiti che corrono con la somma gentilezza de' pari di Vostra Signoria Illustrissima motivo che m'obliga a significarle un negotiato che spero autenticherà il mio ardire che non solo [prin.o] di meriti, ma forse anche affatto sconosciuto mi sforza ad incomodarla. Vivendo adunque una tale signora Marina Raspi cantatrice veneziana, abitante in Bologna sotto la mia protezione, mi fu questa richiesta mediante Cavagliere amico quattro mesi sono per cantare costì in Milano in due opere, et havuta da me l'affirmativa, si portò da me un tal Padre Don Evangelista Lonato habitante in Nonantola, e mi disse esser egli quello che teneva ordine di trovare questa cantatrice, e stabilito il prezzo, fermarla per detto effetto; io subito gliela feci vedere, e udire, e inoltre gli mostrai varie lettere d'informazioni di cavaglieri e virtuosi bolognesi che l'havevano udita il carnevale passato sul Teatro di Bologna rappresentar le parti di prima donna in due opere; delle quali cose satisfattissimo il Padre la fermò con promessa di cento doppie per tutto il carnevale venturo, dicendo di più che era neccessario che si preparasse per il viaggio, perché la prima opera si cominciava a ottobre hoggi corrente qual viaggio, e ritorno, non s'intendeva che andasse in conto delle cento doppie come si costuma sì come anche le spese del vitto per lei e sue genti mentre dimo[rano] in Milano. Di lì a pochi giorni mi mandò una lettera d'un suo fratello chiamato Signor Angelo Maria Lonato, quale diceva che cotesti Signori erano contentissimi d'accettarla, e che Vostra Signoria Illustrissima ne voleva la protezione, cosa da me al maggior segno gradita porgendomi occasione così la sorte di dedicarle l'humilissima mia servitù, oltre ciò con molte lettere m'ha assicurato che attende di giorno in giorno le parti quali in spatio di due mesi e più non essendo comparse, ho cominciato a sospettare se veramente il detto Padre aveva le autorità arrogatesi, perché io per questo impegno ho licentiate due altre condotte cioè di Genova e di Bologna. Doppo aver mostrata qualche premura il Padre al fine confirmandomi lo stabilimento del negotio, anzi pregandomi a non fare altra dispositione, mi mandò una lettera del detto suo fratello quale attribuiva la tardanza delle parti, all'absenza da Milano d'un tale signor Ascanio, che mi disse essere o segrettario o maggiordomo di casa di Vostra Signoria Illustrissima ma non dava una certezza così infallibile, come nella prima; sì che per dilucidare il fatto ho determinato, con una riverente confidenza far capo alla di lei infallibile benignità, acciò che si degni certificarmi di quanto passa, e se la fortuna di questa giovane vorrà che canti sotto la di lei stimatissima protezione costì, o il negotiato fosse simulato, si compiaccia però gradire gli ossequii (...)

[appunto autografo di Vitaliano Borromeo alla c. 2v] Al signor Saglier

Doc. 68

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute 1677/1183*

minuta autografa di Vitaliano Borromeo a Nicolò Ariosti a Bologna, 1677 ottobre 7

Godo singolarmente di che Vostra Signoria Illustrissima sia rimasta servita in materia della Signora Marina Raspi. E supplico a Vostra Signoria Illustrissima il continuare a dare alla singolare osservanza che le professo molte occasioni di esercitarsi (...)

Doc. 69

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza 1677/1122*

lettera di Giovanni Saglier a Vitaliano Borromeo, 1677 ottobre 8

Per quello che Vostra Signoria Illustrissima mi scrive circa la Signora Polonia, stimarei bene che Vostra Signoria Illustrissima trattasse la faccenda per poterla stringere quanto prima, ancorache sino hora non ne sappi li sentimenti del Lonatti, dal quale come Vostra Signoria Illustrissima ben sa è bisogno trattare, per non fare impegni, ed a mio parere con il primo ordinario potrà scrivere che dica la sua pretensione poichè con il secondo poi gli faremo la nostra offerta di tutto quello se li potrà dare et frantanto mi porterò a Milano lunedì piacciendo a Dio et me intenderò con il Lonatti.

Ho pure scritto a Milano acciò trattassero per la Troianina per avere una prima parte di grido.

Credo pure che sarrano statti fatti pasare li uffiti che Vostra Signoria Illustrissima mi aveva per [disuadere] la Signora Apolonia da quel nostro Amico, e ben credo che gli abbi fatti passare in altra parte.

Vedo pure avere Vostra Signoria Illustrissima qualche premura per il castratto di Pavia, e procurerò che Vostra Signoria Illustrissima resti servitta, ancorché sii infruttuoso l'avisarmeli essendo Vostra Signoria Illustrissima l'assolutto dispositore, ed io non altro che esecutore degli ordini di Vostra Signoria Illustrissima (...)

Doc. 70

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza 1677/1122*

lettera di Giovan Battista Barella a Vitaliano Borromeo, Torino, 1677 ottobre 16

Tra le delizie del Piemonte non mi sono dimenticato delle grandezze amene dell'Isola, mettendole sempre al paragone nel mio animo per farle campeggiare sopra ciò che mi pareva più riguardevole (...) Martedì partirò per Milano. (...)

Qui non vi è novità di momento. Il Marchese di Rivarolo figlio del Marchese di S. Germano è stato ferito nell' Alsazia da una moschettata nel fianco mortalmente e qui domenica a sera su la piazza reale fu ferito pure a morte da due giovani veronesi mandati dal Contarini quel celebre Mastro di capella Stradella del quale parlai già a Vostra Signoria Illustrissima pregandola del suo patrocinio costì. I mandatarì si sono ricoverati nella casa dell'Ambasciadore di Francia; ma Madama fa gran diligenza, e bene spia per averli nelle mani.

Doc. 71

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute 1677/1182*

minuta autografa di Vitaliano Borromeo a Nicolò Ariosti a Bologna, 1677 ottobre 15

Mi giunge la di Vostra Signoria Illustrissima concernente la signora Marina Raspi, ed io stimo l'avere occasioni di comprovare a Vostra Signoria Illustrissima l'osservanza mia. Io non ho noti-

tia del trattato fatto dall'impresario del Teatro di Milano per la condotta di quella. Ma scrivo ben subito a Milano per averne lume, et applicherò ogni parte di attenzione per ben ubbidire e servire a Vostra Signoria Illustrissima (...)

Doc. 72

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza 1677/1122*

lettera di Giovanni Saglier a [Vitaliano Borromeo], Milano, 1677 ottobre 19

Con il favor di Dio gionsi a Milano oggi otto e trovai una lettera de mi signora la Principessa nella quale mi dava parte di essere gionta con tutte le Eccellenze loro a Gambolò con ottima salute.

Pensavo trovare il Lonatti, ma è a fare un lotto in Alessandria con che non gli ho potuto parlare per la signora Polonia di Mantova, stante d'essermi raccordato che lui aveva di già fatto impegno con questa per il regalo, che però stimarei bene se così piace a Vostra Signoria Illustrissima di non stringere nulla sino che non ho parlato con esso.

Ho stimatto bene parlare con il signore Bondichi ed ho detto che pol scrivere al Rustichelli che se gli darà sessanta doppie ed altrettanto al soprano quella volta sù di perfettione, perché con questo cominceremmo a fare qualche cosa, altrimenti ci ridurremo all'infinito, tanto più che Sua Eccellenza mi fa scrivere gli mottivi se sono presi li musici per le recite.

Doc. 73

ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza 1677/1122*

lettera di Giovanni Saglier a Vitaliano Borromeo ad Arona, Milano, 1677 ottobre 22

Già averà notitia che doveva arivare a Vostra Signoria Illustrissima la inviatami avendomene sposta la notia [sic] li fratelli di quel Padre che dice il signor Conte Ariosti avere il tratatto per la signora Marina Raspi, li qualli, rapresentandomi l'impegno havevano per fare venire la detta, mi pregarono a scrivere una lettera al detto signore Conte, con assicurarlo che questa Musica si sarebbe presa per il nostro Teatro. Al che conduceci volontieri stante l'averne di bisogno, ed essendo assicuratto da più parti essere questa assai virtuosa, il tenore della mia lettera a detto signor era che essendomi statto rapresentatto l'impegno preso con il signor Conte per questa virtuosa io l'assicuravo per parte del Principe mio signore e di Vostra Signoria Illustrissima mio riveritto padrone che la si sarebbe presa, et che subito levatte fuori le parti, si sarebbe inviata la sua, ma che per quello toccava al regalo era di bisogno si intendesse con l'Impresario, et io ho fatto non sapendo se il Lonatti aveva fatta qualche esibitione, ed in effetti essendo venutto hoggi il Lonatti mi ha assicuratto non avere promesso nulla, et si è portato a parlare a detti fratelli con prometterli per regalo doppie 60; che però stimarei bene così piaciendo a Vostra Signoria Illustrissima in scrivendo a questo signore confermarsi con la mia già scritali ed assicurarla della mia protetione.

Pur quella di Mantova Vostra Signoria Illustrissima potrà andarla tratenendo con il pretesto del essere fuori di città il signor Principe, et che per concludere bisogna Vostra Signoria Illustrissima si veda con lui, dal Lonatti ho inteso essere la dimanda di questa di doppie 40 ma che verrà a meno, ed è trattata da un Comico.

Il tenere questa, come pure un'altra che mi viene proposta di Bologna, è ad oggetto di aspettare la risposta della Troianina da Venetia. (...)

Il signor conte Rossi a Vostra Signoria Illustrissima non gli ha scritto, non acade che più gli scrissi non avendo bisogno di donne seguendo gli già scritti impegni, e non pottendo avere Leio a tempo per pottere ordinare il Teatro.

Doc. 74ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1122

lettera di Francesco Pietra Grua a [Vitaliano Borromeo], Arona, 1677 ottobre 23

(...) se Vostra Signoria Illustrissima mi volesse gratiare del vestito che li dissi per la comedia di Borgo[mane]ro et quando Vostra Signoria Illustrissima mi vogli far gratia basterà di un'armatura di quelle inargentate con il suo morione et un girello et Vostra Signoria Illustrissima potrà compiacersi farlo consignare al Fontana che mello [sic] porterà sin ad Arona perché deve esservi ancor lui a questa fontione et Vostra Signoria Illustrissima resti certo che sarà tenuto conto come fosse sotto alli occhi suoi proprii (...)

Doc. 75ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1183

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al Padre [Giovan Battista] Barella a Milano, 1677 ottobre 26

Mi dispiace la disavventura successa al mastro di capella Stradella, et è disgratia della buona musica. Egli non averà sentito nel caso successoli il dolore dell'improvviso, ma averà ben avuto quello della poca cura di sé medesimo (...)

Doc. 76ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1122

lettera di Nicolò Ariosti a Vitaliano Borromeo, Bologna, 1677 ottobre 28

Doppo scritto alla di lei somma bontà pochi giorni sono, quel Padre Don Evangelista Lonati mi mandò una lettera di Monsignor Saglier Segretario dell' signor Principe di Legnì per la cettatione fatta della signora Marina Raspi, e del favore imenso, dovendo esser protetta dalla generosità [sic] dell' signor Principe, e dalla indicibile benignità di Vostra Signoria Illustrissima, alla quale avendole di già risposto ho stimato mio particolar debito di rendere informata la hummanità di Vostra Signoria Illustrissima, acciò sappia l'opperato, et anche il contento che io ne ricevo perché questa signora abbia ottenuto dalla sorte così pregiato favore (...)

Doc. 77ABIB, FB VTT06 *Corrispondenza* 1677/1123

lettera di Giovanni Saglier a Vitaliano Borromeo, Milano, 1677 novembre 6

Mi giunge la favoritissima di Vostra Signoria Illustrissima nella quale vedo ciò che ella mi ordina per il castrato di Pavia, quale Vostra Signoria Illustrissima ne è bene padrone di disporre delle parti non essendo io che il semplice esecutore di quello Vostra Signoria Illustrissima per sua bontà si degna ordinarli. Che però Vostra Signoria Illustrissima serà servitta ed il regalo bisognerà ridurlo almeno che sù possibile, essendo che il Lonatti dice averlo sentito et che ha pochissima voce, in fine se serà [...] Vostra Signoria Illustrissima ne averà l'onore. Per quella di Mantova non so che impegni si facci il Lonatti, che però Vostra Signoria Illustrissima serà servitta a non scriverne sino che non li aviso.

Doc. 78

ABIB, *FB VIT06 Corrispondenza 1677/1123*

lettera di Francesco Bondicchi a Vitaliano Borromeo, Milano, 1677 novembre 15

Mi fecero scrivere per far venire due musici da Firenze, e col nome autorevole di Vostra Eccellenza; e senza replica vengono perché non ha la Toscana chi non ambisca servire et obbedire a Vostra Eccellenza (...)

Doc. 79

ABIB, *FB VIT06 Corrispondenza 1677/1123*

lettera di Giovanni Battista Marvardi a Vitaliano Borromeo, Ferrara, 1677 dicembre 13

Il pacchetto di Vostra Eccellenza con dentro la parte di Maurizio in contralto, in data del primo del corrente, mi capita solamente oggi. E perché gli negoziati del signor Don Giuseppe Varani con il signor Conte Antonio Trotti sono sempre statti per una parte in tenore che io canto, et non altrimenti di contralto. Parto dimani per Mantova per intendermela col detto signor D.G.V. [Don Giuseppe Varani], prima di proseguire il viaggio a cotesta volta. Quando questi signori soprastanti al Teatro richiesero in Ferrara informatione della mia persona al signor Gia [Giacomo] Giovanni Pittoni sonatore di teorba, molto bene si esprese della mia parte di tenore; et ora non so capire come mi sia inviato una parte in contralto. Suplico Vostra Eccellenza di pronta risposta, et mi ritroverò in Mantova dal Signor D.G.V. Tanto ho voluto riverentemente esporre all'Eccellenza Vostra col replicarla umilmente del suo patrocinio riverentemente le mani (...)

Doc. 80

ABIB, *FB VIT06 Corrispondenza 1677/1123*

lettera di Nicolò Ariosti a Vitaliano Borromeo a Milano, Bologna, 1677 dicembre 13

Portandosi costì la signora Marina Raspi per far prova in Teatro delle sue debolezze, ho motivo ancorché senza merito alcuno affidato solo nella inata gentilezza [sic] di Vostra Signoria Illustrissima di raccomandarla con tutto calore sotto il stendardo della di lei stimatissima protezione, acciò resti Vostra Signoria Illustrissima servita proteggerla circa quello fosse per occorrerli, mentre io sarò per ricevere in persona propria tutte le gratie che la sua singolar bontà si degnierà compartirle.

Doc. 81

ABIB, *FB VIT06 Corrispondenza 1677/1123*

lettera di Romualdo Vialardi a Vitaliano Borromeo, da Mantova, 1677 dicembre 20

L'essibitore musico signor Giovanni Marvardi che costà se ne viene a recitare nell'opera è di Casa tanto affezionata alla mia che ben volentieri m'induco a raccomandarlo con ogni vivezza all'alta protezione di Vostra Signoria Illustrissima, con fiducia ben certa che godendone prodighi gli effetti, non saprà il giovine stesso che desiderare (...)

Doc. 82

ABIB, *Teatri ed Accademie in Milano, Teatri diversi*

lettera di Don Antonino Arguis Chierico Regolare a Vitaliano Borromeo, da Mantova, 1677 dicembre 20

La signora Polonia Bertarelli virtuosa ben nota a Vostra Signoria Illustrissima se ne viene a rappresentare la sua virtù in cotesto Teatro. Ella è un armellino innocente, allevata tra le divozioni, e tutto candore di purità; e se bene sono accertatissimo che porta ben impresso nel cuore il *potius mori quam sedari* tutta volta perché qui, anco da personaggi di suprema autorità, s'ha particolare premura del suo decoro e del rispetto che gli si deve, sono necessitato da chi può comandarmi di supplicare Vostra Signoria Illustrissima voler avere la bontà di dichiararla costì sotto la sua speciale protezione, acciò l'osservanza che s'ha ad un sì gran cavaliere, influisca anco in lei que' buoni riguardi che saranno non poco grati a queste Serenissime Altezze, il di cui istituto è l'essere mecenati de' virtuosi e promotori delle loro convenienze.

Doc. 83

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza Minute* 1677/1183

minuta autografa di Vitaliano Borromeo al marchese Ottaviano Malaspina di Pavia, 1677 dicembre 22

A Vostra Signoria Illustrissima rendo infinite grazie della singolare fattami col concedermi per le feste dell'Isola il signor Carlo Francesco suo musico, che averà pure rappresentato a Vostra Signoria Illustrissima l'osservanza et obligatione mia, et assicuro a Vostra Signoria Illustrissima che si portò con tutto valore e satisfazione.

Ora devo supplicare a Vostra Signoria Illustrissima il dirli che per il giorno di quello del Santo Natale conviene che se ne venghi per la opera che si dee fare essendo omai qui tutti i musici e che io l'aspetto qui in questa Casa.

Doc. 84

ABIB, FB VIT06 *Corrispondenza* 1677/1123

lettera di Ottav[ian]o Malaspina a Vitaliano Borromeo, Pavia, s.a.
dicembre 27

Sempre che Vostra Signoria Illustrissima mi trasmette suoi cenni mi stimo fortunatissimo. Ho subito dato l'avisò al soprano perché si porti a Milano il giorno di S. Steffano, ma l'affetto de' parenti, con la consideratione della longa assenza passata, e futura l'ha tratenutto due giorni di più, non credo però che questa tardanza l'havrà reso men pronto degl'altri in compir a sue parti nelle recite, che quando ciò fosse il mio compatimento a sue voglie n'havrebbe la colpa. Godo poi sommamente l'aver acertato in servir a Vostra Signoria Illustrissima col mezzo del detto soprano come mi mottiva, che nelle feste del Isola si sia portato bene, e di satisfazione, n'attenderò perciò maggior comprovazione dalla continuatione de' stimatissimi suoi comandi qualli impazientemente attendendo (...)

LICIA SIRCH

Intorno al Sant'Alessio di Carlo Grossi

INTORNO ALL'ORATORIO *SANT'ALESSIO* DI PIER MATTEO PETRUCCI E CARLO GROSSI (1675 CA.)

1.0. Il documento

Presso la Biblioteca Antoniana di Padova è conservato il manoscritto di un oratorio seicentesco dall'inequivocabile titolo *Il Sant'Alessio. Oratorio A. 5 Voci. e Violini*. Qualche dubbio è invece stato sollevato relativamente all'identità dell'autore per ragioni che emergono dallo stesso documento.¹ Osservando attentamente la prima pagina di musica, si può infatti leggere abbastanza facilmente in testa a destra l'iscrizione *Del cav.r Carlo Grossi* posta da una mano differente da quella che ha redatto il titolo, tutto il testo intonato e tutta la musica. Più in centro una terza mano – forse la stessa che in un secondo momento è intervenuta qua e là lungo il documento ponendo ad esempio la cifratura del basso continuo – ha invece scritto *M.^o Carlo Gossi*, nome questo che appare anche sul piatto anteriore. [figg. 1 e 3] In effetti il titolo di “maestro”, così come la mano che l'ha vergato, paiono più ottocenteschi che seicenteschi, tuttavia proprio questo secondo nome ha dato luogo ad una piccola tradizione sulla quale si è mosso prima Giovanni Tebaldini,² successivamente Robert Eitner³ e più recentemente è stata recepita anche nell'OPAC nazionale SBN.⁴ Ma se “Gossi” è il nome dell'autore dell'oratorio, il manoscritto testimonierebbe allora l'unica composizione nota di questo musicista che non figura citato in nessun repertorio a me noto. Più verosimile pare invece l'attribuzione a Carlo Grossi, musicista vicentino (1634-1688) attivo in area veneta – operò pressoché stabilmente a Venezia dal 1664 alla morte – autore di varie composizioni sacre, teatrali, cameristiche che, oltre a tutto, ama-

¹ Il manoscritto (I-Pca D.I.1365) è stato segnalato e descritto da LUCIA SIRCH, *L' Anfione dell'Adria: catalogo tematico di Carlo Grossi*, Venezia, Fondazione Levi, 1999, pp. 139-152.

² GIOVANNI TEBALDINI, *L' archivio della Cappella Antoniana in Padova: illustrazione storico-critica*, Padova, Tipografia e Libreria Antoniana, 1895, p. 133.

³ ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1900-1904, 10 voll.: IV, pp. 387-388.

⁴ Cod. identificativo DM 98110203112. L'attribuzione a Carlo Grossi figura invece nella voce *Grossi, Carlo*, di Francesco Bussi, nel DEUMM, *Le biografie*, III, pp. 336-7 e *Enciclopedia della musica*, Milano, Ricordi, 1964, 4 voll.: II, pp. 364-365.

va fregiarsi del titolo di *cavaliere* dal 1673 circa [fig. 2] come figura da vari documenti dell'epoca.⁵ Ombre su questa attribuzione permangono comunque e sono in parte comuni a molte fonti musicali seicentesche in cui non di rado, anche là dove i documenti sembrano testimoniare inequivocabilmente in una direzione, questa stessa evidenza può rivelarsi poi, alla luce di ulteriore documentazione, errata.⁶

2.0. Il contesto

La presenza di questo raro documento nella Biblioteca padovana pone immediatamente la questione della provenienza e del contesto in cui l'oratorio è collocabile, questione sulla quale, all'attuale stato della ricerca, è possibile fare soltanto delle ipotesi. Di primo acchito un'origine locale può sembrare improbabile essendo Sant'Alessio un santo appartenente ad una antichissima tradizione agiografica romana estraneo al culto locale. Inoltre lo spirito più intimo e proprio dell'oratorio in questione è derivato dalla dottrina Quietista come si vedrà più avanti, dottrina che certamente trovava seguaci a Padova specie nei conventi femminili dove «faceva una gran strage d'Anime»,⁷ ma questa stessa risulta se non incompatibile, certamente in forte contrasto con le direttive pastorali di Gregorio Barbarigo, vescovo di Padova negli ultimi decenni del secolo, allineate alla più rigorosa ortodossia.⁸ Se tali considerazioni portano a precludere la possibilità di

⁵ Note biografiche su Grossi sono reperibili in *L'anfione dell'Adria*, pp. v-xxiv. Nella fig. 3 sono messi a confronto dei particolari tratti da tre documenti: nel primo il nome di Grossi così come figura in un documento conservato all'Archivio di Stato di Modena datato 1675 (I-MOa Cancelleria Ducale - decreti e Chirografi sciolti, b.7/A), nel secondo lo stesso nome così come appare nel manoscritto padovano qui analizzato, nel terzo la firma autografa del musicista in una lettera conservata nello stesso archivio modenese (I-MOa, Cancelleria Ducale Personali 674) e datata 1678.

⁶ Si vedano alcuni casi rilevati e discussi nel citato catalogo tematico delle opere di Grossi. Inoltre recente è il ritrovamento di alcune lettere di Cesti in cui il musicista attribuisce a sé stesso le opere *Artaxerse* e *Giocasta*, opere per tradizione ritenute del musicista vicentino. Cfr. HERBERT SEIFERT, *Cesti and his opera troupe in Innsbruck and Vienna, with new informations about his last year and his oeuvre*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo: convegno internazionale di studio, Arezzo, 26-27 aprile 2002*, a cura di Mariateresa Dellaborra, Firenze, Olschki, 2003, pp. 15-62: 43-44 e 55-56. Sulla questione intendo però addentrarmi in altra sede.

⁷ CARLIDA STEFFAN, *Legrenzi, Petrucci e l'oratorio filippino a Venezia*, in *Mistica e poesia. Il cardinale Pier matteo Petrucci (Jesi 1636 – Montefalco 1701)*. Atti del convegno nel terzo centenario della morte. Jesi, 20-21 ottobre 2001, a cura di Curzio Cavicchioli e Sabrina Stroppa. Introduzione di Mario Rosa, Genova-Milano, Marietti, 2006, pp. 217-238: 220-221.

⁸ Cfr. ANTONIO LOVATO, *Il Barbarico e l'insegnamento della musica sacra a Padova*, in *Gregorio Barbarigo, patrizio veneto, vescovo e cardinale nella tarda Controriforma (1625-1697): atti del Convegno di studi*,

committenze da parte di istituti ecclesiastici o religiosi locali, va anche aggiunto che, come le più recenti ricerche intorno all'oratorio seicentesco hanno dimostrato, la circolazione sul territorio italiano di questo genere di musica devozionale era tutt'altro che rara all'epoca,⁹ ed anzi era tale da giustificare pienamente una provenienza esterna del nostro manoscritto, così come accadeva in altri centri italiani, e non da ultimo nella vicina Venezia.¹⁰ Infatti in quegli stessi anni non pochi testi di oratori di Pier Matteo Petrucci – autore del nostro oratorio, come si vedrà più avanti – vennero intonati da musicisti veneziani coevi a Grossi e il Quietismo evidentemente aveva trovato adepti anche in area veneta.

Infine va rilevato che lo stesso manoscritto potrebbe fornire un preciso elemento di aiuto alla ricerca in tal senso e mi riferisco ad una nota di possesso che compare sulla parte interna del piatto posteriore [fig. 4] su cui una mano piuttosto rozza annota: *Libro Di me Gio. Battista Martini*. In effetti, dopo aver escluso decisamente l'attribuzione alla mano di Padre Martini per i tratti del tutto estranei alla sua scrittura e per la sgrammaticatura, e aver constatato che tale omonimia non ha affatto aiutato le indagini, anzi semmai le ha ostacolate, è possibile soltanto concludere che il Martini in questione potrebbe essere stato semplicemente il committente a Grossi dell'oratorio o uno dei possessori del manoscritto successivamente pervenuto per chissà quali vie alla Biblioteca padovana.

Padova, 7-10 novembre 1996, a cura di Liliana Billanovich, Pierantonio Gios, Padova, Istituto per la Storia Ecclesiastica Padovana, 1999, 2 voll.: I, pp. 553-613 e MARIA TERESA BONADONNA RUSSO, *Gregorio Barbarico e la spiritualità oratoriana: influenze e rapporti*, in *Ibidem*, I, pp. 315-338: 333-338. Vedi inoltre *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto raccolti da Antonio Sartori*, a cura di Elisa Grossato, con un saggio di Giulio Cattin, Vicenza, Neri Pozza, 1977; EAD., *Per una storia dell'oratorio filippino a Padova. Prime testimonianze*, in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, a cura di Giulio Cattin e Antonio Lovato, Padova, Istituto per la Storia Ecclesiastica Padovana, 1993, 213-246 e *Storia della musica al Santo di Padova*, a cura di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli, Vicenza, Neri Pozza, [1990].

⁹ ARNALDO MORELLI, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, in «Studi Musicali», XXVI (1997), n. 1, pp. 105-186 e vari interventi in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti, sec. 17.-18. Atti del Convegno internazionale, Perugia, Sagra musicale umbra, 18-20 settembre 1997*, a cura di Paola Besutti, Firenze Olschki, 2002.

¹⁰ Cfr. ad es. OSCAR MISCHIATI, *Per la storia dell'oratorio a Bologna. Tre inventari del 1620, 1622 e 1682*, in «Collectanea Historia Musica» III, Firenze, Olschki, 1963, pp. 131-170 (nell'inventario più tardo qui segnalato, che annota gli oratori «che sono appresso i PP. della Congregazione dell'oratorio di S. Filippo Neri di Bologna», figura un *Sant'Alessio* anonimo con lo stesso incipit letterario del nostro, «à 5 Con violini»). Cfr. p. 145, n. 53 dell'edizione cit.); PAOLA BESUTTI, *Rapporti fra opera e oratorio in area medio-padana (secolo xvii): Mantova*, in «Revista de Musicologia» XVI (1993), n. 5, pp. 2922-2941 (anche qui, nella *Tavola cronologica degli oratorio rappresentati a Mantova fra il 1672 e il 1707*, figura un *Sant'Alessio* rappresentato nel 1698. Cfr. p. 2940).

3.0 Il testo poetico dell'oratorio

Non è stato invece difficile identificare l'autore del testo dell'oratorio che è opera letteraria di Pier Matteo Petrucci (1636-1701).¹¹ Questa constatazione ci proietta in un ben preciso clima e ambiente culturale i cui contorni risultano ancor più chiari se si pone questo oratorio a confronto con opere ben più note dello stesso genere, ispirate alla stessa leggenda del santo romano.

Pier Matteo Petrucci era un sacerdote filippino, letterato e musicista, vescovo di Jesi dal 1675 e dal 1686 cardinale attivo a Roma. Scrisse varie fortunate opere, tutte accomunate da un acceso se non esasperato ascetismo, e basta citare qualche titolo per farsene un'idea: *Lettere e trattati spirituali e mistici*,¹² *Meditationi, et esercitij di varie virtù [...] con un trattato dell'annichilazione virtuosa*,¹³ *Il nulla delle creature, e'l tutto di Dio*,¹⁴ *Della contemplazione mistica*,¹⁵ *Trattato per vincere le disordinate passioni*.¹⁶ Per quanto più ci interessa compose anche una raccolta di notevole fortuna editoriale dal titolo *Poesie sacre morali, e spirituali*, pubblicata la prima volta a Macerata e Jesi nel 1675¹⁷ – data questa che può essere assunta come *post quem* del nostro oratorio – e successivamente in varie ristampe e nuove edizioni a Jesi, Milano e Venezia. Tale raccolta contiene delle composizioni poetiche per musica suddivise per stile ovvero delle poesie facili e adatte alle persone semplici e ricche più di carità che di scienza,¹⁸ delle poesie in stile più «sollevato» per ingegni più alti, per gli intelletti eruditi perché il loro talento glorificherà ancor di più Dio, la fede e le cristiane virtù¹⁹ e degli oratori – fra i quali il *Sant'Alessio* – e un poemetto. Se gli intenti dell'opera si ispirano esplicitamente agli indirizzi che la Controriforma aveva da tempo messo in atto secondo i quali testi sacri o spirituali intonati e accompa-

¹¹ Questo testo ed altri del medesimo autore venivano identificati da ARNALDO MORELLI, *Il Theatro spirituale ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, «Rivista Italiana di Musicologia» XXI (1986), n. 1, pp. 61-143: 118, n. 378 e ID, *Il tempio armonico*, p. 48-50.

¹² PIER MATTEO PETRUCCI, *Lettere e trattati spirituali, e mistici [...] molto utili all'anime, che aspirano alla interna perfezione*, In Venetia, presso Gio. Giacomo Hertz, 1678.

¹³ In Venetia, presso l'Hertz, 1682.

¹⁴ Venetia, appresso Nicolo Pezzana, 1683.

¹⁵ In Bologna, a spese di Petronio Ruinetti, 1682 (l'opera ebbe un'edizioni parallela a Venezia, Presso Gio. Giacomo Hertz).

¹⁶ In Venezia, Cagnolini, 1684.

¹⁷ PIER MATTEO PETRUCCI, *Poesie sacre morali, e spirituali di Pier Matteo Petrucci della Congregazione dell'Oratorio di Jesi, corrette dall'autore medesimo e la terza volta accresciute e divise in tre parti [...]*, In Macerata et in Jesi, per Claudio Percimeneo, 1675. Le citazioni nel testo dell'articolo si riferiscono a questa edizione.

¹⁸ *Ivi*, p. 6 dell'Introduzione.

¹⁹ *Ivi*, p. 3 della Seconda parte.

gnati dalla musica risultano efficacissimo strumento di elevazione, di spiritualità, di rafforzamento delle virtù cristiane – a proposito degli oratori, per esempio, egli afferma che il loro scopo è «glorificare Dio e essere utile alle anime degli altri cristiani»,²⁰ ed auspica che vengano messi in musica perché «io so assai bene che perdono molto di pregi nell'esser letti: mentre ad essi manca l'abbellimento, che della musica e da' buoni cantori suol nascere»²¹ –, il messaggio di queste opere presenta invece delle caratteristiche particolari, giudicate successivamente dall'Inquisizione filo-eretiche tanto da essere condannate come opere appartenenti alla dottrina Quietista e messe all'indice nel 1688.²² C'è una frase nelle *Poesie sacre morali, e spirituali* del Petrucci – rivelatrice oltre a tutto di intenti esattamente agli antipodi di quelli del vescovo Gregorio Barbarigo quando questi afferma che l'educazione dei fedeli deve avvenire «per via di ragione e di intelletto e non di emozione»²³ – che sintetizza brevemente uno degli elementi caratterizzanti la dottrina quietista che anima i suoi scritti e che li porterà alla condanna. Avvisa infatti il lettore che la sua opera «pesca più il Cuore che l'Ingegno»,²⁴ ovvero intende far leva più sui sentimenti che sulla ragione, rivelando così uno degli aspetti basilari della dottrina Quietista, secondo la quale la vera virtù consiste nell'assumere comportamenti passivi e statici in quanto soltanto nell'abbandono totale a Dio, nell'annichilimento della volontà, nella separazione da ogni essere creato, da tutto ciò che è sensibile, intelligibile, affettivo, per sommergersi invece nella quieta contemplazione, sta la chiave dell'autentico processo spirituale. Tale stato mistico che solo garantisce l'unione con Dio, non si acquista per riflessione e ragionamento, ma viene direttamente infuso dalla volontà divina ed a questa il fedele deve abbandonarsi e sottomettersi.²⁵

²⁰ *Ivi*, p. 3 terza parte.

²¹ *Ivi*, p. 3 terza parte. Aggiunge inoltre che dei musicisti hanno «onorato» i suoi oratori con «soavissime musiche» e fra questi il Signor D. Giuseppe Pacieri organista della Santa Casa di Loreto.

²² Per ragguagli sulla storia e sulla condanna del Quietismo e delle opere del Petrucci cfr. LUDWIG VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo, compilata col sussidio dell'Archivio segreto pontificio e di molti altri archivi*, Trento, Artigianelli, [poi] Roma, Desclee, 1891-1934, 16 vol.: XIV/II *Storia dei Papi nel periodo dell'assolutismo dall'elezione di Innocenzo 10. sino alla morte di Innocenzo 12. (1644-1700): Innocenzo 11., Alessandro 8., Innocenzo 12. (1676-1700)*, Roma, Desclee, 1932, pp. 324-335.

²³ LOVATO, *Il Barbarico e l'insegnamento della musica sacra a Padova*, p. 560.

²⁴ PETRUCCI, *Poesie sacre*, p. 6 prima parte.

²⁵ MASSIMO PETROCCHI, *Il quietismo italiano del Seicento*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1948. Per un aggiornamento bibliografico sul Seicento religioso italiano ed europeo nel quale collocare la figura e l'opera del Petrucci si vedano vari interventi in *Mistica e poesia*, cit. e in particolare quelli di Mario Rosa, Sabrina Stroppa e Curzio Cavicchioli.

Il Quietismo trovò diffusione in Italia e in Europa dalla metà del secolo e alla fine degli anni '80 venne condannato dall'Inquisizione per le conseguenze estreme alle quali era giunto, contrarie, come s'è visto brevemente, alle direttive ufficiali della Chiesa se non ai principi stessi del Vangelo.²⁶ Ma nel ventennio a partire dagli anni '70 i testi degli oratori petrucciani ebbero non poca fortuna presso i musicisti della stessa epoca, fra i quali oltre al Pacieri, anche Giovanni Legrenzi, Francesco Ferrari, Giovanni Antonio Manari, Pietro Andrea Ziani ed ebbero numerose esecuzioni non solo in vari centri italiani ma anche alla corte viennese.²⁷

Il nucleo della leggenda di S. Alessio risale al V secolo e prende corpo nel X secolo quando il culto venne diffuso dall'arcivescovo Sergio di Damasco nella chiesa di S. Bonifacio sull'Aventino, dove si diceva il Santo fosse sepolto. Nel corso dei secoli la leggenda venne trasmessa in varie versioni – una delle più importanti è di Jacopo da Varazze – e forme d'arte fra le quali quella musicale in Cantari, in Sacre rappresentazioni e poi nel Dramma teatrale in musica.²⁸ Narra la storia di Alessio, giovane figlio unico di nobile e ricchissima famiglia romana e cristiana, che sfugge al matrimonio la prima notte di nozze e si allontana da Roma per recarsi a Edessa in Terra Santa unendosi ai poveri e ridistribuendo ai più miseri le offerte dei fedeli. Dopo vari anni decide di tornare a Roma, in famiglia ma senza farsi riconoscere, e vivere lì come pellegrino e mendico, deriso dai servitori, spettatore passivo del dolore della sua famiglia. Qui muore, dopo un annuncio dato in chiesa della presenza in casa di Eufemiano (suo padre) di un uomo santo che sa donare grande sollievo e consolazione. Avviene quindi il riconoscimento con grande sofferenza dei familiari che però nel contempo ne constatano la santità.

Sembra interessante osservare che se nel X secolo la figura di S. Alessio ben si prestava ad esemplificare la nuova spiritualità monastica, così come successivamente rappresentava una religiosità spirituale legata alla semplicità delle origini, anche per il Quietismo il mito di S. Alessio sembra confacente a raffigurare, in li-

²⁶ PASTOR, *Storia dei Papi*, XIV, p. 327.

²⁷ MORELLI, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, pp. 13, 59, 152, 161, 188, 189; MARIA GIRARDI, *Per una definizione delle origini dell'oratorio a Venezia e i libretti per oratorio di Bernardo Sandrinelli*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra» XIII (1992), pp. 112-149; CARLIDA STEFFAN, *L'oratorio veneziano tra Sei e Settecento: fisionomia e contesti*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti*, pp. 423-452; ARNALDO MORELLI, *Gli oratori di Pier Matteo Petrucci: circolazione e contesti*, in *Mistica e poesia*, pp. 199-216.

²⁸ PAOLO GOLINELLI, *Struttura narrativa e fruizione popolare nella leggenda di Sant'Alessio*, in «Ricerche di storia sociale e religiosa» XXI-XXII (1982), pp. 107-124; ID., *La leggenda del Sant'Alessio in due inediti volgarizzamenti del Trecento e sulla tradizione letteraria italiana*, Siena, Cantagalli, 1987.

nea con la tradizione più antica, gli ideali mistici e ascetici della nuova dottrina. In effetti la storia ci contraddice palesemente, perché non fu soltanto così.

In un recente saggio sulle analogie fra la morfologia dell'opera e dell'oratorio, Norbert Dubowy evidenziava il fatto che a differenza dei libretti d'opera, i testi degli oratori si basano su gamme di fonti più ristrette: la Bibbia o l'agiografia e questo fatto ha delle inevitabili ripercussioni sul piano drammaturgico.²⁹ E mentre l'opera si avvale di intrighi fantasiosi, colpi di scena, sorprese, nell'oratorio si sviluppa più il racconto, la riflessione, l'interpretazione del testo. Come poi ha dimostrato Saverio Franchi, lo stesso soggetto del testo, tratto dall'agiografia ed elaborato da differenti poeti e musicisti, può assumere funzioni – oltre che morali anche educative, politiche, ideologiche, celebrative – e veicolare messaggi diversi a seconda della realtà storica, del contesto, della committenza.³⁰ Una verifica di queste tesi costituisce l'intento del confronto fra il nostro oratorio ed altre due composizioni seicentesche, ispirate alla leggenda di S. Alessio.

Oltre alla composizione di Grossi, si rifanno alle vicende del santo romano il famoso "dramma musicale" di Stefano Landi e Giulio Rospigliosi (poi papa Clemente IX) del 1632 e l'oratorio *Sant'Alessio* di Bernardo Pasquini e del monsignor Pietro Filippo Bernini risalente al 1675.³¹ Di entrambe le composizioni ci è pervenuta una documentazione pressoché completa: l'opera di Landi venne pubblicata in una sontuosa edizione dal Masotti del 1634³² e quella di Pasquini è testimoniata in una partitura manoscritta che probabilmente ci restituisce la rappresentazione modenese del 1685.³³

Il "dramma per musica" ovvero il melodramma agiografico³⁴ di Landi e Rospigliosi venne rappresentato per la prima volta a Roma nel febbraio del 1632 per

²⁹ NORBERT DUBOWY, *Le due 'Giuditte' di Alessandro Scarlatti: due diverse concezioni dell'oratorio*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti*, pp. 259-288.

³⁰ SAVERIO FRANCHI, *Il principe Livio Odescalchi e l'oratorio 'politico'*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti*, pp. 141-258.

³¹ Cfr. ARNALDO MORELLI, *Il tempio armonico*, p. 48-50.

³² STEFANO LANDI, *Il S. Alessio: dramma musicale dall'eminentissimo et reverendissimo signore card. Barberino fatto rappresentare al serenissimo Principe Alessandro Carlo di Polonia*, In Roma, Paolo Masotti, 1634, (in rist. anast. Bologna, Forni, 1970 con premessa di Sandra Righetti e 2003 con introduzione di Arnaldo Morelli).

³³ Modena, Biblioteca Estense, Mus. F 903. Si conserva anche un'edizione del libretto: PIETRO FILIPPO BERNINI, *Sant'Alessio. Oratorio / Poesia di Monsignor Bernini; musica del Signor Bernardo Pasquini*, In Modena, Per gli Sogliani, 1687. La partitura è oggi consultabile in edizione moderna in: *Il nobilissimo oratorio della Chiesa Nuova. Musiche per l'oratorio di Santa Maria in Vallicella di Marco Marazzoli e Bernardo Pasquini*, a cura di Arnaldo Morelli, Milano, Skira, 2001, pp. 120-255.

³⁴ Cfr. SAVERIO FRANCHI, *Il melodramma agiografico del Seicento e la S. Agnese di Mario Savioni*, in *La musica e il sacro: atti dell'incontro internazionale di studi Perugia 29 settembre - 1 ottobre 1994*, a cura di Biancamaria Brumana e Galliano Ciliberti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 73-107.

inaugurare il teatro Barberini alle Quattro Fontane e ripreso successivamente nel carnevale del 1634 in occasione della visita a Roma del principe Alessandro Carlo di Polonia, con una scenografia meravigliosa, macchine stupefacenti e numerosi personaggi in costume. L'*historia* diede inizio a quella che gli storici definiscono l'"opera romana", opera all'insegna del fasto e della spettacolarità. La vicenda risulta qui in effetti molto elaborata: oltre ai quattro personaggi propri della vicenda – Alessio, Eufemiano il padre, la madre e la sposa – vi sono gli amici di famiglia, i servitori che fungono da personaggi comici e due personaggi allegorici: Roma, simbolo del potere terreno in assoluto, prima impero pagano, poi fondatrice del regno della cristianità, racconta le vicende di uno dei suoi figli; la Religione, simbolo della morale cristiana intesa nel suo complesso di atti, di culto, di norme etiche, di sentimenti, indica la via giusta da seguire. La vicenda di Alessio trasformata in racconto favoloso costituisce un esempio, una lezione edificante di vita contemplativa offerta da un cristiano giovane, ricco e romano, una riproposta del messaggio evangelico «Chiunque avrà lasciato case, o fratelli, o sorelle, o padre, o madre, o figli o campi, per il mio nome, riceverà cento volte tanto e avrà in eredità la vita eterna». ³⁵

Le finalità perseguite dall'opera sono evidentemente di ordine politico e morale. Il messaggio politico è celebrare, innanzi a illustri e potenti personaggi, il prestigio di una famiglia e i fasti di Roma città eterna, prima dominatrice del mondo pagano e poi sede dell'impero cristiano, regno di pace e devozione. E così come il personaggio allegorico di Roma ricorda i suoi famosi eroi, così alla fine l'altro personaggio allegorico, la Religione, ponendosi sulla traccia di una tradizione di origine classico-aristotelica, indica in Alessio l'autentico eroe cristiano, un modello di fede energica e spregio degli allettamenti mondani, un esempio di magnanimità e nel contempo di rara umiltà e costanza nel perseguire i suoi intenti. ³⁶ Il duplice messaggio viene perseguito con i mezzi della spettacolarità, della meraviglia e dell'evasione dilettevole tanto che ogni aspetto della vicenda viene amplificato ed è pretesto di grandiosità e diletto: le tentazioni dei demoni danno luogo a feste e a balli sfrenati, l'apparizione dell'angelo mette in atto macchinari per ottenere effetti sorprendenti quali il volo tra le nubi, episodi con personaggi comici costituiscono intermezzi divertenti ad altri connotati dalla drammaticità. Rimane comunque, al termine di questa brillante e favolosa rappresentazione della scena della vita umana, l'immagine di un personaggio drammatico, la constatazione che dolore e sofferenze sono proprie dell'esistenza terrena e la felicità si può raggiungere con

³⁵ Matteo, 19:29.

³⁶ Sulla origine di questa tradizione che modella con i secoli la figura dell'eroe prima magnanimo e poi anche cristiano cfr. MARC FUMAROLI, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, Il Mulino, 1990, in particolare il capitolo IV: *L'eroismo cornelianico e l'ideale della magnanimità*, pp. 137-168.

la virtù nei Cieli: «Hora che l'alma in ciel torna e riposa / O madre, o sposa, i genitore, il duolo / sen fugga a volo e il cor prenda conforto».

Se, come è stato scritto, la composizione di Landi si rivela un autentico melodramma agiografico, esito di una «mistione degli stili che la tragicommedia da sé per definizione già conteneva, sia ispirandosi agli ideali del *delectare iuvando* cari ad esempio al teatro educativo di collegio [...] sia in quanto erede della tradizionale pluralità di livelli stilistici propria del teatro sacro, e più in generale della letteratura d'ispirazione cristiana»,³⁷ le opere di Bernini - Pasquini e Petrucci - Grossi presentano invece tutti gli aspetti propri del genere oratoriale seicentesco. Il racconto è narrato in un numero di versi più limitato, è diviso in due parti e costruito in maniera tale da non richiedere scenografie di sorta. Decisamente limitato all'essenziale è anche il numero degli interlocutori: oltre ad Alessio, il padre Eufemiano, la madre Aglae, la sposa Ruffina e un quinto personaggio differente però nelle due versioni: in quella di Bernini il Testo, in quella di Petrucci l'Angelo. Già questo elemento rivela differenti intenti da parte dei due autori della poesia: il Testo è infatti un personaggio neutro, non fa parte del dramma e interviene là dove la mancanza di scenografia o lo svolgersi della storia richiede narrazioni, descrizioni, spiegazioni e suggerimenti per l'ascoltatore. L'Angelo invece può entrare a far parte del dramma, anzi è quella voce divina che si rivolge direttamente ad Alessio: la figura dell'Angelo apre la possibilità di realizzare la dimensione spirituale del dialogo interiore.

La prima scena dell'oratorio di Petrucci si apre *ex abrupto* con un dialogo fra l'Angelo e Alessio e la storia si caratterizza subito come vicenda di dilemmi interiori. Esordisce improvvisamente l'angelo con la domanda cruciale: «E sarà sposo Alessio? E'l bel candore del giglio virginal ond'ei biancheggia patirò?» E subito dopo lo stesso Alessio si chiede «Anima mia che pensi? E qual è questa ch'ad agitar mi il petto muovono i miei pensieri ardua tempesta?»³⁸ Il personaggio di Petrucci si manifesta dunque immediatamente come personaggio del dubbio: sente che la sua vocazione è in dissonanza con l'ambiente che lo circonda, si chiede se deve adeguarsi e farsi contaminare dal mondo, da «mostri orrendi e atroci furie», o mantenere intatta la sua innocenza.

Al contrario l'Alessio di Bernini è un personaggio di certezze. L'ambientazione della vicenda è qui molto diversa: nel clima gioioso dei preparativi per la festa del matrimonio la sposa intona l'aria «Qual contento trabocca in un core / Quando Amore / Caste fiamme in un'anima accende»,³⁹ il padre dà il via ai fe-

³⁷ PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, p. 49.

³⁸ PETRUCCI, *Poesie sacre morali*, p. 494.

³⁹ Le citazioni sono tratte dal libretto cit. del BERNINI, *Sant'Alessio*, pp. 5-6.

steggiamenti «Si dia vita a le trombe / E da i legni canori»⁴⁰ e Pasquini compone una brillante sinfonia «a due concerti», ovvero a due cori battenti di cinque strumenti.⁴¹ Solo a questo punto esordisce Alessio che rompe l'incanto manifestandosi, a dir il vero, piuttosto antipatico: «Qual suono strepitoso / Di Musici stromenti / Turba d'Alessio il placido riposo?»,⁴² manifestando subito dopo le sue certezze: «Fuggi Alessio infelice / [...] S'accresce col temer vie più la gloria / E si riporta col fuggir Vittoria».⁴³ Alessio non ha dubbi: se ne vuol andare e come ribadisce il Testo «Mentre a la Regia mensa» si banchettava «fra i spumanti liquori [...] / Fra i musici concetti / [...] Alessio sol tacea / Alessio sol languia» e, «d'acciaro il petto, il cor di smalto», decide di rivelare subito le sue intenzioni alla sposa che saluta, dopo un drammatico duetto, con uno sbrigativo «Cara consorte il ciel ti guardi. Addio».⁴⁴

La santità di Alessio pare dunque scontata e Bernini ne assume senza alcuna evidente elaborazione il mitico modello di costanza e determinatezza nel rifiutare i piaceri mondani, le ricchezze, gli affetti, in vista della felicità eterna. Sulla tradizione romana di Rospigliosi, Alessio di Bernini è un eroe della cristianità, è espressione della fiducia, dello slancio verso la positività del suo sentimento e della sua fede. Se brevemente si considerano le arie di Alessio nel testo di Bernini si può facilmente tracciare una rete di elementi che definiscono la positività del personaggio: la prima aria «Quanto forte è la costanza» è la gioiosa manifestazione della sua fede e dei suoi intenti; nella seconda «Vo' cercando il mio Signore» possiamo cogliere l'eroe alle prese con le difficoltà della sua scelta e, come sottolinea il testo, «Tutto amor, tutto zelo, e tutto fede»; nella terza «Tenta esercito d'affanni», dopo essere stato messo alla prova dal dolore dei familiari, riafferma le proprie certezze e si dichiara pronto a morire pur di non rinnegarle; nell'ultima «Quel dolore che tu fingi sì penoso» e nei recitativi finali la rivelazione esplicita dei suoi intenti e delle finalità delle sue gesta: in punto di morte afferma: «La vita che mi daste humana e frale / Ch'io ve la rendo eterna ed immortale».

Il conflitto, e quindi il dramma, che si viene a delineare non è dunque proprio, intimo di questo personaggio, non è dramma spirituale, ma viene messo in atto dal contrasto fra la sua fermezza quasi disumana e i personaggi che gli stanno attorno, umanissimi, invece, nella loro disperazione. Il dramma è portato all'esterno e diviene un dramma dei sentimenti comuni, «umanissimi» del dolore per la delusione delle aspettative, delle speranze e per l'abbandono. E l'autentico protagoni-

⁴⁰ BERNINI, *Sant'Alessio*, p. 6.

⁴¹ Crf. MORELLI, *Il nobilissimo oratorio*, p.12.

⁴² BERNINI, *Sant'Alessio*, p. 6.

⁴³ *Ivi*, p. 7.

⁴⁴ *Ivi*, p. 9.

sta della vicenda si rivela essere in effetti la sposa che non può capire la situazione in cui improvvisamente è sprofondata e giunge a pronunciare parole che se non toccano il blasfemo, a tratti si avvicinano :

Cieli [...] se voi decretate
 Che da me [Alessio] rivolga il piede,
 Se voi daste a me la fede
 Perché poi la revocate?
 Ma se il cielo non sente
 Et a la fuga del crudel consente,
 Da chi dunque soccorso haver poss'io? ⁴⁵
 [...] Vacilla in me la fede.⁴⁶

Fede e serenità che ritroverà sì, com'era prevedibile, alla fine, ma sempre velata da un sentimento di amarezza e comunque nella convinzione che la condizione umana è una condizione di infelicità (rappresentata sia da Bernini, sia da Petrucci con la metafora della tempesta):

Dunque, quando ti perdo allor ti trovo,
 E ti ritrovo allor che non sei mio,
 Ma trasformato in Dio [...] ⁴⁷
 Ma tu mi senti e taci,
 Sì, sì lassa ch'io baci,
 Non come sposa no, ma come ancella,
 Questa destra che volle
 Mancare a me per non mancare a Dio [...] ⁴⁷

Non poche sono le arie e le scene che potrebbero essere estrapolate da questo oratorio e considerate del tutto proprie di un'opera profana di quegli anni. E Pasquini asseconda quest'impostazione della vicenda in cui il dramma spirituale diviene pretesto di un dramma umano, ne assume le convenzioni drammaturgiche, attingendo agli espedienti linguistici e formali ormai collaudati dell'opera teatrale in musica. Gli esempi non mancano: profanissimo è il serrato dialogo fra la sposa e 'il Santo': «Io t'amo / M'inganni / Io t'amo / Tu menti / Il Ciel ne chiama che faccia la fè / Il Ciel condanni ch'amor non senti se fuggi da me».⁴⁸ O la stessa ca-

⁴⁵ *Ivi*, pp. 14-15.

⁴⁶ *Ivi*, p. 21.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 27.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 11-13.

ratterizzazione dei personaggi. Una delle arie più importanti di Alessio «Vo cercando il mio Signore», è quella con la quale si apre la seconda parte dell'oratorio: qui Bernini ci dà l'immagine umanizzata del santo, non più sicuro della sua vocazione – «cor d'acciaro» –, e neppure vittima di tormenti spirituali o fisici, ma pellegrino errante in preda agli imprevisti della sua condizione. Il testo è pieno di antitesi:

Vo cercando il mio Signore
 E cercando non lo trovo
 Ma ben provo ch'il mio core
 Consumandosi lo sente
 Credo averlo lontano e l'ho presente
 Pellegrino errando il vo
 Per cercar la verità [...]
 Ei si cela, poi si svela,
 In tal modo peno e godo
 Fatto scherzo dell'amore.
 Vo cercando il mio Signore.⁴⁹

L'aria, lunga e piuttosto elaborata, è introdotta dal ritornello strumentale che si insinua nell'esordio della parte vocale, è costantemente accompagnata dagli archi e suddivisa in due parti: la prima in Mi minore, la seconda inizia in Si minore per terminare, con un accenno di daccapo, in Mi maggiore. La mobilità armonica e il frequente uso di dissonanze interpretano ed evidenziano il senso d'instabilità della situazione realistica vissuta dal pellegrino Alessio.⁵⁰

Per non dire poi della bellissima scena-lamento della sposa, a seguito della partenza di Alessio, che conclude la prima parte dell'oratorio. La scena si svolge in un graduale crescendo, un viluppo di sentimenti e pensieri che conducono a delle dolorose domande che rimangono prive di risposta. Inizia con un recitativo di amaro commiato, seguito dall'aria-preghiera in due quartine di ottonari «Cieli voi che giusti siete», resa patetica da Pasquini con il modo minore, il movimento lento e ternario, la vocalità "spianata", priva di abbellimenti e di accompagnamento strumentale se non del basso continuo, e con i ritornelli strumentali che ne amplificano i delicati effetti. Fanno seguito altri quattro versi sciolti terminanti con le angosciose domande in stile arioso «Da chi dunque soccorso posso aver io? / Chi mi rende il ben, lo sposo mio?» che danno luogo alle due quartine di senari «O monti ch'ergete»: è il momento in cui esplode la realistica disperazione della sposa che invoca le forze della natura di fermare la fuga di Alessio. Pur a-

⁴⁹ *Ivi*, p. 16.

⁵⁰ Alle pp. 184-192 della cit. edizione di A. Morelli.

vendo la stessa forma della precedente, questa seconda aria ha uno stile del tutto differente rendendo l'agitazione del personaggio con una vocalità più ornata, un ritmo più incalzante e un tempo più rapido. Ma anche questa parentesi di ribellione si rivela inutile e alla fine viene ripreso il patetico arioso sulle due inquietanti e sgomenta domande ma questa volta enfatizzando il senso di dolorosa impotenza con il sommesso accompagnamento degli archi.

L'oratorio di Petrucci, come si diceva, esordisce in tutt'altra maniera e mentre l'Alessio di Bernini si presenta come un guerriero coraggioso che con il «soffrir tormenti e pene» accresce «vie più la gloria e la vittoria», quello di Petrucci è un personaggio colto nella riflessione e nel dubbio fin dall'inizio:

Anima mia, che pensi? E qual è questa,
Che ad agitarmi il petto
Muovono i miei pensieri ardua tempesta?
Armato di diletto
Ecco il piacer terreno il cor m'assale?
Ma che? Que' suoi contenti,
Benché siano innocenti,
Mentre m'inalzo a Dio, m'aggravan l'ale.

Anche in questo caso la mappa delle arie di Alessio ci offre la possibilità di analizzare l'atteggiamento del personaggio nei momenti cruciali del dramma. La prima è costituita da una serie di domande poste a sé stesso e ai propri turbamenti:

Parlate o pensieri,
E ché risolvete?
Nel dubbio fervore
Di flutti sì feri
La nave del core
Ahi dove volgete?
Parlate o pensieri,
E ché risolvete?

La seconda si colloca nel clima festoso del matrimonio ma Alessio riflette:

Feste, giubili, sponsali
A l'orecchio de' Mortali
Par, che sian felicità:
Ma dice un non so che

Dentro me,
Che son tutte vanità.

Se'l mio core io volger tento
A la gloria & al contento,
Ch'a' miei sensi il Mondo dà,
Tosto grida un non so che
Dentro me,
Che son ombre e vanità.

Dunque esprime sì i suoi dissensi, ma non si tratta di certezze di fede, ma di un sentimento indefinibile, di «un non so ché» e Grossi mette sottilmente in contrasto i tre versi iniziali e quelli finali di entrambe le strofe usando il modo minore per i primi – che esprimono il senso delle possibili gioie terrene – e quello maggiore per iniziare gli altri e significare il sentimento interiore, inafferrabile ma sconvolgente, che entra con queste in contrasto. E di fronte alle certezze, queste sì ben ferme, e alle lacrime innocenti della sposa e della madre, cerca di darsi coraggio e di giustificarsi ma poi vacilla, ricade nel dubbio e invoca il cielo «Cieli amici deh consigliatemi: / Rispondetemi, e che farò?». In preda alle incertezze giunge persino, su consiglio dell'Angelo, a dissimulare di fronte ai genitori e alla sposa («Ma per chetar co' Padri miei la Sposa / Sotto fronte festosa / Tutt'i decreti suoi [di Gesù] copra il cor mio»), per comunicare più tardi, nel momento in cui si trova solo con la sposa, la laconica decisione: «Io giro altrove il piede / Là ve mi guida il Ciel.»

L'accento di Petrucci non pare posto tanto sull'intreccio e sui rapporti conflittuali fra i personaggi determinati dal gesto di Alessio. Per esempio il dialogo fra Alessio e la sposa è qui brevissimo se paragonato a quello dell'altro oratorio. A Petrucci interessa piuttosto scavare nell'animo dei personaggi e dar voce ai loro tormenti tanto che la seconda parte dell'oratorio inizia con un bell'espediente scenico e se a questo stesso punto nell'oratorio di Bernini il racconto continua secondo la tradizione e Alessio è ritratto come pellegrino errante, in quello di Petrucci si assiste ad un riflesso della storia, cioè alla lunga ed articolata scenalamento della sposa abbandonata. In questo modo lo spettatore – assieme ad Alessio che solo a questo punto si rivela presente seppur come pellegrino irriconoscibile dai familiari – subisce il forte impatto con la manifestazione della sofferenza prima della sposa e poi della madre e del padre, in un clima di sofferza e soffusa religiosità creato da Grossi con una sinfonia dall'armonia densa e dissonante [es. 1]. Tutta la seconda parte dell'oratorio è infatti articolata in una serie di monologhi dei singoli personaggi soli con il loro dolore: la sposa piange l'abbandono e la solitudine, la madre l'assenza del figlio, suo unico «germe», per il padre «non han pace i suoi desiri». Di fronte al pianto dei familiari («Piangiamo o Pa-

dre/Figlia e con mortal catena / Pianto a pianto s'aggiunga, e pena a pena») e all'invocazione intonata in coro «Deh torna Alessio mio, deh torna», Alessio è impietosito dall'affetto, vacilla, i suoi sentimenti sono in aspro conflitto e invoca la morte.

Il lamento di Ruffina e il conflitto di Alessio espresso nel monologo «Deh non mi tormentate, o miei pensieri», si rivelano dunque i momenti centrali dell'oratorio e alla loro efficace espressione contribuisce certamente la musica di Grossi (o chi per lui).

La patetica scena-lamento di Ruffina, di cui Petrucci offre anche lo spunto per una ambientazione notturna al chiarore delle stelle, si presenta complessa sotto il profilo metrico: dopo l'introduzione in versi sciolti, seguono due quartine di ottonari, quindi l'invocazione alle stelle in due strofe di versi misti e la ripresa, come nel lamento di Bernini, della prima quartina di ottonari, in cui l'ordine dei versi è mutato. Sia la sposa dell'oratorio di Bernini, sia Ruffina esprimono la sofferenza umana dell'abbandono ma quest'ultima non manifesta alcun moto di ribellione, la sua è sommessa espressione di un dolore inconsolabile e senza tregua, versa lacrime «a mille, a mille» e l'unica risorsa a cui fa appello, è invocare le stelle amiche, compagne silenziose di solitudine e, più avanti, le «aurette frebili» di farsi portavoce delle sue «voci debili».

Deh chi sia, che vi consoli
Occhi miei, fonti di pene;
Se lontani dal mio bene
Lacrimate soli soli?

Tra i penosi miei desiri
Piango ogn'ora, ma che prò,
Se'l mio pianto a' miei martiri
Impetrar pace non può?

O luci belle
De l'auree stelle,
Voi, ch'ascoltate
Del mio cor debile
Il grido flebile,
per pietà non vi stancate.

Compatite, o Stelle amiche
D'una Sposa
Affannosa
A le lagrime pudiche.

A le lagrime ohimè, ch'a mille a mille
 Spargo da le pupille
 Bagnando invan le troppo sorde arene.

Occhi miei, fonti di pene
 Deh chi sie, che vi consoli;
 Se lontani dal mio Bene
 Lacrimate soli soli?

Grossi concepisce unitariamente questa scena differenziando sì le varie parti a seconda delle differenti sfumature affettive, ma contemporaneamente incorniciandole con l'arioso in ritmo ternario sulla quartina di ottonari iniziale e finale – analogamente al lamento di Pasquini, ma questa volta l'accentuazione conclusiva del senso di dolore soffuso è ottenuta dal ritornello strumentale – e collegandole armonicamente.⁵¹ La strofa di ottonari che inizia con il verso «Tra i penosi miei desiri» costituisce il momento cruciale del “lamento” (così è segnato sulla partitura),⁵² il «grido flebile» di dolore di Ruffina, ma il compositore non utilizza qui il convenzionale tetracordo cromatico ostinato discendente bensì soltanto una sua ‘reminiscenza’ nelle frequenti linee discendenti che compaiono nel brano e specie nel ritornello strumentale. A rimarcare il momento cruciale e dare intensità sonora all'affetto doloroso sembra essere piuttosto l'accordo di sesta napoletana – precisamente a misure 10, 14 e 20 dell'esempio 2, con risoluzione sul quarto rivolto della settima di dominante – che nell'oratorio figura soltanto nei punti più dolorosi, quasi proprio come simbolo della sofferenza interiore.

Il monologo di Alessio esprime dunque il conflitto dei suoi sentimenti: per un verso sente di poter rinnegare la pietà che prova verso le lacrime innocenti dei familiari, per un altro cerca di incoraggiarsi nel suo proposito:

Deh non mi tormentate, o miei pensieri,
 E con volto mentito
 D'affetto impietosito
 Non siate a danni mio tanto guerrieri.
 Deh non mi tormentate, o miei pensieri,
 Spogliasi pur d'ogni terreno affetto

⁵¹ Se gli ariosi che incorniciano il lamento in cui Ruffina piange la sua solitudine sono in Fa maggiore, la strofa successiva «Tra i penosi miei desiri» è in Do minore, mentre l'invocazione alle stelle in Sol minore e in ritmo ternario “Vivace”, il recitativo molto espressivo, quasi un pianto sommesso («Compatite o stelle amiche») inizia in Re minore e termina con una cadenza in Sol minore, in cui compare la sesta napoletana. Nel ms. cit. alle cc. 19^v-22^r.

⁵² C. 20^v.

Coraggioso il mio petto.
 Prenda pure ogni lusinga a gioco:
 Per haver Dio lasciar' un mondo, è poco.⁵³

Anche in questo caso Grossi rimarca la differenza fra la prima e la seconda parte del monologo che richiede una recitazione accurata come suggerisce la stessa partitura: la prima si svolge su modalità minori ed è disseminata da dissonanze. Su «D'affetto impietosito» troviamo una settima diminuita e poco dopo sui «pensieri tanto guerrieri» un passaggio costruito sulla scala napoletana che pare qui assurgere quasi a simbolo della sofferenza interiore e dello sconforto [Es. 3]. La seconda parte invece viene immediatamente impostata in Fa maggiore che suona forte e rassicurante. Ma, come si diceva, nonostante l'assistenza dell'Angelo, gli auto-incoraggiamenti (aria «Sta forte cor mio» e le preghiere («Cieli amici deh consigliatemi [...] che farò? », Alessio non riesce ad uscire da quella “valle di lacrime”, il suo cuore «vacilla» « Mio sommo Gesù [...], vacilla il mio core, Soccorrilo tu» e alla fine non gli rimane che invocare la morte, in un atteggiamento che così come viene descritto dal Petrucci e intonato da Grossi con un linguaggio altrettanto espressivo, ricorda l'immagine estatica e di abbandono della Santa Teresa di Gian Lorenzo Bernini:

Già consuma il tuo bel foco
 Di mia vita il fragil laccio.
 Già languisco, e a poco a poco
 Mi distruggo, e mi disfaccio.
 Vuoi tu ch'io mora? Io vo' morir sì, sì.⁵⁴

Allo spirare «piano e senza voce» di Alessio, ha luogo uno dei rarissimi episodi dell'oratorio, l'aria dell'Angelo «O del cielo fiammeggiante», in uno stile brillante e fiorito – stile che all'epoca aveva dato notorietà a Grossi, basti pensare ai bellissimi mottetti dell'op. 8, *Moderne melodie*,⁵⁵ che gli valsero l'appellativo di “Orfeo de' nostri secoli”⁵⁶ – e del resto è questo l'unico momento di autentica gioia della vicenda: la liberazione per Alessio dai tormenti della vita e per i familiari lo scioglimento del loro dramma terreno.

⁵³ Cc. 14v.- 15r.

⁵⁴ C. 30r.

⁵⁵ CARLO GROSSI, *Moderne melodie a voce sola con due, tre, quattro e cinque stromenti*, Bologna, Giacomo Monti, 1676.

⁵⁶ E molti altri analoghi. Cfr. ELEANOR SELFREDGE-FIELD, *Pallade veneta. Writings on Musician Venetian Society, 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985, p. 177 *passim*.

In generale il linguaggio musicale di questo oratorio non si discosta da quello della sua epoca, ma le sue caratteristiche precipue, evidenti nel confronto con lo stile più "teatrale" e spettacolare di entrambi gli altri oratori presi qui in considerazione, stanno nell'essenzialità, nella scarsità di ripetizioni, nell'intensità espressiva realizzata con accordi particolari quali la sesta napoletana o dissonanze, nelle false relazioni e salti proibiti della voce, nelle scelte oculate di movimenti o di figure ritmiche⁵⁷ e di modi e tonalità, insomma in tutti quegli espedienti da miniatrista con cui Grossi vuol cogliere e aderire ad ogni moto interiore dei sofferenti personaggi creati da Petrucci.

L'oratorio si conclude con ulteriori lacrime dei familiari, prima di dolore per il tardato riconoscimento e per la morte, successivamente «lagrime di dolcezza...lagrime, ma care care» per la constatazione della santità di Alessio, «trionfante in trono aurato» e con la morale evangelica finale, intonata a cinque voci: «Quinci impara o Mortal, le tue vicende: / Chi s'alza, cade, e chi s'abbassa, ascende».⁵⁸

Il messaggio conclusivo è dunque sostanzialmente lo stesso nei due oratori e nel dramma agiografico ma le interpretazioni, i modelli proposti e gli intenti che si pongono sono differenti.

Il melodramma agiografico di Landi e Rospigliosi si pone l'evidente obiettivo di creare un'opera a carattere edificante e nel contempo politico-celebrativo utilizzando un linguaggio e plasmando delle forme che, radicate in una tradizione di origine classico-aristotelica, daranno luogo ad una figura ideale a cui si ispireranno altre opere del genere. L'immagine di S. Alessio qui proposta è quella di un modello di virtù cristiana, è l'eroe che supera con tenacia e magnanimità le prove della vita per affermare il messaggio evangelico e lo spettacolo mette in atto tutte le sue risorse (musicali e scenografiche) per rendere il messaggio ben recepitibile.

La figura di Alessio di Bernini e Pasquini è modellata sulla tradizione di Rospigliosi: Alessio è il soldato della cristianità. Ma l'aspetto edificante e propagandistico dell'oratorio sembra più che altro un pretesto allo spettacolo dilettevole, ovvero emozionante: stile del testo e della musica si sbilanciano infatti verso le convenzioni dell'opera profana tanto che questo oratorio potrebbe essere identificato come intrattenimento accademico-spirituale di palazzo. Non a caso venne ripreso a Modena nell'85, sotto gli auspici di Francesco II d'Este.

L'oratorio di Petrucci e Grossi – più introspettivo e analitico – sembra porsi come intento precipuo l'analisi di una religiosità che sorge dal dramma spirituale dei singoli protagonisti, dalle loro sofferenze colte quasi allo stato puro dal poeta

⁵⁷ Nella breve aria della madre «Sì, sì ch'io voglio piangere» alle cc. 27r-v. troviamo passaggi con crome puntate sia nel canto sia nel basso continuo, e brevi pause per rendere il singhiozzo del pianto.

⁵⁸ Cc. 36v-38r.

e dal musicista. Qui Alessio non è l'eroe che con coraggio e fede supera le prove della vita, ma una figura sofferente, costantemente in preda al dubbio e allo sconforto, che si abbandona passivamente al volere divino invocando la morte come unica soluzione. Ciò che emerge dalla lettura di questo oratorio e dall'interpretazione che ne dà musicalmente Grossi, non è quindi la celebrazione e il trionfo del santo e la riproposta del modello fulgido di magnanimità e cristianità che rappresenta, ma il vissuto, il dolore, la debolezza umana e la spiritualità che ne deriva, colta direttamente come "religione del cuore", secondo appunto le tesi Quietistiche. Tesi che di lì a poco, com'era inevitabile, sarebbero state condannate dalla Chiesa ufficiale.

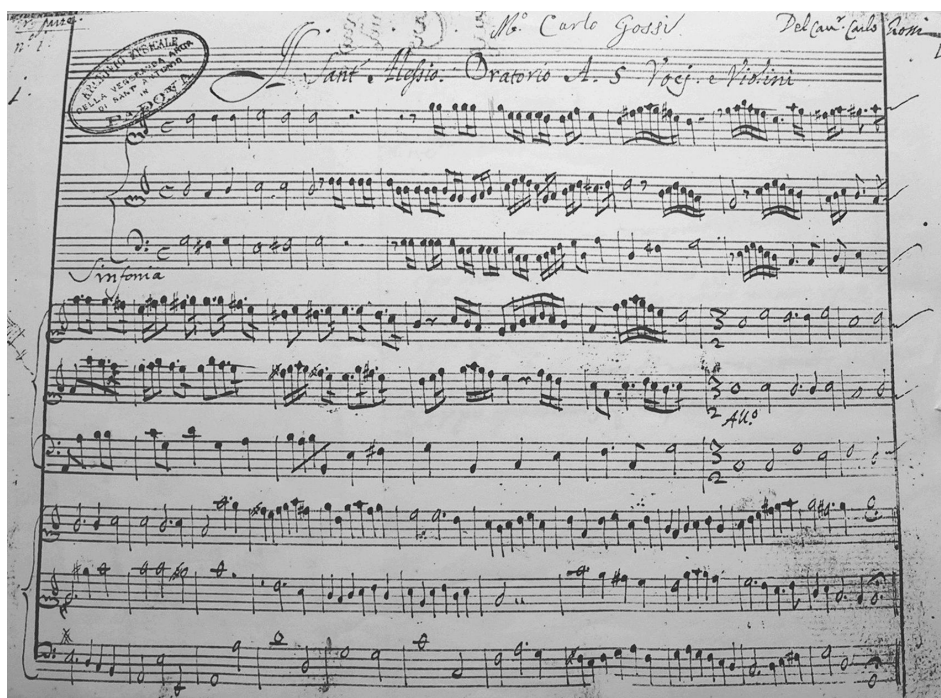
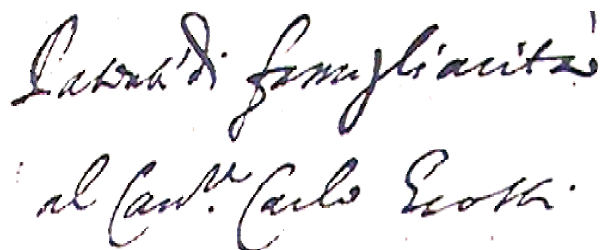


Fig. 1 : C. GROSSI, *Sant'Alessio*, I-Pca, ms. D.I.1365, c. 1r.

Fig. 2 :



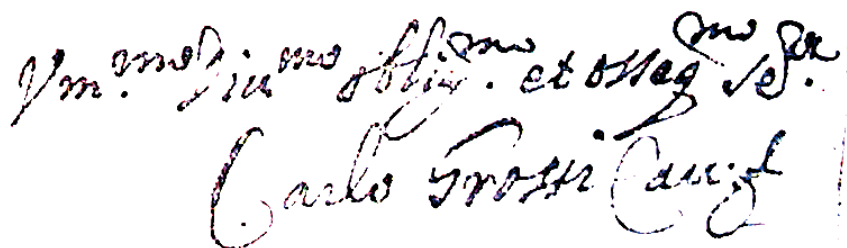
Lettera di famiglia unita
al Can. Carlo Grossi.

I-MOa Cancelleria Ducale - decreti e chirografi sciolti, b.7/A, 1675



Del Can. Carlo Grossi

I-Pca, ms. D.I 1365 (partitura oratorio *Il Sant'Alessio*)



Immo. di me off. et osseg. S.
Carlo Grossi Canz.

I-MOa, Cancelleria Ducale Personali 674, 1678, firma autografa



Fig. 3: C. GROSSI, *Sant'Alessio*, I-Pca, ms. D.I.1365, c. 28v.

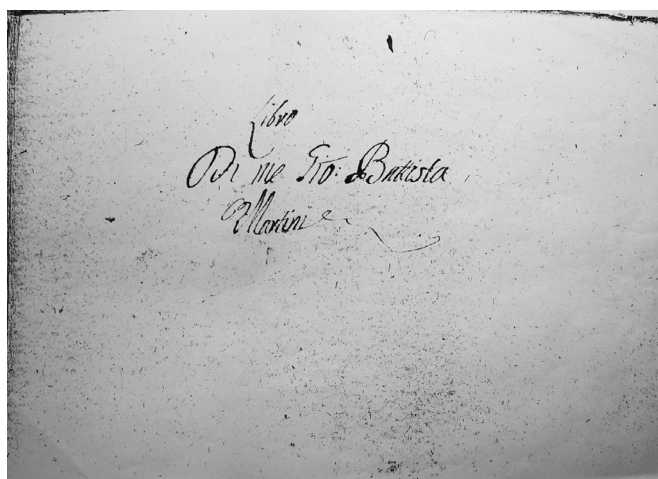


Fig. 4: I-Pca, ms. D.I.1365, nota di possesso sul piatto posteriore

Esempio 1

VI I

VI II

BC

6 #6 # 6 b67 #6

6

vivace

vivace

76 # vivace b 6

10

tardo

tardo

6 56 # b 6 6 6 b6 b76 43

2¹⁴

7 6

17

6 6 7 43 #6 6 3

21

b b6 5 4 3 b # 7 6 7 # 7 5 43

Esempio 2

Lamento Adagio

VI I

VI II

Ruffina

BC

Tra_i - pe - no - si miei de - si - ri pian - go_o - gn'o - ra ma che

$\flat 6$ $\flat 5$ 6 $\sharp$ 6 6 $\sharp$ $\flat$ $\frac{4}{3}$

5

5

5

5

pro? Sol mio pian-to_a miei mar - ti - ri im - pe - trar pa - ce non

$\sharp$ $\flat 6$ 6 6 $\flat 6$ 5 $\sharp 4$ $\sharp 6$ $\flat 6$ $\sharp$ 4

9

può - sol mio - pian-to_a miei mar - ti - ri im - pe - trar pa - - - ce non

6 ♭ ♯6 5 $\frac{4}{2}$ 6 ♯6 ♯6

13

Ritornello

può im - pe - trar pa - ce non può

♯6 5 $\frac{4}{2}$ ♯6 6 6 6 ♯6 5 6 ♯4 ♯6 ♯6

2 2

18

43 $\flat 6$ 6 $\flat 6$ 6 $\flat 6$ $\flat 5$ $\flat 4$ 2 $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat$ 4 3

23

O lu - ci bel - le de l'au - ree

27

27

stel - le voi che as - col - ta - te del mio cor

27

31

31

de - bi - le il gri - do fle - bi - le per pie -

31

Adag.°

35

35

tà non vi stan - ca - - - - -

35

6 4 3

39

39

te. Com - pa-ti - te_o stel - le ami - che s'u - na spo - sa af - fan -

39

6

42

48

ne. Oc - chi miei fon - ti di pe - ne

48

53

deh chi fi - a che vi con - so - li

53

se lon - ta - ni dal mio be - ne la - gri -

62

ma - te so - li so - - - li so - li

76

pia.

Ritornello

so - - - li.

76

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 67 to 76. It is a Ritornello section. The notation is arranged in two systems. The first system (measures 67-70) features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a common time signature. It contains a series of notes: a whole rest, a half rest, a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bass staff contains a whole rest, a half rest, a quarter note G3, a quarter note F3, a half note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The second system (measures 71-76) continues the melody in the treble staff and the bass line in the bass staff. The lyrics 'so - - - li.' are written under the treble staff in measure 71.

72

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 72 to 76. It continues the melody from the previous system. The treble staff contains a whole note G4, a half note A4, a quarter note B4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bass staff contains a whole note G3, a half note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The lyrics 'so - - - li.' are written under the treble staff in measure 71.

76

#6

81

6

6

5

76

piano

Esempio 3

Deh non mi tor-men - ta - te 0_mie-i pen - sie - ri, E con

vol - to men - ti - to D'af - fet-to_im-pie - to - si - to Non sia-te_a dan - ni miei tan -

to guer - rie - - - ri. Deh non mi tor-men - ta - te no

non mi tor-men - ta - te o miei pen - sie - ri. Non mi tor-men -

13
8
ta - te o miei pen-sie - - - ri. *tr* *f* Spo - gli - si pur d'o -

13
b5 b6 #

17
8
gni ter - re - no - af - fet - to Co - rag - gio - so: il mio pet - to. Pren - di - si pu - re - o - gni lu - sin -

17
8 7 4 7 8 4

20
8
ga a gio - co Per ha - ver - Di - o la - sciar un mon - do è po -

20
#6 6 5 #

24
8
co. Per ha - ver Di - o la - sciar un mon - do è po - co è po - co è po - co.

24
6 b 6 6

INDICE DEI NOMI

- Abbatini, A. M. 441, 446
 Agazzari, A. 37-38, 211
 Agneletti, G. B. 45, 50
 Agosta, F. A. 330
 Agostino d'Ippona (S.) 104
 Albareda, A. M. 130n
 Alessandro Carlo di Polonia, 710
 Alfonso II d'Este 500n
 Allodi, G. M. 524n
 Allsop, P. 441, 445n
 Amadino, R. 49
 Anerio, G. F. 33, 37-38, 457, 461-462
 Angelini, S. 541n
 Angheria, C. 417
 Anselmi, G. B. 460, 463
 Antegnati, C. 541n
 Antegnati, F. 542
 Antegnati, G. 478
 Antolini, B. M. 643n
 Appiani, G. M. 338
 Aqua, G. 672
 Aquino, G. 339
 Aragona, L. 507n
 Arcaini, R. G. 649n
 Arditì, B. 113
 Arese, B. 644
 Arguis, A. 654, 670-671, 673
 Ariosti, N. 654, 671-672
 Armanini, G. B. 651n-652
 Arnold, D. 460n
 Arresti, G. C. 44, 52, 446, 449, 451
 Arrigoni, G. G. 460, 463
 Artioli, U. 469n, 472n
 Asola, G. M. 27, 30, 33, 38, 50-51
 Bagni, P. A. 461
 Bailey, G. A. 107n
 Baldi, G. C. 331
 Baldi, S. 340n
 Balestrieri, L. 240n-242n
 Ballerini, F. 656, 666
 Ballis, O. 33
 Balsami, T. 672
 Banchieri, A. 137, 147, 222n, 228, 231n, 412-415, 417
 Barbarigo, G. 704, 707
 Barbarino, B. 460, 463
 Barbiero, G. 519
 Barblan, G. 492n
 Barbo, L. 127, 134
 Barca, C. F. 672
 Bardiloni, D. 459, 462
 Barella, G. B. 674
 Barlasina, A. 323
 Barnett, G. 222n, 409n
 Baroffio, B. 126n
 Baroffio, G. 126n
 Baroncini, R. 253n
 Barzaga, F. 651n
 Barzellini, B. 492-493
 Basso, A. 656n
 Bates, F. 409n, 414n
 Battistini, G. 343
 Bazzotti, U. 496n
 Becker, D. 294n
 Beleredi, A. F. 340
 Belinciani, C. 480n
 Belli, A. 526n
 Bellotto, F. 507n
 Beltrano, O. 49
 Benaglio, M. A. 513n-514n, 524n
 Benedetto da Norcia (S.) 130
 Benedini, M. A. 532n
 Benevoli, O. 441, 446

- Benigni, P. P. 672
 Bentivoglio, B. 442
 Bentivoglio, C. 655
 Bentivoglio, E. 655
 Bentivoglio, I. 654-655, 663-665, 668n
 Berardi, A. 252n, 445n
 Beregani, N. 649
 Beretta, O. 473n, 491n
 Berges, U. 111n
 Beria, G. B. 326, 336
 Bernardi, C. 104n
 Bernardi, S. 457, 460-462, 464
 Bernini, G. L. 719
 Bernini, P. F. 709, 711-712, 714-717, 720
 Bernstein, J. A. 16n, 21n, 23n
 Berselli, C. 492n
 Bertali, A. 417, 418
 Bertani (Bertarelli), P. 649n, 670, 672
 Bertieri, M. C. 656n
 Berto, U. 322n
 Bertola, A. 322n
 Besozzi, A. 343
 Besutti, P. 253n, 643n, 656n, 657n, 673n, 705n
 Bettin, I. 338n
 Bettley, J. 18n, 20n, 27n, 104, 106n, 109, 111, 223n
 Bevilacqua, O. 243
 Bianchi, A. 507n
 Bianchi, M. 668n
 Bianco, C. 129n
 Bianconi, L. 240n-241n, 283, 647, 673n
 Biandra (da), G. P. 146n
 Bignami, G. 197
 Bigone, T. 337
 Biligotti, B. 199
 Billanovich, L. 705n
 Billi, L. 148
 Billio D'Arpa, N. 250n
 Binaschi, C. 656n
 Biondi, A. 519n
 Biosch, B. 306
 Bisello, L. 110
 Bismantova, B. 417
 Bissone, G. A. 340
 Bizzarini, M. 217n
 Blazey, D. 254n-255n, 457n
 Blecua, J. M. 110n
 Boaga, E. 138n
 Boggio, E. 322n, 340n, 674n
 Bolcato, V. 458
 Bolognini, G. 646
 Bonadonna Russo, M. T. 705n
 Bonamente, G. B. 512n, 532n
 Bonani, F. M. 534
 Bonaventura da Bagnoregio (S.) 107
 Bondicchi, F. 654, 665, 670
 Bondioli, G. 197-234
 Bonini, S. 133
 Bononcini, A. 327
 Bononcini, G. B. 327
 Bonta, S. 250n, 515n, 518, 520-521
 Boorman, S. 14n
 Borbón (de), I. 284
 Borghese, fam. 658
 Borghese, G. B. 658
 Borromeo Arese, B. 643n
 Borromeo Arese, C. 645, 647-650, 665
 Borromeo, A. M. 661n
 Borromeo, G. 657
 Bottegghi, A. C. 656
 Borromeo, V. 336-337, 339, 643-674
 Borselli, B. 240n
 Bottura, O. 484
 Bouchard, J. J. 105, 107
 Bouquet, M. T. 656n
 Bown, C. M. 493n
 Bozi, D. 148
 Bozzi, P. 492
 Bradshaw, M. C. 113n, 145n
 Brawley, J. G. 13n
 Brebis, J. 13
 Brenneke, W. 22n

- Brescia (da), L. 540n
 Brett, U. 449
 Brighenti, L. 243n, 508n
 Broekaert, J. D. 130n
 Broglia, D. 338
 Brumana, B. 134n, 709n
 Brunia, C. 335-337
 Brusasco, G. M. 340-341
 Brusati, C. 332
 Brusati Guanzetta, G. 323n
 Bruschi, G. 246n, 472, 475
 Bucci, P. F. 535n
 Bugliardi, D. 338
 Buono, G. 472
 Burattelli, C. 643n
 Busi, L. 441
 Bussani, G. 649
 Bussi, F. 17n, 240n, 703n
 Bussi, R. 519n
- Caby, C. 127n
 Caccia, F. 334
 Caccia, G. A. 321n
 Caccia, G. P. 341
 Cacciamani, G. M. 140n
 Caccini, G. 186-187, 190
 Calandra, G. G. 475n
 Caldwell, J. 11n
 Calisti, F. 654, 657-658, 660, 663, 665, 672
 Calvi, D. 543n
 Calvi, G. 526n
 Calvi, L. 238, 463-464
 Cametti, A. 306, 659n, 662n
 Campagnolo, F. 501
 Campari, P. S. 537n
 Campogalliani, F. 496n
 Campora, P. 474
 Canale, F. 465
 Canazzi, A. 673-674n
 Canneti, P. 151n
 Canti, P. P. 535n
 Capitaneo, P. P. 329
- Caprioli, G. P. 464-465
 Caraci Vela, M. 179n, 249n
 Carati, V. M. 450
 Carboni, F. 252n, 479n, 508n
 Carcani, A. 329, 341
 Carcano, F. 343n
 Carissimi, G. 103-105, 441
 Carli, E. 528n
 Carlo d'Asburgo, 474n
 Carlo II di Spagna 285, 293, 298n-299
 Carpani, R. 336n-337n, 339n, 644n, 647n-650n, 676
 Carpentras, E. G. 15, 21, 51
 Carpi (da), A. 535
 Carter, S. 343n
 Carter, T. 234
 Casalino, A. 324
 Casati, D. 325, 326, 338n
 Casati, G. 253-254, 336
 Casati, P. 326
 Cascetta, A. 645n, 659
 Casimiri, R. 112
 Casini, G. M. 48, 50
 Casoni, G. 463
 Castello, Z. 458, 462
 Cattana, V. 137n
 Cattaneo, F. 482
 Cattaneo, F. B. 322n, 331
 Cattin, G. 135n, 458n, 536n, 705n
 Cavaccio, B. 471
 Cavaccio, G. 33, 51, 509n, 512n
 Cavalieri, G. 179n
 Cavalli, F. 43, 547-548n
 Cavallini, I. 462n-463n
 Cavanni, F. 108, 112n
 Cavazzoni, G. 17, 478-479n
 Cavicchioli, C. 704n, 707n
 Cavriola (*vedi* Caprioli), 458, 460-461, 465
 Cazzati, M. 43-44, 47, 108, 112, 249n, 442, 446, 449-451, 517n, 518-519, 538n, 546

- Cecchi, S. 666
 Celani, C. 522n
 Celaschi, S. 243n
 Celidone, C. 337
 Celidone, G. 337
 Celini, C. 150n
 Cerone, P. 104
 Ceschi, O. 442, 449
 Cesti, A. 150n
 Chafe, E. 221n
 Channey (de), J. 15
 Checa, F. 284n
 Chelleri, F. 327
 Cherici, S. 44, 50, 52, 249n
 Chiapano, G. 332, 343
 Chiari, I. 106n
 Chierici, G. 483
 Chinelli, G. B. 240, 243, 528-529, 533n, 537-538n
 Cicognini, G. A. 108
 Cicognini, J. 108
 Ciliberti, G. 709n
 Cima, G. P. 238
 Cima, T. 252n
 Cipolla, C. M. 513n
 Ciro, F. 510, 511n
 Clerici, A. 654, 668
 Coello, C. 283, 296
 Colin Slim, H. 18n
 Colleoni, G. 521
 Colonna (dal Corno), A. 441
 Colonna, Carlo (principe) 449
 Colonna, G. A. 449
 Colonna, G. P. 108, 112, 114, 441-453
 Colzani, A. 106n, 128n, 135n-136n, 155n, 180n, 197n, 248n, 254n, 457n-458n, 501n, 507n-508n, 511n, 515n, 526n, 540n, 546n, 551n, 646n, 654n
 Coma, A. 476
 Concari, A. 135n
 Conti, F. 327
 Contino, G. 23-24, 491-492
 Coppini, A. 179n
 Coradini, C. 341-342
 Corelli, A. 296-297, 441-453
 Coresi, A. 659
 Corradini, M. 185n
 Corradini, S. 148, 457-466
 Correggi, A. 659
 Corselli, F. 298
 Corsi, G. 444, 448
 Corteccia, F. 15, 51
 Cossoni, C. D. 44, 50, 108, 339
 Costadoni, A. 153n
 Costantini, D. 337n, 339n, 648n
 Costantini, F. 37, 41
 Cotta G. 336
 Cotta, L. A. 328, 342
 Cozzi, C. 339
 Crawford, D. E. 14n
 Cremonini, G. 652n
 Cristina di Svezia, 659, 662
 Crivelli, G. B. 516-517n, 525, 545
 Croce, G. M. 140n
 Crook, D. 222n
 Curti, D. 126n
 Curti, G. M. 343

 D'Accone, F. 15n
 D'Alessandro, D. A. 107n
 D'Ancona, A. 500n
 D'Elia, V. 38, 50-51
 Da Mareto, F. 524n
 Da Ponte (doge), N. 487
 Da Reggio, H. 189
 Da Silva, J.-G. 516n-517n
 Dal Pino, F. 131n
 Dalmasoni, G. 521, 540-541
 Daolmi, D. 184n, 338n, 646n, 649n
 Dassenno, F. 479n
 De Caro, G. 644n
 De Florentis, G. 326n, 336n, 337n-338n, 340n, 646n
 De Luca, G. 513n

- De Lucca, V. 252n, 479n, 508n
 De Maddalena, A. 530n
 De Santi, A. 284n
 De Van, G. 11n-12n
 De' Medici, L. 656
 De' Cavalieri, E. 113
 Dean, J. 105-106n
 Del Marcel, G. 495n
 Del Marcha, P. M. 493
 Del Monte, F. M. *vedi* Monte, Cardinale
 Del Rio, M. 107, 109, 111
 Del Silenzio, V. 458
 Delfino, A. 179n
 Dell'Acqua, G. 651n
 Della Ciaia, A. 113
 Della Libera, L. 145n
 Della Seta, F. 657n
 Dellaborra, M. 704n
 Diledo, A. 331
 Diruta, A. 40, 50, 252n
 Dixon, G. 298
 Dodds, M. 222n
 Domini, D. 150n
 Donà, M. 179n, 242n
 Donatelli, B. 656
 Donati, P. 241n
 Donesmondi, I. 471n, 475n-476n, 480n, 482n
 Donfrid, J. 461
 Donghi, B. 653
 Draghi, F. 656, 663-665
 Dubowy, N. 709
 Duello, G. 337
 Dufay, G. 11-13, 17, 36, 51
 Duponchel, J. 252n
 Durante, E. 181n, 185n-186n
 Durante, E. 479n
 Durante, S. 647n, 652, 705n
 Durón, S. 294-297
 Einstein, A. 226n
 Eitner, R. 134n, 145n, 199n, 237n, 458
 Eitner, R. 703
 Eleonora d'Asburgo, 470
 Elisabetta Farnese, 549
 Emans, R. 654n
 Erba, L. 672n
 Eredi, F. 153n, 458, 462
 Eynard, M. 507n
 Fabbri, P. 149n-150n, 655n-656n, 711n
 Fabris, D. 105n, 107n, 643, 655n
 Faccone, P. 500n
 Falconieri, A. 535n
 Fantappié, C. 127n
 Fantone, G. A. 541n
 Fantoni, A. 543
 Farina, C. 532n
 Farnedi, G. 127n, 134n
 Fasola, V. 326-327, 330-331, 340
 Fasoli, G. 148n
 Fattorini, G. 144-147
 Fedeli, V. 321n-322n, 328n, 334n-340n, 342-343n
 Federhofer, H. 457n
 Fenlon, I. 23n, 469n, 471n, 483, 497n, 499n
 Feo, F. 327
 Ferrarese, P. 106
 Ferrari, D. 474n, 484n, 488n, 490n, 492n-493n, 496n
 Ferrari, F. 708
 Ferrari, G. 337
 Ferrari, G. M. 338
 Ferrari, P. E. 241n
 Ferrone, S. 643, 650n
 Festa, C. 14-15, 51
 Fétis, F. J. 238n
 Filago, C. 457-462
 Filippo II di Spagna 649
 Filippo IV di Spagna 284-285
 Filippo V di Spagna, 549

- Finazzi, G. M. 513n
 Fink, M. A. 491n, 497
 Fiore, M. 322n
 Fischer, K. 153n
 Flanagan, D. T. 109n
 Florencia (de), J. 182
 Florimi, G. A. 46-47, 50
 Fontana, G. 536n
 Fontanesi, F. 536n
 Foresto d'Este, principe 647
 Forni, U. 479n
 Fortune, N. 337n
 Fossa, U. 151n
 Francalanza, G. 536n
 Franca, U. 138n
 Franceschini, B. 480n
 Francesco II d'Este 442, 720
 Franchi, S. 134n, 709
 Francia, F. M. 549
 Frasso M. 286, 289-290, 297, 299
 Freddi, A. 35, 40, 52, 250n, 462
 Freschot, C. 526n
 Frescobaldi, G. 36, 50, 303-316
 Fumaroli, M. 710n
 Furia, G. A. 535n
 Furlotti, B. 480n, 499n

 Gabrielli, M. 656
 Gaffurius, F. 13
 Gaggiotti, L. 663
 Galán, C. 297
 Galani, G. 534
 Gallarino, G. B. 324
 Gallarino, G. M. 327
 Galleni Luisi, L. 133n
 Galli Cottino, A. P. 651n, 656n
 Galli, A. 533n, 537n-538n
 Galli, A. P. 651
 Gallico, C. 242n
 Gambassi, O. 507n, 522n
 Gardano, A. 49
 Gargiulo, P. 458n
 Gariboldi, G. 324

 Gaspari, G. 142n, 237n, 441
 Gasparini, F. 327
 Gastoldi, G. G. 473n, 485n, 492
 Gastoué, A. 11n
 Gavinello, A. 331-332
 Gavino, G. B. 325
 Gerber, R. 12n
 Gerigk, H. 304n
 Gerstenberg, W. 16n
 Getz, C. 128n, 180n
 Ghirardelli, A. 534
 Ghirardelli, L. 514n
 Ghizzolo, G. 146n, 457, 460, 462, 464
 Gialdroni, T. M. 253n
 Gianturco, C. 150n, 659n
 Gigli *vedi* Lilius
 Giorgetti, R. 550n
 Giovanna d'Aragona e Benavides, 645, 648
 Giovannini, C. 519n
 Girardi, M. 708n
 Godia, M. 656
 Golinelli, P. 708n
 Gonzaga, E. 473n, 493n
 Gonzaga, F. 189, 475n
 Gonzaga, F. C. 657
 Gonzaga, Gianfrancesco 476n
 Gonzaga, Guglielmo 470, 473-474n, 477-478, 483-484, 487, 492, 498
 Gonzaga, M. 500n
 Gonzaga, Vincenzo I 473, 483-484, 487-498, 500n
 Gozzi, M. 126n
 Gozzi, T. 473-477n, 482n
 Grancini, F. 523n
 Grancini, M. 336n-337, 339
 Grandi, A. 238, 460-464, 512n-514
 Grasso, C. A. 544n
 Graziani, B. 46, 50, 52
 Grazioli, C. 469n, 472n
 Grégoire, R. 134n
 Gregori, A. 112n

- Gregorio Magno (S.) 111
 Griffi, O. 460
 Grignani, E. 672n
 Grillo, A. 181, 183, 185-187, 190
 Grossato, E. 536n, 705n
 Grossi, C. 703, 705, 709, 711, 716-720
 Grossi, G. A. 337, 341
 Grossi, G. B. 240n, 529, 538n
 Guarini, B. 499n
 Guerra, E. 552n
 Guglielmi, C. 337
 Guidi, B. 106
 Gulik (van), G. 321n
 Günther, U. 141n
 Guzmán, D. 298
 Guzzolini, S. 133

 Hamm, C. 12n
 Hammond, F. 294n
 Harper, J. 247n
 Harris, S. J. 107n
 Haydon, G. 14n-15n, 22n
 Henning, S. 199n
 Hermelink, S. 410n
 Hidalgo, J. 294

 Iesué, A. 242n
 Ignazio da Loyola (S.) 107n
 Ingegneri, M. A. 33
 Innocenzo XI, 333, 645
 Innocenzo XII, 499

 Jachet da Mantova 21-24, 27, 51
 Jackson, P. T. 21n
 Jambou, L. 294n

 Kanazawa, M. 11n-14n
 Kellman, H. 12n
 Kendrick, R. 136, 253n-254n, 338n-339n
 Kennedy, J. 336n
 Kennedy, T. F. 107n

 Kerle, J. 22-24, 51
 Kircher, A. 103
 Kirkendale, W. T. 113n
 Kirkman, A. 12n
 Koldau, L. M. 498
 Kurtzman, J. 34n, 42n-43n, 47n-48n, 143n, 217n, 231n, 247n, 254n, 339n, 498, 501n

 L'Occaso, S. 476n, 499n-500n
 Landi, S. 709, 711, 720
 Landolfi, D. 643n
 Lapide, C. 103-105, 108, 111, 114
 Lappi, P. 36
 Lavagna, G. P. 507n
 Leccisotti, T. D. 136n
 Legname, N. 463
 Legnani, A. 340
 Legnano, D. B. 330
 Legrenzi, G. 654n, 708
 Leonarda, I. (suor) 343
 Leoni, L. 458, 464
 Lepore, A. 211n
 Lesma, C. 651n-652
 Lewis, M. S. 18n, 24n
 Liberali, G. 462n
 Liberati, A. 443n-446, 448
 Lilius (Gigli), F. 306
 Lilius (Gigli), V. 306
 Limido, S. 179-190
 Limotti, A. M. 336, 341-342
 Lionnet, J. 657n
 Litteres, A. 294, 296
 Llorens, J. M. 12n, 112n
 Locati, G. 323n, 330-331
 Lockwood, L. 12n
 Lolo, B. 290n-291n
 Lombardi, A. 559n
 Lonati, A. 649n, 670-672
 Lonati, A. M. 671
 Lonati, C. A. 526n
 Lonati, E. 671-672
 Long, J. A. 17n

- Longatti, M. 336n, 340n
 Lorenzoni, A. M. 494n
 Lotti, A. 327
 Lottici, S. 241n
 Lovato, A. 458n
 Lovato, A. 704n-705n, 707n
 Lugano, P. 133n, 137n-138n, 140n
 Luppi, A. 106n, 128n, 135n-136n, 155n, 180n, 197n, 248n, 250n, 254n, 457n-458n, 501n, 507n, 515n, 551n, 646n, 654n
 Macchetti, T. 149n
 Magaudda, A. 334n, 337, 339n, 648n
 Maggi, C. M. 336, 662n, 665, 673
 Maggi, G. B. 651n
 Magni, B. 460, 462, 464
 Magolio, G. 340
 Mahling, C. H. 457n
 Maillart, P. 412
 Malaguzzi, F. 129n
 Malaspina, O. 654, 672
 Malatesta, Paola 476n
 Malgarini, F. 459n
 Mamone, S. 643, 656n
 Manari, G. A. 708
 Mandriano, C. A. 326
 Manelli, C. 534, 535
 Manni, S. 673n
 Manzin, M. 479n
 Manzoli, G. 471n, 479n
 Marchetti, S. 668n
 Marenzio, L. 217
 Margherita d'Asburgo 469, 472, 500n
 Mari, L. 458n-459n, 479n
 Mariani Canova, G. 135n
 Marini, B. 197, 211n, 214n, 227, 233n, 532n
 Marinoni, G. B. 501
 Marozzi, L. 337n
 Martello, G. B. 326
 Martello, G. A. 325
 Martello, G. M. 324
 Martellotti, A. 181n, 185n-186n, 479n
 Martín y Coll, A. 297
 Martinelli, G. 243n
 Martini, G. 245n-246n
 Martini, G. B. 449-450, 705
 Martini, J. 13, 49, 51
 Martinotti, S. 508n
 Marvardi, G. B. 654, 668, 672-673
 Mascoli, F. 551n
 Massanet, I. 292-293
 Massarano, I. 502
 Massenzio, D. 143
 Mastalli, C. 461
 Mattheson, J. 412
 Mattioli, A. 41, 43, 45, 52, 157n
 Mazza, O. 523
 Mazzoleni, C. 672n
 Mazzucato, A. 321n, 322n
 Mazzucotelli, M. 127n
 Mc Kinnon, J. W. 126n
 Meconi, H. 106n
 Meli, A. 523n
 Mercadero, B. 648n
 Merula, T. 157n, 253, 512n, 521, 525n
 Merulo, C. 142, 315
 Migliavacca, L. 13n
 Mischianti, O. 129n, 134n, 148n, 150n-151n, 156n, 197n, 199n, 217n, 441, 449, 542n, 705n
 Mittarelli, G. B. 153n
 Moll, K. N. 11n
 Molli, G. P. 331
 Monaldini, S. 643, 655n-656n, 668n
 Monson, C. A. 148n
 Montalto, Cardinale 497-498
 Monte, Cardinale 497-498
 Monterosso, R. 133n
 Monteverdi, C. 20, 34, 39-40, 42-43, 51, 186-187, 226, 238, 460, 547
 Monti, G. 158, 442
 Monza, G. A. 339n
 Moore, J. H. 43n, 536n, 547-548

- Morales, C. 181, 187
 Moranti, G. 227
 Morari, G. 539n, 541
 Moraschini, G. 543n
 Morelli, A. 479n, 643n, 654n, 657n, 659n, 662n, 705n-706n, 708n-709n, 712n, 714n
 Moreschi, G. B. 521
 Moresco, G. 519
 Mori, G. A. 532n
 Morigia, P. 180n, 183n-184
 Morselli, F. 469n
 Mozzarelli, C. 474n, 484n, 488n, 490n, 492n-493n
 Mozzoni (carmelitano) 660
 Muller-Blattau, J. 304n
 Muratori, L. A. 663n
- Nádas, J. 141n
 Nardi, G. C. 651
 Navarro, J. 29-30n, 49
 Navas, J. 294, 296-297
 Negri, C. 184
 Neurone, F. 322n
 Noehles, K. 284n
 Noone, M. 181n, 189n
 Norsino, L. 519-520
 Novelli, M. 185n
- O'Malley, J. 107n
 O'Regan, N. 229n, 284n, 480n, 534n, 547n
 Odatio, G. 651n
 Occo, A. 497n
 Odescalchi, B. 333, 342
 Odescalchi, G. 645-647
 Odescalchi, G. M. 333
 Odo, G. 328
 Odoardi, G. 129n-130n, 138n
 Odoardo Farnese, 529
 Oliviero, A. 449
 Olivo, S. 237-255, 530n, 533, 537
 Olson, R. J. M. 179n
- Onori, R. 149
 Orlandini, G. M. 327
 Orrigoni, M. A. 651n
 Ortiz, D. 25-26, 29, 285n
 Osanna, F. 494
 Ostenga, T. 329
- Pacieri, G. 707n, 708
 Padoan, M. 104, 106n, 128n, 135n-136n, 155n, 180n, 183n, 197n, 239n, 248n, 250n, 254n, 284n, 457n-458n, 479n, 483, 501n, 507n-508n, 510n-519n, 521n-522n, 524n-525n, 530n, 538n-539n, 541n, 543n, 551n, 557n, 559n-560n, 566n, 568n, 574n, 576n, 580n, 646n, 654n
 Paglicci Brozzi, A. 649n, 668n, 671n, 673n, 676
 Pagnani, A. 140n
 Pagnini, B. 483
 Pagnone, F. A. 325-326, 341
 Paladino, C. 341
 Palermo, P. 507n
 Palisca, C. 512n
 Pallavicino, B. 485n-486n
 Pampuro, A. 106
 Pancotti, C. 651n
 Panigarola, F. 108
 Pantoja de la Cruz, J. 182
 Pantoni, A. 136n
 Paoli, U. 134n
 Paolo Tenorista da Firenze 141
 Parisi, S. 480n, 496n-497n, 502n
 Pasquini, B. 658, 709, 711, 714, 720
 Passadore, F. 20n, 457n, 462n, 507n, 654n, 656n
 Pastore, G. 471n
 Patalas, A. 145n, 199n, 458
 Patiño, C. 283, 295-298
 Patuzzi, S. 469n, 482n, 486n
 Pederzani, I. 516n
 Pedrell, P. 27n

- Pekkul Draper, P. K. 179n
 Pelicelli, N. 237n, 239, 241n, 243n-244n, 246n, 508n, 527, 529n, 535n, 612n
 Pellati, A. 324
 Pellegri, M. 549n
 Pellinghelli, G. G. 534
 Pellino, G. 498
 Penco, G. 125n, 127n, 159n
 Pepoli, E. 442
 Pepoli, O. 654, 656n, 661-663
 Peris Lacasa, J. 298n
 Pernati, P. F. 331, 334
 Perreti, A. *vedi* Montalto (cardinale)
 Perti, G. A. 443, 448-449, 451
 Pescasio, L. 494n
 Pescerelli, B. 149n
 Pestagallo, P. A. 338
 Pestaluzzi (Pistolozza), G. 342
 Pestelli, G. 647
 Petrarca, F. 185
 Petrobelli, P. 242n, 705n
 Petrocchi, M. 707n
 Petrucci, O. 14
 Petrucci, P. M. 705-707, 711, 713, 715-717, 719-720
 Pia, M. 663
 Piantanida, A. 339
 Piccioni, G. M. 217
 Picinelli, F. 184n
 Pierluigi da Palestrina, G. 29-30, 50-51, 112, 187, 283
 Pierotti Boccaccio, L. 150n
 Pierucci, C. 138n
 Pietrozanni, F. 487
 Pilon, L. 541n-542n, 545n
 Pincherle, M. 441
 Piperno, F. 197n
 Pisoni, C. A. 643n
 Pisoni, P. G. 643n
 Pizzota, C. 324n
 Planchart, A. E. 12n
 Poggi, G. 645n
 Poggiali, C. 241n
 Policanti, A. 458, 462
 Pollaiuolo, C. F. 327
 Pollaroli, C. F. 528n
 Polonio, V. 137n
 Pomponazzo, A. 478n
 Ponzio, P. 49, 104, 113
 Porpora, N. 327
 Porta, C. 142
 Powers, H. 409n-410, 414
 Poźniak, P. 304n-305n
 Praetorius, M. 217
 Preston, A. H. 13n
 Preti (de), B. 473n
 Prina, G. A. 328
 Privitera, M. 409, 441-442n

 Quadrelli, A. 662
 Quaglia, G. B. 546
 Quevedo (de), F. 110

 Raboni, G. 181n
 Ramazzo, G. B. 328-329, 343
 Rampazetto, F. 49
 Rangoni, P. M. 651
 Rasi, F. 501
 Raspi, M. 671-672
 Reardon, C. 113
 Recchi, A. F. 324
 Recchi, G. 324
 Reina, S. 246n
 Renkema, J. 111n
 Repar, G. B. 325-326
 Ricciardi, A. 110
 Riccio, A. 480n
 Riccio, G. B. 211n
 Richards Daniels, S. 21n
 Rigatti, G. A. 253n
 Righello, C. 495
 Righetti, S. 709n
 Rinaldi, M. 441, 449
 Rinuccini, O. 501

- Roche, J. 148n, 199n, 223n, 245-247n, 252n, 254n, 336n, 457n, 464n, 507n, 515n
 Rodriguez, P. L. 285n, 296, 297n-298n
 Rogna, L. 480n
 Romagnino, 336
 Romani, M. A. 508n, 517n, 528n
 Romano, P. 531n
 Romano, R. 513n
 Romero, I. 292-293
 Roncroffi, S. 242n
 Rosa Barezzani, M. T. 179n
 Rosa, M. 704n, 707n
 Rosina, G. 322n
 Rospigliosi, G. 709, 712, 720
 Rossi, A. 669
 Rossi, B. 646
 Rossi, D. 479n
 Rossi, F. 20n, 507n, 654n, 656n
 Rossi, G. 526n
 Rossi, G. B. 338
 Rossi, S. 498, 502
 Rossoni, G. 672
 Rostirolla, G. 112n
 Rota, G. 323
 Rotondi, C. A. 338
 Rotondi, G. B. 338
 Rourke, M. A. 179n
 Rousset, J. 510n
 Rovetta, G. 238, 547
 Rovigo, F. 478, 495
 Rugantino, G. 545
 Ruggieri, C. 149, 157n
 Russo, P. 148n
 Rustichelli, F. 654, 656n, 665-666, 670, 672
 Sabino, G. M. 460-461n, 463
 Saglier, G. 652, 654, 661, 665, 668-670, 671-674
 Salina, A. M. 340
 Salvatorelli, F. 612n
 Sanazani, D. 646
 Sanchez, M. S. 181n-182
 Sarti, F. 651
 Sartori, A. 536n
 Sartori, C. 179n, 199, 327n-328n, 339n-341n, 343n
 Scalvo, B. 183n
 Scardovelli, S. 476n
 Scarione, B. 322n, 331
 Scarlatti, A. 327
 Scarpini, M. 137
 Schnapper, A. 284n
 Schnoebelen, A. 198n
 Scott, A. B. 12n
 Scotto, G. 16, 23, 49
 Seay, A. 15n
 Secco Borella, F. 651
 Seguí, G. 292-293
 Seifert, H. 704n
 Selfridge-Field, E. 197, 211n, 612n, 719n
 Sergio di Damaso (vescovo) 708
 Sesini, B. 337
 Sforza Colonna, M. 183, 185
 Sganzzetta, P. 322n
 Signorucci, P. 142n
 Silva, A. 534
 Silvani, G. A. 48-50, 52
 Silvani, M. 48
 Simonetti, L. 198, 215, 460, 463
 Sirch, L. 703n
 Sitti, G. 241n
 Smither, H. E. 145n, 284n
 Sogliani, P. M. 507n
 Sogliani, D. 492n
 Solerti, A. 105n
 Sommervogel, C. 103n, 107n
 Spaccini, G. B. 518n-519n
 Spagnuolo, V. V. 643n
 Sparacciari, G. G. 141n
 Spinelli, G. 127n, 134n
 Spiriti, A. 645n
 Spolverini, I. 549

- Sponga, G. 146n
 Staffieri, G. 656n, 659n
 Stefani, G. 510n
 Steffan, C. 704n, 708n
 Steinheuer, J. 211n
 Stella, S. 34-35
 Stevenson, R. 30n
 Stinson, J. A. 141n
 Stradella, A. 674
 Stroppa, A. 341
 Stroppa, S. 704n, 707n
 Superchi, G. 482n
- Tacchini, D. 332
 Tagmann, P. M. 469n, 476n, 491n, 496n, 498n
 Tarditi, O. 42-43, 52, 125-159, 253
 Tarditi, P. 152-153, 155
 Tasso, T. 185
 Tebaldini, G. 703
 Tempesta, G. 462
 Temporelli, A. 321n, 322n, 342n
 Terino, 337
 Tibaldi, R. 179n, 494n, 507n
 Tinctoris, J. 415
 Todeschino, 339
 Toffetti, M. 128n, 249n, 339n, 646n
 Tolomei, B. 136
 Tomasello, A. 11n
 Tonelli, F. 524n, 550n
 Torelli, D. 128n, 135n, 153n, 155n, 197n, 217n, 247n, 249n-253n, 322n, 336n
 Tornelli, A. M. 330
 Torres, J. 296-297
 Torriani, A. M. 340-341
 Tortamano, N. 35, 50-51
 Torto, L. 33, 51
 Tortoretti y Nápoles, V. 285n
 Tory, G. 110
 Tovar y Paz, A. M. 290n
 Tozzi, M. L. 244n
 Trevisani, F. 499n
- Trilupatienè, J. 304-306
 Trolese, G. B. F. 127n, 135n
 Trotti, A. 668
 Trumble, E. 12n
 Turini, F. 462
 Turrini, G. 458, 460, 464
- Uberti, G. 517n
 Uccellini, M. 157n, 242n
 Ugo di S. Vittore 104
 Ulivioni, P. 514n
 Urreda, J. 295-296
- Vado, J. 294
 Valentini, A. 197, 217n
 Valentini, G. 35, 646-647
 Vannini, B. 149
 Vanscheeuwijck, M. 441n-442n, 449-450, 643n, 656n, 663n
 Varani, G. 668
 Vatielli, F. 441
 Vecchi, M. 537n
 Vecchi, Orazio 33
 Vecchi, Orfeo 33, 49, 179
 Vessia, G. N. 646n
 Viadana (da), L. 145
 Vialardi, R. 654, 668
 Vicentini, G. 494
 Victoria (de), T. L. 27-29, 33, 49, 51, 181, 187
 Vigilio, G. B. 474n, 484n, 488n, 490n, 492n
 Vignano, C. A. 324, 330
 Villa, A. R. B. 343
 Vincenti, A. 49, 158
 Viola, F. 535
 Virchi, B. 550n
 Visconti, G. B. 333
 Vitali, C. 526n
 Vitali, F. 38, 51
 Vitali, G. B. 47, 50, 444
 Vittorino, G. 461
 Vivarelli, G. 651n

- Vizzana, L. O. 148
 Von Fischer, K., 141n
 Von Pastor, L. 707n-708n

 Wagrowca (Z), A. 305n
 Walker, T. 240n
 Walther, J. G. 238
 Walty, J. N. 129n
 Ward, T. R. 11n-14n
 Weaver, R. L. 652n
 Weidensaul, J. B. 11n-14n, 17n, 20n
 Weil, M. S. 284n
 Wert (de), J. 485n, 494-496
 Westermann, C. 111n
 Whenham, J. 145n
 Wiering, F. 409n-410
 Wilkinson, C. 145n
 Willaert, A. 16-24, 51
 Wilson, E. M. 110n
 Wolf, U. 179n
 Wright Weaver, N. 652n

 Zabarella, L. 536n
 Zacconi, L. 411
 Zaggia, M. 106n, 135n
 Zanardi, M. 200
 Zani, M. 443, 451
 Zarlino, G. 411-412
 Zedoris, Claudio 476
 Ziani, A. 150n
 Ziani, M. A. 150n
 Ziani, P. A. 150n, 508, 546, 708
 Ziani, M. 327
 Ziino, A. 107n, 252n, 479n, 508n
 Zinanni, A. 643n
 Zuffi, G. F. 659-661, 665
 Zorzi, M. 551n
 Zucone, F. A. 329, 331

INDICE

JEFFREY KURTZMAN, <i>Hymns Published in Italy, 1542-1700</i>	p.	9
ROBERT KENDRICK, <i>Le intonazioni musicali delle Lamentazioni di Geremia: esegesi e significato</i>	»	101
DANIELE TORELLI, <i>Orazio Tarditi e i compositori della Congregazione Camaldolese</i>	»	123
CHRISTINE GETZ, <i>I Regii concerti spirituali (1605) di Stefano Limido e l'esportazione dello stile drammatico italiano</i>	»	177
THOMAS DUNN, <i>Lo zio oscuro: the Music of Giacinto Bondioli</i>	»	195
LUCIA BRIGHENTI, <i>La musica sacra di Simpliciano Olivo</i>	»	233
PABLO L. RODRIGUEZ, <i>La musica delle Quarantore nella Cappella Reale spagnola nel XVII secolo</i>	»	281
PIOTR POZNIÁK, <i>Un manoscritto polacco del Seicento con musica di Girolamo Frescobaldi</i>	»	301
DANILO COSTANTINI – AUSILIA MAGAUDDA, <i>La cappella musicale novarese di S. Gaudenzio negli anni 1649-1724</i>	»	319
MICHAEL DODDS, <i>La modalità dal tardo Cinquecento al primo Settecento: trattatistica, pratica liturgica e paradigmi di cambiamento</i>	»	407
MARC VANSCHEEUWJCK, <i>Una crisi in ambiente musicale bolognese: la polemica fra G.P. Colonna e A. Corelli (1685)</i>	»	439
FRANCESCO PASSADORE, <i>Gli «eccellentissimi autori» di don Stefano Corradini. Scelte e strategie per un'antologia motetistica (1624)</i>	»	455
LICIA MARI, <i>Il Diario di Santa Barbara (1572-1602): prima ricognizione di un'inaspettata fonte mantovana</i>	»	467

MAURIZIO PADOAN, <i>Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca: Santa Maria Maggiore a Bergamo e la cattedrale di Parma (1637-1659)</i>	»	505
ROBERTA CARPANI, <i>La «condotta dei musicisti» e dei comici nel 1677 a Milano</i>	»	641
LICIA SIRCH, <i>Intorno al Sant' Alessio di Carlo Grossi</i>	»	701
INDICE DEI NOMI	»	739

