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

18.

Barocco Padano
6

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

Brescia, 16-18 luglio 2007

a cura di
ALBERTO COLZANI - ANDREA LUPPI - MAURIZIO PADOAN

A.M.I.S. (Antiquae Musicae Italicae Studiosi)
Como 2010

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

Volume pubblicato con il contributo
della Fondazione CARIPLO Milano
e del Dipartimento Scienze Storiche e Filologiche
Università Cattolica di Brescia

con il patrocinio della Società Italiana di Musicologia

ISBN 978-88-97859-01-7
© 2010
A.M.I.S. - Via Leonardo da Vinci, 41 - 22100
Como amis_como@gmx.de

Barocco Padano 6 *propone gli atti del XIV convegno internazionale sul tema La musica e il sacro promosso dall'A.M.I.S. di Como, nel luglio 2007, nella sede dell'Università Cattolica di Brescia. Siamo convinti che si tratti di un contributo rilevante che si iscrive a pieno titolo nel progetto di ricerca elaborato alla fine degli anni Novanta del secolo scorso, allorquando i responsabili dell'associazione comasca ritennero opportuno – anche sulla scorta delle indicazioni emerse negli incontri biennali precedenti – mettere a fuoco in modo deciso e - per certi versi – sistematico una tematica affatto elusa dalla storiografia musicale.*

Nella nota introduttiva a Barocco Padano 5*, volume che coronava un impegno di vent'anni, abbiamo brevemente rilevato ragioni, istanze e moventi sottesi a questa scelta di campo.* Barocco Padano 6 *in tanto sembra rispondere a tali intendimenti in quanto non solo esplica e definisce orizzonti inquadrati o prefigurati nei convegni antecedenti, sì anche giunge a moltiplicare le prospettive di una ricerca che appare ben lontana dall'essere conclusa. Si può certamente affermare che questa consapevolezza – con diversa accentuazione – emerge in tutti gli interventi e, di conseguenza, l'articolato quadro dei temi affrontati si apre in innumerevoli direzioni. Si pensi, per esempio, al vario dispiegarsi della prassi esecutiva in ragione di un approdo editoriale fondato sull'*ad libitum*, ai repertori delle cappelle, alla individuazione di contesti e modelli istituzionali, all'apporto della pleiade sparsa dei 'minori' espresso in una temperie votata ad una febbrile sperimentazione. Proprio in quest'ultimo versante pare imporsi l'esigenza di estendere la ricerca alla "microstoria" o - per dirla con Daniele Torelli - alla "storia del quotidiano", nella convinzione che tale dimensione, ad onta di una marginalità fin conclamata, pretenda nuova e più attenta considerazione, laddove si intenda cogliere l'autentico portato di una vicenda culturale che non può di certo risolversi nei suoi vertici o nelle sue espressioni più appariscenti ed avvertite.*

D'altro canto la complessa trama dell'orizzonte inquadrato - ad un tempo vario ed articolato nel suo porsi fattuale – comporta una 'lettura' intesa a superare i limiti di una angolazione estremamente polarizzata, cioè a dire volta ad isolare l'aspetto particolare sottraendolo al sistema di appartenenza. A siffatta istanza metodologica rispondono in modo convincente i contributi riportati in Barocco Padano 6 *che si distinguono per una singolare disposizione all'indagine intertestuale e comparata in senso sia sincronico, sia diacronico.*

Da ultimo, anche in questi Atti, sono presenti interventi proposti da studiosi che si collocano in altra area disciplinare. È fin pleonastico rilevare come questa interrelazione tra campi d'indagine diversi costituisca un momento di assoluta rilevanza dal punto di vista estetico e storiografico. Proprio perché la cultura barocca rappresenta un universo comune del discorso, una proiezione interdisciplinare della ricerca riesce presupposto ineludibile per una corretta interpretazione di quanto attiene alla musica e, ovviamente, anche ad altri ambiti. A questi presupposti ha voluto ottemperare in particolar modo l'ultimo convegno promosso nel luglio scorso a Milano in collaborazione con l'Università Cattolica: musica, liturgia, teatro, arte figurativa, architettura e storia hanno avuto campo di incontrarsi nell'immediatezza di un confronto oltremodo fecondo ed illuminante.

Dedichiamo questo volume a ***Piotr Poźniak*** *che nel 2009 è giunto al compimento della sua attività didattica all'Università di Cracovia. A questo straordinario studioso polacco ci unisce un lungo percorso che da subito è andato oltre il comune interesse per la musica. Con lui abbiamo trepidato all'apparire di Solidarność, con lui ci siamo esaltati per l'elezione al soglio pontificio del suo carissimo amico Karol Wojtyła. La sua presenza, fondamentale in tanti incontri dedicati alla musica, si è sempre rivelata per noi una grande testimonianza di indomita passione civile.*

Il Presidente
Maurizio Padoan

RODOBALDO TIBALDI

Strumenti e forme strumentali nel mottetto italiano del primo Seicento: alcune riflessioni. Con una nota su *Incipite Domino* di Pietro Lappi

STRUMENTI E FORME STRUMENTALI NEL MOTTETTO ITALIANO DEL PRIMO SEICENTO: ALCUNE RIFLESSIONI. CON UNA NOTA SU *INCIPITE DOMINO* DI PIETRO LAPPI

La presente relazione, dal titolo certo assai ambizioso e in qualche modo anche presuntuoso, nasce da un lavoro di osservazione, schedatura e classificazione della produzione a stampa volto ad indagare il peso e il ruolo che l'apporto strumentale venne a significare nella musica sacra del primo Seicento e nel mottetto in modo particolare, allorquando si crearono i presupposti e le condizioni per una interazione paritaria o addirittura in senso contrario a quanto avvenuto normalmente nel corso del secolo precedente. Il periodo preso in esame, che va dagli anni immediatamente precedenti la fine del Cinquecento fino alla peste del 1629-30, è particolarmente interessante per i nostri fini; la prassi tardo-cinquecentesca di combinare all'atto dell'esecuzione voci e strumenti, di cui troviamo menzione in alcuni frontespizi e in resoconti vari, nonché dalla sempre maggior frequenza con cui strumentisti vengono assunti stabilmente nelle cappelle musicali[1], viene resa esplicita mediante l'inserzione di parti strumentali autonome che, pur mostrando spesso ancora una sostanziale identità di linguaggio con le parti vocali, indicano in maniera inequivocabile una direzione anche estetica nuova. Inoltre, vi sono diverse linee di ricerca che si muovono in senso sincronico, e soltanto verso gli anni '20 sembrano trovare una sorta di 'codificazione' nell'organico strumentale di uso corrente, costituito dalla coppia di violini accompagnati o meno da un ulteriore basso strumentale (più spesso un violone o un trombone) che diverrà pressoché definitivo nel decennio 1630-40, in concomitanza anche di un mutamento dello stile mottettistico, influenzato dalla musica vocale profana da camera e, in particolare, operistica, come ha messo in rilievo Roche[2] (anche se, comunque, è ancora tutto da indagare nei suoi molteplici aspetti).

---

1 In attesa di un quadro più completo sull'utilizzo degli strumenti in chiesa prima del XVII, sul contesto liturgico in cui intervenivano e su eventuali tradizioni locali in qualche modo perduranti anche successivamente rimando all'ampia panoramica offerta in MARCO DE PASQUALE, *Aspetti della pratica strumentale nelle chiese italiane tra tardo medioevo e prima età moderna*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra» XVI/2 (1995), pp. 239-268; ulteriore documentazione è offerta in RODOLFO BARONCINI, *«In choro et organo»: strumenti e pratiche strumentali in alcune cappelle dell'area padana nel XVI secolo*, «Studi Musicali» XXVII (1998), pp. 19-51.

2 Cfr. JEROME ROCHE, *Giovanni Antonio Rigatti and the Development of Venetian Church Music in the 1640*, «Music & Letters», LVII, 1976, pp. 256-267.

È evidente che tale argomento, tutt'ora *in fieri*, non può essere esaurito nell'ambito di una relazione congressuale; è mio desiderio semplicemente provare a fare un primo punto della situazione sulla base del materiale finora raccolto. Nessuna pretesa di completezza può essere avanzata, anche solo perché i più volte annunciati repertori specifici per la musica sacra da vent'anni a questa parte non sono ancora disponibili; da una mia ricerca personale, condotta sulla base del RISM, dell'ancora oggi insostituibile Eitner e di altri strumenti bibliografici (repertori particolari, cataloghi di biblioteche etc.), oltre all'importante saggio di Bonta, specifico sull'argomento e presentato come relazione al secondo convegno dell'AMIS[3], ritengo di aver esaminato direttamente o tramite descrizioni sufficientemente attendibili più dei tre quarti delle stampe mottettistiche edite nel periodo 1600-1630, e pertanto quello che offro nell'elenco posto in appendice (cfr. Appendice 1) può essere ritenuto un campione abbastanza indicativo, ovviamente sempre passibile di aggiunte e correzioni.

Innanzi tutto alcune premesse di carattere metodologico. La scelta del mottetto deriva non solo dall'ovvia considerazione che vede tale forma quella preferita dai compositori per la sperimentazione linguistica, fenomeno rilevabile già negli ultimi decenni del Cinquecento (basti pensare alla produzione mottettistica di un compositore come Orazio Vecchi, tanto per limitarmi ad un caso di cui mi sono recentemente occupato[4], o alle profetiche raccolte di *Sacrae cantiones* a tre voci come quelle di Antonio Mortaro del 1598[5]), ma anche per il

---

3 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 e Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1989, pp. 9-28; pubblicato anche iin inglese *The Use of Instruments in Sacred Music in Italy 1560-1700*, «Early Music», XVIII (1990), pp. 525-536, in cui compaiono i riferimenti bibliografici in nota, non presenti nel testo in italiano.

4 Cfr. RODOBALDO TIBALDI, *Stile e struttura nei mottetti di Orazio Vecchi. Con un'appendice su* Ave virgo gratiosa *di Monte e di Porta*, «Polifonie. Storia e teoria della coralità – History and theory of choral music» V/3 (2005), pp. 179-270 (trad. ingl. alle pp. 271-302). La rivista è disponibile anche sul sito internet della Fondazione Guido d'Arezzo (http://www.polifonico.org).

5 ANTONIO MORTARO, *Sacrae Cantiones tribus vocibus concinendae; quibus adiungitur altera cantio, cum sanctorum laetaniis, quae senis vocibus modulantur, cum sua partitione instrumentis etiam accomodatae*, Milano, erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1598. Cfr. JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 51, e soprattutto *sub voce* Mortaro in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll., ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. 12, pp. 575-576; si preferisce rimandare a questa edizione poiché nell'ultima (second edition, London, Macmillan, 2001, vol. 17, pp. 151-152) la revisione di Tim Carter omette alcune parti particolarmente interessanti. Per il genere del mottetto a tre voci tra Cinque e Seicento in area settentrionale cfr. SILVIA PERUCCHETTI, *La scrittura a tre parti in area padana nelle messe e nei mottetti tra la fine del '500 e l'inizio del '600*, laurea specialistica in Musicologia, Università degli Studi di Pavia, facoltà di Musicologia, a.a. 2007-2008.

carattere stesso del 'concerto ecclesiastico', il suo molteplice impiego, e la sua diffusione. Questo comporta che, a puro titolo statistico, il mottetto viene a inglobare parti strumentali prima e con assai maggior frequenza rispetto alla salmodia o alla Messa, ma non certo per ragioni che coinvolgerebbero un presunto conservatorismo di un genere piuttosto che di un altro; a mio parere, vi sono motivi assai più profondi legati al significato, alla codificazione e alla diffusione dello stile 'moderno', nonché soprattutto alla reale vitalità di una scrittura quale quella polivocale, non certo riconducibile solo e soltanto alle tradizioni contrappuntistiche tardo-cinquecentesche o al perdurare di un presunto 'stile antico' alla Palestrina o meno (e già l'impiego del termine «stile antico», oltre ad essere del tutto anacronistico, comporta una serie non indifferente di conseguenze su cui non posso ovviamente insistere in questa sede ma che sono facilmente comprensibili).

In secondo luogo, l'attenzione è stata rivolta necessariamente all'Italia settentrionale e all'area lombardo-veneta in modo particolare, con qualche minima deviazione verso centri come Bologna o Ferrara; nulla di simile a quanto avviene in questa zona è riscontrabile nell'Italia centro-meridionale, Roma compresa. Sappiamo come Roma sia stata uno dei centri fondamentali per la creazione e la diffusione del nuovo stile, e non è certamente solo la prefazione dei *Cento Concerti Ecclesiastici* di Viadana a testimoniarlo[6]; eppure anche un autore prolifico come Agazzari, per diversi anni attivo nel Collegio Germanico, non pare aver adoperato la mistione voci-strumenti. A mia conoscenza, vi è un solo componimento di tal genere, *Preparate corda vestra* di Paolo Agostini, per due voci, violino e liuto, tra l'altro contenuto in un'antologia edita nel 1625[7]. Nel genere della salmodia vi è l'interessante raccolta di Paolo Tarditi, comunque del 1620[8], e null'altro. Certo, questo è il quadro offerto dalla produzione a stampa; la tradizione manoscritta ci offre qualcosa in più, ma non molto, e in ogni caso non voglio divagare ulteriormente[9]. Per Napoli bisogna attendere la metà degli anni '30[10], e altre aree

---

6 Cfr. NOEL O'REGAN, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman* Concerto Ecclesiastico, «Journal of the Seventeenth-Century Music» VI/1 (2000), http://www.sscm-jscm.org/v6/no1/oregan.html.

7 Il brano è contenuto nell'antologia *Sacri affetti contesti da diversi eccellentissimi Autori raccolti da Francesco Sammaruco romano a 2. a 3. a 4. e aggiuntui nel fine le letanie della B.V.*, Roma, Luca Antonio Soldi, 1625 (RISM B I: 1625[1]). Sull'argomento si rimanda alla panoramica generale offerta in GRAHAM DIXON, *Roman Church Music: the Place of Instruments after 1600*, «The Galpin Society Journal» XXXIV (1981), pp. 51-61 (il mottetto di Paolo Agostini è discusso alle pp. 55 e 56 esempio 1).

8 PAOLO TARDITI, *Psalmi Magnif. cum quatuor antiphonis ad Vesperas octo vocib. una cum basso ad organum decantandi* [...] *liber secundus*, Roma, Luca Antonio Soldi, 1620; cfr. DANIELE TORELLI, *Musica sacra e strumenti a Roma: il 'caso' Paolo Tarditi*, «Studi Musicali», in corso di stampa.

9 Ad esempio, nel codice C.G.XIII, 25 della Biblioteca Apostolica Vaticana, vi è un

devono ancora essere indagate a fondo (ma soprattutto in rapporto a esemplari a stampa finora sconosciuti o manoscritti). Ma è ora di entrare nel vivo dell'argomento.

Dalla mia indagine sono risultate una sessantina scarsa di stampe contenenti mottetti con strumenti, e di carattere piuttosto eterogeneo; nella maggior parte dei casi sono edizioni di concerti a poche voci e basso continuo, ma anche raccolte di messe, salmi o anche di musica strumentale. Le tipologie sono piuttosto diverse, e passibili di articolazioni interne; spesso si fa riferimento allo strumento/agli strumenti impiegati per definire tali categorie (mottetto con tromboni, mottetto con i due violini etc.), ma può essere più proficuo riferirsi alla concezione generale a cui afferisce lo strumento quando si unisce con le voci. Propongo quindi le seguenti possibilità di massima, da intendere in senso orientativo, viste le interazioni tra l'una e l'altra esistente nel repertorio protoseicentesco.

1) Derivazione dalla prassi sostitutiva tardo-cinquecentesca. Il punto di partenza è costituito da una composizione concettualmente vocale adattata ad una vocale-strumentale per mera sostituzione; al suo interno si possono individuare i seguenti casi:

a) bicoralità ridotta: l'organico normale è costituito da due voci e due tromboni raggruppati in due cori ridotti (voce-trombone ciascuno). È senza dubbio la più impiegata nei primi due decenni del Seicento, perché permette di adattare facilmente all'atto dell'esecuzione una composizione concepita in maniera tradizionale, senza implicare un ripensamento della struttura globale nonché del linguaggio impiegato;

b) bicoralità effettiva: due cori a quattro voci ciascuno con una parte vocale e tre parti strumentali;

c) composizione a coro singolo da tre a otto parti di cui una o due vocali e le altre strumentali.

2) Aggiunta di una parte strumentale, normalmente acuta (notata in chiave di Do1

Magnificat a otto voci di Giovanni Bernardino Nanino in cui una sezione prevede un violino insieme al Basso, un'altra due Bassi, violino e cornetto (suddivisi in due cori); il loro impiego e, soprattutto, il loro idioma è però ancora strettamente vocale. La composizione è segnalata in JEAN LIONNET, *La musique à Saint-Louis des Français de Rome au XVII^e siècle*, supplemento a «Note d'Archivio per la Storia Musicale» n.s. III (1985) (prima parte), pp. 45-46 e IV (1986) (seconda parte), pp. 210-211,

10 Sull'argomento rimando a ALBERTO MAMMARELLA, *Tradizione e innovazione nella musica sacra a Napoli nella prima metà del XVII secolo*, tesi per il dottorato di ricerca in Musicologia, Università degli Studi di Pavia, 2007.

o di Sol2), ad un mottetto concertato anche a voce sola e basso continuo; il più delle volte vi è anche una parte grave (notata in chiave di Fa4), che è strettamente dipendente dal basso organistico o addirittura si limita al semplice raddoppio. Tali parti sono *ad libitum*.

3) Interazione tra voci e strumenti. A seconda dei casi, si può avere una continuità con la prassi tardo-cinquecentesca, una trasformazione della stessa o qualcosa di veramente nuovo che implichi una modifica della struttura compositiva. Le soluzioni, alcune delle quali riscontrabili già alla fine del Cinquecento (le prime due), possono così essere sintetizzate:

a) mescolanza tra forme tipicamente vocali e tipicamente strumentali, come nella canzon-mottetto milanese, con continue interazioni tra di loro;

b) interpolazione, in un mottetto concertato, di sezioni strumentali variamente definite come sinfonia, ritornello o, raramente, sonata; queste possono essere del tutto autonome e separate, in maniera tale da poter essere anche omesse, o essere integrate nella struttura generale;

c) soluzioni miste che prevedono ora il ricorso a sezioni autonome, ora l'integrazione tra sezioni strumentali e parti vocali, ora l'utilizzo di una certa omogeneità di scrittura tale da rendere identico il linguaggio tra voci e strumenti, ora la netta differenziazione idiomatica a seconda degli strumenti impiegati.

Da questo quadro complessivo nascono una serie di riflessioni, su alcune delle quali desidero soffermarmi in questa sede.

I.

Il mottetto con strumenti sembra rientrare nella categoria dell'eccezionalità (termine quanto mai ambiguo, ne sono consapevole) visto il numero piuttosto limitato di raccolte che li contengono, ed anche il loro peso interno; tranne alcune poche eccezioni, i mottetti con strumenti sono due-tre-quattro per raccolta, o anche solo uno. Inoltre, i grandi centri da cui si irradiano le componenti più interessanti e nuove, veramente in grado di far emergere le potenzialità del concertato e di superare il carattere occasionale e funzionale, spesso in odore di dilettantismo incombente (come testimoniano in qualche modo le parole di Banchieri ne *L'organo suonarino*, quinto registro), sono quasi del tutto assenti. La stessa cosa può dirsi per i compositori; se ci riferiamo a categorie per così dire assolute, ovvero la figura di spicco, si nota la pressoché totale mancanza di Monteverdi (solo in apparenza, naturalmente, e limitandosi al genere mottetto, in qualche modo ulteriore conferma di quanto appena affermato). Se ci orientiamo verso autori di diffusione assoluta nel panorama italiano e non, come Finetti o

Ghizzolo o Donati, oltre all'immancabile Viadana, ci troviamo di fronte a una analoga situazione. Vi sono certo dei centri di primissimo piano, capaci di operare una prima sintesi di esperienze molteplici e porre le basi per successivi sviluppi; un caso eclatante è costituito da Santa Maria delle Grazie a Brescia, ove sono operanti il maestro di cappella Pietro Lappi, gli organisti Cesario Gussago e Giovanni Francesco Capello, il cornettista Lodovico Cornale e il violinista Giovanni Battista Fontana, ma a quanto pare solo per un periodo limitato a poco più di trent'anni[11]. Considerazioni analoghe, anche se meno evidenti, possono valere per Vicenza, ma a quanto pare solo nel periodo in cui è maestro di cappella Leone Leoni[12]. I grandi centri sono per lo più assenti o, se ci sono, mancano le principali istituzioni religiose (Brescia ma non il duomo, Bologna ma non San Petronio e così via); San Marco di Venezia sembra essere l'unico presente, ma solo in virtù della pubblicazione postuma della seconda parte delle *Symphoniae sacrae* di Giovanni Gabrieli, la cui stretta dipendenza da organici e prassi marciane rendevano tale raccolta difficilmente utilizzabile in realtà diverse, e, a partire dal anni '20, grazie alla presenza di Alessandro Grandi quale vicemaestro di cappella. Se poi consideriamo tutto quello che conosciamo tramite fonti diverse, come documenti d'archivio, relazioni, descrizioni di solennità, e ciò che ci è pervenuto direttamente tramite i testimoni musicali, sembra ancora più marcata la contrad-

---

11 La documentazione sulla chiesa di Santa Maria delle Grazie è purtroppo assai scarsa e lacunosa, e riguarda per lo più periodi successivi; pertanto, per gli anni di attività di Lappi, Gussago e Capello bisogna rifarsi quasi esclusivamente alle loro opere per cercare di intravedere qualche spiraglio sulla prassi musicale di quella chiesa. Al riguardo cfr. LUCA MAZZUCCO, *Nuovi documenti sula chiesa di Santa Maria delle Grazie in 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, AMIS, 2004, pp. 291-317; ID., *Le messe di Pietro (1608): osservazioni sulla prassi esecutiva*, in *Barocco Padano 2*, atti del X convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 16-18 luglio 1999, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2002, pp. 285-302; RODOBALDO TIBALDI, *Strumenti e forme strumentali nella musica sacra a Brescia nel primo Seicento: le* Lamentationi *e i* Motetti e dialoghi *di Giovanni Francesco Capello*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, vol. II, a cura di Rosa Cafiero e Maria Teresa Rosa Barezzani, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1992, pp. 237-295. Su Fontana e Cornale, oltre alle voci in GIOVANNI BIGNAMI, *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1985, cfr. RODOLFO BARONCINI, *Giovan Battista Fontata «dal violino»: nuove acquisizioni biografiche?*, «Recercare» II (1990), pp. 213-224 (a p. 216 nota 12 qualche riferimento a Cornale, compreso il rimando agli *Elogi Historici di Bresciani illustri* di Ottavio Rossi, Brescia, Bartolomeo Fontana, 1608, p. 501); ID., voce «Fontana, Giovanni Battista» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 680-681.

12 Sulla prassi musicale nel duomo di Vicenza, in cui dal 1610 era attiva anche la cappella della Pia Opera dell'Incoronata, cfr. VITTORIO BOLCATO, *Leone Leoni e la musica a Vicenza nei secoli XVI-XVII. Catalogo tematico*, Venezia, Fondazione Levi, 1995 (Studi musicologici. C. Cataloghi e bibliografia, 3), pp. XXXI-LX.

dizione di fondo tra i due aspetti. Alcuni casi interessanti, poi, sono ancora per così dire confinati in centri di provincia; uno strumento come il fagotto, che compare nei pagamenti di Santa Maria Maggiore di Bergamo per i musicisti straordinari chiamati per la solennità dell'Assunzione del 1610[13], viene richiesto solo in due composizioni contenute nel terzo libro delle *Divine lodi musicali* di Giovanni Battista Riccio, edito nel 1620[14] (a parte naturalmente *Jubilate Deo* nelle *Symphonie Sacrae* di Gabrieli e, più avanti, tre mottetti facenti parte dell'omonima prima parte di Schütz, del 1629). In una di esse, *Jubilent omnes*, il violino è affiancato da un flauto, strumento che troviamo soltanto nella *Catena sacrarum cantionum* del per altro sconosciuto Federico Coda, edita nel 1626 quando il musicista era maestro di cappella a Tortona[15].

Per la verità, i primi casi in cui voci e strumenti sono accostati tra loro risalgono già alla fine del Cinquecento, e pur presentando tutti i suddetti elementi di eccezionalità, si orientano verso qualcosa di diverso: non la mera sostituzione di voci con strumenti (il che non implica alcun cambiamento nella concezione compositiva, ma solo un cambiamento di prassi esecutiva), ma l'accostamento e l'interazione di una forma vocale con una strumentale. È quanto sperimentano alcuni compositori milanesi come Giuseppe Gallo, padre somasco associato alla chiesa di Santa Maria Segreta[16], Agostino Soderini, organista nella chiesa di Santa Maria della Passione (1598) e successivamente nella chiesa domenicana di Nostra Signora della Rosa (1608), e Giovanni Domenico Rognoni Taeggio, nel 1605 organista in San Marco a Milano, i quali, accostando un mottetto ad una canzone presa da un altro autore o di propria composizione, danno vita a quello che in primo tempo è chiamato *concentus duplex*, e poi *canzon-mottetto*. Si tratta di un momento assai importante, che pure conosce una sua diffusione (almeno a livello di prassi compositiva), ma che però sembra rimanere confinato nell'ambito lombardo[17]; vi sono comunque ancora alcuni aspetti che andrebbero indagati a

---

13 Cfr. MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598-1626)*, Como, AMIS, 1983, pp. 210-211.

14 Per maggiori ragguagli bibliografici sulle singole stampe contenenti composizioni con strumenti obbligati citate nel corso del testo cfr. l'appendice al presente contributo.

15 Comunque sue composizioni compaiono, oltre che nelle antologie curate da Lorenzo Calvi (*Symbolae diversorum musicorum*, Venezia 1620), da Filippo Lomazzo (*Flores praestantissimorum virorum*, Milano 1626), nel celebre *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* (Venezia 1615) curato da Giovanni Battista Bonometti.

16 Cfr. ROBERT KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 80.

17 Per una prima panoramica del *concentus duplex* / *canzon-mottetto*, delle sue caratteristiche, dei compositori e della sua fortuna cfr. RODOBALDO TIBALDI, *Gli inizi dello stile concertante a Milano tra Cinque e Seicento: il* Sacrum opus musicum *(1598) di Giuseppe Gallo, la canzone-mottetto, ed una Messa di Giovanni Francesco Capello*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela e

fondo, come i legami con la tradizione lombarda della canzone strumentale, il suo utilizzo, le interazioni di linguaggio vocale e strumentale, le ricadute sull'organizzazione formale e sulla prassi compositiva, nonché le connessioni tra Milano e Brescia in termini di scambi musicali (Bona, Ghizzolo, Mortaro), che potrebbero rivelare interessanti sorprese.

Ribadisco che una tale prospettiva nasce dalla mera osservazione della produzione a stampa superstite, che non tiene ovviamente conto di realtà più complesse, di situazioni e prassi variabili, sicure ma non sempre documentabili tramite testimoni musicali, spesso lasciati solo manoscritti e non pervenuti sino a noi, che comunque creano una serie di questioni che ampliano il panorama ma che sembrano destinate a rimanere senza risposta. Potrei fare diversi esempi, ma per ragioni facilmente comprensibili mi limito a due soli casi che mi paiono particolarmente significativi, costituiti dalla cattedrale di Cremona e da Santa Maria Maggiore di Bergamo.

A Cremona, grazie ad una serie di impulsi diversi e all'interessamento dello stesso vescovo Sfondrati (il futuro Gregorio XIV), negli ultimi decenni del Cinquecento i fabbricieri decisero di dare un nuovo impulso alla vita liturgico musicale della cattedrale chiamando maestri di cappella in grado di creare qualcosa di nuovo, una volontà testimoniata dagli arrivi di Ippolito Camaterò e, soprattutto, di Marc'Antonio Ingegneri[18]. Le notizie sui concerti vocali e strumentali in cui veniva coinvolta anche la compagnia dei suonatori di viole sono molte, e lo stesso Ingegneri ricevette spesso compensi straordinari per la sua partecipazioni a tali «concerti» (così sono chiamati nei documenti d'archivio)[19]; per di più, a partire dal

---

Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999 (ConNotazioni, 2), pp. 313-349; importanti considerazioni sul contesto milanese, come anche sull'ambiente monastico femminile a cui sembrano afferire particolarmente le raccolte di Gallo e la prima di Soderini (grazie anche a dediche esplicite a monache) si leggono in ROBERT KENDRICK, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 219-225 (Gallo e Soderini 1598), e ID., *The Sounds of Milan* cit., pp. 222-223 (Rognoni e Soderini 1608). Trascrizione moderna delle composizioni di Rognoni e di Soderini (1608) in GIOVANNI DOMENICO ROGNONI TAEGGIO, *Canzoni à 4. & 8. voci... libro primo (Milan, 1605)*, ed. by James Ladewig, New York-London, Garland, 1992 (Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries, 16), pp. 147-216 e AGOSTINO SODERINI, *Canzoni à. 4. & 8. voci... libro primo (Milan, 1608)*, ed. by James Ladewig, New York-London, Garland, 1992 (Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries, 19), pp. 121-202.

18 Per una sintesi complessiva delle vicende della musica nel duomo di Cremona cfr. RODOBALDO TIBALDI, *La musica a Cremona dall'avvento della polifonia all'inizio del Settecento*, in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-170)*, a cura di Giorgio Politi, Cremona – Azzano S. Paolo, Banca Cremonese Credito Cooperativo – Bolis, 2006, pp. 416-453: 417-433, 436-445, 448-450.

19 Ricca documentazione in OSCAR MISCHIATI, *Marc'Antonio Ingegneri nei documenti della cattedrale di Cremona*, in *Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento*, atti della giornata

1580, la cappella ebbe tra i suoi elementi stabili un cornettista (che era pagato profumatamente), e la famosa polemica sull'intonazione dell'organo era stata causata anche dai problemi che si creavano nei concerti con voci e strumenti[20]. Le descrizioni di eventi particolari ci mostrano un uso abbondante ed anche scenografico degli strumenti, forniti dalla compagnia dei suonatori di viole e dal gruppo di piffari comunali, distribuiti all'aperto sulla piazza (sul battistero, sulla torre comunale, sulla Bertazzola, ovvero il porticato davanti alla cattedrale) e all'interno del duomo stesso, con ricercati giochi di eco[21]; furono le prime esperienze sonore, forse più determinanti di quanto non si possa pensare, del giovane Monteverdi, violista e allievo di Ingegneri, a sua volta suonatore dello stesso strumento[22]. A partire dal 1596 venne inoltre creata la Cappella delle Laudi per il servizio mariano del sabato sera, con un suo organico stabile costituito da un maestro di cappella, un organista, dieci cantori, quattro suonatori di trombone, un violinista e un cornettista; ogni sabato doveva essere eseguito almeno un mottetto «e questo in concerto con voci e instromenti». I principali musicisti cremonesi erano direttamente coinvolti, come il maestro di cappella e l'organista del Duomo, ovvero Rodiano Barera e Omobono Morsolino, poi successivamente Niccolò Corradini, Tarquinio Merula, ed altri, come l'organista della collegiata di Sant'Agata Bernardo Corsi che interviene nel servizio delle Laudi suonando il regale. Mi risulta francamente difficile pensare che gli strumenti si limitassero a

---

di studi, Cremona, 27 novembre 1992, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani e Antonio Delfino, Lucca, LIM, 1995, pp. 47-78.

20 Per la vicenda sull'intonazione dell'organo rimando soltanto a OSCAR MISCHIATI, *L'organo della Cattedrale di Cremona. Vicende storiche e documenti dal XV al XX secolo*, redazione e integrazioni a cura di Marco Ruggeri, Bologna, Patron, 2007, pp. 20-24 e relativi rimandi a tutti i documenti trascritti nelle appendici.

21 Durante la solenne cerimonia dell'offerta di due corone d'oro per la statua lignea della Vergine con il Bambino del 28 aprile 1596, in cui intervenne anche la neocostituita Cappella delle Laudi, vennero disposte due trombe nel coro e altre due in controfacciata, sulla trifora sovrastante la porta principale, per ottenere effetti di eco; queste avevano lo scopo di scandire i diversi momenti della cerimonia (inizio, Magnificat, fine dell'orazione, ingresso delle Compagnie). Venne inoltre eseguito un mottetto per due soprani che cantavano «con bellissima gorga» e organo, successivamente ripetuto dopo il Magnificat da «tutti i chori de' musici», ovvero a otto voci con tromboni, flauti, viole e cornamuse e ancora alla fine della cerimonia. La minuziosa descrizione dell'evento si deve al canonico Francesco Ferrari, *Relatione d'un voto solenne di due corone d'oro, offerte dall'illustre città di Cremona a le imagini de la Beata vergine e del Signor nostro*, Cremona, Barucino di Giovanni, 1596; cfr. RENATA PATRIA ROZZI, *La cappella delle Laudi del Duomo di Cremona. Origine, costituzione e storia dal 2 aprile 1596 al 3 aprile 1666*, in *Musica e Musicisti nel Duomo di Cremona. Documenti e testimonianze dal XV al XVII sec.*, catalogo della mostra (Battistero di Cremona, 15 aprile – 20 maggio 1989), Cremona, Coro Polifonico Cremonese, 1989, pp. 65–89: 68-70; TIBALDI, *La musica a Cremona* cit., pp. 437-439.

22 TIBALDI, *La musica a Cremona* cit., pp. 436-443.

raddoppiare e/o a sostituire le voci, anzi, le testimonianze sembrano indicarci il contrario, ma che cosa ci è pervenuto di tutto questo? Quasi nulla: niente di Barera e di Morsolino[23], cinque mottetti con strumenti di Corradini inseriti nella sua unica raccolta di mottetti concertati del 1624[24], nulla di Corsi, che pure pubblica alcune raccolte di concerti ecclesiastici.

Santa Maria Maggiore a Bergamo poteva vantare ben altra tradizione di cappella musicale e un prestigio, consolidatosi nel corso del XVI secolo, garantitogli da figure quale Gasparo de Albertis, Pietro Ponzio, Pietro Vinci, solo per citarne alcune[25]. A cominciare dalla fine del Cinquecento (rimando ovviamente alla fondamentale monografia di Padoan, che elenca gli organici a partire dal 1601[26]) sono quasi sempre presenti almeno due suonatori con compiti moltiplici (fino a tre strumenti), ma più spesso un cornettista, due o tre strumentisti ad arco, quattro-cinque tromboni, che vengono a mancare solo nei periodi di crisi, come la fine del 1617 e tutto il 1619, in cui la cappella viene drasticamente ridotta. Oltre all'impiego del repertorio per così dire consolidato, portato dell'esperienza tardo-rinascimentale, è verificabile tramite le note di acquisto l'impiego di opere veramente nuove anche dal punto di vista editoriale, come la «messa e salmi a sei voci di Claudio Monteverdi con il basso per l'organo», presente in cappella nel 1611, che altro non è che la messa e vespro della beata Vergine del 1610, ma anche mottetti a poche voci e basso continuo[27]. Dal 1598 al 1626 il maestro di cappella è Giovanni Cavaccio, solido musicista che pubblica, nel 1620, il *Nuovo*

---

23 Barera pubblica nel 1620 una raccolta specificamente dedicata alle lodi mariane del sabato sera con il concorso della Cappella delle Laudi, sul cui frontespizio sono nominati gli strumenti: *Laudes in honorem B.V. Mariae quae 8 vocibus variisque musicis instrumentis organo pulsanti partes inferiores, et superiores concini possunt*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1620; ma da quanto si può capire dall'unico esemplare superstite (nell'Archivio capitolare di Piacenza), mutilo di tre parti, si tratta di composizioni a due cori in cui gli strumenti raddoppiavano o sostituivano le voci, non interagivano con esse. Di Morsolino non conosciamo alcuna composizione sacra.

24 Ed. moderna: NICOLÒ CORRADINI, *Motetti a una due tre, & quatro voci con il basso continuo per l'organo (1624) — Mottetti sparsi in antologie*, edizione critica a cura di Rodobaldo Tibaldi, Milano, Edizioni Musicali La Bottega Discantica, 1999 (Cremonæ Musica, 3).

25 Per la fondazione della cappella e per il Cinquecento cfr. ALBERTO COLZANI, *Musica in S. Maria Maggiore a Bergamo dal 1361 al 1440*, «Rivista Internazionale di Musica sacra» VI (1985), pp. 224-237; PIER MARIA SOGLIAN, *Documenti di età* early modern *per la storia musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo*, in in *1802 Mayr a S. Maria Maggiore. Atti del Convegno di Studi per il Bicentenario della nomina di Giovanni Simone Mayr a Maestro di Cappella*, convegno di studi, Bergamo, 31 maggio - 1 giugno 2002, a cura di Livio Aragona, Francesco Bellotto e Marcello Eynard, Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai – Fondazione Donizetti, 2004, pp. 87-101; GARY S. TOWNE, *Gaspar de Albertis and music at Santa Maria Maggiore in Bergamo in the sixteenth century*, PhD diss., University of California, Santa Barbara, 1985.

26 PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit.

27 PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 199.

giardino di spiritual et harmoniosa ricreatione (Venezia, Alessandro Vincenti), una raccolta di mottetti con basso continuo in cui è evidente la preoccupazione di chi vuole cimentarsi con il nuovo genere senza rinnegare la propria formazione di contrappuntista, anzi, attingendo ad esso a piene mani (come per altro anche Monteverdi aveva fatto, e da par suo)[28]; nello stesso anno esce una silloge di salmi con basso continuo, e vi sono anche raccolte di messe con organo. Eppure, bisogna aspettare l'arrivo di Alessandro Grandi per avere stampe comprendenti strumenti obbligati, tra le quali il terzo libro di mottetti con sinfonie per due violini (1629), così importante per la definitiva affermazione di tale organico e la sua diffusione anche oltr'alpe[29].

Tali considerazioni tengono come punto d'osservazione privilegiato, se non esclusivo, la vita musicale 'pubblica' rappresentata dalla chiesa di una determinata località geografica; deve però necessariamente essere ampliata con altre realtà ecclesiastiche, come i conventi e monasteri maschili e, soprattutto, femminili, nei quali la ricca pratica musicale comprendente strumenti vari oltre all'organo è stata ed è oggetto di fondamentali studi, mentre tra i casi ancora da indagare a fondo vi sono i conventi francescani di città come Brescia, Milano o Bergamo (e altre ancora, naturalmente), in cui sono attivi come organisti Mortaro, Bona, Gallerano, Ghizzolo (tutti bresciani)[30].

---

28 Sulla raccolta in particolare e sull'impiego del mottetto concertato a poche voci e basso continuo in Santa Maria Maggiore cfr. RODOBALDO TIBALDI, *Monodia e stile concertante a Santa Maria Maggiore di Bergamo nel primo Seicento: il* Nuovo giardino di spiritual et harmoniosa ricreatione *(1620) di Giovanni Cavaccio*, in *Album Amicorum Albert Dunning in occasione del suo LXV compleanno*, a cura di Giacomo Fornari, Turnhout, Brepols, 2002, pp. 515-574.

29 Cfr. MAURIZIO PADOAN, *Sulla struttura degli ultimi mottetti vocali-strumentali di Alessandro Grandi*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra» VI (1985), pp. 7-66. Sull'importanza delle raccolte di Grandi e di quest'ultima in particolare cfr. anche JEROME ROCHE, *What Schütz Learnt from Grandi in 1629*, «The Musical Times» CXIII (novembre 1972), n. 1557, pp. 1074-1075; FRANCO PIPERNO, *La Sinfonia strumentale nel 1° volume delle «Symphoniae Sacrae» di H. Schütz*, in *Heinrich Schütz e il suo tempo*, atti del 1° convegno internazionale di studi, Urbino, 29-31 luglio 1978, a cura di Giancarlo Rostirolla, Roma, Società Italiana del Flauto Dolce, 1981, pp. 187-219.

30 Qualche indicazione bibliografica sull'argomento: CRISTINA ANDREOLETTI – SILVANA GIORDANI, *Attività e figure musicali nella chiesa di S. Francesco d'Assisi in Brescia*, in *Musica e devozioni nella chiesa di S. Francesco d'Assisi a Brescia*, Brescia, Padri conventuali – Chiesa S. Francesco d'Assisi, 1983, pp. 21-54; 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; DANIELE TORELLI, *Orazio Tarditi e i compositori della Congregazione Camaldolese: un modello della cultura musicale nel monachesimo seicentesco*, in *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, Como, AMIS, 2008, pp. 123-176; ROBERT KENDRICK, *The Traditions of Milanese Convent Music and the Sacred Dialogues of Chiara Margarita Cozzolani*, in *The Crannied Wall. Women, Religion, and the Arts in Early Modern Europe*, ed. by Craig A. Monson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992, pp. 211-

II.

Lo sfondo generale, il discorso di base potrebbe essere in qualche modo legato all'utilizzo del mottetto nel più ampio contesto liturgico musicale del primo Seicento, e in particolare del nuovo mottetto concertato a poche voci e basso continuo. Il destinatario privilegiato di tale repertorio sembra essere costituito dal piccolo contesto di provincia o anche cittadino, in cui assistiamo ad un fenomeno che è in parte una conseguenza a distanza ma tangibile del dibattito tridentino, ovvero la moltiplicazione delle cappelle musicali, almeno dal punto di vista nominale; sulla sua effettiva realtà spesso è lecito avere più di un dubbio: un maestro di cappella e un organista spesso identificabili nella stessa persona, qualche ecclesiastico che in seminario aveva avuto rudimenti del canto figurato, e la cappella era creata. In simili realtà è naturale che non vi fossero strumenti a disposizione, e che la loro eventuale presenza fosse legata a fatti assolutamente straordinari ed eccezionali. Da qui una prima linea di ricerca che potrebbe essere seguita: l'indagine attenta dei testi e il loro collegamento con solennità dell'anno liturgico.

Al di là di questo aspetto meramente funzionale, modellato sulle esigenze di piccole realtà, in contesti diversi e/o grazie alla presenza di un qualche compositore di talento, il nuovo concerto ecclesiastico può diventare un vero e proprio trampolino di lancio per un ripensamento della tradizione fondata su una tensione stilistica nuova, a seconda della volontà e dell'abilità del singolo. L'uso abbondante degli apparati strumentali nelle grandi istituzioni sembrava però essere legato ad altri momenti, quelli più spettacolari, *in primis* i vespri solenni e la Messa, insieme a importanti momenti dell'anno liturgico che venivano opportunamente sottolineati anche dagli strumenti, come il Triduo Sacro[31]; ma proprio per la composizione

233; ID., *Celestial sirens* cit.; ID., *I mottetti di Claudia Rusca*, in *Barocco Padano 3*, pp. 425-453; CRAIG A. MONSON, *Disembodied voices. Music and culture in an early modern Italian convent*, Berkeley, University of California Press, 1995; GIAN LODOVICO MASETTI ZANNINI, *«Suavità di canto» e «purità di cuore». Aspetti della musica nei monasteri femminili romani*, in *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, atti del convegno internazionale di studi nel IV centenario di fondazione della cappella musicale di S. Biagio di Cento (Cento, 13-15 ottobre 1989), a cura di Oscar Mischiati e Paolo Russo, Firenze, Olschki, 1993 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 27), pp. 123-141; FRANCESCO PASSADORE, *Luoghi pii, monache cantatrici e avvertimenti ai lettori: il mottetto a voce sola in area marciana dopo Monteverdi*, in *Barocco Padano 1*, atti del IX convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 13-15 luglio 1999, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2002, pp. 345-359.

31 Per un quadro generale cfr. MAURIZIO PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco*, in *La Musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di Sergio Martinotti, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 13-64. Le stampe musicali per la Settimana Santa a noi pervenute che prevedono l'impiego di strumenti obbligati (e che comprendono solo lamentazioni, Miserere e Benedictus, non i responsori) sono

interna dell'istituto 'cappella musicale' di realtà liturgico-musicali quali Santa Maria Maggiore a Bergamo, San Petronio a Bologna, San Marco a Venezia e via di seguito, ovvero per le possibilità sonore che il ricco organico offriva in vista di una degna celebrazione musicale di un evento liturgico, il piccolo mottetto a poche voci e basso continuo e eventualmente qualche strumento doveva sembrare o un momento di varietà, che appunto doveva limitarsi ad un momento, o una sorta di *diminutio*.

D'altro canto, se concentriamo la nostra attenzione sui primi due decenni del Seicento, che sono anche quelli fondamentali per l'affermazione delle nuove modalità compositive e per tentare di comprendere l'intrecciarsi delle diverse questioni legate ai diversi linguaggi idonei alla musica liturgica, possiamo vedere come è in questo periodo che abbiamo le più diverse soluzioni da parte dei compositori (spesso affiancate l'una all'altra) prima che, già alla fine del secondo decennio e soprattutto nel successivo, si imponga il modello poi codificato da Alessandro Grandi nelle sue sillogi, ovvero il mottetto con la coppia di violini, saltuariamente proposto in casi isolati dopo il 1610, ovvero successivamente alla pubblicazione dell'*Orfeo*, degli *Scherzi musicali* e del vespro della Beata Vergine di Monteverdi. Ed è facile osservare come la gran parte delle composizioni appartengano al primo tipo prima individuato, ovvero composizioni vocali adattate ad un insieme vocale-strumentale mediante mera sostituzione di una voce con uno strumento; e sono per lo più le parti medio-gravi, affidate a tromboni[32]. Un esempio di questo genere è costituito dai due soli mottetti con strumenti che Usper inserisce nella *Messa e salmi* del 1614, *Vulnerasti cor meum*, per Canto e cinque strumenti alla quarta bassa e *Intonuit de coelo*, per due Canti e quattro tromboni. La funzione degli strumenti è meramente coloristica, se non addirittura di ripiego; la composizione è concepita vocalmente, tanto è vero che nella stampa ciascuna parte, anche quelle esplicitamente affidata ai tromboni, ha il testo. Si tratta pertanto solo di un aspetto riguardante l'esecuzione, non la composizione.

La tipologia più frequente è costituita senza dubbio dal mottetto con tromboni che sorge dalla bicoralità ridotta al minimo essenziale, ovvero le due parti estreme;

---

comunque assai poche, e per i primi vent'anni del secolo sono sostanzialmente quelle di Capello (1612) e di Burlini (1614). Una vasta panoramica sul repertorio con diverse osservazioni meritevoli di ulteriori approfondimenti in RODOLFO BARONCINI, *L'ufficio delle Tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell'Italia settentrionale tra Cinque e Seicento*, «Recercare» XVII (2005), pp. 71-133.

32 Per pura ragione di completezza andrebbero computate in questo gruppo anche i casi in cui il trombone si limita a raddoppiare il basso organistico, come avviene in ben nove mottetti a voce sola, trombone e organo dei *Sacri concerti* di Costantino Baselli e in uno della *Riviera fiorita* di Burlini, sempre a voce sola; ma è chiaro che non si può nemmeno parlare di prassi sostitutiva, ma di mero rafforzamento sonoro.

ma non c'è da stupirsi, visto che, fin dal pioneristico lavoro di Adrio[33] (che meriterebbe forse una maggiore attenzione, o per lo meno un riconoscimento per le sue intuizioni), è stata sottolineata l'importanza della concezione bi- e policorale di carattere dialogico nella formazione del concerto ecclesiastico seicentesco. In buona parte delle stampe i pochi mottetti con strumenti inseriti sono solo di questo genere, come nei *Sacri fiori* di Leoni (1606; due), nel terzo libro dei concerti ecclesiastici di Viadana (1609; due), o nei *Sacri concerti* di Baselli (1614; quattro); a volte si mescolano ad altre tipologie, come avviene nei concerti ecclesiastici di Crotti (1607; uno su sei casi), nella *Riviera fiorita* di Burlini (1612; tre su dodici), negli *Odorati fiori* di Borsaro (1615; uno su due), o nelle più tarde *Sacrae cantiones* di Filago (1619; uno su quattro). Una breve parola di commento meritano due dei tre mottetti contenuti nella *Riviera fiorita*. In *Amavit eum* assistiamo ad una singolare interpretazione di questa possibilità mediante l'inversione di ruoli con due Bassi vocali e due strumenti acuti; l'accoppiamento prevalente vede strumento II – Basso I e strumento I – Basso II nella prima metà della composizione, prevalentemente strumento I-Basso I e strumento II-Basso II nella seconda metà ma in maniera più libera e meno schematica (Esempio 1 in cui ho raggruppato le parti in due cori per rendere più chiara l'idea della struttura di base). In *Mater semper virgo* i due strumenti gravi accompagnano quattro voci (due Canti, un Tenore e un Basso) accompagnando ora l'una ora l'altra ma in maniera non schematica e dando a volte l'impressione di una struttura a metà strada tra la policoralità ridotta e l'autosufficienza del dialogo concertante tra poche voci solistiche; si segnala anche che in qualche momento i due tromboni procedono per ottave parallele. Vi è inoltre un'intera raccolta così concepita, ovvero il *Novo giardino de concerti* di Borsaro, con venti mottetti organizzati secondo l'anno liturgico (con l'indicazione della solennità) e composti «per cantare a due chori con due voci, e due tromboni, o altri stromenti, o voci, secondo la comodità de Cantori»; ancora una volta, siamo davanti a concerti ecclesiastici a due cori ridotti, questa volta esplicitati fin dal frontespizio, in cui la parte grave di ciascuno è affidata ad un trombone, ma eseguibile anche a sole voci, tanto che il testo è stampato anche nei bassi tranne l'ultimo, un dialogo tratto dal Cantico dei Cantici[34].

---

33 ADAM ADRIO, *Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Berlin, Junker und Dünnhaupt Verlag, 1935.

34 Tutti i concerti di Borsaro sono stati ripubblicati nei volumi antologici curati dal Donfrid, ovvero i tre del *Promptuarium musicum*, editi a Strasburgo da Paul Ledertz (uno nella prima parte del 1622, dodici nella seconda del 1623 e quattro nella terza del 1627; cfr. RISM 1622[2], 1623[2] e 1627[1]), e nel *Viridarium musicum marianum* del 1627, edito a Treviri da Lazarus Zetzner (le tre composizioni mariane, tra cui il dialogo); in tutti (eccetto il dialogo, edito come compare nell'edizione veneziana) non vi è alcun riferimento al trombone, e nemmeno l'indicazione

Ancora più indicativo di questa prassi compositiva generale è il concerto *O bone Iesu* di Viadana, unico brano con strumenti compreso nei *Cento concerti ecclesiastici* del 1602, per Tenore e due tromboni, in cui assistiamo ad un'ulteriore riduzione; i due tromboni (entrambi in chiave di Fa4) sembrano i bassi di una originaria composizione mottettistica forse a otto parti ora unite ora divise in due cori adattati ad una pratica strumentale, mentre il Tenore, con le sue frequenti ripetizioni testuali e musicali (alcune letterali), dà spesso l'impressione di nascere dalla sintesi di due originarie parti vocali in dialogo (come in tutto l'episodio finale; cfr. Esempio 2)

In tutti questi casi, al di là di quanto compare nella stampa esplicitamente o implicitamente, siamo nel regno del più totale «ad libitum», nel senso che la parte affidata allo strumento è in sé essenziale (a parte le composizioni di Burlini, come vedremo tra poco), mentre è lo strumento stesso a non esserlo, in quanto sostituisce la voce e può a sua volta essere sostituito; è quindi solo una questione di sonorità, di effetto consigliato o di adeguamento ad una situazione contingente, e nulla che abbia a che fare con l'aspetto compositivo. A questo punto si aprono due strade diverse; la prima consente di esplorare, al di là della semplice prassi di sostituzione, l'aspetto sonoro ricercato, ovvero la nascita di un vero e proprio 'mottetto con tromboni', la seconda invece prende in esame da un altro punto di vista la pratica dell'*ad libitum* presente nelle suddette raccolte.

III.

Invece che semplice sostituto di una voce medio-grave, il trombone venne anche usato in *ensemble* di tre o quattro strumenti insieme ad alcune poche voci, con lo scopo ben preciso di differenziare idiomaticamente i due gruppi; in tal modo si contrapponeva un insieme caratterizzato dalla sonorità piena, ricca, ma anche dolce e solenne, e dall'andamento solitamente moderato (coro grave), ad un gruppo di una o due voci e organo assai più agile dal punto di vista della scrittura (coro acuto)[35]. Un celebre esempio, noto soprattutto per i suoi rapporti (molto indiretti, per la verità) con Monteverdi, è costituito da *Sancta Maria*, «concerto a cinque da suonarsi con quattro tromboni cioè tre bassi, un tenore, & il soprano sempre canta» (dall'indice dei libri-parte) di Amante Franzoni, tratto dal suo *Apparato musicale*[36]; si tratta di una sonata strumentale per quattro tromboni, di

originaria dei due cori.

35 ROCHE, *North Italian Church Music* cit., p. 82; DENIS ARNOLD, *Brass Instruments in Italian Church Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Century*, «The Brass Quaterly» I (1957), pp. 81-92.

36 *Apparato musicale di Messa, sinfonie, canzoni, motetti, & Letanie della Beata Vergine. A otto voci. Con la partitura de bassi, & un novo ordine, con che si mostra, come, & con istromenti, & senza si possa nell'organo rappresentare. Opera quinta*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1613. L'opera contiene «entrata & ritornelli» per l'introito, sinfonie al Sanctus e all'Agnus, una canzone al Graduale e

carattere moderatamente polifonico, e dall'imitazione prevalentemente ritmica, di dimensioni contenute, sulla quale il Soprano intona quattro volte, senza variazioni ritmiche, il testo litanico «Sancta Maria, ora pro nobis». Data la particolare struttura del brano, è ovvio che non ci siano rapporti di natura tematica o di altro genere tra la voce e gli strumenti, e più che al genere del mottetto, il brano appartiene alla tradizione della sonata con voce, nella quale si inserisce anche *Dulcis Jesu imago* di Giovanni Gabrieli[37], a sua volta debitrice anche al genere della battaglia.

Le composizioni più significative si collocano però più tardi, in coincidenza con una maggiore consapevolezza nell'uso degli strumenti accanto alle voci nel repertorio mottettistico (e non solo, naturalmente). Così si segnalano due composizioni di Carlo Filago nelle già menzionate *Sacrae cantiones* del 1619, *Diligam te Domine*, per due Tenori e tre tromboni, e *Confitemini*, per due Canti e quattro tromboni (o due tromboni e due chitarroni); in quest'ultimo, a parte un'ampia sinfonia introduttiva, si segnala la ricerca di una continua interazione e integrazione tra le voci e gli strumenti, in un gioco di proposte e risposte solo apparentemente di derivazione policorale, più sottilmente derivato, in realtà, da uno stile concertante tra parti vocali e tromboni intesi in senso globale, senza distinzione di ruoli, visibile anche dal notevole impegno richiesto agli strumenti (Esempio 3). D'altro canto Filago, l'«organista cromatico»[38], lavorava in un

all'Ite, e un elaborato mottetto per l'offertorio, *Laudemus Dominum*, con sinfonie a otto parti; descrizione della stampa in CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, Olschki, 1952, p. 188: 1613a. Postumi sono stati pubblicati degli appunti di Federico Mompellio per un saggio su quest'opera di Franzoni; è evidente l'omaggio al grande studioso scomparso, ma è davvero un abbozzo di lavoro, con integrazioni compiute da Massimo Gallarani: FEDERICO MOMPELLIO, *«L'Apparato Musicale» del servita Amante Franzoni*, a cura di Massimo Gallarani, «Rivista Internazionale di Musica Sacra» XIV (1993), pp. 211-269 (alle pp. 266-269 trascrizione della composizione). Per l'ampia bibliografia sui rapporti con la sonata di Monteverdi mi limito al contributo omnicomprensivo di JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 138-139.

37 Kassel, Landesbibliothek, Ms. 2° 53 C; ed. moderna in GIOVANNI GABRIELI, *Opera omnia*, VII: *Motets in manuscript sources and printed anthologies I*, ed. by Richard Charteris, Middleton, American Musicological Society, 2003² (Corpus Mensurabilis Musicae, 12/7), pp. 111-146. Cfr. CHRISTIANNE ENGELBRECHT, *Eine Sonata con voce von Giovanni Gabrieli* in *Bericht über der Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956*, Kassel, Bärenreiter, 1957, pp. 88-89; RICHARD CHARTERIS, *Newly Discovered Works by Giovanni Gabrieli*, «Music & Letters» LXIX (1988), pp. 343-363: 353. Sulla sonata per voce, anche se rivolto principalmente all'area tedesca, cfr. HOLGER EICHHORN, *Sonate con voci*, «Alte Musik Jahrbuch» I (1989), pp. 195-300.

38 Cfr. 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 e Ivano Cavallini, Adria, AMIS, 1985, pp. 99-150; ID., *Musica e Musicisti a Rovigo tra Rinascimento e Barocco*, Rovigo, Minelliana, 1987, pp. 80-120.

ambiente, quello trevigiano, che privilegiava in maniera considerevole le esecuzioni vocali-strumentali[39], e, in qualità di organista presso la cattedrale di Treviso, era alle dirette dipendenze di quell'Amadio Freddi al quale si deve la *Messa Vespro e Compieta* del 1616 con violino e cornetto obbligato[40].

Il brano più famoso e rilevante, secondo Roche[41], di questo particolare settore del repertorio mottettistico italiano, è il concerto a Canto e Alto e tre tromboni *Corda Deo dabimus* di Ercole Porta, tratto dal *Sacro convito musicale* (Venezia 1620)[42], per il forte contrasto tra la mossa e fiorita scrittura vocale e l'andamento solenne dell'*ensemble* strumentale. Nell'avvertenza «a benigni lettori» posta alla fine dei libri-parte l'autore stesso tende a precisare che in tutta la raccolta gli strumenti sono da considerare *ad libitum*, e che «parimenti il motetto Corda Deo dabimus si potrà recitare senza gli instrumenti». La precisazione sembrerebbe giustificata dal ruolo di (apparente) accompagnamento che gli strumenti rivestono, e in modo particolare in *Corda Deo dabimus* per l'evidente ruolo di accompagnamento del gruppo di tromboni, che non interagisce con le voci; ma proprio il ricercato effetto di profondità timbrica permette alle voci di risaltare con maggiore evidenza come in una sorta di sbalzo sonoro, e pertanto la presenza degli strumenti, ben lungi dell'essere *ad libitum* (semplice concessione dovuta a particolari contingenze), è assolutamente indispensabile (Esempio 4).

---

39 Importante era per esempio l'attività presso il monastero di monache benedettine di San Teonisto, nelle cui festività principali intervenivano musicisti esterni, tanto è vero che nel 1624 partecipò come organista Giovanni Francesco Anerio. Cfr. GIUSEPPE LIBERALI, *Giov. Francesco Anerio. Un suo 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.

40 AMADIO FREDDI, *Messa Vespro e Compieta a cinque voci con suo basso continuo aggiuntovi un violino, et cornetto per le sinfonie et per li ripieni*, Venezia, Ricciardo 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. Una trascrizione della sola Messa si trova in *Masses by Giovanni Francesco Capello, Amadio Freddi, Ercole Porta, Ignazio Donati*, ed. with an introduction by Anne Schnoebelen, New York-London, Garland, 1995 (Seventeenth-Century Italian Sacred Music, 2), pp. 37-102.

41 ROCHE, *North Italian Church Music*, p. 84.

42 La raccolta, contenente concerti nello stile moderno da una a sei voci con l'organo insieme ad una canzone a quattro, prevede anche l'aggiunta dei tre tromboni (uno dei quali funge sostanzialmente da raddoppio del continuo) affiancati dalla coppia di violini per le composizioni a cinque voci, ovvero due mottetti e la Messa, piuttosto nota per avere all'interno del Credo, tra «Sedet ad dexteram Patris» e «Iterum venturus est, una sezione strumentale piuttosto estesa chiamata «sinfonia». Trascrizione della Messa in *Masses by Giovanni Francesco Capello* cit., pp. 103-202.

IV.

Il riferimento alla presenza *ad libitum* degli strumenti, anche se solo apparente in quanto poi negata dalla stessa natura della musica, mi consente ora di tornare indietro e di percorrere l'altro sentiero prima indicato, riguardante non la sostituzione di una voce in sede di esecuzione, ma l'aggiunta di una o più parti strumentali, secondo diverse modalità, ma più spesso secondo quella che ho indicato essere la tipologia 2. Il punto di partenza può essere individuato nei concerti ecclesiastici di Crotti (1607) in cui ben tre dei sei mottetti con strumenti sono per Canto solo con cornetto o violino e trombone, questi ultimi «si placet». Come è evidente anche solo ad uno sguardo superficiale, siamo davanti a mottetti a voce sola e organo, del tutto analoghi alle altre due composizione di questo genere poste all'inizio della raccolta, a cui è stato successivamente aggiunto uno strumento per mere ragioni sonore. La partecipazione attiva del basso continuo, che in qualche modo è legato alla parte del Canto, dimostra ancora una certa tendenza piuttosto conservatrice nell'impiego della monodia; il trombone, senza essere una parte indipendente, si limita a raddoppiare il continuo, mentre il cornetto/violino alterna procedimenti paralleli rispetto al basso e (più raramente) alla voce ad andamenti più liberi, come se fosse una seconda parte vocale; ma si tratta, in quest'ultimo caso, solo di una apparenza, poiché la parte del cornetto/violino risulta strettamente dipendente dalla voce, e raramente assurge a compiutezza propria e autonoma. Lo strumento acuto accompagna, preannuncia o commenta singoli episodi, talvolta singole cellule melodico-ritmiche del Canto, ed avvolgendola in un alone sonoro, è come se cercasse di amplificare l'effetto della voce solista, come avviene in *O sacrum convivium*; in altre circostanze, come in *Congratulamini mihi* e, soprattutto, in *O gloriosa Domina*, siamo davanti ad una linea melodica, quella del Canto, liberamente parafrasata dallo strumento. È questa una soluzione assai semplice, adottata anche sistematicamente dal compositore rodigino Antonio Burlini per diverse sue opere, come la già menzionata *Riviera fiorita* del 1612 (i tre mottetti a voce sola richiedono solo lo strumento acuto, gli altri e la Messa due), la *Messa e salmi* del 1615, ma anche i salmi vespertini del 1613 e le lamentazioni per la Settimana Santa del 1614[43]; la partecipazione dello strumento grave è però più varia di quanto non avvenga in Crotti e in qualche modo più attivo; per quanto strettamente legato al continuo, non si limita al semplice

43 *Salmi intieri che si cantano al Vespro in alcune solennità de l'anno con due Magnificat, il tutto concertato a quattro voci co'l basso continuo per l'organo. Aggiuntevi ancora le parti per due istrumenti grave & acuto per chi ha tal commodità. Opera quinta*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1613; *Lamentationi per la Settimana Santa a quattro voci con un Benedictus a cinque e due Miserere a due chori, il tutto concertato alla moderna col basso continuo per il clavicembalo o spinetta, aggiuntovi una parte per un violino et il modo di concertarle che è notato nel basso continuo et in detta parte. Opera settima*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614. Su Burlini cfr. PASSADORE, *Musica e Musicisti a Rovigo* cit., pp. 58-79.

raddoppio dall'inizio alla fine, ma sceglie di accompagnare ora le voci, ora lo strumento acuto, usando letteralmente la parte del basso organistico o variandola melodicamente. In un unico caso (ma non nel repertorio mottettistico) la coppia di strumenti acuto-grave è impiegata autonomamente per un'ampia sezione strumentale denominata «sinfonia», che funge da introduzione al primo Magnificat contenuto nei *Salmi intieri* del 1613[44].

Nella *Riviera fiorita* troviamo anche quattro mottetti, i primi della raccolta, che prevedono l'aggiunta di un solo strumento se la composizione è a voce sola, e di registro contrastante; i tre per Tenore e continuo richiedono quindi uno strumento acuto, quello per Canto e continuo uno strumento grave. Questa soluzione è seguita anche da Costantino Baselli, cantore della cappella musicale del duomo di Vicenza[45], nel primo libro di *sacri concerti* (1614): i primi nove concerti sono per Canto solo (nell'indice è prevista la possibilità del Tenore, ma la chiave impiegata è comunque quella di Do1), e viene pertanto aggiunto un trombone. Anche in questi casi, come è piuttosto ovvio, lo strumento grave non si limita a raddoppiare il continuo pedissequamente, anche se non ha una sua linea melodica compiuta e autonoma; è come se punteggiasse qua e là ora per ragioni di profondità sonora, ora per mettere in rilievo, sottolineare e dare maggior importanza a particolari della struttura compositiva. È una soluzione assai semplice, facilmente 'esportabile' nelle cappelle musicali di provincia, ma di un certo effetto.

Una ulteriore, tarda testimonianza di questa prassi *ad libitum* si può osservare ancora nel 1629, nel concerto a quattro voci *Alleluia* che chiude il secondo libro di mottetti di Ignazio Donati a cinque voci (denominato *Madre de quatordeci figli* poiché contiene quindici composizioni diverse sul medesimo basso continuo), in è prevista una parte per un violino «se piace».

Visto il suo evidente carattere di 'addizione' *ad libitum* per mere ragioni di effetto sonoro, sono propenso a considerare questa soluzione una testimonianza scritta di una prassi di carattere improvvisativo, forse assai più diffusa di quanto non possiamo oggi pensare, poiché non doveva risultare difficile da 'inventare' al momento per uno strumentista anche solo di media preparazione; a tal proposito bisognerebbe forse riprendere in mano e riaffrontare la questione dell'improvvisazione «verticale», per riprendere la famosa terminologia del Ferand, con particolare e diretto riferimento agli strumenti musicali. I pochi studiosi che si sono in passato occupati della questione, tra cui Luigi Torchi, Gloria Rose e Howard Mayer Brown[46], si sono concentrati quasi esclusivamente sulla musica

---

44 Cfr. PASSADORE, *Musica e Musicisti a Rovigo* cit., pp. 70-72 (con trascrizione della «sinfonia avanti il Magnificat»); oltre alla bibliografia ivi citata cfr. anche KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers* cit., pp. 168-173.

45 Cfr. BOLCATO, *Leone Leoni* cit., pp. XLV-XLVII.

46 LUIGI TORCHI, *L'accompagnamento degl'istrumenti nei melodrammi italiani della prima metà del*

per il teatro, in cui esistono importanti questioni legate a questo argomento. Eppure, una delle fonti importanti prese a sostegno dalla Rose e da Brown è il trattato di Agazzari *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti nel conserto* (Siena, 1607), con la famosa distinzione tra strumenti di fondamento, quelli che reggono l'intera impalcatura armonico-contrappuntistica, e quelli di ornamento, «che scherzando e contrapontegiando rendono più aggradevole e sonora l'armonia» (p. 3); e sopra il basso possono suonare *tutti* gli strumenti nominati. L'operina di Agazzari è però rivolta alla prassi in chiesa, tanto da essere pubblicata contemporaneamente anche nel fascicolo per l'organo del secondo secondo libro di mottetti a due, tre e quattro voci, pervenutoci solo in un'edizione milanese dello stesso anno[47], quando la prima edizione doveva presumibilmente essere uscita a Roma tra il 1602 (anno di pubblicazione del primo libro) e il 1603 (anno di pubblicazione del terzo libro), ma della quale non sappiamo assolutamente nulla. Un'altra interessante testimonianza, già rilevata dalla Rose, è costituita dalle *Sacrae laudes* del 1603 (sempre di Agazzari), in cui il fascicolo del basso continuo è chiamato «Bassus ad organum et musica instrumenta», indicazione già presente nel frontespizio[48]; l'indicazione potrebbe anche non significare nulla di particolare, ma meriterebbe comunque ulteriori approfondimenti.

V.

Questo tipo di composizione che comporta un'aggiunta strumentale *ad libitum* ad una struttura già preformata denuncia una situazione molto interessante sotto l'aspetto storico ed esecutivo, perché permette di rendere più solenne una cerimonia liturgica con pochissimi mezzi, ma non obbliga il compositore a ripensare anche solo l'organizzazione formale; gli strumenti non hanno una valenza propria, non hanno momenti (anche brevi) di autonomia, e possono essere omessi senza nulla togliere alla tenuta del brano. Non va quindi confusa con un'altra tipologia apparentemente simile, in cui le voci (o la singola voce) sono sempre accompagnati da uno strumento acuto solo o da una coppia di strumenti acuto-grave, ma con ben altri intenti e risultati. Quello che è stato finora

---

Seicento, «Rivista Musicale Italiana» I (1894), pp. 7-39; GLORIA ROSE, *Agazzari and the Improvising Orchestra*, «Journal of the American Musicological Society» XVIII (1965), pp. 382-393; *Preface* a JACOPO PERI, *Euridice: An Opera in One Act, Five Scenes*, ed. by Howard Mayer Brown, Madison, A-R Editions, 1981 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 36-37), pp. x-xi «The Instrumental Parts».

47 AGOSTINO AGAZZARI, *Sacrarum cantionum quae binis, ternis, quaternisque vocibus concinuntur, liber II. Opus V. Motectorum. Cum basso ad organum*, Milano, erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1607.

48 AGOSTINO AGAZZARI, *Sacrae laudes de Iesu, B. Virgine, angelis, apostolis, martyribus, confessoribus, virginibus. Quaternis, quinis, senis, septenis, octonisque vocibus, cum basso ad organum, & musica instrumenta. Liber secundus*, Roma, Aloisio Zannetti, 1603.

reperito può così essere sintetizzato (l'asterisco indica la presenza esclusiva dell'una o dell'altra soluzione all'interno della raccolta):

Concerti con uno strumento acuto da solo:

*Baglioni (1608), *Maria Magdalena et altera Maria*, 2 Canti e Basso, uno strumento in Sol2;
Monteverdi (in Calvi 1620), *Fuge, fuge mundum*, Canto e Alto, violino;
Corradini (1624), *Ecce venit*, Canto e Tenore, violino;
*Merula (1624), *Nigra sum* e *Cantate iubilate*, entrambi per Canto e violino;
*Banchieri (1625), *Pulchra es*, *Anima mea* e *Nigra sum*, tutte e tre per Basso e violino o flauto.

Concerti con uno strumento acuto ed uno grave:

*Assandra (1609), *O salutaris hostia*, Canto e Basso, violino e violone;
Beccari (1611), *Laudate Dominum*, quattro voci, cornetto e trombone;
*Re (1618), *Ostende mihi* e *Tulerunt Dominum*, entrambi per Canto o Tenore, violino e violone;
Riccio (1620), *O salutaris hostia*, Canto e Basso, violino e fagotto
Corradini (1624), *Spargite flores* e *Cantate Domino*, entrambi per Canto, violino e violone o cornetto e trombone;
Coda (1626), *Iste sanctus*, Alto, violino e trombone, *Beatus vir*, Canto, Tenore e Basso, violino e trombone, *Beatus N.*, Tenore, violino e trombone;
Grandi (1629), *O beate Benedicte*, Canto e Tenore, violino e trombone;
Treviso (in Calvi 1629), *Diligam te, Domine*, Canto o Tenore, violino e violone

Si tratta di un repertorio ancora da indagare a fondo, in cui coesistono linee di tendenza diverse, in cui l'elemento comune è costituito dal diverso e più consapevole ruolo assunto dalle parti strumentali; il modello di riferimento è ancora una volta quello della bicoralità ridotta, con un coro strumentale ridotto ai minimi termini, ovvero alle due parti estreme (come avviene in diverse canzoni strumentali a due parti acute e due gravi suddivise in due cori, alcune delle quali contenute in tali raccolte), e un coro vocale limitato anche solo a una voce e basso continuo. Quando compare il solo strumento acuto, è il basso continuo a fungere da elemento comune ai due gruppi, e il *medium* limitato anche a una voce e un violino non pregiudica la ricerca di qualche cosa di nuovo anche in termini linguistici tramite la differenziazione idiomatica delle parti. Specifico anche che il mottetto di Filago rientra in questo gruppo, poiché il trombone si limita a raddoppiare il continuo dall'inizio alla fine.

Un altro elemento su cui saranno necessarie ulteriori indagini è che la quasi totalità di queste composizioni, ben diversificate dalla prassi semplice di Crotti e Burlini, proviene da compositori lombardi o attivi in Lombardia, e in particolare nei confini del ducato di Milano: Cremona (Corradini, Merula e Monteverdi), Pavia (Assandra, Re, forse Treviso, nonché Calvi, curatore delle antologie contenenti le composizioni di Monteverdi e dello stesso Treviso), Tortona (Coda, nato a Sartirana Lomellina), nonché Milano stessa (Baglioni). E non è un caso che in alcuni di questi mottetti la tecnica impiegata regolarmente o semplicemente ricordata a mo' di citazione sia quella della canzon-mottetto, talvolta anche in maniera esplicita, come nel mottetto di Baglioni («con una canzon Francese in Soprano» è specificato nell'indice di ciascun libro-parte)[49]. I soli compositori che escono da quest'area sono Grandi, che comunque nel 1629 è maestro di cappella in Santa Maria Maggiore a Bergamo, Riccio, di cui non sappiamo quasi nulla, ma che probabilmente fu attivo a Venezia (nel 1609 era organista e violinista della Scuola di San Giovanni Evangelista[50], e *Il terzo libro delle divine lodi musicali* venne dedicato al patriarca di Aquileia), Filago, come abbiamo visto attivo a Treviso, e Banchieri, in cui mottetti, denominati *sinfonie*, tendono a distinguersi dagli altri per una maggiore semplicità nella parte per il violino/flauto.

VI.

Accanto all'uso diverso del singolo strumento acuto (ed eventualmente di uno grave) con funzione diversa rispetto alla semplice addizione sonora alcuni compositori cominciano a sperimentare possibilità diverse che coinvolgono *ensemble* più numerosi e impiego di sezioni più specificamente strumentali variamente denominati ritornelli, sinfonie, raramente anche sonate, o anche senza una precisa indicazione[51]; e osservando quello che ci è pervenuto, o (più correttamente),

---

49 Ci sarebbe anche *Audite verbum Domini* a quattro voci di Cangiasi (*Melodia sacra quatuor, et quinque vocibus*, Milano, Tradate, 1612), che «habet insertam Cantionem musicis instrumentis ad libitum, pulsandum (quae vulgo) Canzon Francese appellatur»; purtroppo, essendo pervenuto solo il basso organistico, non è possibile nemmeno sapere se la canzone inserita era a quattro parti strumentali o meno. Sull'argomento rimando a TIBALDI, *Gli inizi dello stile concertante a Milano* cit., in particolare pp. 335-345.

50 Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi* (ed. orig. *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford, Blackwell, 1975), Torino, ERI, 1980, p. 113.

51 Non è sempre facile distinguere l'impiego vario dei termini, nel senso che talvolta sembrano usati indifferentemente; secondo la ben nota descrizione di Praetorius nella terza parte del *Syntagma musicum* (1619), «sinfonia» indicherebbe una composizione di andamento lento (e all'occorrenza anche autonoma, staccata dal contesto), «ritornello» una sezione di carattere mosso ripetuta identica o quasi nel corso di una composizione (e non utilizzabile come brano a sé stante, ma solo in rapporto a qualcosa). Questo però, almeno nel repertorio sacro, non è

quello che mi è stato finora possibile esaminare e schedare, è evidente un cambiamento di rotta degli strumenti nel mottetto sia per quantità sia per utilizzo successivamente al 1610. Non so dire se la grande lezione del Vespro monteverdiano (e in particolare del Magnificat a sette) possa essere servita come fonte di ispirazione; non ho ovviamente prove a sostegno, ma mi piace pensarlo. È comunque un dato di fatto che nel primo decennio troviamo davvero poco, ed appartiene ad un diverso modo di concepire la composizione mista vocale-strumentale; è naturalmente solo una constatazione, non un giudizio di valore, ed è del massimo interesse perché mostra come è stato posto e risolto il problema in maniera diversa (ma forse neanche troppo, a ben vedere) da come è stato affrontato dai compositori milanesi fin dalla fine del Cinquecento nel *concentus duplex* o *canzon-motetto*. Per esemplificare la situazione mi riferisco ancora una volta alla più volte citata raccolta di concerti ecclesiastici di Crotti, la prima opera a stampa che, programmaticamente, fa riferimento nel frontespizio alla presenza di strumenti («parte con voci sole, & parte con voci, & instrumenti») sempre esplicitatati[52]. Sono ben sei i mottetti di questo tipo, che formano una vera e propria antologia delle possibilità allora impiegabili in un contesto di provincia quale la Ferrara successiva alla devoluzione, ovvero il mottetto con tromboni a bicoralità ridotta (uno), il mottetto con aggiunta di uno strumento «se piace» (tre), a cui si aggiunge la fantasia strumentale per due cornetti o violini, trombone e ostinato del Soprano sul testo «Sancta Maria, ora pro nobis» (nella stampa non compare alcun termine quale sonata o altro), ben nota per essere un'antecedente, ma solo per ragioni cronologiche, dell'ampia sonata monteverdiana. Questa semplice composizione permette però a Crotti di trattare l'ultimo mottetto con strumenti (che è anche il brano di chiusura della stampa), *Pater peccavi*, per Canto, cornetto o violino e tre tromboni, in maniera diversa dagli altri ma simile a quest'ultima nella concezione generale. Il discorso musicale è condotto da tutto il complesso strumentale nel suo insieme, ed è la voce ad integrarsi all'interno di una scrittura notevolmente compatta come se fosse a sua volta uno strumento, scelta

sempre vero, e sembra che, a partire proprio dai mottetti di Grandi con la coppia di violini, venga usato di preferenza «sinfonia» anche per indicare sezioni vivaci che si ripetono sempre uguali in una composizione vocale. Sull'argomento cfr. FRANCO PIPERNO, *La sinfonia strumentale del primo Seicento*, «Studi Musicali» IV (1975), pp. 145-168 [parte I] e V (1976), pp. 95-141 [parte II].

52 Sull'ambiente musicale ferrarese in cui è attivo Crotti cfr. HARRIET APPERSON FRANKLIN, *Musical Activity in Ferrara, 1598 to 1618*, PhD. diss., Brown University, 1976; sui concerti di Crotti cfr. pp. 263-264, 270-271 e 300-301, nonché le trascrizioni di *O sacrum convivium* (pp. 494-496) e di *Sancta Maria* (pp. 497-503). Secondo la studiosa, che si fonda su una ricca documentazione, la raccolta di Crotti costituirebbe una eccezione nel panorama musicale piuttosto conservatore di Ferrara, senza però dimenticare che vi sono attive le due Accademie dello Spirito Santo e della Morte, e per un certo periodo è operante anche Alessandro Grandi.

consapevole e in qualche modo orgogliosa nel rivendicare la propria originalità (Esempio 5).

Questo esempio di Crotti è senza dubbio significativo, perché denuncia una esigenza diversa nella considerazione del mottetto da parte dei compositori stessi, una volontà di sperimentare cosa può succedere quando voci e strumenti si uniscono tra loro, quali relazioni di scambio ma anche di singola autonomia possono crearsi. Inoltre merita attenzione proprio per il suo essere rivolto a piccole realtà, quelle che non si possono permettere grandi organici, ma non per questo vogliono rinunciare a qualcosa di diverso, in grado di sottolineare particolari momenti della liturgia o determinate solennità. A questo punto è come se avessimo individuato i due estremi della situazione: da un lato il concertato grandioso, con solisti di provate capacità virtuosistiche ed espressive, coro vocale che interagisce e gruppo strumentale autonomo, dall'altro il mottetto a voce sola e organo con violino o cornetto, e magari anche un trombone, ad libitum. Sono però due situazioni estreme, da valutare diversamente. Nel primo caso non dobbiamo dimenticare che il grande modello di riferimento, ovvero la seconda parte delle *Symphoniae Sacrae* di Gabrieli, contenente quel capolavoro assoluto e ancora oggi sconvolgente che è *In ecclesiis*, non venne conosciuta fino al 1615, e che comunque ben poco si poteva prestare ad un'esportazione fuori Venezia. Nel secondo caso, siamo invece davanti ad una possibilità sicuramente appetibile dal punto di vista commerciale, ma utilizzabile in senso estensivo in realtà davvero piccole, che esigono un loro repertorio specifico anche più sonoro; altrove, può andar bene solo come situazione transitoria o come momento di *varietas*, come accennavo in precedenza. Senza dubbio, *in medio stat veritas*: le soluzioni più interessanti nel lasso cronologico preso in esame sono costituite da quelle realtà di media grandezza in cui arrivano, anche solo per un periodo limitato figure di primo piano o di indubbia professionalità e spirito di innovazione, che si adeguano alle risorse locali o le potenziano in misura contenuta, e adattano a tale *medium* le possibilità dello stile concertato creando qualcosa a metà strada tra la grandiosità delle istituzioni maggiori e le 'ristrettezze' del concertato ridotto, ovvero qualcosa che così come si presenta nella stampa è già sufficiente, ma che nelle mani di esperti musicisti è tranquillamente adattabile a organici maggiori e più complessi; ed è in questo contesto che l'impiego degli strumenti musicali comincia ad essere visto in maniera diversa e più consapevole anche all'interno del mottetto, dopo la grande lezione offerta dal Vespro monteverdiano e dal Magnificat a sette in modo particolare. Lo stesso capolavoro di Monteverdi si impone per l'eccezionale grandiosità e drammaticità insita nella musica stessa, ma è comunque eseguibile con un numero limitato di cantori (dieci in tutto) e di strumentisti, se questi, come avveniva allora, sono in grado di suonare più di uno strumento, come testimoniano anche recenti esecuzioni e incisioni discografiche.

Come accennato prima, un importante impulso ad un cambiamento di rotta si ebbe con l'integrazione nella struttura formale del concerto ecclesiastico di sinfonie, ritornelli, sonate puramente strumentali, in quanto, se veramente previste all'atto della composizione, non potevano poi non avere un'incidenza maggiore in tutto il componimento. È però anche vero che non sempre questo avviene veramente, ma rientra in abitudini ben consolidate; e a tal proposito si possono citare gli otto mottetti a otto voci con cui Gussago chiude la sua raccolta di sonate strumentali del 1608. Ciascuno di essi è preceduto da una sinfonia strumentale «da suonare avanti, & doppo secondo il placito, & commodo de sonatori», come è detto sul frontespizio. Queste sinfonie sono brani non particolarmente estesi, mediamente compresi tra le quindici e le venti misure di breve, e sono in sè stessi conchiusi, ovvero terminano prima che il mottetto debba attaccare; a parte la coerenza modale, non vi è alcun rapporto tra voci e strumenti per quanto riguarda il materiale tematico, e quindi possono tranquillamente essere omesse senza problemi[53]. Le composizioni sono denominate nel loro insieme «concerti» per la presenza di un gruppo strumentale accanto ad uno vocale, ma non vi è interazione tra i due (a meno che gli strumenti non intervengano a raddoppiare le voci; ma questo è un altro discorso riguardante la prassi, non la composizione). Possono essere anche indicative di un modo di procedere implicito, nel senso che, all'occorrenza, veniva composta una sinfonia di apertura (e/o di chiusura) anche per brani che originariamente non la prevedevano. Un esempio di tale prassi è costituito dal salmo *Laudate Dominum* di Agazzari (dai salmi vespertini a tre voci del 1609[54]); secondo la rubrica, deve essere preceduto da un'introduzione strumentale («prima si fa una sinfonia di stromenti»), ma nella stampa di Amadino (e nemmeno nelle successive ristampe del 1613, 1618 e 1620) la relativa musica non è tramandata. È però verosimile pensare che, nel caso dei concerti di Gussago e di analoghe composizioni, in momenti stabiliti dal maestro di cappella sulla base della struttura musicale (valutazione dei tutti, momenti particolari, scelta di valorizzare alcuni dettagli etc.), gli strumenti intervenissero anche nell'esecuzione del mottetto raddoppiando le voci o anche all'occorrenza sostituendole in alcuni tratti, in modo da creare ulteriore varietà, secondo un minuzioso e per nulla meccanico lavoro di 'concertazione' vera e propria. Labili tracce di questa possibilità si trovano occasionalmente nelle stampe, normalmente mute sotto tale aspetto; nei *Salmi concertati* a due cori di Girolamo Giacobbi,

53 PIPERNO, *La sinfonia strumentale* cit., parte II, p. 96. Trascrizione dei concerti in CESARIO GUSSAGO, *Sonate a quattro, sei, et otto, con alcuni concerti a otto (Venice, 1608)*, ed. by Andrew Dell'Antonio, New York-London, Garland, 1994 (Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries, 20), pp. 235-417.

54 *Psalmi sex qui in Vesperis ad concentus varietatem interponuntur, ternis vocibus. Eosdem sequitur Completorium quaternis vocibus* [...] *Opus duodecimum*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1609.

maestro di cappella in San Petronio di Bologna, ad un primo coro a cinque voci (indispensabile, corrispondente a quello che Viadana chiamerà «coro favorito») risponde un secondo coro grave a quattro voci costituito da un Contralto e da tre parti strumentali (tromboni o viole o altro; all'occorrenza può essere omesso). Queste tre parti del secondo coro hanno comunque il testo sottoposto quasi regolarmente, talvolta in carattere tutto maiuscolo, tranne in alcuni casi in cui vi è una linea continua; e grazie alla prefazione «ai cortesi lettori» sappiamo come era prevista l'esecuzione. Le parti strumentali potevano essere eseguite anche dalle voci, che però dovevano tacere e lasciare spazio ai soli strumenti quando vi era la linea continua; davanti al testo stampato in maiuscolo, erano invece gli strumenti a dover smettere di suonare per lasciare cantare le voci. Un'attenta considerazione della concertazione voci-strumenti prevista dall'Autore potrebbe essere illuminante sulla maniera di mescolare le varie possibilità esecutive in situazioni analoghe anche in mancanza di indicazioni più o meno esplicite. Nelle raccolte salmodiche vi sono altri casi del genere, come nei salmi a quattro cori di Viadana, ma la distribuzione dei compiti è lasciata al maestro di cappella, non essendovi segni nella stampa.

Un altro caso in qualche modo assimilabile al precedente può essere osservato nel mottetto *Congratulamini mihi omnes* tratto dai *Varii concentus* (Venezia 1609) del bolognese Domenico Brunetti. Si tratta di un mottetto in stile moderno a sette voci concertanti, e strutturato in vari sezioni: un iniziale episodio corale (introdotto da una voce sola) che funge da ritornello, una serie di tre episodi interni a voce sola con basso continuo e una conclusione concertante a gruppi vocali dialoganti. L'episodio centrale vede la voce solista, un Alto, accompagnato da una *Symphonia Istrumentorum trium* non specificati ma presumibilmente tromboni (Do4-Do4-Fa4); è senza dubbio vero che questi tre strumenti potrebbero essere sostituiti da voci sottoponendo senza alcun problema il testo corrispondente, ma verrebbe a vanificarsi l'idea dell'ulteriore contrasto sonoro all'interno del mottetto (Esempio 6). D'altro canto, è anche questo caso difficile pensare che in tutta la composizione gli strumenti suonassero solo e soltanto in questa sezione; anche se non vi sono indicazioni nella stampa, il loro impiego doveva essere maggiore in raddoppio alle voci, secondo la volontà (e le possibilità) del momento.

Si potrebbero fare altri esempi, ma ciò che risalta è che una concertazione mista voci-strumenti non risultante dalla stampa o appena accennata era senza dubbio praticata, forse addirittura preferita se le condizioni lo consentivano (anche perché spesso l'opulenza sonora risultante, il gioco soli-tutti, voci-strumenti etc. consentiva di celare la modestia della reale qualità musicale); era però, lo ripeto, una questione di prassi che non incideva sul pensiero compositivo.

VII.

Un'interessante alternativa di questo modo di procedere può essere visto anche nei casi in cui sezioni strumentali sono integrate all'interno di una composizione e non poste o presupposte prima o dopo; ancora una volta siamo nell'ambito del «si placet», ma questa volta su un piano e in un senso diverso, come vedremo subito. Nel primo libro delle *Sacrae melodiae* di Pietro Lappi (1614) sono contenute alla fine sette sinfonie strumentali a quattro, cinque e sei voci senza indicazione degli strumenti; sono composizioni non particolarmente ampie, in due o tre sezioni, spesso in ritmo ternario, e per ognuna di esse è specificato il tono d'impianto (manca solo quella per il settimo tono). Come è ovvio, la loro collocazione in chiusura di una silloge vocale ha fatto pensare ad un loro possibile impiego «in connessione con i mottetti [...], ed in particolare con quelli composti nella stessa tonalità, cui le sinfonie potevano fungere [...] oltre che da introduzione anche da intonazione musicale»[55]; questo è senza dubbio vero, ma esaminando nel dettaglio la raccolta è possibile compiere un passo ulteriore. Diversi mottetti a voce sola contengono al loro interno sezioni riservate al solo organo quasi sempre denominate «sinfonia», mediamente di tre brevi in tempo binario, più estese in ritmo ternario; la «spartitura» per l'organo riporta sempre, oltre alla parte grave, anche la parte della voce più acuta (a parte le composizioni per Basso solo o due Bassi, in cui compaiono solo queste), in una sorta di «partitura per Soprano e Basso» («Bass-Soprano score», per riprendere la terminologia della Horsley[56]). Nella quasi totalità di queste sinfonie la parte superiore è assente (vi sono solo le pause corripondenti), lasciata alla libera improvvisazione dell'organista, tranne in un solo ma significativo caso costituito dal primo concerto, *O quam suavis*, per Canto o Tenore. Vi sono qui tre sinfonie in tempo ternario (ma l'ultima è identica alla prima), ognuna delle quali ha anche la parte superiore in chiave di Sol2 (tutto il resto è in Do1, come la voce), una situazione certo non rara nel repertorio mottettistico del primo Seicento[57]; l'interesse sta nel fatto che entrambe le parti corrispondono perfettamente al Canto e al Basso della Sinfonia del secondo tono

55 PIPERNO, *La sinfonia strumentale* cit., parte II, p. 98.

56 Cfr. IMOGENE HORSLEY, *Full and Short Scores in the Accompaniment of Italian Church Music in the Early Baroque*, «Journal of the American Musicological Society» XXX (1977), pp. 466-499, saggio ancora oggi insuperato e ricco di indicazioni.

57 A tal proposito si possono citare due composizioni di Adriano Banchieri contenute nel *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici* (Bologna, eredi di Giovanni Rossi, 1613; ed. anast. Bologna, Forni, 1969), ovvero il concerto nono *In voluntate tua, Domine*, che ingloba la «Sinfonia all'aria del Gran Duca musicale», e il dodicesimo «in varia sinfonia», con la parte superiore notata in chiave di tenore ma trasponibile all'ottava superiore se il mottetto è cantato da un Tenore anziché da un Soprano. Nel celebre *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* vi è il mottetto *Salve aeterni* di Raimondo Balestra, per altro già citato da Bukofzer nella sua classica monografia sulla musica barocca, in cui le diverse «sinfonie» sono presenti nella partitura organistica nelle due parti estreme.

posta al termine della stampa insieme alle altre (Esempio 7). A questo punto mi pare evidente che la realizzazione sonora del mottetto poteva variare a seconda delle possibilità del momento; se vi erano strumenti a disposizione, questi intervenivano nelle sinfonie, altrimenti era l'organista a suonarle sul proprio strumento. Nelle sinfonie degli altri concerti vi sono a volte dei riscontri parziali, a volte nulli, ma il significato di *exemplum* di quel primo concerto rimane comunque evidente, sia per la composizione di altri brani *ex novo* su quei bassi, sia per la loro esecuzione polistrumentale o organistica; e le sette sinfonie conclusive possono (non necessariamente devono) fornire un modello di come comportarsi. A tal proposito si possono ricordare anche le parole con cui Capello chiude la sua avvertenza ai «signori musici» posta alla fine dei suoi *Motetti e dialoghi*: «Le sinfonie, e ritornelli fraposti, serviranno anco ad altre occorrenze, come sanno gl'intendenti, a quali bacio le mani».

Siamo senza dubbio davanti a due situazioni diverse. Nel caso di Gussago o di Agazzari, il ruolo della sezione strumentale, e quindi degli strumenti stessi, è nullo per ciò che concerne la pianificazione di un mottetto, in quanto siamo davanti a due momenti diversi che vengono accostati solo alla fine, e di cui uno risulta palesemente superfluo. Nel secondo caso, la sezione strumentale è invece parte integrante della struttura del mottetto, e l'elemento *ad libitum* è costituito solo dalla sua modalità esecutiva. L'eventuale scelta di usare in entrambi i casi degli strumenti accanto alle voci apre, a mio parere, un'ulteriore questione sulla possibile insufficienza del testo musicale tramandato dalle stampe dell'epoca, o forse più correttamente sulla sua possibile interpretazione. Tale osservazione può apparire scontata o banale, ma non voglio fare riferimento ad argomenti quali la prassi dell'ornamentazione improvvisata o la realizzazione del basso continuo o la scelta degli strumenti da adoperare in mancanza di chiare indicazioni; piuttosto desidero porre l'attenzione sul fatto che ciò che è materialmente fissato dai caratteri tipografici si pone talvolta in maniera autosufficiente al livello minimo, ovvero al livello fruibile dalla quasi totalità delle cappelle musicali di provincia, ma al suo interno vi sono tutti gli elementi per 'amplificarlo', per renderlo più grandioso, se le forze esecutive lo consentono e se il maestro di cappella è in grado di farlo in maniera soddisfacente. A questo punto può entrare in ballo il ruolo attivo del maestro di cappella (o dell'organista, a seconda dei casi); e cerco di spiegarmi meglio prendendo come esempio il citato *O quam suavis* di Lappi. La scelta minima è quella di eseguire il concerto con una voce e l'organo, e la composizione non ha bisogno d'altro; l'organista trova all'interno della stampa tutto quello che gli serve (anche come eseguire le sinfonie interne), e deve limitarsi solo ad accompagnare il Soprano. Può naturalmente optare per una sua propria realizzazione delle sinfonie, e questo rappresenta un piccolo passo in più. Il maestro di cappella può però avere a disposizione un gruppo di strumentisti;

dovendo eseguire la composizione in una qualche occasione solenne (una qualche festività mariana, per esempio, o una celebrazione per una santa patrona), può affidare a tale gruppo l'esecuzione delle sinfonie, e il mottetto da puramente vocale diventa vocale-strumentale, sempre e solo utilizzando materiale della stampa stessa. Risulta però difficile pensare che, in tali casi, si impiegasse un gruppo di cornetti e/o archi e tromboni per far loro suonare alcune poche misure all'interno del concerto stesso; se valutiamo il repertorio coevo che ha una struttura simile, come i più volte citati *Motetti e dialoghi* di Capello, osserviamo una distribuzione dei compiti derivanti ancora una volta dalla prassi dialogica e bicorale: gli strumenti eseguono una sinfonia o un ritornello all'interno del mottetto (talvolta anche all'inizio), le voci (o la voce sola) sono accompagnate dall'organo da solo o raddoppiato da un trombone o altro strumento grave, e alla fine, in una sorta di riunione dei cori, i due gruppi si sovrappongono. Tenendo presente tale modello, piuttosto diffuso, si può pensare che il maestro di cappella integrasse il testo del concerto *O quam suavis* (e casi analoghi, naturalmente) componendo di proprio pugno parti strumentali per l'episodio conclusivo; e uno studio sistematico del repertorio in cui tale possibilità è esplicitata dall'uso degli strumenti e mirato all'analisi delle soluzioni compositive potrebbe darci preziose informazioni forse anche per una realizzazione della parte organistica più varia e maggiormente integrata con il tessuto vocale.

VIII.

La possibilità di prendere il testo come pretesto per una realizzazione diversa è normale in un repertorio basato sull'*ad libitum*, ma, ripeto, il mio punto di osservazione è relativo solo a quanto ho appena detto: una realizzazione minima, testimoniata dalla stampa e di per sé del tutto autosufficiente da ogni punto di vista, e la possibilità di ampliarlo dal punto di vista puramente sonoro se le situazioni lo permettono, in modo da rendere ancor più ampia una composizione pensata nel concertato grandioso di questo periodo, ovvero con organici misti di media grandezza. Un buon esempio per vedere questo aspetto è costituito dall'*Aurea corona* di Leone Leoni, la raccolta più ampia di composizioni (ben venticinque) con strumenti obbligati dei primi decenni del secolo, anch'essa, come i *Motetti e dialoghi* di Capello, del 1615, per singolare coincidenza l'anno delle *Sacrae Symphoniae* pars secunda di Giovanni Gabrieli[58]. Tranne un paio di casi, in cui vi

[58] Una trascrizione dell'intera raccolta si trova in HENRY JOSEPH WING JR., *The Polychoral Motets of Leone Leoni*, 2 voll., PhD diss., Boston University Graduate School, 1966. Tale trascrizione è però basata su una copia manoscritta datata 1638 e conservata a Francoforte, che in alcuni punti, soprattutto nella sottoposizione del testo alle parti strumentali nei tutti, rivela l'adeguamento dell'opera ad una prassi tedesca più che italiana; d'altra parte, nel 1966 l'Autore non poteva ancora sapere che fine avesse fatto l'esemplare della stampa originale del 1615, già

sono comunque gli strumenti, lo schema prevalente prevede un coro acuto con Alto, Tenore, violini e viole contrapposto ad un coro grave con Alto, Tenore e tromboni, o due cori uguali entrambi con archi oppure uno con archi, l'altro con cornetto e tromboni. Nella raccolta vi sono alcune poche soluzioni all'avanguardia, come l'impiego del «cantar lontano» in *Beata es, virgo Maria* (Alto «da lontano» con il proprio chitarrone o organo), sperimentato poco prima da Donati nei suoi *Sacri concentus* del 1612, mentre in *Oportet semper orare* è previsto un terzo coro, costituito da una «voce separata dalle altre» ed un clavicembalo, che funge da *refrain*. Tutti i mottetti prevedono delle sinfonia strumentali di lunghezza variabile da un minimo di tre ad un massimo di tredici misure di breve, normalmente in tempo binario (tranne quella relativa al n. 25) e in una sezione unica (tranne quella relativa al n. 19, con episodio interno in ritmo ternario); sono da eseguirsi all'inizio del brano, tranne nel caso del n. 12, in cui è interna, e solo nel caso dei nn. 4, 8, 10 e 17 è prevista una seconda (breve) sinfonia nel corso del mottetto, mentre nel citato n. 12 viene ripetuta identica una seconda volta. Inoltre, nella sinfonia del n. 14 agli strumenti si aggiunge una voce di Soprano, e tale sezione funge da elemento di *refrain* ripresentandosi uguale all'interno del mottetto e alla fine con l'aggiunta delle altre voci e qualche piccola variante nelle parti strumentali (ma non nel Soprano e nel basso organistico). L'articolazione formale complessiva è però quasi sempre rispondente ad uno schema sostanzialmente unico, in cui gli strumenti trovano ben poco posto al di là della sezione (o delle sezioni) a loro riservate. Il testo è intonato prevalentemente dalle voci da sole, accompagnate dallo strumento grave del coro di appartenenza (oltre che dall'organo), con sezioni di carattere puramente monodico o con duetti o con strutture dialoganti tra i due cori secondo lo schema della bicoralità ridotta o, talvolta, considerando le voci concertanti tutte tra loro senza divisione in due gruppi (come nel n. 22, in cui le voci sono sostenute solo dall'organo); gli strumenti intervengono nei 'tutti' per dare maggiore sonorità all'insieme e, occasionalmente, accompagnano le voci del singolo coro omoritmicamente, ma senza avere un proprio ruolo, e quasi sempre secondo uno schema derivante dalla prassi bicorale (a cori battenti o a cori alternanti), con qualche maggior concessione in alcuni episodi finali. La struttura formale è quindi sostanzialmente sempre la stessa, e la varietà è assicurata dalle diverse soluzioni nel trattamento delle quattro voci, non dall'impiego degli strumenti. Solo in un caso, nel n. 23 *Ne reminiscaris, Domine*, gli strumenti hanno un ruolo di rilievo perché interloquiscono con le voci, anche se su piani differenti. Nel primo episodio, basato su una rielaborazione dell'omonima antifona (CAO 3861), le due invocazioni del testo sono affidate dapprima al Tenore del secondo coro, poi ripetute identiche dall'Alto del primo coro, e la sezione si chiude con le due voci insieme che

nella Preussische Staatsbibliothek di Berlino ed ora a Cracovia.

ribadiscono la seconda invocazione; non vi è alcuno strumento di accompagnamento se non l'organo (non vi è lo strumento grave di ciascun coro, come avviene quasi sempre). La frase del Tenore (e quindi la sua ripetizione da parte dell'Alto), piuttosto moderata e di carattere declamatorio a parte una breve ornamentazione a livello di croma, è interrotta tre volte dall'intervento di una breve figurazione ora ascendente, ora discendente, le prime due volte di semicrome, la terza di crome, eseguita dal cornetto (o violino in alternativa), ovvero dallo strumento acuto del secondo coro e ripetuto in eco dal violino, ovvero dallo strumento acuto. I due strumenti si uniscono alla voce sulla cadenza finale della frase, mentre lasciano sole le due voci nell'iterazione dell'invocazione «neque vindictam sumas de peccatis nostris» (Esempio 8). Anche in questo caso mi sembra evidente il richiamo al modello monteverdiano del Vespro, precisamente al «Deposuit potentes» del Magnificat a sette, ovviamente solo come ispirazione e ricondotto ad un insieme più modesto[59]; è l'unico breve momento in cui lo strumento abbandona il suo ruolo di mero elemento di rinforzo sonoro per diventare antagonista, se non proprio protagonista.

Al di là del ruolo che gli strumenti hanno realmente nella raccolta, mi sembra evidente che quello che la stampa ci offre è un compromesso, più o meno riuscito a seconda dei casi, tra riduzione degli organici propri del concertato grandioso di derivazione veneziana (che comunque rappresenta un modello tanto ideale quanto irraggiungibile nella quasi totalità dei casi) e autosufficienza sonora; lo scopo a cui mirano composizioni come quelle dell'*Aurea corona* è di fornire comunque un risultato sufficientemente completo e sonoro con le forze richieste, ovvero quattro voci, sei strumenti e organo, ma di permettere comunque l'aggiunta e la diversificazione dei ruoli tramite la moltiplicazione dei cori (ovvero dei gruppi) secondo quando suggerito anche da Viadana nei suoi famosi avvertimenti preposti ai salmi a quattro cori del 1612, in modo da avere voci soliste per gli episodi monodici o a poche voci, un coro di ripieno per i tutti, due cori strumentali anche numerosi (uno acuto e uno grave o entrambi acuti, a seconda dei casi) che si sommano alle voci, che eseguono le sinfonie e che possono anche assottigliarsi negli episodi di accompagnamento dei singoli cori, che potrebbero anche essere solistici, a seconda di come il maestro di cappella desidera concertare il tutto.

La caratteristica più evidente dell'*Aurea corona*, a mio parere, forse il suo limite, consiste in un certo squilibrio complessivo creato proprio dagli strumenti musicali

---

59 Per l'esemplificazione in questione rimando alle tre principali edizioni critiche del Vespro: *Vespro della Beata Vergine*, ed. by Jerome Roche, London-Mainz-New York etc., Eulenburg, 1994; *Vespro della Beata Vergine – Vespers (1610)*, ed. by Jeffrey Kurtzman, Oxford, Oxford University Press, 1999; *Missa da capella a sei – Vespro della Beata Vergine*, edizione critica di Antonio Delfino, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 2005 (Opera omnia. Edizione nazionale, 9).

e dal loro essere impiegati quasi soltanto come elementi di rinforzo sonoro, con andamento per lo più omoritmico e pertanto, all'occasione, sostituibili dalle voci con nessun aggiustamento o quasi della scrittura. Inoltre, gli episodi affidati a tutto l'organico o ai singoli cori completi sembrano richiedere proprio l'apporto di raddoppi vocali e strumentali per risaltare con la massima efficacia, il che crea due impressioni diverse ma simultanee. Da un lato la sua realizzazione sonora così come richiesto dall'edizione a stampa, possibile in diverse cappelle musicali del secondo decennio del Seicento, sembra in qualche modo denunciare ancora una volta (con i dovuti distinguo, naturalmente) la concezione compositiva del concertato come riduzione di qualcosa di più ampio, così come la monodia di molti autori ancora di questo periodo sembra sempre essere un mottetto tradizionale con omissione delle parti interne o comunque delle altre voci (tra i tanti esempi possibili basti vedere la gran parte dei mottetti per Basso solo). Dall'altro molto forte è l'impressione generale di una indubbia frammentarietà, come se il mottetto nascesse per semplice accostamento di ampie sezioni monodiche o a poche voci, di concezione e scrittura spesso molto moderna, a più brevi episodi affidati ai due cori simultanei (più di rado dialoganti) che irrompono a volte bruscamente e diventano il punto culminante della struttura; è senza dubbio vero che, a livello generale, è un'intuizione molto moderna, che troverà il suo sviluppo in altri generi o in altri contesti geografici e cronologici, ma è portata avanti in maniera un po' troppo schematica e ripetitiva, senza sfruttare adeguatamente ciò che avrebbe permesso un risultato più articolato, ovvero gli strumenti. Questo, sia detto con chiarezza, non vuol essere assolutamente un giudizio di valore sull'abilità compositiva di Leoni o sul valore artistico dell'opera, che contiene pagine di indubbio effetto e che meriterebbe uno studio approfondito, nonché un'edizione moderna; le mie osservazioni hanno come esclusivo punto di riferimento l'uso degli strumenti musicali, le cui potenzialità, nell'*Aurea corona*, non vengono adeguatamente sfruttate e il cui impiego, tutto sommato, non va molto al di là di quanto riscontrabile nella prassi tradizionale.

Un risultato diverso ottiene Capello nei suoi *Motetti e dialoghi*, la sua opera più ambiziosa, per lo meno di quelle che ci sono giunte[60], contente sedici mottetti di cui quattordici con strumenti obbligati e una Messa pure con strumenti, «perhaps the earliest genuinely 'orchestral' Mass» secondo la definizione di Roche[61], in cui l'autore riprende la tecnica della canzon-mottetto e la cala nella sua scrittura

---

60 Il catalogo editoriale di Alessandro Vincenti del 1621 riporta tra le *Messe a più voci con il basso per sonar* «Gio. Francesco Capello a 12. con Salmi, e motetti» (cfr. OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, VII: 339, p. 145). L'edizione di tale opera dovette andare presto esaurita, visto che non compare nei successivi cataloghi dello stesso editore.

61 ROCHE, *North Italian Church Music* cit., p. 140.

vocale, così autenticamente moderna, come già Kurtzman aveva segnalato nel suo pioneristico contributo[62]. Ho già avuto modo di occuparmi in passato di tale raccolta, e quindi mi permetto di rimandare a quanto ho già scritto in altre sedi, pur nella consapevolezza di essere ben lontano dal poter ritenere esaurito il discorso[63]; mi limito solo a riassumere le informazioni essenziali e mettere in rilievo la diversità di atteggiamento complessivo di Capello rispetto a quanto riscontrabile nell'*Aurea corona* di Leoni.

Brani autonomi chiamati sinfonie o ritornelli si trovano in nove dei sedici concerti, sono ripetuti più volte e possono essere sia separati sia innestati nelle sezioni vocali, ma la sovrapposizione tra la voce (o le voci) e gli strumenti avviene normalmente solo alla fine del componimento o, in maniera più estesa dal punto di vista quantitativo ma con andamento assolutamente omoritmico a mo' di puro rinforzo sonoro, nell'episodio finale dei dialoghi in cui vi è il 'commento' a ciò che è avvenuto. In due casi, *Quo progrederis*, concepito come un dialogo, e *Sancta et immaculata virginitas*, voci e strumenti rimangono separati, e mai vi è contemporaneità dei due gruppi. Nel mottetto *Omnes gentes*, la sezione strumentale (presente due volte identica) è affidata a due chitarroni ed è chiamata «sonata», ma è limitata al semplice schema armonico dei bassi (Esempio 9). Nei tre mottetti a otto voci, che non prevedono sinfonie o ritornelli, gli strumenti suonano sempre insieme a due voci, secondo il più tradizionale e semplice principio della sostituzione di parti vocali, e sono concepiti rispettivamente per un solo coro, a due cori battenti e a due cori dialoganti.

Capello, quindi, pur nella apparente semplicità di mezzi, gioca sulla varietà delle combinazioni formali[64], in modo da offrirci un vero e proprio campionario

---

62 JEFFREY KURTZMAN, *Giovanni Francesco Capello, an avant-gardist of the early seventeenth century*, «Musica Disciplina», XXXI, 1977, pp. 155-182. Sulla tecnica compositiva della Messa e la sua derivazione dalla canzon-mottetto milanese cfr. TIBALDI, *Gli inizi dello stile concertante a Milano*, pp. 345-349. Trascrizione della messa in *Masses by Giovanni Francesco Capello* cit., pp. 1-36, basata sull'esemplare conservato nella Biblioteca Capitolare di Verona; su tale trascrizione ho espresso alcune riserve in *La musica sacra italiana del XVII secolo: alcune riflessioni e considerazioni su alcune recenti edizioni moderne*, «Polifonie. Storia e teoria della coralità – History and theory of choral music», I/1, 2001, 133-162 (trad. ingl. alle pp. 163-190): 148-149 (178-179 del testo inglese). La rivista è disponibile anche sul sito internet della Fondazione Guido d'Arezzo (http://www.polifonico. org).

63 *Strumenti e forme strumentali* cit.; *I* Mottetti e Dialoghi *(Venezia 1615) di Giovanni Francesco Capello. Con uno studio sull'uso degli strumenti nel mottetto italiano (ca 1598–1630)*, tesi di dottorato di ricerca in Filologia Musicale, Università degli Studi di Pavia, anno acc. 1992-1993 (contiene l'edizione moderna dell'intera raccolta); *Gli inizi dello stile concertante a Milano* cit.

64 Lo stesso accade nei due mottetti esclusivamente vocali: *Gloriosi Christi martyres*, prevede un ritornello vocale sul v. 1 del Salmo 132 («Ecce quam bonum et quam iucundum habitare fratres in unum», di ben nota memoria laudistica), e appartiene al genere del mottetto cantilena, mentre *Angelus Domini descendit de coelo* è a sei voci concertanti con forte caratterizzazione anche

antologico delle tecniche diverse utilizzabili; ma l'uso quasi esclusivo di quattro parti strumentali miste o medio-gravi e la maniera di sommare episodicamente voci e strumenti rende l'insieme del tutto autosufficiente anche nel risultato finale. Non si sente la necessità di integrare la scrittura, un risultato evidentemente cercato dal compositore, che nella sua già citata avvertenza parla espressamente di «cantanti, e suonatori proportionati», nonché della necessità di provare le composizioni prima della loro esecuzione pubblica (una prassi che evidentemente non doveva essere molto frequente):

> Desidero prima si rapresenti publicamente alcuni di questi motetti, si proui inanti appartatamente da gl'istessi cantanti, e suonatori proportionati, il che benchè sappi esser giovevole in tutte le cose, in questa sorte di compositioni nulladimeno lo stimo quasi necessario.

In tale abbondanza di soluzioni, ricavate da un lato da una sezione strumentale posta all'inizio del brano (ad esempio Gussago, suo predecessore all'organo di Santa Maria delle Grazie in Brescia), dall'altra dalla sostituzione di voci con strumenti (praticata anche in ambito veneziano, in cui il compositore aveva le sue origini), vi sono, occasionalmente o in maniera più ampia, situazioni diverse che hanno come scopo indagare in maniera diversa il rapporto voci-strumenti nel medesimo mottetto; il risultato più ampio e compiuto si ha senza dubbio alcuno nella Messa finale, ma qualche elemento degno di menzione si ha nei mottetti *Sancta et immaculata virginitas*, in cui vi è un piccolo episodio interno a due voci affidato allo strumento acuto in dialogo con lo strumento grave (Esempio 10), e principalmente *Attendite popule meus* e *Salvum me fac, Domine*[65]. Quest'ultimo, che non prevede sinfonie o ritornelli, vede gli strumenti impiegati ora in totale omoritmia nei tutti, ora per creare giochi antifonali a coppie contrapposte e timbricamente mutevoli (come strumenti acuti contro strumenti gravi, o Soprano accompagnato da registri gravi contro Tenore accompagnato da registri acuti), ora in dialogo serrato in cui tutte le parti concertano tra loro; se a prima vista potrebbe sembrare un mottetto vocale nel quale alcune parti sono state affidate agli strumenti, abbiamo in realtà una struttura in cui i due diversi supporti sonori voce-strumento si fondono variamente, pur mantenendo chiaramente distinta la loro autonomia. Si tratta di una soluzione assai avanzata, tanto che bisognerà arrivare al mottetto degli anni '50/'60 del secolo per trovare uno sviluppo di questa tecnica che fa tranquillamente a meno di sinfonie o ritornelli.

---

drammatica (le parole dell'angelo che annunciano la resurrezione «Nolite timere...» sono affidate al solo Canto I, voce che fino a quel momento aveva taciuto, mentre per l'Alleluia finale le sei parti sono organizzate in dialogo bicorale CCA / TTB).

65 I due mottetti sono trascritti in appendice a *Strumenti e forme strumentali* cit., pp. 278-295.

IX.

Attendite, popule meus, si segnala per altre ragioni e mi permette di affrontare brevemente, alla fine del mio intervento, un argomento su cui ho (volutamente) sorvolato. In tutta la raccolta di Capello, Messa compresa, la scelta degli strumenti da adoperare è sempre *ad libitum*, essendo specificati solo i chitarroni in *Omnes gentes* e nella Messa; unica eccezione è costituita da tale composizione, per cui sono richiesti due violini e una viola tenore (in chiave di Do4) senza la consueta alternativa con il cornetto o con il trombone, una scelta molto moderna che ha ben pochi esempi precedenti e che anticipa il tipico mottetto con la coppia di violini degli anni '20 e seguenti[66]. La composizione si segnala anche perché il ritornello, caso unico, ha legami di natura tematica con il materiale vocale e si innesta in maniera più decisa nella struttura generale della composizione; inoltre, nella parte conclusiva i due violini non si limitano a creare un semplice sfondo sonoro a note lunghe, come avviene quasi sempre negli altri casi, ma concertano a pieno titolo con le voci preannunciando la scelta radicale di *Salvum me fac* (i cui due strumenti acuti, anche se non specificati, sono notati in chiave di Sol2). Un aspetto che Capello sembra ancora non affrontare compiutamente è la ricerca di una differenza di carattere idiomatico tra la voci e gli strumenti; una parziale eccezione si ha solo in *Attendite* (soprattutto nel ritornello; Esempio 11) e in *Salvum me fac*, anche se le potenzialità idiomatiche non sono sfruttate fino in fondo. Eppure, senza dover ricorrere ancora una volta al modello inarrivabile del Magnificat a sette monteverdiano, nel repertorio mottettistico dei primi due decenni del secolo troviamo almeno un esempio di questo genere, sempre a Brescia e sempre all'interno di Santa Maria delle Grazie. La composizione che chiude le già citate *Sacrae melodiae* di Pietro Lappi, collocata appena prima delle sinfonie strumentali, è l'ampio e articolato *Incipite Domino in cymbalis*, una composizione di grande impegno che accanto alle voci di Canto, Tenore e Basso richiede l'intervento di due violini e di un violone; è comunque anche prevista l'alternativa con due cornetti e un trombone, ma nella partitura sono nominati solo gli archi. Il ruolo attribuito agli strumenti è piuttosto vario, e copre le diverse possibilità fino a quel momento riscontrabili nel repertorio (di rinforzo alle voci, di accompagnamento alle stesse, da soli in sezioni apposite) tra loro accortamente mescolate; è quindi opportuno indicarne le caratteristiche principali, pur senza fare una dettagliata analisi della composizione, e proporre (cfr. Appendice 2) la trascrizione completa, a cui farò riferimento nella mia descrizione.

66 I soli casi di cui sono a conoscenza sono *O salutaris hostia* di Caterina Assandra (1609), con violino e violone, *Assumpta est Maria in coelum* di Fabio Beccari (1611), con due violini, oltre alle *Lamentationi* dello stesso Capello (1612), con violetta (Do2), viola contralto (Do3), viola tenore (Do4) e viola bassa (Fa4), insieme ad un coro di chitarroni.

Il testo è un centone suddivisibile in due parti. La prima esordisce con parte dell'inizio del cantico di Giuditta e mescola parti diverse derivanti per lo più da salmi o di provenienza non precisabile, come «atque e tenebris ereptos, ad coelestem lucem revocavit» che richiama alla mente il senechiano «et e tenebris ereptos perducit illo unde lucet» (*Naturales quaestiones*, I, 2); la seconda, più omogenea, mette insieme, con qualche cambiamento, taglio e ricucitura, i versetti 1, 7 e 9 del salmo 77. La situazione può essere riassunta nel seguente schema:

Testo del mottetto	Fonte biblica
Incipite Domino in cymbalis, modulamini illi	Incipite Domino in tympanis, cantate Domino in cymbalis, modulamini illi psalmum novum (Iud. 16, 2[1-3])
in vociferatione.	Cantate ei canticum novum: bene psallite ei in vociferatione. (Ps. 32, 3)
Laudate, et exsaltate nomen eius, cantate, et auditum facite,	exaltate, et invocate nomen eius (Iud. 16, 2[4]) auditum facite ha varie occorrenze in Isaia (48, 20), Geremia (4, 5; 5, 20; 46, 14; 50, 2) e Amos (3,9)
quia ipse est Dominus noster,	Quia ipse est Dominus Deus noster: nos autem populus eius, et oves pascuae eius (Ps. 94, 7)
qui fecit et creavit nos,	Venite, adoremus, et procidamus ante Deum: ploremus coram Domino, qui fecit nos (PS. 94, 6)
atque e tenebris ereptos ad coelestem lucem revocavit.	
Attendite, populi, legem Domini: inclinate aurem vestram in verba oris eius.	Attendite, *populus meus*, legem *meam*: inclinate aurem vestram in verba oris *mei* (Ps 77, 1)
Quanta mandavit patribus nostris nota facere filiis suis.	Quanta mandavit patribus nostris nota facere ea filiis suis: ut cognoscant generatio altera (Ps. 77, 7)
Ut ponant in Deo spem suam, et mandata eius exquirant	Ut ponant in Deo spem suam, et non obliviscantur operum Dei, et mandata eius exquirant (Ps 77, 9)

Nell'intonazione musicale il testo viene suddiviso in diversi episodi, corrispondenti ad altrettante ripartizioni del testo stesso, con l'aggiunta di due sezioni puramente strumentali; lo schema risultante può così essere schematizzato:

A (bb. 1-9). L'esordio che annuncia l'invito a lodare il Signore è affidato al Canto solo, a cui rispondono le altre due voci rinforzate dagli strumenti in assoluta omoritmia; dopo aver ripetututo «incipite» il Canto si unisce a tutto l'organico per declamare in maniera netta la prima parte del testo, quasi tutta ricavata dall'inizio del cantico di Giuditta. Voci e strumenti procedono di pari passo, ma l'effetto cercato è quello di avere un forte contrasto sonoro dato non solo dalla contrapposizione solo-tutti, ma anche da quello voce-voci con strumenti; nel gruppo strumentale la coppia dei violini si colloca nel registro acuto sopra il Canto, il che conferisce a tale 'coro' un ulteriore elemento di autonomia (nessuno penserebbe alla tradizionale sostituzione di una parte vocale). Inoltre, tale effetto è attentamente calcolato sulla base delle forze a disposizione, e non si sente la necessità di cori di raddoppio. Forse azzardo troppo, ma oserei affermare che Lappi ha tenuto presente per l'inizio del suo mottetto l'esordio del *Lauda Ierusalem* del Vespro di Monteverdi; non si tratta, naturalmente, di una citazione, ma dell'impiego di una tecnica di esordio simile trasformata in un contesto diverso. Vedremo più avanti come vi sia almeno un altro caso in cui la lezione del Vespro possa essere stata tenuta presente.

B (bb. 9-25). Nel secondo episodio Tenore e Canto procedono separatamente nelle due ulteriori esortazioni ai fedeli «laudate, et exsaltate nomen eius» e «cantate, et auditum facite», mentre il Basso, con la sua sottolineatura esplicativa «quia ipse est Dominus noster, qui fecit et creavit nos, ha la funzione di chiusura retorica. Gli strumenti accompagnano le varie voci ancora una volta con lo scopo di creare contrasti tra le singole partizioni interne, e in primo luogo timbrico, poiché le voci medio-gravi di Tenore e Basso sono accompagnati dalla coppia di violini, mentre il Canto è sostenuto dall'organo raddoppiato dal violone. Le due frasi di invito alla lode e al canto richiamano il dialogo tra un coro acuto (violini in sostanziale omoritmia con il Tenore, voce grave di questo gruppo) e un coro grave ridotto alle due parti estreme (Canto e organo con violone); la conclusione del Basso prevede che sulla declamazione moderata della voce vi siano interventi di vero e proprio commento dei violini (senza violone) con figurazioni idiomatiche di crome per lo più alla terza (ma anche con una rapida figurazione di semicrome rimbalzata tra i due stumenti), fino alla riunione ritmica che evidenzia «fecit et creavit nos». Si creano quindi due piani diversi ma simultanei, contrastanti per scrittura, con un ruolo di primo piano attribuito ai due violini secondo la prassi compositiva della sonata con voce. Nella seconda parte dell'enunciazione esplicativa «atque e tenebris ereptos ad coelestem lucem revocavit», semplicemente giustapposta nelle parti vocali ma senza soluzione di continuità nei violini (e comunque senza una cesura cadenzale), i due sintagmi vengono separati musicalmente mediante l'uso dell'organico pieno in lenta e scandita omoritmia con *color temporis* per il primo (tradizionale pittura sonora per raffigurare le tenebre) e mosso andamento

dialogico tra le sole voci nel secondo con figurazioni di due crome ascendenti (altra immagine consolidata per l'ascesa verso la luce celeste).

C (bb. 24-33). Nei due primi episodi è terminata la prima parte del testo; l'inizio della seconda (tutta dal Salmo 77, come abbiamo visto), è separata dalla precedente da una sezione strumentale a tre parti che non reca alcuna denominazione. Lo stile richiama qualcosa a metà strada tra la canzone idiomatica del primo Seicento, caratterizzata da un inizio imitativo di tutte le parti e un andamento più mosso con uso di figurazioni di crome (ma già preannunciata nelle canzoni di Giovanni Gabrieli contenute nella prima parte delle *Sacrae symphoniae* del 1597), e la sonata di ambito bresciano, che a quelle date si identifica con la già nominata stampa di Gussago; la scelta delle tre parti con due strumenti acuti tra loro appaiati ma nettamente diversificati dalla voce grave richiama però più il modello degli *Scherzi musicali* di Monteverdi che altri visti in precedenza. Altro elemento di indubbia importanza, e inedito (a quanto mi risulta) nel panorama mottettistico fino a questo momento, è la componente idiomatica e virtuosistica di questa sezione, con giochi di proposta e risposta tra i due violini basati su incisi arpeggiati, scale e frammenti di esse, gruppi e trilli di semicrome e, in un caso, di biscrome (d'altro canto, nell'organico di Santa Maria delle Grazie vi erano Lodovico Cornale e Giovan Battista Fontana, come ho già ricordato); ancora una volta direi che la fonte d'ispirazione, calata e adattata in un diverso contesto sonoro, senza l'effetto di eco ma solo di dialogo serrato tra i due strumenti acuti, ma ugualmente (e penso volutamente) riconoscibile, sia Monteverdi, e sempre il «Deposuit potentes» del Magnificat a sette del Vespro monteverdiano (cfr. nota 59), a sua volta debitore dell'aria del terzo atto dell'*Orfeo* «Possente Spirto», come tutti ben sanno.

D (bb. 33-39). La rielaborazione del primo verso del salmo 77 viene intonata esattamente come l'inizio del mottetto, con «attendite» pronunciato per due volte dal Canto da solo con relativa risposta e proseguimento poi dell'intero organico in assoluta omoritmia e con particolare risalto dato a «in verba oris eius» isolata dal contesto mediante pausa di separazione. Per meglio sottolineare il legame tra «incipite Domino» e «attendite, populi» Lappi ripropone anche lo stesso identico episodio iniziale (bb. 1-6), ma ritmicamente dimezzato, in modo che la declamazione risulti più netta, scandita e maggiormente integrata con il resto dell'episodio (che, questa volta, va a cadenzare sulla *finalis* Fa anziché su Sol); è una vera e propria ripresa musicale con funzione ancora una volta retorica.

E (bb. 39-44). Nell'intero breve episodio, in cui tutto il gruppo strumentale tace (anche il violone), si vuole conferire risalto soprattutto all'elemento iniziale del primo emistichio del versetto salmodico, «quanta mandavit patribus nostris» (con ulteriore sottolineatura di «quanta» separato da una pausa); viene enunciato dal

Canto, ripetuto identico dal Tenore all'ottava inferiore, mentre la conclusione logica «nota facere filiis suis» è affidata al Basso, analogamente a quanto era stato fatto nella sezione B.

F (bb. 44-49). Prima della conclusione vi è ancora un brano strumentale, meno elaborato del precedente, anche perché ha una funzione diversa (non separa le due parti del testo, ma introduce la conclusione logica al precedente episodio), ma ancora nello stile di una canzone-sonata a tre di carattere sostanzialmente omoritmico; i due violini procedono quasi esclusivamente per terze, e un indubbio rimando alla canzone veneziana di Giovanni Gabrieli si ha alle bb. 45-46, con il gioco di incisi alternati tra il violone/organo e la coppia di violini, nonché nella figurazione di crome parigrado ribattute. L'episodio termina con un progressivo assottigliamento dell'organico, fino alle ultime due note affidate al violino II da solo (ma sostenuto dall'organo).

G (bb. 50-56). Dopo una pausa di semiminima ha inizio l'ultimo episodio, in cui tutte le parti dapprima declamano insieme «Ut ponant in Deo spem suam», poi concertano tra loro per la parte conclusiva del testo; i due violini si collocano comunque sempre al di sopra del Canto. Questo episodio è ripetuto identico una seconda volta (bb. 56-62).

Il concerto di Lappi si pone, nel suo insieme, come una sintesi delle principali tecniche compositive impiegate fino a quel momento nel mottetto con strumenti, sia di area veneziana sia di ambito lombardo, in un ottica molto moderna e avanzata, anche nella ricerca di uno specifico linguaggio idiomatico e nel differente trattamento; non è difficile nemmeno scorgervi un impulso e un'organizzazione formale ispirata alla canzon-mottetto milanese, che sarebbe poi stata ripresa da Capello per la sua *Missa ad votum* stampata solo un anno dopo. Lo stesso Capello volle rendere omaggio alla composizione di Lappi, di cui evidentemente riconobbe il valore e la novità, nel suo già citato *Attendite, popule meus*, basato sui primi tre versi del Salmo 77 (usati letteralmente, non rielaborati). L'organico è sostanzialmente lo stesso, con una viola tenore al posto del violone (evidente riconoscimento dell'importanza della coppia di strumenti acuti), e il riferimento al mottetto di Lappi si ha proprio all'inizio del brano (Esempio 12); la tecnica costruttiva è la medesima, con il Tenore che declama due volte da solo «attendite», e in entrambi i casi la risposta di tutte le altre voci in assoluta omoritmia. Inoltre, per la prima enunciazione è utilizzato il medesimo materiale melodico della composizione di Lappi, ma distribuito diversamente:

– il Tenore prende l'inciso del Canto all'ottava inferiore;

– il Canto è ricavato dal violino I all'ottava inferiore;

– il violino I riprende il violino II;

– la viola riprende il Tenore;

Invariati sono Basso e basso continuo, mentre di nuova composizione è il violino II (che si limita alla semplice ripetizione della quinta Do). Questa citazione-elaborazione riguarda solo la prima struttura iniziale, perché già dalla seconda (che pure impiega la stessa tecnica compositiva) le cose cambiano e il mottetto prende un'altra direzione; ma è sufficiente a creare un forte legame tra i due concerti.

Le intuizioni di questa composizione di Lappi sono veramente molte, e la ricerca di una scrittura specifica per le parti strumentali sembra anticipare il mottetto con strumenti degli anni '20 con buon anticipo e in maniera isolata, visto che non ho riscontrato nulla di analogo negli anni immediatamente seguenti (e nemmeno nella raccolta di Capello). Nella sua unicità (anche quantitativa) *Incipite Domino* assume pertanto la funzione di mostrare come fosse possibile partire dalle esperienze più moderne maturate da grandi compositori, *in primis* Monteverdi, per creare qualcosa di nuovo, ugualmente 'grandioso' ma fruibile da un maggior numero di cappelle musicali. Solo a partire dal primo libro dei mottetti con sinfonie di Alessandro Grandi si normalizza il modello costituito dalla coppia di violini (a cui si può aggiungere uno strumento grave come un violone, un trombone o un chitarrone), con scrittura idiomatica, e sempre più spesso una sola voce, il che sposterà l'interesse dei compositori verso altre soluzioni e li obbligherà ad un lavoro di selezione tra le diverse possibilità maturate nei primi vent'anni del secolo. Non è quindi un caso che la più vasta sintesi delle tecniche italiane sperimentate in quel lasso di tempo giunga al termine del decennio successivo e sia opera di un musicista tedesco; ovviamente mi riferisco a Heinrich Schütz e alle sue *Symphoniae sacrae* [...] *varijs vocibus & instrumentis accomodatae*, edite a Venezia nel 1629 in occasione del suo secondo soggiorno italiano, in cui l'elemento retrospettivo nel linguaggio vocale e nella strumentazione, insieme alla volontà di fondere caratteristiche più specificamente germaniche, è forse l'aspetto più evidente, almeno visto secondo l'ottica di un compositore attivo nelle cappelle musicali padano-venete; e per fortuna, oserei dire, vista la qualità artistica della silloge sagittariana.

Esempio 1: A. Burlini, *Amavit eum* (da *Riviera fiorita,* Venezia 1610)

um sto-lam glo - ri - ae sto-lam
et or - na-vit e - - - um sto-lam glo - ri-ae
glo - ri - ae in - du-it e - - um
sto - lam glo - ri - ae in - du-it e - - um

Esempio 2: L. Viadana, *O bone Iesu* (da *Cento concerti ecclesiastici,* Venezia 1602)

cu - lo rum. A - - - - - - - - - men, in
sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, in sae - cu - la]
sae - cu - lo - rum a - - - - men.

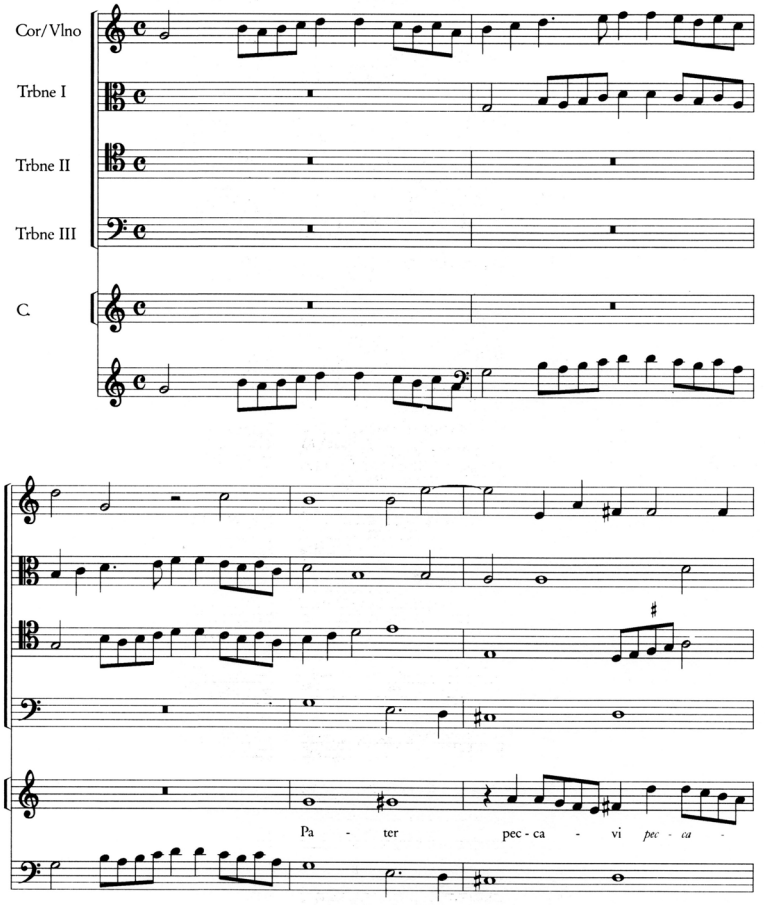
Esempio 3: C. Filago, *Confitemini* (da *Sacrae cantiones,* Venezia 1619)

Esempio 4: E. Porta, *Corda Deo dabimus* (da S*acro convito musicale,* Venezia 1620)

1

ta - bi - mus il - - - li li - ta - bi - mus il - li.
que li - ta - bi - mus il - li.

Esempio 5: A. Crotti, *Pater peccavi* (da *Concerti ecclesiastici,* Venezia 1607)



1

ri pec - ca - ri pec-ca-vi in coe - lum et co - ram te.
Pa - ter pec-ca - vi pec-ca-ri

pec - ca - ri pec - ca - ri pec - ca - ri in coe -
lum et co-ram te et co - ram te. Iam

Esempio 6: D. Brunetti, *Congratulamini mihi omnes* (dai *Varii concentus,* Venezia 1609)

Esempio 7: P. Lappi (*Sacrae melodiae*, Venezia 1614)
a: sinfonie da *O quam suavis*
b: sinfonia a quattro del secondo tono

[seconda sinfonia]

Esempio 8: L. Leoni, *Ne reminiscaris, Domine* (da A*urea corona,* Venezia 1615)

Ne re - mi - ni - sca - - - - - - ris,
pec - ca - tis no - - - - stris,
Do - mi - ne,
de - li - cta no - stra,
ne - que vin - di - ctam su - mas
de

Esempio 9: G. F. Capello, *Omnes gentes*, sonata dei chitarroni
(da *Motetti e dialoghi,* Venezia 1615)

Esempio 10: G. F. Capello, *Sancta et immaculata virginitas*
(da *Motetti e dialoghi*, Venezia 1615):

Esempio 11. G. F. Capello, *Attendite, popule meus*, ritornello
(da *Motetti e dialoghi*, Venezia 1615)

Esempio 12: G. F. Capello, *Attendite, populе meus*
(da *Motetti e dialoghi*, Venezia 1615)

APPENDICE 1
ELENCO DELLE STAMPE CONTENENTI MOTTETTI CON STRUMENTI (1598-1630)

L'elenco, in ordine cronologico, non vuole essere una bibliografia esauriente, ma è funzionale alla pagine precedenti, e vorrebbe anche essere una traccia per ulteriori approfondimenti. Si riporta quindi il frontespizio completo solo della prima edizione (o della prima che ci è pervenuta); per le ristampe o altre edizioni ci si limita ad una breve annotazione. Di ciascuna di esse vengono elencati unicamente le composizioni con strumenti e non l'intero contenuto; si indica però la presenza di eventuali brani strumentali (a parte le specifiche raccolte di canzoni e di sonate). Il rimando è fatto normalmente al solo RISM; compare anche il riferimento al *Quellenlexicon* di Eitner solo per segnalare la presenza di stampe complete ora irreperibili (come quelle conservate nella già Universitätsbibliothek di Königsberg), nella speranza di poterle, un domani, recuperare. Per gli esemplari di origine berlinese, ora conservati nella Biblioteka Jagellońska di Cracovia (che, come si sa, sono assenti dal RISM ma sono recuperabili grazie all'Eitner), si ricorre al recente catalogo di quella biblioteca (*Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow – Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*, edited by / opracowała Aleksandra Patalas, Kraków, Musica Iagellonica, 1999; cit. come Patalas).

GIUSEPPE GALLO, *Sacrum opus musicum* (Milano 1598)

SACRI OPERIS / MVSICI ALTERNIS / MODVLIS CONCINENDI / LIBER PRIMVS. / Duplicium concentuum nouam inuentionem; Missa vnam vocibus / nouenis; octo Motecta octonis; tres item Cantiones musi- / cis instrumentis pulsandas complectens. / *AVTORE M. R. D. JOSEPHO GALLO / Mediolanensi, Religionis Somaschae*: / Omnia tamen labore & industia R. D. AVRELII RIBROCHI / Nobilis Derthonensis collecta, atq; in lucem edita. / Primus [incisione della Vergine] Chorus / MEDIOLANI, / --- / Apud haeredes Francisci, & Simonis Tini. / *M.D.XCVIII.*

Partitura con il seguente frontespizio:

Totius Libri primi / SACRI OPERIS / MVSICI ALTERNIS / MODVLIS CONCINENDI / PARTITIO, / Seu quam praestantiss. Musici PARTITVRAM vocant. / AVTORE M. R. D. JOSEPHO GALLO / Mediolanensi, Religionis Somaschae: / Studio tamen & labore R. D. Aurelii Ribrochi Nobilis Dertho / nensis in gratiam Organistarum in lucem edita. / [incisione della Vergine] / MEDIOLANI, / Apud haeredes Francisci, & Simonis Tini. / M.D.XCVIII.

– Hodie nobis de coelo [Dies sanctificatus 2a parte]. Concentus duplex vocum et instromentorum, continens cantionem, quam vocant la Magia
– Gaudent in coeliis. Concentus duplex vocum et instromentorum, continens cantionem noncupatam la Cortesa
– Veni electa mea. Concentus duplex vocum et instromentorum, continens cantionem La Benvenuta noncupatam
– Ecce angelus de coelo
– Magnificat

La Mantegazza. Cantio alternis modulis pulsanda

La Grassa. Cantio quaternis instromentorum sonis modulanda
La Biuma. Cantio quaternis instromentorum sonis modulanda

RISM A I: G 270 + GG 270

AGOSTINO SODERINI, *Sacrae cantiones lib. I* (Milano 1598)

SACRARVM / CANTIONVM / OCTO ET NOVEM VOCIBVS / LIBER PRIMVS / *CVM TRIBVS ALIIS CANTICIS* / *vocum, & instrumentorum alternatim* / *decantandis*. Auctore Augustino Soderino Mediolanensi, Orga- / nista Sanctae Mariae Passionis Con- / gregationis Lateranensis. / Primus Chorus. / [fregio] / MEDIOLANI, / --- / Apud Augustinum Tradatum. M.D.XCVIII. / SVPERIORVM PERMISSV.

– Repleti sunt omnes [in die Pentecostes] (canzon-mottetto)
– Interrogavi angelum [in festo omnium sanctorum] (canzon-mottetto)
– Ipsi sum desponsata [in solemn. virginum] (canzon-mottetto)

RISM A I: S 3820
Patalas: 1928

LODOVICO VIADANA, *Cento concerti ecclesiastici*, opus XII (Venezia 1602)

CENTO / CONCERTI / ECCLESIASTICI / A Una, a Due, a Tre, & a Quattro voci. / Con il Basso continuo per Sonar nell'Organo. / Noua inuentione commoda per ogni sorte de Cantori, / & per gli Organisti. / DI LODOVICO VIADANA. Opera Duodecima. / [marca tip.] / IN VENETIA, Appresso Giacomo Vincenti. MDCII.

Ristampata nel 1603, 1604, 1605, 1607, 1608, 1610, 1612 EDIZIONI TEDESCHE

– O bone Jesu, exaudi me (T. e due tromboni)

Canzon francese [risposta al Magnificat] (vl. cr. 2 trb.)

RISM A I: V 1360-1367
Patalas: 2110

GIOVANNI DOMENICO ROGNONI TAEGIO, *Canzoni a 4.8. voci* (Milano 1605)

CANZONI / à 4. & 8. voci, / *DI GIO. DOMINICO ROGNONI* / *TAEGIO* / Organista di S. Marco in Milano. / Libro Primo. / [marca tip.] / IN MILANO, / Per l'herede di Simon Tini & Filippo Lomazzo. / --- / *M.DC.V*.

– Tota pulchra es (canzon-mottetto)
– Cantate Domino (canzon-mottetto)
– Quemadmodum desiderat (canzon-mottetto)

RISM A I: R 1944

LEONE LEONI, *Sacri fiori lib. I* (Venezia 1606)

SACRI FIORI. / MOTTETTI A DVE / A TRE ET A QVATTRO / VOCI PER CANTAR NEL ORGANO / DI LEON LEONI MAESTRO DI CAPELLA / NEL DVOMO DI VICENZA, / Con la sua partitura corrente a commodo delli organisti. / LIBRO PRIMO. / Nouamente composti, & dati in luce, & nella Tauola / si vede l'ordine di cantarli. / [marca tip.] /In Venetia, appresso Ricciardo Amadino. / M DC VI.

Ristampata nel 1609, 1614 e 1617; altre edizioni Antwerpen, Pierre Phalèse, 1619 e Venezia, Bartolomeo Magni, 1621

– In te Domine (A.A. due tromboni)

– Deus exaudi (C.C./T.T. violetta e trombone)

RISM A I: L 1997-2001
Patalas: 1223

GEROLAMO BAGLIONI, *Sacrae cantiones*, op. II (Milano 1608)

HIERONYMI / BALLIONI / Mediolanensis / *In Ecclesia S. Mariae Scal. Reg. Duc. Mediolani / Organici, ac Gulielmi Arnoni discipuli*, / SACRARVM CANTIONVM, / quae vna, binis, ternis, quatuor, quinque, / & sex vocibus concinuntur, / *Liber primus, & Opus secundum.* / [fregio] / MEDIOLANI, / Apud haer. Simonis Tini, & Philippum Lomatium. / --- / *M. DC. VIII.*

– Maria Magdalena (C.C.B. e «Canzon Francese in Soprano»)

RISM A I: B 644

ARCANGELO CROTTI, *Concerti ecclesiastici lib. I* (Venezia 1608)

IL PRIMO LIBRO / DE' CONCERTI / ECCLESIASTICI / à 1. à 2. à 3. à 4. & à 5. / Parte con voci sole, & parte con voci, / & Instrumenti / DI FR. ARCHANGELO CROTTI / DA FERRARA / Agostiniano Eremita Osservante. / Nuouamente composti, & dati in luce. / [marca tip.] / IN VENETIA, / Appresso Giacomo Vincenti MDCVIII.

– Congratulamini (C. cornetto o violino e trombone «si placet»)
– O gloriosa Domina (C. cornetto o violino e trombone «si placet»)
– O sacrum convivium (C. cornetto o violino e trombone «si placet»)
– Ave Regina coelorum (C.C. 2 tromboni «si placet»)
– Sancta Maria (C. due cornetti o violini e trombone)
– Pater peccavi (C. cornetto o violino e tre tromboni)

RISM A I: C 4552

CESARIO GUSSAGO, *Sonate a 4.6.8. voci* (Venezia 1608)

SONATE / A QVATTRO, SEI, / ET OTTO, / Con alcuni Concerti à Otto, con le sue Sinfonie / da suonare auvanti, & doppò secondo il pla- / cito, & commodo de Sonatori. / *Del R. P. Cesario Gussago, Organista della Chiesa / di Santa Maria delle Gratie di Brescia.* / Nouamente composte, & date in luce. / [marca tip.] / *In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino.* / MDCVIII.

– Anima mea liquefacta est (con sinfonia)
– Fili ego Salomon (con sinfonia)
– Ad te, Domine, levavi (con sinfonia)
– Confitebor tibi, Domine (con sinfonia)
– Exultavit cor meum (con sinfonia)
– Cantemus Domino (con sinfonia)
– Salvume me fac (con sinfonia)
– Confitemini Domino (con sinfonia)

RISM A I: G 5165

AGOSTINO SODERINI, *Canzoni 4.8. voci lib. I* (Milano 1608)

CANZONI / à 4. & 8. voci, / DI AGOSTINO SODERINO / Organista nella Chiesa di N. S. della Rosa / in Milano, / LIBRO PRIMO, / Opera seconda. / [marca tip.] / IN MILANO, / Per l'herede di Simon Tini, & Filippo Lomazzo. / M.DC.VIII.

– En dilectus, motetto, e canzon
– Egredimini, motetto, e canzon
– Cantate domino, motetto, e canzon

RISM A I: S 3821

CATERINA ASSANDRA, *Motetti a due e tre voci* (Milano 1609)

MOTETTI / à dua, & trè voci / Per cantar nell'Organo con il Basso / continuo, / DI CATERINA ASSANDRA / PAVESE, / Nouamente composti, & dati in luce. / Opera seconda / *Agiontoui una Canzon Francesa à 4. & le Letanie / della B. V. à 6. del Reuer. Don Benedetto Rè* / suo Maestro di contraponto. / [marca tip.] / IN MILANO / Per l'herede di Simon Tini, & Filippo Lomazzo. / M.DC.VIIII.

– O salutaris hostia (C.B. violino e violone)

Canzone a 4 accomodata a suonare a duoi chori [Benedetto Re]

RISM A I: A 2637

DOMENICO BRUNETTI, *Varii concentus* (Venezia 1609)

DOMINICI BRVNETTI / BONONENS. IN AVGVSTI DIVI / DOMINICI BONON. TEMPLO / ORGANISTAE, / Vnica voce, Binis, Ternis, Quaternis, & pluribus / ad usum Ecclesiae varii Concentus, / Cum Gravi, & Acuto ad Organum. / PRVDENTISSIMO, AC VIGILANTISS. PRAEFECTO, / Religionissimisque eiusdem Coenobii Patribus dicati. / [marca tip.] / Venetiis, Apud Alexandrum Raverium. M.D.CIX.

– Congratulamini (C.Ms.A.T.T.T.B.; all'interno un episodio per A. e *Symphonia Istrumentorum trium*)

RISM A I: B 4656
Patalas: 288

PAOLO FUNGHETTI, *Missa psalmi omnes* (Venezia 1609)

MISSA, / PSALMI OMNES / AD VESPERAS, / *Complectorium, Motecta, et Concentus, cum / duobus Magnificat, ut vocant, Octonis vocibus concinenda.* / Una cum BASSO continuo ad Organum. / AVCTORE PAVLO FVNGHETTO / VERONENSI, Nunc primum omnia ab eo composita, & in lucem aedita. / [marca tip.] / Venetijs, Apud Iacobum Vincentium 1609.

Cinque mottetti di cui uno con strumenti:

– Osculetur me (C.C.B. violino, cornetto o violino, due viola, violone o trombone)

RISM A I: F 1472

LODOVICO VIADANA, *Concerti ecclesiastici lib. III* (Venezia 1609)

IL TERZO LIBRO / DE' CONCERTI / ECCLESIASTICI / A Due, à Tre, & à Quattro voci. / DI LODOVICO VIADANA / Maestro di Capella nella Cathedrale di Concordia / Novamente composti, e dati in luce. / OPERA XXIV. / [marca tip.] / In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti MDCIX.

Ristampata nel 1611

– Repleatur os meum laude tua (A.T. e due tromboni)
– Benedicam Dominum in omni tempore (T.T. e due tromboni)

RISM A I: V 1392-1393

ADRIANO BANCHIERI, *Vezzo di perle musicali* (Venezia 1610)

VEZZO / DI PERLE MVSICALI / Modernamente Conteste / *Alla Regia Sposa effigiata nella Sacra Cantica*; / OPERA VENTESIMA TERZA. / DEL R.P.D. ADRIANO BANCHIERI / Bolognese Monaco Olivetano. / Accomodata, che sopra il Basso Seguente si può variare / vn'istesso Concerto in sei modi, con vna & / dui parti così voci, come stromenti. / CON PRIVILEGGIO. / [marca tip.] / In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. / MDCX.

Ristampata nel 1616; altra edizione Milano, eredi di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1610 (dispersa)

Nella raccolta vi sono ventun mottetti a due voci che possono essere concertati in sei modi diversi secondo le modalità indicate a tergo dell'ultima carta:

	A voci uguali	A voci ineguali
1	Due soprani	Soprano e basso
2	Due violini o cornetti	Violino e trombone
3	Un soprano e un violino	Basso solo
4	Un soprano solo, a scelta	Soprano solo
5	Un tenore solo, a scelta	Basso e violino
6	Due tenori, un'ottava sotto	Soprano e trombone

RISM A I: B 805, B 806 + BB 806
Patalas: 157

FABIO BECCARI, *Sacri concerti lib. II* (Milano 1611)

IL / SECONDO LIBRO / DE SACRI CONCENTI / à 2.3.4.5. è 6. voci. / Di FABIO BECCARI Organista nella / Chiesa di S. Lorenzo di Mortara. / *Nuovamente stampati, & dati in luce.* / --- / DEDICATI ALLA MAG. COMMVNITA / DI MORTARA. / [fregio] / IN MILANO, Per Melchior Tradate. 1611. / --- / *Con licenza de' superiori.*

– Assumpta est Maria in coelum (T.T. e due violini)
– Laudate Dominum (quattro voci, cornetto e trombone)

RISM A I: B 1507
Eitner QL I: 395b-396a

ARCANGELO BORSARO, *Novo giordino de concerti* (Venezia 1611)

NOVO GIARDINO / DE CONCERTI / A QVATTRO VOCI, / Per cantare à due Chori con due voci, e due Tromboni, ò altri / Stromenti, ò voci, secondo la comodità de Cantori. / DI ARCHANGELO BORSARO DA REGGIO / Nel quale si contengono alquante Antifone del Cantico / della Beata Vergine, di alcune solennità prin- / cipali dell'Anno, & altri Motetti. Con il Basso principale per l'organo. / OPERA VNDECIMA. / DEDICATO / All'Illustriss. & Reuerendiss. mio Sig. & Patrone Colendissimo / Il Sig. Conte Claudio Rangone, Vescovo di Reggio, / e Prencipe, &c. / [marca tip.] / In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. / M.DCXI.

– Cantate Domino [In Dominicis diebus]
– Exultate Deo [In omni tempore]
– Ave Virgo [In Solemnitatibus B. Virginis]
– O quam [In festo SS. omnium]

– Doctor bonus [In festo S. Andreae]
– Hodie Christus [In eodem die]
– Et respicientes [Dominica Resurrectionis Domini]
– Qui sunt hi [Feria secunda Resurrectionis]
– Videte manus [Feria tertia Resurrectionis]
– Haec est arbor [In festo S. Crucis]
– O Rex gloriae [In Ascensione Domini]
– Hodie completi [Dominica Pentecostes]
– Si quis diligit me [Feria secunda Pentecostes]
– Pacem relinquo [Feria tertia Pentecostes]
– Te Deum patrem [In festo S. Trinitatis]
– O sacrum convivium [In die Corporis Christi]
– Puer qui natus [In nativitate S. Iohannis Baptistae]
– Tota pulchra es [In honore Beatae Virginis]
– Cenantibus illis [De sacramento]
– Vox dilecti [Dialogo Cantico Canticorum]

RISM A I: B 3781 + BB 3781
Patalas: 264

ANTONIO BURLINI, *Riviera fiorita* (Venezia 1612)

RIVIERA FIORITA / DI CONCERTI / MVSICALI / A Vna, Due, Tre, e Quattro Voci / con una Messa nel fine, / Il tutto concertato col Basso continuo per l'Organo, / *Aggiuntevi ancora le parti per uno, e due /Instrumenti per chi ne ha / commodità, come nella Tavola si può avvertire, e nelle / parti per detti istrumenti è notato.* / DI D. ANTONIO BVRLINI / DA ROVIGO / Monaco Oliuetano / *Organista di Santa Elena di Venetia*, / Nouamente dati in luce. / CON PRIVILEGIO. / OPERA TERZA. / [marca tip.] / IN VENEZIA, Appresso Giacomo Vincenti. 1612.
– Iudica Domine (T. 1 strm. acuto)
– Bonum est (T. 1 strm. acuto)
– Ego sicut vitis (C. 1 strm. grave)
– Nigra sum (T. 1 strm. acuto)
– Salve crux (A.T. acuto-grave)
– Locutus est [2ª parte Et sustulit] (T.B. 2 strm. acuto-grave)
– Domine Dominus noster (C.B. 2 strm. acuto-grave)
– Nos autem gloriari (T.T. 2 strm. acuto-grave)
– Isti sunt qui venerunt (C.T. 2 strm. gravi)
– Amavit eum (B.B. 2 strm. acuti)
– Isti sunt agni (A.T.T. 2 strm. acuto-grave)
– Mater semper virgo (C.C.T.B. 2 strm. gravi)

Messa (C.A.T.B. 2 strm. acuto-grave)

RISM A I: B 5022 + B 5022

GIOVANNI ANTONIO CANGIASI, *Melodia sacra* (Milano 1612)

MELODIA SACRA / QVATVOR, ET QVINQVE / VOCIBVS. / Cum duobus Motectis ad modum Dialogi, & / uno cum Canzon Francese. / Auctore Io. Antonio Cangiasio Mediolanensi, / Motectorum vero eiusdem Liber Secundus. / [marca tip.] / MEDIOLANI, Apud Melchiorem Tradatum. 1612.

– Audite verbum Domini (quattro voci) «habet insertam Cantionem musicis instrumentis ad libitum, pulsandum (quae vulgo) Canzon Francese appellatur»

RISM A I: C 809

ERCOLE PORTA, *Vaga ghirlanda* (Bologna 1613)

VAGA GHIRLANDA / Di soavi, & odorati Fiori Musicali, / à 1.2.3.4. & 5. Voci, / D'ERCOLE PORTA BOLOGNESE / Organista della Colleggiata di S. Gio. in Persiceto; / CON IL BASSO PRINCIPALE; / OPERA TERZA. / *All'Illustriss. & Molto Reuerenda Sig.* / *DONNA CLELIA PEPOLI.* / CON LICENZA DE' SVPERIORI, ET PRIVILEGIO. / [marca tip.]) / IN BOLOGNA, Per gli Heredi di Gio. Rossi M.DC.XIII.

– Confitebor di Concerto (C.A.T.B. e «quinta parte per un trombone se piace»)

Canzone La Luchina (vl. cr. 2 trbn.)

RISM A I: P 5193

COSTANTINO BASELLI, *Sacri concerti lib. I* (Venezia 1614)

DI COSTANTINO / BASELLI / IL PRIMO LIBRO DE SACRI CONCERTI / A Vna, a Due, a Tre, & Quattro Voci. / Novamente Composti, & dati in Luce. / *Alli molto Illustri, & molto Reverendi, Sig. & Patroni miei Osservandiss.* / *Il Sig. Giulio, e Sig. Benedetto Saracini.* / [marca tip.] / IN VENETIA, M.DC.XIV. / --- / *Appresso Ricciardo Amadino.*

– Congratulamini mihi (C./T. e trombone)
– Ave Maria (C./T. e trombone)
– Amor Jesu dulcissime (C./T. e trombone)
– Laudate Dominum omnes (C./T. e trombone)
– Veni amica mea (C./T. e trombone)
– Obsecro Domine (C./T. e trombone)
– Ego autem cantabo (C./T. e trombone)
– Domine non sum dignus (C./T. e trombone)
– Quanti mercenarii (C./T. e trombone)
– Quis nobis det [II parte Aper aurem tuam, dialogo] (C.C./T.T. B.B./due tromboni)
– Aperi mihi [Antonio Troilo] (C./T. T. B.B./due tromboni)
– In diebus illis (C.C./T.T. B.B./due tromboni)
– Congregati sunt (C.C./T.T. B.B./due tromboni)

Patalas: 166

PIETRO LAPPI, *Sacrae melodiae lib. I* (Venezia 1614)

SACRAE MELODIAE / VNICA, DVABVS, TRIBVS / QVATVOR, QVINQVE / nec non, & Sex vocibus decantandae, / Una cum Simphonijs, / & Bassus ad Organum, / PETRI LAPPII IN BASILICA S. MARIAE / Gratiarum Brixiae, Musices Moderatoris. / *LIBER PRIMVS*. / [stemma] / Venetijs, a, pud (sic) Ricciardum Amadinum. 1614.

Spartitura con il seguente fontespizio:

SPARTITVRA / DELLI MOTETTI / A VNA, DVE, TRE, QVATTRO, / CINQVE ET SEI VOCI / con quella delle Sinfonie / DI PIETRO LAPPI, MAESTRO / *della Musica nella Chiesa di SANTA MARIA delle Gratie di Brescia.* / LIBRO PRIMO. / Noua- / mente posta in luce. / [stemma] / IN VENETIA / APPRESSO RICCIARDO AMADINO, / M DC XIV.

Altre edizioni: Frankfurt, Nikolaus Stein, 1621; Antwerpen, Pierre Phalèse, 1622

– Incipite Domino (C.T.B. vl.vl.vlone)

Sinfonia I tono
Sinfonia II tono
Sinfonia III tono
Sinfonia V tono
Sinfonia VI tono
Sinfonia VIII tono
Sinfonia IV tono

RISM A I: L 687-689, LL 688
Eitner QL VI: 51b
Patalas: 1192

FRANCESCO USPER, *Messa e salmi* (Venezia 1614)

MESSA, E SALMI / DA CONCERTARSI NEL'ORGANO / Et anco con diuersi Stromenti, à Cinque Voci, / et insieme Sinfonie, et Motetti a Una, Due, / Tre, Quattro, Cinque, et Sei Voci / DI FRANCESCO VSPER ORGANISTA NELLA CHIESA / DI S. SALVATORE DI VENETIA / Nouamente composti, et dati in luce. / CON PRIVILEGIO. / [marca tip.] / IN VENETIA, / Appresso Giacomo Vincenti, MDCXIV.
Tredici mottetti di cui due con strumenti obbligati:
– Vulnerasti cor meum (C. e cinque strumenti alla quarta bassa)
– Intonuit de coelo (C.C. e quattro tromboni)
Sinfonia a 6
Sinfonia seconda a 6 [Gabriele Usper]
Sinfonia a doi violini [Gabriele Usper]

RISM A I: U 116

SEVERO BONINI, *Serena celeste* (Venezia 1615)

SERENA / CELESTE / DI DON SEVERO BONINI / da Firenze & Monaco di Valembrosa / *ORGANISTA DI S. MERCVRIALE DI FORLI*/ Nella quale si contengano Mottetti / à Vna, Due, e Tre voci. / *DEDICATA*/ Al Molto Reverendo Padre Don Teodoro Pitti / Abbate di S. Brancazio di Firenze. / *Nell'Accademia dei Filargiti detto lo SPENTO.* / Opera [stemma] Ottava. / STAMPA DEL GARDANO / IN VENETIA MDCXV. / --- /Appresso Bartholomeo Magni.
– Jesu sole serenior, con Sinfonia (C. e 2 strumenti acuti)
– Cantate Domino canticum novum (C.C.B. e 2 strumenti acuti)

RISM A I: B 3500

ARCANGELO BORSARO, *Odorati fiori* (Venezia 1615)

ODORATI FIORI / CONCERTI DIVERSI / A VNA, DVE, ET TRE VOCI / Con altri da Concertare con Voci / & Stromenti, come nella Tauola si contiene. / Con un Capriccio da Sonare, & il Basso per l'Organo. / OPERA DVODECIMA. DI ARCHANGELO BORSARO DA REGGIO. / [marca tip.] / IN VENETIA, M.DC.XV. / Appresso Ricciardo Amadino.
– Quem vidistis pastores (C./T. due cornetti o due violini e due tromboni o viola e violone)
– Beatus vir (C./T.C./T. e due tromboni)
La Matusalemme, canzone a tre (Vl./Cr.Vl./Cr.Trb.)

RISM A I: B 3782

ANTONIO BURLINI, *Messa, salmi et motetti* (Venezia 1615)

MESSA, SALMI / ET MOTETTI / Concertati A Otto Voci in due Chori col / Basso continuo per l'organo, & vna / parte per vn Violino per chi / n'ha commodità. / OPERA OTTAVA. / DI D. ANTONIO BVRLINI / MONACO OLIVETANO. / Nouuamente composta & data in luce. / CON PRIVILEGIO. / [marca tip.] / IN VENETIA, / Appresso Giacomo Vincenti. MDCXV.

La raccolta contiene anche quattro mottetti, tutti per quattro voci sole, quattro voci di ripieno e violino ad libitum:

– Isti sunt trumphatores
– Domine quis habitabit
– Euge serve bone
– O gloriosa Domina

RISM A I: B 5025

GIOVANNI FRANCESCO CAPELLO, *Motetti e dialoghi* (Venezia 1615)

MOTETTI / ET DIALOGHI / A CINQVE, SEI, / SETTE, ET OTTO / Con Sinfonie, Ritornelli / Et Una Messa nel fine. / *Il tutto variamente Concertato, con voci, & stromenti* / DAL R.P.GIO. FRANCESCO CAPELLO / DA VENETIA / Organista nelle Gratie di Brescia / OPERA SETTIMA. / Nuovamente composta, & data in luce. / CON PRIVILEGIO. / [marca tip.] / IN VENETIA, / —— / Appresso Giacomo Vincenti. MDCXV.

– Exultavit cor meum in Domino (C. e quattro strumenti)
– Pax vobis, ego sum (T. e quattro strumenti)
– Convertimini ad me (B. e quattro strumenti)
– Attendite popule meus (C.T.B. due violini e viola)
– Expecta Dominum (A.B. e quattro strumenti)
– Quo progrederis sine filio (A.B. e quattro strumenti)
– Omnes gentes plaudite manibus (C.T.T.B.B. e due chitarroni)
– Sancta et immaculata virginitas (C.T.B. e quattro strumenti)
– Abraham tolle filium tuum (C.T.B. e quattro strumenti)
– Salvum me fac Domine (C.T.B. e quattro strumenti)
– Repleatur os meum laude tua (B.B. e sei strumenti)
– Hoc tegitur sacro quisnam velamine (T.T. e sei strumenti in due cori)
– Iste est beatus Carolus (T.T. e sei strumenti in due cori)
– Ex omni ligno Paradisi (C.T.B.B. e quattro strumenti)

Missa ad votum (C.T.B. quattro strumenti e chitarroni)

RISM A I: C 906
Patalas: 307

GIOVANNI GABRIELI, *Symphoniae Sacrae lib. II* (Venezia 1615)

SYMPHONIAE / SACRAE / IOANNIS GABRIELII / SERENISS. REIP. VENETIAR. ORGANISTAE / IN ECCLESIA DIVI MARCI. / LIBER SECVNDVS. / Senis, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 & 19. Tam / vocibus, Quam instrumentis. / Editio nova. / CVM PRIVILEGIO. / [marca tip.] / VENETIIS M DC XV. / Aere Bartholomei Magni.

– Jubilate Deo (dieci voci: A.T. cornetto, cornetto e voce «si placet», cinque tromboni con voci «si placet», fagotto e voce «si placet»)
– Surrexit Christus (undici voci: A.T.B. due cornetti, due violini, quattro tromboni)

– Suscipe (dodici voci: I coro A.A.T.T.B.B. II coro: sei tromboni)
– Quem vidistis pastores (I coro: Ms.A.T. cornetto e tre tromboni; II coro: A.T.T. cornetto e tre tromboni)
– In ecclesiis (I coro: C.A.T.B.; II coro: Ms.A.T.B. [capella]; III coro: tre cornetti, violino e due tromboni)

RISM A I: G 87 + GG 87
Patalas: 766

LEONE LEONI, *Prima parte dell'aurea corona* (Venezia 1615)

PRIMA PARTE / DELL'AVREA / CORONA / INGEMMATA D'ARMONICI / Concerti, a Dieci / Con Quattro Voci, & Sei Istromenti. / *In lode della Santissima Incoronata di Vicenza*, / *Di Leon Leoni, Academico Olimpico*. / Et anco con le Voci sole, con il Basso continuo / Et a due Chori diuisi, adoprando li Bassi dell'uno e l'altro Choro / con Organi, Chitaroni, o simili. / *Nuovamente composta, & data in luce*. / [marca tip.] / IN VENETIA M.DC.XV. / --- / Appresso Ricciardo Amadino.
– Ave, dulcissima Maria
– Sancta et immaculata
– Omnes gentes
– Exaudi Domine
– Beata es Virgo Maria
– Assumpta est Maria
– Veni dilecte mi
– O piissime Jesu
– Ave Virgo gratiosa
– Tota pulchra es
– In hac die
– Venite filii
– Exurge Maria
– Protector noster
– Quae est ista
– Exultent iusti
– Surgite mortui
– Felicissima die
– Beata Dei genitrix
– Oportet semper orare
– Sub tuum praesidium
– O benedicta Virgo
– Ne reminiscaris
– Qualis est dilecta nostra
– Annuncio vobis

RISM A I: L 2010
Patalas: 1222

ALESSANDRO GRANDI, *Motetti lib. IV* (Venezia 1616)

IL QVARTO LIBRO / DE MOTETTI / A DVE TRE QVATTRO / ET SETTE VOCI / Con il Basso Continuo per sonare nell'Organo. / DI ALESSANDRO GRANDI / Maestro di Capella nel Duomo di Ferrara. / Dedicati All'Illustrissimo, et Reverendissimo Signor

Cardinal Leni / Vescovo di Ferrara. / [marca tip.] / IN VENETIA, Apresso Giacomo Vincenti. 1616.

Ristampato nel 1618, 1621 e 1628; altra edizione Palermo, Giovanni Battista Maringo, 1620

– Factum est silentium (C.A.T.B. due violini e chitarrone)

RISM A I: G 3431-3435

BENEDETTO RE, *Sacrae cantiones* (Venezia 1618)

SACRARVM CANTIONVM / *Quae Duabus, Tribus, ac Quatuor vocibus* / *concinuntur* / AVCTORE / BENEDICTO REGIO / TICINENSIS CATHEDRALIS / Musices Praefecto. / *Quibus accessere duo ordines Beatissimae Mariae* / *Virginis Litaniarum Quinque vocum.* / Nunc primum in lucem aeditae. / [marca tip.] / Venetiis, apud Iacobum Vincentium. 1618

21 Ostende mihi (T./C. violino e violone)
22 Tulerunt Dominum (C./T. violino e violone)
Canzone La Landriana (4 voci)

Patalas: 1650

CARLO FILAGO, *Sacrarum cantionum lib. III* (Venezia 1619)

SACRARVM / CANTIONVM / Duarum, Trium, Quatuor, Quinque, Sex Voc. / LIBER TERTIVS / *Ex quibus aliquot Instrumentis Musicalibus concinuntur.* / CAROLO PHYLAGIO RODIGINO / In Cathedrali Tarvisina Organista / AVCTORE. / *Cum Basso ad Organum.* / [marca tip.] / VENETIIS, *Apud Bartolomeum Magni.* M DC XIX.

– Ego sum (C.T. e due tromboni)
– Sub tuum praesidium (C.T. violino e trombone)
– Diligam te Domine (T.T. e tre tromboni)
– Confitemini (C.C. e quattro tromboni)

RISM A I: F 729
Patalas: 646

FRANCESCO USPER, *Compositioni armoniche* (Venezia 1619)

COMPOSITIONI / *ARMONICHE* / Nelle quali si contengono Motetti Sinfonie Sonate / Canzoni & Capricci a 1.2.3.4.5.6.7. & 8. voci. / *CON BASSO CONTINVO* / *Et in fine la Battaglia a 8. per Cantar è Sonar.* / DI FRANCESCO VSPER ORGANISTA / NELLA CHIESA DI S. SALVATOR / *DI VENETIA* / Opera Terza. / *CON PRIVILEGIO.* / [marca tip.] / STAMPA DEL GARDANO / *IN VENETIA* MDCXIX. / Appresso Bartolomeo Magni.

– Confitemini Domino (C.C./T.T. e due violini)
– Cantate dilecto meo (C.C.T. e chitarrone)
– Expenctans expectavi [Gabriele Usper] (C.T. e due violini)
– Deus Deus canticum novum (C.C.T.T. e chitarrone)

Sinfonia I
Sinfonia II
Sonata a tre
Sonata a quattro
Sonata a otto
Canzone I
Canzone II
Canzone III

Capriccio a sei
Laudate Dominum [Battaglia] (8 voci e 8 strumenti)

Patalas: 2073

ERCOLE PORTA, *Sacro convito musicale* (Venezia 1620)

SACRO CONVITO MVSICALE / ORNATO DI VARIE ET DIVERSE / VIVANDE SPIRITVALI / A Una, Due, Tre, Quattro, Cinque, & Sei Voci / DI HERCOLE PORTA BOLOGNESE / Organista, & Maestro di Capella nella Collegiata / di S. Giovanni in Persiceto. / OPERA SETTIMA. / [stemma] / In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. MDCXX.

– Salve salve mater pia (C.C.A.T.B. due violini e tre tromboni)
– Consolamini (C.C.A.T.B. due violini e tre tromboni)
– Corda Deo dabimus (C.A. tre tromboni)

Messa (C.C.A.T.B. due violini e tre tromboni)
Canzone La Caporale (vl.vl./cr.cr.)
Canzone L'Animosa (vl.trbn.)
Canzone La Spienserata (vl.trbn.)

RISM A I: P 5194

GIOVANNI BATTISTA RICCIO, *Divine lodi musicali lib. III* (Venezia 1620)

IL TERZO LIBRO / DELLE DIVINE LODI MVSICALI / DI GIO. BATTISTA RICCIO / Accommodate per concertare nell'Organo, con le quattro / Antifone alla Gloriosa Vergine, e molti Motetti, a 1.2. / 3. & 4. voci, et alcune Canzoni da Sonare / a una 2.3. et 4. Stromenti. / Con Partitura. / *DEDICATO* / ALL'ILLV.mo & REV.mo MONSIGNOR ANTONIO GRIMANI / PATRIARCHA ELETTO D'AQVILEIA. / [stemma] / STAMPA DEL GARDANO. IN VENETIA. MDCXX. / Appresso Bartolomeo Magni.

– O salutaris hostia (C.B. violino e fagotto)
– Iubilent omnes (T. violino flauto e fagotto)

Canzone
Canzone La Finetta
Canzone La Savoldi
Canzone La Picchi [in ecco col tremolo]
Canzone La Rizza
Canzone La Rubina
Canzone La Mocceniga [in ecco]
Sonata a 4.
Canzone La Zanetta
Canzone La Rosignola
Canzone La Grimanetta [col tremolo]

RISM A I: R 1285

Symbolae diversorum musicorum (Venezia 1620)

SYMBOLAE / DIVERSORUM / MUSICORUM / Binis, Ternis, Quaternis, et 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 Beleredum / patritium Ticinensem. / [marca tip.] / VENETIIS, Apud Alexandrum Vincentium, 1620.

Ristampata nel 1621

Claudio Monteverdi: Fuge, fuge mundum (C.A. violino; unicum)
Alessandro Grandi: Gaudete omnes (C.T. sinfonia di sei strumenti se piace; unicum)
Alessandro Grandi: Viri diligite (T.T.B. due violini e tiorba; unicum)

RISM B I: 1620[2], 1621[4]

ALESSANDRO GRANDI, *Motetti con sinfonie lib. I* (Venezia 1621)

MOTETTI A VNA, ET DVE / VOCI / Con Sinfonie d'Istromenti Partiti per cantar, & / sonar co'l Chitarrone / DI ALESSANDRO GRANDI / *Vice Maestro di Cappella della Serenissima Signoria / di Venetia in S. Marco.* / Nouamente dati in luce. / CON PRIVILEGIO. / *Dedicati All'Illustrissimo, et Reverendissimo Monsignor / Gio: Francesco Morosini Abbate di Leno*, / *et Canonico di Padoa.* / [marca tip.] / In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. 1621.

Ristampata nel 1626 e nel 1637

– Vulnerasti cor meum (C. e due violini)
– O dulce nomen Jesus (C. e due violini)
– Lauda Sion Salvatorem (C. e due violini)
– Tota pulchra es (C. e due violini)
– Congratulamini mihi (C. e due violini)
– Memoriam fecit (C. e due violini)
– Transfige dulcissime (C. e due violini)
– Salve Regina (C. e due violini)
– Iustus germinabit (C. e due violini)
– O vos omnes (C. e tre viole)
– Bone Jesu, verbum Patris (C.C. e due violini)
– Laetantes concinunt (C.C. e due violini)

RISM A I: G 3445-3447

LEONE LEONI, *Sacri fiori lib. IV* (Venezia 1622)

SACRI FIORI / QVARTO LIBRO / DE MOTETTI / A VNA, DVE, TRE / ET QVATTRO VOCI / Con il Basso per Sonar nell'Organo. / DI LEON LEONI MAESTRO / di Capella nel Duomo di Vicenza / ACADEMICO OLIMPICO / Nouamente dati in luce / CON PRIVILEGIO / [marca tip.] / In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. 1622.

– Laudate Dominum (A.T. e due violini ad libitum)

RISM A I: L 2011
Patalas: 1225

NICOLÒ CORRADINI, *Motetti a 1.2.3.4. voci* (Venezia 1624)

MOTETTI / A Vna Due Tre, & Quatro Voci / fra quali ve ne sono alcuni con- / certati con instromenti, & /con il basso continuo / per l'organo. / LIBRO PRIMO. / DI NICOLO CORRADINI / Organista nel Duomo di Cremona. / *DEDICATI* / ALL'ILL.^{MO} SIG.^{R} MARCHESE / FRANCESCO PALLAVICINO. / [marca tip.] / Stampa del Gardano. / IN VENETIA M. DC. XXIIII. / --- / Appresso Bartolomeo Magni.

– Ecce venit (C.T. vl.)
– Spargite flores (C. violino e violone o cornetto e trombone)

– Cantate Domino (C. violino e violone o cornetto e trombone)
– Prospera lux venit (C. due violini e violone)
– Deliciae meae esse cum Christo (C. due violini e violone)

RISM A I: C 3953
Patalas: 440

LEANDRO GALLERANO, *Ecclesiastica armonia de concerti* (Venezia 1624)

ECCLESIASTICA / ARMONIA DE CONCERTI / A 1.2.3.4.5. / DI LEANDRO GALLERANO DA BRESCIA / Accademico Occulto / MAESTRO DI CAPELLA DI DELLA VENERANDA / Arca del Glorioso SANTO ANTONIO de Padoa. / *LIBRO PRIMO*. / Opera Sesta. Col Basso continuo. / [marca tip.] / STAMPA DEL GARDANO. / IN VENETIA *Appresso Bartolomeo Magni*. MDCXXIV.
– Nolite me considerare (C. due violini e trombone)
– Gaudeat Ecclesia (C.B. due violini e trombone)
– Sono tubae tympano (C.C. due violini e trombone)

RISM A I: G 156

TARQUINIO MERULA, *Motetti e sonate lib. I* (Venezia 1624)

IL PRIMO LIBRO / DE MOTETTI, E SONATE / Concertati A Due, Tre, Quattro, e Cinque / Voci, Co'l basso per l'Organo / DI TARQVINIO MERVLA / Organista di Chiesa, e di Camera del Serenissimo, / & Inuitissimo Rè di Polonia, e Suetia, &c. / DEDICATI / All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Sig. / D. CESARE GONZAGA Pren- / cipe di Guastalla, &c. / OPERA SESTA. / Nouamente composta, & data in luce. / CON PRIVILEGIO. / [marca tip.] / In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. 1624.
– Nigra sum (C. e violino)
– Cantate iubilate (C. e violino)
– Favus distillans (C. tre viole o tromboni)

Sonata I
Sonata II

RISM A I: M 2338

Seconda raccolta Calvi (Venezia 1624)

SECONDA / RACCOLTA / DE SACRI CANTI / A UNA, DUE, TRE, ET QUATTRO VOCI / De Diversi Eccellentissimi Autori / FATTA / DA DON LORENZO CALVI / MUSICO NELLA CATHEDRALE DI PAVIA. / Nuouamente composta, & data in luce. / CON PRIVILEGIO. / [marca tip.] / IN VENETIA, / Appresso Alessandro Vincenti. 1624.
Giovanni Ghizzolo: Paratum cor meum (C. e due violini; unicum)
Giovanni Ghizzolo: Quem terra pontus (C.C. e due violini; unicum)

RISM B I: 1624[2]

ADRIANO BANCHIERI, *Dialoghi concerti sinfonie canzoni*, opus XLVIII (Venezia 1625)

DIALOGHI / CONCERTI SINFONIE E CANZONI / Dà cantarsi con due Voci in variati modi nel- / l'Organo OPERA XLVIII. / DI D. ADRIANO BANCHIERI BOLOGNESE / Abbate Benemerito Oliuetano / DEDICATA / AL MOLTO REVERENDO PADRE D. GIACOMO / Butrigari Abbate di S. Michele in Bosco. / *CON*

PRIVILEGIO. / [stemma in mezzo all'indicazione della voce] / IN VENETIA Stampa del Gardano M.DC.XXV.

Altra edizione: Ingolstadt, Haenlinus, 1629

«Sinfonia sopra la cantica»: Pulchra es (B. 1 str. acuto)
«Sinfonia sopra la cantica»: Anima mea (B. 1 str. acuto)
«Sinfonia sopra la cantica»: Nigra sum (B. 1 str. acuto)

RISM A I: B 811a-811b

ALESSANDRO GRANDI, *Motetti con sinfonie lib. II* (Venezia 1625)

MOTETTI / A VNA, DVE, ET / QVATTRO VOCI / Con Sinfonie d'Istromenti Partiti per cantar, & / sonar co'l Chitarrone. / DI ALESSANDRO GRANDI / Nouamente ristampati, & corretti. / CON PRIVILEGIO. / LIBRO SECONDO. / [marca tip.] / IN VENETIA, / Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXV.

Prima edizione probabimente nel 1621 o subito dopo [non pervenuta]; ristampata nel 1637

– Sumite psalmum (C. e due violini)
– Plaudite manibus (C. e due violini)
– Quantum tibi debeo (C. e due violini)
– O quam speciosa (C. e due violini)
– Iustus germinabit (A. e due violini)
– Osculetur me (A. e due violini)
– Confitebor tibi (A. e due violini)
– Lilia convallium (C.C.T.T. violino e violone)

RISM A I: G 3448-3449

FEDERICO CODA, *Sacrae cantiones atque symphoniae* (Venezia 1626)

CATENA / SACRARVM CANTIONVM / atque / SYMPHONIARVM / Binis, Ternis, Quaternisque Vocibus, Connexa. / A / FEDERICO CAVDA SARTIRANENSI / Cathedralis Ecclesiae Derthonensis. / MVSICAE PRAEFECTO. / PERILLVSTRI D.D. BASSIANO / CATENAGO LAVDENSI / DICATA. / Liber Primus, Opus Tertium. / CANTVS. / SIGNVM [marca tip.] GARDANI. / VENETIIS. M.DC.XXVI. / --- / Appud Bartholomeum Magni.

– Assumpta est (C. e violino)
– Domine Jesu Christe (C.B. flauto, violino e trombone)
– Iste sanctus (A. violino e trombone)
– Beatus vir (C.T.B. violino e trombone)
– Beatus n. (T. violino e trombone)
– Iubilemus (C.A.T.B. flauto violino e trombone)

RISM A I: C 1539

GIOVANNI ROVETTA, *Salmi concertati*, opus I (Venezia 1626)

SALMI / CONCERTATI / A CINQVE ET SEI VOCI / Et Altri Con Doi Violini, Con Motetti / à Doi è Tre Voci. / Et Alcune Canzoni per Sonar à Tre è quatro Voci / Con Basso Continuo. / DI GIO: ROVETTA / Opera Prima. / Nouamente stampati Con Priuilegio / & Licentia de Superiori. / CANTO. / [marca tip.] / STAMPA DEL GARDANO. / IN VENETIA MDCXXVI. / Appresso Bartolomeo Magni.

Ristampata nel 1641

Contiene quattro mottetti di cui due con strumenti:
– Conditor alme siderum (C.C. due violini)
– O intemerata (B.B. due violini)
Canzon prima a 3 (due violini e una violetta da braccio)
Canzon seconda a 3 (due violini o cornetti e trombone)
Canzon terza a 4 (due violini e due viole da braccio)
Canzon quarta a 4

RISM A I: R 2962-2963

Flores praestantissimorum virorum (Milano 1626)

FLORES / PRAESTANTISSIMORUM VIRORUM / A Philippo Lomatio Bibliopola Delibati / UNICA, BINIS, TERNIS, QUATERNISQUE / VOCIBUS DECANTANDI. / Quibus adduntur Missa, Magnificatq; Duo, / Cantiones Item, Ut Vocant, alla Francese, Duobus, Tribus / Quattuorq; Instrumentis. / TUM PARTITIO PRO ORGANO, / NUPER IN LUCEM EDITI, / AD NOBILISSIMAM CONSTANTIAM / Czirenbergiam Gedanensem. / [marca tip.] / MEDIOLANI, Typis Eiusdem Lomatij. M.DC.XXVI. / Superiorum permissu.
Ignazio Donati: O gloriosa Domina (C.C. «over una voce et Instromento a modo di Ecco»; unicum)

RISM B I: 1626[5]

TARQUINIO MERULA, *Concerti spirituali lib. II* (Venezia 1627)

LIBRO SECONDO / DE CONCERTI SPIRITVALI / CON ALCVNE SONATE, A DVE, TRE, / QVATTRO, ET CINQVE VOCI / DEL CAVALIER / TARQVINIO MERVLA / Organista nella Chiesa Collegiata di S. Agata, e Maestro di Capella / nella Cathedrale di Cremona il Sabbato, per le Laudi / della Beata Vergine. / DEDICATI / All'Illustrissimo Prencipe della Accademia delli Animosi di Cremona / Il Sig. BARTOLOMEO Sfondrati. / Nouamente composti, & dati in luce. / CON LICENZA DE' SVPERIORI ET PRIVILEGIO. / [marca tip.] / IN VENETIA, / Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXVIII.
– Dominus illuminatio (B. e due violini)
– Jesu dulcis memoria (C. due violini e violone)
– Ego flos campi (C.B. e due violini)
Canzone I
Canzone II

RISM A I: M 2339

GIOVANNI BATTISTA ALOISI, *Coelestis Parnassus* (Venezia 1628)

COELESTIS / PARNASVS / In quo nouem Musae Tum Duae, tum tres, tum quatuor / simul concertantes concinunt. / DEO LAVDES, VIRGINI ENCOMIA, / *SANCTISQVE PRECES*. / Auctore / JOANNE BAPTISTA ALOYSIO / BONONIENSI / Sacrae Theologiae Baccalauro. Ac magnificae Communitatis / Sacelli. Musices Praefecto. / Opus primum. Secundò impressum. / *CVM PRIVILEGIO*. / CANTO / SIGNVM [marca tip.] GARDANI / VENETIIS. M.DC.XXVIII. / --- / Apud Bartholomeum Magni.
Ristampata nel 1644
– Quemadmodum desiderat (T. e due violini)
– O gloriosa Domina (T.T. e due violini)
La Bonella, canzone a quattro

RISM A I: A 872-873

SALVATOR DE SANTA MARIA, *Sacri concentus liber II* (Venezia 1628)

SACRORVM CONCENTVVM / QVI SINGVLIS, DVABUS, TRIBVS, / QVATVORQVE VOCIBVS CONCINVNTVR / Cum parte graui ad Organum, & Littanijs B.M.V. Quatuor Vocibus. / AVCTORE / D. SALVATORE DE SANCTA MARIA / Athestino Monacho Casinensi, & Monasterij Sanctae / Giustinae Patavinae Professo. / LIBER SECVNDVS / [marca tip.] / VENETIIS, / --- / Apud Alexandrum Vincentium. MDCXXXVIII.

– Tua, Jesu, dilectio (C. e due violini)
– Benedicam Dominum (B. e due violini)

RISM A I: S 890

IGNAZIO DONATI, *Madre de quatordeci figli* (Venezia 1629)

MADRE DE QVATORDECI FIGLI. / NIHIL DIFFICILE VOLENTI. / IL SECONDO LIBRO / DE MOTETTI / A CINQVE VOCI / IN CONCERTO. / D'IGNATIO DONATI / MAESTRO DI CAPELLA / DEL DOMO DI LODI. / Fatti Sopra il Basso Generale di Perfecta sunt in te. / DEDICATI / Al Molto Illustre Signor PIETRO PETRVCCI / DA FANO. / CON LICENZA DE' SVPERIORI, ET PRIVILEGIO. / [marca tip.] / IN VENETIA, / --- / Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXIX.

– Alleluia (C.A.T.B. con un violino se piace)

RISM A I: D 3398

ALESSANDRO GRANDI, *Motetti con sinfonie lib. III* (Venezia 1629)

MOTETTI / A VNA, ET DVE VOCI / CON SINFONIE / DI DVE VIOLINI, / Et il Basso Continuo per l'Organo. / D'ALESSANDRO GRANDI / Maestro di Capella in Santa Maria Maggiore di Bergamo / Nuouamente composti, & dati in luce. LIBRO TERZO. / CON LICENZA DE' SVPERIORI, ET PRIVILEGIO. / [stemma] / IN VENETIA, / Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXIX.

Ristampata nel 1637; altra edizione Antwerpen, Pierre Phalèse, 1639

– Ave mundi spes Maria (C. e due violini)
– Quasi arcus refulgens (C. e due violini)
– Hic est vere martyr (C. e due violini)
– Gaudete mecum (C. e due violini)
– Vocem iucunditatis (C. e due violini)
– Virgo prudentissima (C. e due violini)
– Decantabat populus (T. e due violini)
– Sonent cytharae (T. e due violini)
– Sumens illud [Ave maris stella] (C. e due violini)
– Regina coeli laetare (C. e due violini)
– Iubila coelum (C. e due violini)
– Veni Sancte Spiritus (A. e due violini)
– Amo Christum (C. e due violini)
– O magnum sacramentum [Antonio Guerrini] (B. e due violini)
– O beate Benedicte (C.T. violino e trombone)

RISM A I: G 3450-3452, GG 3451

HEINRICH SCHÜTZ, *Symphoniae sacrae*, opus VI (Venezia 1629)

SYMPHONIAE / SACRAE / HENRICI SAGITTARII / Serenissimi Saxonie Electoris Chori Musici Magistri, / Varijs Vocibus & Instrumentis accomodatae. / A 3.4.5.6. / Novissime in Lucem Edite, Superiurum permissu, / *ET PRIVILEGIO./ Opus Ecclesiasticum Secundum.* / CANTVS / SIGNVM [marca tip.] GARDANI / VENETIIS M.DC.XXIX.

– Paratum cor meum (C. e due violini)
– Exultavit cor meum (C. e due violini)
– In te Domine speravi (A. violino e fagotto)
– Cantabo domino (T. e due violini)
– Venite ad me omnes (T. e due violini)
– Iubilate Deo (B. e due flauti o violini)
– Anima mea [II parte Adiuro vos] (T.T. due cornetti o fiffari)
– O quam tu pulchra [II parte Veni de Libano] (T.Br. e due violini)
– Benedicam Dominum [II parte Exquisi Dominum] (C.T.B. cornetto o violino)
– Fili mi Absalon (B. e quattro tromboni)
– Attendite popule meus (B. e quattro tromboni)
– Domine labia mea (T.B. violino, trombone e fagotto)
– In lectulo per noctes [II parte Invenerunt me] (C.A. tre fagotti o viole)
– Veni dilecte mi (C.C.T. tre tromboni)
– Buccinate [II parte Jubilate Deo] (T.T.B. cornetto, trombetta e fagotto)

RISM A I: S 2287

Quarta raccolta Calvi (Venezia 1629)

QUARTA / RACCOLTA / DE SACRI CANTI / A UNA, DUE, TRE, ET QUATTRO VOCI / Con il Basso per l'Organo. / De Diuersi Eccellentissimi Autori. / FATTA / DA DON LORENZO CALVI / Musico nella Cathedrale di Pauia. / Nouamente composta, & data in luce. / CON PRIVILEGIO. / [marca tip.] / IN VENETIA, Appresso Alessandro Vincenti. 1629.

Incerto: Beatus vir (C./T. e due violini)
Giovanni Maria Patavino: Paratum cor meum (C./T. e due violini)
G.B.T. (Giovanni Battista Treviso): Diligam te, Domine (C./T. violino e violone da braccio)
Alessandro Grandi: Salva me, salutaris hostia (C.C. e due violini; unicum)
Francesco Turini: Ave sponsa summis Regis (T.B. e due violini; unicum)
Benedetto Re: Lilia convalium (C.C. e due violini; unicum)

RISM B I: 1629[5]

ANTONIO GUALTIERI, *Motetti a 1.2.3.4. voci*, opus X (Venezia 1630)

MOTETTI / A Vna, Doi, Tre, & Quattro Voci / con le Littanie della B. Vergine A 4. / Libro Terzo, Opera X. / DI ANTONIO GVALTIERI / Maestro di Capella Della Collegiata & delle / Sette Chiese di Monselice / Dedicati / AL M.to Ill.re ET M.to R.do Padre / D. Domenico Padouano Monaco Cassinense, / & Elemosinario Del Rè / Christianissimo / *Con licenza de Superiori.* / *ET PRIVILEGIO.* / [marca tip.] / IN VENETIA. M.DC.XXX. / --- / Appresso Bartholomeo Magni.

Veni Domine (C.T.B e due violini)

RISM A I: G 4793

Appendice 2
Pietro Lappi
Incipite Domino
(da *Sacrae melodiae*, Venezia 1614)

te Do - mi - no in cym - ba - lis, in cym - ba - lis, mo - du - la - mi - ni il - li in vo -
te Do - mi - no in cym - ba - lis, in cym - ba - lis, mo - du - la - mi - ni il - li
te Do - mi - no in cym - ba - lis, in cym - ba - lis, mo - du - la - mi - ni il - li in vo -
ci - fe - ra - ti - o - - - ne.
in vo - ci - fe - ra - ti - o - ne. Lau - da - te, et ex - sal - ta - - - te no - men
ci - fe - ra - ti - o - - - ne.

Can-ta - - - te, et au-di-tum fa - - ci-te,
e - - - ius,
Qui - a ip -
15
se est Do - mi-nus no - - - - ster, qui fe-cit et cre-a-vit nos,

20
at - que e te - ne - bris e - re - ptos ad coe - le - stem
At - que e te - ne - bris e - re - ptos ad coe - le - stem lu -
at - - - que e te - ne - bris e - re - ptos
lu - cem ad coe - le - stem lu - cem re - vo - ca - vit re - vo - ca - vit, ad coe -
cem ad coe - le - stem lu - cem re - vo - ca - vit ad coe - le - stem lu - cem ad coe -
ad coe - le - stem lu - cem re - vo - ca - vit ad coe - le - stem lu - cem re - vo - ca -

25
le - stem lu - cem re - vo - ca - vit.
le - stem lu - cem re - vo - ca - vit.
vit re - vo - ca - - - vit.

35
At - ten - di - te, at - ten - di - te, at - ten - di - te, po - pu - li,
At - ten - di - te, at - ten - di - te, po - pu - li,
At - ten - di - te, at - ten - di - te, po - pu - li,
le - gem Do - mi - ni, in - cli - na - te au - rem ve - stram in ver - ba o - ris e - ius. Quan - ta
le - gem Do - mi - ni, in - cli - na - te au - rem ve - stram in ver - ba o - ris e - ius.
le - gem Do - mi - ni, in - cli - na - te au - rem ve - stram in ver - ba o - ris e - ius.

40
man - da - vit pa - tri - bus no - stris
Quan - ta man - da - vit pa - tri - bus no - stris
No - ta fa - ce - re fi - li - is su -
45
is.

50
Ut po - nant in De - o spem
Ut po - nant in De - o spem
Ut po - nant in De - o spem
su - am et man - da - ta e - ius ex - qui - rant
su - am et man - da - ta e - ius ex - qui - rant et man - da - ta
su - - - - am et man - da - ta e - ius et man - da - ta

55
et man-da-ta e - ius et man-da-ta e - - - - ius ex-qui -
e - ius ex - qui - rant et man-da-ta e - ius et man - da-ta e - ius ex-qui -
e - ius ex - qui - rant et man-da-ta e - ius ex - qui - - - - -
rant, ut po - nant in De - o spem su - am et man-da - ta
rant, ut po - nant in De - o spem su - am et man-da - ta e -
rant, ut po - nant in De - o spem su - - - - - am et man -

e - ius ex - qui - rant et man - da - ta e -
ius ex - qui - rant et man - da - ta e - ius ex - qui - rant
da - ta e - ius et man - da - ta e - ius ex - qui - rant
60
ius et man - da - ta e - - - - - ius ex - qui - rant.
et man - da - ta e - ius et man - da - ta e - ius ex - qui - rant.
et man - da - ta e - ius ex - qui - - - - - - rant.

PIOTR POŹNIAK

Palestrina – Frescobaldi. Una melodia – due modi

PALESTRINA – FRESCOBALDI.
UNA MELODIA – DUE MODI

Il mio contributo non sarà una vera relazione ma un breve intervento, redatto all'ultimo momento quasi all'improvviso. Tuttavia ho deciso di presentarlo perché mi sembra riguardare uno degli aspetti fondamentali per capire la musica del Cinquecento e del primo Seicento, cioè il problema della modalità. Nello stesso tempo il testo si ricollega alla mia relazione presentata in questa sede due anni fa, allorquando ho parlato di un manoscritto polacco per organo, nel quale si ritrovano frammenti delle canzoni di Girolamo Frescobaldi.

Ciascuno di noi conosce il libro di Bernhard Meier: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*[1], pubblicato poi nella versione inglese, autorizzata da Meier[2]. Il contenuto di questo libro è stato contestato nei dettagli da Harold Powers e da altri studiosi, ma in ultima analisi, il libro rimane fino ad oggi lo strumento fondamentale per analizzare le opere rinascimentali e del primo barocco. In uno dei capitoli Meier presenta le frasi melodiche con le caratteristiche tipiche per i diversi modi, proposte dal compositore nell'esordio per far conoscere fin dall'inizio all'ascoltatore in quale modo proceda il discorso musicale. Arrivando al modo settimo, Meier parla di tre tipi di costruzione melodica: 1) l'inizio nella «specie di quinta» (cioè tra primo e quinto grado), poi completato o non con movimento ascendente, nella «specie di quarta»; 2) il modulo *sol-mi-fa-sol*, cioè costruito su tre suoni i più alti della scala missolidia, il tipo riscontrabile spesso anche nel canto gregoriano; qui Meier commenta gli esempi tratti da Adriano Willaert, Cipriano de Rore, Filippo di Monte ed altri esempi, menzionati da Maternus Beringer, Sethus Calvisius, Eucharius Hofman; 3) finalmente, il terzo tipo che presenta la costruzione del motivo iniziale con «specie di quarta sopra la specie di quinta». In questo ambito Meier rimanda al mottetto di Filippo di Monte, alla canzonetta di Giaches de Wert, ma cita un solo esempio: il mottetto *O lux et decus Hispaniae* del terzo libro dei mottetti (1575) di Palestrina. Ecco l'inizio di questa opera (esempio 1):

---

1 Utrecht, Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974.

2 BERNHARD MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, New York, Broude Brothers Limited, 1988.

Es. 1 - Pierluigi da Palestrina, *O lux et decus Hispaniae*, batt. 1-11 (*Le Opere complete*, ed. R. Casimiri, Roma 1939-1987, vol. VIII, p. 57).

Meier commenta la situazione così: «la cosa comune tra queste tre opere, e – nello stesso tempo – la cosa sorprendente quando cominciamo ad ascoltare è che il motivo iniziale (essendo in tutti e tre i casi nel soprano) è costruito all'inizio [come dicono i teorici:] *per il corso* accidentale, cioè Re_4-Mi_4-$Fa\#_4$-Sol_4, e così il fruitore pensa di sentire le voci di *ut* a *fa*. Ma lo sviluppo della parte del soprano mostra subito che siamo di fronte alla specie di quarta [sopra la specie di quinta]»[3]. E veramente, gli intervalli Sol_4-Re_4-Sol_4 (i quali appaiono solo in questa prima volta e poi sono sempre mutati in intervalli di terza) e il cambiamento di $Fa\#_4$ in Fa_4 chiariscono la situazione. Questo chiarimento è rafforzato (come dice Meier) dall'entrata dell'Alto (nella battuta 3 rileviamo i punti i più importanti del settimo

[3] B. MEIER, *op. cit.*, versione tedesca pp. 169-170, versione inglese p. 186, trad. italiana mia.

modo: Sol_3-Re_3-Sol_4) e dalla prima cadenza nella battuta 7. Penso che tutti siamo convinti che il motivo è tipico del modo missolidio. Ma...

Passiamo ad una delle canzoni di Frescobaldi. La *Canzon seconda* della raccolta del 1615 è molto celebre e ben commentata nella letteratura musicologica perché è un bellissimo esempio della tecnica della variazione usata (o, diciamo "inventata") dal maestro. La *Canzon* propone otto sezioni e in tutte individuiamo imitate le trasformazioni dello stesso soggetto (tra l'altro attraverso il mutamento del metro da binario in ternario e, in seguito, con il ricorso all'aumentazione, diminuzione, ecc.). Ma questi rilievi, espressi da molti autori e ultimamente ribaditi nella nuovissima edizione di Frescobaldi da Christine Jeanneret[4] non sono importanti per noi. Per noi è importante la forma del soggetto imitato all'inizio (sulla quale non ho trovato nessun riferimento nella letteratura musicologica) perché questa melodia è identica alla prima frase del mottetto di Palestrina (esempio 2):

Es. 2 - Girolamo Frescobaldi, *Canzon seconda*, batt. 1-5 (G. Frescobaldi, *Orgel- und Klavierwerke*, ed. P. Pidoux, vol. II: *Das erste Buch der Capricci, Ricercari und Canzoni 1626*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1958, p. 85).

[4] CHRISTINE JEANNERET, *Osservazioni sullo stile sull'esecuzione*, in GIROLAMO FRESCOBALDI, *Opere complete IX: Recercari et canzoni francese fatte sopra diversi oblighi in partitura. Libro primo (1615)*, a cura di Gustav Leonhardt, «Monumenti Musicali Italiani» XXIV, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2004, p. XVII.

All'inizio della canzona ascoltiamo la stessa «specie di quarta» (Re_3-Mi_3-$Fa\#_3$-Sol_3), poi gli stessi salti di quarta (nella canzona essi non sono mai mutati in terza) e infine lo stesso cambiamento da $Fa\#_3$ in Fa_3. La prima cadenza (che si coglie chiaramente alle batt. 4/5) e quelle conclusive della sezione e di tutta la canzona indicano che la nota finale del brano è – come nel mottetto di Palestrina – Sol. Ma questa volta il *Sol* non significa il modo missolidio, ma dorico trasposto una quinta in basso. La differenza risulta enorme. Usando il linguaggio relativo alla concezione tonale, la tonalità cambia da Sol-maggiore a Sol-minore, nonostante che la melodia di base in ambedue i brani sia la stessa. Penso che questo fenomeno non sia casuale. Ritengo che Frescobaldi si sia rifatto in modo affatto consapevole al brano pubblicato 40 anni prima da Palestrina, volendo dimostrare la sua possibilità di «manovrare delle voci della composizione così come voleva lui e non come vogliono esse»[5]. I mezzi con i quali Frescobaldi persegue il suo obbiettivo sono semplicissimi. È stato sufficiente configurare in un altro modo l'imitazione del soggetto (gli altri intervalli e le altre distanze tra le entrate) e introdurre nelle voci in contrappunto il *Si bemolle* (in seguito anche *Mi bemolle*, ma non sempre). È tutto.

Post scriptum

A seguito di questo intervento è sorta una discussione che ha trasferito la questione dal particolare al generale, portando ad affrontare il valore e il senso del lavoro di Bernhard Meier. Essa mi ha permesso di esprimere la mia opinione riguardo a quanto fosse strettamente legato al tema dell'intervento, motivo per cui, eccezionalmente, mi trovo a sintetizzare tale discussione in questo volume su concessione dei curatori.

La discussione ha avuto inizio per l'esattezza nel giorno precedente, quando dopo la relazione di Gregory Barnett sulla teoria di G. Paolucci, ho potuto osservare come tale teoria sia parte di una serie di fraintendimenti sulla musica del XVI secolo, risultanti dal trattamento della tonalità del secolo pari al modo in cui si tratta il sistema tonale dominante nei secoli successivi e che gli stessi fraintendimenti si siano perpetuati fino all'apparizione del lavoro di Meier. Gregory Barnett si è opposto, ritenendo che le descrizioni di Meier fossero *una teoria di sua invenzione* ed ha perseverato nello stesso parere anche dopo il mio intervento. Egli ha allora domandato anche a quale trattato del XVI secolo si rifacesse Meier proponendo il mottetto di Palestrina da me citato come esempio di brano in modo misolidio.

5 Così ha detto Martin Lutero di Josquin Despréz volendo sottolineare la potenza creativa del compositore.

Rispondendo ho constatato la sensatezza della domanda. Io stesso sono rimasto stupito del fatto che Meier, nel caso del terzo tipo di costruzione melodica fra quelli caratteristici del settimo modo, da me citato in sede di intervento, non si fosse richiamo ad alcun teorico dell'epoca, facendovi invece un ampio riferimento nella trattazione dei due primi tipi, ma anche affrontando i tipi di melodia caratteristici degli altri modi. Non sono in grado di giudicare se in realtà Meier avesse "inventato" di sana pianta questi esempi (di composizioni di Filippo di Monte, Giaches de Wert e Palestrina) o se avesse creduto di poterne omettere le fonti, avendone riportate molte altre. In fondo, la mancanza di certe fonti non fa che indebolire il peso degli esempi stessi (e con esso il significato del mio intervento) tuttavia non comportandone, a mio avviso, un'invalidazione.

Il sistema *descritto* (e non *inventato*) da Meier risulta sin troppo documentato dallo stesso mediante dichiarazioni attinte da trattati dell'epoca, per poter considerare errata la descrizione da lui fatta. Essa permette di capire centinaia di brani risalenti al XVI secolo e agli inizi del XVII, dunque proprio di quelli che Meier riporta nel libro e di quelli da me accostati nella pratica analitica, effettuata nel mio lavoro e insieme ai miei studenti. Stando così le cose, un mio vecchio interrogativo verte sulla ragione per cui un numero tanto cospicuo di brani non risponda minimamente ai criteri descritti da Meier.

La risposta è a mio avviso la seguente. Il sistema modale della polifonia rinascimentale si distingue sotto un aspetto fondamentale dal sistema tonale. Quest'ultimo è per la sua epoca una necessità, e un compositore del tardo barocco, del classicismo o di epoca primoromantica non avrebbe potuto comporre *esulando* dal sistema tonale; d'altra parte il sistema modale era per i compositori del rinascimento una contingenza importante e spesso sfruttata, ma non necessaria. Un compositore del XVI secolo conosceva naturalmente i principi del sistema modale, ma poteva ignorarlo. La composizione della musica vocale, religiosa o profana che fosse, consisteva allora innanzitutto nella scrittura di un commento ad un testo musicato dallo stesso mentre i principi del sistema, soggetti a graduale precisazione, potevano costituire – e spesso lo erano – un mezzo ausiliario nelle mani del compositore che si accingesse al raggiungimento di suddetto scopo (a questo argomento Meier dedica l'intera seconda parte del proprio libro intitolato *The Modes as a Means of Word Expression*). Si può generalizzare come segue: applicandoli l'artista ha voluto esprimere i concetti di ordine, bene, mentre infrangendoli (e a questo scopo le regole dovevano essere chiaramente stabilite), i concetti di disordine, male. Egli poteva anche illustrare, ad esempio, i fenomeni di altezza, eccedendo l'*ambitus* previsto per un dato modo verso l'alto (cielo, cime di montagna) o verso il basso (inferno, baratro), ma perché così fosse l'ambito "proprio" dei suoni doveva essere espressamente limitato. I compositori facevano un uso molto frequente del mezzo offerto dal sistema modale e, come da me suggerito

durante il mio intervento, esso veniva proposto agli ascoltatori sin dall'inizio del brano, nell'esordio. Spesso tuttavia si rinunciava ad esso: in questo caso abbiamo a che fare con brani che non si prestano ad un'analisi condotta alla luce del sistema descritto da Meier. Tali brani non bastano tuttavia a provare che il sistema in questione non sia esistito e che non fosse normalizzato da regole ben precise.

(*traduzione del P.S. di Silvia Bruni*)

REINMAR EMANS

Geistliche und weltliche Stilelemente in Giovanni Legrenzis «Acclamationi divote a voce sola» op. 10

GEISTLICHE UND WELTLICHE STILELEMENTE IN GIOVANNI LEGRENZIS «ACCLAMATIONI DIVOTE A VOCE SOLA» OP. 10

Es ist nach wie vor verwunderlich, dass eine Gattung aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wie die einstimmigen Motetten kaum einmal in das Blickfeld der Forschung gerät und mithin auch nur wenig rezipiert wird. Die lediglich kursorische Behandlung etwa von J. A. Mac Donald in seiner Dissertation, *The Sacred Vocal Music of Giovanni Legrenzi*, mag für diese Haltung typisch sein. Dass bei der 1990 stattgefundenen Tagung zu Legrenzi[1] die einstimmigen Motetten vollkommen ausgeklammert wurden, passt ebenso ins Bild. Ausnahmen bilden die Dissertation von Berthold Over über die solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert, die auch einen Blick zurück ins 17. Jahrhundert wirft,[2] sowie Elisabeth Schedensacks Dissertation, Die Solomotetten Isabella Leonardas (1620-1704): Analysen sämtlicher Solomotetten und ausgewählte Transkriptionen, Neuhausen 1998. Umso schöner, dass im Rahmen der A.M.I.S.-Tagungen in Como bzw. Brescia immer wieder einmal eine Auseinandersetzung mit Motetten einzelner Komponisten stattgefunden hat.

Diesem gleichwohl offenkundigen wissenschaftlichen Desinteresse ist ihr weltlicher Pendant, die Kantate, sehr viel weniger unterworfen. Dass dieser Unterschied allein am Text liegen sollte – auf der einen Seite lateinisch, auf der anderen italienisch –, kann wohl kaum der Grund sein. Also müsste doch die musikalische Schreibweise für diese so unterschiedliche Rezeption verantwortlich zu machen sein. Aber gibt es denn wirklich stilistisch so große Unterschiede, die diese Ungleichbehandlung rechtfertigen könnten? Hiergegen spricht so einiges: Wir wissen etwa von J. S. Bach, dass er weltliche Kompositionen in geistliche Musik umgearbeitet hat. Und auch im 17. Jahrhundert waren die Übergänge fließend, wie ich vor sechs Jahren hier in Brescia anhand Legrenzis Oratorium „La morte del cor

---

1 *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia Società Italiana di Musicologia 29), Firenze, 1994.

2 BERTHOLD OVER, Per la Gloria di Dio*: solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert*, Bonn 1997. Und immerhin sind neuerdings ausgewählte Bassmotetten Isabella Leonardas bei Furore, hrsg. von Dragan Karolic erschienen.

penitente“ habe zeigen können, in dem sich einige Arien finden, die mit solchen aus der Oper „Eteocle e Polinice“ weitestgehend identisch sind.[3] Es hat also zumindest eine gewisse Durchlässigkeit vom Weltlichen zum Geistlichen oder auch vom Geistlichen zum Weltlichen gegeben.

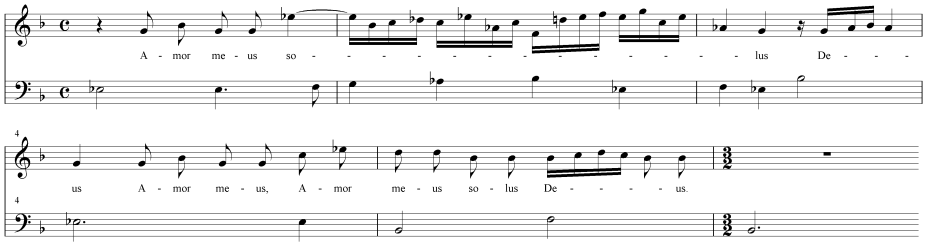
Legrenzis Motetten op. 10, oder um die sinnvolle Unterscheidung Stephen Bontas zu der mit der gleichen Opusnummer erschienenen Sammlung „La Cetra“ zu gewährleisten: op. 10a,[4] sind 1670 in Bologna erschienen und der Signora Patrona Colendissima gewidmet. Wenn man diese Sammlung auch nur flüchtig durchblättert und mit Legrenzis Kantatenschaffen vergleicht (op. 12, erschienen 1676 und op. 14, erschienen 1678), dann beschleicht einen rasch das Gefühl, dass hier – aller Identitäten zum Trotz – doch stilistische Unterschiede zu finden sind, die dann entsprechend als geistliche oder aber als weltliche Stilelemente zu definieren wären. Um diese, gewiss nicht immer eindeutige Grenzziehung wird es im nachfolgenden Beitrag gehen.

Betrachten wir, bevor wir die einzelnen Formteile Arie, Arioso und Rezitativ näher untersuchen, erst einmal die Gesamtform der Motetten, so stoßen wir – stärker noch als bei den Kantaten – auf definitorische Widerstände, was natürlich auch an der unterschiedlichen Textstruktur bei Motette und Kantate liegt. Zwar überschreibt Legrenzi einzelne Sätze als „Aria“; ob er bzw. der Drucker allerdings wirklich alle Arien in dieser Weise ausgewiesen hat, mag man in Anbetracht zahlreicher oft melismatisch gehaltener Sätze bezweifeln, die zudem im Umfang die „Arien“ übertreffen. Sind diese Sätze nun wirklich allesamt als „Ariosi“ anzusprechen, oder befindet sich hierunter nicht doch noch die ein oder andere Arie? Ähnlich wenig eindeutig lassen sich diejenigen Sätze definieren, die zwar durch Tempo- und Taktwechsel voneinander abgesetzt sind, mitunter aber doch eine größere Einheit bilden, da kein intermittierendes Rezitativ eine klare und eindeutige Zäsur setzt. Und weiterhin: Muß ein Rezitativ, das wie etwa in „Durum cor“ von zwei ariosen Satzteilen eingeschlossen ist und lediglich drei Takte umfasst, als Arioso angesprochen werden, oder die ariosen Satzteile gar als Rezitativ?

3 REINMAR EMANS, *La morte del cor penitente di Legrenzi. Un melodramma spirituale?*, in: *Barocco Padano 3. Atti dell'XI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII*, hrsg. von Alberto Colzani, Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como, 2004, S. 143–164.

4 STEPHEN BONTA, *The Church Sonatas of Giovanni Legrenzi*, Phil. Diss., Harvard, 1964, S. 333.

Fragwürdig ist auch die Zuordnung eines lediglich 5 Takte langen Satzteils in derselben Motette, der zwar rezitativisch anmutet, zugleich aber in mancherlei Hinsicht wie etwa motivischer Wiederholungen eher ariosen Charakter aufweist.



Einige andere Motetten lassen aber immerhin hinreichend klare distinkte Satzteile erkennen, die im wesentlichen als Abfolge Rezitativ – Arie – Rezitativ – Arie („En gentes desideratum tempus“) oder Rezitativ – Arioso – Rezitativ – Aria („Panis candidissime“ oder „En homo“) zu interpretieren sind – wobei allerdings fast alle Rezitative der Motetten durch ariose Schlüsse eine Überleitungsfunktion zu einem ariosen Satz oder einer Aria aufweisen, wodurch der rezitativische Charakter zum Teil verloren geht.

Sieht man einmal von „Congratulatemi Filiae Syon“ und „Festivi Martires“ ab, bei denen unklar bleiben muss, ob der Schluss-Satz nun als Arie oder aber Arioso zu bezeichnen ist, schließen alle Motetten bis auf eine mit einer Arie. Bei dieser Ausnahme handelt es sich um „Suspiro Domine“. Allerdings geht das „adagio“-Rezitativ nach zwei Takten in eine Ansammlung von weit ausholenden melismatischen Bildungen über, die beinahe einem üblichen Alleluia-Schluss entlehnt zu sein scheinen.

Insofern kann man hier wohl ebenfalls nicht wirklich von einem rezitativischen Schluss sprechen, wie er in den Kantaten immer wieder mal begegnet.

Auffallend an der Satzanordnung der Motetten ist im Vergleich zu den Kantaten die häufige Ansammlung von ariosen Sätzen, die allenfalls von einigen wenigen rezitativischen Takten aufgebrochen werden. Auf die Vertonung als Rezitativ verzichtet Legrenzi vollkommen in „Gaude, nunc gaude“ und „Plaudite vocibus“. Bei der ersten dieser beiden Motetten gehen der beschließenden Arie immerhin 5 distinkte ariose Satzteile voran, die allerdings metrisch den Wechsel von ariosen (3/4 oder 3/2) und rezitativischen Sätzen (C) nachbilden. Das erste Arioso könnte mit seinem Quint-Oktavsprung zu Beginn genauso gut in einer der Kantaten oder Opern stehen (vgl. etwa „Parto, volo“ aus Eteocle e Polinice).

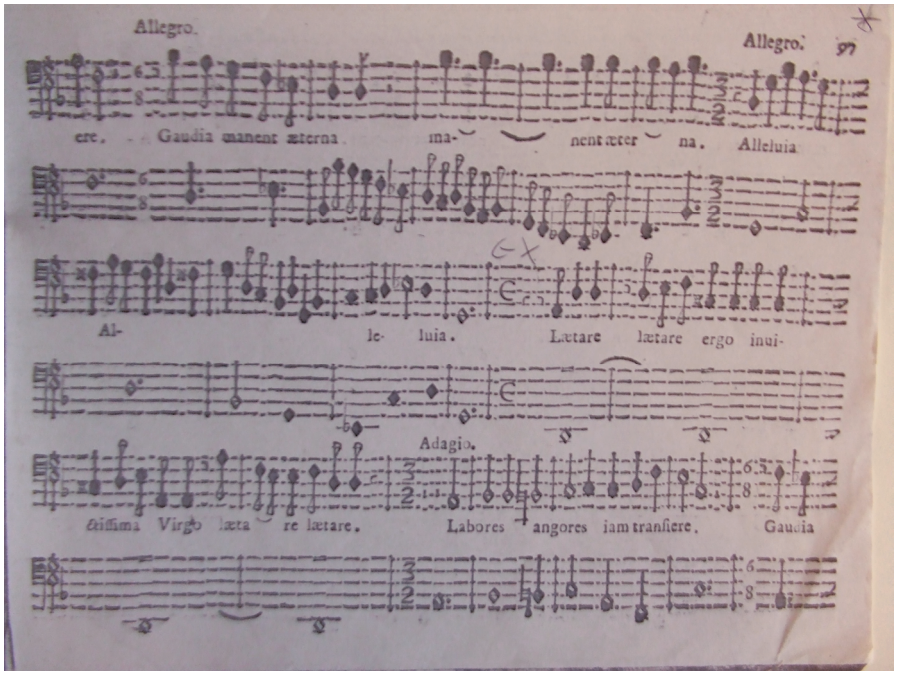
Ungewöhnlich allerdings ist die klare Struktur A B B´. Ansonsten unterscheiden sich diese Satzteile in nichts von ähnlichen etwa in den Kantaten. Dort findet man allerdings eine derartige Hintereinanderschaltung arioser Sätze nicht – was

immerhin mit einer gewissen Vorsicht als ein Merkmal des geistlichen Stils bei Legrenzi verstanden werden kann. Auch „Plaudite vocibus“ entspricht diesem Schema, wobei der erste ariose Teil als A B B´A´ allerdings noch stärker einer Arienstruktur angeglichen ist. Es spräche aber vielleicht ohnehin nichts dagegen, diesen Satz als eine Arie zu bezeichnen, obwohl der Legrenzische Druck diesen nicht als eine solche ausweist. Der Übergang zur beschließenden Arie besteht aus 6 Takten im für Rezitative üblichen 4/4-Takt; dem Text gemäß („Exultate Caeli Cives exultate, iubilate, cantate e dicite“) ergeht sich Legrenzi aber unmittelbar in einen ariosen Duktus, der mit dem zwei Takte langen Melisma über „cantate“ einen Höhepunkt findet.

Würde man den ersten ariosen Teil von „Plaudite vocibus“ als Arie auffassen, wofür die Dacapo-Struktur sprechen würde, dann hätte man mit diesem Satz das einzige Beispiel innerhalb der Motettensammlung für eine Dacapo-Arie. Wenngleich das häufige Vorkommen dieser Arienform in den Kantaten zunächst vermuten lässt, dass diese mit einer eher weltlichen Konnotation besetzt ist, so ist hier doch Vorsicht geboten. Schließlich weisen die Kantaten aus, dass Legrenzi mit dieser Form sechs Jahre nach Erscheinen der Motetten immer noch experimentiert. Vor allem das Übereinanderlegen zweier verschiedener Arienprinzipien – der Dacapo- in Verbindung mit der Strophenform – lässt erkennen, dass die Dacapo-Arie noch nicht wirklich gefestigt ist, sondern die Loslösung von der Strophenarie erst sukzessive einsetzte. Schließlich erfordert die strophische Daca-

Dacapo-Form eine gewisse Kleingliedrigkeit, damit die vierfache A B A A B A bzw. in der Form A B A B A dreifache Wiederholung des A-Teils nicht als störend und die Entwicklung hemmend empfunden wird. Man wird also in Betracht ziehen müssen, dass die eindeutige Bevorzugung der Strophenform in den Motetten der früheren Entstehung geschuldet ist und nicht zwingend etwas zum Unterschied zwischen geistlichem und weltlichem Stil beizutragen vermag.

Wenn – wie zu Beginn bereits erwähnt – gerade bei den Arien eine Austauschbarkeit zwischen den verschiedenen Stilebenen möglich ist, so muss doch auch hier auf eine Ausnahme hingewiesen werden. Einige der Motetten-Arien enthalten eine Alleluia-Coda, die natürlich nicht in den weltlichen Bereich übertragbar wäre. Fasst man sie als einen bloßen Appendix auf, der nicht mehr eigentlicher Bestandteil der Arie ist, dann freilich stünde einer Übertragung der restlichen Arie gleichwohl nichts im Wege. Hiergegen spricht allerdings der letzte Satz der Motette „Festivi martires", in dem 5 Takte der Alleluia-Coda bereits vor der Wiederholung der Satzteile „Laetare" und Labores angores" geschaltet sind und diese somit zu einem elementaren Arienbestandteil werden.



Jedenfalls dient die Alleluia-Coda nicht zuletzt auch dazu, die primär syllabische Arienvertonung im Sinne einer effektvollen Schlusswirkung durch ausufernde Melismatik zu bereichern.

Ohnehin verwendet Legrenzi in op. 10 in allen Satzarten auffallend viele und ungewöhnlich lange Melismen, wie sie in dieser Ballung in den Kantaten ebenso wenig vorkommen wie in seinen Opern. Bei jeder Möglichkeit, die sich ihm textlich bietet, unterstreicht Legrenzi in den ohnehin ja schon recht kurzen Rezitativen die Wortbedeutung durch Melismen. „descendit", „Mariae", „Deus", „langueo", „transueharis", „gloriosa", „congratulantur", „clamantes", „lacrymis" u. a. m. lösen unmittelbar melismatische Bildungen aus. Dergleichen gibt es natürlich auch in den Kantaten, doch sind die Melismen dort in aller Regel kürzer. Das „ispecchiar" in der Kantate „A pie d'un fonte" bildet mit einem Melisma über 26 Töne schon eine Ausnahme, während eine derartige Ausdehnung in den Motetten eher die Regel darstellt.

Gelegenheit zu größeren musikalischen Bögen, deren wortausdeutender Charakter hier aufgrund des durchgängig ausschmückenden Stils allerdings fast weniger ins Gewicht fällt als in den Kantaten, bei denen eine Wortakzentuierung bereits durch Melismen geringeren Umfangs möglich ist, da die Stilebene nur an diesen Stellen verlassen wird.

Eine statistische Auswertung mag meine Ausführungen bekräftigen. Bei „Laudibus concino", einer nicht herausragend melismatischen Motette sind von 606 Gesamttönen in der Singstimme immerhin 314 unmittelbar in Melismen gebunden; das macht 51,8% aller Töne. Selbst wenn man die Alleluia-Coda bei dieser Zählung nicht berücksichtigt, da sie allein in geistlicher Musik Verwendung findet, kommt man immerhin noch auf 46,8%. In Relation dazu liegt die Gewichtung bei der (zumindest für die Kantaten) ohnehin schon recht markant mit melismatischen Bildungen durchzogenen Kantate „Tanta fede" doch deutlich anders. Hier sind von 771 Gesamttönen 197 melismatisch eingesetzt, also 25,5%, mithin ungefähr die Hälfte der melismatisch eingesetzten Töne wie in den Motetten. Dass sich dieser Unterschied in der Schreibweise derart massiv auswirkt, hätte ich – um ehrlich zu sein – zunächst nicht gedacht. Zwar hatte ich bereits 1984 einen

ähnlichen Eindruck formuliert,[5] doch entbehrte dieser noch einer detaillierteren Fundierung. Jedenfalls entspricht dieser aufgezeigte Stilunterschied einer von den Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts häufig geäußerten Regel, nach der die Rezitative in der Kirchenmusik eine größere Kantabilität aufweisen sollen, oder, wie es Johann Mattheson in seinem vollkommenen Kapellmeister ausdrückt: „[…] aber wir richten uns nicht nach dem gebundenen Styl , und wissen seiner […] gar wol zu entbehren, indem wir dergleichen geistliche Oden nach der melismatischen Schreib=Art einrichten […]“[6]

Auch wenn freilich einige Theoretiker wie etwa Gottfried Ephraim Scheibel einen Unterschied zwischen weltlichem und geistlichem Rezitativ bestreiten, da diesen im Grunde gleiche Affekte zugrunde liegen („Es bleibt ein Affect, nur daß die Objecta variren, daß z. e. hier ein geistlicher Schmertz dort ein weltlicher empfunden wird […]“[7]) erfüllen die Motetten Legrenzis nicht nur die Forderungen einiger Theoretiker, sondern lassen eine zugleich schlichte wie auch barock übersteigerte Frömmigkeit bei musikalisch höchsten Ansprüchen erkennen. Jedenfalls verdienen die Motetten des 17. Jahrhunderts bei Wissenschaftlern und Musikern eine größere Aufmerksamkeit als sie ihnen bislang zuteil geworden ist.

---

5 *Die einstimmigen Kantaten, Canzonetten und Serenaden Giovanni Legrenzis*, Phil. Diss., Bonn 1984, S. 97.

6 JOHANN MATTHESON, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Margarete Reimann (Documenta Musicologica, Erste Reihe V), Kassel etc. 1995, S. 74.

7 G. E. SCHEIBEL, *Zufällige Gedancken Von der Kirchen-Music*, 1727, S. 34f.

DONATELLA MELINI

Glorie, estasi e visioni: la raffigurazione musicale nell'arte sacra barocca

GLORIE, ESTASI E VISIONI: LA RAFFIGURAZIONE MUSICALE NELL'ARTE SACRA BAROCCA

La presenza degli strumenti musicali nell'arte sacra ha radici molto antiche e trova una propria legittimazione nel noto passo del salmo 150 che invita a rendere gloria a Dio attraverso uno strumentario musicale molto variegato:

Laudate domino in sanctuario eius [...]
Laudate eum in sono tubae,
Laudate eum in psalterio et cithara,
Laudate eum in tympano et choro,
Laudate eum in chordis et organo,
Laudate eum in cymbalis benesonantibus,
Laudate eum in cymbalis iubilationis [...]

Naturalmente molto, nel tempo, si è discusso sull'esatta individuazione degli strumenti citati in questo salmo ed oggi si può dire che essi siano da intendersi come categorie generali piuttosto che precisi e realistici strumenti dell'epoca davidica.

A partire dall'alto medioevo varie tipologie di strumenti (a corda sia sfregata sia pizzicata, a fiato ed anche a percussione) incominciano ad apparire al fianco delle tradizionali trombe del giudizio universale nei due principali temi figurativi del periodo, ossia a gloria di Dio e l'Incoronazione della Vergine così come nelle rappresentazioni della vita dei Santi. Da strumenti di "contorno", se così si può dire, ossia solo riflesso di una musica non realistica, con il passare dei secoli gli strumenti musicali diventano sempre più rispondenti alla reale prassi del periodo.

La raffigurazione della musica, che già dal Rinascimento aveva perso sostanzialmente il proprio ruolo di riflesso impalpabile della voce divina, diventa nell'arte sacra barocca un elemento portante della raffigurazione pittorica e partecipa a pieno titolo alle strategie messe in campo dagli artisti del periodo per catturare lo sguardo e il senso dello stupore tipico di questa stagione. Proprio perché il termine "barocco" ancora oggi risente, in linea di massima, della concezione negativa conferitagli nel 1781 da Francesco Milizia (che lo definì "peste del gusto" a causa delle sue forme bizzarre, dei modi esuberanti e dell'eccesso di ornamento e dettagli) è utile, a mio avviso, soffermarsi proprio sui suoi canoni stilistici per capi-

re, in modo più puntuale, la presenza della musica e del far musica nelle opere d'arte di questo periodo.

Sostanzialmente l'arte barocca ha come obiettivo quello di attrarre e coinvolgere lo spettatore sollecitando, con ogni mezzo, i suoi riflessi e catturando visivamente il suo interesse attraverso una strategia che impiega la duplice visione, l'illusionismo, la luce, l'espressione, il gesto e l'artificio. Per duplice visione si intende l'invito rivolto allo spettatore a non limitarsi ad osservare dall'esterno la scena ma ad "entrarvi" diventandone elemento attivo; ecco perché nell'opera d'arte barocca accanto alla tradizionale prospettiva di ciò che vi è raffigurato (la narrazione "standard" della scena secondo la prassi artistica tradizionale) coesiste il "punto di vista prospettico" dello spettatore il quale, pur restando, ovviamente, spazialmente al di fuori dell'opera, si ritrova ad esserne virtualmente assorbito. Per giungere a questo straordinario "artifizio" illusionistico (un salto dimensionale, potremmo dire) l'artista mette in campo tutti i segreti e le abilità tecniche proprie della sua arte: l'illusionismo, l'espressione, il gesto esagerato. Una vera e propria sapienza compositiva, dunque, attraverso la quale ai miracoli, agli eventi meravigliosi, ai fenomeni soprannaturali è dato un taglio compositivo molto particolare che rende plausibile il fatto che lo spettatore si sovrapponga e si affianchi al protagonista della scena; in questo modo l'improbabile e l'inverosimile diventano probabili e plausibili e dunque veri. In fin dei conti si è sempre nell'orbita dei dettami del Concilio di Trento: l'arte deve partecipare all'educazione dei fedeli, renderli partecipi e protagonisti di ciò che sono i punti cardine della religione cristiana, proponendo modelli di santità che rinsaldino la fede e che annullino i dubbi. Temi come la gloria, l'estasi e le visioni, così, si moltiplicano e si diffondono in maniera significativa caratterizzandosi per un uso innovativo di tutto un repertorio retorico di gesti e figure dove anche la presenza della musica, della sonorità di particolari *ensemble* strumentali, ha un suo utilizzo mirato. Ed è proprio a partire dai primi anni del Seicento, infatti, che la raffigurazione della musica trascende la tradizione iconografica dei secoli precedenti proponendosi di assolvere oltre che una funzione figurativa tradizionale anche un ruolo (di più ampia valenza iconologica) di supporto sonoro del momento dipinto. Il tutto con una scelta ben aggiornata sul reale (e a volte innovativo) strumentario musicale del periodo. Molto interessante è, ad esempio, l'affresco *La Madonna accolta dall'Eterno* (Fig. 1) che Guido Reni (1575-1642) realizza nel 1609, nella cappella del Quirinale per Papa Paolo V. Qui, il pittore dispone alla base della cupola un concerto di angeli ben più che realistici come si può notare sia dal loro fare professionistico che dagli strumenti molto ben dettagliati (del resto è noto che l'artista figlio di Daniele "musico di buona qualità", come lo definì il Malvasia, aveva un contatto diretto con il mondo musicale); questi strumenti, tra l'altro, rappresentano l'ultima "moda" dell'epoca: cornetti, liuti e arciliuti, viole da braccio e da gamba. Uno strumentario, dunque,

molto "umano" e che dell'antica e "celestiale" sonorità del tema figurativo dell'*Incoronazione e gloria della Vergine* (organo portativo, vielle, arpe, flauti diritti ad esempio) ha ormai ben poco. Ancora più interessante è l'affresco che Reni esegue nell'oratorio di Santa Silvia a San Gregorio al Celio nello stesso anno: l'*Eterno in gloria* (Fig. 2). A fornire l'accompagnamento sonoro, dietro una balaustra coperta da un tappeto damascato che funge da leggio, una serie di angeli (in questo caso raffigurati con grandi ali ben dispiegate) che – alcuni assorti mentre leggono il foglio di musica altri molto umanamente distratti o che guardano con fare interlocutorio chi momentaneamente è ancora fuori dalla scena (lo spettatore) – suonano liuti, cornetti, viole (a mio avviso, nello specifico, qui si tratta di una viola da braccio di taglia tenore e quindi un violoncello) e tromboni (Fig. 3). È interessante la scelta di questo *ensemble* strumentale: in un momento di gloria, dove sarebbe plausibile avere un rilevante caos di acclamazione e giubilo, la colonna sonora è affidata ad un concerto privo di trombe e percussioni ossia quegli strumenti che ci si sarebbe aspettato di trovare! Stessa sonorità che si ascolta nella *Gloria di San Domenico* (Fig. 4) affrescata ancora da Reni, nel 1613, nel catino absidale della basilica bolognese dove sono conservate le spoglie del santo; qui violini, violoncelli e liuti si accompagnano alla sottile voce di un tamburello a sonagli e del flauto diritto (Fig. 5). Potremmo dire che, a questa altezza cronologica, si è arrivati ad una sorta di scollamento tra quel che dovrebbe essere la resa sonora del giubilo (quella citata nel sopra citato salmo 150) e lo strumentario qui raffigurato.

È dunque legittimo chiedersi perché vengano inseriti, in queste raffigurazioni, proprio strumenti e musica di così limitata portata sonora; la risposta, a mio avviso, è proprio da ricercare nelle motivazioni dell'arte barocca: il coinvolgimento attivo dello spettatore. Un uomo del '600 oramai è assolutamente distante dalle vielle e dalle ribeche così come dagli organi portativi, è dunque più facile ritrovarsi e riconoscersi nei *consort* di violini o tromboni magari appena visti ed ascoltati nella grande novità, ad esempio, proposta dalle rappresentazioni sacre con degno accompagnamento musicale offerte degli oratori della congregazione di San Filippo Neri e dei gesuiti oppure nelle prime opere in musica di barberiniana memoria. Altro esempio interessante, infatti, è la musica che accompagna il *Trionfo del nome di Gesù* (Fig. 7) nella chiesa romana del Gesù, per l'appunto. Dipinto dal genovese Giovan Battista Gaulli («la mano del Bernini in pittura», come all'epoca fu definito) nel 1672, su progetto iconografico e dottrinale del padre generale della congregazione Giovanni Paolo Oliva, esprime appieno in tutta la decorazione il turbinio, lo stupore, la ridondanza e lo sfavillio compositivo dell'arte barocca secondo quel processo di secolarizzazione dell'arte inaugurato da papa Urbano VIII che esplica il potere propagandistico delle arti figurative. Anche qui, nella Chiesa del Gesù, la musica ha un suo ruolo significativo sebbene, naturalmente, vista la profusione dell'oro e dei giochi di luce e di composizione vertiginosa della scena così come le

contrapposizioni luce-ombra (beati e dannati) non sia immediatamente individuabile. È comunque interessante che essa sia presente (e che quindi abbia un suo valore dottrinale in sé partecipando a tutto il progetto iconografico come si può notare dal bozzetto conservato presso l'Accademia di San Luca di Roma – Fig. 6) e che sia eseguita da un *ensemble*, ancora una volta, aggiornato con gli strumenti del tempo reale. Allorché si parla di Barocco la personalità che ne è diventata l'emblema è senza dubbio Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), i suoi artifici compositivi, le sue soluzioni architettoniche, i rimandi culturali e dottrinali sottesi alla sua attività costituiscono la pietra miliare di questo periodo tanto da costituire un modello (amato o a volte molto contestato) per gli artisti a lui contemporanei. La decorazione della chiesa romana di Santa Maria della Vittoria è tutta incentrata sull'elemento della luce. A decorare la navata centrale è l'affresco *Trionfo di Maria sulle eresie* (1675) di Giuseppe e Andrea Orazi (Fig. 8) che celebra la vittoria presso la montagna bianca di Praga nel 1620 dell'esercito dell'unione cattolica guidato da Massimiliano di Baviera sui protestanti capeggiati da Federico di Sassonia. Come ci raccontano le cronache, la vittoria più che alle abilità strategiche di Massimiliano, fu dovuta all'arrivo sul campo di battaglia del carmelitano scalzo Domenico di Gesù e Maria cappellano generale dell'esercito che portava appesa al collo una immagine rappresentante *Maria in adorazione del Bambino,* che egli aveva trovato nel castello di Strakonitz ed alla quale erano stati bucati, per sfregio, gli occhi di tutte le figure tranne che del Bambino. Proprio da questi occhi furono visti uscire vivissimi raggi di luce che abbagliarono gli avversari, costringendoli ad una fuga disordinata. Il tema portante quindi della chiesa, come appena detto, è proprio quella della luce che rischiara, indica e illumina la strada della santità; anche qui (Fig. 9), in maniera significativa, è presente un panorama sonoro straordinario e aggiornato che è chiamato ad accompagnare nella raffigurazione della navata, in senso meditativo, la gloria di Maria pacata e serena nel caos della battaglia.

Una musica meditativa senza dubbio accompagnava anche la celeberrima *Estasi di Santa Teresa* realizzata dal Bernini nel 1644. Qui la Santa (Fig. 10) sembra sospesa a mezz'aria e ciò perché l'artista ha creato (anche grazie al sapiente utilizzo dei giochi di luce amplificati dai raggi di metallo che rappresentano la grazia divina che proviene dall'alto) uno stato visionario che coinvolge lo spettatore che, in tal modo, si sovrappone all'estasi della santa. Il collegamento tra la luce che avvolge il gruppo scultoreo di Bernini e la musica pacata nel fragore della battaglia presente nel soffitto della navata si può cogliere in alcuni particolari momenti della giornata (Fig. 11) quando la luce entra da sinistra da una finestra e, come i raggi che illuminano Santa Teresa, rischiara la Madonna Vittoriosa. Sempre nelle stessa chiesa sono presenti altri due opere molto interessanti: la tela nel coro raffigurante il *Rapimento di San Paolo Apostolo* (Fig.13), di Gherando delle Notti (1617) e l'affresco (Fig. 12), con lo stesso soggetto iconografico, di Giovanni Domenico Cerrini

(1670) nella cupola: anche qui la luce abbagliante e la musica accompagnano e provocano, in quelche modo, l'estasi della visione; una musica che aiuta a udire la parola divina così come possiamo leggere dalle parole stesse di San Paolo nella lettera ai Corinzi (12, 2-4): «Conosco un uomo in Cristo, il quale quattordici anni fa, se nel suo corpo o fuori dal suo corpo non so, lo sa Iddio, fu rapito in Paradiso e udì parole ineffabili, che non è dato all'uomo di poter esprimere… ». Interessante è, ancora, il *San Francesco in estasi con San Benedetto* (Fig. 14) dipinto dal Guercino nel 1620 (oggi al Louvre), qui l'estasi è rappresentata dal suono di un violino suonato da un angelo; è significativo il gesto di allontanamento di San Francesco che, quasi avvolgendosi su se stesso, alza una mano a coprirsi gli occhi come se la musica fosse troppo bella, abbacinante e avvolgente per un'esperienza terrena. La medesima valenza – rapimento della mente razionale e salto nella dimensione extracorporea – è da leggersi nella tela di Marco Antonio Franceschini, *Estasi di Maria Maddalena* (1680) sempre al Louvre (Fig.15). Violino, liuto e due putti che cantano da un cartiglio amplificano il racconto della scena sacra e, allo stesso modo, rapiscono la mente di chi guarda riproponendo un panorama sonoro assolutamente riconosciuto e plausibile. Naturalmente gli esempi sono innumerevoli: basti pensare anche alla fortuna del tema dell'estasi di Santa Cecilia, ripreso sia dal Guercino che da Orazio Gentileschi e da tantissimi caravaggisti. Ed è interessante, a mio avviso, rilevare come in tutte queste molteplici raffigurazioni la musica "angelica", pur aggiornata nella scelta dello strumentario, nelle sue motivazioni e nelle sue espressioni sonore in qualche modo si ricolleghi alla funzione assolta nel periodo medievale. Da lì a poco i temi sacri perderanno terreno e, soprattutto nelle sontuose decorazioni a fresco dei palazzi nobiliari, il mondo classico con le sue divinità prenderà il sopravvento. Temi "olimpici" destinati a fare la propria comparsa anche in contesti religiosi; ed ecco che troviamo così lo strumentario dionisiaco ad accompagnare, insieme agli strumenti barocchi, *l'Apoteosi di San Domenico* nella chiesa romana dei Santi Domenico e Sisto (Fig.16) realizzata da Domenico Canuti nel 1674.

Fig.1 – Guido Reni, *La Madonna accolta dall'Eterno* – 1609, affresco, Roma, Cappella del Quirinale

Fig. 2 – Guido Reni, *Eterno in gloria* – 1609, affresco, Roma, Oratorio di Santa Silvia presso San Gregorio al Celio

Fig. 3 – Guido Reni, *Eterno in gloria* – 1609, affresco, Roma, Oratorio di Santa Silvia presso San Gregorio al Celio, dett.

Fig. 4 – Guido Reni, *Gloria di San Domenico* – 1613, affresco, Bologna, Chiesa di San Domenico

Fig. 5 – Guido Reni, *Gloria di San Domenico* – 1613, affresco, Bologna, Chiesa di San Domenico, dett.

Fig. 6 - Giovan Battista Gaulli, *Angeli musicanti,* 1670 ca, bozzetto per l'affresco *Trionfo del nome di Gesù*, Roma, Accademia di san Luca

Fig. 7 – Giovan Battista Gaulli, *Trionfo del nome di Gesù* - 1672, affresco, Roma, Chiesa del Gesù

Fig.8 - Giuseppe e Andrea Orazi, *Trionfo di Maria sulle eresie* - 1675, affresco, Roma, Chiesa di Santa Maria della Vittoria

Fig. 9 - Giuseppe e Andrea Orazi, *Trionfo di Maria sulle eresie* - 1675, affresco, Roma, Chiesa di Santa Maria della Vittoria, dett.

Fig. 10 - Gian Lorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa* – 1644, marmo, Roma, Chiesa di Santa Maria della Vittoria, Cappella Corsaro

Fig. 11 – Roma, Chiesa di Santa Maria della Vittoria, interno

Fig. 12 - Giovanni Domenico Cerrini, *Rapimento di San Paolo Apostolo* – 1670, affresco, Roma, Chiesa di Santa Maria della Vittoria

Fig.13 - Gherando delle Notti *Rapimento di San Paolo Apostolo* - 1617, olio su tela, Roma, Chiesa di Santa Maria della Vittoria

Fig.14 – Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *San Francesco in estasi con San Benedetto* – 1620, olio su tela, Parigi, Louvre

Fig. 15 - Marco Antonio Franceschini, *Estasi di Maria Maddalena* – 1680, olio su tela, Parigi, Louvre

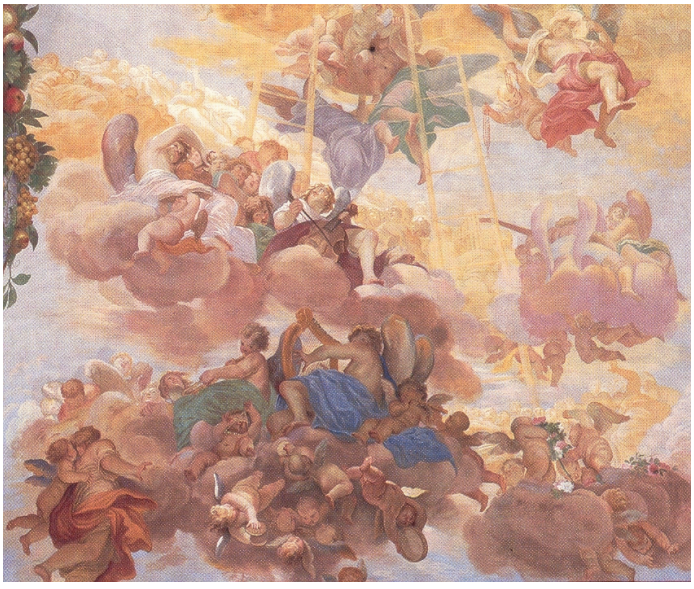


Fig. 16 - Domenico Canuti, *Apoteosi di San Domenico* - 1674, affresco, Roma, Chiesa dei Santi Domenico e Sisto

GREGORY BARNETT

Lo stile tonale seicentesco nella teoria settecentesca di Giuseppe Paolucci

LO STILE TONALE SEICENTESCO NELLA TEORIA SETTECENTESCA DI GIUSEPPE PAOLUCCI

Nella maggior parte delle storie della musica occidentale, il periodo che va dal tardo cinquecento all'inizio del settecento viene considerato l'epoca della nascita della tonalità – ovvero dell'armonia funzionale – e, di conseguenza, del tramonto dei modi.[1] Malgrado il modo in cui la tonalità si affermò e l'importanza che la teoria modale rinascimentale ebbe per la sua comparsa siano concetti fondamentali per la nostra prospettiva storica, essi rimangono comunque costanti punti di disaccordo tra gli studiosi moderni. Da un lato, testi di storia della musica e non pochi articoli e monografie sulla musica del seicento sintetizzano l'ampio quadro della trasformazione delle pratiche tonali in termini di una transizione dai modi alle tonalità.[2] Dall'altro, già si dubita fortemente che la teoria modale rispecchiasse la

---

1 Per dare alcuni esempi, CRAIG WRIGHT e BRIAN SIMMS, *Music in Western Civilization*, Belmont, CA, Thomson-Schirmer, 2006, p. 238, spiegano che «in the course of the seventeenth century, two scale patterns, major (the Ionian mode) and minor (the Aeolian mode), came to be employed to the virtual exclusion of all of the other church modes of the Renaissance and before.» Successivamente aggiungono: «modal polyphony of the Renaissance had emphasized triads that were often only a second or third apart; the new tonal polyphony of the Baroque, on the other hand, tended increasingly to construct chords upon notes of the scale that were a fourth or a fifth apart.» RICHARD TARUSKIN, *The Oxford History of Western Music*, 6 voll., Oxford e New York: Oxford University Press, 2005, vol. II, *The Seventeenth and Eighteenth Centuries*, pp. 177-192, similmente colloca l'emergere della tonalità nel seicento, associandola alla standardizzazione delle funzioni armoniche. Per Taruskin, questo fenomeno è ben rappresentato nella musica strumentale italiana, particolarmente da quella di Arcangelo Corelli.

2 Il punto di vista evolutivo sulle variazioni subite dal linguaggio tonale tra il seicento ed il settecento è stato promosso nel modo forse più convincente da CARL DAHLHAUS nel suo *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalitat*, Kassel e New York: Bärenreiter, 1968. Un punto di vista simile si trova in JOEL LESTER, *Between Modes and Keys: German Theory, 1592-1802*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1989. Numerosi studi, per la maggior parte di repertorio seicentesco, rispecchiano simili punti di vista, dai-modi-alle-tonalità o modi-contro-tonalità, riguardo alla storia delle pratiche tonali. Di tali studi, i più famosi sono quelli dedicati a Monteverdi: SUSAN MCCLARY, *Modal Subjectivities*, Berkeley, University of California Press, 2004; e ERIC CHAFE, *Monteverdi's Tonal Language*, New York: Schirmer, 1992, quest'ultimo molto influenzato dalle *Untersuchungen* di Dahlhaus. Lo stesso ampio punto di vista si trova in BELLA BROVER-LUBOVSKY, *Between modalità and tonality: Vivaldi's harmony*, «Informazioni e studi vivaldiani» XXI (2000), pp. 111-133; JOSEP ANTONI ALBERALA I VERDU, *Tonalidad versus modalidad en la musica valenciana de la segunda midad del siglo XVII*, «Revista de musicologia» XXVI (2003), pp.

pratica compositiva, tanto più che potesse esistere un sistema di organizzazione tonale precedente alla tonalità.[3] Dei due punti di vista, il primo è più profondamente radicato nella nostra immaginazione storica, soprattutto perché la terminologia che usiamo lo rinforza. C'è la contrapposizione di eguali separati nel tempo, suggerita dalla modalità opposta alla tonalità e noi distinguiamo, per esempio, il modo Dorio dalla tonalità di Re minore, o il Mesolidio da Sol maggiore.

I musicisti italiani dell'età barocca, comunque, non utilizzavano terminologie distinte per descrivere pratiche tonali più o meno recenti (questo malgrado il pronunciato dualismo tra *prima* e *seconda pratica*). Al contrario usavano un unico termine, *tuono*, per qualsiasi concetto riferito all'organizzazione tonale. A quel singolo termine potrebbe in realtà essere assegnato un concetto specifico. Per esempio, gli otto modi del canto gregoriano venivano spesso designati i *tuoni di canto fermo*; i dodici modi della polifonia i *tuoni di canto figurato*. In tali casi, i teorici potrebbero talvolta qualificare *tuono* con «o modo» oppure con «cioè modo», ma *tuono* non si riferiva necessariamente ai modi, come nel caso di *tuoni* contraddistinti dalla terza maggiore o minore.

Tutto questo ci dà un'idea della terminologia in uso, ma suggerisce anche il fallimento dell'idea moderna di due sistemi o idiomi opposti, quello modale contro quello tonale, per comprendere la prospettiva dei teorici italiani che per primi hanno guardato indietro alla storia delle pratiche tonali. Questo lavoro esamina i punti di vista di uno di questi autori, Giuseppe Paolucci, e le analisi che egli ha pubblicato nella sua *Arte pratica di contrappunto* (1765-72), uno studio in tre volumi

187-205; LAURA PISTOLESI, *Fra modalità e tonalità: Alcune riflessioni sul Dialogo della musica antica e della moderna di Vincenzo Galilei*, in *Psallitur per voces istas: Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a cura di Donatella Righini, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 253-258; ULRIKE WEIDINGER, *Die Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz: Ein 'modernes' Werk? Sein 'Beschluss' unter dem Aspekt der Moduslehre analysiert*, «Österreichische Musikzeitschrift» LI (1996), pp. 520-530; ANATOLE LEIKIN, *Missing links: Some aspects of key and mode relationships*, «International Journal of Musicology» VII (1998), pp. 9-28; e BERTRAND POROT, *Tonalité et modalité dans les pieces de clavecin de d'Anglebert: Elements pour une analyse harmonique*, «Musurgia: Analyse et pratique musicales» VII (2000), pp. 61-87.

3 Mi riferisco qui ad una serie di articoli di Harold Powers sulla storia della teoria modale. I più importanti tra questi, poichè mettono alla prova punti di vista precedenti sul significato della teoria modale e l'importanza pratica dei modi, sono *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society» XXXIV (1981), pp. 428-470; e *Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony*, Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XVI (1992), pp. 9-52. Studi più recenti sulla Storia della teoria modale e la sua complessa relazione con la pratica compositiva del periodo rinascimentale sono CRISTLE COLLINS JUDD, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; FRANS WIERING, *The Language of the Modes*, New York and London, Routledge, 2001. Per un'analisi della teoria modale del tardo Cinquecento e Seicento, vedi GREGORY BARNETT, *Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory*, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen, Cambridge, U.K., Cambridge University Press, 2002, pp. 407-455.

di repertorio che data grosso modo da Palestrina al tempo del Paolucci stesso.[4] Il problema principale è quello di individuare la natura della mentalità più aperta espressa dalla sua terminologia dell'organizzazione tonale. Il trattato di Paolucci è particolarmente illuminante a questo riguardo, in quanto le sue analisi musicali combinano uno standard moderno di descrizione dettagliata, quasi scientifica – un raro ma emergente approccio nella tradizione teorica italiana, altrimenti basata su regole piuttosto rigide – con l'inestimabile intuito di un autore che appartiene alla tradizione storica che descrive. Come vedremo, Paolucci non ha avvertito alcun fondamentale passaggio dai modi alle tonalità nel repertorio che ha discusso; al contrario, egli ha impiegato quel singolo termine, *tuono*, per descrivere una pratica continua ma assai diversificata in un vasto repertorio esteso su circa due secoli. È qui di interesse ciò che egli intendesse per *tuono*, se sia possibile per noi ricostruire la sua prospettiva tonale sulla base di quello che egli ne dice e come egli collochi i modi e la composizione tonale all'interno di quella più ampia prospettiva.

Tuono e organizzazione tonale

Uno sguardo al repertorio coperto dal Paolucci illustra il suo ambito cronologico e gli scopi didattici. La Tavola 1 mostra i contenuti del suo trattato ed include una classificazione approssimativa di generi musicali, tecniche e stili basata sulla sua descrizione dei singoli brani. Il repertorio propende decisamente per la musica ecclesiastica, ma include anche qualche madrigale e opere strumentali. Come si vede dalla **Tavola 1**, il Paolucci procede metodicamente da brani a poche voci verso partiture più complesse. È inoltre attento a rappresentare stili musicali e tecniche in modo sistematico, così che un esempio di *stile a cappella* è seguito da un brano in *stile ecclesiastico moderno* e poi successivamente *profano*; o un semplice *pieno* è seguito da un esempio con sospensioni, e così via.

La **Tavola 2** elenca i compositori del repertorio analizzato dal Paolucci in ordine cronologico secondo la data di nascita. Di questi, solo tre erano viventi al tempo in cui egli scrisse il suo trattato. Tali compositori sono per la maggior parte italiani; quelli che non lo sono appartengono a tradizioni musicali che il Paolucci riconduce ad origini italiane. In breve, il repertorio di Paolucci comprende un patrimonio italiano di *exempla classica* i cui precetti egli intendeva trasmettere alle nuove generazioni di compositori.[5] La **Tavola 3**, i trattati citati dal Paolucci, rap-

4 GIUSEPPE PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto*, 3 voll., Venezia, 1765-72.

5 Questo viene confermato da alcune osservazioni presenti nella prefazione dell'*Arte pratica*. Per esempio, egli scrive nel vol. I, p. XIV, «Per quanto riguarda l'utilità di questa Opera, ella nasce, siccome io penso, dal vedersi nelle varie, e tutte insigni Composizioni, come in uno Specchio, la varia maniera di bene, e lodevolmente comporre, e la differenza tra lo stile che era in uso per addietro, da quello che a nostri dì è più comune, e gradito, e alla per fine, le bellezze

presenta similmente la tradizione contrappuntistica italiana o di derivazione italiana, malgrado siano presenti affascinanti ma decisamente non essenziali escursioni nella terminologia tonale francese, così come nella teoria dell'accordatura, nella storia della musica e nella metafisica.

L' analisi di un *Crucifixus* anonimo (**es. 1**) ci dà un'idea del metodo e della prospettiva del Paolucci:

> Per variare in parte le Composizioni che porgo al mio Lettore da osservare, volendoli io adesso presentare una Composizione a sette voci, penso bene presentargliela in uno Stile, che poco si scosta dalle vere, e rigorose Fughe, e molto si accosta allo Stile Madrigalesco [note a] e perchè non si creda che questo Stile siasi affatto perduto, (benchè credo che in Italia sia vicino a perdersi) sappia il Lettore che la presente Composizione è di Autore Moderno assai, anzi e di Autore vivente....[6]

Rivolgendosi allo stile tonale e contrappuntistico del brano, Paolucci si concentra sulle sue modulazioni:

> si osservi adunque come al num. 23 si propone di nuovo il Soggetto nell'istesse Corde che fu proposto al num. 19, e parimente al num. 24 s'introduce il Contrasoggetto alla Quinta di *Alamire*, nel qual Tuono presentemente si ritrova l'Autore, ma perchè sinora è stato in tuono di Terza minore, così è bene per rinforzare la Composizione passare in Tuono di Terza maggiore, ed acciochè questo sia coerente non solo al Tuono nel quale è attualmente, ma ancora sia subordinato al Tuono principale, passa con facile, naturale, ed insensibile maniera al Tuono di *Csolfaut* Terza maggiore, che viene ad essere alla Terza della Quarta, ed alla Sesta del Tuono.[7]

Al centro delle osservazioni del Paolucci è il termine *tuono*, che potremmo ragionevolmente interpretare come riferito ad una tonalità maggiore/minore. In ogni caso, la sua osservazione su un esempio della metà del seicento, l'*Omnes gentes* di Bonifazio Graziani (**es. 2**), rivela lo stesso metodo e la medesima terminologia:

---

della Musica, egualmente che i difetti.» Vedi anche *Arte pratica*, vol. III, 38, nota b: «desidero di vero cuore che la nostra Musica Italiana torni a fiorire con quell'onore che faceva per il passato.»

6 *Arte pratica*, vol. II, p. 308.

7 *Arte pratica*, vol. II, p. 312.

> nell'atto che termina il secondo Coro, entra il primo, e conduce la Cantilena con buona grazia al Tuono di *Alamirè* Terza minore,[8] che veramente è la seconda Corda del Tuono la quale modulazione a qualcheduno potrebbe parere fuor di proposito, ma oltre a fare un buonissimo effetto, si deve di più osservare che avendo al principio toccato il *Ffaut* naturale, questo di sua natura lo porta alla quarta del Tuono, nella quale quando sia passato, niuno li potrà impedire di non andare alla sesta della quarta....[9]

Un terzo esempio, questa volta un Responsorio attribuito a Palestrina (**es. 3**), illustra che la terminologia del Paolucci resta praticamente invariata anche quando si riferisce alla musica del cinquecento.[10] «Questa Composizione», spiega, «è fondata in Tuono di *Alamire* Terza minore, ed al num. 1 si vede il Soggetto, il quale esprime molto bene la parola, perchè preso alla Quinta porta seco la languidezza del Semituono molto valevole ad esprimere pianto.»[11]

A questo punto la nostra comprensione dell'uso di *tuono* in Paolucci necessita di una revisione per tener conto dell'impiego del termine in composizioni appartenenti a tre diversi secoli. In ognuno dei casi, *tuono* si riferisce ad un concetto di organizzazione tonale incentrato su un singolo suono (*fondamentale* o *principale*) e l'accordo maggiore o minore basato su esso, a cui altri suoni (gradi) sono messi in relazione come punti di fuoco tonale sussidiari. Altrove, Paolucci classifica il quinto, quarto, terzo e sesto di un *tuono* come *coerenti*, ovvero come toni vicini verso i quali si può modulare dalla *fondamentale* di una composizione. Ogni tono vicino, agendo a sua volta come *fondamentale* con i propri toni vicini, permette ulteriori modulazioni, come dimostrato nell'es. 2, che passa dalla *fondamentale* al sesto grado del quarto.

Pratica tonale, cronologia e genere

Come designazione di una tonalità con terza maggiore o minore indicata da una lettera, *tuono* denota qui semplicemente una gerarchia non rigida di suoni centrati su una fondamentale – qualcosa meno della nostra idea di tonalità funzionale con una propria sintassi e armonie dirette verso un obiettivo preciso. Quello di modulazione è analogamente un concetto vasto, che include ogni movimento me-

---

8 La sonorità sopra al La al n. 6 nel passo è per la verità maggiore, non minore, ma Paolucci ribatterebbe, come fa altrove, che il Do diesis è casuale, non essenziale, ed è impiegato per formare l'acusticamente più perfetta triade maggiore per la cadenza.

9 *Arte pratica*, vol. III, pp. 39-40.

10 Questo brano, come il Paolucci osserva, non si trova tra le opere pubblicate del Palestrina. Paolucci, inoltre, mette in dubbio la sua autenticità per i diesis notati nel brano.

11 *Arte pratica*, vol. II, p. 162.

lodico o armonico che provochi uno spostamento del centro tonale.[12] Di conseguenza, il mio stesso uso di «tonale» e «tonalità» non descrive qui la struttura tonale dell'epoca dell'armonia funzionale, ma il più flessibile concetto di organizzazione tonale del Paolucci, applicabile a musica che data dalla metà del cinquecento in avanti.

Mentre Paolucci applica il proprio concetto di *tuono* ad un repertorio che si estende su due secoli, egli è tuttavia sensibile alle variazioni che lo stile tonale ha subito durante tale periodo e ai cambiamenti nel tempo. Secondo la sua stima, la pratica tonale dei *moderni* è tipicamente descritta da uno stile modulatorio fluente, esemplificato nell'es. 2 (nn. 4-6) dalla veloce ma naturale modulazione di Graziani da Sol a La e di nuovo a Sol. I *moderni*, inoltre, sono capaci di *modulazioni straordinarie*, nelle quali il *tuono fondamentale* può essere temporaneamente dimenticato all'interno della composizione, anche se ogni movimento di allontanamento da essa procede in modo scorrevole attraverso *modulazioni coerenti*.[13] Per contrasto, la modulazione è meno frequente tra gli *antichi*, e quando si verifica, è meno soggetta a principi secondo cui *tuoni* subordinati aderiscono ad una *fondamentale*, o sono in relazione tra loro lungo un percorso di modulazioni scorrevole. L'**es. 4**, per esempio, illustra una modulazione di Palestrina che Paolucci considera come più tipicamente *antica* che *moderna*: il repentino movimento da Re a Do su una pausa al n. 16 che egli descrive come *improvisa*, in contrasto con le *modulazioni coerenti* dei moderni:

> Al num. 16 si passa nel Tuono principale dopo breve pausa, ne faccia maraviglia che dal *Dlasolre* si passi in *Csolfaut* mentre come ho detto, gli Antichi non guardavano a questo, tanto più che tal Modulazione che chiamasi improvisa anche da Moderni alle volte si usa, benchè non di frequente....[14]

Nelle analisi viste finora, la terminologia tipicamente modale è completamente assente: i *tuoni* numerati della teoria modale assieme ai concetti di *ambitus* autentico e plagale, *repercussa* o tono di recita, e specifici punti di cadenza adeguati ad ogni modo non si incontrano. Piuttosto, le osservazioni riassuntive del Paolucci sugli

---

12 Paolucci definisce o usa spesso il concetto di modulazione nell'*Arte pratica*, per esempio nel vol. I, p. 75, nota a: «Voglio avvisar il Lettore in questo luogo, chiamar noi Modulazione quella che gli Antichi chiamavano passaggio, o circolazione di Tuono»; vol. I, 196, nota a: «modulare, o sia passar da un Tuono in un altro»; vol. II, 143, nota d: «Per Modulazione istantanea poi s'intende quella in che passa da un Tuono, o sia Modo all' altro senza veruna disposizione di parti, o di Cantilena, ma immediatamente, e di sbalzo da un tuono si passa nell'altro, e queste Modulazioni si usano più dai Moderni che dagl'Antichi, specialmente quando si passa da un Sentimento di parole ad un altro di diversa espressione.»

13 *Arte pratica*, vol. III, p. 44.

14 *Arte pratica*, vol. I, p. 190.

stili tonali più o meno antichi si concentrano su una differenza di priorità tra facilità di modulazione, da una parte, e complessità contrappuntistica dall'altra: «se osserveremo le composizioni degli Antichi, vedremo in esse poca Modulazione, mentre soliti essi a seguitar lo Stile del Canto Fermo, poca attenzione usavano nel servirsi del giro delle Modulazioni; anzi se qualche volta toccavano qualche modulazione, lo facevano per poco spazio di tempo, per semplice passaggio, e quasi alla sfuggita, e subito procuravano di tornarsene nel Tuono principale. Ciò può vedersi esaminando le loro Composizioni. Il loro forte in somma era l'Armonico, e l'artifizio dei Soggetti, dei Contrapuntij doppj, dell'Imitazioni, ma non delle Modulazioni così frequente da' buoni Moderni.»[15]

Oltre a ciò, le variazioni nello stile tonale, secondo Paolucci, non dipendevano esclusivamente dall'evoluzione nel tempo. Malgrado le implicazioni cronologiche di *antico* e *moderno*, i due coesistettero nel corso del seicento a denotare rispettivamente le composizioni *a cappella* e *concertate*. Ed ognuno possedeva uno stile tonale distintivo. Un passo dalle *Litanie degli Agonizzanti a 8* di Ercole Porta (**es. 5**) ci dà un senso di come l'idioma del concertato fatto di giustapposizioni e contrasti sia corredato da modulazioni che Paolucci definisce come moderne. Il brano serve ad illustrare lo stile di comporre in due cori tipico dei moderni,[16] in cui le due principali attrazioni sono gli *sbattimenti di chori* (sbattimenti o scontri di cori; ovvero la giustapposizione dei cori l'uno contro l'altro) e le modulazioni che li portano alla risoluzione. In questo contesto Paolucci osserva: «È certo che se non si userà l'artificio della Modulazione, allora sì farà in un Coro l'istessa Cadenza che si è fatta nell'altro, il che non dico che sia male usarlo qualche volta, anzi gl'Antichi pare che in questa parte peccassero non poco....»[17]

I fini di espressività testuale del madrigale impersonano allo stesso modo un idioma tonale tipico dello *stile profano*, fatto di licenze al di là di ogni soluzione consentita sia nello stile *a cappella* che in quello *concertato*. Il Paolucci, nel dimostrarlo, sceglie un madrigale a tre voci di Benedetto Marcello (**es. 6**), il cui gioco sulle seconde aumentate del soggetto iniziale trasmette il significato di «grande eccesso,» e in un delitto tonale, egli sospende il nostro senso di *tuono* lungo quasi tutto il periodo (battute 1-31) che accompagna/musica le parole: «Abbastanza comprendo il grande eccesso del mio delitto.»

15 *Arte pratica*, vol. I, p. 246, nota *a*.

16 *Arte pratica*, vol. III, p. 61.

17 *Arte pratica*, vol. III, p. 61, nota *k*.

Tuono e modo

La pluralità di idiomi tonali che il Paolucci descrive è quindi determinata tanto dalle categorie di genere e stile – *stile a cappella*, *stile concertato*, o *stile profano* – quanto dalla cronologia. Inoltre, il concetto di modo emerge qui semplicemente come una delle componenti dello stile musicale. La Tavola 4 mostra tutti i brani del repertorio presentato dal Paolucci in cui entra in gioco la terminologia della teoria modale. Con l'eccezione della Fuga Reale dal *Gradus ad Parnassum* di Fux, che è teoria più antica/passata piuttosto che vera pratica, il modo è evocato come conseguenza o della elaborazione polifonica di un cantus firmus, usando una melodia gregoriana o una formula di tono di recita specifici, oppure una tecnica più libera di modellare un canto gregoriano preesistente.[18] Come spiega il Paolucci, lo stile tonale di tali brani è generalmente influenzato dalla natura diatonica delle melodie gregoriane: «La ragione perchè alcune Modulazioni non possono usarsi nelle Composizioni attaccate al Canto Fermo si è, perchè il Canto Fermo è sempre del Genere Diatonico, ed alcune Modulazioni non sono conformi a questo Genere.»[19]

Ma oltre che semplicemente circoscrivere le modulazioni di una composizione, le caratteristiche del cantus firmus possono inoltre determinare l'ordine in cui tali modulazioni si presentano, come dimostrato nell'**es. 7**, il Sanctus dalla *Missa mortuorum* di Costanzo Porta. Come spiega il Paolucci, «la Composizione presente è col Canto Fermo, ma questo non è posto con uguaglianza di Figure . . . ma si prolunga, ed abbrevia secondo richiede la condotta della Composizione che è appoggiata al primo Tuono Ecclesiastico, e per conseguenza in Tuono di *Dlasolre* Terza minore.»[20] La melodia gregoriana preesistente, riportata nel primo tenore, impiega la stessa frase – una nota tenuta sul La con un'inflessione prima del cambio di sillaba – per le prime due ripetizioni di «Sanctus» e si sposta al Fa per la terza. La versione del Porta modella abilmente la progressione armonica nella polifonia su queste caratteristiche del canto gregoriano mantenendo saldamente il centro sul Re per le prime due ripetizioni di «Sanctus» e poi elidendo il terzo «Sanctus» in una singola frase musicale con «Dominus Deus Sabaoth», che modula al Fa.

Ancora più caratteristico è l'*Angelus autem* di Costanzo Porta (**es. 8**). In questo caso, la melodia preesistente – riportata nel basso – è un'antifona nel modo ottavo (Sol plagale). Come il Paolucci nota, l'elaborazione polifonica è di conseguenza nel

---

18 Il *Pange lingua* di Giovanni Paolo Colonna, per esempio, non include alcun cantus firmus, ma la sequenza di modulazioni riflette i punti di focus tonale dell'inno originale.

19 *Arte pratica*, vol. I, p. 261, nota *c*.

20 *Arte pratica*, vol. II, p. 142.

tuono di *Gsolreut*. Egli osserva inoltre (contrapponendo *tuono* come tonalità indicata da una lettera a *tuono* come modo della melodia) che

> Deve però avvertirsi in questo luogo che questi Motivi non sono posti sul bel principio nelle Corde principali del Tuono, che sono la Fondamentale, e la Quinta, ma per altro sono posti in maniera che non vanno fuori delle Corde del Tuono, mentre essendo l'Ottavo Tuono Plagale, per conseguenza starà più sulla Quarta che sulla Quinta, ed in tal guisa il primo Motivo vien ad esser corrispondente alla Corda di *Csolfaut*, Quarta del Tuono [i.e., *Gsolreut*].[21]

Come visto nell'esempio, l'elaborazione del Porta è in una tonalità di Sol con forti inflessioni verso il Do: il motivo discendente in apertura (nn. 2-3), la cadenza sul Do (n. 6) e l'uso del Fa naturale con la quasi esclusione del Fa diesis riflettono l'orientamento dell'antifona verso il Do.

In generale, una terminologia modale specifica è assente anche negli esempi di cantus firmus, eccetto che per la designazione dei modi stessi. Oltre a questo, il concetto di modo è assorbito all'interno di una prospettiva uniformemente tonale, come evidenziato dalle osservazioni del Paolucci viste nella Tavola 4, dove un modo del canto gregoriano (*tuono di canto fermo* o *tuono ecclesiastico*) è basato su, corrisponde a, o semplicemente «è di conseguenza» un *tuono* indicato da una lettera di una composizione polifonica. E la sua apparizione nelle composizioni di musicisti distanti tra loro più di un secolo, dimostrando le conseguenze tonali del design modale, chiaramente separa la questione della pratica modale dall'evoluzione cronologica. Come visto nella seconda colonna della Tavola 4, le caratteristiche modali fanno parte di composizioni sia *antiche* che *moderne* di compositori appartenenti all'intero periodo coperto dal trattato del Paolucci.

Per fare il punto della situazione, la prospettiva del Paolucci allarga il concetto di musica tonale a comprendere musica dal cinquecento in avanti e contemporaneamente ridefinisce modo in maniera tale da includerlo all'interno di questa più ampia concezione di musica tonale. E, se il modo diventa un sottogenere tonale, il suo uso rientra nel dominio del repertorio sacro, sopra associato alle elaborazioni di cantus firmus. Dato il livello a cui il Paolucci ci forza a ridefinire ciò che intendiamo per musica «tonale» e «modale», è impossibile non considerare seriamente le conseguenze della sua visione della musica, che si estende oltre la spaccatura tra ciò che percepiamo come modale e tonale. Ma dovremmo fidarci di lui? Possiamo trovare testimoni della sua era o precedenti che presentano lo stesso punto di vista?

Tra i musicisti del tardo seicento e primo settecento, possiamo. Lorenzo Penna, Giuseppe Torelli e Francesco Gasparini, per esempio, rivelano ognuno una vi-

---

21 *Arte pratica*, vol. I, p. 232.

sione della pratica tonale fondata sulle tonalità con terza maggiore e minore. Penna, nel guidare il tastierista accompagnatore nel suo trattato, *Li Primi albori musicali* (1672), le descrive in termini di triadi di tonica (*ut-mi-sol* o *re-fa-la*):

> Quello che deve vedere nel principio, e bene notare, è, se la Composizione sia di natura, che camini con terza Minore, formando *re, fa, la*, ò pure di sua natura vadi di terza Maggiore formando *ut, mi, sol*; se sarà nel primo modo, ancora trasportata, deve imitarla con *re, fa, la* . . . Se poi sarà nel secondo modo, cioè se andarà di natura con terza Maggiore; formando *ut, mi, sol*, anche trasportata, deve imitarla con *ut, mi, sol*.[22]

In una lettera del 1695, Torelli nomina una tonalità specifica nella sua descrizione di una Messa da inviare a Vienna per essere eseguita per l'imperatore:

> Io dunque stimerei bene che lei mandasse quella messa . . . che è à quattro et hà una *gratia agimus* . . . pieno e legato con l'instromenti che veramente è una cosa da Imperatore, e credo che questa messa sij in *D[la]solre* con là terza maggiore, mà se vi sono VV.i unissoni, gli faccia il secondo Violino perche l'Imperatore non sente volontieri VV.i unissoni in Chiesa.[23]

E le osservazioni di Gasparini devono essere particolarmente messe in evidenza, poiché avvengono nel contesto di una breve evasione dalla teoria modale:

> Pare, che quì sarei in obbligo di dar a conoscer la qualità, e quantità de' Toni, e loro formazione. Mà perche è materia, che richiederebbe un lungo trattato, più propria per chi studia il Contrapunto, abbastanza dimostrata da tanti Celebri Autori..., mi nasce nell'Idea un ripiego, che senza tante confusioni potrà il mio ingegnoso Suonatore venir

---

22 LORENZO PENNA, *Li Primi albori musicali*, Bologna, 1672, pp. 193-194. La prospettiva pratica basata su tonalità con terza maggiore o minore è stata ricondotta al tardo cinquecentesco repertorio spagnolo per chitarra del *rasgueado* da THOMAS CHRISTENSEN, *The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory*, «Journal of Music Theory» XXXVI (1992), pp.1-42. Tra i musicisti italiani del seicento che hanno indicato i *tuoni* secondo una finale designata da lettera e la qualità della terza sopra la finale è, per esempio, il tastierista Bernardo Storace. La sua *Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo* (Venezia, 1664) contiene due «passagagli sopra varij toni» che attribuiscono una finale indicata da lettera più la qualità della terza che è o «per b» (richiede una terza abbassata) o «per #» (richiede una terza alzata). Nell'ordine in cui appaiono nel suo sommario (pag. 101) le designazioni di Storace sono come segue: sopra *A*, *la mi re* [La minore]; sopra *C*, *sol fa ut per b* [Do minore]; sopra *D*, *sol re per* # [Re maggiore]; sopra *A*, *la mi re per* # [La maggiore]; sopra *E*, *la mi per* # [Mi maggiore]; sopra *B*, *mi* [Si minore]; sopra *F*, *fa ut per b* [Fa minore]; sopra *B*, *fa b*, *mi per b* [Si bemolle minore]; e sopra *B*, *fa* [inspiegabilmente, Mi bemolle maggiore]. Tra le passacaglie collegate in Re maggiore, La maggiore, Mi maggiore e Si minore (pp. 59, 61 e 63) e tra quelle in Fa minore, Si bemolle minore e Mi bemolle maggiore (pp. 67 e 68) i cambiamenti di tonalità portano l'iscrizione «passa all'altro Tono.»

23 *Giuseppe Torelli a Giacomo Antonio Perti*, Vienna, 16 dicembre 1695, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (I-Bc), collocazione, P.144, n. 105.

> in chiaro di ciò che appartiene al ben modulare ogni Tono con i suoi giusti accompagnamenti. Basterà dunque avvertire, che qualsivoglia Composizione è formata o con la Terza maggiore, o con la Terza minore.[24]

In altre parole, al livello pratico di accompagnamento di basso continuo – quello della sintassi tonale – le armonie appartenenti alle tonalità maggiori e minori sono sufficienti per ogni modo che i tastieristi potrebbero incontrare. Al contrario, i modi esistono su un piano di discorso più astruso, molto lontano da quello dell'armonia pratica.

Se questa testimonianza rappresenta la visione del musicista pratico, possiamo trovare un punto di vista storiograficamente più ricercato negli scritti di Giovan Battista Martini, insegnante del Paolucci e studioso di pratiche musicali del passato. Le analisi di esempi musicali dello stesso Martini nel suo *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico* (1774-75) in due volumi sono state pubblicate solo alcuni anni dopo la parte finale dell'*Arte pratica* del Paolucci, ma si concentrano su una pratica compositiva più conservatrice: il primo volume tratta elaborazioni di cantus firmus e le organizza secondo i modi del cantus firmus stesso; il secondo è dedicato al contrappunto fugato.[25] Martini, in breve, se paragonato al suo allievo Paolucci, di più ampie vedute, era un vigoroso apologista di tradizioni musicali più antiche.

Ma il modo è soggetto a descrizione tonale perfino nelle osservazioni di Martini, perfino nel caso del canto gregoriano. Nel descrivere l'inno dei Vespri dell'Avvento *Creator alme siderum* (**es. 9**) egli fa notare che «Merita d'esser avvertito, che l'Aria di quest'Inno […] a tenore del gusto della Musica de' nostri tempi, comparisse quasi tutta del Tuono di *Csolfaut*, e poco del Quarto Tuono, di cui è senza alcun dubbio l'accennato Inno.»[26] Martini continua spiegando come il canto proceda all'interno di un *ambitus* plagale (anche se imperfetto ad entrambe le estremità come mostrato dopo la fine dell'es. 9) e conclude sul Mi, ed è quindi classificato tra i canti liturgici come modo 4. Nondimeno, come egli fa inoltre osservare, «Non v'ha dubbio, come dissi, che l'Aria di questo Inno [*Creator alme syderum*], fuori della Corda Finale, non sia tutto del Tuono di C sol fa ut, stabilito, e determinato dalle tre Corde Do, mi, sol, le quali constituiscono il *Principio Armonico*....» E, detto questo, conclude: «Che ai maestri del Secolo XVI non fosse noto

---

24 FRANCESCO GASPARINI, *L'Armonico pratico al cimbalo,* Venezia, Bortoli, 1708, p. 73.

25 Il primo volume (Bologna, Lelio della Volpe, 1774) è intitolato *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrapunto sopra il canto fermo*; il secondo (Bologna, Lelio della Volpe, n.d.), che porta una dedica dell'aprile 1775, si intitola *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrapunto fugato*. Nella prima parte, agli esempi vengono date indicazioni modali basate sul modo della melodia gregoriana del cantus firmus. Gli esempi che non hanno indicazione modale sono i canoni. L'unico esempio non basato su un cantus firmus è un pezzo dimostrativo di Zarlino, definito semplicemente come Contrappunto a 4 Voci Terzo Tuono.

26 MARTINI, *Esemplare*, vol. I, p. 88.

questo Principio espresso però con termini diversi, e posto in diverso aspetto da quello ritrovati oggi giorno, io non ho il corraggio d'asserirlo.»[27] Per Martini, lo storico della musica e il promotore di musica antica, così come per Paolucci e gli altri musicisti qui citati, la più ampia prospettiva della sintassi tonale è basata su tonalità indicate da lettere con terza maggiore o minore, non su modi numerati. I modi al contrario rappresentano una tassonomia di vecchia data di melodie raggruppate per *ambitus* e finale che non sembra essere utile al Martini, al Paolucci e agli altri musicisti qui citati per spiegare le relazioni armoniche tra i suoni che essi hanno trovato nella musica, perfino in repertorio del cinquecento.

Modi contro tonalità

Il concetto di *tuono* nell'uso del Paolucci necessita di essere ulteriormente esaminato, sia perché la lettura offerta qui del suo trattato in tre volumi, che comprende più di quaranta analisi in circa 830 pagine, può essere solo provvisoria, sia perché il suo implicito punto di vista mette utilmente in dubbio assunzioni di base del pensiero corrente sulla storia dello stile tonale. Prima tra queste è la nozione di un cambiamento fondamentale e decisivo nella pratica tonale tra il cinquecento e il settecento. Secondo questo punto di vista, due pratiche onnicomprensive e monolitiche, quella modale e quella tonale, sono separate da un periodo di transizione durante il quale i modi caddero in disuso e le tonalità o emersero per prendere il loro posto, o si svilupparono a partire da essi. La storia delle pratiche tonali è costruita quindi in modo tale che compositori da, diciamo, Marcello a Brahms sono uniti all'interno dell'epoca dell'armonia funzionale mentre Marcello e Palestrina, che appartengono a tradizioni musicali molto più simili tra loro, sono separati da una presunta frattura tra l'era modale e quella tonale. La nozione di *tuono* del Paolucci, al contrario, mette in relazione compositori dal cinquecento al settecento, pur individuando modifiche subite nel tempo dalla pratica compositiva, così come distinzioni presenti all'interno della pratica tonale basate su genere e stile per ogni periodo dato. Differenziati più per stile che per sintassi fondamentale, Palestrina e Marcello sono qui considerati dimostrare caratteristiche comuni di coerenza tonale mentre essi esibiscono anche gli stili distintivi di *tuono* sviluppati per lo *stile a cappella* del tardo cinquecento, da una parte, e dallo *stile profano* del primo settecento, dall'altro. *Tuono* in Paolucci, quindi, è un concetto flessibile che mette in evidenza sia le similitudini che le differenze tra compositori che la nostra tradizione storiografica – fondata sull'ampia ma inflessibile idea di una armonia funzionale – ha separato con troppa superficialità.

27 MARTINI, *Esemplare*, vol. I, p. 92.

Una supposizione corollaria negli studi moderni è la rigida esclusività dell'analisi tonale: una composizione deve mostrare evidenza di uno standard moderno di tonalità funzionale (o in termini di segnatura in chiave, oppure di progressioni armoniche, di stile modulatorio, o di qualche altro criterio); in caso contrario, deviazioni da quello standard di pratica tonale sono interpretate come modali, in parte o in toto/per intero. In questo contesto, l'interpretazione di modo del Paolucci come parte delle pratiche tonali piuttosto che escluso da esse, è forse il suo contributo più avvincente/affascinante. Se *tuono* comprende repertorio dal tardo cinquecento in avanti, espandendo ed aggiungendo quindi sfumature al nostro senso di cosa costituisca la musica «tonale», simultaneamente esplica il modo come orientamento stilistico adatto alla polifonia liturgica all'interno di quel repertorio tonale definito in maniera più ampia. In tali casi, possiamo parlare sia di design modale che di sintassi tonale all'interno di una stessa composizione, come sopra, negli ess. 7 e 8. Un esempio finale, non preso dal Paolucci ma analizzato secondo la sua maniera, sottolinea questo punto di coesistenza di aspetti modali e tonali all'interno di una stessa composizione. Il pezzo, la versione polifonica dell'inno medioevale *Ave maris stella* di Giuseppe Antonio Bernabei (**es. 10**),[28] è in una tonalità di Re con la terza minore. Nella sua interezza, modula ai toni relativi di La (batt. 5) e Do (batt. 16) prima di tornare a Re, dove ogni modulazione è articolata da una cadenza perfetta. In termini moderni, ogni grado di focus tonale è tonicizzato con l'aggiunta di dominanti.

Questa è solo una descrizione della sintassi tonale di base dell'inno, ma dice poco del design del cantus firmus. La sequenza di cadenze su La, Re, Do e Re, per esempio, è quella del canto originale (mostrato sopra all'arrangiamento del Bernabei), e l'intera melodia del canto viene preservata nell'arrangiamento polifonico, prima nel soprano (batt. 1-5) e poi nel contralto (batt. 5-fine). Ed elementi di questo design riflettono inoltre il modo dell'inno originale, il modo primo (Re autentico), prendendo le mosse dalle fattezze modali astratte delle specie di intervalli e dall' *ambitus*. Innanzitutto, Bernabei impiega il motivo iniziale del canto di una quinta ascendente per creare un esordio sulla falsariga della *fuga del tuono* seicentesca nella sua alternanza di quinte e quarte di apertura. Qui *fuga del tuono* non indica una fuga tonale come la intendiamo noi, ma piuttosto una che enfatizza le specie di intervalli che definiscono l'ottava modale, da Re a La più da La a Re, del primo modo.[29] L'*ambitus* tonale è anch'esso un aspetto del design del Bernabei. In accor-

---

[28] La fonte per questo brano è un manoscritto della collezione musicale della Österreichische Nationalbibliotek di Vienna, Austria, collocazione16523/5. Il titolo porta la data del 1699, che è o la data della composizione o quella della copia.

[29] Dall'inizio del seicento in avanti, i teorici hanno associato caratteristiche modali a quello che noi chiamiamo risposta «tonale» all'inizio di una fuga. Vedi PAUL MARK WALKER, *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, Rochester, NY, University of Rochester Press,

do con i precetti stabiliti da Zarlino, il tenore ed il soprano di un modo polifonico primo dovrebbero riempire l'*ambitus* autentico da Re a Re mentre il contralto e il basso coprono *l'ambitus* plagale corrispondente da La a La.[30] Come mostrato nella serie di estensioni alla fine dell'esempio, le parti del Bernabei si comportano in questo modo. L'eccezione è il basso, che eccede l'*ambitus* plagale, ma manca di sovrapporsi all'autentico, evitando quindi l'ambiguità.

Qual è, quindi, il *tuono* dell'inno del Bernabei? Se intendiamo commentare sul design modale in quanto relativo allo stile e funzione liturgici della composizione, è il *primo tuono* (modo primo), ma se vogliamo analizzare la sua sintassi tonale, è il *tuono* di *Dlasolre terza minore* (letteralmente, Re – terza minore). La nostra abitudine analitica – vedendo Re come centro tonale ma accoppiato ad una segnatura senza accidenti in chiave – potrebbe portarci prima ad escludere Re minore, poi a concludere modo Dorico. Tale lettura porterebbe poca luce sia sullo stile tonale del brano che sulla natura delle sua caratteristiche modali. Questo ci fa comprendere il contributo della visione del Paolucci e come questa potrebbe modificare anche la nostra. Più di ogni altra cosa, potrebbe farci riconoscere le manchevolezze della tonalità funzionale come concetto storico. Esso riflette il pensiero convenzionale della storiografia moderna che dipinge con pennellate troppo ampie per includere le prime pratiche tonali moderne ed il loro significato storico.

2000, pp. 72-74. Per citare un' opinione rappresentativa, MARCO SCACCHI, *Cribrum musicum ad triticum Syferticum* Venezia, Vincenti, 1649, p. 11, scrive: «Et haec diversa Octavae divisio constituit verum ambitum cujuslibet cantilenae, ex quo nulla Vox, praefertim in principio, egredi & evagari debet. Nullus autem Tonus, sive Authenticus sive Plagalis, reperitur, qui duabus Quintus vel Quartis efformetur.»

30 GIOSEFFO ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche*, Venezia, n.p. 1558, pp. 337-338. Le parti di una composizione, scrive l'autore, «de quali debbano essere unite insieme in tal maniera, & in tal modo congiunte; che occupando il Tenore le chorde di alcun Modo autentico, o Plagale; il Basso sia quello, che abbraccia le chorde del suo compagno.... Stando poi in tal guisa legati il Basso col Tenore, sarà facil cosa di porre al suo luogo, & collocar nella cantilena l'altre parti: Imperoche le chorde estreme del Soprano si porranno con le estreme del Tenore distanti per una Diapason; & cosi tanto il Tenore, quanto il Soprano verranno a cantare nelle chorde del Modo autentico. Simigliantemente quelle dell'Alto con quelle del Basso si porranno al medesimo modo distanti per una Diapason; & saranno collecate poi queste parti in tal maniera, che occuparanno le chorde del Modo plagale.»

Tavola 1. Giuseppe PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto*, 3 voll. (Venezia, 1765-72) - Contenuti

VOL. I (1765)

a 2
1. LASSO, Ricercar
2. PERTI, Intellectus bonus omnibus
3. CLARI, Volle speranza ardita

a 3
4. PALESTRINA, Benedictus qui venit
5. CALDARA, Peccavi super numerum
6. B. MARCELLO, Abbastanza comprendo
7. PERTI, Confitebor a 3, Amen
8. G. A. BERNABEI, Offertorio (canone)

a 4
9. PALESTRINA, Litanie
10. VITTORIA, Sanctus Deus
11. COLONNA, Pange lingua
12. PERTI, Et misericordia
13. C. PORTA, Angelus autem
14. PALESTRINA, Sicut cervus desiderat
15. ASOLA, Christus factus est pro nobis

VOL. II (1766)

a 4
16. FUX, Fuga reale from *Gradus ad Parnassum*
17. A. M. BONONCINI, Quando corpus morietur
18. GONELLA, Dona eis requiem
19. PACCHIONI, Sicut erat
20. HANDEL, Fuga [con] risposte per movimenti contrarj
21. TURINI, Agnus Dei (canone)

a 5
22. C. PORTA, Missa mortuorum, Sanctus
23. PALESTRINA, Plange quasi Virgo
24. AGOSTINI, Sicut erat
25. PERTI, O d'immensa rigore

a 6
26. MORALES, Sicut erat
27. ZARLINO, Virgo prudentissima
28. ANONYMOUS ('moderno'), Et in sæcula sæculorum

a 7
29. ANONYMOUS ('vivente'), Crucifixus

VOL. III (1772)

a 8
30. PALESTRINA, Sub tuum presidium
31. GRAZIANI, Omnes gentes
32. E. PORTA, Litanie degli Agonizanti
33. COLONNA, Qui annunciat verbum suum Iacob
34. BARONI, Amen
35. RICCIERI, In gloria Dei Patris
36. AGOSTINI, Agnus Dei (canone)

a 9
37. CORSO DETTO CELANO, Heu nos mi feros

a 10
38. ROTA, Respice in me

a 12
39. BENEVOLI, Kyrie eleison

a 16
40. BENEVOLI, Et incarnatus est
41. BENEVOLI, Kyrie eleison
42. MARTINI, Iste est David (canone)

GENERI: brani dalla Messa, sia Ordinario che Proprio, versi salmodici, antifone, responsori, mottetti, madrigali, musica strumentale (fughe, ricercari)

TECNICHE: brani polifonici con canto fermo, fughe (fughe sciolte: reali, tonali, con più di un soggetto, con risposta invertita), canoni (fughe legate) e fughe d'imitazione (fughe con imitazioni ad intervalli irregolari)

STILI: da chiesa: antico a cappella con/senza l'obbligo di canto fermo, ecclesiastico moderno (concertato); da camera (profano, madrigalesco, da tavolino); pieno semplice antico/moderno, pieno legato antico/moderno, pieno legato antico/moderno

Tavola 2. Elenco cronologico dei compositori

MORALES, Cristoforo (c1500-53)
ZARLINO, Giuseppe (1517-90)
PIERLUIGI DA PALESTRINA, Giovanni (1525/26-1594)
PORTA, Costanzo (1528/29-1601)
ASOLA, Matteo (early 1530s-1609)
LASSO, Orlando di (early 1530s-1594)
VITTORIA [VICTORIA], Lodovico (1548-1611)
ROTA, Andrea (c1553-97)
AGOSTINI, Paolo (c1583-1629)
PORTA, Ercole (1585-1630)
TURINI, Francesco (c1589-1656)
GRAZIANI, Bonifazio (1604/05-1664)
BENEVOLI, Orazio (1605-72)
AGOSTINI, Pietro Simone (c1635-80)
COLONNA, Giovanni Paolo (1637-95)
CORSO DETTO CELANO, Giuseppe (d. after 1690)
BERNABEI, Giuseppe (1649?-1732)
PACCHIONI, Antonio (1654-1738)
FUX, Johann Joseph (1660-1741)
PERTI, Giacomo Antonio (1661-1756)
CALDARA, Antonio (1671?-1736)
BONONCINI, Antonio Maria (1677-1726)
CLARI, Carlo Maria (1677-1754)
RICCIERI, Giovanni Antonio (1679-1746)
GONELLA [GONELLI], Giuseppe (1685-1745)
HANDEL, George Friedrich (1685-1759)
MARCELLO, Benedetto (1686-1739)
ANONYMOUS ("modern", prob. 17th-18th century)
MARTINI, Giovanni Battista (1706-84)
BARONI [BORONI], Antonio (1732-92)
ANONYMOUS (living as of 1766)

Tavola 3. Trattati citati da Paolucci

AARON, Pietro. *Thoscanello de la musica.* Venezia, 1523.
ALEMBERT, Jean d'. *Elémens de musique théorique & pratique.* Parigi, 1752.
ANGLERIA, Camillo. *La Regola di contraponto.* Milano, 1622.
ARTUSI, Giovanni Maria. *L'Arte del contraponto.* Venezia, 1598.
BANCHIERI, Adriano. *Cartella musicale.* Venezia, 1601.
BECCATELLI, Giovanni Francesco. Trattato manoscritto. Inizio XVIII sec.
BERARDI, Angelo. *Arcani musicali.* Bologna, 1690.
BERARDI, Angelo. *Documenti armonici.* Bologna, 1687.
BERARDI, Angelo. *Ragionamenti musicali.* Bologna, 1681.
BONONCINI, Giovanni Maria. *Musico prattico.* Bologna, 1673.
BRUSCHI, Antonio Filippo. *Regole per il contrapunto.* Lucca, 1711.
BONTEMPI, Giovanni Andrea. *Historia musica.* Perugia, 1695.
BURETTE, Pierre-Jean. *Dissertation sur la symphonie des anciens.* Parigi, 1723.
CANUNTIIS [CANNUZI], Pietro de. *Incipiunt regule florum musices.* Firenze, 1510.
CAZZATI, Maurizio. *Risposta alle oppositioni.* Bologna, 1663.
CERONE, Pietro. *El Melopeo y maestro.* Napoli, 1609.
COLONNA, Giovanni Paolo. Letter to Antimo Liberati. Bologna, 1685.
DIRUTA, Girolamo. *Il Transilvano.* Part II. Venezia, 1609.
FLUDD, Robert. *Utriusque cosmi.* Oppenheim, 1617-24.
FREZZA, Giuseppe. *Il Cantore ecclesiastico.* Padova, 1698.
FUX, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum.* Vienna, 1725.
GAFFURIO, Franchino. *Practica musice.* Milano, 1496.
GASPARINI, Francesco. *L'Armonico pratico al cimbalo.* Venezia, 1708.
KEPLER, Johannes. *Harmonices mundi.* Linz, 1619.
KYRCHERO [KIRCHER], Athanasio. *Musurgia universalis.* Roma, 1650.
LANFRANCO, Giovanni Maria. *Scintille di musica.* Brescia, 1533.
LIBERATI, Antimo. Letter to Ovidio Persapegi. Roma, 1684.
LUSCINIO [LUSCINIUS], Ottomaro. *Musurgia seu praxis Musicae.* Strasbourg, 1536.
MARCELLO, Benedetto. *Il Teatro alla moda.* Venezia, 1720.
MARTINI, Giovanni Battista. *Storia della musica.* Bologna, 1761.
MERSENNIO [Mersenne], Marin. *Harmonie universelle.* Parigi, 1636.
NANINO, Giovanni Maria. Trattato manoscritto. Tardo XVI sec.?
PENNA, Lorenzo. *Li primi albori musicali.* Bologna, 1672.
PISA, Agostino. *Breve dichiaratione della battuta musicale.* Roma, 1611.
RAMEAU, Jean-Philippe. *Génération harmonique.* Parigi, 1737.
RAMEAU, Jean-Philippe. *Nouveau système de musique théorique.* Parigi, 1726.
RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie.* Parigi, 1722.
RICCATI, Giordano. *Le Leggi del contrappunto.* Castelfranco Veneto, 1762.
SCORPIONE, Domenico. *Riflessioni armoniche.* Napoli, 1701.
TARTINI, Giuseppe. *Trattato di musica.* Padova, 1754.
TEVO, Zaccaria. *Il Musico testore.* Venezia, 1706.
TIGRINI, Orazio. *Il Compendio della musica.* Venezia, 1588.
TINTORE [TINCTORIS], Giovanni. *Liber de arte contrapuncti.* Napoli, 1477.
VANNEO [VANNEUS], Stefano. *Recanetum de musica aurea.* Roma, 1533.
VICENTINO, Nicola. *Antica musica ridotta alla moderna prattica.* Roma, 1555.
ZACCONI, Lodovico. *Prattica di musica.* Venezia, 1592-1622.
ZARLINO, Gioseffo. *Le istitutioni harmoniche.* Venezia, 1558.

Tavola 4. Designazioni di modo

COMPOSIZIONE	MODO	COMMENTI
COLONNA, Pange lingua	I	I, 211: il primo Tuono è fondato in *Dlasolre* Terza minore, onde essendo la presente Composizione fondata anch'essa in *Dlasolre* Terza minore, si dirà esser nell'istesso Tuono del Canto Fermo. Non è però necessario che simil Composizioni siano fondate nei Tuoni del Canto Fermo, ma è in arbitrio del Compositore
FUX, Fuga reale dal *Gradus ad Parnassum*	I	II, 8: Questa è fondata nel Tuono di *Dlasolre* Terza minore corrispondente al primo Tuono, o Modo del Canto Fermo, ed è fatta più tosto con del rigore intorno alla Modulazione, come si vedrà
PORTA, Missa mortuorum, Sanctus	I	II, 142: la Composizione presente è col Canto Fermo, ma questo non è posto con uguaglianza di Figure [...] ma si prolunga, ed abbrevia secondo richiede la condotta della Composizione che è appoggiata al primo Tuono Ecclesiastico, e per conseguenza in Tuono di *Dlasolre* Terza minore
MORALES, Sicut erat	I	II, 242: [il primo Soprano] fa l'Intonazione intiera del primo Tuono, o Modo Ecclesiastico, forma un Canone
COLONNA, Qui annunciat verbum suum Iacob	II	III, 179: il Salmo dal quale è cavato questo pezzo è fondato nel Secondo Tuono o Modo Ecclesiastico, ed infatti comincia colla semplice Intonazione del detto Tuono [...] quando occorre accompagnare un Coro di Canto Fermo dove si canti il secondo Tuono, sempre si risponde coll' Organo in Tuono di *Gsolreut* Terza minore
PALESTRINA, Sicut cervus desiderat	VI	I, 244: Questa è fondata nella Corda di *Ffaut*, ed è condotta in guisa tale, che corrisponde perfettamente al Sesto Tuono del Canto Fermo come chiaramente si vede
ASOLA, Christus factus est pro nobis	VI	I, 261: Questo Graduale ha il suo Fondamento in *Ffaut* corrispondente al Sesto Tuono del Canto Fermo
ANONIMO (*moderno*), Et in sæcula sæculorum	VII	II, 287: questa Fuga è posta nel fine di un Salmo, il principio del quale dall'Autore si fa coll'Intonazione del Settimo Tuono, o Modo Ecclesiastico [...] Oltre l'artificio che si usa dall'Autore in questa Fuga, di porre la Cadenza cioè del Settimo Tuono, il quale è fondato in *Gsolreut* Terza maggiore
LASSO, Ricercar	VIII	I, 5: il Soggetto di questa composizione è cavato dall' Intonazione dell'Ecclesiastico Tuono, o sia Modo ottavo, e per conseguenza tutta la Composizione è appoggiata alla Corda fondamentale di questo Tuono che è il *Gsolreut*
PORTA, Angelus autem	VIII	I, 231: Già dal bel principio si vede che quest'Antifona è dell'Ottavo Tuono, e per conseguenza in *Gsolreut*

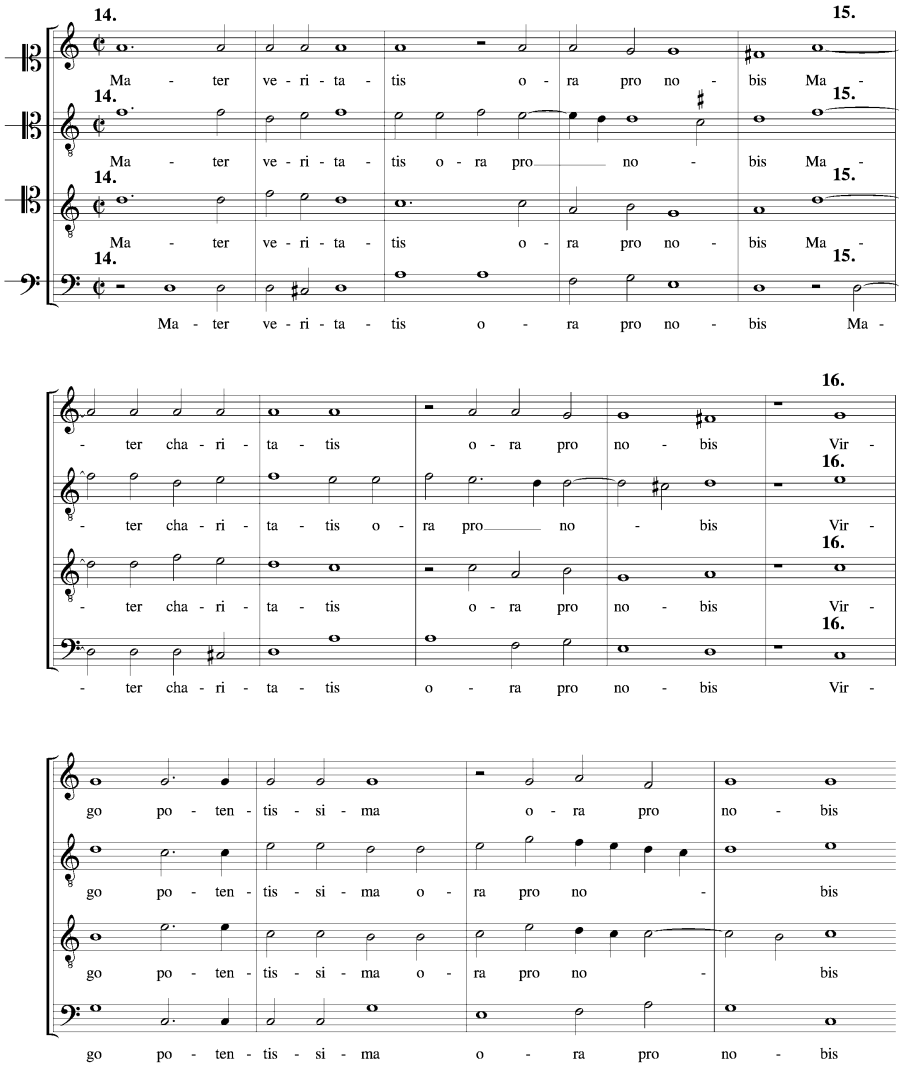
Es. 1. Anonymous, *Crucifixus a 7* (mm. 12-21)

Es. 2. Bonifazio Graziani, *Omnes gentes a 8* (mm. 1-17)

7.
8.
bus plau - di - te ma - ni - bus
6.
plau - di - te plau - di - te ma - ni - bus

Es. 3. G. P. da Palestrina? *Plange quasi Virgo* (mm. 1-12)

Es. 4. G. P. da Palestrina, *Litanie a 4* (mm. 43-56)



Es. 5. Ercole Porta, *Litanie degli Agonizanti a 8* (mm. 1-16)

9
10.
bis
Sancte A - bel o - ra pro no - bis
9.
11.
Om-nes San-cti An-ge-li & Arch-an-ge-li o-ra-tepro no - bis
Om-nis
13
12.
San-cte A - brahan o - ra pro e - is
13.
cho - rus lu-sto-rum o - ra-te o-ra-te pro no - bis
San

Es. 6. Benedetto Marcello, "Abbastanza comprendo" a 3 (mm. 1-37)

19
10.
lit - to il gran - de ec - ces - so del
11.
ces - so del mio de - lit - to Ab - bas - tan - za com -
9.
Ab - bas - tan - za com - pren - do com - pren - do il gran - de ec -
25
12.
13.
mio de - lit - to il gran - de ec - ces - so del mio de -
15.
pren - do il
14.
ces - so Ab - bas - tan - za com - pren - do il
31
16.
17.
lit - to Ab - bas - tan - za com - pre - do agl - oc - chi
17.
gran - de ec - ces - so del mio de - lit - to
17.
18.
gran - de il gran - de ec - ces - so e—in - nan - zi—agl' oc - chi

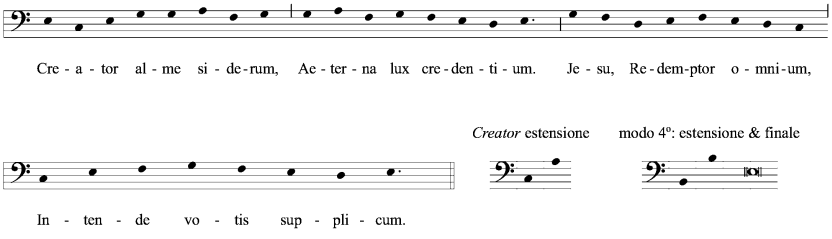
Es. 7. Costanzo Porta, *Sanctus a 5* (mm. 1-27)

15
- ctus San - ctus
18. 19.
- ctus San - ctus Do - mi - nus De -
- ctus San - ctus
21.
- ctus San - ctus Do -
17. 20.
- ctus San - ctus Do - mi -
22
22.
Do - mi - nus De - us
25.
Do - mi-nus De - us
23.
- us Do - mi - nus De - us sa - ba - oth
Do - mi - nus De - us sa - ba - oth
24.
mi-nus De - us Do - mi - nus De - us
24.
nus De - us sa ba-oth De - us sa

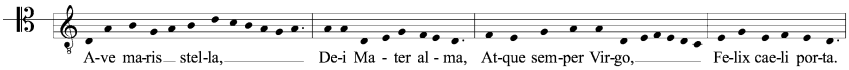
Es. 8. Costanzo Porta, *Angelus autem* (completo)

13
15.
16.
17.
18.
& se - de - bat & se - de -
- bat su - per e - um
se - de - bat su - per e - um su -
se - de - bat su - per e - um
17
20.
22.
- bat su - per e - um al - le - lu -
19.
21.
23.
su - per e - um al - le - lu - ja al -
- per e - um al - le - lu - ja al -
al - le - lu - ja
21
24.
ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja.
24.
le - lu - ja al - le - lu - ja.
- le - lu - ja al - le - lu - ja.
24.
25.
al - le - lu - ja.

Es. 9. *Creator alme siderum* (*Liber Usualis*, pp. 324-26)
mode 4



Liber Usualis, pp. 1259-61
modo 1º



Es. 10. G. A. Bernabei, *Ave maris stella* (1699), verso 2º

13
nos in pa - ce, in pa - ce, Mu - tans He-vae no - men,
- da nos in pa - ce,
Fun - da nos in pa - ce, Mu - tans He-vae no - men, mu -
nos in pa - ce, in pa - ce, Mu - tans He - vae, mu - tans
19
mu-tans He - vae no - men, He-vae no - men.
Mu - tans He - vae no - men.
tans He - vae no - men.
He - vae no - men.
Bernabei estensione
modo 1°: estensione & finale

FRANCESCO BUSTAFFA

L’oratorio di Papa Odescalchi. La congregazione filippina di Como e la musica

L'ORATORIO DI PAPA ODESCALCHI. LA CONGREGAZIONE FILIPPINA DI COMO E LA MUSICA (1668-1689)

Premessa

La storiografia sulla vita musicale negli oratori filippini della Penisola vede affiancarsi agli studi incentrati sulle vicende romane – a giusto titolo considerate esemplari[1] – contributi riguardanti le congregazioni sorte a imitazione di quella vallicelliana[2], consentendo in tal modo di tracciare e continuamente aggiornare la mappa di una "Italia filippina" nella quale lo storico della musica e quello del cristianesimo possono percorrere sentieri vicini, sempre interessanti e spesso destinati ad incontrarsi[3]. In quest'ottica, il caso più noto (assai pertinente per gli anni in questione e sul quale si tornerà) è senza dubbio quello dell'oratoriano, poi vescovo di Jesi e cardinale Pier Matteo Petrucci, riscoperto negli ultimi anni sia come importante scrittore di teologia mistica, sia come poeta religioso degno di

---

1 Si veda soprattutto A. MORELLI, *Il tempo armonico. Musica nell'oratorio dei filippini in Roma (1575-1705)*, Laaber, Laaber-Verlag, 1991. Altri contributi in *Percorsi dell'oratorio romano, da "historia sacra" a melodramma spirituale*, Atti della giornata di studi (Viterbo, 11 settembre 1999), a cura di S. Franchi, Roma, Ibimus, 2002.

2 A. MORELLI, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, in «Studi Musicali» XXVI (1997), pp. 105-186. Da tener presenti anche le segnalazioni sotto la rubrica *Italian Oratorio in Cities* in H. E. SMITHER, *A Survey of Writings since 1980 on Italian Oratorio of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*, Atti del convegno internazionale (Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18-20 settembre 1997), a cura di P. Besutti, Firenze, Olschki, 2002, pp. 10-13; C. SPECK, *Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung,* Turnhout, Brepols, 2003. Per l'area lombarda si può aggiungere almeno R. CROSATTI, *La vita musicale nella Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri di Brescia*, Brescia, Starrylink, 2007.

3 Una sintetica presentazione del contributo culturale e religioso dell'Oratorio italiano in M. ROSA, *Spiritualità mistica e insegnamento popolare. L'Oratorio e le Scuole Pie*, in *Storia dell'Italia religiosa, II. L'età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 271-302. Fondamentale per chi voglia accostarsi alla storia dell'istituto rimane A. CISTELLINI, *San Filippo Neri, l'Oratorio e la congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, 3 voll., Brescia, Morcelliana, 1989. La *Bibliografia* di Cistellini, a cura di E. Bini, in «Memorie Oratoriane» XX (2000), pp. 9-16. Si veda anche *Per una bibliografia sull'Oratorio in Italia. Un primo censimento (dal 1995)*, in «Annales Oratorii» I (2002), pp. 107-132. Per la storia della casa romana sono di particolare pregio i contributi pubblicati in varie sedi da Maria Teresa Bonadonna Russo.

portante scrittore di teologia mistica, sia come poeta religioso degno di nota, sia come autore di testi per musica dalla diffusione particolarmente fortunata[4].

Questo intervento si propone di offrire, sulla base di documenti in gran parte inediti, un piccolo ragguaglio sul rapporto con la musica di una delle numerose congregazioni dell'Oratorio fondate nell'Italia del secondo Seicento, quella di Como. Una comunità piccola e tutt'altro che ricca, dalla vita assai travagliata, la cui attività artistica non è nemmeno lontanamente paragonabile a quella di ben più note case filippine, e che tuttavia nel periodo considerato presenta una particolarità che permette di guardare oltre la storia spesso circoscritta all'ambito cittadino di simili istituzioni. L'Oratorio di Como, infatti, fin dagli esordi ebbe come protettore il cardinale Benedetto Odescalchi, ovvero colui che dal 1676 al 1689 guidò la Chiesa di Roma con il nome di Innocenzo XI[5].

La "svolta innocenziana"

Sarà utile soffermarsi, anche se molto brevemente, sul significato di questi tredici anni. Gli studiosi che negli ultimi decenni se ne sono occupati più da vicino – tra i quali Bruno Neveu, Claudio Donati, Gianvittorio Signorotto e Antonio Menniti Ippolito – non hanno mancato di evidenziarne l'importanza nella storia del papato in Età Moderna, tanto che è ormai consueto parlare di una "svolta", di una "età" e perfino di un "mito" innocenziani, i cui influssi sarebbero riconoscibili almeno fino al pontificato di Benedetto XIII, se non fino a quello di papa Lambertini[6]. Secondo una condivisibile interpretazione, dopo la *débâcle* di Westfalia e la fi-

---

4 *Mistica e poesia. Il cardinale Pier Matteo Petrucci*, Atti del convegno nel terzo centenario della morte (Jesi, 20-21 ottobre 2001), a cura di C. Cavicchioli e S. Stroppa, Genova-Milano, Marietti, 2006. In particolare: M. ROSA, *"Il mio core che l'ali si pose". Spiritualità e poesia nel Seicento italiano* (pp. 19-40); C. CAVICCHIOLI, *La "strada del niente": teologia "divina" e mistica negativa in Pier Matteo Petrucci*, (pp. 105-162); A. MORELLI, *Gli oratori di Pier Matteo Petrucci: circolazione e contesti*, (pp. 199-216); C. STEFFAN, *Legrenzi, Petrucci e l'oratorio filippino a Venezia*, (pp. 217-238).

5 La storia della casa filippina è stata oggetto della tesi di laurea dello scrivente, che inevitabilmente sarà più volte citata in queste pagine: *Tra Filippo Neri ed Innocenzo XI. Origine e sviluppo della Congregazione dell'Oratorio di Como (1595-1689)*, Tesi di laurea in Storia del cristianesimo, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. M. Marcocchi, a.a. 2001-2002.

6 B. NEVEU, *Culture religieuse et aspirations réformistes à la cour d'Innocent XI*, in *Accademie e cultura. Aspetti storici tra Sei e Settecento*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 1-38; ID., *Episcopus et Princeps Urbis: Innocent XI réformateur de Rome d'après documents inédits (1676-1689)*, in *Römische Kurie, Kirchliche Finanzen, Vatikanisches Archiv. Studien zu Ehren von Hermann Hoberg*, a cura di E. Gatz, Roma, Università Gregoriana, 1979, vol. II, pp. 597-633; C. DONATI, *La Chiesa di Roma tra Antico Regime e riforme settecentesche (1675-1760)*, in *Storia d'Italia. Annali 9: La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'Età contemporanea*, a cura di G. Chittolini, G. Miccoli, Torino, Einaudi, 1986, pp. 721-766; A. MENNITI IPPOLITO, *Innocenzo XI*, in *Enciclopedia dei papi*, vol. 3, Roma, Istituto dell'Enciclopedia

ne della cosiddetta «Europa cattolica», la Chiesa di Roma, trovatasi isolata di fronte alla politica aggressiva di Luigi XIV e alla crisi della monarchia spagnola, grazie anche alla proposizione di una «nuova immagine» di pontefice, incarnata dall'Odescalchi con inedita credibilità, poté ripresentarsi sulla scena europea rivendicando un ruolo e una preminenza su un piano eminentemente morale e spirituale[7]. Ispirato a rigore in ogni ambito, il governo di Innocenzo XI significò l'abolizione di fatto se non di diritto del nepotismo, una rinnovata presenza sulla scena diplomatica in funzione antiturca e un deciso impegno in una riforma della curia, della città di Roma e dello Stato della Chiesa. In ambito strettamente ecclesiastico, poi, esso vide un grande sforzo in direzione di un miglioramento qualitativo dell'episcopato, del clero secolare e degli ordini religiosi.

Un programma ambizioso, forse più di quanto i tempi permettessero[8], destinato a incontrare grandi resistenze dentro e fuori la curia. Al pontificato dell'Odescalchi risale, come è noto, una delle fasi più drammatiche del confronto tra Chiesa romana e monarchia francese. Un contrasto al quale si aggiunsero e in parte sovrapposero i rapporti a dir poco problematici con la Compagnia di Gesù e con la congregazione cardinalizia del Sant'Offizio, nella quale sedevano alcuni tra i maggiori oppositori del papa comasco, presto accusato, insieme con i suoi più stretti collaboratori, di essere troppo sensibile alle inquietudini religiose del tempo, fossero quelle rigoriste provenienti d'Oltralpe o quelle dei «contemplativi» passati alla storia come quietisti[9].

---

italiana, 2000, pp. 368-389; G. SIGNOROTTO, *Dall'Europa cattolica alla crisi della coscienza europea*, in *Religione, cultura e politica nell'Europa dell'Età Moderna. Studi offerti a Mario Rosa dagli amici*, a cura di C. Ossola, M. Verga, M. A. Visceglia, Firenze, Olschki, 2003, pp. 231-249; ID., *Counter-reformation, the Spanish Age and the "Crisis of the European Conscience". A new perspective*, in *Revisions and Revisionisms. Histories and Debates on Modernity in Italy*, a cura di I. Botteri, Firenze, LCD, 2005, pp. 23-37.

7 Non si vuole certo proporre un'idea provvidenzialistica di Benedetto Odescalchi. Si pensa piuttosto alla "svolta innocenziana" quale epoca di affermazione di uomini e idee già presenti nei precedenti pontificati, specialmente quelli di Alessandro VII Chigi e Clemente IX Rospigliosi.

8 Così si esprime il più recente biografo, non sospetto di intenti agiografici: «Fu un papa straordinario, anche se in molti campi risultò sconfitto e i suoi ottimi intendimenti non furono premiati. Il suo errore principale fu quello di aprire troppi fronti contemporaneamente (...). Molte sue difficoltà furono anche originate dalla decisione se non foga con cui affrontò ogni questione, dalla sua riluttanza al compromesso». MENNITI IPPOLITO, *Innocenzo XI*, p. 387.

9 Sull'attitudine equanime del pontefice e dei suoi collaboratori verso quanti furono accusati di giansenismo, si rimanda senz'altro alle edizioni di fonti e agli studi di Lucien Ceyssens. Sull'importante episodio della condanna di alcune proposizioni morali lasse si veda J.-L. QUANTIN, *Le Saint-Office et le probabilisme (1677-1679). Contribution à l'histoire de la théologie morale à l'epoque moderne*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Mediterranée» CXIV (2002), pp. 875-960. In quanto alla crisi quietista, lo studio di riferimento rimane G. SIGNOROTTO, *Inquisitori e mistici nel Seicento italiano. L'eresia di Santa Pelagia*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 279-303.

Una questione aperta: Innocenzo XI e le arti

Gli indirizzi culturali e artistici del pontificato Odescalchi non sono mai stati studiati approfonditamente, sia per una scontata "manifesta inferiorità" rispetto ai più vicini predecessori, sia per effetto di una letteratura agiografica che si è compiaciuta nel dipingere Innocenzo XI come un asceta avverso ai più innocui svaghi mondani e ad ogni spesa inutile, e tanto più in quanto personalmente impegnato nel difficile risanamento dell'erario pontificio e nel finanziamento delle campagne militari nell'Est europeo. Al disinteresse degli storici deve avere inoltre contribuito la contemporanea presenza sulla scena romana di Cristina di Svezia, personalità certamente più complessa e affascinante del severo e tutto sommato prevedibile papa comasco[10].

In realtà, e per i motivi accennati, sarebbe assai interessante una riconsiderazione sui riflessi che quegli anni di intense e non sempre ben accette riforme ebbero anche in ambito artistico, compreso il suo versante musicale. Per far questo sarà indispensabile allargare l'indagine alla cerchia del pontefice, che comprendeva personalità che si muovevano in un orizzonte culturale che appare oggi assai più aggiornato e vario di quanto potessero immaginare in passato devoti scrittori o denigratori. Basti soltanto richiamare la presenza tra gli intimi del papa di un latinista di vaglia come Agostino Favoriti, di un giurista di eccezionale levatura come Giovanni Battista De Luca, o di un Michelangelo Ricci, matematico di formazione galileiana, cittadino a pieno titolo della "Repubblica delle Lettere" europea, ispiratore e protettore del *Giornale de' Letterati* di Francesco Nazari e Giovanni Giustino Ciampini[11].

---

10 Tra gli altri: *Cristina di Svezia. Scienza ed alchimia nella Roma barocca*, Roma, Dedalo, 1990; S. ÅCKERMAN, *Queen Christine of Sweden and her Circle. The Transformation of a Seventeenth-Century Libertine*, Leiden, Brill, 1991; *Cristina di Svezia e la musica*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 5-6 dicembre 1996), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1998; *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, Atti del Convegno di studi (Lumsa, Roma, 4 novembre 2003), a cura di R. M. Caira e S. Fogelberg Rota, Roma, Aracne, 2005.

11 Per un profilo del principale consigliere di papa Odescalchi si deve ancora rimandare alla voce di R. CONTARINO, *Favoriti, Agostino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 45, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 477-481. Sul De Luca, definito da Mario Ascheri «il più grande giurista italiano dell'Età Moderna», si veda A. LAURO, *Il cardinale Giovanni Battista De Luca. Diritto e riforme nello stato della Chiesa (1676-1683)*, Napoli, Jovene, 1991. Il più stimolante ritratto di Michelangelo Ricci è quello tracciato in S. ROTTA, *L'accademia fisico-matematica Ciampiniana, un'iniziativa di Cristina?*, in *Cristina di Svezia. Scienza e alchimia*, pp. 111-115, da confrontare con J.-M. GARDAIR, *Le "Giornale de' Letterati" de Rome (1668-1681)*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 57-65.

Naturalmente non è ragionevole né possibile tentare un'impresa del genere in questa sede. Più modestamente, si vorrebbero richiamare alcune dichiarazioni di principio e alcuni provvedimenti concreti che delineano abbastanza chiaramente gli orientamenti del pontefice e della sua cerchia in ambito musicale *latissimo sensu* e che al tempo stesso, per più motivi, possono utilmente introdurre alle vicende comasche e oratoriane di cui ci si occuperà fra poco.

Tra i principali ispiratori e collaboratori dell'Odescalchi va senza dubbio annoverato il senese Mariano Sozzini, preposito dell'Oratorio romano dal 1665 al 1677[12]. Autore di un memoriale di riforma che, attraverso le capitolazioni sottoscritte in conclave, costituì una sorta di manifesto programmatico del pontificato, l'oratoriano condannava nel suo scritto non solo istrioni e teatri – «scuole d'impudicizia» indegne della «città santa» di Roma – ma poneva tra gli obiettivi di riforma anche «il canto profano e teatrico introdotto nelle chiese con comune detrazione de' Santi Padri e de' sacri canoni»[13].

Non sarà quindi motivo di stupore apprendere come nella corte di papa Innocenzo trovassero udienza voci come quella dell'abate di Pontchâteau, informale procuratore dei vescovi giansenisti francesi e delle religiose di Port-Royal, il quale, nel proporre al pontefice la creazione di una speciale congregazione «per il decoro nelle chiese», non nascondeva il suo disgusto per gli abusi di cui era stato testimone in Italia, soprattutto là dove officiavano i regolari: «Quando c'è la musica, poi» – scriveva – «è un altro male peggiore, e pare quasi irrimediabile: non si puol pregare Iddio, e così i giorni di festa sono quelli ne' quali si prega manco nelle chiese»[14].

Un importante articolo di Bruno Neveu, fondato sul carteggio diplomatico del cardinale Pio di Savoia e su anonimi avvisi romani conservati a Londra, offre più di un'occasione per vedere il pontefice intervenire anche in merito a musica e musicisti. Al 1682, ad esempio, risalgono alcuni provvedimenti riguardanti la disciplina di monasteri e conventi. Vi si prevedeva, tra l'altro, il divieto di tenere strumenti musicali nelle celle dei religiosi, e naturalmente di cantare e suonare in esse[15]. Data invece al 1686 la proibizione per gli uomini di insegnare musica e canto alle religiose. In caso di infrazione, a queste sarebbe toccata la privazione della voce

12 Manca uno studio recente e complessivo sul Sozzini, che pure fu una figura autorevolissima nella Roma del tempo. Notizie in CISTELLINI, *San Filippo*, vol. 3, p. 2328; M. T. BONADONNA RUSSO, *I problemi dell'assistenza pubblica nel Seicento e il tentativo di Mariano Sozzini*, in «Ricerche per la storia religiosa di Roma» 3 (1979), pp. 259-261.

13 Il documento è pubblicato, nelle sue due redazioni, in *Romana beatificationis et canonizationis ven. servi Dei Innocentii papae XI* (...) *summarium*, Romae, Typis poliglottis Vaticanis, pp. 689-719. Una presentazione in DONATI, *La Chiesa di Roma*, pp. 722-725.

14 B. NEVEU, *Sébastien-Joseph de Cambout de Pontchâteau (1634-90) et ses missions à Rome d'après sa correspondance et des documents inedits*, Paris, De Boccard, 1969, p. 535.

15 NEVEU, *Episcopus*, p. 618.

attiva e passiva nel capitolo, e alle loro superiore la rimozione dall'ufficio. Di più: il papa giunse a proibire alle donne «di qualsivoglia stato e condizione di potere apprendere l'arte del suono e del canto dagl'huomini tanto secolari quanto ecclesiastici e regolari, eziandio lor parenti». Le pene per gli incauti insegnanti erano pecuniarie e corporali, comportavano la sospensione *a divinis* per gli ecclesiastici e sarebbero state applicate anche a eventuali parenti consenzienti[16].

Queste notizie sparse non sono in realtà che elementi di un quadro già noto agli storici della musica a Roma[17], che per gli anni dell'Odescalchi hanno parlato di «ristagno» e «repressione» (che toccarono il carnevale, il teatro, l'opera) i quali avrebbero avuto come unica alternativa la «propaganda» (attraverso gli oratori)[18]. Un'interpretazione che poggia su indubitabili dati di fatto, ma che forse guadagnerebbe in profondità se si tenesse presente che certe idee e certi provvedimenti si inserivano in un più ampio disegno politico-religioso e che traevano origine da motivazioni di ordine etico e teologico, quali un desiderio di decoro e semplicità nella liturgia, una volontà di allontanare elementi profani da luoghi, tempi e persone dedicate a Dio, una grande attenzione al valore esemplare della città di cui il papa era *episcopus et princeps*[19].

Senza allontanarsi troppo dal pontefice, ci si può inoltre accorgere come il rigore non potesse che convivere con atteggiamenti diversi. Risale al primo anno del pontificato Odescalchi la reintroduzione della cantata o oratorio di Natale nel Palazzo Apostolico, un evento che conservava forti caratteri mondani[20]. Saverio Franchi ha poi mostrato come Livio Odescalchi, giunto a Roma nel 1673, pur rimanendo sottoposto alla rigida tutela dello zio pontefice, partecipasse attivamente alla vita musicale della città, patrocinando tra l'altro presso varie istituzioni ecclesiastiche (compresa la Vallicella) l'allestimento di oratori per mezzo dei quali si fece portavoce delle istanze politiche ed ideologiche dello zio prima e del partito filoimperiale poi[21]. Come si vedrà, le origini dell'educazione musicale di Livio risali-

16 *Ibidem*, pp. 619, 625.

17 Per gli anni 1683-1689 si vedano, ad esempio, i documenti trascritti in G. STAFFIERI, *Colligite fragmenta. La vita musicale romana negli "Avvisi Marescotti" (1683-1689)*, Lucca, LIM, 1990, pp. 53-86.

18 *Ibidem*, pp. 21-26.

19 Erano, com'è noto, anni di grande fioritura per la teologia positiva, naturalmente anche in ambito liturgico. Basti ricordare per l'Italia, i nomi di Giovanni Bona e Giuseppe Maria Tomasi. Sono convinto che per tramite dei consiglieri Favoriti e Ricci, intimi del Bona, l'Odescalchi avesse ben presente la lezione del monaco e cardinale piemontese, autore di opere ascetiche e spirituali tra le quali spicca, per lo spazio riservato alla musica, la *Psallentis Ecclesiae harmonia*, pubblicata per la prima volta a Roma nel 1653.

20 S. FRANCHI, *Il principe Livio Odescalchi e l'oratorio "politico"*, in *L'oratorio musicale italiano*, pp. 160-162; C. GIANTURCO, *"Cantate spirituali e morali", with a description of the papal sacred Cantata tradition for Christmas 1676-1740*, in «Music & Letters» LXXIII (1992), pp. 1-31.

21 FRANCHI, *Il principe Livio*, pp. 141-199.

vano alla sua giovinezza comasca, nella quale ebbe parte anche il locale Oratorio filippino.

Ritornando al già citato Mariano Sozzini, si può ricordare che se questi fu certamente un rappresentante delle istanze più rigoriste e tradizionaliste anche in ambito musicale all'interno della sua congregazione, ciò non impedì che anche sotto la sua guida la Chiesa Nuova rimanesse un importante centro di vita artistica, sia pure con le inevitabili contraddizioni e tensioni tra «vanità» e «devozione» da lui denunciate[22]. Sempre in ambito filippino, pare significativo ricordare che Leandro Colloredo e Pier Matteo Petrucci, i due oratoriani promossi al cardinalato dall'Odescalchi nel 1686, erano stati entrambi prefetti della musica nelle rispettive congregazioni di Roma e Jesi, e che il secondo era un poeta per musica di non scarsa fortuna, con un passato di strumentista dilettante. Anche questo, un caso tutt'altro che raro tra i suoi confratelli.

«Per manus suae sanctitatis». L'Oratorio comasco

La Congregazione dell'Oratorio di Como fu eretta canonicamente dal vicario generale del vescovo di Como il 10 ottobre 1668[23]. La fondazione fu possibile grazie al testamento di Attilio Cristoforo Rezzonico, un prete comasco devotissimo di san Filippo[24], al consenso del titolare della parrocchia cittadina di San Giacomo[25], e soprattutto alla tenacia di un sacerdote, musicista e aspirante oratoriano

---

22 Si veda la spesso citata lettera di Sozzini ai confratelli di Firenze, del 14 ottobre 1677, edita in MORELLI, *Il tempio*, p. 186.

23 Una copia dell'*instrumentum* notarile della fondazione, compiuta con delega del vescovo Ambrogio Torriani dal vicario generale Stefano Menatti, in ARCHIVIO DI STATO DI MILANO (ASMi), *Archivio generale del Fondo di religione*, b. 3501. Trascrizione in *Tra Filippo Neri*, pp. 113-115. L'atto fu rogato dal cancelliere vescovile Giovanni Angelo Magatti, divenuto in seguito oratoriano.

24 Attilio Cristoforo Rezzonico (Como, 1607-1666) del nobile Camillo e di Francesca Cortesella, già studente a Brera e mancato istitutore di un Oratorio a Milano, fu autore di una raccolta di *exempla* pubblicata a Como nel 1657. Dotato di grande entusiasmo per l'istituto filippino e di minor senso della realtà, dispose nel suo testamento del 29 agosto 1666 che le rendite del suo patrimonio andassero a diciassette congregazioni oratoriane da fondarsi in diverse città d'Italia e d'Europa, le quali ne avrebbero goduto per sette anni ciascuna. Prima e unica a beneficiarne fu quella di Como, stabilita nella chiesa in cui il Rezzonico chiese e ottenne di essere sepolto. *Ibidem*, pp. 28-43.

25 Giovanni Agostino Caimi (Como, 1625-1671) fu lettore di casi di coscienza e parroco di San Giacomo dal 1663, dove ospitò la madre vedova Francesca Gattoni, morta in fama di santità nel 1677. *Pacta et conditiones* da lui stabiliti con il Ratis sono espressi nel documento di fondazione citato in precedenza. Per altre notizie: *Tra Filippo Neri*, pp. 116-117.

da più di venti anni: Francesco Ratis, che della casa filippina va considerato a tutti gli effetti il fondatore[26].

Senza Benedetto Odescalchi, tuttavia, difficilmente l'Oratorio comasco – che pure aveva ottenuto nel 1672 il breve papale di conferma[27] – sarebbe sopravvissuto al Ratis. Al patrocinio romano del cardinale si dovettero infatti l'unione alla congregazione della parrocchia di San Giacomo[28] e l'estensione a ventuno anni dell'usufrutto dell'eredità del Rezzonico, limitato in origine a soli sette[29]. Divenuto pontefice, l'antico protettore assicurò l'esistenza della casa filippina conferendole *in perpetuo* nel 1677 le rendite dell'eredità del suo istitutore[30] e poi assegnando ad essa, nel 1685, la commenda abbaziale di Sant'Antonio di Erba[31]. Non a torto, dunque, il vescovo di Como poteva definire l'allora cardinale Benedetto «provvido benefattore, protettore, anzi (…) fundatore della congregatione di san Filippo»[32], e nel 1677 il preposito oratoriano scrivere al nipote del papa che la piccola comunità si considerava orgogliosamente come una vigna piantata da Dio «*per manus suae sanctitatis*»[33].

A questi pur importantissimi interventi se ne affiancarono altri che riguardarono direttamente la vita e l'attività della congregazione, nel chiaro intento di renderla un tramite per cui far giungere a Como alcuni degli orientamenti e delle iniziative che il papa cercava di proporre e imporre a tutta la Chiesa. Tale rapporto privilegiato rese la casa filippina comasca un *unicum* sia nel panorama delle comunità oratoriane, sia in quello delle istituzioni ecclesiastiche diocesane. Ciò fu evidente soprattutto dopo la morte del Ratis, quando la congregazione ebbe come superiore il milanese Giovanni Battista Po, un ex filippino della Chiesa Nuova formatosi negli anni della prepositura di Mariano Sozzini[34]. Con

---

26 Per la biografia di Francesco Ratis, (Como 1609-1676) sacerdote e musicista, organista in San Lorenzo di Chiavenna, missionario apostolico nella Rezia, fondatore dell'Oratorio secolare di Chiavenna e rettore del Seminario Benzi di Como, *Ibidem,* pp. 44-159.

27 L'originale del breve *Ex quo Divina Maiestas* del 12 novembre 1672 in ASMi, *Archivio generale del Fondo di religione*, b. 3505. Trascrizione in *Tra Filippo Neri*, pp. 263-265.

28 L'Odescalchi pagò personalmente i 500 scudi necessari per espletare la pratica presso la curia romana. Le difficili trattative per l'unione, patrocinata anche dai decurioni cittadini, iniziarono dopo la morte del parroco Caimi e si conclusero con la bolla papale datata al 22 febbraio 1672. *Ibidem*, pp. 130-140.

29 Il breve, datato al 26 agosto 1672, fu consegnato ai padri da Carlo Odescalchi, fratello del cardinale. *Ibidem,* p. 143.

30 *Ibidem*, pp. 205-206.

31 *Ibidem,* pp. 235-236.

32 Giovanni Ambrogio Torriani a Benedetto Odescalchi, Como, 22 agosto 1674, in ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (ASRm), *Odescalchi*, b. III.B.11.

33 G. B. Po a L. Odescalchi, Como, 14 luglio 1677, in ASRm, *Odescalchi*, b. III.D.4.

34 Giovanni Battista Po (*De Pado*), milanese, già confratello dell'Oratorio secolare romano, entrò tra i padri della Chiesa Nuova nel 1663 e fu ordinato sacerdote nel 1665. Due anni dopo, ammalatosi, era ritornato in patria e nel 1670, con dispiacere suo e dei confratelli, aveva dovuto

il suo arrivo in città, nel 1677, agli impegni tipici dell'istituto (oratorio, confessioni, liturgia) si affiancarono per desiderio del pontefice gli esercizi spirituali per i chierici prossimi all'ordinazione e la predicazione di missioni nella campagna comasca, documentate tra 1683 e 1689[35]. In entrambi i casi il modello da seguire era, significativamente, quello dei preti della Congregazione della Missione di Vincenzo De' Paoli[36]. Risale invece al 1687 la notizia dell'affidamento ai padri di San Giacomo della direzione di esercizi spirituali per i diocesani comaschi che avessero chiesto l'ammissione alla tonsura, al fine di saggiarne la vocazione[37].

Sulle fonti

Se questo, in estrema sintesi, è il contesto in cui va collocata l'attività *anche* artistica dell'Oratorio comasco, sarà utile qualche osservazione sulle fonti disponibili. L'archivio della congregazione è andato quasi completamente perduto[38]. Neppure sono sopravvissuti un fondo musicale o anche solo un *corpus* di manoscritti ad essa direttamente riconducibili, anche se è certo – come si ipotizza da tempo[39] – che le ricerche dovranno indirizzarsi innanzitutto verso l'archivio musicale del duomo di Como, che conserva manoscritta una copiosa produzione extraliturgica secentesca comprendente canzonette, cantate, dialoghi e perfino qualche oratorio, all'interno della quale spiccano per numero e qualità le composizioni di Francesco Spagnoli Rusca[40]. Ad oggi si possono indicare in questo archivio due cantate i cui testi pre-

prendere definitivo congedo dalla congregazione. La sua presenza a Como è documentata fino al 1685. *Tra Filippo Neri*, pp. 191-192; 203-236.

35 Il Po introdusse gli esercizi su indicazione del pontefice. *Ibidem*, pp. 208; 213-214.

36 *Ibidem*, pp. 231-234.

37 L'incarico fu affidato agli oratoriani dal vescovo Ciceri, che ne scrisse nella sua relazione per la *Visita ad limina* di quell'anno. *Ibidem*, p. 244. Che l'Oratorio vivesse pienamente il clima del pontificato testimonia anche un cartello affisso sulla porta di San Giacomo nel 1681, con il quale il Po dichiarava che non avrebbe amministrato i sacramenti a donne che si fossero presentate in chiesa «scoperte», riprendendo per primo sulle rive del Lario la campagna moralizzatrice lanciata dall'Odescalchi a Roma. *Ibidem,* pp. 220-221. Un altro ambito in cui operò l'Oratorio fu l'assistenza ai protestanti convertiti, come il calvinista ginevrino e l'anabattista inglese catechizzati dal Ratis e solennemente battezzati in duomo nel 1673 avendo come padrini Livio Odescalchi e il conte Carlo Della Porta. *Ibidem*, pp. 148-151.

38 Quanto rimane nell'archivio generale del Fondo di religione a Milano non compensa le perdite subite. Mancano del tutto le serie archivistiche più importanti e tipiche, quali i registri dei decreti e delle aggregazioni dei sodali, il carteggio ufficiale e la contabilità ordinaria.

39 A. PICCHI, *Cantate e mottetti sacri nella Como barocca*, in «Archivio storico della Diocesi di Como» III (1989), p. 253.

40 Notizie e bibliografia nella scheda di A. PICCHI, *Archivio musicale del duomo*, in *Guida alle biblioteche e agli archivi musicali italiani*, a cura di G. Rostirolla, Roma, Ibimus, 2004, pp. 218-219.

sentano chiari riferimenti ad un'esecuzione nell'oratorio di San Giacomo. La prima, anonima, è stata segnalata nel 1989 da Mario Longatti[41]. La seconda è dello Spagnoli e costituisce l'unico ma importante indizio della collaborazione del musicista con la casa filippina. Su entrambe si tornerà.

Le "nuove" fonti sull'attività musicale dell'Oratorio di San Giacomo nei suoi primi anni di vita sono dunque quasi esclusivamente indirette, e si trovano lontane da Como. Sono infatti in massima parte gli avvisi e le lettere a Benedetto-Innocenzo e a suo nipote Livio conservate nell'archivio romano della famiglia Odescalchi[42].

Intorno a Francesco Ratis, il fondatore

Francesco Ratis è un personaggio noto alla storiografia musicale comasca. Ricordato già nel 1633 come suonatore di vari strumenti in cattedrale (dove era attestato ancora nel 1635), fu attivo presso il santuario cittadino dell'Annunziata almeno dal 1636 e per altri due anni. Dall'ottobre 1638 fino a poco prima della fondazione dell'Oratorio di Como servì come organista nella collegiata di San Lorenzo di Chiavenna[43], dove – presumibilmente nel 1649 – diede vita ad un Oratorio laicale filippino che le carte di *Propaganda Fide* mostrano essere stato nelle sue intenzioni il primo passo verso la fondazione di una vera e propria congregazione di padri oratoriani, da lui tentata in collaborazione con alcuni sacerdoti secolari originari della diocesi di Coira e dipendenti dalla medesima congregazione cardinalizia[44].

---

41 M. LONGATTI, *Note innocenziane*, in «Broletto» XVI (1989), pp. 19-21.

42 L'archivio, consultabile da circa un decennio nel palazzo di famiglia in Piazza Santi Apostoli, è stato recentemente trasferito nell'Archivio di Stato di Roma, che ne ospitava già una parte.

43 Il suo nome ricorre in tutti gli studi che si sono occupati di storia della musica a Como e Chiavenna nel Seicento, ed è legato soprattutto all'edizione delle *Canzonette* chiavennasche. Tra i contributi più significativi: M. LONGATTI, *La musica sacra in Valchiavenna nei secoli XVII, XVIII, XIX*, in «Clavenna» XX (1971), pp. 19-38; E. MOLINETTI, *Musica nell'Oratorio filippino di Chiavenna*, in «Clavenna» XVI (1977), pp. 74-91; A. PICCHI, *La musica sacra in diocesi*, in «Archivio storico della Diocesi di Como» I (1987), pp. 227-254; ID., *Cantate e mottetti sacri nella Como barocca*, in «Archivio storico della Diocesi di Como» III (1989), pp. 253-272. Il profilo più completo in M. R. MORETTI, *L'Oratorio filippino di Chiavenna e la pratica del "contrafactum" nelle "Canzonette morali e spirituali"*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di M. Caraci Vela e R. Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 367-420.

44 La mancata fondazione dell'Oratorio di Chiavenna coinvolse oltre ai sacerdoti interessati (il Ratis e i grigioni Taddeo Bolzoni e Antonio Maria Laus) la congregazione di *Propaganda*, i vescovi di Coira e Como, l'arciprete di Sondrio Francesco Parravicini, quello di Chiavenna e la nunziatura di Lucerna. Un tentativo di ricostruire questa complessa vicenda in *Tra Filippo Neri*, pp. 44-93, che integra e amplia MORETTI, *L'Oratorio*, pp. 369-374.

La più importante e conosciuta testimonianza della lunga attività chiavennasca del Ratis sono le *Canzonette spirituali e morali*, edite a Milano nel 1657 e oggetto di un recente e approfondito studio di Maria Rosa Moretti[45]. A complemento della parte storica di quest'ultimo lavoro si vogliono porre in evidenza almeno due fatti, fin qui ignorati e meritevoli entrambi di essere considerati nel valutare la figura e l'attività del sacerdote-musicista.

Il primo è un soggiorno romano, del quale si ha notizia dalla lettera che lo stesso Ratis inviò nel 1669 alla Vallicella per annunciare la fondazione della casa filippina di Como. Il viaggio aveva avuto luogo nel 1645, ed era stato motivato dal desiderio di essere ammesso tra i padri dell'Oratorio della Chiesa Nuova. Il suo esito, tuttavia, era stato assai differente da quello sperato. Secondo il racconto del protagonista, mentre questi celebrava messa o entrava nella cappella di san Filippo «un'interna voce» gli aveva più volte suggerito di fare ritorno a casa, impedendogli di dichiarare la vera ragione della sua presenza[46]. Un preteso intervento soprannaturale aiuta certamente a spiegare la tenacia con cui il Ratis avrebbe cercato di fondare una congregazione filippina nella sua diocesi, ma si può ipotizzare che a farlo tornare a Chiavenna possa aver contribuito anche la constatazione che un prete povero, probabilmente zoppo e del tutto sconosciuto quale lui era aveva ben poche speranze di essere accolto in una comunità come quella vallicelliana, costituita in massima parte da sacerdoti segnalati per nobiltà di sangue e per censo[47].

Merita tuttavia di essere ricordata un'importante circostanza. Il viaggio del Ratis avvenne in un periodo di generale riorganizzazione dell'attività musicale della Chiesa Nuova. Nel settembre 1644 era infatti morto padre Girolamo Rosini, maestro di cappella dal 1623. A distanza di un anno, il 7 ottobre 1645, la congregazione chiamò a succedergli Orazio Benevoli, già in servizio presso la corte viennese[48].

---

45 *Canzonette spirituali, e morali, che si cantano nell'Oratorio di Chiavena, eretto sotto la protettione di S. Filippo Neri. Accomodate per cantar à 1. 2. 3. voci come più piace, con le letttere della chitarra sopra arie communi, e nuove date in luce per trattenimento spirituale d'ogni persona*, Milano, Carlo Francesco Rolla, 1657.

46 Il sacerdote definiva la sua vocazione «più miracolosa che ordinaria (...) atteso che l'anno 1645 io mi portai a Roma per veder d'entrare in questa sua sacra congregatione, ma hebbi sì forti impulsi che non potei ne men tentare di parlarne, per un'interna voce che tutte le volte intravo nella capella del Santo o vi celebravo la santa messa mi diceva e replicava: "Torna a casa! Torna a casa"». F. Ratis alla Congregazione dell'Oratorio di Roma, Como, 1 gennaio 1669, in ARCHIVIO DELLA CONGREGAZIONE DELL'ORATORIO DI ROMA (ACORm), b. B.IV.5, f. 164r.

47 Nel testamento del 30 giugno 1670 (nel quale era ricordata la sua abituale claudicazione) Ratis dichiarò «di non avere patrimonio alcuno, né possedere cosa alcuna de' miei maggiori, ma quanto ho essere tutto pover avanzo delle mie industrie provenute dall'offitiatura, scola, mercede dell'organo et simili». Copia notarile in ASMi, *Archivio generale del Fondo di religione*, b. 3505. Considerazioni sul carattere elitario assunto dall'Oratorio romano a metà Seicento in CISTELLINI, *San Filippo*, vol. 3, pp. 2314-2315.

48 MORELLI, *Il tempio armonico*, pp. 34-35.

Secondo una notizia di per sé plausibile (ma di cui purtroppo non si conosce la fonte) la nomina del nuovo maestro sarebbe avvenuta dopo aver messo alla prova alcuni personaggi più modesti[49]. Il comasco fu uno di questi? La domanda è certamente lecita, ma è impossibile rispondervi. Di sicuro dal suo viaggio a Roma l'organista di Chiavenna dovette ricavare una conoscenza diretta della tradizione oratoriana e dello spirito che la informava, e forse anche qualche aggiornamento della sua cultura musicale.

Il secondo fatto sul quale si vuole richiamare l'attenzione è il probabile legame esistente tra il fondatore dell'Oratorio di Como e il valtellinese Carlo Rusca, arciprete di Morbegno dal 1645. Anche qui all'origine sembrerebbe esservi stata la musica, se – come tutto fa credere – è il futuro arciprete l'omonimo cantore e chierico morbegnese ricordato accanto al Ratis in una nota di pagamenti comasca del 1635[50]. Negli anni successivi avrebbero esercitato entrambi il loro ministero nella parte della diocesi posta sotto il dominio delle Tre Leghe distinguendosi per il loro zelo religioso: predicatore, missionario apostolico e fondatore dell'Oratorio secolare chiavennasco il Ratis, parroco colto, caritatevole e istitutore di una comunità di orsoline il Rusca[51]. I nomi dei due sacerdoti ricompaiono insieme, sotto la data del 22 ottobre 1669, in un documento di grande valore simbolico, la *recognitio* delle reliquie di san Filippo Neri inviate alla casa oratoriana di Como dai confratelli romani. Tra i testimoni dell'atto compare l'arciprete di Morbegno[52]. Anch'egli, d'altronde, era affezionato al santo della Vallicella, come testimoniano un altare nella collegiata di cui era titolare e una richiesta di reliquie di appena tre anni prima[53].

Quel che interessa evidenziare è però tutt'altro, anche se ben si collega ad una comune devozione per il Neri. Nel suo importante libro sul movimento pelagino, Gianvittorio Signorotto ha potuto rilevare il rapporto esistente tra l'arciprete di

---

49 M. T. BONADONNA RUSSO, *Musica e devozione nell'Oratorio di San Filippo*, in «Memorie oratoriane» XVIII (1997), pp. 54-56.

50 Da tale documento risulta che Carlo Rusca, chierico di Morbegno, cantava da contralto in cattedrale insieme con alcuni preti, tra i quali il Ratis. M. LONGATTI, *La cappella del duomo di Como*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, AMIS, 1988, p. 307.

51 Il Rusca, nato a Morbegno intorno al 1618, studiò a Como e poi nel Collegio Elvetico di Milano, dove si laureò in teologia. Parroco di Buglio in Valtellina dal 1642, nel 1645 fu eletto parroco del paese d'origine. G. PEROTTI, *Il monastero claustrale femminile della Presentazione in Morbegno (1675-1798)*, in «Archivio storico della diocesi di Como» V (1991), pp. 128-130; E. GUSMEROLI, *Origini e sviluppi del monastero di Santa Maria della Presentazione in Morbegno*, in «Archivio storico della diocesi di Como» XI (2000), p. 277-278.

52 *Preaesentatio reliquiae ex intestinis sancti Philippi Nerii*, in ASMi, *Archivio generale del Fondo di religione*, b. 3505. L'atto fu rogato dal cancelliere vescovile Giovanni Angelo Magatti, futuro oratoriano e musicista, come si dirà oltre.

53 La concessione delle reliquie, del 14 maggio 1666, in ACORm, reg. C.I.8, *Libro VII* [*dei decreti della Congregazione*] *dal 5 gennaro 1652*, p. 317.

Morbegno e Giacomo Filippo Casolo, il carismatico laico illetterato che fu l'anima dell'Oratorio di Santa Pelagia di Milano e di un movimento di entusiasmo religioso (di ispirazione anche filippina, come prova il secondo nome da lui assunto) che, dopo aver conosciuto una fortuna che andava ben oltre il capoluogo ambrosiano, fu travolto dalle conseguenze del processo inquisitoriale ai capi degli oratori di Valcamonica, fondati dal Casolo nel 1652. Il Rusca, già studente a Milano, dopo essersi avvicinato a Giacomo Filippo aveva dato vita ad un sodalizio di ispirazione pelagina nella sua Morbegno. Questo legame gli avrebbe in seguito procurato problemi con il Sant'Offizio, timoroso che anche in Valtellina potessero verificarsi le deformazioni dottrinali e settarie che avevano portato alla soppressione dei sodalizi sorti in diocesi di Brescia[54]. Un timore che sembrò fondato quando gli inquisitori ebbero notizia della devozione tributata abusivamente dal sacerdote morbegnese alla memoria del Casolo, morto carcerato in attesa di processo nel giugno del 1656[55].

Considerata la comune ispirazione filippina pare dunque lecito domandarsi se anche per l'Oratorio laicale di Chiavenna non si possa dare qualche contatto con l'esperienza pelagina, almeno nella sua originaria e meno compromessa manifestazione milanese. Lo stesso, naturalmente, vale per l'Oratorio comasco. Si pensi, ad esempio, che solo poche settimane prima di procedere all'erezione canonica della congregazione il vicario generale Stefano Menatti aveva reso davanti al cancelliere Giovanni Angelo Magatti (futuro confratello del Ratis) una dichiarazione che lasciava pochi dubbi su quale fosse la sua opinione sul Casolo[56]. Del resto, che Giacomo Filippo e il suo Oratorio avessero goduto fino all'ultimo della stima di importanti ecclesiastici comaschi è confermato al più alto livello immaginabile anche da alcune lettere intercorse tra Benedetto Ode-

54 Assai difficilmente presentabile come un'eresia dottrinale, il movimento pelagino camuno costituisce un importante episodio di entusiasmo religioso collettivo, le cui origini sono da ricercarsi innanzitutto nella stessa spiritualità e predicazione postridentine. «Catalizzato» dal passaggio del Casolo, esso vide riunirsi intorno ad un gruppo di preti e laici, spesso colti e di buona estrazione sociale, un vasto seguito popolare. L'esaltazione dell'orazione mentale a scapito di quella vocale e di altre pratiche di pietà, il ruolo di primo piano assunto da alcune donne e laici e le divisioni provocate nel tessuto parrocchiale e sociale erano elementi sufficienti per renderlo inaccettabile alle autorità ecclesiastiche e civili, anche senza considerare le tendenze millenaristiche o le proposizioni apertamente eterodosse attribuite, ad esempio, al "profeta" pelagino Francesco Negri. Da qui le accuse, le inchieste e infine il processo inquisitoriale, terminato nel 1657 con la condanna all'esilio in varie città della Serenissima degli otto principali imputati. Sull'intera vicenda è d'obbligo il riferimento a SIGNOROTTO, *Inquisitori e mistici*, pp. 89-189.

55 *Ibidem*, pp. 247-253. L'identificazione del personaggio in GUSMEROLI, *Origini e sviluppi*, pp. 263-292.

56 Nel maggio 1668 il vicario episcopale dichiarò di aver avuto «sicura notizia» che Alessandro VII, dopo aver letto un compendio della vita del Casolo, si era opposto alla richiesta di bruciarne il corpo, dichiarandolo piuttosto degno di canonizzazione. SIGNOROTTO, *Inquisitori e mistici*, pp. 252-253.

scalchi (vescovo di Novara tra 1650 e 1656) e il suo vicario generale e concittadino Pirro Raimondi[57]. L'interrogativo sugli eventuali rapporti del Ratis con Santa Pelagia acquista ancora più valore quando si consideri che negli anni Ottanta gli inquisitori avrebbero individuato tra i padri dell'Oratorio di Como uno dei più importanti epigoni del movimento pelagino camuno, nel quale credevano di poter indicare, retrospettivamente, una delle prime manifestazioni dell'eresia quietista.

L'Oratorio di Como e la «solita musica»

Data anche la biografia del fondatore, la congregazione non poté inaugurare la sua presenza in città senza che la musica vi avesse una parte importante, come testimoniava lo stesso Ratis nella già ricordata lettera ai confratelli romani:

> «Ho cominciato doppo San Martino passato a far ogni festa un sermone di mez'ora con la solita musica, et anco il recitar de' ragazzi con grandissimo concorso et applauso di tutti, se bene non sono mancate le solite contradizioni di alcuni, ma sono secrette perché non hanno seguito. Credo anco sia stato con molto frutto de l'anime. Penso al principio dell'anno venente di cominciare i quotidiani essercitii che si fanno la sera, e di far le solite congregationi delle feste, e nella chiesa dalla cattedra tre sermoni la settimana»[58].

A nemmeno due mesi dalla nascita dell'Oratorio ebbero dunque inizio in San Giacomo i cosiddetti oratori invernali, che le costituzioni filippine prescrivevano si tenessero la sera dei giorni festivi, da settembre a Pasqua. Si trattava degli esercizi più tipici dell'istituto (certo quelli di maggior richiamo e impegno), dei quali il fondatore della casa comasca ricordava i tre elementi principali: il sermone, la musica e il sermoncino recitato a memoria da un ragazzo. A breve sarebbe seguita l'istituzione del cosiddetto Oratorio piccolo, assimilabile a una confraternita laicale maschile, che si radunava la sera dei giorni feriali, la mattina delle feste e in altre occasioni particolari[59].

---

57 Se il Raimondi definiva Giacomo Filippo suo «amico grande» (6 maggio 1656), poco dopo da Roma il porporato si rammaricava per l'annuncio della morte del Casolo, da lui annoverato tra gli «huomini da bene» (3 luglio 1656). Le lettere sono conservate in copia in ARCHIVIO STORICO DELLA DIOCESI DI COMO (ASDCo), *Archivi di privati*, b. *Odescalchi*. Gli originali si trovavano nell'archivio di Villa Raimondi a Gironico (Co), dove furono trascritti nella prima metà del Novecento dal sacerdote comasco Giovanni Battista Gianera.

58 F. Ratis alla Congregazione dell'Oratorio di Roma, Como, 1 gennaio 1669, in ACORm, b. B.IV.5, f. 164r.

59 Il documento prova che il Ratis intendeva riproporre, sia pure in versione ridotta, anche il cosiddetto "Oratorio grande" o di chiesa. Ammesso che questo sia accaduto, l'iniziativa non ebbe seguito. Nel 1681 circa un suo successore avrebbe detto che questo tipo di esercizi non era

Nei primissimi anni il protagonista e più spesso unico attore della vita della congregazione fu il Ratis. Gli altri due sacerdoti ricordati nell'atto di fondazione sembrano essere stati quasi solo dei nomi, necessari per procedere all'erezione canonica e ricevere le rendite dell'eredità Rezzonico. Fino al 1672, inoltre, la mancanza di un'abitazione comune e l'incertezza economica non favorirono l'ingresso di nuovi sodali e il consolidamento dell'esperienza. Per la conduzione degli esercizi oratoriani il Ratis poté tuttavia contare sulla collaborazione del parroco di San Giacomo e di altri sacerdoti della città, tra i quali alcuni canonici della cattedrale. Anche i rapporti con la locale casa gesuitica sembrano essere stati, almeno in questi anni, molto cordiali, come dimostrano l'amicizia del Ratis con il rettore Paolo Sfondrati e la presenza di alcuni padri del "Gesù" quali panegiristi e celebranti in occasione della festa di san Filippo[60].

Fin dalla fondazione il parroco Caimi aveva concesso ai padri l'oratorio ricavato al di sopra di una delle due navate laterali della chiesa di San Giacomo. Raggiungibile dall'interno di questa tramite una scala, era il luogo in cui avevano luogo gli esercizi propri dell'istituto filippino, compresi gli oratori in musica[61]. Per quanto riguarda invece il presumibilmente ridotto organico vocale e strumentale, il Ratis – del quale si dà per scontato un determinante contributo personale – dovette rivolgersi a forze esterne, mai nominate, ma che negli anni successivi si possono, almeno in qualche caso, tentare di identificare. La vicinanza e i precedenti rapporti del sacerdote con la costituenda cappella della cattedrale sembrano indicare una direzione, tanto più che una delle due cantate sicuramente eseguite in San Giacomo è attribuita – come si è detto – a Francesco Spagnoli Rusca, maestro di cappella del duomo dal 1661. Nel 1672 si ha la prima testimonianza dell'ingresso in congregazione del già ricordato Giovanni Angelo Magatti. Questi, oltre ad essere un sacerdote zelante, colto e ben introdotto in casa Odescalchi, era anche un appassionato dilettante di musica, proprietario di un clavicembalo che accompagnò per qualche anno le esecuzioni musicali filippine[62].

«addato al popolo di questa città, tutto occupato nei giorni feriali». *Osservazioni più importanti della bolla pontificia respettivamente all'applicatione in perpetuo de' frutti dell'heredità Rezzonica*, in ASMi, *Archivio generale del Fondo di religione*, b. 3507.

60 *Tra Filippo Neri*, pp. 127-128. «Dimanche passé le fils de monsigneur Augustin Turcon, qui est jésuite, a faict le soir à l'Oratoire un beau sermon. Il y avait aussy belle musique». F. M. Porta a L. Odescalchi, Como, 18 gennaio 1678, in ASRm, *Odescalchi*, b. III.C.12. In questa e nelle altre trascrizioni del francese (utilizzato talvolta dal primo corrispondente) mi attengo quanto più possibile all'originale.

61 *Tra Filippo Neri*, p. 114.

62 Il cancelliere vescovile e dottore *in utroque* Giovanni Angelo Magatti (1624ca.- 1676ca.), nato a Bellagio da Antonio e Giovanna Silva, aveva studiato al seminario di Piacenza ed era stato ordinato prete a Como nel 1648. Nel 1668 era mansionario in Duomo, come risulta dal suo stato personale in ASDCo, *Curia vescovile, Visite pastorali*, b. XLVIII, p. 277. Era a quel tempo l'unico

La novità, il fervore del Ratis e il legame con la più influente famiglia cittadina fecero sì che San Giacomo occupasse presto un posto d'onore nella vita religiosa e artistica comasca, come testimoniano più di un documento e di una lettera di quegli anni. La qualità degli interpreti e della musica doveva comunque avere un certo peso nel favorire il concorso dei fedeli, spingendo gli oratoriani e i loro benefattori a guardare anche oltre il circuito locale. Se ne ebbe prova agli inizi del 1675, quando entrò in congregazione un terzo sacerdote e musicista, finora sconosciuto alla storiografia comasca ma ben noto al pubblico dell'epoca, come testimoniava Francesco Maria Porta in una lettera all'amico Livio Odescalchi, che da due anni aveva raggiunto lo zio cardinale a Roma:

> «Continuo ancora al oratorio, dove si fa una bellissima musica, essendo capitato in Como per esser padre in detto oratorio un prete bonissimo musico et fa di contralto, et assicuro che vien stimato bravo, sì che il concorso è tanto grande al oratorio, che chi non vi viene più che di buon'hora, non trova luoco»[63].

Il personaggio giunto a ravvivare con la sua arte la piccola scena cittadina era il romano Matteo Salvietti[64]. Un prete cantore e musico vagante, didatta e forse anche compositore che fece tappa a San Giacomo per qualche anno[65]. Le carte comasche e romane non lo ricordano, ma è probabile che il nuovo arrivato avesse alle spalle una carriera internazionale, dato che tra il 1669 e il 1672 un musicista con il suo nome era stato attivo a Monaco di Baviera, come risulta dalla recente biografia di Agostino Steffani[66]. L'arrivo del Salvietti avvenne qualche settimana dopo l'uscita di congregazione di padre Magatti, le cui ragioni non sono note. L'ex cancelliere, che aveva portato con sé il suo clavicembalo, sarebbe morto soltanto due anni dopo, chiedendo di essere sepolto accanto al Ratis e lasciando ai vecchi

---

sacerdote di Como che conoscesse il tedesco, e pertanto si dedicò particolarmente all'assistenza dei convertiti dal protestantesimo. G. A. Magatti a [L. Odescalchi], Como, 21 agosto 1675, in ASRm, *Odescalchi*, b. X.B.4.

63 F. M. Porta a L. Odescalchi, Como, 15 gennaio 1675, in ASRm, *Odescalchi*, b. III.C.12.

64 L'origine romana del Salvietti è ricordata, ad esempio, da Candido Cassina nella lettera del 26 luglio 1677 in ASRm, *Odescalchi*, vol. II.E.1, *Lettere scritte a don Livio I Odescalchi. Lettera C. Parte prima*.

65 È possibile che si tratti della stessa persona citata in un decreto dell'Oratorio romano dell'11 aprile 1668, nel quale si ricordava un «signor Matteo Salvietti» in attesa di trasferirsi presso la congregazione di Torino in qualità di fratello onorario. ACORm, reg. C.I.8, *Libro VII de' decreti dal 5 genaro 1652 sino all'anno 1682*, p. 345. Un omonimo «musico di camera» risulta in effetti attestato nella capitale sabauda tra 1662 e 1667 circa. M. T. Bouquet, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Torino, Accademia delle Scienze, 1968, p. 216.

66 «A "first class" chamber musician who had been in Munich since 1669 but was now leaving». C. TIMMS, *Polymath of the Baroque: Agostino Steffani and his Music*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 17 e 335. Nel Salvietti è individuato un possibile compagno del compositore di Castelfranco Veneto durante il viaggio a Roma che questi compì nel 1672.

confratelli il suo strumento insieme con tutti i libri di musica e spartiti in suo possesso[67].

Nell'immediato, però, si pose ai padri il problema di procurarsi un nuovo clavicembalo. Cesare Lambertenghi, assiduo frequentatore di San Giacomo, convinse Antonio Maria Erba (nipote del cardinale Benedetto) a prestare ai filippini quello lasciato a Como dal cugino Livio Odescalchi, assicurandolo che «sarebbe stata sua propria la cura di ben custodirlo, e che spesso si sarebbe fatto visitare da mastro Giorgio», il costruttore[68]. Da Roma Livio non ebbe nulla in contrario, e così poco dopo poté apprendere che il suo strumento rendeva «molto honore» alla voce di padre Salvietti[69]. In quelle stesse settimane Francesco Maria Porta, nato a Bruxelles da padre comasco, scriveva a Livio (questa volta in francese):

> «vos pères de l'Oratoire sont des très honnestes gens, puis qu'ils donnent à manger, mais plus que tout cela me plaisit, leur belle musique, qu'en comparaison de la nostre serait cent fois plus belle»[70].

Interessante, credo, il riferimento al legame di Livio con i "suoi" padri oratoriani, come anche il paragone tra la musica di questi e le meno riuscite esecuzioni degli amici di un tempo.

Tra Como e Roma. Musica e mecenati

A questo stesso torno di tempo risale anche la più importante fonte di notizie sugli oratori in musica di San Giacomo, che costituirono il primo e principale oggetto di una lettera scritta a Livio da Cesare Lambertenghi:

> «Perché so con quanto gusto, trovandosi a Como, vostra signoria illustrissima godesse degl'oratorii che si andavano facendo nella congregatione di san Fillippo [*sic*] Neri, stimarei il mancare a quel debito di vero servitore se non tramandassi sul volo di questa

---

67 Il Magatti lasciò «un cembalo grande con più registri con l'armariolo sotto, sua colonetta, corde, e penne, ed ogni altro dependente da detto cembalo, con più tutti i libri e compositioni musicali e due libri di canto fermo», come si legge in un elenco di legati destinati alla Congregazione in ASMi, *Archivio generale del Fondo di religione*, b. 3505; MORETTI, *L'Oratorio*, p. 376.

68 A. M. Erba a L. Odescalchi, Milano, 16 gennaio 1675, in ASRm, *Odescalchi*, vol. III.C.4, *Ad excellentissimum principem Livium Odeschalchum marchionis Antonii Mariae Erbae epistolae anni 1674 ad totum 1677*, p. 22. L'Erba accettò la proposta del Lambertenghi anche perché convinto che l'uso avrebbe giovato allo strumento.

69 A. M. Erba a L. Odescalchi, Milano, 6 febbraio 1675. *Ibidem*, pp. 41-42.

70 F. M. Porta a L. Odescalchi, Como, 12 febbraio 1675, in ASRm, *Odescalchi*, b. III.C.12. Il riferimento al cibo potrebbe (forse) mettersi in relazione con la notizia dell'esistenza di una «cucina dell'oratorio» che si può ipotizzare fosse destinata a servire cantori e musicisti. *Tra Filippo Neri*, p. 154.

> mia penna un picciol ragguaglio. Con le gratie di monsignor Giuseppe Paravicino si cominciorno doppo la villeggiatura ogni festa con un ardore così grande, che in breve v'è riuscito il luogo men capace del bisogno, che chi non procurava il posto un'ora avanti era escluso di poter parteciparne il godimento»[71].

L'esordio del Lambertenghi suscita la curiosità di sapere chi fosse il personaggio la cui generosità aveva favorito la ripresa degli oratori, Giuseppe Parravicini. Questi, in realtà, non viveva a Como: ma a Roma, dove con ogni probabilità era anche nato[72]. Il "monsignore" apparteneva infatti ad una ricca famiglia di banchieri comaschi, divisa tra la città d'origine, Milano e l'Urbe e legata da strettissimi vincoli di fiducia e affari agli Odescalchi[73]. Basti ricordare che nel 1640 era stato suo padre Francesco ad inaugurare, in un certo senso, la carriera ecclesiastica di Benedetto Odescalchi, acquistando per conto del futuro pontefice alcuni uffici venali di curia[74]. Due anni più tardi, il matrimonio romano di Francesco con Giulia Ricci (di padre comasco e sorella del già ricordato Michelangelo) aveva visto a sua volta un intervento dell'Odescalchi, nel quale il banchiere avrebbe in seguito riconosciuto il principale protettore della sua famiglia[75]. Al giovane ecclesiastico di origine lombarda non mancavano dunque né i mezzi né le conoscenze per procurarsi musica da far copiare e inviare a Como. Il Lambertenghi invitava Livio Ode-

---

71 C. Lambertenghi a L. Odescalchi, Como, 6 febbraio 1675, in ASRm, *Odescalchi*, vol. II.E.5, *Lettere scritte a don Livio I ed altri Odescalchi. Lettera L*.

72 Giuseppe Parravicini (ca.1649-1695) di Francesco e Giulia Ricci, fu referendario delle due segnature, chierico della Camera Apostolica, governatore del conclave di Innocenzo XII, prefetto di Castel Sant'Angelo e della Marina pontificia, ma soprattutto tesoriere generale della Camera Apostolica. V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma*, vol. 4, Roma, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1874, p. 423. Quando papa Pignatelli abolì la venalità degli uffici di Curia, il Parravicini avrebbe ricevuto un rimborso di circa un milione di scudi. G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. 73, Venezia, Tipografia emiliana, 1855, p. 306.

73 Alcune notizie sulla famiglia, il cui ruolo non solo economico meriterebbe un approfondimento, in S. COPPA, *La Villa Visconti d'Aragona De Ponti, dimora barocca di un banchiere collezionista*, in *Affreschi a Sesto San Giovanni. Cicli decorativi nelle ville del territorio*, Sesto San Giovanni, Silvana Editoriale, 1988, pp. 117-161. Su una notevole committenza artistica si veda C. GEDDO, *More light on the career of Jacob-Ferdinand Voet*, in «The Burlington Magazine», CXLIII (2001), pp. 138-144.

74 MENNITI IPPOLITO, *Innocenzo XI*, pp. 368-369.

75 Giulia Ricci era morta trentottenne nel 1662. FORCELLA, *Iscrizioni*, vol. 4, Roma 1874, p. 416. Il coinvolgimento del futuro pontefice nelle trattative matrimoniali di Francesco risulta dalle lettere inviategli da Como il 29 gennaio 1642 da Giovanni Antonio e Luigi Parravicini, rispettivamente padre e fratello dello sposo, conservate in ASRm, *Odescalchi*, b. IX.C.11. Il testamento di Francesco, nel quale supplicava il cardinale «a voler essere patrone e protettore singularissimo di questa mia casa e miei figli, per l'antica servitù che gli professo», in ASRm, *Odescalchi*, b. III.D.11, fasc. 50.

scalchi ad imitarlo, spingendosi perfino ad indicare ciò che si augurava potesse procurare agli amici rimasti in patria:

> «Spero in Dio che l'habbiamo d'avere per il nostro mecenate all'oratorio, e già che mi lascio portare intecalarmente a questo la suplico, quando le capitasse qualche bella cantata a tre o quattro voci, purché sii spirituale con accompagnamento di istromenti, come sarebbe di qualche anima pentita, qualche colloquio con Giesù e di simil sorte, inviarmela, che sarà ricompensata la pietà di vostra signoria illustrissima col aplauso del nostro san Fillippo, e se a queste, come che vostra signoria illustrissima caminarà co' passi della sua grande generosità, li occorresse qualche oratorio compito di quella sorte aponto di monsignor Giuseppe Parravicino, che d'esso n'haverà compito ragguaglio, sarebbe più grande il dono, conseguentemente eterna la ricompensa»[76].

L'elenco di *desiderata* permette di desumere che in San Giacomo fossero ordinariamente eseguite delle cantate, e di ipotizzare che solo in qualche occasione le forze e le finanze della congregazione possano aver consentito l'allestimento di oratori veri e propri[77]. La lettera mostra inoltre con chiarezza come anche sul Lario si fosse desiderosi di eseguire musica di provenienza romana, ottenuta tramite facoltosi e ben introdotti concittadini.

Anche se costituivano indubbiamente l'impegno più importante e caratteristico, gli oratori invernali delle feste non esaurivano l'attività in campo musicale della casa filippina. Un altro evento assai curato era naturalmente la festa del santo fondatore, la cui celebrazione tra 1675 e 1677 trovava eco nelle lettere e negli avvisi inviati da Candido Cassina all'amico Livio Odescalchi:

> «Domenica li padri di santo Filippo Neri fecero la sua festa con bellissimo apparato, musica a due chori, e vi intervenne tutta la nobiltà di Como (...). Per una festa fatta nell'alma città di Como assicuro a vostra signoria illustrissima esser stata di qualche considerazione»[78].

> «Li padri di santo Filippo Neri solenizarono hieri la sua festa con gran concorso e pompa, et il signor canonico Paolo Riva vi cantò la messa solenne a due cori di musica, et il padre della rettorica del Giesù fecce con sommo aplauso il panegirico»[79].

---

76 C. Lambertenghi a L. Odescalchi, Como, 6 febbraio 1675, in ASRm, *Odescalchi*, vol. II.E.5, *Lettere scritte a don Livio I ed altri Odescalchi. Lettera L.*

77 Se così, come penso, va interpretata l'espressione «oratori compiti».

78 C. Cassina a L. Odescalchi, Como, 29 maggio 1675, in ASRm, *Odescalchi*, cart. II.E.5. *Lettere scritte a don Livio I Odescalchi: Lettera C. Parte prima.*

79 C. Cassina a L. Odescalchi, Como, 27 maggio 1676. *Ibidem.*

«Hieri si cantarono nella chiesa di Santo Giacomo li primi vesperi a più chori di musica con aparato il più vago che si sii mai fatto. Questa mattina canterà la messa il canonico Paolo Riva, et il padre Quadrio maestro della rettorica farà il panegirico»[80].

Il pubblico

«L'Oratoire (...) est tellement plein tous les festes, qu'a grand peine l'on y peut treuver place, et toute la noblesse de la ville y vient. Il y at tous jour une fort belle musique»[81]

Così scriveva Francesco Maria Porta in una stagione che fu sicuramente di grande fortuna per le esecuzioni di San Giacomo. Almeno in qualche caso si può tentare di dare un nome ad alcuni dei presenti, tenendo conto che inevitabilmente i documenti ricordano soltanto i notabili ecclesiastici e laici, lasciando nel completo anonimato il resto dell'uditorio[82].

Vi erano, innanzitutto, i parenti del cardinale Benedetto, l'intervento dei quali nelle vicende della casa oratoriana è continuamente attestato dai carteggi di famiglia. Nel 1673, dopo la morte del fratello Carlo e la partenza per Roma del figlio di questi, Livio, il ruolo di informale protettore dell'Oratorio di Como passò al milanese Antonio Maria Erba, nipote del porporato per parte di madre e persona di sua piena fiducia. L'Erba era spesso ospite della tenuta di famiglia di Lazzago, poco fuori Como. La sua prima moglie, Claudia Cernezzi, apparteneva ad un'importante famiglia cittadina, titolare tra l'altro della cappella di san Filippo nella chiesa di San Giacomo.

Dopo i congiunti del pontefice si può senz'altro ricordare il futuro elemosiniere pontificio Carlo Tomaso Odescalchi, un sacerdote lontano parente e servitore

---

80 Avviso di Como del 26 maggio 1677, attribuibile a C. Cassina, in ASRm, *Odescalchi*, b. Ic.F.5.

81 F. M. Porta a L. Odescalchi, Como, 5 febbraio 1675, in ASRm, *Odescalchi*, b. III.C.12.

82 Gli oratori di san Giacomo diventarono una consuetudine tra il devoto e il ricreativo per la nobiltà cittadina, specialmente se legata agli Odescalchi: «Domenica passata mi trovai alla congregatione del Giesù, et l'istessa mattina accompagnai il Santissimo in duomo in processione in compagnia de' signori decurioni della città con una torchia. Il doppo pranso assistei al vespero, et la sera all'Oratorio di san Filippo Nero». F. M. Porta a L. Odescalchi, Como, 22 gen. 1675, in ASRm, *Odescalchi*, b. III.C.12. Poco prima lo stesso aveva scritto all'amico: «Monsigneur Cesar Lambertengh et monsigneur le Baron <Porta> n'allerent pas aussy au bal, mais à l'Oratoire, ou j'allais aussy en leur compagnie», lettera da Como, 30 dicembre 1675, *Ibidem*. Tra il pubblico si deve pensare fossero i confratelli dell'Oratorio piccolo, il sodalizio laicale diretto dai padri filippini, del quale purtroppo non si conoscono né consistenza numerica né composizione sociale. Si può tuttavia ipotizzare che ne facessero parte soprattutto mercanti e artigiani, come ancora a fine Settecento.

del cardinale che fu più volte presente all'Oratorio in occasione di un suo soggiorno comasco[83].

Si è già detto dei Parravicini. Se il sopraricordato Giuseppe, benefattore degli oratori in musica, era a Roma, suo zio Luigi era rimasto in patria, dove poté disporre un legato testamentario a favore dei filippini comaschi[84].

Vicinissimi ai padri erano anche i Cassina, nella cui villa si celebrava da anni la festa di san Filippo, al quale avevano dedicato il loro piccolo oratorio di campagna. Il giureconsulto Girolamo fu esecutore testamentario del Ratis e suo figlio Candido, altro corrispondente di Livio Odescalchi, assiduo frequentatore di San Giacomo almeno fino alla sua partenza per Roma, dove, dopo essere entrato a servizio di Innocenzo XI, avrebbe terminato la sua carriera quale prefetto delle cerimonie di papa Clemente XI[85].

Anche la famiglia Lambertenghi diede all'Oratorio un grandissimo estimatore nel già citato Cesare, che probabilmente trovò in San Giacomo uno dei luoghi in cui praticare l'arte di cui era grande appassionato e che riteneva fosse «la maestra e la predominante» fra quelle proprie di un cavaliere[86].

---

83 C. Cassina a L. Odescalchi, Como, 1 aprile 1676, in ASRm, *Odescalchi*, b. II.E.1. Il futuro elemosiniere pontificio doveva essere sensibile all'arte del suono, come lascia intendere una lettera di suor Paola Beatrice Odescalchi al fratello Livio: «Ho ricevuto il motetto mandatomi dal signor Tomaso Odescalco, il quale è assai bono, e mi è piaciuto, tanto più per essere della Beata Vergine, e vostra signoria mi favorisca di ringraziarlo in mio nome, dicendole che l'ò gradito molto, che non sapevo che elli si dilettasse di musiche». La lettera, databile al 1681, in ASRm, *Odescalchi*, b. III.D.1. Tommaso fu il prosecutore dell'opera caritativa avviata da Marco Antonio Odescalchi (maestro di camera e pure lontano parente del cardinale), morto a Roma in fama di santità nel 1670. Questi era stato confratello e rettore dell'Oratorio secolare romano, costituendo certamente un importante tramite tra la Chiesa Nuova e il futuro pontefice. Su di lui G. B. PROJA, *Mons. Marco Antonio Anastasio Odescalchi fondatore dell'Ospizio di Santa Galla in Roma*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1977.

84 La *confessio* dell'avvenuta riscossione, dell'11 gennaio 1684, in ASMi, *Eredità Giulini, Famiglie diverse*, cart. 30. Notizie su Lelio Parravicini in COPPA, *La dimora*, p. 130 e n.

85 Candido Cassina fu dal 1679 chierico segreto di Innocenzo XI e successivamente maestro delle cerimonie del pontefice. *Romana beatificationis*, pp. 7, 222; Fu anche canonico e priore di Santa Maria in Trastevere e morì a Roma nel 1720, sessantaseienne. FORCELLA, *Iscrizioni*, vol. V, Roma 1874, p. 388.

86 Cesare Lambertenghi, del decurione Cesare e di Girolama Gallio (cugina del cardinale Benedetto) era conte, dottore collegiato e titolare di un feudo nel Lodigiano quando, tra 1714 e 1722, depose al processo di beatificazione per Innocenzo XI. *Romana beatificationis*, p. 303. Anni prima, nella lettera in cui aveva parlato degli oratori di San Giacomo, aveva scritto: «Godo al maggior segno l'havere inteso che vostra signoria illustrissima, per abilitarsi a tutte quelle virtù che ad un buon cavalliere si convengono, s'essercita alla cavallerizza (...). Il tirar di spada è pur buono, il ballare esso è conveniente. Ma fra queste virtù la musica è la maestra e la predominante: che col progresso dell'anni quelle fuggono, e l'animo già prono a cose superiori li trascura come figlie della gioventù. Ma questa è l'unica che dura, e quella che nell'occupationi più gravi è

Altra presenza familiare fu senz'altro quella del più volte ricordato Francesco Maria Porta (o Della Porta), anch'egli poi trasferitosi a Roma, probabilmente per mettersi al servizio del nipote del papa[87]. Questo personaggio, morto con il titolo di conte, va distinto da un omonimo chierico appartenente alla famiglia dei conti Della Porta di Rovello, pure legati agli Odescalchi, che negli stessi anni raggiunse l'Urbe per entrare dapprima nella famiglia del cardinale Ricci e poi in quella di papa Innocenzo[88].

Non si può infine dimenticare Carlo Ciceri, parente del pontefice, vescovo di Como dal 1680 e cardinale dal 1686. Tra i padri di San Giacomo egli trovò non solo un prezioso collaboratore nel suo ministero pastorale (il "bresciano" Faustino Irma) ma anche il proprio confessore (il mantovano Antonio Maria Ruggeri)[89]. Ricordato con enfasi in tutte e due le cantate sicuramente eseguite in San Giacomo tra 1686 e 1694, in una di esse il cardinale era additato come esempio ai fedeli per essersi recato all'Oratorio in tempo di carnevale nonostante l'inclemenza del clima:

> «Perché dunque le genti / non verranno affollate / delle nostre armonie ai sacri accenti, / ben ch'abbia la staggion le vie gelate / s' anche il fervido zelo / del porporato eroe non teme il gelo?»[90].

---

di sollievo». ASRm, *Odescalchi*, vol. II.E.5, *Lettere scritte a don Livio I ed altri Odescalchi. Lettera L.*, lettera da Como del 6 febbraio 1675.

87 Francesco Maria Porta, *patricius Novocomensis* e conte del Sacro Romano Impero, morì a Roma ottantanovenne nel 1724. Fu sepolto nella basilica dei Santi Apostoli, chiesa di famiglia degli Odescalchi. FORCELLA, *Iscrizioni*, vol. II, Roma 1873, p. 275. Due anni prima, deponendo al processo di beatificazione di Innocenzo XI dichiarò di essere nato a Bruxelles da Francesco e Marianna «Curegia» e di aver servito nell'esercito imperiale con il grado di capitano. *Romana beatificationis*, p. 353.

88 Francesco Maria Della Porta, cameriere segreto di papa Odescalchi, divenne referendario delle due segnature con Innocenzo XII. Fu ascritto alla Sacra Consulta e alla Congregazione per la visita delle carceri. Morì a Roma nel 1698, quarantenne. Suo fratello Antonio era a quel tempo questore a Milano. FORCELLA, *Iscrizioni*, vol. 8, Roma 1876, p. 71. Che fosse stato a servizio del Ricci lo si desume da una lettera di suor Paola Beatrice a Livio scritta da Como il 25 novembre 1681 in ASRm, *Odescalchi*, b. III.D.1.

89 Notizie sull'Irma in ARCHIVIO DELLA CONGREGAZIONE DELL'ORATORIO DI BRESCIA (ACOBs), ms. G/77, *Cenni biografici sulla vita del reverendo padre Giovanni Battista Raineri*, pp. 162-166. Per il Ruggeri, si veda il fasc. *PP. della Congregazione dell'Oratorio di Mantova* in ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI MANTOVA (ASDMn), *Curia vescovile*, *Relazioni di enti ecclesiastici ed ordini religiosi a Mantova e nel Mantovano*, b. 4.

90 ARCHIVIO MUSICALE DEL DUOMO DI COMO (AMDCo), ms. R-465, [O voi, che in giochi e danze] *Cantata morale à 4 voci et istrumenti.*

Nel pontificato innocenziano

Si è appena potuto constatare come molti dei personaggi che avevano intrattenuto significativi rapporti con l'Oratorio di Como avrebbero chiuso i loro giorni a Roma. Per loro, come per altri concittadini legati agli Odescalchi, tutto era cambiato a partire dal 24 settembre 1676, giorno in cui era giunta in città la notizia dell'elezione di Innocenzo XI[91].

Poche settimane dopo il memorabile annuncio moriva in San Giacomo padre Francesco Ratis, sia pure con la speranza che il nuovo pontefice non avrebbe dimenticato la piccola comunità filippina, che con la scomparsa del fondatore si ridusse a due soli sacerdoti, rivelatisi ben presto del tutto inadeguati a proseguirne l'opera[92]. La rinascita della congregazione fu affidata – come si è anticipato – ad un sacerdote milanese già sodale dell'Oratorio romano, Giovanni Battista Po, il quale prima di trasferirsi a Como fu in visita a Roma, dove fu ricevuto in udienza dal pontefice. Nel luglio del 1677, un mese e mezzo dopo il suo arrivo sul Lario, l'oratoriano scrisse a Livio Odescalchi (e quindi, indirettamente, al papa) una lunga lettera, con la quale lo metteva al corrente dello stato della casa filippina e dei suoi progetti. Vi si diceva, tra l'altro:

> «Li oratori dell'inverno si procurerà sempre, coll'aggiuto di questi signori ben affetti al santo nostro, non solo di mantenerli, ma di andarli al più possibile perfettionando»[93].

I propositi furono realizzati. Sotto la data del 22 dicembre 1677 un avviso destinato a Livio Odescalchi riportava che in San Giacomo erano ripresi gli «oratori della sera, ove alcuni cavalieri studiosi della musica vi fanno sinfonie di diversi instrumenti. Vi è sempre gran concorso con divotione e frutto molto considerabile»[94]. Consapevole della fiducia e delle attese del pontefice, il Po procedette risolutamente in quella che può essere definita una seconda fondazione della comunità. Il primo a sperimentare le conseguenze del nuovo corso fu il successore del Ratis,

---

91 Gli oratoriani, che avevano accompagnato il conclave con le preghiere, non si fecero trovare impreparati. «Li padri di san Filippo Neri, li quali riconoscono il loro essere dalla pia liberalità di nostro signore, ascrivono a gran ventura che furono li primi a cantare il *Te Deum* con l'intervento dell'eccellenza del signor Erba, come furono anco i primi ad esporre le armi pontificie». C. Cassina a L. Odescalchi, Como, 30 settembre 1676, in ASRm, *Odescalchi*, b. II.E.1, *Lettere scritte a don Livio I Odescalchi. Lettera C. Parte prima.*

92 Fu sepolto in una cassa da morto fabbricata con le sue mani e nella quale aveva dormito per anni, chiusa in tutta fretta per sottrarre il corpo alla folla. C. Cassina a L. Odescalchi, Como, 18 novembre 1676, *Ibidem.*

93 G. B. Po a L. Odescalchi, Como, 14 luglio 1677, in ASRm, *Odescalchi*, b. III.D.4. Trascrizione in *Tra Filippo Neri*, pp. 267-268.

94 Avviso del 22 dicembre 1677, attribuibile a Candido Cassina, in ASRm, *Odescalchi*, b. Ic.F.5.

Giovanni Battista Vitta (o Vita), invitato a uscire di congregazione dal senatore Antonio Maria Erba[95].

Il secondo a prendere congedo, e sempre dopo un intervento del nipote del papa, fu padre Matteo Salvietti, il protagonista delle tornate musicali di San Giacomo. Candido Cassina, sempre ben addentro alle vicende della casa filippina, ne attribuiva la responsabilità al romano, che definiva «castrato musico, ma huomo tanto duro e testardo che si rende affatto impraticabile»[96]. Dal canto suo, il Po non faceva mistero di ritenere il confratello capace soltanto di «dire messa et officio, et contradire alli altri»[97]. Con ogni probabilità non si trattò soltanto di incompatibilità di temperamenti o della volontà del Po di conformare la casa filippina comasca all'esigente modello vallicelliano, anche a costo di ritrovarsi solo. Alcune lettere fanno pensare che alla sfortuna del Salvietti abbia contribuito la sua attività di insegnante di musica e canto in uno dei monasteri femminili cittadini, quello di Santa Cecilia, e in particolare le lezioni impartite alla più illustre delle religiose che vi erano ospitate: suor Paola Beatrice Odescalchi, sorella di Livio e nipote di Innocenzo XI. Ecco infatti cosa scriveva Antonio Maria Erba al cugino Livio in una lettera a cui non appose né data né firma:

> «Prete Matteo (…) cominciò a frequentare Santa Cecilia con tanta assiduità che monsignor vescovo non lo potea tollerare, e così si è pigliato tanta autorità sopra suor Paola Beatrice che essa pensa solo a regalarlo e darli tutto quello che può, vivendo la maggior parte del giorno ne' parlatorii, non avendo a far con qualcuno se talvolta gli è stato detto che non conveniva far quella vita. La musica in se stessa non è biasimevole, ma imparata in questa forma dà troppo da dire al publico, et a poco a poco Dio vogli non s'introduca di peggio. Lo spirito se n'è andato, persa la ritiratezza di prima, et li discorsi sono differenti da quelli si praticavano con padri spirituali. La materia è molto delicata e perciò non me ne dia per inteso, per non pregiudicare al bon concetto delle monache del convento»[98].

L'uscita di congregazione del Salvietti potrebbe dunque essere interpretata come una misura necessaria per tutelare il nome della congregazione davanti alla città e soprattutto davanti al papa, che certo non avrebbe approvato l'infatuazione della giovane nipote[99]. Ancora due anni dopo, suor Paola Beatrice avrebbe scritto al fratello:

---

95 C. Cassina a L. Odescalchi, Como, 26 luglio 1677, in ASRm, *Odescalchi*, b. II.E.1, *Lettere scritte a don Livio I Odescalchi. Lettera C. Parte prima.* Il Vitta vi era definito «homo assai dozinale».

96 *Ibidem*.

97 G. B. Po a L. Odescalchi, Como, 31 luglio 1677, in ASRm, *Odescalchi*, b. III.C.3, fasc. 2.

98 ASRm, *Odescalchi*, vol. III.E.10, *Ad excellentissimum principem Livium Odescalchum marchionis Antonii Mariae Erbae epistolae*, cc. 256-257.

99 Questa la versione dei fatti fornita dalla religiosa, che trascrivo mantenendone il dettato spesso scorretto: «Il padre Po, che per altro veramente è un homo molto di Spirito, pare che non abbi niun genio al padre Matteo, et à operato con il signor senatore <Antonio Maria Er-

> «Mi ha cavata di pensieri con dirmi che non è bene che il papa sapia che io abbi imparato musica da don Matteo, perché non ha gusto che io impara»[100].

Il Salvietti rimase a Como ancora qualche mese, per poi tornare a Roma l'anno seguente[101]. A distanza di anni la nipote del pontefice continuò ad interessarsi al sacerdote, chiedendo inutilmente a Livio di raccomandarlo per un posto in qualche cappella romana o di procurare una dote per una sua nipote che intendeva monacarsi[102].

Partito anche il Salvietti, l'Oratorio di Como si ridusse a due soli sacerdoti, entrambi non comaschi: Giovanni Battista Po e il lucchese Giuliano Cherubini, giunto in città poco dopo il primo.

Nell'ottobre del 1679, quando caddero entrambi malati, fu evidente che a dieci anni dalla fondazione la casa filippina non aveva forze sufficienti per sopravvivere autonomamente, tanto che gli stessi oratoriani proposero di chiamare in San Giacomo i padri della Congregazione della Missione, dichiarandosi perfino disposti ad entrare fra di essi. A Roma furono avviate trattative in tal senso, ma il progetto – che pare fosse approvato anche dai padri Sozzini e Carafini della Chiesa Nuova – non ebbe alcun seguito, probabilmente per il timore che la città e il clero locale

---

ba> che lo licentiasse. Il padre non sa la caggione, e sebene ne aportano molte non sono però di riglievo, et la principale veramente stimo che sia il poco genio, dicendo che si alza facilmente di voce e che è inutile, ma a questo posso dire a vostra signoria che non fa, perché il padre Po vol fare lui. Se il signor senatore si compiaccesse di sentire le sue raggioni et agiustarlo, farebbe tutto quelo che stimassero che fosse bono, è vero che lui alcune volte non è stato pronto ad ubedire il signor Po vedendo che comandava assolutamente senza essere superiore, dicendo che così sua santità li ha ordinato. Se questo padre parte, restaranno in due, havendo licentiato ancora un altro. Quale sia il suo pensiero non lo so, ma stimo che desidera gente di allevare lui, et il tempo lo dichiarerà. Io veramente resto estremamente confusa mentre per imparare a sonare a tempo il violino cominciavo ad imparare a cantare un pocco, et con gran patienza mi assiste, non havendo mai trovato nissuno, levato lui, che abbi potuto tirare la mia voce ad agiustarsi, onde mi solevavo assai, e per il sonare vi conosco qualche profitto non havendo mai saputo quelo mi facessi circa al tempo, et quel che più inporta si può inparare di spirito con il parlare sì divoto, onde vi ò solievo per la mente e per l'anima». Paola Beatrice a Livio, Como, 4 agosto 1677, in ASRm, *Odescalchi*, b. III.D.1.

100 Paola Beatrice a Livio, Como, 22 settembre 1679, *Ibidem*.

101 «Vendredy dernier passé est party d'icy pour aller à Milan et puis à Rome le musicien et prestre don Mathée, celuy qui estoit autrefois de la congregation de saint Philippe Neri de cette ville». F. M. Porta a L. Odescalchi, Como, 5 aprile 1678, in ASRm, *Odescalchi*, b. III.C.12.

102 Le continue richieste di favori per il Salvietti e famiglia, e le recriminazioni per la scarsa collaborazione di Livio sono ben documentate nelle lettere di suor Paola Beatrice in ASRm, *Odescalchi*, b. III.D.1.

fossero privati per sempre di una parrocchia, e forse anche a causa dello spiccato carattere nazionale della congregazione lazzarista[103].

Dopo la partenza del Cherubini, tornato definitivamente in patria per curarsi, padre Giovanni Battista Po si ritrovò per due anni e mezzo unico sacerdote di congregazione, anche se fortunatamente per la conduzione degli esercizi dell'istituto poté sempre giovarsi dell'aiuto di alcuni sacerdoti della città e di qualche benefattore. A questo difficile periodo risale un interessante documento nel quale è ricordata ancora una volta, sia pure incidentalmente, l'attività musicale della casa filippina. Si tratta di alcune note stese dal Po in opposizione alla richiesta di privare la congregazione dell'usufrutto dei beni del Rezzonico avanzata da una confraternita cittadina, il Luogo Pio della Carità. Questo sodalizio fondava la sua pretesa (non è chiaro in quale sede, anche perché l'iniziativa non ebbe esito) sulla presenza di un solo sacerdote in congregazione e sulla conseguente inosservanza delle costituzioni oratoriane. La replica del Po, per quanto apologetica, costituisce una testimonianza diretta delle consuetudini filippine e della coscienza di sé di un prete dell'Oratorio del secondo Seicento, tanto più interessante in quanto proveniente da un ex sodale della casa romana. In essa si affermava, tra l'altro, che gli oratori in musica erano sì propri dell'istituto, ma che al tempo stesso ne erano un componente accessorio («non di regola») se considerati nella forma entrata in uso anche a Como:

> «E perché desiderasi la continuatione delli oratorii in musica hiemali, sappiasi, che per dar gusto e consolatione alla città e al popolo si farà ogni anno il possibile: ma sappiasi che questi sono non di regola, ma un ornamento introdotto doppo la morte di san Filippo, quale usava un sol mottetto, o altra cantata, e perciò la congregatione di Roma, ancorché ricca di molte migliaia di scudi annui non somministra per questo effetto altro che sessanta scudi per ogni anno, perché per quanto spetta al corpo di congregatione non vuole concorrere a spesa alcuna, stando che questa non è di regola, ma nuova introduttione de' pii sacerdoti di quella, che però resta a carico di chi è elletto per prefetto della musica a pensare al bisogno, se à gusto e pensiero di continuare l'introdotta usanza, anzi che detti sessanta scudi non sono della massa di congregatione, ma delle particolari entrate lasciate da pie persone per la manutentione di detto oratorio»[104].

---

103 F. BUSTAFFA, *Como, 1679. Oratorio o Missione? Un progetto di fondazione nella patria di papa Odescalchi*, in «Carità e missione» III (2003), pp. 47-51.

104 *Osservationi più importanti della bolla pontificia respettivamente all'applicatione in perpetuo de' frutti dell'heredità Rezzonica*, in ASMi, *Archivio generale del Fondo di religione*, b. 3507. Trascrizione in *Tra Filippo Neri*, pp. 268-272.

La congregazione riuscì a superare la difficile congiuntura. Nell'estate del 1682 vi fecero ingresso quattro nuovi sacerdoti, tutti provenienti dal Ducato di Mantova, i quali diedero subito buona prova delle loro qualità[105]. A novembre il senatore Antonio Maria Erba scrisse al papa di aver appreso che i padri di San Giacomo avevano necessità urgente di venti scudi «per la casa e per la musica» e che si erano dichiarati disposti a indebitarsi pur di non rinunciare agli oratori delle feste. Poche settimane dopo, lo stesso Erba comunicava al pontefice di aver fatto pervenire ai padri la somma che questi aveva destinato loro[106].

Un pelagino nell'Oratorio di Como

Innocenzo XI, insomma, non disperava del futuro della congregazione, come mostrò ancora più concretamente nel 1685, quando unì ad essa la commenda di Sant'Antonio di Erba. Da poco, inoltre, la comunità si era arricchita di tre nuovi sacerdoti, provenienti questa volta dalla diocesi di Brescia e tutti ex penitenti di Giovanni Battista Raineri, uno dei più stimati sodali della congregazione filippina del capoluogo, l'Oratorio della Pace[107].

A partire dall'estate di quell'anno non si hanno più notizie di padre Giovanni Battista Po, ed anche negli avvisi e negli epistolari Odescalchi i riferimenti all'Oratorio di Como si fanno sempre più rari, fin quasi a scomparire. Un silenzio che potrebbe essere interpretato come il segno che, dopo un difficile avvio, la comunità avesse finalmente trovato consistenza numerica, stabilità economica ed anche una propria fisionomia nel contesto cittadino e diocesano.

In realtà, proprio in quei mesi l'Oratorio comasco si trovò sotto osservazione da parte del Sant'Offizio. Alcuni documenti mostrano infatti che nell'agosto 1685, mentre a Roma era in corso il processo a Molinos, gli inquisitori di Como e Brescia si interessarono ad uno dei sacerdoti da poco giunti in San Giacomo. Si trattava di Mario Belleri, originario di Pisogne, il quale tra 1681 e 1684 era stato coinvolto nel processo condotto dall'inquisizione bresciana contro gli epigoni del movimento pelagino camuno, considerato ormai dal Sant'Offizio di Roma come una delle più insidiose prefigurazioni dell'eresia quietista. Un teorema, quello della continuità e quasi identità tra errori antichi e nuovi, che parve trovare conferma quando alcune lettere di Pier Matteo Petrucci furono ritrovate tra le carte sequestrate al più importante capo pelagino, il laico Giovanni Ago-

105 *Tra Filippo Neri*, pp. 226-231.

106 Lettere dell'11 novembre e 3 dicembre 1682, da Lazzago, in ASRm, *Odescalchi*, vol. III.E.3, *Ad venerabilem servum Dei Innocentium papa XI marchionis Antonii Mariae Erbae epistolae anni 1681 ad totum 1686*.

107 Si trattava dei padri Faustino Irma, Giovanni Maria Soretti e Mario Belleri. ACOBs, ms. G/77, *Cenni biografici*, pp. 161-162.

stino Recaldini, da quasi trent'anni relegato a Treviso per ordine della congregazione inquisitoriale[108].

Nel corso del processo bresciano il Belleri aveva ammesso non solo di aver scambiato alcune lettere devote con il Recaldini, del quale aveva lodato le «dottrine molto saporite e giovevoli all'istruzione dell'anime», ma anche di averlo visitato di persona[109]. Ricevuto da Roma l'ordine formale di interrompere ogni contatto con il Recaldini e con gli altri pelagini, il sacerdote camuno si era poi spostato tra Brescia, il seminario di Padova e la Valcamonica per poi ricomparire a Como, tra i padri di San Giacomo. Avutone notizia, il 5 agosto 1685 l'inquisitore di Brescia lo segnalava al collega comasco indicandolo come «uno de' nostri pelagini, e fra questi il più pertinace ed ostinato per l'ambizione e stima grande che ha in se stesso», chiedendo di sorvegliarlo «acciò non faccia ridotti, e procuri d'informarsi se ne' filipini insegna l'oratione di quiete»[110]. Le notizie raccolte a Como confermarono i sospetti. L'inquisitore locale, fra Giordano da Bologna, scrisse al Sant'Offizio romano di aver appreso da «persone di credito» che il Belleri insegnava «la contemplatione di Dio solo, con l'esclusione di qualsisia suo attributo, o altra buona imagine che gli venisse alla mente». Un grave addebito, nel clima di caccia al quietista che si andava creando in quei mesi. I cardinali inquisitori ordinarono la sospensione dell'oratoriano dalla predicazione e da ogni insegnamento, come anche l'apertura di un nuovo processo a suo carico quando fosse risultata una violazione del precetto ingiuntogli a Brescia[111]. Considerato quanto detto in precedenza, è inevitabile chiedersi se gli inquisitori potessero ignorare che la casa oratoriana in cui aveva fatto ingresso il sacerdote camuno era da sempre legatissima al pontefice regnante e alla sua famiglia[112].

---

108 SIGNOROTTO, *Inquisitori e mistici*, pp. 287-292.

109 Così si ricava da due costituti del Belleri davanti all'inquisizione di Brescia, del 16 marzo 1682 e del 24 gennaio 1683, in CITTÀ DEL VATICANO, ARCHIVIO DELLA CONGREGAZIONE PER LA DOTTRINA DELLA FEDE (ACDF), *Sant'Offizio*, *Stanza storica*, vol. R.4.b., *Summarium divisum contra Pelaginos*.

110 Lettera di Antonio Ceccotti, inquisitore di Brescia, al collega di Como, Brescia, 5 agosto 1685, in MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA (BA), ms. N.II.17 inf., *Carte relative alla setta de' pelagini o quietisti e specialmente a certo Agostino Recaldini di Val Camonica.*

111 Copia autentica del *praeceptum* al Belleri, del 6 settembre 1684, in ACDF, *Sant'Offizio*, *Stanza storica*, vol. R.4.c., fasc. *In causa Pelaginorum. Pars. 4*, c. 375. La lettera dell'inquisitore comasco, del 26 settembre 1685, *Ibidem*, c. 462. Sul verso del foglio è annotato il decreto di sospensione emanato dall'Inquisizione romana.

112 Nella lettera del 5 agosto 1685, l'inquisitore di Brescia scriveva al collega comasco del possibile arresto di «mons. Cassoni» (che tutto fa credere fosse nientemeno che Lorenzo Casoni, successore del cugino Agostino Favoriti a fianco del pontefice), augurandosi che questo potesse finalmente «aprire gli occhi» al papa «acciò conoscesse una volta questa canaglia scismatica». BA, ms. N.II.17 inf., *Carte relative alla setta de' pelagini o quietisti e specialmente a certo Agostino Recaldini di Val Camonica.*

Frammento di un affresco ancora in gran parte da riportare alla luce, il caso di padre Belleri permette di aggiungere l'Oratorio di Como al lungo elenco di comunità filippine sospettate aver accolto e diffuso le teorie dei «contemplativi» (come amavano definirsi) passati alla storia come quietisti. Il principale teorico italiano della nuova spiritualità, del resto, era l'oratoriano e vescovo Pier Matteo Petrucci, creato cardinale da Innocenzo XI nel 1686, quando il processo a Molinos non era ancora terminato. Una porpora che è stata interpretata come un «chiaro atto di sfida» di papa Odescalchi ai suoi avversari nella curia romana[113].

Intorno a un'edizione milanese del Petrucci

In questo contesto sembra collocarsi anche un'edizione, apparsa a Milano nel 1687, della sesta e ultima redazione delle *Poesie sacre e spirituali* del Petrucci. Ignorata dagli studi anche recenti sull'esinate, è probabilmente l'unica nella quale l'autore comparve, vivente, con il titolo di cardinale[114]. L'editore Giuseppe Marelli dedicò la sua fatica, resasi necessaria per la fortuna incontrata dall'autore, a don Giovanni Della Porta, conte di Rovello[115]. Nel suo scritto il Marelli non mancò di ricordare e lodare anche i due nipoti maschi del dedicatario, rimasti orfani in tenera età e tuttavia avviati entrambi a promettenti carriere: Antonio, questore togato a Milano, e suo fratello Francesco Maria, monsignore a Roma e recentemente latore di berrette cardinalizie in Spagna.

Col senno di poi si potrebbe affermare che si trattò di una piccola *gaffe* editoriale, che forse spiega anche la rarità degli esemplari conosciuti. Petrucci, inquisito dal Sant'Offizio nel maggio di quello stesso anno, a fine ottobre fu costretto all'abiura in segreto davanti al pontefice e nel febbraio successivo vide tutte le sue opere poste all'Indice (ad eccezione delle poesie, va ricordato).

Più probabilmente, l'edizione milanese va considerata come un indizio superstite del favore con il quale la cerchia romano-comasca degli Odescalchi guardò ai "nuovi mistici". Francesco Maria Della Porta era stato tra il 1681 e il 1682 tra i pochi membri della famiglia cardinalizia di Michelangelo Ricci, il quale non solo

113 DONATI, *La Chiesa di Roma*, p. 731.

114 *Poesie sacre morali, e spirituali dell'eminentissimo sig. Cardinale* PETRUCCI *vescovo di Iesi. Divise in otto parti, che contengono sonetti, canzoni, ottave, madrigali, canzonette, cantate, idillii et oratorii. Dedicate all'illustriss. signore, sig. e patron colendissimo il signor don Gioanni Della Porta, conte di Rovello etc.*, In Milano, presso Giuseppe Marelli, 1687. L'edizione è stata segnalata in MORELLI, *Gli oratori.*

115 Scriveva il Marelli: «Sono state così applaudite le poesie sacre dell'eminentissimo signor cardinale Petrucci, che dopo esserne capitate in questa città moltissime stampe, hanno avuto tanto spacchio [*sic*], che in puoco tempo ne siamo rimasti privi. E però venendo io ricercato da molti dotti, e divoti ingegni, ho stimato bene darle di nuovo alla luce». *Poesie sacre morali,* p. 2.

aveva tenuto «grata corrispondenza» con il Petrucci, ma era stato diretto spiritualmente dal Molinos[116]. Anche il fratello di Michelangelo, il domenicano Pietro Giacomo, segretario della Congregazione dell'Indice tra 1676 e 1684, non doveva essere per nulla ostile ai teorici dell'orazione di quiete[117]. Della Porta e Ricci furono inoltre legati da parentela, dato che il questore Antonio sposò una nipote del cardinale e del domenicano, Maria Parravicini. Si trattava, è bene ricordarlo, di una sorella di quel monsignor Giuseppe che da Roma aveva dato il suo generoso contributo all'attività musicale dei filippini comaschi[118].

Fine di pontificato

Confrontando gli *incipit* delle poesie di Pier Matteo Petrucci con quelli del catalogo dell'archivio musicale del duomo di Como si scopre che almeno una delle composizioni dell'oratoriano fu posta in musica da un artista locale. Si tratta della cantata «*Soffrite, e tacete*», per tre voci e accompagnamento d'organo, composta da Francesco Spagnoli Rusca[119]. Non basta per dire che fosse sicuramente destinata all'Oratorio filippino, ma ora l'ipotesi può essere almeno avanzata.

Al medesimo Spagnoli è attribuita un'altra cantata che fu invece certamente eseguita in San Giacomo e che è possibile datare al maggio 1689, in occasione della festa di san Filippo. Essa testimonia meglio di qualsiasi altro documento la fine di un'epoca per l'Oratorio di Como e per l'intera città. La prima parte era una supplica al Neri perché conservasse in vita papa Innocenzo, le cui condizioni di salute non lasciavano ormai molte speranze. La seconda, più realisticamente, chiedeva al santo di intercedere a favore del cardinale Carlo Ciceri durante il futuro conclave:

---

116 ROMA, BIBLIOTECA VALLICELLIANA, ms. I.17.a, *Vita di Pier Matteo Petrucci di Jesi della Congregatione dell'Oratorio di detta città, vescovo della medesima e cardinale di Santa Romana Chiesa, scritta nell'anno 1705 dal suo adiutore* FRANCESCO MONACELLI *di Schieggia*, c. 123r. Che il cardinale Ricci fosse un discepolo di Molinos era noto anche ad uno dei prinicipali avversari dello spagnolo, il gesuita Agnelli. P. TACCHI VENTURI, *Lettere inedite di Paolo Segneri, di Cosimo III e di Giuseppe Agnelli intorno alla condanna dell'opera segneriana "Concordia"*, in «Archivio storico italiano», serie V, XXXI (1903), p. 164.

117 Identifico nel fratello di Michelangelo il domenicano romano «[Jacomo] Ricci» che reputava che la contemplazione insegnata dal Petrucci si difendesse da sé, ricordato in MALENA, *L'eresia dei perfetti*, p. 128.

118 COPPA, *La dimora*, p. 125.

119 [Soffrite, e tacete], cantata a tre voci con accompagnamento d'organo. AMDCo, ms. R-476.

«Ma se il Sole divino / fia che rapisca in Cielo il suo leone, / o buon padre Filippo / a vostro honore, / se salì tante scale, e non di rado, / alzate il nostro Carlo al sommo grado»[120].

Le preghiere dei filippini comaschi non furono esaudite. Innocenzo XI morì il 12 agosto, e a succedergli fu uno dei suoi principali oppositori, il veneziano Pietro Ottoboni. Già debellatore degli oratori pelagini camuni al tempo del suo episcopato bresciano, il nuovo papa era stato uno dei più decisi avversari del quietismo nelle vesti di cardinale inquisitore[121].

Appendice mantovana (tra Como, Venezia e le Marche)

Durante l'ultima malattia del pontefice quattro padri dell'Oratorio di Como originari dei domini dei Gonzaga ricevettero per tramite di un amico sacerdote l'invito a ritornare a Mantova per fondarvi una nuova casa filippina. Approfittando dell'incertezza creatasi con la sede vacante, il piccolo gruppo si risolse infine a partire, realizzando quello che con ogni probabilità era anche un antico progetto[122]. La nuova congregazione fu eretta dal vescovo di Mantova il 13 ottobre 1689, due mesi dopo la morte di papa Innocenzo. Per quel poco che è dato sapere, il primo sostenitore della fondazione fu il duca Ferdinando Carlo, il quale nel corso dell'ennesimo soggiorno a Venezia aveva potuto conoscere e apprezzare la locale congregazione oratoriana[123]. Desideroso di vedere introdotto anche nella sua città l'istituto filippino, il duca aveva chiamato a Mantova

120 [O voi, che in giochi e danze], *Cantata morale à 4 voci et instrumenti*. AMDCo, ms. R-465. Datazione, analisi e trascrizione del testo in LONGATTI, *Note innocenziane*.

121 Su papa Ottoboni, si veda A. PETRUCCI, *Alessandro VIII*, in *Enciclopedia dei papi*, vol. 3, pp. 389-393.

122 I quattro padri erano i mantovani Roberto e Giovanni Roberti, Antonio Maria Ruggeri di Sabbioneta e Giovanni Battista Genetrini, da Polirone. Il sacerdote loro amico era Francesco Cattaneo, rettore della chiesa dei Santi Simone e Giuda. Queste notizie e quelle che seguono sono ricavate dal manoscritto *PP. della Congregazione dell'Oratorio* in ASDMn, *Curia vescovile, Relazioni di enti ecclesiastici ed ordini religiosi a Mantova e nel Mantovano*, b. 4. Si tratta di un testo di fine Settecento che, per quanto tardo e sommario, ha il pregio di provenire dalla congregazione stessa. Altre notizie in *Tra Filippo Neri*, pp. 226-231; 246-248. Relativamente alla storia della casa filippina, con particolare riferimento alla committenza architettonica e pittorica settecentesca, si veda FABIO BUSTAFFA, *La chiesa della Congregazione dell'Oratorio di Mantova (1725-1944)*, Tesi di laurea in Storia dell'arte lombarda, Università Cattolica del Sacro Cuore - Sede di Brescia, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. M. Marubbi, a.a. 2004-2005.

123 Sull'attività artistica dell'Oratorio veneziano, inaugurata nel 1667 nella chiesa di Santa Maria della Consolazione, detta della Fava: C. STEFFAN, *L'Oratorio veneziano tra Sei e Settecento: fisionomia e contesti*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti*, pp. 428-434; ID. *Legrenzi, Petrucci*, pp. 221-224.

uno dei fondatori della casa veneziana, padre Giovanni Battista Bedetti[124]. Questi vi giunse nell'aprile del 1689 insieme con quattro confratelli, uno dei quali era Giuseppe Uliassi (dell'Oratorio di Fano), un personaggio già noto agli storici dell'oratorio musicale per essere stato un importante tramite per la diffusione di testi e spartiti fra Roma, Fano e Venezia[125]. Fu a questi sacerdoti che si aggiunsero e poi sostituirono i quattro che nel frattempo avevano lasciato Como. Oltre alla ben nota passione del Duca[126], la presenza di uno specialista come l'Uliassi (prefetto della musica a Venezia ed egli stesso compositore di almeno un oratorio) lascia supporre che all'origine della nuova casa non sia stata estranea l'attività artistica tipica dell'istituto, anche se di essa pare non sia rimasta traccia[127].

Dopo averne rilevato la sia pur breve presenza a Mantova, può essere utile aggiungere che anche la figura di padre Giuseppe Uliassi non si esaurisce nella sua attività in ambito musicale. In un violento scritto antiquietista il filippino era ricordato come un «confidentissimo scolare» di Pier Matteo Petrucci e destinatario di una lettera apologetica scritta dal cardinale nel pieno della polemica sulle sue dottrine[128]. Notizie di parte, certamente, ma non inverosimili. Prima della condanna il vescovo di Jesi ebbe tra i suoi estimatori anche il più noto sodale della congregazione filippina marchigiana cui l'Uliassi apparteneva: padre Domenico Federici, un ex letterato e diplomatico vissuto tra la corte viennese, Ve-

124 Sul personaggio, nato a San Marino e morto a Fabriano, si può segnalare G. FEDALTO, *Appunti inediti sulla comunità dei greci veneziani nella corrispondenza dell'oratoriano Giambattista Bedetti* (1623-1697), nel vol. *In memoria di Sofia Antoniadis*, Venezia, Istituto ellenico di studi bizantini e post-bizantini di Venezia, 1974, pp. 329-335.

125 STEFFAN, *L'Oratorio veneziano*, pp. 423-432. ID, *Legrenzi, Petrucci*, pp. 220-221.

126 «Non frapporre troppo tempo fra i piaceri goduti durante il carnevale veneziano e la stagione mantovana d'opera dell'Ascensione, questo sembra uno tra i maggiori intenti se non l'unico, perseguito da Ferdinando Carlo mediante la promozione di oratori: l'ambientazione delle esecuzioni in sale private del palazzo Ducale, affidate a cantatrici reduci dalla stagione carnevalesca, non fa che rafforzare quest'ipotesi». P. BESUTTI, *Oratori in corte a Mantova: tra Bologna, Mantova e Venezia*, in *L'Oratorio musicale italiano*, pp. 365-405. Bisognerebbe capire come si sia inserita in questo contesto, ben poco spirituale, la presenza del Bedetti. Secondo la relazione sopracitata, gli oratoriani godettero da subito della protezione della duchessa e di alcuni alti dignitari di corte.

127 «Fino al 1689 a Mantova non esisteva, tra l'altro, una congregazione dell'Oratorio (...). Dell'eventuale attività artistica della congregazione non si ha per ora alcuna notizia». *Ibidem*, p. 368.

128 Nel documento, firmato da «Gentile de' Grandi» si legge: «voglio darvi una nuova che ho letta nella copia d'una lettera dello scrittore medesimo <Petrucci> scritta da Roma il primo d'aprile del corrente 1687 a Fano al padre Giuseppe Uliassi della congregazione dell'Oratorio, confidentissimo scolare del maestro, della quale m'ha mandato copia un amico degno di fede». *Copia di lettera d'un scolare di teologia scritta da Montefilatiano a Roma ad un suo condiscepolo sopra le materie correnti dell'oratione mistica riformata*, in BIBLIOTECA CASANATENSE, ROMA, Ms. Cas. 310, c. 233v.

nezia e Fano. Anche lui, un autore di poesia per musica che aveva vestito l'abito di san Filippo[129].

[129] A Vienna, dov'era giunto nel 1654, il Federici era stato segretario dell'imperatrice Eleonora Gonzaga-Nevers, dedicandosi tra l'altro alla stesura di testi per oratori e drammi recitati nella cappella privata della sovrana. Ambasciatore cesareo a Venezia tra il 1668 e il 1680, dopo aver attraversato una crisi religiosa vi aveva frequentato almeno dal 1673 la locale congregazione oratoriana, risolvendosi infine nel 1681 a fare ingresso in quella di Fano, nella sua terra d'origine. G. M. MAROTTA, *Federici, Domenico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 45, Roma, 1995, pp. 622-624.

FRANCESCO PASSADORE

Francesco Cavalli: una carriera marciana

FRANCESCO CAVALLI: UNA CARRIERA MARCIANA

La carriera professionale di Cavalli, specie quella legata al genere sacro, si svolse interamente a Venezia.[1] Appena quattordicenne egli entrò al servizio, quale cantore, della cappella di S. Marco: il suo nome è infatti citato nei registri amministrativi della chiesa sin dal 18 dicembre 1616, quando venne assunto in qualità di soprano con il salario annuo di 80 ducati, e di lì a due mesi venne presentato al Doge con il nome di Pietro Francesco Bruni. Il 1° febbraio 1627 (come «Pier Francesco Caletti») è nominato tenore e il 1° gennaio del 1635 il suo stipendio raggiungerà i 100 ducati, il massimo per un cantore marciano.[2] Quindi vincerà il concorso per secondo organista il 23 gennaio 1639 – subentrando a Giovan Pietro Berti – con un salario di 140 ducati che verrà innalzato a 160 l'11 gennaio del '45, e raggiungerà i 200 nel 1653. Gli altri concorrenti al posto di secondo organista erano Nicolò Fontei, Natale Monferrato e Giacomo Arrigoni; lo stesso Monteverdi presenziava alle prove. Così recita il registro degli *Atti e terminazioni*:

> Essendo ridotti li ecc.^{mi} ss.^{ri} proc.^{ri} in chiesa di S. Marco per sentir la prova di organista sopra l'organo picciolo in locco del q. G. Pietro Berti fecero servir dal sig.^{r} maestro di capella alcune sonate di canto fermo fatte levar da un libro mandato a pigliar in sagrestia, et fatti li bollettini delli concorrenti, et quelli cavati a sorte toccò per ordine come qui sotto:

---

1 Gli interventi più recenti sul musicista cremasco si leggono in HENDRIK SCHULZE, voce *Cavalli*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enziklopädie dei Musik begründet von Friedrich Blume.* Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, *Personenteil, 4*, Kassel, Bärenreiter, 2000, coll. 471-484, e THOMAS WALKER – IRENE ALM, voce *Cavalli*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition, ed. By Stanley Sadie, London-New York, MacMillan, V, 2001, pp. 302-313. Sempre in tema di voci enciclopediche, anche se datata, si veda LORENZO BIANCONI, voce *Caletti Pietro Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, XVI, pp. 686-696. Fondamentale è comunque la monografia di JANE GLOVER, *Cavalli*, New York, Batsford, 1978, senza peraltro dimenticare il ritratto ottocentesco tracciato da Francesco Caffi: ID., *Storia della musica sacra nella già cappella musicale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797. Riedizione annotata con aggiornamenti bibliografici (al 1984)*, a cura di Elvidio Surian, Firenze, Olschki, 1987, pp. 206-228.

2 JAMES HAROLD MOORE, *Vespers at St. Mark's.Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta, and Francesco Cavalli*, 2 voll., Ann Arbor, UMI Research Press, 1981 (Studies in musicology, 30), I, pp. 19, 236, 237 (docc. 18-19).

> p.re Niccolò Fontei
> Francesco Caletto detto Cavalli
> p.re Natale Monferato
> Giacomo Arigoni.
> Et sentiti tutti quattro, SS. SS. Ecc.me si ridussero in lozeta et ballottorono a bossoli coperti, et rimase elletto con tutte tre le balle de sì il sopradetto ms. Francesco Caletto detto Cavalli con salario de ducati cento quaranta all'anno.[3]

Cavalli dovette probabilmente improvvisare una sonata a quattro su *cantus firmus*.[4]

Il passaggio al primo organo avviene il 19 febbraio 1645 con un salario annuo di 180 ducati (190 dal 14 luglio 1647; 200 dal 14 gennaio 1653). La sua nomina fu conseguente al concorso che da oltre un secolo seguiva una prassi ben consolidata, al punto da essere indicata quale *Prova solita per esperimentar li organisti che pretendono concorrere a l'organo nella chiesa di S. Marco in Venezia*, e regolamentata in un documento che la maggior parte degli studiosi concorda nel collocare nella seconda metà del XVI secolo.[5] Erano previste tre prove. Dapprima l'organista doveva improvvisare a quattro parti reali sull'incipit di una messa o di un mottetto in canto figurato: lo si evince dal fatto che si cita un «libro di capella». Probabilmente si doveva improvvisare un ricercare a quattro parti prendendo le mosse da un segmento di canto figurato:

> Si apre il libro di capella et a sorte si trova un principio di Kirie o vero di motetto, et si copia mandandolo a l'organista che concorre, il quale sopra quel sugetto ne l'istesso organo vacante deve sonar di fantasia regolatamente, non confondendo le parti come che quattro cantori cantassero.

La seconda prova era su canto fermo, e quindi la più prossima alla tradizione organistica.

> Si apre il libro de' canti fermi pur a sorte, et si copia un canto fermo o d'introito o d'altro, et si manda al detto organista sopra il quale deve sonar cavando le parti, facendo il detto canto fermo una volta in basso, l'altra in tenore, poi in contralto et soprano, cavando fughe regolatamente et non semplici accompagnamenti.

---

3 MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, p. 237 (doc. 20); anche in PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EdT, 1985, p. 184.

4 MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, p. 19.

5 ARNALDO MORELLI, *Concorsi organistici a San Marco e in area veneta nel Cinquecento*, in *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin 5-7 settembre 1994, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1998, pp. 259-278: 264.

Potrebbe trattarsi di un ricercare che utilizza uno dei seguenti procedimenti: 1. Canto fermo in note lunghe suddiviso in alcune frasi che appaiono ora al canto, ora al tenore, ora al basso, mentre le restanti voci utilizzano segmenti melodici tratti dallo stesso canto fermo. 2. Canto fermo in note lunghe al tenore, mentre le restanti tre voci si muovono in contrappunto imitativo, utilizzando talvolta sezioni melodiche tratte dallo stesso canto fermo. 3. Contrappunto ad imitazione del canto fermo, con sezioni che utilizzano via via segmenti melodici tratti dal canto fermo.[6]

La terza prova imponeva al concorrente di imitare e rispondere a qualche versetto di una composizione non troppo nota cantata dalla cappella, probabilmente qualche versetto polifonico di salmi, inni o cantici. Si legge infatti:

> Si fa cantar la capella de' cantori qualche versetto di compositione non troppo usitata, la qual deve imitare et rispondergli, sì in tuono come fuori di tuon; et queste cose fatte d'improvviso dan chiaro indicio del valor de l'organista facendole bene.[7]

Solo dal 20 novembre 1668 Cavalli subentrerà a Rovetta (deceduto il 23 ottobre) nel ruolo di maestro di cappella con il salario annuo di 400 ducati,[8] mantenendo l'incarico sino alla morte, avvenuta nel gennaio del 1676, per essere sostituito da Natale Monferrato il 30 aprile 1676.[9] I concorrenti erano l'organista Pietro Andrea Ziani, che ottenne quattro voti a favore e nove contrari, Giovanni Legrenzi, che ne ebbe quattro a favore e sette contrari, e Natale Monferrato, che rimase eletto con sette voti a favore. Cavalli dunque percorre tutte le tappe della carriera professionale all'interno dell'istituzione marciana: da cantore a maestro di cappella. Una peculiarità inoltre distingue la sua permanenza in S. Marco: egli entra in cappella tre anni dopo Monteverdi e per un trentennio sarà alle sue dipendenze, mentre, una volta organista, avrà quale collega al primo organo il rodigino Carlo Filago, in cappella dal 1623.[10]

---

6 MORELLI, *Concorsi organistici a San Marco* cit., pp. 267-269.

7 Anche in MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, pp. 237-238 (doc. 21) .

8 MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, pp. 18, 22-23.

9 «Essendo nel mese di Gennaro dell'anno trascorso passato a miglior vita Don Francesco Caletto detto Cavali Maestro di Capella […] e dovendosi provvedere d'altro soggetto valevole […] publicati perciò li proclami […] per quali si diedero in notta li sottoscritti […] rimase eletto Pre Nadal Monferrato Vice Maestro […] con tutti li carichi, et obligazioni, salario, e godimento di Casa nella Canonica», in CLAUDIO MADRICARDO, *«La gioia ch'adorna il diadema regale». La cappella ducale di San Marco dalla seconda metà del Seicento alla caduta della Serenissima*, in *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, cit., pp. 279-297: 279.

10 FRANCESCO PASSADORE, *Carlo Filago rodigino organista della Serenissima Repubblica di Venezia*, in *La musica nel Veneto dal XVI al XVIII secolo*, a cura di Ivano Cavallini e Francesco Passadore,

L'attività marciana, oltre che con quella teatrale, si interseca anche con i servizi prestati presso altre istituzioni, quali l'Ospedale ai SS. Giovanni e Paolo, dove fu organista dal 18 maggio 1620 alla Quaresima del 1630,[11] per il quale nel 1659 scrisse una messa festiva andata perduta. Intrattenne anche rapporti professionali con la Scuola di S. Rocco[12] e con la Chiesa di S. Lorenzo. La sua carriera teatrale inizierà proprio il giorno successivo al conferimento dell'incarico di secondo organista, il 24 gennaio 1639, con l'andata in scena della festa teatrale *Le nozze di Teti e di Peleo* al teatro S. Cassiano, proseguendo ininterrottamente sino al *Massenzio* del 1673.[13]

La sua prima apparizione in una pubblicazione a stampa è di genere sacro[14] e avverrà nel 1625 nella *Ghirlanda sacra* curata dal cantore marciano Leonardo Simonetti: un'antologia di 45 mottetti a voce sola composti da ventisei musicisti perlopiù veneziani o comunque di area veneta.[15] Si tratta del *Cantate Domino* a soprano e basso continuo, che è anche la prima composizione nota del ventitreenne cantore marciano,[16] il cui ruolo però sembra non soddisfarlo a sufficienza,

---

Adria, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1984, pp. 99-150; ID., *Musica e musicisti a Rovigo tra Rinascimento e Barocco*, Rovigo, Minelliana, 1987, pp. 80-120.

11 DENIS ARNOLD, *Francesco Cavalli: Some Recently Discovered Documents*, «Music & Letters», XLVI/1, 1965, pp. 50-55: 55; ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Organists at the Church of SS. Giovanni e Paolo*, «Music & Letters», L/3, 1969, pp. 393-400: 393-394; MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, p. 21; PASSADORE, *Carlo Filago rodigino* cit., p. 117.

12 DENIS ARNOLD, *Musica at the Scuola di San Rocco*, «Music & Letters», LX/2, 1959, pp. 229-241: 229; ID., *Francesco Cavalli: Some Recently Discovered Documents* cit., pp. 53-54.

13 La bibliografia sulla produzione teatrale di Cavalli è particolarmente rigogliosa; va tuttavia segnalato il recente volume miscellaneo, frutto di un convegno di studi tenutosi a Napoli nel 2002: *Francesco Cavalli. La circolazione dell'Opera Veneziana nel Seicento / The Circulation of Venetian Opera in the 17th Century*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini ed., 2005.

14 Sulla produzione sacra di Cavalli cfr. GLOVER, *Cavalli* cit., pp. 121-147.

15 *Ghirlanda sacra scielta* […] *de varii motetti a voce sola* […] *Libro primo. Opera seconda per Leonardo Simonetti*, Venezia, Gardano, 1625; riedita nel 1636 (RISM B/I 1625[2]; 1636[2]); riproduzione anastatica in *Solo Motets from the Seventeenth Century. Facsimiles of Prints from the Italian Baroque. Vol. 3 Northern Italy II*, a cura di Anne Schnoebelen, New York & London, Garland Publishing, Inc., 1987. DENIS ARNOLD, *A Venetian anthology of sacred monody*, in *Florilegium musicologicum: Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, a cura di Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing, Schneider, 1988, pp. 25-35; LAURA RUSHING-RAYNES, *A history of the Venetian sacred solo motet (c. 1610-1720)*, Dissertation, DMA, University of Arizona, 1991, pp. 31-33.

16 Riedito in *Erster Theil geistlicher Concerten und Harmonien a 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 &c. vocibus* [...], Leipzig, H. Köler, 1641 (RISM B/I 1641[2]), cfr. MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, p. 342, nota 122; ARNOLD, *A Venetian anthology* cit., p. 33. Un primo elenco delle composizioni sacre di Cavalli si legge in FRANCESCO BUSSI, *Pier Francesco Cavalli, Messa concertata*, Yonne, Presses monastique a Saint-Léger-Vauban, 1960 (Archives sonores de la Musique sacrée. Collection dirigé par Carl de Nys. Section VII, La musique concertante. Italie XVII[e] siècle), pp. 22-23, quindi in ID., *La produzione sacra di Cavalli e i suoi rapporti con quella di Monteverdi*, «Rivista Italiana di Musicolo-

se preferisce presentarsi quale «Pietro Francesco Caletto Bruni Organista di S. Gio: e Paulo di Venetia».[17] Solo nell'antologia di arie curata e edita dallo stampatore Alessandro Vincenti nel 1634[18] in testa all'aria *Son ancor pargoletta* compare per la prima volta il cognome *Cavalli*: «Francesco Bruni detto il Cavalli»; mentre nel 1645 il mottetto *O quam suavis* reca l'attribuzione «Del S. Francesco Cavalli», anche se la locuzione più frequente sarà: «Francesco Caletti detto il Cavalli», assumendo il soprannome dal cognome del suo mecenate Federico Cavalli, governatore veneziano di Crema da luglio 1614 a marzo 1616. Nel volgere di un ventennio, infatti, un'altra sua composizione sacra sarà ospitata in una silloge mottettistica: si tratta di *O quam suavis* per soprano e basso continuo, inserito nella raccolta *Motetti a voce sola de diversi eccellentissimi autori* del 1645.[19] Ancora una volta Cavalli pubblica all'ombra del maestro Monteverdi che inaugura la silloge con *Venite videte* a soprano e basso continuo. Il ruolo di Monteverdi nell'aprire le due pubblicazioni, con quattro titoli nella raccolta di Simonetti e con un solo mottetto in quella del 1645, è quello di dare una sorta di malleveria al contenuto delle pubblicazioni. Vale la pena anche di sottolineare che Monteverdi e Cavalli sono i soli nomi comuni alle due sillogi: il maestro di cappella e l'ormai suo primo organista. Un legame, quello fra i due musicisti, che sopravviverà anche dopo la morte di Monteverdi, tanto che nel 1650 Alessandro Vincenti stamperà la *Messa a quattro voci et salmi* di Monteverdi dedicata al padre camaldolese Odoardo Baranardi, abate del monastero padovano di S. Maria delle Carceri.[20] *Messa, salmi e litanie*, recita il frontespizio, ma, per esigenze di completezza liturgica, anche un *Magnificat* a sei voci, due violini e basso continuo di Cavalli, che forse fu il curatore della pubblicazione, e che così rendeva omaggio al suo maestro dopo la morte.

La frequentazione della stampa musicale da parte di Cavalli è particolarmente esigua, se confrontata con quella di altri compositori coevi. È lo stesso compositore a dichiarare il proprio limitato interesse nei confronti della stampa musicale, tant'è che la sua prima raccolta di musiche viene edita solo nel 1656, all'età di 54

---

gia», II/2, 1967, pp. 229-254: 237-238; GLOVER, *Cavalli* cit., pp. 163-164; quindi in MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, pp. 51-58, oltre che nelle cit. voci bibliografiche che però non danno conto delle ristampe.

17 Cfr. la riproduzione anastatica del mottetto *Cantate Domino* in *Solo Motets from the Seventeenth Century* cit..

18 *Arie de diversi raccolte da Alessandro Vincenti commode da cantarsi nel clavicembalo chitarrone et altro simile stromento, con le lettere dell'alfabetto per la chitarra spagnola*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1634 (RISM B/I 1634[7]).

19 Venezia, A. Gardano, 1645 (RISM B/I 1645[3]). La riproduzione anastatica dell'antologia, e quindi del mottetto di Cavalli, è contenuta in *Solo Motets from the Seventeenth Century* cit.

20 *Messa a quattro voci e salmi* […] *et con le litanie della B.V. del signor Claudio Monteverde*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1650 (RISM B/I 1650[5]).

anni e dopo quarant'anni di servizio a S. Marco. È il testo rivolto al lettore, che apre le sue *Musiche sacre* del 1656, a non lasciare dubbi:

> Il mio Genio è stato sempre lontano dalle stampe: & ho più tosto aconsentito a lasciare correre le mie debolezze dove le portò la fortuna col mezo della penna, che con quello dei Torchi. Al fine però mi sono lasciato persuadere dalle istanze del Signor Alessandro Vincenti, che doppo lunga persistenza nella mia Opinione ha saputo vincermi, e darmi ardire di esponere all'universo i deboli tratti delle mie Note. Se tu ne riceverai gradimento siane egli il benemerito; come pure, se ne incontri tedio non dolerti di me, che a recarti questo incommodo per altro fine non mi sono condotto, solo che per compiacere un amico, che con le sue cortesie ha saputo persuadermi.[21]

Il timido rapporto del musicista con le botteghe degli stampatori era comunque già stato affettuosamente censurato un decennio prima da Giovanbattista Volpe, estensore della dedica rivolta a Cavalli che apre il terzo libro di madrigali concertati (1645) dello zio materno e maestro marciano Giovanni Rovetta:

> […] L'organo di S. Marco reso divino dalla dotta man di V. S. è la minor prova, ch'ella fa del suo molto valore. Posciaché l'esquisitezza delle sue celebratissime composizioni è tale, ch'ella rapisce con esse loro e nelle chiese, e nelle camere, e ne' teatri gli animi di tutti. Ritenuta però V. S. tanto in publicarle al mondo, che defrauda con la sua troppa modestia l'ansioso desiderio della comune curiosa richiesta. E veramente mentre concorrono in lei tre qualità esimie, ch'ella e sa vestire nobilmente i soggetti, e impareggiabilmente cantarli, & accompagnarli con la leggiadra accuratezza su l'istrumento, credo io, che non voglia V. S. far torto con metter alla stampa le sue ottime composizioni, all'altre due prerogative, ch'ella possiede di ben cantarle, & accompagnarle, che sono vivi tesori incapaci della stampa. Ma questo è un defraudare i lontani e i posteri d'ogni frutto del suo ricchissimo ingegno […].[22]

Ciò che resta della sua produzione è prevalentemente manoscritto e di genere teatrale; esiguo è invece il numero delle composizioni vocali da camera e di quelle sacre a stampa. Pare che alcune musiche sacre custodite presso l'archivio della cappella di S. Marco siano andate perdute, come riferiva Caffi nella sua monografia sulla cappella marciana.[23] L'archivio infatti attualmente non custodisce alcun

---

21 FRANCESCO CAVALLI, *Musiche sacre concernenti messa, e salmi concertati con istromenti inni antifone et sonate* […], Venezia, Alessandro Vincenti, 1656 (RISM A/I C 1565).

22 GIOVANNI ROVETTA, *Madrigali concertati a due, tre, e quattro voci. Libro terzo*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1645 (NV 2466), dedica.

23 CAFFI, *Storia della musica sacra* cit., p. 219.

manoscritto di musiche attribuibili a Cavalli,[24] mentre si sa che alla morte del maestro di cappella i Procuratori avevano provveduto a far ricopiare in un apposito libro alcune musiche composte espressamente per il servizio liturgico della chiesa: due inni di S. Giovanni Battista e dell'apparizione di S. Marco; una messa a 4 e una a 5 voci; un mottetto per l'Invenzione della S. Croce e uno per S. Nicolò; un Magnificat a 4 e una Messa da requiem a 8 voci. Lavoro che costò alle casse dell'istituzione ben 272 ducati.[25]

Tornando alla sua produzione sacra sopravvissuta, oltre alle composizioni citate per le due antologie mottettistiche, al *Magnificat* del 1650 e alla *Messa da requiem* a otto voci, manoscritta, [26] composta poco prima della sua morte,[27] il resto delle sue musiche si concentra in due momenti: il 1656 e il 1675, quando vedono la luce le sue due raccolte monografiche, e i tre mottetti per l'antologia *Sacra corona* curata da Bartolomeo Marcesso per lo stampatore Magni nel 1656:[28] *In virtute tua* a 3 voci, *O bone Jesu* a 2 voci, *Plaudite cantate* a 3 voci. I tre mottetti saranno mantenuti anche nella ristampa della *Sacra corona* realizzata nel 1659 dagli eredi di Phalèse ad Anversa.[29] Quindi cinque mottetti editi in pubblicazioni antologiche, il *Magnificat* del 1650 e due raccolte monografiche costituiscono il patrimonio sacro a stampa di Cavalli. Di quei mottetti due – *O bone Jesu* e *Plaudite cantate* – vengono ristampati due anni dopo, quando Cavalli è ormai maestro di cappella, nell'antologia *Sacri concerti overo motetti a due e tre voci*, allestita da Marino Silvani per l'editore bolognese

---

24 A conferma di ciò: FRANCESCO PASSADORE – FRANCO ROSSI, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, 4 voll., Venezia, Ed. Fondazioni Levi, 1994-1996.

25 CAFFI, *Storia della musica sacra* cit., pp. 227-228, inoltre pp. 444-447, 463; MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, pp. 51-52.

26 FRANCESCO BUSSI, *Storia, tradizione e arte nel «Requiem» di Cavalli*, «Nuova Rivista Musicale Italiana» X/1, 1976, pp. 49-77 (rist.: Milano, Suvini Zerboni, 1978); CARLO PICCARDI, *Francesco Cavalli: Missa pro defunctis*, «Schweizerische Musikzeitung» CXVII/1, 1977, pp. 41-42; MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, p. 24. L'edizione moderna a stampa in FRANCESCO CAVALLI, *Missa pro defunctis (Requiem) octo vocibus cum Responsorio Libera me quinque vocibus 1675*, a cura di Francesco Bussi, Milano, Suvini Zerboni, 1978.

27 Il testamento, dettato il 12 marzo 1675, si legge in TADDEO WIEL, *Francesco Cavalli (1602-1676) e la sua musica scenica*, «Nuovo Archivio Veneto n.s. XXVIII, 1914, pp. 106-150: 142-150, e in MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, pp. 239-242 (docc. 27, 28). Non si tratta della messa da requiem citata nel testamento, dal quale si evince che questa doveva essere composta da altri e la cui partitura doveva prevedere una quindicina di strumenti, compresi i tre organi. Sul testamento e altre questioni familiari del musicista cfr. GASTONE VIO, *Ancora su Francesco Cavalli: casa e famiglia*, «Rassegna veneta di studi musicali» IV, 1988, pp. 243-263.

28 *Sacra corona. Motetti a due tre voci di diversi ecc.mi autori*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1656 (RISM B/I 1656[1]).

29 *Sacra corona, motetti a II, III. voci di diversi eccellentissimi autori moderni, novamente raccolti et dati in luce, da Bartolomeo Marcesso*, Antwerpen, héritiers Pierre Phalèse, 1659 (RISM B/I 1659[2]).

Monti nel 1668.[30] Nel 1656 si assommano i tre mottetti per la *Sacra corona*, le proprie *Musiche sacre*, che comprendono anche la *Messa concertata*, e l'aria *E remedio al mal d'amore*, estrapolata dall'*Erismena*, già andata in scena a Venezia presso il teatro S. Apolinare il 30 dicembre 1655, ospitata nella silloge ordinata da Francesco Tonalli *Arie a voce sola de diversi*.[31] La frequentazione antologica di Cavalli è caratterizzata dalla costante compresenza di altri musicisti di area veneta e, particolarmente, marciana: nella raccolta di arie di Vincenti vi compare ancora Monteverdi e nelle altre si alternano musici in servizio a S. Marco quali Ziani, Rovetta, Monferrato e Neri.

Alle composizioni perdute di Cavalli vanno aggiunte anche la messa e il *Te Deum*, che vennero eseguiti nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo il 25 gennaio 1660 per la cosiddetta pace «dei Pirenei» fra Spagna e Francia, sancita il 9 novembre 1659 dalle nozze fra Luigi XIV e l'Infanta Maria Teresa di Spagna. L'ambasciatore di Francia George d'Ambusson, conte della Fuillada, arcivescovo e principe di Ambrù, artefice della manifestazione, descrive la celebrazione e le musiche: «composta di due differenti cori [...] composta delle trenta migliori voci della cappella di S. Marco e di quelle dei più celebri musicisti venuti qui per cantare nelle opere del carnevale e da quindici strumenti: viole, violoni, cornetti e certe trombe adatte alla musica, di M. Cavalli il primo in Italia nella sua arte», e a Mazarino scrive: «La musica del Te Deum e della Messa che ha fatto cantare è così eccellente che ho pensato che il Re non può averne di eguali in Francia perché non solo dovrebbe avere M. Cavalli, ma anche tutti i virtuosi».[32] La stessa chiesa, quella dedicata ai SS. Giovanni e Paolo, dove trentotto anni prima, quando Cavalli ne era l'organista (e allo stesso tempo cantore marciano), aveva ospitato le esequie 'in effigie' del granduca Cosimo II de Medici, il 25 maggio 1621, con musiche di Monteverdi, Grillo e Usper, celebrazioni alle quali probabilmente partecipò anche

---

30 RISM B/I 1668[2]. Ai cinque mottetti e al *Magnificat* è dedicato l'intervento di FRANCESCO BUSSI, *Altro Cavalli sacro restituito*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra» VIII/4, 1987, pp. 377-411: Bussi è anche l'autore della loro edizione moderna: FRANCESCO CAVALLI, *Sei pezzi vocali sacri (inediti), con basso continuo*, Milano-Monaco, Ricordi, 1988.

31 *Arie a voce sola de diversi auttori*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1656 (RISM B/I 1656[4]). Il RISM dà due numeri per Cavalli.

32 HENRY PRUNIÈRES, *Cavalli e l'opéra vénitien au XVII[e] siècle*, Paris, Riediers, 1931, pp. 36-37; SELFRIDGE-FIELD, *Organists at the Church of SS. Giovanni e Paolo* cit., p. 399; MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, p. 21. Tali giudizi furono solidi fondamenti al soggiorno parigino di Cavalli (1660-1662) che conservò il posto e lo stipendio a S. Marco, dove venne temporaneamente sostituito dall'allievo Giovanni Volpe, nipote di Rovetta; MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, p. 22, 238 (docc. 23, 24). Cfr. inoltre ANDREA FABIANO, *Un maestro veneziano alla corte di Luigi XIV. Cadute e ricadute dell'opera di Francesco Cavalli*, in *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna* cit. pp. 443-450.

Cavalli, seppure nella sola veste di organista.[33] Considerati i rapporti fra Monteverdi e il suo allievo e secondo organista di S. Marco, è ipotizzabile che Cavalli abbia in qualche misura collaborato anche alle celebrazioni funebri allestite presso la chiesa dei Frari alla scomparsa del maestro marciano, avvenuta il 29 novembre 1643.[34]

Con le *Musiche sacre concernenti messa e salmi concertati con istromenti inni antifone et sonate a 2-12 voci* del 1656 (cit.), al pari della *Selva morale e spirituale* di Monteverdi, Cavalli offre il materiale necessario per allestire una solenne liturgia vespertina o una messa solenne.[35] Sono musiche pensate per le funzioni e l'organico di S. Marco, che all'epoca in cui era entrato in cappella il giovane Cavalli contava 24 cantori, 16 strumentisti, 2 organisti, un vice maestro e un maestro di cappella, mentre nel 1653 Rovetta denunciava ai Procuratori la presenza in cappella di soli 28 cantori invece degli auspicabili 32 (otto per parte). La compagine strumentale contava invece due cornetti, due tromboni, uno o due fagotti, due o tre violoni, un violone contrabbasso e altri strumenti non meglio precisati.[36] Fra i vari mottetti a 2-8 voci spicca la *Messa concertata* a 8 voci, secondo lo stile marciano del doppio coro: *Messa a 8 voci. Concertata con 2 violini, e violoncino, ripieni ed altri strumenti se piace* recita il frontespizio. Quindi due cori, archi e la possibilità di inserire i tromboni o altri strumenti a piacere. Nel *Gloria* e *Credo* si procede con gli ormai consolidati contrasti che prevedono l'alternanza di brevi soli, duetti e interventi corali.[37] La raccolta è dedicata al cardinale di Toscana Giovanni Carlo de Medici, per il quale aveva già lavorato, che nel volgere di due anni gli farà avere l'incarico di musicare l'*Ipermestra* per Firenze.

---

33 ARNOLD, *Francesco Cavalli: Some Recently Discovered Documents* cit., pp. 52-53; ID., *Cavalli at St Mark's*, «Early Music» X/3, 1976, pp. 266-274: 274; SELFRIDGE-FIELD, *Organists at the Church of SS. Giovanni e Paolo* cit., p. 399; FABBRI, *Monteverdi* cit., p. 240; FRANCESCO PASSADORE, *Claudio Monteverdi e il funus a Venezia nella prima metà del Seicento*, in *Erasmo e il funus. Dialoghi sulla morte e la libertà nel Rinascimento*, a cura di Achille Olivieri, Milano, Unicopli, 1998, pp. 171-187: 174-179; cfr. inoltre, segnatamente al casato dei Medici, IAIN FENLON, *Riti di passaggio: Cosimo I de' Medici e il teatro della morte*, in *Album amicorum Albert Dunning. In occasione del suo LXV compleanno*, a cura di Giacomo Fornari, Turnhout (Belgium), Brepols, 2002, pp. 133-146.

34 FABBRI, *Monteverdi* cit., pp. 345-347; PASSADORE, *Claudio Monteverdi e il funus a Venezia* cit., pp. 179-182.

35 Oltre alla *Messa concertata*, l'edizione contiene anche undici salmi, sei inni, quattro antifone mariane e sei fra canzoni e sonate strumentali. Se ne veda l'articolazione in MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, pp. 52-54.

36 La situazione della cappella marciana all'epoca di Cavalli si può leggere in MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, pp. 94-103.

37 BUSSI, *Pier Francesco Cavalli, Messa concertata* cit.

La produzione sacra di Cavalli si conclude, ad un anno dalla morte, con i vespri a doppio coro e basso continuo editi nel 1675,[38] e nella cui dedica ai «virtuosi lettori» lo stampatore annunciava imminenti stampe di sue musiche.[39] Si tratta di tre serie di salmi con *Magnificat* conclusivo. Il primo è il *Vespero per la Beata Vergine Maria*, che utilizza testi impiegati per le feste della Madonna o di sante. Già Monteverdi aveva fornito un esemplare modello nel 1610 con il *Vespro della Beata Vergine* preceduto dalla celebre *Missa In illo tempore*. Il secondo vespro è dedicato alle domeniche, con alcuni salmi aggiuntivi da utilizzarsi nelle feste maggiori dell'anno liturgico. Il contenuto dei due vespri assomma tutti i salmi generalmente contenuti nei vespri dell'epoca. Il terzo, infine, viene indicato nella tavola quale *Vespero delli Cinque Laudate ad uso della Capella di San Marco*, un tipico servizio veneziano, di origine aquileiese, che utilizza, oltre al *Magnificat* finale, i salmi 112, 116, 145-147 che iniziano con il verbo "lodare": *Laudate pueri*, *Laudate Dominum omnes gentes*, *Lauda anima mea*, *Laudate Dominum quoniam bonus*, *Lauda Jerusalem*.[40] Altri musici marciani si erano cimentati in questo tipo di vespro prima e dopo Cavalli: Giovanni Rovetta, il successore di Monteverdi, nel 1662;[41] Natale Monferrato, vice-maestro, che succederà a Cavalli, nel 1675:[42] l'anno della morte di Cavalli. In forma meno evidente, altri maestri marciani hanno dato vita a 'parziali' vespri dei cinque Laudate: Rovetta nei *Salmi a otto* del 1644;[43] il vice-maestro Antonio Sartorio nei *Salmi a otto* del 1680,[44] e prima ancora Giovanni Croce nella sua *Vespertina omnium solemnitatum*

---

38 FRANCESCO CAVALLI, *Vesperi a otto voci*, Venezia, Stampa del Gardano, 1675 (RISM A/I C 1566). Contiene i vespri della B.V. Maria, delle Domeniche e i salmi d'obbligo, dei cinque Laudate, e il Magnificat finale. Cfr. l'articolazione della raccolta in MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, pp. 55-56 e. FRANCESCO BUSSI, *Tornano alla luce i tre «vesperi» (1675) di Francesco Cavalli*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra» XVII/1, 1996, pp. 75-85. L'edizione critica in FRANCESCO CAVALLI, *Vesperi a otto voci (della B.V. Maria, delle Domeniche, delli Cinque Laudate) con basso continuo*, a cura di Francesco Bussi, Milano, Suvini Zerboni, 1995.

39 «Presto si daranno altre Opere alle stampe di questo Eccellentissimo Virtuoso».

40 MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit., I, pp. 130-136, 177-182, e ID., *The «Vespero delli Cinque Laudate» and the Role of «Salmi Spezzati»i at St. Mark's*, «Journal of the American Musicological Society» XXIV/2, 1981, pp. 249-278.

41 GIOVANNI ROVETTA, *Salmi a otto voci accomodati da cantarsi alla breve secondo l'uso della Serenissima capella ducale di S. Marco* […] *Opera duodecima*, Venezia, Francesco Magni, 1662 (RISM A/I R 2980).

42 NATALE MONFERRATO, *Salmi brevi a otto voci a due chori* [...] *Opera nona*, Bologna, Giacomo Monti, 1675 (RISM A/I M 3045).

43 GIOVANNI ROVETTA, *Salmi a otto voci* [...] *Opera ottava*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1644 (RISM A/I R 2972).

44 ANTONIO SARTORIO, *Salmi a otto voci a due chori accomodati all'uso della Serenissima Capella Ducale di S. Marco* [...] *Opera prima*, Venezia, Giuseppe Sala, 1680 (RISM A/I S 1074).

psalmodia del 1597.[45] Più di un compositore, oltre a Cavalli, specifica l'impiego tipico di tale servizio presso la cappella marciana: «ad uso della Cappella di San Marco», quella cappella cui Cavalli dedicò sessant'anni della propria vita, ossia tutta la sua carriera professionale.[46]

45 GIOVANNI CROCE, *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia octonis vocibus decantanda*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1597 (RISM A/I C 4449-4452).

46 JOHN BETTLEY, *Psalm-Texts and the Polyphonic Vespers Repertori of St Mark's, Venice*, in *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna* cit., pp. 103-117: 108-109; MOORE, *The «Vespero delli Cinque Laudate»* cit., pp. 251-252.

DANIELE TORELLI

«Cantores inchoent sequentem antiphonam». Canto piano e canto figurato nella liturgia quotidiana tra Cinque e Seicento

«CANTORES INCHOENT SEQUENTEM ANTIPHONAM»: CANTO PIANO E CANTO FIGURATO NELLA LITURGIA QUOTIDIANA TRA CINQUE E SEICENTO

Il titolo del mio contributo definisce solo parzialmente l'argomento che intendo affrontare: in realtà, esso evoca alcuni dei termini e delle questioni che ancora rimangono molto problematici nell'indagine intorno alla musica che risuonava nelle nostre chiese dalla prima età moderna. Sappiamo quanto la maggior parte degli studi abbiano concentrato la loro attenzione soprattutto sulle occasioni del far musica più solenni, più eccezionali, più ricche, con largo impiego di professionisti e di tutte le possibilità che lo sviluppo delle cappelle musicali poneva a disposizione dei compositori[1]. Per parte mia, vorrei invece muovermi controcorrente e tentare alcune riflessioni su aspetti di natura del tutto opposta dell'attività musicale nella liturgia. Vorrei considerare più particolarmente le forme e i fenomeni musicali giustappunto laddove i riti e le celebrazioni si svolgevano in base a schemi festivi di grado decisamente minore, se non pure feriale, ovvero quando non erano disponibili compagini vocali e strumentali di professionisti, ossia quando gli attori delle parti musicali comunque previste erano principalmente – se non esclusivamente – i membri del clero tenuti a partecipare all'azione liturgica[2].

---

1 Voglio ricordare specialmente due saggi esemplari nell'approccio ad ampio spettro: MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio: 1598-1626*, Como, A.M.I.S., 1983 (Contributi musicologici del Centro ricerche dell'A.M.I.S.), in part. le pp. 91 ss. e 108 ss.; OSCAR MISCHIATI, *Profilo storico della cappella musicale in Italia nei secoli XV-XVIII*, in *Musica sacra in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, atti del convegno (Caltagirone 10-12 dicembre 1985), a cura di Daniele Ficola, Palermo, Flaccovio, 1988 (Puncta, 5), pp. 23-45, in part. 37-39. Uno dei contributi più recenti volti anche a cogliere l'aspetto metodologico dell'indagine si deve a CAROLYN GIANTURCO, *Le feste di chiesa: opportunità per la ricerca musicologica*, in *Musik in Rom im 17. und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest*, herausgegeben von Markus Engelhardt und Christoph Flamm, Laaber, Laaber-Verlag, 2004 (Analecta musicologica, 33), pp. 41-50.

2 Due importanti contributi di MAURIZIO PADOAN hanno avuto non poca parte nel suscitare queste mie brevi riflessioni, specie per quanto dimostrano circa il profitto da trarre dallo studio delle occasioni festive nella musica sacra: *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 di studi (Ronciglione, 30 ottobre - 1 novembre 1997), a cura di Fabio Carboni, Valeria De Lucca e Agostino Ziino, Roma, IBIMUS, 2003 (Colloquia, 2), pp. 269-320, e *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca: Santa Maria maggiore a Bergamo e la cattedrale di Parma (1637-1659)*, in *Barocco padano 5*. Atti del XIII convegno internazionale sulla musica italia-

Non credo sia necessario sottolineare ulteriormente il ruolo fondamentale che il canto doveva assolvere anche nei gradi festivi più semplici e quotidiani: tanto i liturgisti quanto la musicologia più attenta hanno messo bene in evidenza come il canto liturgico sia in realtà «ben più di mera musica vocale», bensì – citando le parole di Giacomo Baroffio – «l'icona sonora attraverso la quale Dio e la Chiesa parlano al cuore dei credenti nel contesto ben preciso e articolato della celebrazione liturgica»[3]. A questa funzione, eminentemente teologica e dottrinale, si somma poi il concetto di 'decoro' proprio dell'atto liturgico rivolto al Divino, che impone di fare ricorso ad ogni mezzo in grado di realizzare al meglio delle possibilità: «omnis honor et gloria per omnia saecula saeculorum», come si proclama invariabilmente a conclusione del Canone della messa[4]. Ovviamente, la musica deve concorrere a questo 'decoro' insieme a tutte le forme d'espressione artistica che si pongono in relazione con il Sacro: architettura, arti figurative e – beninteso – le stesse strutture liturgiche.

Piuttosto – senza mancare di ribadire quanto sia capitale per la nostra disciplina una conoscenza precisa e sempre attivamente critica della storia, degli ordinamenti e delle problematiche della liturgia – mi pare molto importante cercare di definire meglio i contorni e le caratteristiche del concetto di 'festa liturgica'[5]. I decenni che ci occupano rappresentano senza ombra di dubbio uno dei momenti di più profonda trasformazione e rinnovamento nella storia della Chiesa e, con la revisione dei libri liturgici secondo i dettami tridentini, le feste liturgiche subirono non solo un profondo processo di emendazione e riforma, ma anche

---

na nei secoli XVII-XVIII (Brescia, luglio 2005), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2008 (Contributi musicologici del centro ricerche dell'A.M.I.S., 17), pp. 507-639.

3 Cfr. GIACOMO BAROFFIO, ANASTASIA EUN JU KIM, *Cantemus Domino Gloriose. Introduzione al canto gregoriano*, Cremona, Associazione Culturale MusicusKantor, 2003: vale la pena di riflettere attentamente sull'intero passo di p. 7. Non v'è nulla da eccepire al quadro delle relazioni tra canto e liturgia dettagliato nelle prime pagine del cap. I di DAVID HILEY, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993, ma trovo diversamente feconde le più brevi considerazioni offerte nel contributo di Réginald Grégoire, cap. III, in FULVIO RAMPI, MASSIMO LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, Milano, EIMA-Editrice Internazionale Musica e Arte, 1991, pp. 125 ss., in part. 127-131.

4 Densa di significati e implicazioni è la conclusione del *Te igitur* della liturgia eucaristica della messa: «Per ipsum, et cum ipso, et in ipso, est tibi Deo Patri omnipotenti, in unitate Spiritus Sancti, omnis honor et gloria per omnia saecula saeculorum».

5 Cfr. la testimonianza ormai storica di GAETANO MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1844, vol. XXIV, pp. 207-226: 221-223. Viceversa, l'articolo, molto acuto sotto diversi aspetti, di SILVANO MAGGIANI, *s.v.* «Festa, feste», in *Nuovo dizionario di liturgia*, a cura di Domenico Sartore e Achille M. Triacca, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1995[6], pp. 555-581, è tuttavia buon indizio sia degli orientamenti odierni della disamina della festa nella liturgia, sia della bibliografia disponibile.

l'inquadramento in un nuovo schema di classificazione gerarchica, di gran lunga più articolato rispetto a quanto elaborato dalla tradizione liturgica medievale[6].

Intanto, è bene chiarire che sono 'Feste' i giorni che vengono celebrati in commemorazione – o 'memoria' – dei sacri misteri e degli eventi della storia della redenzione o, ancora, in memoria della Vergine, degli apostoli, dei martiri e dei santi. È chiaro, inoltre, che la festa rappresenta l'occasione per vivificare la vita spirituale del Credente attraverso le memorie appena evocate (per es., il dono dello Spirito Santo a Pentecoste, o la resurrezione dal peccato nella Pasqua, ecc.). La successione delle feste compone, come è noto, l'anno liturgico, ovvero il *Calendario ecclesiastico*. All'origine, il culto cristiano eredita le feste ebraiche di Pasqua e Pentecoste, e solo nel IV secolo verranno ad aggiungersi il Natale e l'Epifania. Progressivamente, vennero introdotte le feste degli Apostoli e dei Martiri (spesso su base locale), e quindi dei Confessori; tra il VI e il VII secolo si diffondono poi le prime festività mariane. Nei secoli successivi, anche grazie all'autorità concessa ai singoli vescovi di decretare nuove feste, si verificò quell'espansione del calendario ecclesiastico che proprio il Tridentino cercò di ridimensionare. Per abbozzare un'idea, si passò dai 19 giorni degli statuti di San Bonifacio del VII secolo, ai 41 del *Decretum Gratianum* del 1140 (che tuttavia non conteggia le celebrazioni patronali diocesane); già nel 1233, sotto Gregorio IX, sono 95, ma sono ormai numerose le diocesi che oltrepassano il centinaio. La riduzione delle feste intervenne solo nel 1642, sotto Urbano VIII, che riconobbe solo 36 festività, limitando i diritti episcopali[7].

L'ordinamento delle feste che maggiormente ci interessa per le implicazioni dirette sul contributo musicale è quello che ne distingue il grado di solennità: il principio fu istituito nel corso del XIII secolo basandosi su tre categorie – *festum simplex*, *semiduplex* e *duplex* – corrispondenti a diversi modelli di recitazione dell'Ufficio:

---

6 Non è semplice offrire bibliografia realmente utile nella prospettiva della musica per la lunga stagione delle riforme che, tra Cinque e Seicento, rinnovano (quasi) radicalmente la liturgia medievale: questa età risulta invariabilmente trattata più sommariamente nella maggior parte delle opere di storia liturgica, così come nei rari lavori di parte musicologica; da citare comunque MARIO RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, 4 voll., 2a ed. anastatica [dell'ed. 1959-1969²], Milano, Àncora, 2005 e ENRICO CATTANEO, *Il culto cristiano in Occidente. Note storiche*, Roma, CLV-Edizioni Liturgiche, 1992² (Bibliotheca Ephemerides Liturgicae, Subsidia, 13), insieme a JOHN HARPER, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eigtheenth Century. A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*, Oxford, Clarendon, 1991.

7 Cfr. la bolla *Universa per orbem*, 13 sett. 1642. La prima limitazione fu sancita dal decreto della congregazione dei riti del 8 aprile 1628, che impediva ai vescovi di aggiungere feste al Calendario, salvo licenza della Sede Apostolica.

• *Simplex*: dal *Capitulum* dei primi Vespri a Nona, con 3 lezioni e i salmi dell'ufficio feriale; il resto come nel semidoppio.

• *Semiduplex*: con primi e secondi Vespri per finire con Compieta, 9 lezioni a Mattutino. Le antifone salmodiche sono semplicemente intonate solo prima del salmo. Nella messa: almeno tre collette (*orationes*).

• *Duplex*: le antifone sono cantate per intero, prima e dopo il salmo (i. e. 'duplicate')[8]. Lodi e Vespro privi di *suffragia* ai santi. Nella messa: una sola *oratio* (salvo altra commemorazione prescritta)[9].

La più radicale revisione di questo sistema intervenne in conseguenza del concilio di Trento, con la riforma del Breviario Romano e del Messale, pubblicati a stampa rispettivamente nel 1568 e 1570. Si intuirà facilmente come, sin dalla prima edizione dei due libri liturgici per l'ufficio e la messa, venne introdotto (e imposto come obbligatorio) anche il nuovo calendario: nuovo sia per la definizione delle feste accolte nella liturgia romana, sia per il grado festivo ad esse associato[10].

---

8 Circa l'origine del termine *Duplex*, è anche possibile che questo faccia riferimento all'uso romano anteriore al IX sec. di recitare due Mattutini nelle feste maggiori: quello della *feria* e quello della festa.

9 Sulla ripetizione e intonazione delle antifone cfr. MORONI, *Dizionario di erudizione*, vol. I (1840), p. 165.

10 Come è noto, il carattere impositivo delle riforma ebbe un ruolo determinante nello smantellamento della varietà delle tradizioni e usi liturgici della chiesa medievale, riconoscendo salve soltanto quelle che potevano dimostrare almeno due secoli di vita. Ma le vicende dei riti ambrosiano, mozarabico, patriarchino e gallicano (senza voler nemmeno citare quelli delle chiese d'Oriente), costituiscono un altro capitolo, che esula dai nostri fini.
Sulle riforme e revisioni del Breviario e del Messale, cfr. le ottime esposizioni offerte da MARCO GOZZI nel cap. II, *Breve storia dei libri liturgici*, in *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, catalogo a cura di Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1994 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 17), vol. I, pp. 71-89.
Un discorso a sé meriterebbe a questo proposito anche il Martirologio romano, le cui vicende sono esemplari della temperie dell'epoca: la revisione fu avviata nel 1580 su incarico di papa Gregorio XIII dal cardinale Guglielmo Sirleto, che presiedeva una commissione comprendente anche il cardinale Cesare Baronio; la prima stampa, apparsa nel 1582, si rivelò a tal punto infarcita d'errori che nel maggio 1583 si dovette subito allestire una nuova edizione (per i tipi di Domenico Basa: *Martyrologium romanum ad novam kalendarii rationem et ecclesiasticæ historiæ veritatem restitutum, Gregorii XIII pont. max. iussu editum*); tuttavia, la fretta mal si accorda col lavoro tipografico e solo la nuova edizione del gennaio 1584 venne riconosciuta come valida e ufficiale, promulgata e imposta nell'uso dalla bolla *Emendato iam Kalendario* di Gregorio XIII. Nel frattempo, il Baronio aveva approntato un copioso commento critico sul martirologio, su richiesta del Sirleto: con questa integrazione apparve a stampa nel 1586, ma risultò ancora una volta insoddisfacente; Baronio decise allora di rivolgersi alla tipografia plantiniana di Anversa che, finalmente, nel 1589 pubblicò il *Martyrologium Romanum cum Notationibus Caesaris Baronii*. Il cardinale ritor-

È chiaro indizio degli orientamenti della realtà liturgica tridentina, eminentemente prescrittiva e schematizzante, come il nuovo Breviario di Pio V abbia introdotto anche la distinzione tra *Doppio di prima classe* e *Doppio di seconda classe*. Infine, una nuova categoria apparirà anche con la revisione successiva del Breviario, promulgata da Clemente VIII nel 1602, con il grado festivo del *Doppio Maggiore* (*Duplex Maior*) distinto dal *Doppio Minore*[11]. E tuttavia, la smania classificatoria non si limitò al solo genere delle feste, ma riguardò anche i giorni della settimana non festivi, ovvero le *Feriae*, tradizionalmente numerate a seguire dalla domenica (*Feria secunda* è quindi il lunedì). Si denominarono così *Ferie maggiori* i giorni che avevano almeno una commemorazione: erano *Ferie maggiori privilegiate* il mercoledì delle Ceneri e tutti i giorni della Settimana Santa ('privilegiate' perché escludevano qualunque festa, anche di prima classe), e *Maggiori non privilegiate* i giorni d'Avvento, di Quaresima, delle *Quatuor Tempora* [di Pentecoste] e il lunedì di Rogazioni (non privilegiate perché avevano precedenza solo sulle feste semplici o sulle vigilie). Da ultimo, rimanevano *Ferie minori o ordinarie* tutte le altre, ossia quelle del tempo pasquale e *post Pentecosten*[12].

Questo schema, accuratamente articolato nel diversificare la dignità liturgica delle feste, fu mantenuto sostanzialmente inalterato almeno fino ai primi del Novecento. Semmai, dopo la revisione di Urbano VIII del 1631 e la bolla del 1642 che attuava la riduzione del numero delle feste, le successive revisioni del Breviario comportarono soprattutto un nuovo, progressivo, affollamento del calendario festivo: così sotto Leone XIII nel 1882 e ancora con Pio X nel 1907, quando si raggiunse un numero quasi doppio rispetto ai primi decenni della Controriforma[13].

---

nò sul proprio lavoro per una nuova edizione (nel 1598, presso la *Typographia Vaticana*), cui seguirono solo le revisioni sotto Urbano VIII (1628), Clemente X (1675) e Benedetto XIV (1749).

11 Cfr. quanto riferito da MORONI, *Dizionario di erudizione*, *s.v.* «Doppio (Duplex)», vol. XX, pp. 214-215. Le feste del Doppio ordinario erano dette *duplicia minora*. Va detto che prima dell'adozione del Breviario riformato del 1568 le formule della classificazione delle feste erano tanto varie quanto gli usi locali, con una congerie lessicale che qui risparmio. Inoltre, bisogna ricordare che diversi ordini religiosi – mantenendo un proprio Breviario – non adottarono i termini di quello romano: cito solamente, a titolo d'esempio, il caso d'ambito monastico dei Cistercensi (che distinguevano *Festum sermonis majus*, *sermonis minus*, *duarum missarum majus*, e *minus*, *XII lectionum*, *III lectionum*, e *commemoratio*), accanto a quello di un ordine mendicante, i Domenicani (*Totum duplex*, *duplex*, *simplex*, *III lectionum*, e *memoria*). Infine, non mancarono nemmeno le feste 'triple', ovvero con triplice intonazione integrale dell'antifona del *Magnificat*.

12 L'ordinamento delle feste doveva ancora confrontarsi con il calendario delle feste fisse (la più nota è ovviamente Natale) e delle feste mobili (Pasqua, Ascensione): laddove le feste si sovrapponevano, i gradi festivi determinavano il "trasferimento" ad altra data, con casi molto complicati come nel caso delle feste con ottava.

13 La classificazione che si affermò maggiormente si basava quindi su sei gradi di festività: doppia di prima classe, doppia di seconda classe, doppia maggiore, doppia [minore], semidop-

Ai fini dell'indagine storico-musicologica è – a mio parere – di grande importanza la precisa coscienza di questi ordinamenti, così tipici e significativi proprio per la stagione tra ultimo Cinquecento e Seicento. Infatti, a questa scrupolosa accuratezza nell'identificazione del valore, della dignità liturgica della festa o della feria, doveva anche corrispondere la valutazione del 'decoro' liturgico, ossia – per la musica e il canto – la scelta delle soluzioni esecutive e di repertorio che meglio corrispondessero alle necessità, alle esigenze della celebrazione. Sono convinto che quest'ordine di valutazioni dovesse giocare un ruolo basilare nel rapporto tra musica e liturgia nel definire il pregio di uno stile «veramente ecclesiastico», tanto lodato in molti compositori da parte dei loro contemporanei. Un filone d'indagine che ancora merita approfondimenti rimane infatti quello che cerca di mettere in relazione le informazioni sulle musiche eseguite e l'organizzazione musicale con i calendari liturgici: i risultati emersi per esempio dai preziosi lavori di Maurizio Padoan ben dimostrano il valore di questo approccio[14]. Semmai, possiamo lamentare le oggettive difficoltà nel disporre dei diversi dati da incrociare nella loro completezza.

A questo punto, mi pare interessante cercare di passare in rassegna le diverse possibilità e alternative che si potevano proporre nella scelta del contributo musicale 'più appropriato' a seconda del singolo giorno o occasione liturgica. È chiaro a tutti come tanto maggiore fosse il grado della festa – o tanto maggiore l'importanza dell'istituzione ecclesiastica – tanto più alte dovevano essere le ambizioni musicali nell'allestimento della liturgia; si osserva allora lo sviluppo degli organici delle cappelle musicali: talora in senso quantitativo (penso per esempio in termini di numero di cantori), talora in senso qualitativo (l'introduzione di strumenti diversi, il ricorso alla vocalità concertata, ecc.); o ancora, constatiamo quanto il maestro e la cappella trovassero sempre più frequente impiego nell'arco dell'anno liturgico, testimoniando nella pratica quel caratteristico 'senso della festa', elemento così importante dell'estetica e del linguaggio barocco. Eppure, que-

---

pia, semplice. Per un confronto puramente quantitativo, è interessante il computo le feste così come si desumono dai breviari nelle edizioni corrispondenti alle principali riforme del nostro periodo, ossia quelle degli anni 1568, 1662, 1631; a queste, per meglio valutare la tendenza, accostiamo da ultimo quella di Leone XIII del 1882:

		Dupl. cl.	*I*	*Dupl. cl.*	*II*	*Dupl. Maj.*	*Dupl. Min.*	*Semidupl.*	Totali
1508	Pio V	19		17		53		60	149
1602	Clemente VIII	19		18		16	43	68	164
1631	Urbano VIII	19		18		16	45	78	176
1882	Leone XIII	21		18		21	128	74	275

14 Cfr. PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa*, pp. 271 ss.

sta realtà, oltre a illustrare la progressiva espansione del concetto di festa liturgica, si trova a corrispondere quasi sempre ai gradi più alti della nomenclatura delle feste; o, perlomeno, è questa la dimensione che la musicologia ha finora ritenuto – giustamente – di dover indagare con priorità.

Mi rendo conto di voler assumere il ruolo di colui che intende scrutare a tutti i costi tra le tessere più piccole (se non anche 'minori 'sul piano musicale) del mosaico della musica sacra tra Cinque e Seicento, alla ricerca di un nuovo approccio alla «microstoria» della musica. Sono profondamente convinto che anche la storiografia musicale debba volgersi più sistematicamente pure alla "storia del quotidiano", nel solco innovatore tracciato dalla collana «Microstorie» di Einaudi. Ritengo che l'approccio sia tanto più fecondo proprio nel campo della storia della musica sacra nella prima età moderna, per i suoi modelli organizzativi, per la miriade di autori e di 'luoghi della musica' e, sotto molti aspetti, lo sconosciutissimo compositore 'minore' Benedetto Binago intorno a cui ruota un mio recente saggio può essere un «degno compare» del mugnaio Menocchio, personaggio centrale dell'affascinante volume di Carlo Ginzburg *Il formaggio e i vermi*: entrambi ci conducono lungo percorsi poco frequentati, alla scoperta di nuove prospettive della storia, sia essa dell'eresia o della musica sacra milanese[15].

Ritornando al nostro discorso intorno a feste liturgiche e musica, credo siano ormai maturi i tempi dell'indagine musicologica per cercare di cogliere il fenomeno quanto più possibile nella sua interezza e nell'articolata varietà dei suoi moduli, non foss'altro che per collocare veramente e propriamente le espressioni più alte, complesse e artisticamente rilevanti nel loro giusto contesto, per comprendere più precisamente quanto eccezionale dovesse effettivamente apparire alle orecchie dei contemporanei tale messa solenne o tale vespro concertato con strumenti. E, forse, anche per capire meglio cosa si debba realmente intendere per generi musicali 'minori', o più poveri, e quale dovesse essere il loro ruolo rispetto a un repertorio tanto vasto quanto quello tramandato anche solo attraverso le edizioni a stampa[16].

---

15 Cfr. DANIELE TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 2004, e CARLO GINZBURG, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1976. Riguardo alla «microstoria», tre importanti contributi sul passto, presente e futuro di questa prospettiva storiografica: CARLO GINZBURG, *Microstoria. Due o tre cose che so di lei*, «Quaderni storici», nuova s., XXIX, 86/2 (1994), pp. 511-539, GIOVANNI LEVI, *On Microhistory*, in *New Perspectives on Historical Writing*, edited by Peter Burke, Cambridge, Polity Press, 1991, poi tradotto come *A proposito di microstoria*, in *La storiografia contemporanea*, a cura di Peter Burke, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 111-134, e EDOARDO GRENDI, 1994, *Ripensare la microstoria?*, «Quaderni storici», nuova s., XXIX, 86/2, pp. 539-549.

16 Tengo a sottolineare questo particolare, perché credo non si debba dimenticare che la nostra percezione della circolazione, diffusione e 'consumo' della musica scritta andrebbe tarata sull'enorme mole di documenti musicali manoscritti andati perduti. Questa realtà – grande fortuna della stampa ma grande dispersione di manoscritti – è suggerita, con buona sicurezza, da

(Penso alle tante composizioni per organici modesti, 'minori', oppure scritte secondo moduli stilisticamente più 'comuni', ordinari e apparentemente poco inclini all'originalità; ma penso anche, per esempio, alle centinaia di falsibordoni, genere sul quale torneremo tra breve).

Nel corso di queste poche pagine, cercheremo quindi di evocare alcune possibilità e forme tra le meno note (o considerate) che il contributo musicale poteva adottare all'interno dell'azione liturgica, per realizzarne con proprietà e decoro i diversi livelli dei gradi festivi – o feriali.

Innanzitutto, credo vada riservata maggiore considerazione per il ruolo dell'organo nella liturgia. I decreti tridentini, così come le determinazioni dei numerosi sinodi locali che conferirono operatività al Concilio, o l'attenzione documentata dai responsabili delle diocesi episcopali e dei cerimoniali proclamano sostanzialmente all'unisono quanto favore godesse il «re degli strumenti»[17]. Le testimonianze d'archivio indicano con frequenza sistematica l'impiego dell'organo e come lo strumento fosse considerato veramente parte integrante del complesso ecclesiale, essendo inoltre annoverato – anche amministrativamente – tra le 'suppellettili del culto' di cui ogni chiesa era dotata: l'organo 'appartiene' alla chiesa ed è pertinente all'attività liturgica alla stregua delle casule o dei paramenti, di una pis-

---

almeno due fenomeni. Da un lato, dalla limitata tradizione superstite di esemplari a penna per autori che, a dispetto della grande fama presso i contemporanei e dell'imponente *corpus* compositivo documentato, hanno avuto scarso ricorso alle stampe: sono emblematici gli esempi offerti dall'opera di due musicisti che mi impegnano non poco in questi anni quali Giacomo Carissimi e Alessandro Stradella (e questo malgrado i modelli della circolazione delle rispettive opere fossero sensibilmente diversi). Dall'altro, dalla straordinaria ricchezza che rivelano i rari casi di fondi manoscritti appartenuti a una singola istituzione e che hanno potuto salvarsi (in proporzione talora molto diversa) dalla dispersione e distruzione, spesso per contingenze tanto casuali quanto incredibili: voglio rammentare specialmente le realtà (oltre tutto ben distinte cronologicamente) dei fondi di San Petronio in Bologna e di Santo Spirito in Saxia (sebbene quest'ultimo emerga solo attraverso diverse biblioteche romane accanto a quanto Laurence Feininger portò in salvo a Trento: cfr. *I manoscritti polifonici della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, catalogo a cura di Clemente Lunelli; presentazione di Francesco Luisi, Trento, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni librari e archivistici, 1994).

17 Gli articoli di LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *Le rôle et le répertoire de l'organiste de la Renaissance en fonction de la liturgie*, in *Het Gregoriaans, Europees erfgoed*. Internationaal musicologisch colloquium (Leuven, 25-28 september 1980), Leuven, Katholieke Universiteit Leuven. Seminarie voor Muziekwetenschap, 1983, pp. 67-95, e ID., *Varia Frescobaldiana*, «L'Organo» XXI (1983), pp. 83-128: 107-117 sono preziosi nel tratteggiare il ruolo svolto dall'organo, mentre i lavori di EDWARD E. SCHAEFER, *The Relationship Between the Liturgy of the Roman Rite and the Italian Organ Literature of the 16th- and 17th-Centuries*, D.M.A. diss., The Catholic University of America, 1985 e GINO STEFANI, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, Flaccovio Editore, 1975, rist. col tit. *Musica barocca 2. Angeli e sirene*, Milano, Bompiani, 1987 (Studi Bompiani) censiscono, l'uno, le testimonianze dalle fonti sinodali e, l'altro, dalle fonti ecclesiastiche e liturgiche, e teorico-musicali.

side o della dotazione di candele. Prova ulteriore ne è il fatto che l'organista veniva pagato quasi invariabilmente a partire da fondi ben distinti da quelli destinati, invece, alla cappella musicale, al maestro e ai suoi musicisti: l'organista – insieme col suo strumento e la relativa manutenzione – gravavano in un largo numero di casi sulle dotazioni economiche della sacrestia, le stesse che servivano per esempio per la cura dei sacri vasi o dei libri liturgici necessari alla celebrazione[18].

Che poi, viceversa, le fonti musicali organistiche non ci siano pervenute tanto numerose da corrispondere a quest'immagine di onnipresenza dello strumento, non v'è dubbio che ciò dipenda soprattutto dall'uso che se ne faceva: innanzitutto perché oggetti la cui esistenza era indissolubilmente legata a una dimensione di consumo, come dimostrano i testimoni manoscritti ritrovati più o meno eccezionalmente in questi ultimi decenni. Cito, fra i tanti, il ms. 158 della Collegiata di Spello, il cui contenuto è perfettamente tipico dei manoscritti da organista liturgico[19].

---

18 In altri casi, questa distinzione si rifletteva direttamente attraverso una diversa attribuzione dei pagamenti: per esempio, presso la cattedrale di Cremona, il maestro e la cappella erano pagati dalla fabbriceria laica, mentre l'organista era stipendiato direttamente dal capitolo o dal vescovo. Cfr. OSCAR MISCHIATI, *Marc'Antonio Ingegneri nel documenti della cattedrale di Cremona*, in *Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento*. Atti della giornata di studi (Cremona 27-11-1992), a cura di Antonio Delfino e Maria Teresa Rosa Barezzani, Lucca, LIM, 1995, pp. 47-78: 50-51 e RODOBALDO TIBALDI, *La musica a Cremona dall'avvento della polifonia all'inizio del Settecento*, in *Storia di Cremona*, vol. 4: *L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di Giorgio Politi, Cremona, Banca cremonese di credito cooperativo, 2006, pp. 416-453: 419-420.

19 Cito non casualmente: il manoscritto è una 'vecchia conoscenza', già oggetto della mia tesi di laurea; cfr. DANIELE TORELLI, *La notazione del manoscritto organistico della Collegiata di Spello: problemi di prassi esecutiva*, «Studi Musicali» XXX/2 (2001), pp. 351-367. Su fonti indubbiamente allestite con finalità pratiche nella liturgia, cfr. per es. GARY TOWNE, *Music and Liturgy in the 16th Century Italy: the Bergamo Organ Book and its Liturgical Implications*, «The Journal of Musicology» VI (1988), pp. 471-509, e EDWARD E. SCHAEFER, *Bernardino Bottazzi's 'Choro et Organo' and the Italian Organ Mass of the 16th and 17th Centuries*, «The Organ Yearbook» XVIII (1987), pp. 41-76. Sull'Introito organistico, cfr. TAGLIAVINI, *Varia Frescobaldiana*, pp. 107-108.

I-SPE, ms. 158, c. 17*r*: *Missa Apostolorum*. *Introitus*.

D'altra parte, la rarità dei documenti musicali si motiva anche col fatto che, come ogni buon organista liturgico sa fin troppo bene ancora per i giorni nostri, nulla si adatta meglio allo svolgimento dell'azione liturgica quanto l'esecuzione estemporanea, all'impronta, cogli occhi rivolti allo specchietto che guarda l'altare ben più che a una qualunque partitura. Ebbene, con tutto ciò, ritengo che si debba considerare come infinitamente più frequente il modello musicale costruito sull'interazione tra l'organo e il coro in canto fermo, il *Chorus clericorum* (o *canonicorum*, o *monachorum* che fosse): mi riferisco ovviamente alla cosiddetta prassi dell'*alternatim*. Se la consideriamo dal punto di vista liturgico, questa formula che alterna versetto cantato a versetto organistico (spesso estemporaneo), salva quasi tutti i problemi d'efficacia e d'ortodossia che la musica poteva porre nella liturgia[20]. E

[20] Sull'*alternatim* e la messa d'organo, cfr. la bibliografia cit. alla n. 17. Nella tesi DANIELE TORELLI, *La messa d'organo e il canto piano in Italia tra XVI e XVII secolo: il manoscritto organistico della Collegiata di Spello*, tesi di laurea in musicologia, Cremona, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università degli Studi di Pavia, a. a. 1994-1995, sono esaminate e confrontate tutte le fonti italiane allora note.

questo anche adottando talvolta soluzioni che ai nostri occhi possono apparire curiose, se non assurde; penso per esempio a quanto 'imposto' dal *Caeremoniale Episcoporum* del 1600: si stabiliva che i formulari liturgici dovessero essere proclamati integralmente, anche quando si alternavano con l'organo, ossia, curando che un chierico proclamasse ad alta voce il testo del versetto parafrasato dallo strumento durante l'esecuzione stessa[21]. Dal punto di vista dell'organizzazione, l'*alternatim* si distingue per la semplicità della sua realizzazione tanto quanto per la sua economicità: è sufficiente che il clero – l'ebdomadario – e l'organista si accordino in maniera semplice e rapida; inoltre, entrambi rispondono alla gestione quotidiana, di sacrestia, della chiesa. Dal punto di vista del decoro liturgico, poi, l'*alternatim* rappresenta una soluzione potenzialmente di grande effetto: le voci all'unisono e la varietà timbrica dello strumento si incrociano, così come la provenienza dei rispettivi suoni, creando notevoli effetti di spazialità che la disposizione architettonica delle cantorie nelle chiese non ha mancato di cogliere (chi ha potuto assistere a un'esecuzione *alternatim* gestita e cantata con buon senso musicale non può non essere rimasto colpito dall'effetto prodotto, talora di somma mestizia, talora di grandiosa monumentalità). Sono assolutamente convinto che, nella nostra valutazione storiografica, la soluzione musicale dell'*alternatim* debba essere considerata come indiscutibilmente 'alta' nella gerarchia delle corrispondenze tra contributo musicale alla liturgia e grado festivo della stessa. Difatti, è molto frequente rilevare proprio nelle fonti e nelle testimonianze musicali la destinazione delle composizioni *in Duplicibus maioribus*, o *Duplicibus minoribus*, o alle feste *Primae classis*; questo è tanto più verosimile in quanto per tante istituzioni ecclesiastiche economicamente meno dotate (ma si pensi anche all'universo dei conventi) l'*alternatim* già rappresenta un impegno 'straordinario', o comunque non ordinario, certo non *simplex*[22].

A questo punto, volgiamo la nostra attenzione all'altra componente dell'associazione *Choro & Organo*, ovvero al cosiddetto canto gregoriano, o meglio ancora – perché il *Golden Age* medioevale qui ci interessa meno – al *Canto fermo*. Innanzitutto, credo che non si ribadirà mai abbastanza quanto questo gigantesco reperto-

---

21 Il passo dalla prima edizione riformata del *Caeremoniale*, *Lib.* I, *Cap.* XXVIII, è riportato da SCHAEFER, *The Relationship between the Liturgy*, p. 52.

22 Ricordo, tra le edizioni, la *Settima Messa doppio maggiore solenne* di Adriano Banchieri pubblicata nell'edizione del 1611 dell'*Organo suonarino* (p. 14), oppure la *Missa in duplicibus diebus*, nell'*Annuale che contiene tutto quello, che deve far un Organista, per rispondere al Choro tutto l'Anno. Cioè tutti gl'Hinni{ XE "Hinni" } delli Vesperi, tutte le Messe{ XE "Messe" }, cioè doppia, che serve ad entrambe le classi, della Domenica, & della Beatissima Vergine Madre di Dio.* [...] *Di Fra Giovanbattista Fasolo D'Asti, dell'Ordine de Minori Convent. di S. Francesco Opera Ottava*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1645, e, tra i manoscritti, la *Messa del Doppio* (sul *Kyrie Apostolorum*) del chigiano Q.IV.27 della Biblioteca Apostolica Vaticana (cfr. il facs., con ampie introduzioni: *Vatican, Biblioteca Apostolica, MSS Chigi Q.IV.24, 26-29, and Q.VIII.205-206*, edited by Alexander Silbiger, New York, Garland, 1989.

rio si articoli in generi e forme talmente diverse tra loro per caratteristiche e per destinazione d'uso, che è inverosimile parlarne in generale, in maniera indistinta: se mi si passa il paragone scandalosamente profano, mi verrebbe da dire che tra un graduale del Proprio di una grande messa dell'anno liturgico e un'antifona al salmo nella compieta feriale esiste almeno tanta differenza quanta ve n'è tra una sinfonia beethoveniana e una canzonetta (e questo, sotto tutti i punti di vista, non solo musicale: anche sotto il profilo funzionale, della destinazione ecc.)[23]. Dobbiamo quindi precisare subito alcuni *distinguo*. Il primo riguarda senz'altro i propagonisti, gli attori, di questi canti e i termini con cui a loro ci si riferisce nell'età delle nostre indagini. Per antonomasia, quando si parla di *Choro*, si intende nella stragrande maggioranza dei casi il già evocato *Chorus clericorum*, ossia coloro che in coro, oltre il presbiterio[24], hanno il loro posto e i doveri che la loro qualifica comporta. A maggior ragione quando ci si riferisce al coro di un istituto di perfezione comunitario, è *Chorista* o *Chorale* colui (o colei) che si è guadagnato il suo posto – verrebbe da dire 'a tempo indeterminato' – in seno alla sua comunità, di canonici per nomina o elezione (o voti per i regolari), di monaci o frati per professione solenne (ricordo che l'*Opus Dei*, la recitazione dell'Ufficio in coro, rappresenta uno degli elementi caratterizzanti più forti per gli ordini di vita comunitaria)[25].

Ad ogni modo, anche questo ambito della musica liturgica – per quanto nessuno si sia mai immaginato di ridimensionarne la portata – meriterebbe un'attenzione diversa negli studi: il problema maggiore qui è l'ambito cronologico, giacché al canto fermo della prima modernità si rivolgono troppo rari lavori, tanto sporadici quanto meritori. Mancano completamente le edizioni dei testi musicali oggetto di riforme e «correzioni».[26] Lo stesso censimento delle fonti liturgico-musicali – anche solo a stampa – deve ancora dipendere dai soli progetti catalografici nazionali, ormai piuttosto validi per le cinquecentine, ma ancora molto approssimativi dalle seicentine in poi[27]. Purtroppo, anche lo studio storico della li-

---

23 Per esempio, cfr. la varietà di canti presentata da MARCO GOZZI, *Repertori trascurati di canto liturgico*, «Polifonie», II/1 (2002), pp. 107-130.

24 Dico «oltre il presbiterio» perché già penso alle chiese con gli stalli del coro ricollocati, ossia arretrati dietro l'altare, "in coro", come avviene progressivamente all'indomani del concilio tridentino: cfr. MISCHIATI, *Profilo storico della cappella musicale*, pp. 33-34.

25 L'esame rappresenterebbe qui una digressione eccessiva, ma si vedano «cantore» e termini correlati negli usi liturgici in qualsiasi buon dizionario di liturgia.

26 Il ponderoso lavoro di THEODORE KARP, *An Introduction to the Post-Tridentine Mass Proper, 1590-1890*, 2 voll., [s.l.], American Institute for Musicology, 2006 (Musicological Studies and Documents, 54) rappresenta una più che notevole eccezione.

27 Dal punto di vista biblioteconomico e catalografico, la recente pubblicazione di *ACOLIT: autori cattolici e opere liturgiche, una lista di autorità*, a cura di Mauro Guerrini, vol. 3: *Opere liturgiche*, redazione di Fausto Ruggeri, con la collaborazione e la consulenza di Giacomo Baroffio, Milano, Bibliografica, 2004 interviene per tentare di sanare una situazione spesso contraddistinta da

turgia affronta ancora la nostra età solo marginalmente e, troppo spesso, solo come transizione fra il Concilio e il movimento liturgico settecentesco.[28] Fortunatamente, pur in assenza di lavori sul canto piano nella complessità del suo repertorio, in questi ultimi anni si sono moltiplicate le ricerche sugli influssi proporzionalistici o addirittura mensuralistici, che vengono a perturbare la presunta tradizione 'piana' tardomedievale.[29] Per esempio, tentando di ricostruire una 'prassi esecutiva' tra Rinascimento e prima modernità, chi scrive ha provato a mettere a confronto gli usi notazionali dei testimoni manoscritti e le attestazioni degli scritti teorici, la cui fortuna – proprio per il *cantus planus* – conosce tra Cinque e Seicento un'espansione senza pari in altri ambiti musicali.[30] Oppure, ha pensato di andare a cercare testimonianze delle prassi proporzionalistiche in fonti musicali non liturgiche (come per esempio quelle ad uso dell'organista), alla ricerca di ciò che i libri usati nei riti e legati all'osservanza delle tradizioni secolari non potevano probabilmente notare troppo esplicitamente.[31] Il panorama che si viene a delineare at-

---

grande confusione nella descrizione e identificazione del libro liturgico. Esemplare il progetto trentino di cui fa parte il già cit. *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca musicale L. Feininger*. Quanto poi ai testimoni manoscritti italiani, cfr. anche il progetto RAPHAEL cit. alle note 36 e 44.

28 Si noti ancora la notevole sensibilità storicistica di ENRICO CATTANEO, *Problemi liturgici nel Settecento italiano*, Milano, Vita e pensiero, [1977]. Tra i rari titoli recenti, da segnalare il volume di SIMON DITCHFIELD, *Liturgy, Sanctity and History in Tridentine Italy: Pietro Maria Campi and the Preservation of the Particular*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 (Cambridge Studies in Italian History and Culture), incentrato tuttavia principalmente su problemi di agiografia, e *Liturgie und Lebenswelt: Studien zur Gottesdienst- und Frömmigkeitsgeschichte zwischen Tridentinum und Vatikanum II*, herausgegeben von Jürgen Bärsch und Bernhard Schneider, Münster, Aschendorff, 2006 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 95).

29 Una pietra miliare è il ponderoso tomo *Il canto fratto. L'altro gregoriano*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma-Arezzo, dicembre 2003), a cura di Marco Gozzi e Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2005 (Miscellanea musicologica, 7).

30 Cfr. DANIELE TORELLI, *La prassi del canto piano e del canto fratto nel Duomo di Firenze*, in *Atti del VII centenario del Duomo di Firenze*, a cura di Timothy Verdon, vol. III: *«Cantate Domino». Musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 23-25 maggio 1997), a cura di Piero Gargiulo, Gabriele Giacomelli e Carolyn Gianturco, Firenze, EDIFIR-Edizioni di Firenze, 2001, pp. 107-123.

31 Cfr. DANIELE TORELLI, *Canto fratto e notazioni ritmiche nelle edizioni non liturgiche tra Cinque e Seicento*, in *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, pp. 447-492. Ho dedicato a queste problematiche alcuni altri scritti: *Il canto piano nell'ecdotica della musica sacra tra Rinascimento e Barocco*, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di Stefano Campagnolo, Lucca, LIM, 2000 (Didattica della Filologia Musicale, 2), pp. 107-119; *Canto piano e strumenti tra Rinascimento ed età barocca*, in *Jubilate Deo. Miniature e melodie gregoriane. Testimonianze della Biblioteca L. Feininger*, catalogo a cura di Giacomo Baroffio, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento, Servizio Beni Librari e archivistici, 2000, pp. 187-201; *Notazioni musicali tardive nei codici eporediesi*, in *Il Codice I-IV.115 della Biblioteca capitolare di Ivrea*, atti del convegno internazionale di studi (Ivrea,

traverso gli studi più recenti tratteggia una situazione di grande varietà e mobilità, peraltro perfettamente coerente con la varietà del repertorio in canto piano, e con usi e prassi ancora molto fortemente caratterizzati su base locale: una realtà che deve farci riflettere con cura, perché in decisa contraddizione con l'idea radicata di uniformità che si è finora voluta associare alla liturgia e al canto dell'età controriformistica. Dunque, nelle nostre ricerche, se abbiamo imparato a rifiutare categoricamente l'ausilio dell'antistorico *Liber Usualis*, dobbiamo ancora cercare di restringere la contestualizzazione dei riferimenti al canto piano a un ambito più delimitato e più prossimo possibile ai luoghi e alla cronologia dei fenomeni da investigare. Passiamo ora ad esaminare una scelta di esempi, selezionati tra generi diversi del repertorio.

Dal punto di vista della varietà ritmica, gli inni rappresentano naturalmente un'occasione privilegiata di sperimentazione per via della metricità dei testi; traggo due pagine dal *Cantorino utile a Novizzi, e Chierici Secolari, e Regolari, principianti del Canto Fermo alla Romana* [...] di Adriano Banchieri, edito nel 1622: si noteranno in particolare gli *incipit* di *Conditor alme siderum*, con una precisa alternanza trocaica, di *Deus tuorum militum*, ora giambico e, più ancora, di *Ad coenam agni providi*, che adotta risolutamente una segnatura di tempo proporzionale e la notazione mensurale bianca, con uno spiccato senso trocaico in levare[32]:

15-17 settembre 2000), a cura di Stefano Baldi, Torino, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 2003 (Biblioteca dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 6), pp. 85-98.

32 La stampa in Bologna, eredi di Bartolomeo Cochi per Bartolomeo Magni è disponibile in ed. anast., Bologna, Forni, s.d.

ADRIANO BANCHIERI, *Cantorino* [...], Venezia, 1622, pp. 78-79: *Himni Vespertini*.

Anche i testi e le melodie delle sequenze invitano decisamente a un'interpretazione ritmica, come si può osservare nell'intonazione della sequenza *Ave vivens Hostia*, qui presentata nella lezione del *Graduale Dominicale* [*& Sanctuarium*] *ad consuetudinem S.S. Romanae Ecclesiae, nuper cum Missali novo Romano diligenter collatum*, Venezia, Giunta, 1572 (cc. 358*v*-359*r*)[33], in cui non mancano nemmeno le *ligaturae cum opposita proprietate*:

[33] Si tratta di un'edizione particolarmente importante perché Giunta pubblica nel 1572 sia questo Graduale sia, più specialmente, un Antifonario che quasi certamente rappresenta la prima edizione di questo libro liturgico-musicale a tener conto delle novità introdotte dall'edizione riformata del Breviario (*iuxta ordinem novi Breviarii Romani accomodatum*, dichiara il frontespizio); ma la ricomposizione tipografica integrale dell'opera doveva rappresentare un impegno finanziario molto pesante e il Giunta decide di pubblicare una sostanziale ristampa delle edizioni precedenti a cui tuttavia premette un'ampia introduzione di rubriche – intitolata *Quae in hoc Antiphonario sint amovenda et quae reponenda* (alle cc. [2-10]) – che esplicita ciò che deve essere omesso o modificato, ossia precisando le varianti e le novità recentemente introdotte nell'Ufficio.

Graduale Dominicale [...], Venezia, 1572, cc. 358*v*-359*r*. *Ave vivens hostia.*

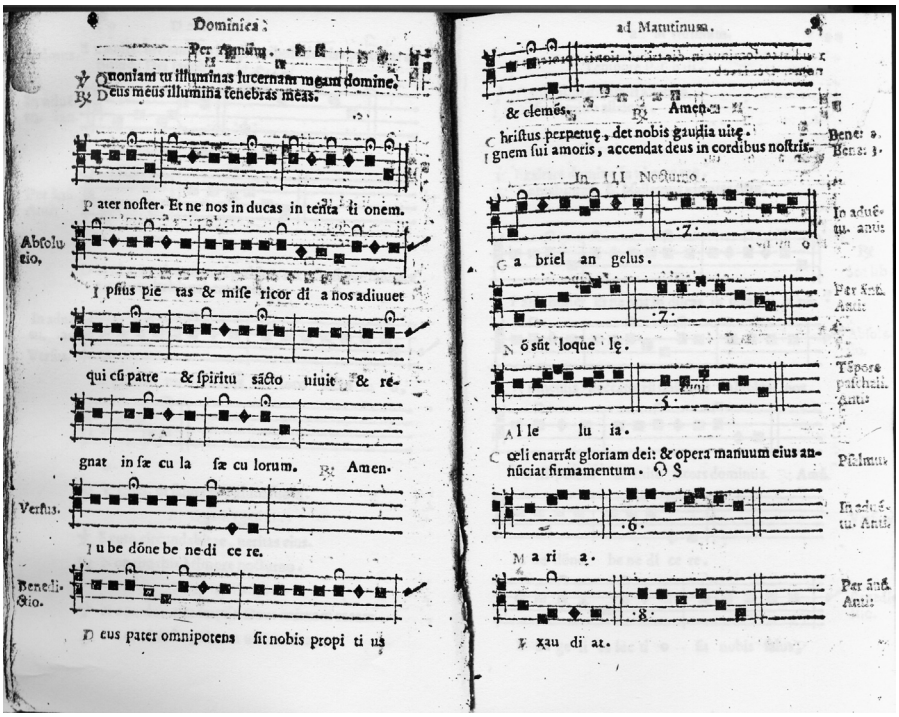
Eppure, questo fenomeno riguarda anche formulari liturgici non metrici, estendendosi pure ai canti dell'Ordinario della messa: qui propongo il *Kyrie Apostolorum* nell'attestazione di un manuale ad uso dell'organista di straordinaria fortuna e diffusione quale quello di Giovanni Matteo Asola: *Canto Fermo sopra Messe, Himni, et altre cose Ecclesiastiche appartenenti à Sonatori d'Organo per giustamente rispondere al Choro. Accomodato dal R. D. Gio. Matteo Asola Veronese. Novamente stampato* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1592, prima di numerose edizioni). La testimonianza è emblematica delle connessioni strettissime che si vengono a creare tra repertorio *planus* e elaborazioni *figuratae*, siano esse vocali polifoniche o organistiche, attraverso l'impiego della notazione mensurale[34]:

34 Ho esaminato l'opera anche in TORELLI, *Canto fratto e notazioni ritmiche*, pp. 454-455 e, con l'amico Rodobaldo Tibaldi, abbiamo in preparazione un'edizione critica che confronti le numerose riedizioni e ristampe. La prima edizione del 1592 è ora disponibile in facs. a cura di Mauro Casadei Turroni Monti, Verona, A.M.I.S., 1993 (Antiquae Musicae Italicae Scriptores Veronenses).

GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Canto Fermo* [...], Venezia, 1592, p. 3: *Messa per li Apostoli., & Feste doppie*

Inoltre, la lettura ritmica è testimoniata occasionalmente anche in canti che, per la loro semplicità, si sarebbero immaginati inalterati – e inalterabili – rispetto alle tradizioni esecutive medievali: l'interessantissimo caso di Giovanni Guidetti documenta, tra l'altro, l'interpretazione di antifone e benedizioni per mezzo del sistema notazionale da lui elaborato sin dalla prima edizione del *Directorium Chori ad usum Sacrosanctae Basilicae Vaticanae & aliarum Cathedralium & Collegiatarum Ecclesiarum collectum opera Ioannis Guidetti Bononiensis, eiusdem Vaticanae Basilicae Clerici Beneficiati, et Sanctissimi D. N. Gregorii XIII Capellani* (Roma, Robert Granjon, 1582, qui le pp. 8-9). Il cantore papale si basò sulle figure neumatiche tradizionali, caratterizza-

te in senso proporzionale mediante l'impiego di due diverse forme della corona quali segni diacritici di prolungamento delle durate[35]:



GIOVANNI GUIDETTI, *Directorium Chori* [...], Roma, 1582, pp. 8-9: *Dominica ad Matutinum*.

Con le attestazioni più antiche nella tradizione, il canto del *Credo* si colloca tra le prime melodie sviluppate su moduli ritmici, quasi certamente perché entrato solo tardivamente nell'Ordinario in canto e quindi più direttamente esposto alle influenze della scrittura figurata[36]. Il *Credo* mensurale più celebre è senz'altro il *Credo*

35 All'intera opera di Guidetti ho dedicato alcuni anni fa una ricerca i cui esiti furono presentati al convegno annuale della Società Italiana di Musicologia (Siena, 25-26 ottobre 2000), *Giovanni Guidetti (1530-1592) e le riforme post-tridentine del canto piano*, di prossima pubblicazione nella «Rivista italiana di musicologia». Cfr. pure TORELLI, *Canto fratto e notazioni ritmiche*, pp. 448-451.

36 Cfr. MARCO GOZZI, *Il canto fratto: prima classificazione dei fenomeni e primi esiti del progetto RAPHAEL*, in *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, pp. 7-58: 28 ss.

Cardinalis: caratteristico per l'incipit con salto di quinta, si svolge interamente nell'alternanza di *puncta* quadrati (*Breves*) e romboidali (*Semibreves*) con non rare *ligaturae cum opposita proprietate* e le minime in cadenza che si presentano caudate in diversi testimoni per modifiche posteriori alla prima stesura: dalla vasta circolazione manoscritta, propongo la prima pagina di un elegante codice quattrocentesco dalla raccolta di Laurence Feininger[37]:

I-TRmp, Ms FC40, c. 20*v*: *Credo Cardinalis*.

37 Si tratta del codice conservato in I-TRmp, Ms FC40 (c. 20*v*), del sec. XV/2-XVI; cfr. *I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, catalogo a cura di Cesarino Ruini, premessa di Giulio Cattin, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1998, 2002 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 21, 25), I, pp. 112-113; II, pp. 175-176. Si notino le *breves* notate in rosso, probabilmente con significato di prolungamento della durata in sedi tipiche della melodia, descritte anche dai teorici e studiate in TORELLI, *La prassi del canto piano*, p. 119.

Questo *Credo* si colloca in un ambito ancora diverso e particolare, cui un numero crescente di studiosi ha più recentemente dedicato le proprie energie al fine di riscoprire un genere fino a non molti anni fa appena intuito quale il *Cantus Fractus*, ossia i canti liturgici che si sviluppano – e più spesso già nascono – a partire dal 'frazionamento' proporzionale di un valore di durata. Proprio il *Credo Cardinalis* sembra a tutt'oggi esserne l'attestazione più antica, creata probabilmente in Francia tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, forse nella cerchia degli Angiò.[38] Nei secoli successivi si moltiplica anche una cospicua tradizione nei libri liturgico-musicali a stampa, almeno fino a tutta l'età moderna: la lezione qui documentata è tratta ancora dalla succitata edizione del *Graduale Romanum* del 1572 (cc. 328*v*-329*r*), con minime caudate e *ligaturae* mensurali[39]:

Graduale Dominicale [...], Venezia, 1572, cc. 328*v*-329*r*: *Credo Cardinalis*.

38 L'esempio più antico finora noto è conservato nel ms. F-Pn: fonds lat. 1343, cc. 47r-50r, un *Officium Beate Virginis Marie* compilato per Carlo II d'Angiò, re di Sicilia (1285-1309). Cfr. MARCO GOZZI, *Alle origini del canto fratto: il 'Credo Cardinalis'*, «Musica e storia», /2 (2006), pp. 245-302, e ID., *Il canto fratto: prima classificazione*, p. 17. Sulle varianti nel *Credo Cardinalis*, cfr. PAOLA BESUTTI, *Il Credo Cardinalis nei testimoni di area lombarda: ipercorrettismo o diverse tradizioni?*, in *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, pp. 69-84.

39 Si noti anche, nella riproduzione a c. 328*v*, i versetti cassati a penna del tropo mariano del Gloria («Mariam sanctificans», «Mariam gubernans», «Mariam coronans»), bandito dalla liturgia post-tridentina.

I teorici stabiliscono, nella maggior parte delle testimonianze, una distinzione piuttosto netta tra *Cantus Fractus* e *Cantus Planus*: al primo dedicano spazio gli scritti di Franchino Gaffurio, Biagio Rossetti e Pietro Aaron, che ne parlano come di un genere considerato in qualche sorta come intermedio tra il canto piano e il mensuralismo della musica figurata definendolo *canto semifigurato*[40]. Davvero così ritengo debba essere considerato il canto fratto: un canto con indiscussi elementi ritmico-proporzionali, e talvolta anche mensurali; tuttavia, si cercherebbe inutilmente nelle fonti una perfetta coerenza tra valori e mensuralismo: il canto fratto rimane in un ambito difficile da definire rigidamente proprio perché adotta i valori del mensuralismo ma non si disfa quasi mai dell'elasticità – specialmente legata alla prosodia – che è propria del canto piano[41].

Questo repertorio conobbe una fortuna crescente proprio tra Cinque e Seicento e poi, più ancora, tra il secondo Seicento e il Settecento, con una quantità straordinaria di composizioni nuove (quasi sempre anonime) che vengono a costituire un patrimonio musicale che la musicologia non poteva continuare a ignorare, diffuso oltretutto in una tradizione manoscritta assolutamente impressionante, sebbene spesso dispersa e mutilata[42]. Oltretutto, al canto fratto fanno riferimento un numero veramente notevole di trattati teorici, mandati a stampa soprattutto tra Sei e Settecento e poi ancora per tutto l'Ottocento, e che quasi tutto ci raccontano sulla teoria, la prassi, gli usi, ecc. Questa realtà ritrae un genere che – proprio nell'età che ci riguarda – conobbe senza dubbio alcuno una diffusione enorme: un fatto che ci deve indurre a riconsiderarne l'incidenza nella pratica musicale delle nostre chiese, specie nelle situazioni di media festività, o feriali, o presso le istituzioni ecclesiastiche minori.

Accanto a tutto ciò bisogna ancora ricordare che proprio le caratteristiche mensuralistiche del canto fratto – o comunque le tendenze ritmico-proporzionali del canto liturgico – si prestavano con grande facilità a diverse forme di 'amplifi-

---

40 Diverse testimonianze sono esaminate da ANTONIO LOVATO, *Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI- XVII*, in *Il canto piano nell'era della stampa*, atti del Convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII (Trento-Venezia, ottobre 1998), a cura di Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento - Servizio Beni librari e archivistici, 1999, pp. 99-114; cfr. pure TORELLI, *La prassi del canto piano.*

41 La tesi di LORENZO PONGILUPPI, *Canto piano e canto fratto nei codici del monastero di San Pietro in Modena*, tesi di laurea (rel. Daniele Torelli), Università degli Studi di Parma, a.a. 2002-2003, studia dettagliatamente la notazione di un gruppo di manoscritti che mette bene in evidenza questa caratteristica, con l'impiego di figure che non facilmente si riconducono meccanicamente e univocamente a un valore mensurale fisso. Cfr. quanto pubblicato in LORENZO PONGILUPPI, *Canto fratto nei codici del monastero benedettino di San Pietro di Modena: aspetti della notazione*, in *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, pp. 121-152.

42 Non è raro imbattersi negli scempî e smembramenti operati da antiquari senza scrupoli, se non addirittura – ancora oggi – in paralumi che urlano vendetta.

cazione' del più semplice canto piano. Innanzitutto, sotto forma di polifonie: sicuramente semplici polifonie secondo i modelli della diafonia, del *cantus binatim*, in cui la melodia veniva *secundata* estemporaneamente, come *contrappunto alla mente*, o nella tradizione del cantare *super librum*[43]. Le attestazioni manoscritte sono, in proporzione, meno numerose, ma nuovi esempi emergono via via che le ricerche si fanno più approfondite e sistematiche[44] e, d'altra parte, veramente corrispondono ai modelli dell'improvvisazione. Il *Credo binatim* qui pubblicato a titolo d'esempio riprende la trascrizione di F. D'Accone da un manoscritto della Biblioteca degli Intronati in Siena che elabora il celebre *Credo Cardinalis*[45]:

---

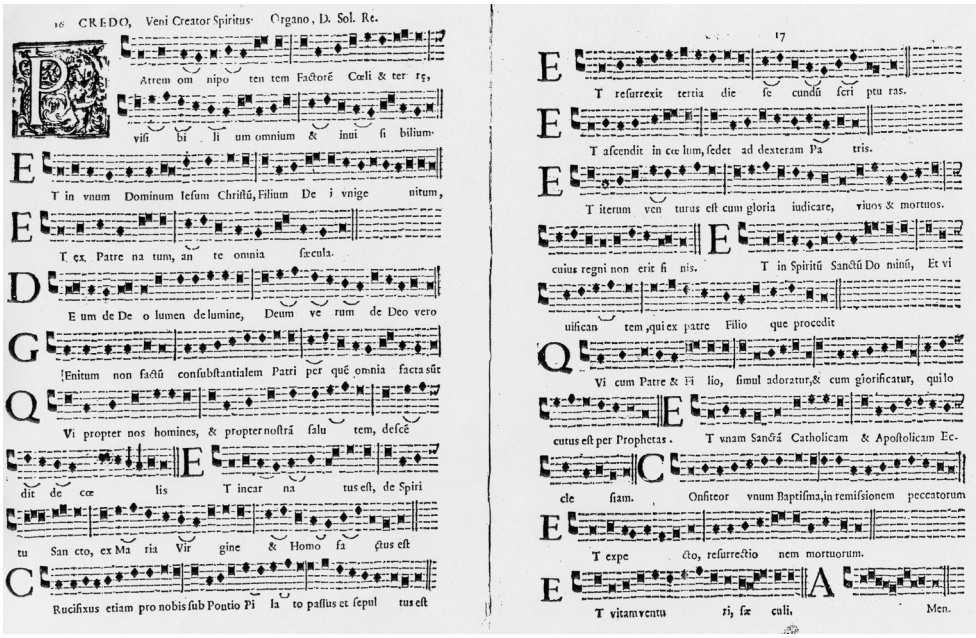
43 Dopo il fondamentale saggio di F. ALBERTO GALLO, *The Practice of 'Cantus Planus Binatim' in Italy from the beginning of the Fourteenth to the beginning of the Sixteenth Century*, in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, atti del convegno internazionale Cividale del Friuli (22-24 agosto 1980), a cura di Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli, Roma, Torre d'Orfeo, 1989, pp. 13-30, cfr. ANTONIO LOVATO, *Cantus binatim e canto fratto*, in *Trent'anni di ricerche musicologiche*. Studi in onore di F. Alberto Gallo, a cura di Patrizia Dalla Vecchia e Donatella Restani, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 73-95, e, ID., *Canto fratto e polifonie semplici nella tradizione liturgica della Basilica di San Marco*, in *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, a cura di Francesco Passadore, Franco Rossi, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 1998, pp. 85-102. Inoltre, due importanti convegni hanno raccolto nuovi contributi: *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, atti del XV Seminario di studio (Venezia, 2-4 maggio 1996, Fondazione Ugo e Olga Levi), a cura di Giulio Cattin e F. Alberto Gallo, Bologna, Il Mulino, 2002 (in particolare ANTONIO LOVATO, *Polifonie semplici in fonti e trattati italiani dei secoli XVII-XIX*, pp. 291-310), e *Polifonie semplici*. Atti del convegno internazionale di studi (Arezzo, dicembre 2001), a cura di Francesco Facchin, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo - Centro Studi Guidoniani, 2003 (e cfr. specie i lavori di ANTONIO LOVATO, *Polifonie semplici in trattati dei secoli XVII-XVIII. Riflessioni sulla continuità di una tradizione tra oralità e scrittura*, pp. 9-26; LANFRANCO MENGA, *Modificazione della prassi esecutiva dalle forme monodiche alle prime polifonie*, pp. 27-30; ANGELO RUSCONI, *Polifonia semplice in codici liturgici: due nuove fonti*, pp. 39-64). Interessanti prospettive anche nel più recente lavoro di ALBA SCOTTI, *Individualità e pragmatismo delle notazioni di brani di polifonia semplice in manoscritti italiani*, in *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, pp. 59-68.

44 Anche questi repertori in polifonia semplice rientrano tra le indagini del progetto RAPHAEL diretto da Marco Gozzi: cfr. http://bbcc.unile.it/raphael.htm

45 Cfr. FRANK A. D'ACCONE, *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, The University of Chicago Press, 1997, p. 96, mentre una riproduzione del manoscritto di Siena, Biblioteca Comunale degl'Intronati, H.I.10 (sec. XIV) , c. 321*v* si legge in MARCO GOZZI, *Canto gregoriano e canto fratto*, in *Il canto fratto nei manoscritti della Fondazione Biblioteca S. Bernardino di Trento*, catalogo di Giulia Gabrielli, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni librari e archivistici, 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 28), pp. 16-47: 41, insieme ad altri esempi affini.

I-Sc, H.I.10, c. 321*v*. *Credo binatim* (da F. D'Accone).

Credo sia di grande interesse – nell'ambito del nostro discorso – sottolineare come il canto *secundato* dovesse essere in grado di guadagnare facilmente posizioni più 'alte' dal punto di vista della funzionalità liturgica, realizzando, a partire dal semplice canto liturgico, una soluzione atta a meglio corrispondere a un grado festivo maggiore. Inoltre, anche il canto fratto offre ulteriori possibilità per elaborare un altro modulo esecutivo in grado di amplificare con semplicità l'efficacia festiva della musica: anche questo repertorio si prestava infatti alla prassi dell'alternanza con l'organo e, a titolo d'esempio, mi piace ricordare il contributo di uno dei personaggi centrali della musica figurata del primo Seicento: Ludovico da Viadana, autore di un'interessantissima raccolta – la più ignorata della sua produzione – pubblicata a fine carriera, nel 1619:



LUDOVICO DA VIADANA, *Ventiquattro Credo* [...], Venezia, 1619: *Credo Veni Creator Spiritus*.

Ventiquattro Credo a Canto Fermo Sopra i Tuoni delli Hinni, che Santa Chiesa usa cantare, col versetto, Et Incarnatus est, in Musica, à chi piace. Con le Quattro Antiphone, della Madonna in Tuono Feriale. Di Fra Lodovico Viadana Min. Osservante. Dedicati alla Lode e Gloria del P. S. Francesco, di S. Lucia Benedetta, e di tutti gli Spiriti Beati del Paradiso. In Venetia, Appresso Bartholomeo Magni. M DC XIX.

Il principio è piuttosto semplice: le melodie degli inni vengono reimpiegate secondo un efficace procedimento che combina centonizzazione e variazione del materiale melodico per adattarlo alla struttura a versetti antifonali del *Credo*, ossia ad applicare alle melodie strofiche degli inni un genere testuale che strofico non è. L'esempio proposto elabora il celebre inno pentecostale *Veni Creator Spiritus*, e dimostra bene gli intenti e il metodo lodoviciano.

Oltre a fornire un bell'esempio d'autore di canto fratto, Viadana stesso formula alcune prescrizioni per l'applicazione del modulo esecutivo dell'*alternatim*[46]:

> ORDINE DI SONAR CON L'ORGANO.
> L'Organo sarà sempre il Primo a Sonare, per lasciar poi in tuono il Credo, che s'haverà da Cantare. Il Coro comincierà sempre il Primo verso, PATREM OMNIPOTENTEM, come si costuma in Roma, perche gli toccherà poi anco il verso, ET INCARNATUS EST, à quale si potrà cantar anco in Musica, (se altri si compiacerà) ma con misura larga, con gravità, e divotione. Cantando poi senza Organo, farà ciascuno a suo beneplacito.

Da quest'opera in poi (anche dal punto di vista cronologico), il limite delle diverse possibilità sembra essere stato solo quello della fantasia: per esempio, in un altro manoscritto trentino – ancora d'ambiente francescano – possiamo leggere una sequenza *Dies Irae* composta in canto fratto settecentesco, ormai rigorosamente mensurale, ma strutturata in modo da essere eseguita a versi alternati con il *Chorus* in canto piano, per il quale tuttavia si suggerisce una realizzazione in polifonia semplice parallela, a note rosse[47].

---

46 Si noterà che l'*alternatim* sul testo del Credo è in contrasto con quanto prescritto sin dal *Caeremoniale Episcoporum* del 1600: un altro indizio di come la prassi avesse un radicamento molto maggiore dei divieti ecclesiastici. Quest'opera è esaminata e discussa più dettagliatamente in TORELLI, *Canto fratto e notazioni ritmiche*, pp. 480-486 e ho preparato una scelta di brani per il volume *Cantus fractus italiano: un'antologia*, a cura di Marco Gozzi, Hildesheim, Georg Olms (Musica Mensurabilis, 4), in corso di stampa.

47 Il manoscritto 327 è censito in *Il canto fratto nei manoscritti della Fondazione Biblioteca S. Bernardino di Trento*, catalogo di Giulia Gabrielli, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni librari e archivistici, 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 28), pp. 128-134, e studiato in GIULIA GABRIELLI, *Il manoscritto 327 della Fondazione Biblioteca San Bernardino di Trento*, in *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, pp. 93-120.

I-TRsf, Kyriale-graduale 4 (ms. 327), c. 91*r*: *Dies irae*.

Poco più avanti nel manoscritto, infine, troviamo due altri *Dies Irae* (cc. 101*v*-102*r*), ora esclusivamente vocali, ma composti nell'alternanza tra versetti in canto fratto polifonico a tre voci, anch'essi *a vicenda col Coro*, ossia con il canto piano.

I-TRsf, Kyriale-graduale 4 (ms. 327), cc. 101*v*-102*r*: *Dies Irae. Quantus tremor.*

Con questo esempio si apre la questione dei rapporti tra canto piano e polifonia e tuttavia, sebbene questi siano documentati largamente sin dal tardo Medioevo, a tutt'oggi rimangono la Cenerentola degli studi: un terreno d'indagine ancora fin troppo vergine che certamente richiede coraggio, ma che potrebbe fare nuova luce sulle relazioni tra la cantoria dei professionisti della musica figurata e il *choro clericorum*[48].

Da ultimo, è necessario ancora evocare – almeno brevemente – il genere del falsobordone. Sebbene, probabilmente, questo fosse piuttosto di competenza dei cantori professionisti e solo raramente del clero (e comunque eseguibile solo dai

48 Qualche anno fa, la miscellanea *Plainsong in the Age of Polyphony*, edited by Thomas Forrest Kelly, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 (Cambridge Studies in Performance Practice, 2) prometteva nel titolo più di quanto mantenesse nei contenuti: in sostanza, solo il saggio di RICHARD SHERR, *The Performance of Chant in the Renaissance and its Interactions with Polyphony*, in *Plainsong in the Age of Polyphony*, pp. 178-208, teneva nella giusta considerazione il titolo della collana, con un solo altro contributo che esaminava anche la questione dell'*alternatim* tra vocalità diverse: JOHN CALDWELL, *Plainsong and Polyphony, 1250-1550*, pp. 6-31. Ben poco è stato pubblicato da allora.

cantori ecclesiastici formati alla musica figurata), sono convinto che si sia finora molto sottovalutata l'incidenza di questa forma – ma sarebbe meglio parlare di «queste forme», al plurale – nelle scelte di repertorio delle cappelle musicali. Diversamente, riuscirebbe difficile spiegare la quantità impressionante di raccolte edite, mandate a stampa anche da compositori di grande fama e estremamente versati nella polifonia dotta. Non abbiamo bisogno di allontanarci dalla figura di Viadana per ricordare validi esempi: il Francescano consegnò alle stampe ben due raccolte: una prima a cinque voci nel 1596 e una di *Falsi bordoni con i Sicut erat* a otto voci nel 1612, comprendente anche un *Te Deum* e un *Salve Regina* la cui scrittura si colloca tra l'altro anch'essa in un ambito di 'contaminazione', ai limiti tra polifonia omoritmica e falsobordone vero e proprio[49].

Si potrebbe ancora accennare al genere della lauda controriformistica, che nel nostro periodo conosce un rinnovamento impressionante, rivelando anche in questo caso curiose relazioni tra intonazioni monodiche e polifonia. Tuttavia, non andrò oltre: sebbene si riscontri in molte raccolte una strutturazione che tende molto a ricalcare i modelli del libro liturgico tanto da configurare in alcuni casi una sorta di para-liturgia devozionale[50], in questa disamina ci eravamo posti quale limite la sola musica strettamente liturgica.

Con questo, credo di avere completato un primo giro d'orizzonte, ricordando quanto diverse e quanto numerose fossero – nella musica per la liturgia tra Cinque e Seicento – le alternative alla musica figurata, dominio dei musicisti professionisti e delle compagini organizzate. Ma, soprattutto, quanto le diverse forme rappresentassero, ognuna, una soluzione di diversa efficacia per rispondere adeguatamente alle esigenze di dignità liturgica, così puntualmente classificate nei diversi gradi di festività che le riforme liturgiche post-tridentine avevano istituito. Il solo cosiddetto «canto liturgico della chiesa cattolica», che finora si è voluto vedere solo come canto gregoriano piano e monodico, dimostra una vitalità e una fecondità degne della potenza espressiva dell'età barocca, ribadite dalla scoperta di ogni nuovo testimone. Credo che futuri approfondimenti sulle combinazioni e interazioni tra tutti questi generi nel contributo musicale alle celebrazioni potranno restituirci

---

49 Sull'ampia produzione di falsibordoni del Francescano, cfr. MURRAY C. BRADSHAW, *Lodovico Viadana as a Composer of Falsobordoni*, «Studi musicali» XIX/1 (1990), pp. 91-131, oltre al buon volume di IGNAZIO MACCHIARELLA, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.

50 Il fenomeno è studiato in DANIELE TORELLI, *Cinquecentine musicali e repertori laudistici a Torino: le 'Lodi Devote' di G. B. Ratteri*, in *Bibliofilia Subalpina. Quaderno 2002*, a cura di Francesco Malaguzzi, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2002, pp. 19-76, e, più recentemente, ulteriormente documentato in DANIELE TORELLI, *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. 196-235.

un'immagine più fedele del suono delle nostre chiese, sicuramente ricco e vario anche nelle piccole istituzioni, oppure quando non si potevano, o non si volevano, spendere denari per coinvolgere i professionisti della musica[51].

[51] Resta da auspicare che qualche prossima produzione concertistica – perché quelle discografiche sembrano ormai aver esalato l'ultimo respiro, o comunque non essere in grado di pubblicare altro che ristampe – abbia la curiosità e il coraggio di riportare in vita qualche liturgia articolata in tanta varietà di linguaggi espressivi musicali: ma temo che questo sia un combattimento contro i mulini a vento dall'esito ancora più incerto delle mie "provocazioni musicologiche".

LICIA MARI

Prassi esecutiva nella Cappella Palatina di Santa Barbara in Mantova: alcune riflessioni

PRASSI ESECUTIVA NELLA BASILICA PALATINA DI SANTA BARBARA IN MANTOVA: ALCUNE RIFLESSIONI

Questo scritto è nato dall'analisi di alcuni documenti conservati nell'archivio della basilica palatina di S. Barbara in Mantova, analisi che ha generato una serie di riflessioni, ma anche diversi interrogativi. Uno dei nodi interpretativi dell'attività musicale nella chiesa gonzaghesca riguarda il ruolo dell'organo e, di conseguenza, l'approccio esecutivo a molto del repertorio della cappella musicale che ancora oggi si conserva. I tre pagamenti del 1580 di seguito riportati[1] sono un piccolo segnale che merita però di essere considerato:

1. Adì ultimo febbraro 1580

Reverendo signor Massaro di commissione del Reverendo Capitolo pagarete a Don Pietro Antonio per haver scritto le messe a cinque voci di Sua Altezza Serenissima et di sua commissione le carte sono n° 7 in forma piccola a soldi doi la carta importa L.7-0-0

et più a Bonifacio Visconti per haver scritto gli Motetti di Sua Altezza Serenissima et sono carte n° sesanta L. 6-0-0

et più al detto per haver scritto alcuni salmi del Brusco de quelli ultimamente reformati per diverse feste L. 2-0-0

et più pagarete a Don Giuseppe Vicentini per carta datta alli infrascritti scrittori fogli n° 70 L. 3-10-0

et per carta datta in più volte a Don Govanni Jacomo Gastoldo per scrivere i salmi reformati L. 1-12-0

et più per foglij 75 datti a Messer Hippolito Borella di commissione di Monsignor Priore nostro per partire i salmi del Bruscho L. 3-15-0

2. Adì 22 giugno 1580

Reverendo signor Massaro di commissione del venerando Capitolo di Santa Barbara pagarete a Adriano Conti chierico della sudetta chiesa li infrascritti denari, per carta rigata datta per servitio di sudetta chiesa et di comissione de Monsignor priore

---

1 Archivio Storico Diocesano di Mantova (d'ora in avanti ASDMn), Archivio della basilica di Santa Barbara (d'ora in avanti SB), b. 81a.

prima per foglij di carta rigata n° 50 datti a Don Giovanni Jacomo Gastoldi a un soldo el folio L. 2-10-0
item per foglij di carta rigata n° 25 datta a mr. Hippolito Borello per spartire i salmi del Brusco L. 1-5-0
item per [haver] acoppiato faciatte n° 25 de hinni per bisogno di sudetta a un soldo la faciata L. 1-6-0

3. Adì 20 ottobre 1580
Reverendo signor Massaro di commissione del venerando Capitolo pagarete lire dodici a messer Hippolito Borello per aver partiti li salmi del Bruscho n° trenta quatro, et uno quinterno de carta quali sono in tutto L. 12-0-0
Et più per lire [libre] sette di salami a soldi dieci la libra datti al Rabaza spagnolo di onoranza per haver scritto il breviario di Santa Barbara che sono in tutto lire trei et meggia L. 3-10-0

L'elemento che appare di maggiore interesse è il fatto che diversi salmi vengano "partiti", con un lavoro che dura alcuni mesi. Compaiono anche indicazioni sul contesto, cioè il momento in cui tali documenti si collocano rispetto alle vicende relative alla vita della basilica palatina: la liturgia che si va definendo, la musica che si esegue.

Ma non si deve trascurare la questione riguardante l'autore dei salmi, la prima da affrontare. "Brusco/Bruscho" sembra essere identificabile, a prima vista, con Giulio Bruschi, musicista caro a Guglielmo Gonzaga e molto importante nei primi anni della vita musicale della chiesa. Ma già iniziano gli interrogativi, in quanto la ricostruzione della biografia del musicista presenta alcuni problemi. Infatti, per quanto emerge dai documenti fin qui rintracciati, Giulio Bruschi risulta presente in cattedrale fino al 1575 (come canonico)[2]. Dal 1576 il suo nome scompare dalla lista dei provvisionati[3]: purtroppo non si riesce al momento a datare la morte, in quanto il registro necrologico cittadino si ferma al 7 aprile 1576[4], senza segnalarne il decesso, e riparte con il 1578[5], sempre senza contemplarne il nome. Già Iain Fenlon ha cercato di ricostruirne la figura, fermandosi però al 1569[6]. Giulio Bru-

2 ASDMn, Archivio del Capitolo della Cattedrale, b. 9, *Contabilità 1567-1575*.

3 *Ivi*, b. 31, *Contabilità 1545-1621*.

4 Archivio di Stato di Mantova (d'ora in avanti ASMn), Archivio Gonzaga (d'ora in avanti AG), Registri necrologici, vol. 12.

5 *Ivi*, vol. 13.

6 Cfr. IAIN FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 134-151, in particolare pp. 141-142. Fenlon identifica con Bruschi il «Don Giulio» citato nella parte centrale di una lettera del Vescovo di Verona al duca di Mantova del 17 agosto 1569 (ASMn, AG, b. 1501, fasc. II/2, cc. 573-574), anche se l'interpretazione pone alcuni dubbi, dato che il

schi fa parte del clero della Cattedrale (fin dal 1552)[7], ma non si trasferisce mai, contrariamente ad altri sacerdoti, nel Capitolo di Santa Barbara. Eppure il duca gli affida molti incarichi, sia per quanto riguarda lavori in basilica[8], che cerimonie, contatti con musicisti[9], composizione di musiche specifiche per S. Barbara (messe e salmi). Con atto del 20 febbraio 1561[10], il duca Guglielmo Gonzaga dona a Bruschi due pezze di terra nella campagna di Marmirolo «ut gratissima est nobis servitus dilecti filii nostri don Julii Bruschi, quem assidue nostro intentum servitio libentissime omnes sustinere labores».

Alcuni documenti possono essere richiamati per sottolineare l'attività di questo musicista e il suo ruolo all'interno della corte gonzaghesca:

1563, 19 agosto

il duca Guglielmo scrive, da Mantova, al Priore di San Savinio di Piacenza: chiama Bruschi suo «maestro di cappella» e lo manda presso il Priore per una questione non specificata[11].

1563, 4 settembre

Bruschi scrive al duca Guglielmo da Roma, ove si trova per una serie di questioni riguardanti la corte, tra cui una vicenda che coinvolge i Piperari di Mantova, per la quale si stanno interessando sia il cardinale Francesco Gonzaga[12] (cugino di

testo inizia parlando di un certo «Don Giulio Pace». Non si deve confondere il Giulio Bruschi qui considerato con l'omonimo (morto dopo il 1627) contemplato su *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

7 ASDMn, Archivio del Capitolo della Cattedrale, *Libri di Masseria* dal 1552 al 1560 (vedi FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, cit., p. 161).

8 Vedi ad esempio la lettera del duca Guglielmo al canonico Ceruto del 19 giugno 1565 (ASMn, AG, b. 2976, c. 99) in cui, tra le altre raccomandazioni, si chiede a Bruschi di far «provigione di prede per il Campanile» e di «solecitare l'opera».

9 Vedi ad esempio il pagamento datato 23 agosto 1563 «per haver condutto da Mantoa ale Brede messer don Iulio Brusco messer Girolamo da Urbino» (ASMn, AG. b. 3124), che segnala i rapporti con Cavazzoni, fondamentali per il contatto con Graziadio Antegnati e la realizzazione dell'organo della basilica palatina.

10 ASMn, AG, *Decreti*, l. 46, c. 89.

11 ASMn, AG, b. 2946, l. 355, c. 93v. (FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, cit., p. 142). Il 28 gennaio 1564 da Marmirolo (Mantova) stessi mittente e destinatario, richiamata la medesima questione (*Ivi*, c. 103v). Un'altra occasione di utilizzo per mansioni varie è rintracciabile in una lettera del 22 giugno 1564 (da Mantova): il duca scrive all'ambasciatore di Venezia mandando Bruschi a contattare un gentiluomo in occasione del battesimo della figlia Margherita (*Ivi*, cc. 123-124).

12 Con una lettera del 4 settembre 1563, da Roma, al duca Guglielmo (ASMn, AG, b. 893, fasc. III, cc. 387-388) il cardinale Francesco assicura di aver ricevuto l'ambasciata da don Giulio Bruschi; richiama la questione dei Piperari e prega di favorirli pur facendo giustizia (altre lettere

Guglielmo) che il cardinale Borromeo[13]. Grazie al prelato Gonzaga, Bruschi può assistere ad una messa celebrata alla presenza del pontefice e dei cardinali più importanti, in cui canta la Cappella del papa; il musicista annota che vi è la metà dei cantori «quali sono buonissimi»[14].

1565, 15 giugno

Bruschi scrive al duca Gugliemo, da Mantova, le sue impressioni su alcuni cantanti della cappella del cardinale d'Augusta, che egli ha invitato «a cantar la messa»; un castrato spagnolo, molto bravo, sembra intenzionato a servire Sua Altezza. «Quanto al componere de' salmi, Idio gratie sono stati tutti fatti sin al presente, e cantati, e spero che così faremo per l'havenire»[15].

1565, 22 giugno

il duca scrive a Bruschi, da Casale Monferrato: è contento per il castrato; raccomanda che curi la cappella, dopo la partenza di Giovanni Contino; gli spiace che con il caldo debba comporre tanto. Non è contento che Graziadio parta senza aver finito l'opera[16].

1565, 28 giugno

Bruschi scrive, da Mantova, al duca Guglielmo: oltre ad indicazioni sui lavori al campanile di S. Barbara, informa che [Camillo] Cadalora ha cantato la messa *della Croce*; Giovanni Maria [Migliorini] quella *dell'ottava* con l'organo suonato da messer Girolamo [Cavazzoni]. Bruschi ha finito il *Domine probasti* [17].

---

successive ribadiscono tale concetto). Il contatto con Bruschi prosegue nei mesi seguenti: in una lettera del 4 dicembre 1563 (*Ivi*, cc. 415-416), il cardinale chiede al Castellano di Mantova che parli con il duca riguardo alla pensione di 30 scudi per don Costanzo Petratti di cui il musicista gli ha scritto.

13 Il cardinale Borromeo si trova a Roma e con una lettera al duca Gonzaga del 29 settembre 1563 (*Ivi*, fasc. V, cc. 463-464) prega di sistemare il credito che gli Addi di Milano e i Rezonichi di Venezia hanno con i Piperari di Mantova.

14 *Ivi*, fasc. VIII, c. 729-730: Bruschi conclude la missiva scrivendo che entro due o tre giorni lascerà la città per andare al Santuario della Madonna di Loreto. Questo è confermato dalla lettera al duca del 7 settembre 1563 (*Ivi*, cc. 735-736), in cui il musicista informa che sta per partire da Roma.

15 ASMn, AG, b. 2573, fasc. XXIII, cc. 650-651.

16 ASMn, AG, b. 2976, cc. 99v-100. L'«opera» citata è evidentemente l'organo di Graziadio Antegnati per la basilica di Santa Barbara.

17 ASMn, AG, b. 2573, fasc. XXIII, c. 652 (FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, cit., p. 151). Camillo Cadalora e Giovanni Maria Migliorini si trovano nella lista di provvisioni riferibile ai sacerdoti di Santa Barbara datata giugno 1565 (ASMn, AG, b. 2573, fasc. XXIX, c. 754).

1565, 27 giugno

Massimiliano Gonzaga del Borgo scrive, da Mantova, al duca Guglielmo sottolineando l'impegno che don Giulio profonde nel suo servizio; informa che Giovanni Contino aspetterà il ritorno di Sua Altezza; segnala la nuova presenza di un soprano castrato, che con un tenore spagnolo e un contralto fiammingo hanno cantato al vespro il Magnificat. Sono «tre voci rare», sembra che siano disposti ad andare a Casale Monferrato per incontrare il duca, cosa che è stata accolta con soddisfazione anche da don Giulio e don Vincenzo[18].

1565, 17 luglio

il duca Guglielmo, da Casale Monferrato, scrive a Bruschi: oltre a indicazioni riguardo ai lavori sul campanile di Santa Barbara, chiede che si curi che il basso in arrivo da Roma sia trattato bene[19].

22 luglio

il duca (oltre a trattare di nuovo del campanile) ribadisce che Bruschi abbia cura del basso, che dovrebbe diventare bravo come Fumone[20].

Da quanto appare dalle vicende biografiche di Bruschi si può supporre che la sua musica continui ad essere eseguita, proprio per la considerazione che il duca aveva per lui. Infatti un'altra ipotesi potrebbe essere quella che si tratti di un altro musicista dal medesimo cognome: una possibilità può essere quella di considerare Francesco Bruschi, che ritroviamo mansionario in cattedrale dal 1577[21]. Poteva già aver scritto tanto nel 1580? Sembra improbabile, tanto più che di lui non si hanno notizie particolari di attività di composizione musicale. Unico riferimento di un certo rilievo, finora noto, è quello riportato in una lettera di Paolo Faccone

---

18 AG, b. 2573, fasc. XXVII, cc. 696-697. Don Vincenzo potrebbe essere il canonico Sesto, appartenente al clero della Cattedrale fino al 1578 (ASDMn, Archivio del Capitolo della Cattedrale, b. 31, liste dei sacerdoti). Con lui Bruschi, nel 1569, ha alcuni problemi per questioni di denaro (ASMn, AG, b. 2581: lettere di Luigi Rogna - 28 luglio, del Cavaliere Capilupi - 6 agosto, di Giulio Bruschi e Vincenzo Sesti – 9 agosto). Un «Garzia Spagnuolo» risulta pagato in un elenco non datato (ma assegnato agli anni 1566-1570) di musicisti al servizio della corte (ASMn, AG, b. 3146, c. 8v, riportato in. FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, cit., p. 163, n. 82). Nel medesimo elenco, che si apre con il maestro di cappella Giaches de Wert, compare «Don Giuglio Brusco, il quale non leva più le sue paghe, Ducati tre».

19 ASMn, AG, b. 2950, l. 368a, c. 24v.

20 *Ivi*, c. 28. Pietro Paolo Funcone da Fumone è stato basso per qualche tempo presso Guglielmo e poi impiegato presso la cappella papale (vedi, ad esempio, lettera del duca a Francesco Tonnina, da Bologna, del I dicembre 1564 - ASMn, AG, b. 2946, l. 355, cc. 147-148v).

21 ASDMn, Capitolo della Cattedrale, b. 31, Lista di sacerdoti. Da liste simili si ricava che nel 1575 è diacono (*Ivi*, b.9), e nel 1576 cappellano (*Ivi*, b. 31).

da Roma a Federico Cattaneo del 19 ottobre 1586, in cui si informa degli spostamenti sia di un cantante, sia di Giovanni Maria Nanino e si prega di rendere noto ciò anche a «Francesco Bruschi mansionario in San Pietro»[22].

Dunque la figura di Giulio Bruschi appare la più credibile in questo contesto, e si può completare la sua conoscenza esaminando le composizioni giunte fino a noi. Nel repertorio della basilica troviamo tre messe a cinque voci: per le feste del semidoppio maggiore, per le feste del doppio minore (entrambe con correzioni e l'indicazione "messa revista")[23] e una messa della feria (*die lune*, in una raccolta di autori diversi, che comprende Giaches de Wert, Guglielmo Gonzaga, Francesco Rovigo, Gian Giacomo Gastoldi, Vincenzo Suardi, Paolo Pezzani)[24]. Sempre nel repertorio della basilica, non risultano salmi, tuttavia ce ne sono diversi adespoti, sicuramente da esaminare, ma che riescono di difficile attribuzione: tra di essi si segnalano due raccolte (con molte lacune) in cui si individua il *Domine probasti*[25] .

Non si rintracciano, a quanto al momento risulta, "partiture/spartiture", ma sono emersi due salmi manoscritti datati XVI sec. che presentano un basso per l'organo:

- *Dixit Dominus* (a 5 voci)[26]: il basso è spartito e con qualche numero
- *Salvum me fac Domine*, *Conserva me Domine*, *Exaudi Domine* (a 4 voci)[27]: il «basso da sonare» non presenta né numeri né spartitura[28].

Dall'osservazione della grafia, però, la datazione non appare così certa: potrebbe trattarsi della fine del XVI secolo, ma anche dell'inizio del XVII[29]. Si tratta comunque di due esempi non troppo lontani dal periodo in oggetto.

---

22 ASMn, AG, b. 944: segnalata in SUSAN PARISI, *Ducal patronage of music in Mantua, 1587-1627: an archival study*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989, p. 533, n. 708.

23 Guglielmo Barblan (a cura di), *Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova*, Firenze, Olschki, 1972, schede n. 119 e n. 120. Le messe sono conservate a Milano, Biblioteca del Conservatorio, Fondo Santa Barbara, S.B. 174 e S.B. 34; l'edizione moderna è stata pubblicata a cura di Ottavio Beretta nel volume *The Gonzaga Masses, Messe di Gian Giacomo Gastoldi, Alessandro Striggio, Giacomo Castrati, Giulio Bruschi*, CMM 108-2, American Institute of Musicology, 2007.

24 Barblan (a cura di), *Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova*, cit., scheda n. 92. La messa è conservata a Milano, Biblioteca del Conservatorio, Fondo Santa Barbara, S.B. 180 e l'edizione moderna è stata pubblicata a cura di Ottavio Beretta nel volume *The Gonzaga Masses, Missae in feriis per annum,* CMM 108-3, American Institute of Musicology, 2000.

25 Barblan, *Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova*, cit., scheda n. 33 (S.B. 2) e scheda n. 64 (S.B. 195/3).

26 *Ivi*, scheda n. 79 (S.B. 12).

27 *Ivi*, scheda n. 61 (S.B. 15).

28 La parte del basso per l'organo è di formato più piccolo rispetto alle altre carte, ma la grafia sembra la medesima delle parti vocali.

29 Quest'ultimo dato potrebbe essere rafforzato, per quanto riguarda il *Dixit Dominus*, dal fatto che a c. 2v della parte dell'Alto sono annotati - da altra mano- i nomi di quattro cantori: «Basso,

Come già sottolineato, i documenti del 1580 forniscono indicazioni sulle vicende di Santa Barbara: siamo vicini all'approvazione definitiva da parte del papa di Messale e Breviario (1583) e il pagamento a «Rabaza spagnolo»[30] è significativo. Ma ancora più interessante è il fervere di lavoro per la copiatura e l'elaborazione del repertorio che prevede nuovi testi per le feste proprie della liturgia barbarina. La citazione di «salmi reformati» sembra sottintendere questa attività[31], che si sta svolgendo da tempo, che necessita di approvazione da Roma (la corrispondenza in questo senso è assai corposa[32]), e che coinvolge diverse figure.

Sig.r Fantino di san Pietro / Tenore, Sig.r Orlando di san Pietro / Alto, Sig.r Morello / Soprano, Strattarollo». Tra essi, si sono riconosciuti: don Francesco Orlandi, attivo in Cattedrale dal 1608 al 1625 (cfr. PARISI, *Ducal patronage of music in Mantua, 1587-1627: an archival study*, cit., p. 536) e don Francesco Morelli, attivo in Santa Barbara tra il 1627 e il 1628 (*Ivi*, p. 524).

30 Si dovrebbe trattare di Giovanni Girolamo Rabassa, coinvolto nelle fasi di stesura e revisione del Breviario, come risulta da una lettera del duca Guglielmo ad Orazio Scotia del 28 dicembre 1579 (ASMn, AG, b. 2986, libro 9, cc. 166-167): «Mandatemi quanto prima potrete per il Rabassa il breviario di Santa Barbara appostillato d'ordine di Monsignor Illustrissimo Caraffa et della Congregatione a ciò deputata, sì come dite che farete con la detta vostra, et acciò potiamo meglio conformarci con la volontà di Sua Santità Illustrissima et della Congregatione sudetta; avisateci su quali annotationi insistano principalmente». In seguito, il 9 gennaio 1580, lo stesso Rabassa scrive da Roma ad Aurelio Zibramonti (segretario e consigliere del duca) (AG, b. 926, fasc. Diversi II/1, cc. 444-445), informandolo sulle osservazioni sollevate dalla Congregazione dei Riti riguardo a Messale e Breviario. Si annotano i problemi «nella domenica di passione dove si dicono le lettioni di Ruth e non di Hieremia che sono più proprie», inoltre «si pone il salmo Miserere in molte feste solenni che di raggione non ci dovria andare, come nella Pentecoste», e ancora «le orationi del breviario non sono conforme al messale». I contatti a questo riguardo proseguono lungo l'anno, sempre con lettere ad Aurelio Zibramonti. In quella del 18 marzo 1580 (*Ivi*, cc. 469-470), Rabassa ribadisce che sta seguendo le questioni liturgiche con Federico Cattaneo, al quale però ha demandato il compito di scriverne i particolari. In effetti, nelle lettere successive (9 aprile e 21 maggio 1580, *Ivi*, cc. 488-489 e cc. 503-504), chiede di ricevere il suo onorario tramite il Cattaneo, senza aggiungere indicazioni sui compiti svolti.

31 Accanto alle necessità della liturgia per la basilica palatina, non si deve dimenticare che anche a Roma si era provveduto alla riforma del Breviario, la cui pubblicazione è datata 1568.

32 Un recente saggio di tale corrispondenza si trova in PAOLA BESUTTI, *Quante erano le messe mantovane? Nuovi elementi su Palestrina e il repertorio musicale per Santa Barbara*, in G. Rostirolla-S. Soldati-E. Zomparelli (a cura di), *Palestrina e l'Europa*, Atti del III Convegno Internazionale di Studi, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina 2006, pp. 707-742: 714-721. Le discussioni si protraggono a lungo e anche su particolari minuti, come si può vedere ad esempio in una lettera del duca Guglielmo al Padre Abate della Pace (tramite con il Cardinale Antonio Carafa, ultimo revisore su incarico del papa) del 29 luglio 1583 (ASMn, AG, b. 2986, libro 10, cc. 62-63), in cui viene presentata un'ulteriore proposta per alcune parole del «Capitolo di Nona» per la festa della Natività di San Giovanni Battista.

Compare Giuseppe Vicentini, uno dei copisti più sfruttati[33]; si nominano i mottetti del duca Guglielmo e i salmi di Gian Giacomo Gastoldi, che è già uno dei musicisti importanti della cappella[34]. Nel 1580, inoltre, si paga Vicentini anche per aver copiato una messa della domenica di Palestrina, di recente oggetto di discussione come ulteriore contributo del compositore al repertorio della basilica palatina[35].

La terminologia usata per questi pagamenti opera alcune distinzioni: "scritto" è il vocabolo più usato e il contesto per la maggior parte ne chiarisce il significato. Alcuni esempi, però, sono ancora più precisi: il 3 ottobre 1580 vengono pagati a Pietro Antonio Andreasi diacono di S. Barbara[36] lire tre «per havere scritto faciate sessanta, cioè le note et le parole de li salmi de messer Giovanni Giacomo Gastoldi, mansionario nella sudetta chiesa»[37]. A volte si sceglie il termine "copiato", che risulta inequivocabile, come ad esempio nei pagamenti al diacono Pietro Antonio del 5 aprile 1580 per «haver ricoppiatto l'hinno della passione, et quello dell'Annunciatione della Madonna di faciatte n. 22» o del [4] giugno per «haver ricopiatto una messa di faciate n. 48»[38]. Singolare risulta il pagamento del I maggio 1579 a Gian Giacomo Gastoldi di L. 300 per aver «composto» i salmi dei doppi

---

33 I pagamenti a Giuseppe Vicentini sono testimoniati tra il 1573 e il 1584 (ASDMn, SB, bb. 38a e 81a/81b); proprio a lui vengono affidate le ultime modifiche determinate dall'approvazione definitiva della liturgia (1583), come si evince ad esempio dai pagamenti del 25 febbraio 1584 («per haver rescritto nel Hymanrio carte trenta accio li ultimi versi de molti hymni si conformino secondo la reforma del Breviario», ASDMn, SB, b. 81b), del 17 aprile 1584 («per haver scritto et notato di canto fermo tutte le messe del commune de santi (...) secondo la riforma del Messale novamente ristampato», *Ibidem*), del 16 maggio 1584 («per haver scritto due Messe cioe quella de passione Domini et l'altra ad tollendum schisma agiunte al libro dele altre Messe Votive secondo la riforma del nuovo Messale», *Ibidem*). Anche se con minore frequenza compaiono, in questi anni, pure altri copisti, come Francesco Agramonte, Pietro Antonio Andreasi, Pietro Antonio Mazzucchi, a testimonianza dell'intenso lavoro. Dopo il 1584 la figura di Vicentini sembra offuscata, ed emerge Francesco Sforza, che si impone anche per la qualità grafica delle sue realizzazioni. Vicentini, però, ricompare nel 1619, quando si registrano alcuni pagamenti per la copia di alcuni «libri da Choro» (ASDMn, SB, b. 36, fasc. 1 e *Libro 2° dell'Entrata e Spesa del Cassone di Sagristia [1619-1623],* Serie Registri, n. 20, c. 29v).

34 Nel 1580 Gastoldi è mansionario e risulta pagato – insieme al canonico Giulio Guarnieri – per aver insegnato ai chierici canto fermo, figurato e contrappunto (ASDMn, SB, b. 81a); sulla vita del musicista vedi OTTAVIO BERETTA, *Gian Giacomo Gastoldi. Profilo biografico*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XVI (1995), n. 1, pp. 121-141.

35 Pagamento del 18 ottobre 1580 (ASDMn, SB, b. 81a): cfr. BESUTTI, *Quante erano le messe mantovane? Nuovi elementi su Palestrina e il repertorio musicale per Santa Barbara*, cit., pp. 726-734.

36 Dovrebbe trattarsi di Pietro Antonio Andreasi, definito «diacono nostro» in un pagamento del 27 novembre 1579 (ASDMn, SB, b. 81a).

37 ASDMn, SB, b. 81a.

38 *Ibidem*.

minori[39]: una spesa considerevole, giustificata dalla segnalazione precisa di un compito creativo. Dunque in questo panorama non sembra essere irrilevante l'utilizzo – nei tre documenti del 1580 oggetto principale dell'indagine – del termine "partire/spartire", con riferimento ad un incarico preciso, che oltre tutto non trova molte testimonianze nel periodo. Infatti nel XVI secolo si conoscono pochi esempi di stampe in cui compare questa modalità di scrittura delle parti, tra tutti mette conto ricordare:

- Rocco Rodio, *Libro di Ricercare a quattro voci con alcune Fantasie sopra varii canti fermi* (Napoli, 1575)
- Cipriano De Rore, *Madrigali a 4 voci, spartiti ed accomodati per sonar d'ogni sorta d'istromento perfetto, et per qualunque studioso di contrapunti* (Venezia, Gardano, 1577)
- *Musica de diversi autori, La Bataglia francese, et canzon delli ucelli, insieme alcune Canzoni Francese, Partite in Caselle per sonar d'instromenti perfetto* (Venezia, Gardano, 1577)
- Antonio Valente,*Versi spirituali sopra tutte le note con diversi canoni spartiti per sonar negli organi Messe, Vespere et altri Officii divini, libro secondo* (Napoli, 1580)

È con l'inizio del Seicento che nelle stampe si trova, con maggiore frequenza, sulla parte per l'organo, anche la denominazione "Partito/Partitura"; il termine compare nelle riflessioni teoriche, legato alla prassi del basso seguente/basso continuo. L'apporto teorico, difatti, si polarizza proprio sulla struttura di questo accompagnamento da parte dell'organo, perché appare chiara la differenza tra il semplice utilizzo di accordi sulla linea del basso e l'attenzione per le varie linee delle parti vocali. Come diversi studi hanno fatto emergere[40], la questione presenta alcune sfaccettature, ma negli anni considerati appare piuttosto evidente che molti musicisti ritengono importante, per una buona realizzazione del basso generale, ciò che raccomanda Girolamo Diruta nel *Transilvano* (1609)[41]: «partite li canti, e sonate tutte le parti, ché farete un bel sentire, e non nascerà inconveniente alcuno». Sembra quindi che la direzione sia quella di suggerire un compendio preciso della voci, cioè l'intavolatura: ma un musicista attento ai nuovi fermenti e alle pratiche esecutive come Ludovico da Viadana sente la necessità di particolari precisazioni. Egli, infatti, parrebbe limitarsi a considerare la "partitura" come la sistemazione del basso per l'organo "in caselle": fatta tale operazione, però, ritiene necessario il rispetto di disposizioni specifiche, alcune delle quali possono essere qui ricordate. Nel *Secondo punto* degli avvertimenti *A' benigni lettori* nei suoi *Cento Concerti*

39 ASDMn, SB, reg. 60, *Libro Cassa 1571-1584* (serie Registri, n. 60), c. 21v.

40 Una breve ma interessante disamina sull'argomento è proposta in CLAUDIO MONTEVERDI, *Messa a 4 voci e Salmi (1650)*, edizione critica a cura di Mariella Sala, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1995, pp. 33-36.

41 GIROLAMO DIRUTA, *Seconda parte del Transilvano* (Venezia, A. Vincenti, 1609), libro IV, p. 16.

Ecclesiastici (1602)[42], infatti, Viadana scrive: «Che l'Organista sia in obbligo di suonare semplicemente la Partitura, & in particolare con la man di sotto, & se pure vuol fare qualche movimento della mano di sopra, come finire le Cadenze, o qualche Passaggio a proposito, ha da suonare in maniera tale, che il Cantore, o Cantori non vengano coperti o confusi dal troppo movimento». Nel *Terzo punto* si avvicina al pensiero di Diruta, sottolineando che «Sarà se non bene, che l'Organista habbia prima data un'occhiata a quel Concerto, che si ha da cantare, perché intendendo la natura di quella musica, farà sempre meglio gl'Accompagnamenti». Nel *Sesto punto*, infine, opera una distinzione di termini, mostrando qual è la realizzazione preferita: «Che non si è fatta la Intavolatura à questi Concerti, non per fuggir la fatica, ma per rendere più facile il suonargli à gl'Organisti, stando che non tutti suonerebbero all'improvviso l'Intavolatura, e la maggior parte suoneranno la Partitura, per essere più spedita: però potranno gl'Organisti à sua posta farsi detta Intavolatura, che a dirne il vero parla molto meglio».

Del resto, un'altra modalità possibile di presentare la *Partitura* per l'organo è quella di porre, sopra il rigo del basso, un altro rigo con la voce che mano a mano si trova più in alto[43], dando quindi solo suggerimenti molto parziali sulle parti vocali. Anche le stesse "partiture" con i diversi righi ricalcanti le parti vocali si possono presentare con opportuni accorgimenti: non compaiono le fioriture delle voci (sostituite da note lunghe)[44], o le *ligaturae*; le alterazioni sono indicate per maggior chiarezza, le linee di tenore e basso sono scambiate rispetto a quelle vocali, per dare continuità alla linea del basso dell'organo[45].

Ora, in questo quadro, è opportuno considerare l'organo di Santa Barbara e il suo utilizzo. Costruito dal Graziadio Antegnati nel 1565, è collocato in cantoria lignea, nella parete sopra una cappella minore, in *cornu Epistulae*. La presenza dei tasti spezzati[46] e l'intonazione del la3 a 466 hertz (a 20 gradi centigradi) sono due elementi che rendono lo strumento adatto alla trasposizione dei brani vocali (con comodità per i cantori), all'accompagnamento della polifonia, all'utilizzo insieme

---

42 LUDOVICO VIADANA, *Cento Concerti Ecclesiastici a una, due, tre & quattro voci [...]* (Venezia, G. Vincenti, 1602).

43 Modalità chiaramente segnalata da ADRIANO BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Eredi di G. Rossi, 1609, p. 25.

44 Ad esempio LUZZASCO LUZZASCHI, *Madrigali [...] per cantare e sonare a uno, doi, e tre soprani* (Roma, S. Verovio, 1601): contiene in partitura le voci e il basso continuo realizzato raddoppiando le voci senza le fioriture.

45 Ad esempio STEFANO NASCIMBENI, *Messe a otto voci*, (Venezia, R. Amadino, 1612): le due linee del basso per l'organo sono partite in caselle, mentre i *Crucifixus* sono in partitura: questo pare suggerire una maggiore attenzione alle parti vocali.

46 La tastiera, formata da 57 tasti da Do1 a Fa5 con prima ottava corta, possiede 7 tasti spezzati per le note Mib /Re# 2, 3, 4, 5 e Sol #/Lab 2, 3, 4.

prima di tutto a cornetti e tromboni[47]. Questo è confermato dalle testimonianze del tempo (in particolare un *Diario* manoscritto[48]), che prevedono – con diverse casistiche – il "cantare in organo". Un ulteriore esempio è dato da una descrizione delle celebrazioni per la festa di Santa Barbara del 1583:

> 3 dicembre
> (...) vespro alle 21 pontificalissimo presenti tutti i serenissimi signori et madama; sopra l'organo era il concerto con quelle giovani da Vicenza et al [fenestrone[49]] presso il choro alla banda del organo un concerto di tromboni et regali
> 4 dicembre
> (...) si cominciò 3^ circa le 17 hore, presenti tutti i serenissimi signori et le giovani sopra l'organo[50].

Anche l'annotazione di domenica 2 aprile 1581 è significativa: «si cantarono i salmi in canto figurato, con l'organo a tutti i salmi»[51].

Bisogna ricordare che molti dei salmi del repertorio barbarino sono in *alternatim*, facendo emergere quindi la questione (come anche per diversi inni del medesimo repertorio[52] e per le cosiddette *Messe mantovane*) del ruolo dell'organo. Si po-

---

47 Sull'organo Antegnati e il suo restauro cfr. LICIA MARI, *Vicende storiche dell'organo di Santa Barbara: stato attuale delle ricerche*, in F. Dassenno-U. Forni-M. Manzin-L. Mari-D. 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, pp. 39-59; UMBERTO FORNI, *Cronistoria di un restauro*, «Arte organaria e organistica», XIV (2007), n. 63, pp. 22-27, FLAVIO DASSENNO, *Per un'armonia «degna di più honorata opera». L'organo Graziadio Antegnati 1565*, in L. Mari-G. Manzoli (a cura di), *Una chiesa per il Principe. La basilica palatina di Santa Barbara in Mantova*, Reggio Emilia, Diabasis, 2009, in corso di stampa.
Lo strumento ha conservato circa la metà di canne di Antegnati o della sua bottega, e un discreto nucleo di canne seicentesche di ottima fattura, attribuibili agli interventi di Bernardino Virchi e Tomaso Meiarini (tra il 1599 e gli anni '20 del Seicento).

48 Il *Diario* è conservato in ASDMn, SB: cfr. LICIA MARI, *Il Dario di Santa Barbara (1561-1602): prima ricognizione di un'inaspettata fonte mantovana*, in A. Colzani-A. Luppi- M-Padoan (a cura di), *Barocco Padano 5*, A.M.I.S., Como, 2008, pp. 469-503.

49 Se la lettura è corretta, potrebbe trattarsi di una delle tribune ducali (con finestre), poste in alto nella zona del presbiterio.

50 *Diario di Santa Barbara*, c. [253]. Il 7 dicembre si annota che le giovani sono partite per Vicenza «con bonissima fama et honore». Probabilmente si tratta delle sorelle Lucia e Isabetta Pelizzari (Cfr. PARISI, *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: an Archival Study*, cit., pp. 472-474).

51 *Diario di Santa Barbara*, c. 232v.

52 Esempi noti di questo repertorio sono salmi e inni di Giaches de Wert (già menzionati in CAROL MACCLINTOCK, *Giaches de Wert (1535-1596). Life and Works*, [Rome], American Institute

ne infatti il problema se questo accompagnasse (sia il canto fermo che la polifonia o una sola delle due parti), oppure se sostituisse il versetto in canto fermo. Gli studi su questa pratica in generale non sembra abbiano dato una risposta definitiva, lasciando un margine di discrezionalità a ciascuna delle possibilità sopra esposte[53]. Per quanto riguarda Santa Barbara in particolare, la questione ha creato alcune difficoltà interpretative. È emblematico in tal senso il percorso di Iain Fenlon: occupandosi della basilica palatina nel contesto culturale della Mantova rinascimentale, egli – pur riconoscendo che le *Constitutiones* del 1568 conferiscono una presenza importante all'organo nella liturgia e specificano le feste in cui deve essere suonato – non ritiene possibile definire se lo strumento fosse o meno usato nel repertorio in *alternatim* e ne ipotizza solo interventi separati dalle voci[54]. In seguito, trattando di Giaches de Wert in rapporto alla chiesa gonzaghesca, elude questo problema, lasciando solo in evidenza l'aspetto "stereofonico" e "teatrale" di esecuzioni in cui –spazialmente – polifonia e canto fermo provengono da luoghi diversi della chiesa (la cantoria grande sopra il portale d'ingresso e l'abside), come segno con cui «the Gonzaga displayed not only their devotion but also their power, wealth, status, and authority in the midst of the changing world of post-Trent Catholicism»[55].

---

of Musicology, 1966; cfr. anche IVANA CANTONI, *Studi sugli inni di Giaches de Wert (1535-1596)*, Università di Parma, a.a. 1998-1999) e il Codice manoscritto *Sforza 1614-1625* (conservato a Milano, Biblioteca del Conservatorio, Fondo Santa Barbara, S.B. 155: vedi BARBLAN (a cura di), *Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova*, cit., scheda n. 162), che contiene Salmi per i Vespri e *Magnificat* di Gian Giacomo Gastoldi, con l'inserimento di un salmo di Francesco Gonzaga e un *Magnificat* di Amante Franzoni (edizione moderna a cura di Ottavio Beretta, Lucca, LIM, 2007).

53 Una sintetica ma efficace esposizione della problematica si trova in OSCAR MISCHIATI, *Appunti sul ruolo e sulle mansioni dell'organista nell'Italia centro-settentrionale durante il Rinascimento*, in *Fiori Musicologici*. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo 70° compleanno, raccolti da F. Seydoux, con la collaborazione di G. Castellani e A. Leuthold, Bologna, Patron, 2001, pp. 349-378: 350-351. Per differenti posizioni sulla questione, vedi CHRISTOPHER REYNOLDS, *Sacred Poliphony*, in H. Mayer Brown - S. Sadie (a cura di), *Performing practice: Music before 1600*, Londra, McMillan, 1989, pp. 185-200 e ARNALDO MORELLI, *The role of the organ in perfomance practices of italian sacred poliphony during the Cinquecento*, «Musica Disciplina» L (1996), pp. 239-270.

54 IAIN FENLON, *Patronage, Music and Liturgy in Renaissance Mantua*, in Thomas Forrest Kelly (a cura di), *Plainsong in the age of Poliphony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 209-235: 229.

55 IAIN FENLON, *Giaches de Wert and the Palatine Basilica of Santa Barbara: Music, Liturgy and Design*, in Eugeen Shreurs-Bruno Bouckaert (a cura di), *Giaches de Wert (1535-1596) and his time – Migration of Musicians to and from the Low Countries (c.1400-1600)*, Colloquium Proceedings – Antwerpen, 26-17 august 1996, Leuven-Peer, Alamire Foundation, 1999, pp. 27-51: 51; ripubblicato con il medesimo titolo in IAIN FENLON, *Music and Culture in Late Renaissance Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 180-204.

In questi anni, come è noto, il rapporto voci-strumenti è testimoniato in diverse chiese: Oscar Mischiati, ad esempio, ricorda un episodio del 1582 riguardante l'organo della Cattedrale di Cremona, in cui emerge la necessità che «il tuono dell'organo corrisponda al coro della musica et concerti che in essa [chiesa] si fanno e si faranno con tutte le sorti di strumenti musicali che in detta musica et concerto concorrono»[56], e sottolinea come questo testimoni che l'organo suonava insieme a cantori e strumentisti. Anche il cantare "a cappella" come "con le sole voci", se è da escludere per il XVII secolo (dove significa con il basso per l'organo) è suscettibile di dubbi almeno a partire dalla seconda metà del XVI secolo. Una riflessione interessante è fornita da Patrizio Barbieri, che mostra come, almeno a partire dal 1585, nei *vespri segreti* del papa si usasse l'organo[57], prassi rintracciabile anche al Collegio Germanico di S. Apollinare[58]. Barbieri, inoltre, trova perfettamente plausibile, per un mottetto "cantato in organo" la possibilità di diverse realizzazioni: l'esecuzione con il *basso continuo*, il raddoppio o la sostituzione di una o più voci da parte dall'organo. Dunque anche la situazione di Roma non appare così statica come la tradizione della cappella pontificia ufficiale ha tramandato. Mantova, in questo periodo, è una corte sicuramente vivace, pur se guidata fino alla morte nel 1587 da Guglielmo Gonzaga, non certo tra i signori più 'progressisti', ma risoluto nel volere presso di sè i migliori musicisti del momento. Non può essere considerato un caso il fatto che nel 1563 il duca abbia scritto a Cipriano de Rore di aver intenzione di mandare Gerolamo d'Urbino («suo servitore») per contattarlo, desiderando avere nella sua corte virtuosi pari a lui[59]. E così i rapporti con Claudio Merulo, tanto stimato da mandare presso di lui per studio (nel 1570) l'organista preferito, Francesco Rovigo[60]. Non si può dimenticare che,

---

56 OSCAR MISCHIATI, *Marc'Antonio Ingegneri nei documenti della Cattedrale di Cremona*, in A. Delfino-M. T. Rosa Barezzani (a cura di) *Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento*, Atti della giornata di Studi (1992), Lucca, LIM, 1995, pp. 47-78: 50-51. Interessante notare che in S. Maria Maggiore a Bergamo questo provvedimento è adottato addirittura nel 1547: "Capta fuit pars quod per unum Magistrum peritum et excellentem in arte abbassetur unus tonus organi positi in ecclesia d. S. Marie Maioris pluribus rationibus et maxime quia seguendo tonum presentem ipsius organi fit magna vis cantoribus in canendo aut fit magna dissonantia. Capta fuit omnibus suffragiis uno excepto" (cit. in MAURIZIO PADOAN, *L'affermarsi dei 'concerti' nel primo Barocco*, in *Muzykolog wobec świadectw źródłowych I dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, a cura di Zofia Fabiańska, Jakub Kubieniec, Andrzej Sitarz, Piotr Wilk, Kraków, Musica Iagellonica, 2009, pp. 517-532: 320).

57 PATRIZIO BARBIERI, *On a continuo part attributed to Palestrina*, «Early Music», XXII (1994), pp. 587-605.

58 *Ivi*, p. 597.

59 ASMn, AG, b. 2946, l. 355, c. 65v, lettera del 3 maggio 1563.

60 Sulla vicenda sono interessanti alcuni documenti, rintracciabili anche nel database *Herla* (www.capitalespettacolo.it): due lettere da Venezia del Cavalier Capilupi al Castellano di Manto-

a Seicento ormai iniziato, passa da Mantova anche Gerolamo Frescobaldi[61]. La cappella palatina non può essere immune dal clima che si respira intorno, tanto più che è fornita di uno strumento d'avanguardia, a cui si deve aggiungere la presenza di un portativo, testimoniata almeno dal 1574[62]. Se l'utilizzo dell'organo con le voci pare quindi assodato, risulta anche possibile un contributo al formarsi della prassi del *basso continuo* e del rapporto con strumenti. I documenti del 1580 segnalano (di certo non in ritardo sui tempi), attraverso la "spartitura", la possibilità di studiare una concertazione, ma anche mostrano una modalità di intenderne la realizzazione, proprio nel rispetto della più solida tradizione contrappuntistica. Sono alcune fonti teoriche successive che fanno comprendere meglio il percorso musicale: è illuminante a tal proposito Adriano Banchieri. Edoardo Bellotti scrive che «Per il teorico bolognese la prassi del basso continuo ha le sue radici proprio nel contrappunto: essa nasce e si sviluppa come 'stenografia' del tessuto polifonico del quale pertanto presuppone una adeguata conoscenza e pratica»[63]. Bellotti ricorda *L'organo suonarino* (1605) e il celebre passo che conclude con le parole: «sinceri Organisti sono quelli i quali suonano un ben tirato contraponto che si

va del 6 maggio e del 3 giugno 1570 in cui si segnala l'attesa di Rovigo e il suo arrivo a Venezia (ASMn, AG, b. 1502, fasc. I, cc. 138-139 – *Herla*, C5147; *Ivi*, fasc. II/2, cc. 224-223 – *Herla*, 5154); una lettera sempre di Capilupi del 15 agosto 1570 (*Ivi*, cc. 322-323 – *Herla*, C5157), in cui scrive come Rovigo studi con tale passione ed accanimento da rischiare di ammalarsi e lo dipinge con una frase assai significativa: «È inamorato di questa professione, et non presume di sapere». La stima nei confronti di Rovigo è testimoniata anche da una lettera di un segretario ducale dell'11 luglio 1582 (ASMn, AG, b. 2213 – *Herla*, C2046), in cui si cita «messer Francesco, ch'è riuscito tanto raro nel sonare dell'organo».

61 Sul passaggio di Frescobaldi a Mantova, dopo il fondamentale saggio di ANTHONY NEWCOMB, *Girolamo Frescobaldi, 1608-1615: a Documentary Study*, «Annales Musicologiques» VII (1964-1977), pp. 145-157, si ricordano PAOLA BESUTTI, *Una lettera inedita di Girolamo Frescobaldi*, «Rivista Italiana di Musicologia» XVIII/2 (1982), pp. 207-224 e SUSAN PARISI, *'Licenza alla Mantovana': Frescobaldi and the Recruitment of Musicians for Mantua, 1612-15*, in A. Silbiger (a cura di), *Frescobaldi Studies*, Durham, Duke University Press, 1987, pp. 55-91.

62 Vedi il pagamento a Giordano Floriani il 23 febbraio 1574 per aver fatto portare l'organo a S. Tommaso e S. Antonio, due chiese mantovane di *jus patronato* della basilica (ASDMn, S.B., b. 38a).

63 EDOARDO BELLOTTI, *«Tamquam asinus ad liram». Stile antico e seconda prattica nelle fonti teoriche e nel repertorio organistico nell'Itala del secolo XVII*, in P. Radicchi-M.Burden (a cura di), *Florilegium Musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, Pisa, ETS, 2004, pp. 309-337: 313-314. Una posizione non dissimile – con riferimenti anche a Praetorius e all'area tedesca – è rintracciabile in GREGORY S. JOHNSTON, *Poliphonic keyboard accompaniment in the early Baroque: an alternative to basso continuo*, «Early Music» XXVI/1 (1998), pp. 51-64. La frase conclusiva del saggio lo testimonia: «By aknowledging intabulations and score-reading as legitimate methods of accompaniemnt for poliphony from the first half of the 17th century, we may well be rewarded by hearing this music, to recall Schütz, 'achieve all more its desired effect'».

sentino tutte quattro le parti»[64]. Ecco quindi che nel successivo *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bologna, 1609) Banchieri distingue «Fantasia, Intavolatura, Spartitura e Basso», collocando la spartitura nelle pratiche che rispettano il tessuto delle parti e non suonano semplicemente il basso accordale, tentazione molto forte proprio con l'apparizione del "basso seguente". Poche righe dopo, come esempio di compositore che ha «posto un Basso seguente spartito, il quale ha gli diesis avanti le note, che mostrano (a chi ha attenzione di orecchio) le terze, & decime» cita proprio Gian Giacomo Gastoldi «maestro di musica in S. Barbara di Mantova»[65]. Sembra la testimonianza di un percorso, partito forse da esperienze di studio e di pratica come il «partire i salmi del Brusco» (necessari per le celebrazioni), e proseguito, con il contributo di vari musicisti, nella sperimentazione propria di tante cappelle musicali, che non sempre ha lasciato tracce scritte di ogni momento, proprio perché legato alla contingenza delle realizzazioni e alle possibili conseguenti variabili. In effetti non abbiamo che due testimonianze di basso per l'organo nella produzione sacra di Gastoldi conservata nel patrimonio della basilica palatina, ed entrambe a stampa. Si tratta di due opere pubblicate a Venezia da Ricciardo Amadino, nel 1607: *Messe et Motteti a otto voci [...] con la Partitura per l'Organo* e *Salmi intieri che nelle solennità dell'anno al Vespro si cantano, con il Cantico della Beata Vergine a sei voci [...] con il Basso Continuo per l'Organo*[66]. Risulta interessante notare che nella Messa *Super Psalmos* non solo il basso per l'organo è partito in caselle, ma per il *Christe*, composto per le sole 4 voci del secondo coro, è riportata la "spartitura" con i quattro pentagrammi sovrapposti. Se il passaggio di Frescobaldi a Mantova è sicuramente significativo, ancor di più appare l'affermazione contenuta nei suoi *Fiori musicali* del 1635: «Stimo di molta importanza a sonatori, il praticare le partiture perché non solo stimo a chi ha il desiderio affaticarsi in tal compositione, ma necessario»[67]. In questo contesto potrebbero quindi collocarsi – come esempi di una pratica più ampia e non riconducibile a casi sporadici – i salmi manoscritti citati precedentemente e forniti di basso per l'organo[68]: nel caso del *Dixit Dominus*, l'intero testo è realizzato a più voci, invece per gli altri salmi (*Salvum me fac Domine*, *Conserva me Domine*, *Exaudi Domine*) è previsto l'*alternatim* e lo strumento sostiene i versetti polifonici, il cui *incipit* è richiamato nella parte. Alla luce di queste considerazioni potrebbe essere rivalutato e riproposto il patrimonio musicale della basilica

64 BELLOTTI, *«Tamquam asinus ad liram»*, cit., p. 314.

65 ADRIANO BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Eredi di G. Rossi, 1609, p. 25.

66 BARBLAN (a cura di), *Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova*, cit., schede n. 154 e n. 166. È rintracciabile un altro basso continuo nella stampa postuma di *Litanie a otto voci*, comprese nella pubblicazione di AMANTE FRANZONI, *Messe et Letanie della Beata Vergine a otto voci. Con il Basso continuo per l'Organo*, Mantova, Aurelio e Lodovico Osanna, 1614 (scheda n. 148).

67 Riportato in BELLOTTI, *«Tamquam asinus ad liram»*, cit., p. 318.

68 Vedi note 26 e 27.

palatina, in tanta parte inedito forse perché ritenuto, un po' sbrigativamente, espressione di un contesto poco permeabile agli influssi esterni. Una lettura più attenta di questa vicenda, può in realtà rilevare come – almeno per certi versi – S. Barbara abbia contribuito in misura non trascurabile all'individuazione di orientamenti in tanto degni di interesse, in quanto intesi a sperimentare nuove soluzioni.

GABRIELLA ZARRI

La preghiera in convento nell'età barocca: tra norma ed esperienza

LA PREGHIERA IN CONVENTO NELL'ETÀ BAROCCA: TRA NORMA ED ESPERIENZA

Tra le immagini che meglio evocano visivamente la preghiera, due potrebbero essere assunte come simboli di un'epoca: l'estasi di santa Cecilia di Raffaello e l'estasi di santa Teresa del Bernini. Composto nel secondo decennio del Cinquecento, il dipinto di Raffaello rappresenta nella sua limpida classicità la dolcezza della visione divina in età rinascimentale[1], mentre la scultura del Bernini è l'espressione più nota del tormento dell'estasi nell'età barocca[2]. Due immagini che si è soliti considerare più per il loro valore emblematico che per l'oggetto che rappresentano e per il contesto storico che le sottendono: la lunga e affascinante storia della preghiera tra Quattrocento e Seicento. È a questa storia che farò rapidamente riferimento in questa comunicazione, per poi presentare alcune esemplificazioni in relazione all'ambiente monastico.

La rappresentazione grafica della visione non è ignota all'arte medievale, che può annoverare tra le sue espressioni le straordinarie miniature della benedettina Ildegarda di Bingen e le più semplici immagini delle monache tedesche, efficacemente studiate da Jeffrey Hamburger[3], ma è soprattutto nel secolo XV che la pittura sacra acquisisce un registro devoto, in diretta relazione, come è già stato indicato, alla predicazione osservante e in connessione con l'asserito valore pedagogico dell'immagine. La *Biblia pauperum*, nata in ambiente tedesco per far conoscere la Sacra Scrittura agli illetterati, è il prototipo della funzione educativa della pittura, funzione che sarà ribadita e rinvigorita in epoca controriformistica, quan-

---

1 Cfr. *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo della mostra*, coordinata da C. Bernardini, G. Zarri, A. Emiliani, Bologna, Alfa, 1983; G. ZARRI, *L'altra Cecilia: Elena Duglioli dall'Olio (1472-1520),* in *Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello*, a cura di A. Emiliani, Bologna, Alfa, 1983, pp. 83-118.

2 RUDOLF WITTKOWER, *Bernini: the sculptor of the Roman Baroque*, London, Phaidon, 1997 (4° ed.);*Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, catalogo a cura di Giovanni Morello, Milano, Skira, 2003. Cfr. Shelley Karen Perlowe, *Bernini and the idealization of death: the Blessed Ludovica Albertoni and the Altieri Chapel*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1990.

3 JEFFREY F. HAMBURGER, *Nuns as artists: the visual culture of a medieval convent*, Berkeley, University of California Press, 1997; ID., *The visual and the visionary: art and female spirituality in Late Medieval Germany*, New York, Zone books, 1998.

do la chiesa post-tridentina reagirà alle dottrine e pratiche iconoclaste della riforma protestante favorendo lo sviluppo dell'arte sacra barocca.

Tra l'estasi devota della Santa Cecilia di Raffaello, nella cui iconografia è ravvisabile anche la dottrina dell'ascesi neoplatonica, e l'estasi sensualmente tragica di Teresa d'Avila si manifestano nella cristianità rotture epocali e profonde divisioni culturali, ma non viene meno sia nei paesi cattolici che in quelli protestanti la ricerca di Dio e il desiderio dell'unione diretta con lui. Il nesso tra la pittura magniloquente e dolente di Guido Reni e i testi più noti di iniziazione all'orazione mentale e alla contemplazione, consigliati o prescritti ai fedeli dai vescovi post-tridentini, è stato magistralmente illustrato alcuni anni fa da Marc Fumaroli[4]. Il medesimo contesto culturale vale anche a comprendere la raffigurazione dell'estasi di Bernini e molte altre espressioni della cultura barocca.

La storia della preghiera tra Quattrocento e Seicento è sostanzialmente la storia dell'orazione mentale, la cui finalità è quella di condurre alla contemplazione e all'unione con Dio[5]. Si dirà che *l'itinerarium mentis in deum*, per dirla con san Bonaventura, non è una invenzione moderna. Come ha mostrato efficacemente Bernard McGinn in un'opera fondamentale sulla storia della mistica medievale, si può affermare che una delle sue espressioni più alte sia rappresentata dalla mistica speculativa della scuola renana fiorita nel secolo XIV[6]; ciò che può dirsi moderno, tuttavia, è il processo di diffusione e - per così dire - di democratizzazione della pratica dell'orazione mentale. Inizialmente circoscritta agli ambienti monastici, la *ruminatio* benedettina è ancora impregnata di solide meditazioni sulla Sacra Scrittura, ma si arricchisce poi di una pietà affettiva e cristocentrica nel contesto culturale francescano e degli ordini mendicanti. Di qui si allarga ai devoti laici, terziari e confrati, che circondano i religiosi, fino a creare un primo elitario livello di fedeli che aspirano a raggiungere l'unione con Dio. Attraverso tappe successive, di cui si possono individuare apici e cesure, tale aspirazione diventa meta proposta a tutti i credenti e nel periodo post-tridentino il linguaggio mistico può dirsi cifra qualificante la cultura cattolica. L'appassionata mistica sponsale di Juan de la Cruz e l'invasione mistica francese del Seicento, così definita da Henry Bremond, hanno

---

4 MARC FUMAROLI, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995, in particolare *Il Golgota bolognese*, pp. 257-458.

5 Sulla storia della preghiera: JOSEF ANDREAS JUNGMANN, *Breve storia della preghiera cristiana*, Brescia, Queriniana,1991; GIOVANNI POZZI, *Come pregava la gente*, in «Archivio Storico Ticinese», XCI (1982), pp. 195-268;

6 BERNARD MCGINN, *The Harvest of Mysticism in Medieval Germany (1300-1500),* New York, The Crossroad Publisching Company, 2005; ID., *Storia della mistica cristiana in Occidente*, 3: *La fioritura della mistica (1200-1350)*, Genova-Milano, Marietti, 2008 (ed.orig. 1998).

una storia culturalmente affascinante, che un gruppo di giovani studiosi italiani ha ora contribuito a delineare e a mettere in luce[7].

L'importanza dello studio della mistica nei suoi aspetti storici e non meramente letterari o teologico-disciplinari si è affacciata prepotentemente nel contesto degli studi del Cinquecento religioso, sia in relazione alle indagini di storia ereticale di Massimo Firpo[8] e Adriano Prosperi[9], sia in rapporto alle numerose ricerche sulle carte del Sant'Ufficio romano che facevano riferimento ai casi di simulata santità, l'oggetto quantitativamente più rilevante dell'azione inquisitoriale tra fine Cinquecento e Seicento[10]. Se gli studi di Massimo Firpo mostravano un collegamento tra il colto Juan de Valdés e l'alumbradismo spagnolo, gran parte dei soggetti inquisiti nel Seicento erano mistiche e visionarie di umili origini sopettate di simulazione e indagate anche per gli stretti e non chiari rapporti con i confessori[11]. Nell'azione repressiva della Controriforma la volontà di stroncare il dissenso religioso e di disciplinare i comportamenti sociali si intrecciavano, mettendo però anche in luce la valenza potenzialmente ereticale della mistica e la diffusione della stessa a livelli socialmente molto estesi. Di qui la necessità di esplorare più a fondo le dottrine mistiche e le pratiche di direzione spirituale che sempre le accompagnavano. Dopo diversi anni di ricerche sulla direzione spirituale in contesti storici diversificati è nata così l'idea di promuovere una *Storia della direzione spirituale,* diretta da Giovanni Filoramo, che ha anche curato il primo volume dedicato all'età antica. In questo percorso è tuttavia da riconoscersi la centralità dell'età moderna, periodo in cui la direzione spirituale assume una forma istituzionalizzata. Si tratta, infatti, afferma Filoramo riprendendo alcune considerazioni di Mario Rosa, di un istituto che, nel più generale clima di "disciplinamento" e di controllo delle coscienze tipico dell'età della Controriforma, si è progressivamente imposto

---

7 Da ultimo: MICHELA CATTO, ISABELLA GAGLIARDI, ROSA MARIA PARRINELLO, *Direzione spirituale e agiografia: dalla biografia classica alle vite dei santi dell'età moderna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

8 In particolare negli studi su Juan Valdes e il circolo spirituale napoletano, su cui cfr. MASSIMO FIRPO, *Tra alumbrados e spirituali: studi su Juan de Valdes e il valdesianesimo nella crisi religiosa del '500 italiano*, Firenze, L. S. Olschki, 1990.

9 Soprattutto: ADRIANO PROSPERI, *Tribunali della coscienza: inquisitori, confessori, missionari*, Milano: Edizioni CDE,1996.

10 Sul problema: *Finzione e santità tra medioevo ed età moderna*, a cura di Gabriella Zarri, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991; ANNE JACOBSON SCHUTTE , *Aspiring saints: pretense of holiness, inquisition, and gender in the Republic of Venice, 1618-1750*, Baltimore-London, John Hopkins University Press, 2001; ADELISA MALENA, *L' eresia dei perfetti: inquisizione romana ed esperienze mistiche nel Seicento italiano*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003.

11 V. specialmente ELENA BOTTONI, *«Noi donne haviamo il capo addabbato per sognare». Scrittura mistica e direzione spirituale nel diario di Barbera Fivoli (1717-1764) . Appendice: Testo,* Estratto da «Archivio italiano per la storia della pietà» XIII (2000), p. 66.

come uno strumento «attraverso il quale si sono plasmate le coscienze individuali e introiettati modelli di comportamento collettivi nel corso dei secoli XVI-XVIII»[12].

In tale contesto la storia della direzione spirituale in età moderna assume significativo valore euristico per la comprensione e descrizione dei complessi processi di ridefinizione del cristianesimo europeo nell'età confessionale.

Alla sua base sta comunque una tradizione culturale che esula perfino dal cristianesimo e che nella tradizione occidentale può richiamarsi ai maestri di saggezza delle scuole filosofiche, fino a prendere corpo con l'esperienza monastica, ove la pratica della perfezione individuale è sempre legata all'ubbidienza a un padre spirituale, cui spetta il compito della *discretio spirituum,* cioè del discernimento degli spiriti. L'esperienza ascetica e la lotta contro le inclinazioni reputate malvage in vista del raggiungimento delle virtù e dell'unione a Dio circoscrivono il campo dei rapporti tra discepolo e maestro, dal Cinquecento costituito per lo più da un sacerdote e indicato come direttore spirituale. Il punto più alto del cammino di perfezione è rappresentato dalla contemplazione e in questo percorso il padre spirituale ha il compito di avviare alla pratica dell'orazione mentale e di analizzare le inclinazioni dell'animo del discepolo e gli eventuali doni mistici, come visioni e rivelazioni.

Nel processo di allargamento progressivo ai laici della orazione mentale e della pratica contemplativa sta il concetto di teologia mistica affettiva teorizzato dal Cancelliere di Parigi Jean Cherlier, detto Gerson († 1429), in opposizione alla teologia speculativa dei mistici renani. Carattere precipuo della teologia affettiva è quella di essere esperienziale e come tale partecipabile a tutti, senza distinzione di cultura, ordini o ceti. Era il paradiso aperto anche alle donne, purché assistite e guidate da un maestro.

È sempre Gerson che nei suoi trattati sul discernimento degli spiriti avvia il processo di clericalizzazione della direzione spirituale, mutando radicalmente la prospettiva in cui i doni del *consilium* spirituale e della *discretio spirituum* venivano precedentemente considerati. Nella tradizione monastica, infatti, il contesto era l'insegnamento pratico alla via della contemplazione, nelle opere di Gerson il contesto è prima di tutto teorico e ispirato al controllo delle mozioni e ispirazioni dell'anima più che alla esortazione e all'insegnamento pratico. Non tutti, sostiene il Cancelliere di Parigi, sono in grado di esercitare la *probatio spirituum*, ma soltanto teologi periti, e non "verbosi, garrulosi, protervi, contentiosi, moribusque pessi-

12 *Storia della direzione spirituale*, diretta da Giovanni Filoramo, I. *L'età antica*, a cura dello stesso, Brescia, Morcelliana, 2008, pp. 5-6.

mis dediti". Nasceva la scienza dei santi, per usare una espressione di Mino Bergamo, e l'arbitro della scienza dei santi diventava allora il provato teologo[13].

Un ulteriore passo avanti nella via della diffusione e democratizzazione della orazione mentale e della pratica contemplativa è rappresentato nel Cinquecento dagli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio, testo complesso la cui molteplicità di livelli è stata mostrata da Roland Barthes[14], che distingue opportunamente tra testo statico, il libro, e testo agito, la pratica degli esercizi, che avviene sempre sotto la guida di un sacerdote. Il direttore degli esercizi è colui che introduce per gradi l'esercitante al punto centrale della pratica spirituale, l'elezione, ossia la conversione della vita, e lo istruisce sui soggetti e le forme del meditare. In questo contesto il direttore ha piuttosto funzione maieutica in un processo che avviene in piena autonomia dell'esercitante, il quale è indotto a ricercare la volontà di Dio a suo riguardo in un processo di illuminazione interiore[15]. Gli *Esercizi spirituali* si rivelano così un testo che presenta il punto più alto della tecnica di orazione, ma al tempo stesso una pratica che si iscrive nel quadro della teologia mistica.

Non è possibile ora procedere oltre nell'indicazione dei testi e delle figure che tra Cinquecento e Seicento hanno contribuito maggiormente alla diffusione e alla diversificazione delle pratiche di orazione e contemplazione - da Teresa d'Avila a Francesco di Sales - basterà qui richiamare quanto si diceva all'inizio sulla mistica come linguaggio e forma di comunicazione che nel corso del Seicento accomuna ormai intellettuali e semplici donnette, le *muliercolae* sospette di simulata santità che comparivano davanti agli inquisitori. Palestre della pratica contemplativa dovevano essere i monasteri femminili, non tutti ovviamente al medesimo livello o grado di osservanza.

Tra gli ordini religiosi che per primi avevano promosso in Italia la pratica dell'orazione mentale, volgarizzando i testi dei mistici renani come Tauler e Seuse o introducendo le opere della *Devotio moderna* dei Paesi Bassi, come l' *Imitazione di Cristo*, vi furono i domenicani, i benedettini della Congregazione di

---

13 Cfr. GABRIELLA ZARRI, *Dal* consilium spirituale *alla* discretio spirituum. *Teoria e pratica della direzione spirituale tra i secoli XIII e XV*, in Consilium. *Teorie e pratiche del consigliare nella cultura medievale*, a cura di Carla Casagrande, Chiara Crisciani, Silvana Vecchio, Firenze, Sismel- Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 77-107; e inoltre JEAN GERSON, *Vana observantia: la lotta di Jean Gerson contro le false credenze e le false visioni*, a cura di Claudio Fiocchi, Milano, UNICOPLI, 2008.

14 ROLAND BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Editions du Seuil,1971.

15 Cfr. GUIDO MONGINI, *Devozione e illuminazione. Direzione spirituale esperienza religiosa negli* Esercizi spirituali *di Ignazio di Loyola,* in *Storia della direzione spirituale* a cura di G. Filoramo, III, *L'età moderna*, a cura di G. Zarri, Brescia, Morcelliana, 2008, pp. 241-288.

Santa Giustina e i canonici lateranensi[16]. I domenicani osservanti furono anche, nel secolo XV, i più attivi promotori della pratica della confessione e della direzione spirituale, componendo per i loro penitenti regole brevi di comportamento e testi spirituali adatti ad introdurre alla orazione mentale[17]. Le operette spirituali di Savonarola, indirizzate a donne e monache ebbero ampia diffusione nella prima metà del secolo XVI e molto dovevano alla spiritualità savonaroliana le due più note mistiche del Cinquecento italiano: Caterina de' Ricci e Maria Maddalena de' Pazzi, non per nulla fiorentine.[18] Non mi soffermerò su queste figure, già a lungo studiate, ma cercherò di sondare la penetrazione della pratica di orazione mentale nei monasteri femminili del Seicento seguendo il duplice binario della precettistica e della esperienza, quest' ultima esemplificata su un ignoto caso di benedettina visionaria bolognese, che può assumere valore emblematico come esempio di 'santità costruita' all'interno del chiostro, in un rapporto strettissimo con i padri spirituali, e di 'santità imparata' attraverso l'esempio della sorella a lei premorta.

Come testi campione della normativa post-tridentina sulle monache assumeremo due note operette composte nella Milano del primo Seicento, durante l'episcopato di Federico Borromeo. Gli autori sono stretti collaboratori del Cardinale nel governo delle monache e conoscono quindi assai bene l'ambiente cui i loro scritti sono destinati. Il primo testo è di carattere normativo e riassume in modo estremamente sintetico i doveri delle religiose e la gravità delle mancanze connesse con la loro inosservanza. È un testo che potremmo definire a metà tra la regola e il confessionale, particolarmente pensato per istruire le monache sugli impegni connessi con la professione religiosa e per formare le loro coscienze, rendendole avvertite dei possibili peccati. Si tratta dell'operetta dal titolo *Specchio religioso per le monache*, composto nel 1609 dal mantovano Giovan Pietro Barco su richiesta dello stesso Borromeo [19]. Il secondo testo è invece di carattere spirituale, ma comprende anche una chiara componente di modello comportamentale che lo avvicina al genere della letteratura *ad status*. Si chiama infatti *La monaca perfetta, ri-*

16 Sulla orazione mentale nel primo Cinquecento: GIORGIO FORNI, *"A Stampa". Retorica e libri di preghiera nel XVI secolo*, in *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di C. Delcorno e M. L. Doglio, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 105-126.

17 MARIA PIA PAOLI, *Antonino da Firenze o.p. e la direzione dei laici*, in *Storia della direzione spirituale* a cura di G. Filoramo, III, *L'età moderna*, cit., pp. 85-130.

18 Su cui v. ANNA SCATTIGNO*, Maria Maddalena de' Pazzi tra esperienza e modello*, in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a c. di G. Zarri, Roma, 1996, pp. 85-101; EAD., *Esperienza mistica e rinnovamento della vita religiosa in Caterina de' Ricci*, in *Il velo,la penna e la parola. Le domenicane: storia, istituzioni e scritture*, a cura di Gabriella Zarri e Gianni Festa, Firenze, Nerbini, 2009 (Biblioteca di Memorie Domenicane 1), pp. 193-215.

19 GIOVAN PIETRO BARCO, *Specchio religioso per le monache*, Milano-Torino, Luigi Pizzamiglio, Stampator Archiepiscopale, s.a. (edizione da cui si cita).

tratta dalla Scrittura Sacra con autorità et essempii de' Santi Padri ed è composto nel 1624 dall'oblato milanese Carlo Andrea Basso[20]. Nessuna di queste opere è una vera e propria guida spirituale, ma il secondo dedica molto spazio alle letture consigliate in convento.

Se partiamo dallo *Specchio* del Barco dobbiamo notare che tra i doveri delle monache non è prevista la preghiera individuale. Poiché il testo è finalizzato a mostrare i peccati inerenti l'inosservanza monastica, esso segue il percorso delle

citato comunitariamente. Ne ricaviamo un vivace ritratto delle norme sulla preghiera corale e dei modi della loro inosservanza, con un intero capitolo dedicato alla musica.

Dopo circa quarant' anni dalla chiusura del Concilio tridentino, il Barco è ben consapevole della continuazione delle monacazioni forzate e della superficialità con cui alcune giovani ricercano l'ingresso in monastero; in apertura della sua opera richiama infatti alla riflessione sulla professione monastica denunciando anche i motivi che spingono le giovani ad entrare in convento senza vera vocazione:

> Alcune adunque si fanno monache per fuggire le fatiche e i travagli di questa vita, in particolare la povertà, che le angoscia et affanna. Altre perché sono brutte di corpo, overo patiscono difetti corporali. Altre perché non hanno dote da maritarsi secondo lo stato loro, overo come vorrebbono…Altre perché è stato rubbato loro il più pretioso thesoro che havessero, temendo perciò la morte o la vergogna del Mondo. Altre per timore del padre o de' parenti overo per la importunità. Altre a mera persuasione di parenti interessati, o di monache senza spirito, o di confessori poco accorti, senza saper né pensare quello che facciano né s'è divina vocatione, et senza particolare oratione. Altre perché hanno fatto voto d'esser monache… [21].

Altre infine, continua l'autore, entrano in convento per non scontentare i parenti o per amicizia o "disordinata affettione" a qualche religiosa.

Dopo aver esortato le giovani a riflettere bene sui motivi che le spingono a farsi monache, il Barco inizia la sua accurata analisi dei doveri monastici ed enumera in pari tempo la gravità delle trasgressioni alla regola. Circa la preghiera comune avverte che:

---

20 CARLO ANDREA BASSO, *La monaca perfetta, ritratta dalla Scrittura Sacra con auttorità et essempii de' Santi Padri,* Venezia, Pezzana, 1674 (edizione da cui si cita).

21 BARCO, *Specchio religioso per le monache* cit., p. 16

> La monaca professa destinata al choro et canto è tenuta recitar le hore canoniche sotto pena di peccato mortale: et questo per consuetudine accettata [22].

Pecca anche gravemente chi tralascia parte delle ore canoniche o le

> recita mal notabilmente, senza la necessaria attenzione et non ha proposito di recitarle di nuovo senza giusta causa [23].

Nella lunga tassonomia delle mancanze apprendiamo anche che qualcuna recita l'ufficio

> in luoghi publici, dove si parla, si burla, si ride, et si fa rumore [24].

Chi lo fa pecca gravemente

> et per il scandolo, et perché s'espone a manifesto pericolo di distrattione notabile, la quale potrà essere tale che sia mortale [25] .

Perfino il modo di recitare l'ufficio in coro può essere motivo di peccato mortale: chi

> dicendo l'ufficio in choro anticipa in cominciar il suo versetto del salmo prima che l'altre finiscano il loro, pecca gravemente et potrebbe esser cosa tanto notabile che sarebbe peccato mortale [26] .

Numerosi sono poi i modi in cui si può peccare più o meno gravemente, come tralasciare o arrivare tardi all'ufficio, ridere durante la preghiera e perfino non predisporre le cose necessarie per la recita ordinata nel coro. Chi fosse impossibilitato ad andare in coro, deve poi dire l'ufficio nell'oratorio o in cella e non

> andar passeggiando per diporto nel giardino, o ne' chiostri, né meno si lasci sviare in quel tempo a ragionare con altre [27].

---

22 *Ibidem*, p. 115.
23 *Ibidem*
24 *Ibidem*, p. 117.
25 *Ibidem*
26 *Ibidem*, p. 117-118.
27 *Ibidem*, p. 122.

Venendo poi a parlare del ruolo della musica nella preghiera, Giovan Pietro Barco mostra di conoscere gli effetti benefici che essa può produrre nella elevazione della mente a Dio, ma denuncia anche i pericoli che può produrre, specialmente ai suoi tempi. Vale la pena di analizzare le parole con cui si apre il capitolo XII dello *Specchio religioso per le Monache*, intitolato *Della Musica*:

> Ho sempre stimato che non convenga à religiosi, e molto meno alle monache, la Musica; la quale se bene in molti servi di Dio fa buoni effetti, poiché gli rapisce alla considerazione dei canti del Cielo; per l'ordinario nondimeno opera di grandi mali in questi nostri infelici tempi, sì come si potrebbe di leggieri provare, se questo ne fosse il luogo. Basta che in tanti anni di esperienza delle cose del mondo, io ho trovato pochi cantori divoti e ferventi di spirito. Non vi sono più i David, che come ebbri d'amor divino cantino et sonino. Voi sorelle in Christo siate certe che Iddio non ricerca da voi soavità di voci, ma purità di cuore [28].

Non mi attarderò a descrivere gli abusi e gli incovenienti connessi con la musica e il canto dei monasteri, ben noti a chi conosca gli studi di Craig Monson[29] e di Robert Kendrick[30], rispettivamente per Bologna e per Milano[31]; vorrei tuttavia richiamare l'attenzione sul passo citato, che in poche e semplici parole sottende una conoscenza, non solo personale, ma anche condivisa dalle monache lettrici, delle due immagini archetipiche della musica come mezzo di ascesi mistica e come espressione di pentimento e di pratica terapeutica. Con il riferimento ai canti del cielo il Barco evoca infatti la leggenda di santa Cecilia, patrona della musica, e con l'espressione "rapisce alla considerazione" sembra citare esplicitamente l'estasi di santa Cecilia nella raffigurazione pittorica di Raffaello, ben conosciuta attraverso le incisioni di Giulio Romano e altri. Mentre invece il richiamo al re Davide che suona la cetra "ebbro di amor divino" rinvia in primo luogo alla composizione dei Salmi e quindi indirettamente alla recita dell'Ufficio, ma può anche

---

28 *Ibidem*, p. 123.

29 CRAIG A. MONSON, *Disembodied voices: music and culture in an early modern Italian convent*, Berkeley [etc.], University of California Press, 1995.

30 ROBERT L. KENDRICK, *Celestial sirens: nuns and their music in early modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

31 Ai saggi citati sopra si possono aggiungere: MANUELA BELARDINI, *Musica dietro le grate. Vita e processo di Maria Vittoria Frescobaldi , "monaca cantatrice" del Seicento fiorentino*, in *I monasteri femminili come centri di cultura tra Rinascimento e Barocco*. Atti del convegno storico internazionale, Bologna 8-10 dicembre 2000, a cura di Gianna Pomata e Gabriella Zarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. 45-72; COLLEEN BAADE, *Music and Misgiving: Attitudes Towards Nuns'Music in Early Modern Spain*, in *Female Monasticism in Early Modern Europe. An Interdisciplinary View*, a cura di Cordula van Wyhe, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2008, pp. 81- 95.

riferirsi ad una considerazione "moderna" del David che suona: il David melanconico, che con il suono della cetra cura e attenua il male di vivere[32].

Anche nella *Monaca perfetta* di Andrea Basso, le pagine dedicate alla recita dell'ufficio e al canto sono diverse e analoga è la deprecazione dei disordini causati dalle gare tra monasteri per eccellere nel canto e dalle distrazioni che la cura per la voce e le sue inflessioni apportano alla recita dell'ufficio. Un intero trattato, composto di sei capitoli, è tuttavia dedicato alla orazione mentale e ai libri raccomandati per la lettura quotidiana. Il rilievo dato a questa pratica in un volume, come quello del Basso che ebbe amplissima circolazione e numerose stampe per tutto il secolo, testimonia attendibilmente che l'orazione mentale era ormai divenuta una consuetudine nei monasteri di monache, ed egli stesso lo afferma. Dopo aver ricordato che tutti i maestri della vita spirituale concordano nel dire che l'orazione mentale è il mezzo per "arrivar presto et con facilità alla perfettione" , il Basso presenta la meditazione come il modo per essere illuminati da Dio e invocando sant'Agostino afferma:

> Imperò che chiara cosa è che la nostra volontà, per essere potenza cieca, non può far un passo senza che l'intelletto le porga il lume: Onde disse sant'Agostino, *Invisa diligi posse, incognita numquam*. Possiamo bene amare una cosa non mai veduta, ma non giammai una di cui non s'habbia veruna cognitione. Nella meditatione acquistiamo questo lume et quanto più si conosce Dio et la sua infinita bellezza e bontà tanto più la nostra volontà s'accende ad amarlo [33].

Per acquisire questo lume la orazione mentale deve essere fatta quotidianamente almeno un'ora, vincendo il timore di non essere in grado di farla e sapendo che il demonio tenterà in ogni modo di distogliere l' attenzione da quell'esercizio. Quanto alla difficoltà della preghiera mentale, l'autore avverte che non parla di quella

> oratione specialissima, straordinaria et molto sublime che dai Maestri della vita spirituale è chiamata contemplatione. Quella è un dono di Dio particolarissimo et non la concede a tutti, ma parliamo della oratione mentale ordinaria, quale … consiste nell'essercitio delle tre potenze dell'anima (memoria, intelletto, volontà), nella quale non so veder tanta difficoltà né fatica, che possa smarrire la monaca [34] .

E a questo proposito ricorda le parole di Jean Gerson che dice:

---

32 Sugli aspetti politici della melanconia nell'età moderna si veda PIERANGELO SCHIERA, *Specchi della politica: disciplina, melancolia, socialità nell'Occidente moderno*, Bologna, Il Mulino, 1999.

33 BASSO, *La monaca perfetta* cit., p. 253.

34 *Ibidem*, p. 259.

> molte volte i men dotti sono più devoti et riescono meglio nell'oratione che i gran letterati, perché questi attendon a pascere l'intelletto con alti pensieri et specolationi et la povera voluntà resta digiuna et famelica..ma i men dotti et semplici attendono più tosto a pascere la voluntà con buoni affetti et d'indi con sante opere , et questo è il meglio [35].

Le monache non debbono dunque temere di non essere in grado di esercitarsi nella orazione mentale, che si caratterizza specialmente per il carattere affettivo ed operativo, ma devono comunque prepararsi a contrastare con il demonio che tenterà di allontanarle da quella. In maggior pericolo sono le religiose che si aspettano dall'orazione gusti e dolcezze sensibili:

> Le religiose tanto avide di questi gusti sono quelle che più facilmente vengono ingannate dal demonio con illusioni et altri inganni simili poiché si lasciano talmente dominare da questo loro interesse che sono facili al credere et permette Dio che siano ingannate alcune volte in castigo della loro sensualità [36].

La lettura di qualche libro è supporto indispensabile per la meditazione, ma non è buona cosa la varietà dei libri, "perché questa varietà pasce più tosto la curiosità che lo spirito"[37]. Le qualità ricercate nella buona lettura sono la pazienza, l'attenzione e il proposito di praticare quanto si è imparato.

Un significativo esempio di quanto una monaca vissuta nel Seicento potesse avere appreso della vita spirituale attraverso la lettura di libri, la guida dei direttori e l'esempio dei santi ci viene da un nutrito volume di lettere indirizzate al confessore da una benedettina bolognese, di nome Suor Pudenziana Zagnoni, che occorre designare con l'appellativo di junior, per distinguerla dalla sorella più anziana (senior) morta in concetto di santità[38].

Le sue lettere hanno carattere parossistico. Scritte d'impeto, Pudenziana si interroga talvolta sulla utilità di scrivere quelle lettere per il raggiungimento della perfezione, temendo che esse non costituiscano piuttosto motivo di dannazione[39]. Evidentemente sono scritte per obbedienza al confessore, come altre vol-

---

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*, p. 265.

37 *Ibidem*, p. 267.

38 Sulle due sorelle v. GABRIELLA ZARRI, *Il libro e la voce. Santi e culti a Bologna da Caterina de' Vigri a Clelia Barbieri (secoli XV-XX),* in *Storia della chiesa di Bologna*, a cura di Lorenzo Paolini e Paolo Prodi, vol. II, Bergamo, Bolis, 1997, pp. 45-78, particolarmente pp. 62-63.

39 Le lettere da lei scritte ad uno dei confessori erano conservate in copia legata a libro nell'archivio della famiglia, ora in Archivio di Stato di Bologna. Una parte di queste lettere sono state trascritte in un volume di scarso valore scientifico, da cui cito per comodità variando la punteggiatura: VALERIO DEHÒ, *La chiave del cielo. Lettere di suor Pudenziana Zagnoni mistica e visiona-*

te questi imponevano alle penitenti di scrivere diari giornalieri. Si ricorderà che nei medesimi anni la cappuccina Veronica Giuliani vergò faticosamente alcune migliaia di pagine di Diario[40].

Nelle lettere Pudenziana scrive le pratiche di pietà quotidiane, le visioni e le tentazioni. Non compaiono quasi mai indicazioni sui libri letti, ma frequenti sono le ore dedicate alla preghiera.

Il 21 luglio 1649 scriveva al confessore, dando un fedele rendiconto della giornata:

> Partito che fu Vostra Signoria, mi sentii tutta quieta e rassegnata. Andai al riposo alle due, e riposai tre hore. Non venne il maligno, solo il gran male mi tormentava. Andai alle sette hore all'Oratorio, fecci le mie proteste di voler obbedire, mi posai a pensare quel gran amore che nel lasciarsi il suo pretioso corpo, che mi persi per due hore. Non so dire quello che passò. Doppo questo mi riconciliai, poi udii due messe. Mi preparai. Si fecce la comunione. Gli andai. Stetti quasi un'ora alli piedi del mio Amato sposo Giesù. Stetti in me. Fu grande il gusto, che non si può dire. Si disse l'offizio. Gli stetti unita e, finito, mi ritirai nell'oratorio per ringratiare il Signore. Mi posi alli suoi piedi. Mi persi. Parve che fossi davanti ad un signore di gran Maestà, in un trono di gran maestà, con una corona in capo, il scetro in mano. Mi disse: "Sei tu quella Pudentiana ingrata, che non corrispondi alle gratie che di continuo piovono dalle mie mani? Sono tanti anni che ti compatisco, ti chiamo, ti aspetto". Mi rinfacciò che mi aveva dato una sorella santa, perché mi approfittassi, … disse d'avermi dato una guida che m'aiutava… [41].

Terminato il racconto della visione e del colloquio con il Padre Eterno, Pudenziana riprende, nella medesima lettera, il racconto della giornata, che trascorse quietamente perché, pur essendo Domenica, nessuno l'aveva richiesta alla grata. A sera però:

> Andai al riposo. Pocco gli stetti, ché il maligno venne in bella forma vestito vanamente, con una capigliatura bellissima, che tirava a mirarlo con curiosità. Io m'accorsi dell'inganno. Mi raccomandavo a Dio. Pareva che mi dilettassi a mirarlo. Disse: "Misera infelice, non ti vuoi dilettare in me che sono così vago? Ti farò vedere la tua ingratitudine". Sparve quello e comparve un mostro spaventoso. Io dicevo: "Oh quanto è brutta questa ingratitudine…
> Venne in collera. Diceva: "Venite tutti i miei seguaci, armatevi contro costei, fate le mie vendette, gettatela dalle scale, che si rompa il collo… [42].

---

ria bolognese del XVII secolo, Bologna, Re Enzo Editrice, s.a. I dubbi sulla utilità di scrivere lettere sono alle pp. 43-44 e passim.

40 MONIQUE COURBAT, *Dico e ridico e non dico niente: il fenomeno del diario sdoppiato in santa Veronica Giuliani*, Siena, Cantagalli, 1994.

41 DEHÒ, *La chiave del cielo* cit., p. 32.

42 *Ibidem*, p. 33.

Dopo quelle diverse visioni Pudenziana tornò all'oratorio e vi stette due ore e anche il giorno dopo le apparizioni del demonio si ripresentarono, alternandosi con quelle dei santi, in un colorito e colloquiale racconto che non ha certo il carattere solenne del sacro, ma appare piuttosto il rendiconto quotidiano di una mistica spicciola: da donnette direbbero i teologi. La teologia per donne, la diffusione dell'orazione mentale, la pratica della direzione spirituale avevano effettivamente prodotto un allargamento della base sociale dei fruitori del discorso mistico. Non tutti raggiunsero vette eccelse nella santità e nemmeno nella scrittura. Le lettere di Pudenziana potrebbero forse costituire un copione per le commedie in convento.

STEWART CARTER

Musical Form and Liturgical Function in the Late-Seventeenth-Century Motet: The Case of Isabella Leonarda

MUSICAL FORM AND LITURGICAL FUNCTION IN THE LATE-SEVENTEENTH-CENTURY MOTET: THE CASE OF ISABELLA LEONARDA

Italian sacred music of the early seventeenth century has received a great deal of attention from performers and scholars alike. The sacred works of Monteverdi in particular are well known, and his 1610 Vespers setting has become something of an icon. Considerably less familiar, however, is the sacred music of the latter part of the seventeenth century. It is my intention in this article to examine the north Italian solo motet in this period, using the composer Isabella Leonarda (1620-1704) as a test case. My objectives are to demonstrate the stylistic relationship of these works to contemporary secular genres and also to show how they may have functioned in both liturgical and non-liturgical settings.

Isabella Leonarda, an Ursuline nun of Novara, is survived by approximately 200 compositions, thereby surpassing in quantity every other seventeenth-century composer of her sex, and indeed outstripped in the sacred realm by only a handful of her male contemporaries. Approximately two-thirds of Leonarda's compositions are Latin motets with non-liturgical texts. In the sixteenth and seventeenth centuries the term «motet» could be used to signify almost any sacred composition that was not part of the Mass. In the early seventeenth century the word carried stylistic connotations, tending to signify works for four or more voices in *stile osservato.* More modern works for fewer voices were variously called *concerti, sacri concenti, sacrae cantiones,* and the like. By the latter part of the century this situation had changed, and the term «motet» came to be applied even to solo works in *stile moderno*.

Leonarda's biography is not central to this discussion, but a word or two on this matter may help to place her work in context. She came from a prominent patrician family in Novara and was probably a student of Gasparo Casati, *maestro di cappella* at Novara Cathedral in the 1630s and '40s. In 1636 she entered the Collegio di Sant'Orsola, an Ursuline convent in her native city. She remained in the convent for the rest of her long life, eventually rising to the rank of *madre vicaria.* With the exception of two sacred dialogues published in 1640 in a collection oth-

erwise devoted to the works of Casati,[1] all of her surviving works appeared in print after she reached the age of fifty. As one might expect under the circumstances, her style is rather conservative. Even many of the works of her late years – she published her last collection, Opus 20, in 1700 – largely reflect the style of the middle of the seventeenth century.

The Collegio di Sant'Orsola where Leonarda lived and worked was a convent and school, so she was not cloistered, and in fact seems to have remained actively involved in the artistic scene in Novara. Lazarino Cotta, in his *Museo Novarese,* essentially a biographical dictionary of the leading citizens of the city, called her «the Muse of Novara.»[2] Cotta also printed a sonnet by Amedeo Saminiati Lucchese, comparing her musical skills to the military prowess of Emperor Leopold I. Cotta claims that this poem was presented to the Emperor in gratitude for his victory over the Turks at Buda.[3]

As mentioned above, nearly 200 compositions by Leonarda survive. Apart from a single collection of instrumental sonatas[4] and a handful of vocal works with vernacular texts, all of her compositions are sacred vocal works for one to four voices with basso continuo and occasionally obbligato accompaniment of two violins as well. She wrote four masses and two complete Vespers collections, but my concern here is primarily with her ninety-four sacred works for solo voice with non-liturgical Latin texts.[5]

The texts of Leonarda's solo motets are quite emotional in tone, adapting the language of earthly love common in contemporary secular cantatas to devotion for Jesus Christ. The opening aria from her *Care plage, cari ardores,* for alto voice and continuo (from Opus 17, 1695) has a freely composed Latin text of unknown origin (see Figure 1), though it is possible that she wrote the text herself. Evidence of her poetic skills survives in the form of two sonnets in Italian, signed by her,

---

1 GASPARO CASATI, *Il terzo libro de sacre concenti a 2, 3, e 4 voci … opera terza*, Venice, Bartolomeo Magni, 1640. This collection was reprinted, in whole or in part, four times, the last publication appearing in Antwerp in 1668.

2 LAZARO AGOSTINO COTTA, *Museo Novarese*, Milan, 1700, p. 269.

3 Ibid., p. 270. The poem is reprinted, in both the original Italian and English translation, in Isabella Leonarda, *Selected Compositions,* ed. Stewart Carter, Madison, A-R Editions, 1988, p. viii.

4 *Sonate á 1. 2. 3. e 4. Istromenti … opera decima sesta*, Bologna: Marino Silvani, 1693; modern edn., ed. Stewart Carter, as Isabella Leonarda, *Twelve Sonatas, Opus 16*, Middleton, Wisconsin, A-R Editions, 2001.

5 For more comprehensive studies of Leonarda's music, see STEWART CARTER, *The Music of Isabella Leonarda (1620-1704)*, Ph.D. diss., Stanford University, 1981; ELIZABETH SCHEDENSACK, *Die Solomotetten Isabellas Leonardas (1620-1704): Analysen sämtlicher Solomotetten und ausgewählte Transkriptionen,* 2 vols., Neuhausen, Hänssler Verlag / American Institute of Musicology, 1998; and PAOLO MONTICELLI, *Isabella Leonarda: La musa novarese*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1998.

that appear in the preface to her *Motetti a voce sola,* Opus 12 (1686).[6] The emotional quality of the text of this aria is readily apparent; its opening measures are transcribed in Musical Example 1.[7]

Musical Example 1: Leonarda, *Care plage, cari ardores,* opening.

6 Both sonnets honor Emperor Leopold I, the dedicatee of Opus 12 (*Motetti a voce sola*, Milan, Fratelli Camagni alla Rosa, 1686).

7 The entire motet appears in modern edition in LEONARDA, *Selected Compositions,* pp. 49-56.

Figure 1: Text of the opening aria of Leonarda, *Care plage, cari ardores*. English translation by James Callahan.[8]

Original Latin text	English translation
Care plage, cari ardores, Quantum estis suave per me. Nihil mage, quam ardores Care Jesu clamo a te. Si tu ardes, ardendo beas, Et delectat dum plagas nos. In hoc corde dum flammas creas, Tunc in anima cadit ros.	Dear wounds, dear flames How pleasant you are to me. Dear Jesus I cry [for] Nothing more than fires from you. If you burn, you bless by burning, And you are pleasing while you wound us. As you create flames in this heart, Then dew falls in the soul.

Equally emotional is the text of the aria «Te adoro solo» from the motet *O quam dulcis* (from Opus 3, 1670), which is shown in Figure 2. Compare this to the text of a secular cantata in the vernacular by Antonio Cesti (1623-69), *Pose in fronte* (Figure 3). The highly emotional tone was typical of newly composed sacred Latin poetry of Leonarda's age. It was a time of theatrical gestures and intense expression in all forms of religious art, a time when the emotional response of the individual believer was of the utmost importance.

Figure 2: Text of aria «Te adorare volo» from Leonarda's *O qualm dulcis*. English translation by James Callahan.

Latin text	English translation
Te adorare volo. Pro te, dilette, mori Languebit meum cor pro Jesu solo Solum vivet amori Immortalis amantis Et aestuans incendiis Cor meum suspirabit ad Deum O quam suaves paenae O quam amoris sunt dulcis catenae.	I wish to adore you, For you, beloved, to die; My heart will faint for you alone, [it] lives only for love. Immortal lover And burning fire, My heart sighs to God. O how sweet is the punishment, O how delightful are the sweet chains.

8 The text of the entire motet, in both the original Latin and English translation, appears in *ibid.*, p. xxi.

Figure 3: Text of Antonio Cesti's chamber cantata *Pose in fronte.*[9]

Italian text	English translation
Pose in fronte al mio tiranno Fiero Amor catene e strali; Queste schiavo il cor mi fanno Quei me dan piaghe mortali,	Lay down chains and arrows Before my oppressor, proud Love; The one enslaves my heart, The other gives me mortal wound.
Ma sì dolce è la ferita Che l'infido al cor mi da Cosi sembra a me gradita La perduta libertà	But how sweet is the wound The false one gives my heart, So pleasant my loss of liberty
Che per quell volto Onde languisco e moro	That, for the sake of that face For which I languish and die
Amo li strali E le catene adoro.	I love the arrows, And adore the chains.

The solo motets employ a composite structure, consisting of arias and recitatives in an irregularly alternating pattern. They are constructed rather like contemporary secular cantatas, prompting Gernot Gruber to propose the term «cantata-motet» (*Kantatenmotette*) for this genre.[10] *Care plage, cari ardores,* discussed above, consists of seven sections, in the pattern ARAARAA (A = aria, R = recitative; see Figure 4). While some of the arias are moderately extended in length, the recitatives are brief. Similar structures, typical of the middle Baroque, can also be seen in the solo secular cantatas of Giovanni Legrenzi (1626-90)[11] and Alessandro Stradella (1639-82).[12] Legrenzi's *Non ho che lagnarmi,* for example, has the plan ARAAAARAA. Although the RARA plan – four sections, alternating regularly – eventually became the norm for the secular cantatas of Alessandro Scarlatti and the Neapolitan School, only three of Leonarda's solo works use this scheme. All three, interestingly, have *vernacular* sacred texts, suggesting that Leonarda herself regarded the RARA plan as the property of the Italian vernacular cantata.

---

9 From DAVID BURROWS, ed., *The Italian Cantata I: Antonio Cesti,* The Wellesley Edition no. 5, Wellesley, MA, Wellesley College, 1963, pp. 63-70.

10 GERNOT GRUBER, «Die geistliche Musik», in *Geschichte der katholischen Kirchenmusik,* ed. Gustav Fellerer, Kassel, Bärenreiter, 1976, II, pp. 133-144, here 141.

11 See JERRY LEE WARREN, *The Motetti a voce sola of Maurizio Cazzati*, Doctor of Church Music diss., Southern Baptist Theological Seminary, 1967, p. 30.

12 See KATHLEEN ANN CHAIKIN, *The Solo Soprano Cantatas of Alessandro Stradella*, Ph.D. diss., Stanford University, 1975, pp. 4-5.

Figure 4: Leonarda, *Care plage, cari ardores,* sectional structure

Text	type	meter	tonality	measures[13]
Care plage	A	3/2	E-flat	1-72
Probo aliquando deliquia	R	C	E-flat--c	73-79
Una solo dilecta gratia	A	C	E-flat	80-94
Facies tua dilecta	A	C	E-flat	95-117
Ah, amantissime Jesu	R	C	g	118-20
Amoris fulmine	A	3/4	E-flat	121-45
Si me Jesu	A	C	E-flat--B-flat--E-flat	146-79

Leonarda's four vernacular solo works are similar to her solo motets in many respects – and indeed, all of them have sacred, albeit Italian, texts. One of them – *Miei fidi all'armi,* from Opus 12 (1686) – is in fact designated as a *motetto*, in spite of its vernacular poetry.[14] The generic designations applied to two of the other works in this category are noteworthy: *Alta del Ciel Regina* (from Opus 14, 1687) is called a *canzonetta sagra,* while *Queste ch'a voi consagro* (from Opus 15, 1690) is a *cantata morale.* The latter work also bears the following inscription: «To the Queen of the angels, Mary, Virgin forever. Your most humble servant, Isabella Leonarda.»[15] Its title, which means «This I consecrate to you,» indicates that it is a dedicatory piece, intended to serve much the same function as the prose dedications to the Virgin found at the beginning of many of Leonarda's publications.[16]

Three of the four vernacular works are quite similar in form. They have the pattern RARA, mentioned above in connection with secular cantatas of Alessandro Scarlatti and his contemporaries, and they are the only works of Leonarda's with precisely this pattern. Furthermore, in all three works the first aria is in triple meter, while the second is in common time. All of the arias have motto beginnings, and all except the first aria of *Queste ch'a voi consagro* are strophic. The tonal plans of these works are also similar: in each, the second recitative is the only section which does not begin and end in the principal tonal center.

It is noteworthy that at a time when the RARA pattern was first appearing in the chamber cantata, Leonarda chose to use it only in works with vernacular texts, one of which is actually designated a «cantata.» By the middle of the eighteenth

13 Measure numbers taken from the edition in LEONARDA, *Selected Compostions,* pp. 49-56.

14 This works bears the rubric «Motetto a voce sola per la Vittoria della S.C.M. Contra li Turchi» («Motet for solo voice for the victory of His Imperial Majesty over the Turks»).

15 «Alla Regina delli Anglioi Maria sempre Vergine. L'umillissima Schiava Isabella Leonarda.»

16 Dedicatory essays in praise of the Virgin Mary appear in eleven of Leonarda's extant publications.

century, it was widely recognized as the standard form of the Italian solo motet. Johann Joachim Quantz remarked, «In Italy this name [i.e., «motet»] is applied … to a sacred Latin solo cantata that consists of two arias and two recitatives and closes with an Alleluia, and is ordinarily sung by one of the best singers during the Mass after the Credo.»[17]

Regular alternation of recitatives and arias is a significant point of distinction between the vernacular solo works and their Latin counterparts, but it is the only important musical distinction. In melodic, rhythmic, and harmonic style these two genres are very similar. Even from the standpoint of function, they may have more in common than the difference in language would suggest. There is some evidence that these vernacular works, like their Latin counterparts, occasionally were used within the context of a liturgical service. The evidence is admittedly circumstantial, but in 1699 the Synod of Naples saw fit to issue a decree forbidding the use of secular songs and vernacular compositions («profanas cantiunculas vel vulgari lingua compositas») in the liturgy.[18] The existence of this order suggests that the practice was not unknown.

It is difficult to identify with certainty the intended function of Leonarda's solo motets. The increased use of music with non-liturgical texts at Mass in the seventeenth century is well documented, and we have observed Quantz' remark about the use of the solo motet following the Credo. Several papal decrees aimed at driving unapproved texts out of the Mass were issued during the *seicento.* In 1657 Alexander VII announced that «We now forbid all and anyone … to allow anything to be sung in their churches and chapels except those compositions that have words that are prescribed in the Breviary and Missal.»[19] Alexander's decrees also include strictures against the use of solo voices in psalms, hymns, or motets. He further stated that

> While the Blessed Sacrament is exposed, it is forbidden to sing words other than those of the Breviary or Missal…. If, however, anyone should wish to sing verses of the Sacred Scriptures or texts from the fathers of the Church, a special authorization of the congregation of Sacred Rites must be obtained ahead of time.[20]

---

17 See J.J. QUANTZ, *On Playing the Flute,* transl. Edward R. Reilly, New York, Schirmer Books, 1966, pp. 305-306.

18 KARL GUSTAV FELLERER, *Liturgischer Gottesdienst und private Andacht im 17. und 18. Jarhundert* in *Geschichte der katholischen Kirchenmusik,* ed. Fellerer, II, pp. 75-77, here 77.

19 ALEXANDER VII, *Piae sollicitudinis* (23 April 1657), transl. Robert F. Hayburn in *Papal Legislation on Sacred Music, 95 A.D. to 1977 A.D.*, Collegeville, MN, The Liturgical Press, 1979, pp. 76-77 (the present author has made slight adjustments in the translation.) Alexander's decrees also include strictures against the use of solo voices in psalms, hymns, or motets.

20 *Ibid.*

Similar strictures were set forth by Innocent XI in 1692, and of course pronouncements of this sort have appeared throughout the history of the Church.[21] As suggested above, these decrees offer negative evidence for the existence, even prevalence, of the practices they condemn, but copious positive evidence can be found in the thousands of sacred works with newly composed texts that were produced in the seventeenth and eighteenth centuries.

Non-liturgical works were occasionally were used at Mass in place of liturgical items, particular those of the Proper.[22] An extreme example of this practice can be seen in a manuscript dating from the early sixteenth century, the so-called «Gaffurius Codices»[23] which contains a *Missa Galeazescha*, made up entirely of «substitution motets» – non-liturgical works sung in place of regular liturgical items.[24] A Mass by the Bolognese composer Giulio Cesare Arresti (1625-ca. 1704) substitutes motets for the Sanctus and Agnus.[25] The use of motets with non-liturgical texts at Vespers has been documented by several scholars, notably Stephen Bonta and Jeffrey Kurtzman.[26]

The theory that many of Leonarda's non-liturgical vocal works were intended to be used within the framework of a worship service is supported by liturgical rubrics that indicate the suitability of certain motets for particular feasts. These rubrics frequently appear in the tables of contents of Leonarda's publications, and occasionally on the first page of a composition as well. A large number of the motets are designated «for the Blessed Virgin Mary» («per la B.V.M.»), while others are assigned to Christmas, Easter, Corpus Christi, Confessors, St. Ursula or other virgins, and so forth. Some are designated simply «for any time» («per ogni tempo»).[27] The duo motet *Quis est hic* (from Opus 3, 1670), which is designated «per un Conf[essore],» has spaces in the text marked by the letter «N» (for *nome* [«name»]), into which the appropriate confessor's name may be inserted. The category of «confessor» includes a large number of saints, so this piece could be used frequently. A few works are provided with two complete alternative texts. An example is *Quantis crucior in paenis* (for alto solo with continuo, from Opus 14, 1687),

---

21 *Ibid.*, p. 80.

22 The Gradual, Tract, and Offertory were especially susceptible to replacement by non-liturgical items. See FELLERER, *Liturgisches Gottesdienst*, p. 76.

23 See LYNN HALPERN WARD, *The* Motetti Missales *Repertory Reconsidered*, «Journal of the American Musicological Society» XXXIX (1986), pp. 491-523.

24 Sister MARY NICOLE SCHNOEBELEN, *The Concerted Mass at San Petronio in Bologna: ca. 1660-1730. A Documentary and Analytical Study*, Ph.D. diss., University of Illinois, 1966, p. 199.

25 *Ibid.*

26 STEPHEN BONTA, *Liturgical Problems in Monteverdi's Marian Vespers*, «Journal of the American Musicological Society» XX (1967), pp. 86-106.

27 See CARTER, *The Music of Isabella Leonarda*, pp. 186-187.

1687), which is suitable «for any time, and for the Blessed Nativity» («per ogni Tempo, e per il Santissimo Natale»), depending on which of the texts is used.

Whatever their application within the liturgy, it is well known that non-liturgical texts also figured prominently in the music for private devotional services. Sister Alice Rose Kennedy maintains that these services became an increasingly important aspect of Italian religious life in the seventeenth century. This was at least partly due to «the gradual withdrawal from the congregation of all its liturgical satisfactions, dividing the liturgical action neatly between priest and choir, with the congregation in the role of passive audience.»[28] Private devotional services provided the laity with an opportunity for participatory worship. Related to this development is the growth of a uniquely Italian phenomenon that Kennedy calls the «pious salon» – an «evening of religious music in the halls of private homes and cardinals' palaces.»[29] Solo sacred compositions with non-liturgical texts, including those in the vernacular, would certainly have been appropriate for such gatherings. Kennedy further states that these works could have been performed in the paraliturgical services such as the Forty Hours Devotion and the Benediction of the Blessed Sacrament, and that they might have been used for processions;[30] services of lay brotherhoods and confraternities could have provided yet another context.[31]

In many ways the solo motet of the late *seicento* is a unique genre, distinct in several important respects from larger-scale Latin works, both liturgical and non-liturgical. It is in fact the presence of recitative that so strongly sets the solo works so strongly apart from other works by Leonarda and her contemporaries. There are, to be sure, declamatory passages in works in other categories, but no true recitatives in any of her other compositions, even in motets for two and three voices. Interestingly, in her *Messa, e Salmi, concertati & à Capella* (Opus 4, 1674),[32] Leonarda provides a setting for soprano solo of the Vespers psalm *Confitebor*. Quite significantly, it has no recitatives. Leonarda's solo motets thus provide – textually, stylistically, and to a small degree even liturgically – a bridge between the sacred and secular realms, linking the motet with the vernacular cantata, and by extension, to the larger secular forms of the mid-Baroque, oratorio and opera.

---

28 Sister ALICE ROSE KENNEDY, *Paraliturgical Music in Italy, 1600-1650, with Selected Examples from the Works of Giovanni Battista Beria (c. 1610-c. 1671)*, Ph.D. diss., Columbia University, 1969, p. 45.

29 *Ibid*., p. 72.

30 *Ibid*., pp. 63-67.

31 See JONATHAN GLIXON, *Honoring God and the City: Music at the Venetian Confraternities, 1260-1807*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2003.

32 Milan, Fratelli Camagni Vicino alla Rosa.

CHRISTINE GETZ

«Vox turturis audita est in terra nostra»: meditare sui dolori della Madonna Addolorata

«VOX TURTURIS AUDITA EST IN TERRA NOSTRA»: MEDITARE SUI DOLORI DELLA MADONNA ADDOLORATA[1]

Nel 1996 lo storico Jaroslav Pelikan osservò che Maria Vergine "ha fornito il contenuto della definizione di femminile come non ha fatto [Gesù] per il maschile."[2] La definizione mariana del femminile, infatti, rappresentò uno degli strumenti più potenti della Chiesa della Contro-Riforma, in quanto servì non solo a plasmare i paradigmi culturali che definivano i ruoli delle donne, ma anche a creare uno strumento per ispirare la fede fra tutti i suoi membri, indipendentemente dal sesso, attraverso la promessa dell'intercessione della Madonna. La Milano della Contro-Riforma vantava almeno quarantadue istituzioni consacrate alla Vergine,[3] alcune delle quale patrocinavano le confraternite mariane, che godevano di una grande influenza nella città. Una fra le più importanti era Santa Maria dei Servi, una chiesa servita che sosteneva la Confraternita popolare della Madonna Addolorata. Lo scopo principale dell'organizzazione era di dare vigore al culto della Vergine come la tortora delle scritture che piange addolorata la perdita del figlio e dello sposo. Con riferimento a documenti d'archivio, fonti iconografiche, stampe musicali e libri della meditazione Mariana di fine Cinquecento-inizio Seicento, la mia indagine esamina il ruolo della musica nel promuovere il programma spirituale dei primi venticinque anni della Confraternita della Madonna Addolorata a Milano. Inoltre, intendo mostrare in che modo i concerti ecclesiastici composti appositamente per l'uso della Confraternita contribuissero al prestigio di un'istituzione votata ad atti di pietà, e si ponessero come sollecitazioni sonore per la meditazione sul ruolo della Vergine come madre addolorata e come la prima figura ad intercedere per i fedeli. Infine, intendo esplorare in che modo i libri delle meditazioni Mariane abbiano influenzato la

1 Vorrei ringraziare Alessandra Madella del Dipartimento d'Italiano all'Università dello Iowa, che ha controllato il testo in italiano.

2 JAROSLAV PELIKAN, *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1996, 1.

3 PAOLO MORIGIA, *Historia dove si narra l'originie della famosa divotione della chiesa della Madonna, posta vicina à quella di S. Celso a Milano*, Milano, Pacifico Pontio, 1594, 28 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense II.I.74).

composizione dei concerti ecclesiastici dedicati alla contemplazione dei dolori della Madonna Addolorata.

Il culto dell'Addolorata fu introdotto in Europa alla fine del Medioevo, principalmente attraverso gli scritti di Anselmo, Bernardo da Chiaravalle, San Francesco d'Assisi, e Jacopone da Todi.[4] Con il crescere in popolarità del culto, altari dedicati all'Addolorata furono eretti in varie chiese di Francia e Borgogna e le preghiere delle ore canoniche in onore della festività, celebrata il venerdì della settimana santa, vennero composte sia usando il canto gregoriano preesistente, sia con nuove composizioni. Nel 1495 una Confraternita dei Sette Dolori fu fondata nelle Fiandre e l'istituzione fu promossa "con grande ardore" da Jean de Coudemburghe, diacono di San Egidio in Abbenbroec che divenne in seguito segretario di Carlo V. In Italia, tuttavia, il culto dell'Addolorata dovette la sua popolarità soprattutto all'opera dei Servi, un ordine mendicante che venerava la Madonna come sua patrona e fondò confraternite dedicate alla contemplazione dei sette dolori in varie parti della penisola. Nonostante Giulio II avesse rifiutato una proposta per una festa ufficiale dell'Addolorata nel 1506, i Servi continuarono a promuovere il culto sia attraverso la divulgazione del Rosario dell'Addolorata e l'attività delle confraternite laiche,[5] sia attraverso la creazione di un vespro dei sette dolori e la pubblicazione di libri dedicati alle meditazioni. I Vespri, riportati nella Tabella 1, venivano cantati il Sabato Santo e, con piccole modifiche, tutti i sabati non correlati all'*officium duplex*.[6]

Il 16 aprile 1594 i Servi fondarono una Confraternita dell'Addolorata nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Milano.[7] Nel 1595 l'istituzione già contava almeno 3000 membri, uomini e donne, ed era stato sviluppato un programma liturgico che includeva sia l'esecuzione del canto gregoriano che della polifonia da

4 Vedi PELIKAN, *Mary Through the Centuries* cit., pp. 125-133; MARINA WARNER, *Alone of all Her Sex*, New York, Alfred A. Knopf, 1976, pp. 206-217; FR. AGOSTINO M. MORINI, *Origini del culto alla Addololorata*, Roma, Tipografia Poliglotta, 1893; e KURT RATHE, «Addolorata, devozione alla», *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1953, I, pp. 293-294.

5 WARNER, *Alone of All Her Sex* cit., p. 218, e RATHE, «Addolorata» cit., pp. 293-294.

6 Stabilito attraverso la consultazione dell'*Officia propria festorum fratrum ord. Servorum B. Maria Virg.,* Mediolani, apud Pandulphum Malatesta, 1623 (Roma, Marianum bibMAR FAS p1623 O43); l'*Officia Propria ordinis servorum beatae Mariae Virginis*, Roma, Hieronymi Mainardi, 1739 (Milano, San Carlo al Corso, Biblioteca dei Servi A I 299); ed il *Breviarium Romanum nuper impressum*, Venetijs, F.R.B., 1548 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense H. XV. 170).

7 Archivio Storico Diocesano, Milano (d'ora in poi ASDM), S. Carlo XXIII (Visite pastorali e documenti aggiunti: Santa Maria dei Servi), Q. 1.

parte dei cantori e degli strumentisti.[8] Le fonti d'archivio mostrano che i fedeli prendevano parte ai Vespri ed a una processione della Madonna nella quarta domenica del mese, come pure ai già ricordati Vespri della Madonna celebrati il sabato, in particolar modo durante la quaresima. In occasione di queste funzioni un ospite di riguardo veniva generalmente invitato a pronunciare un sermone; veniva così corroborata la risonanza dell'iniziativa presso il popolo.[9] I membri della Confraternita ricevevano inoltre indulgenze papali per la loro partecipazione ai vespri sia a feste come l'Assunzione, la Nascita della Vergine, la Concezione, la Visitazione, la Presentazione, la Purificazione, e l'Annunciazione, sia a feste santorali, quali quelle dei Santi Fabiano e Sebastiano, San Tommaso d'Aquino, Santi Pietro e Paolo, San Giovanni Battista, San Domenico, San Filippo, San Michele Arcangelo, San Francesco, Tutti Santi, ed i dodici apostoli.[10] Tra queste, l'Assunzione, la Nascita della Vergine, il Sabato Santo, che apparentemente prese il posto del Venerdì Santo come la festa dell'Addolorata a Milano, e la festa del Beato Angelo Porro nella quarta domenica di ottobre erano fra le più antiche e le più avvertite,[11] ma le fonti archivistiche suggeriscono che la polifonia fu usata, almeno all'inizio, nella quarta domenica del mese, durante i vespri del sabato durante la quaresima, e nella messa solenne del Sabato Santo. I documenti d'archivio del 1598, per esempio, riportano i numerosi compensi pagati a Cesare Rossino, cantore del vicino Duomo, per conto di un coro dalla stessa istituzione che eseguì i canti sacri nella quarta domenica del mese. Benché il numero dei cantori in questione non fosse sempre indicato, le annotazioni più antiche registrano quattro elementi. I documenti riportano anche i compensi pagati nella stessa occasione a Felice Avogadro, l'organista della chiesa, come pure ad un soprano di cui non conosciamo il nome, un violinista che accompagnava l'organo, un suonatore di cornetto, ed un suonatore di regale. Nel 1596, inoltre, un soprano del Duomo, un soprano "della casa," un violinista, un suonatore di cornetto, ed un suonatore di bordone furono impiegati durante la quaresima, presumibilmente per i vespri del sabato; due contralti, un soprano, un basso, ed un suonatore di

8 Archivio Generale O.S.M, Roma, *Fondo Negotia Religionis* a saeculo XVII, 174, f. 96. Una lettera dalla Priore di Santa Maria dei Servi a Milano a Luca Ferrarij, Priore di Prato, datato il 28 settembre 1594.

9 Archivio Di Stato, Milano (d'ora in poi ASM), *Fondo di Religione* 679 (Milano, Confraternità, S. Maria dei Servi, Addolorata, Fondazione, Ammistrazione d'Archivio. Il primo riferimento a questi documenti si trova in ROBERT KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650*. Oxford and New York, Oxford University Press, 2002.

10 ASDM, San Carlo XXIII (Visite pastorali e documenti aggiunti: Santa Maria dei Servi), Q. 3, f 5.

11 FRA ERMES MARIA RONCHI, a cura di, *Santa Maria dei Servi tra Medioevo e Rinascimento: Arte superstite di una chiesa scomparsa nel cuore di Milano*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1997, 18.

regale vennero similmente impiegati per i vespri dei sei sabati della quaresima del 1597. Infine, tre soprani, un violinista, un suonatore di regale, e due musicisti, di cui non conosciamo il nome, eseguirono la messa solenne del Sabato Santo del 1597.[12] Le testimonianze a noi giunte suggeriscono che Santa Maria dei Servi, come altre istituzioni nella Milano del '600, non avesse propri organici stabili, ma facesse ricorso a musici attivi nelle cappelle più vicine, una per tutte quella del Duomo. Risulta infatti che solo l'organista Francesco Avogadro avesse un posto fisso a Santa Maria dei Servi, finanziato dalla Confraternita (Documento 1). In risposta ad una supplica di Avogadro letta alla fabbrica il 1 gennaio 1599, i deputati votarono di aumentare il suo salario da venti a trentacinque scudi all'anno in riconoscimento dell'assiduo servizio prestato per tre anni.. In cambio, Avogadro fu obbligato a servire la Confraternita per almeno altri due anni.[13]

Il *Secondo libro de' concerti ecclesiastici a una, due, tre, e quattro voci* di Giovanni Battista Ala, stampato da Filippo Lomazzo a Milano nel 1621,[14] è la raccolta polifonica più antica che possa essere sicuramente associata alla Confraternita. Mariangela Donà (secondo la quale il frontespizio della stampa, andata perduta un tempo, si trovava nella Biblioteca Capitolare di Vercelli) identifica il compositore come l'organista di Santa Maria dei Servi.[15] Un'altra stampa di Lomazzo del 1626 indica come lo stesso si trovasse ancora lì cinque anni dopo.[16] Poco altro si sa riguardo alla carriera di Ala. Nato a Monza,[17] appare per la prima volta nel 1618 come organista della chiesa collegiata di Desio.[18] Filippo Picinelli lo descrive come

---

12 ASM, *Fondo di Religione* 679 (Milano, Confraternità, S. Maria dei Servi, Addolorata, Fondazione, Amministrazione d'Archivio).

13 ASM, *Fondo di Religione* 679 (Milano, Confraternità,, S. Maria dei Servi, Addolorata, Fondazione, Amministrazione d'Archivio).

14 GIOVANNI BATTISTA ALA, *Secondo libro de' concerti ecclesiastici a una, due, tre, e quattro voci . . .opus 3*. (Milano: Filippo Lomazzo, 1621.) Già a Vercelli nella Biblioteca Capitolare del Duomo, ora perduto.

15 Benché il volume sia andato perso, Mariangela Donà lo registra nel suo catalogo, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Firenze, Leo S. Olschki, 1961. La musicologa – sulla base del frontespizio – ritiene che Ala sia stato attivo in Santa Maria dei Servi anteriormente al 1621. Cfr. MARIANGELA DONÀ, «Ala, Giovanni Battista», *Grove Music Online* (www.grovemusic.com). Consultato il 10 giugno 2007.

16 FILIPPO LOMAZZO, ed. *Flores praestantissimorum viorum*, Mediolani, Filippi Lomatii, 1626 (Cesena, Biblioteca Malatestiana e Rochester, Sibley Library of the Eastman School), tavola.

17 FILIPPO PICINELLI, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano, Francesco Vigone, 1670 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense Cons. MI 353 A2), 22268-269.

18 GIOVANNI BATTISTA ALA, *Il primo libro di concerti eccliesiastici a una, due, tre, e quattro voci con la partitura per l'organo. Di Gio: Battista Ala da Monza. Organista nella Collegiata di Desio. Novellamente posto in luce e dedicato al Virtuoso Signor Giovanni Battista Casato de Marsili*, Milano, appresso Filippo Lomazzo, 1618 (Vercelli, Biblioteca Capitolare no. 51), frontespizio.

un organista eccellente ed un compositore di primo piano, e sostiene che egli avesse raggiunto una certa fama a livello locale mentre serviva a Santa Maria dei Servi.[19] Compositore di canzonette e madrigali, come pure di concerti ecclesiastici, Ala, colpito da cecità, morì giovane, all' età di trentadue anni poco dopo la pubblicazione nel 1628 del suo terzo libro di concerti,[20] ma nessuna memoria di lui può essere trovata nei Registri Mortuari milanesi degli anni 1628 al 1630. I registri sono però incompleti per l'epoca e Mariangela Donà, fidandosi della prova circostanziale trovata nelle stampe ancora esistenti, ipotizza che Ala possa essere stato vittima della peste del 1630.[21]

Benché l'unica copia ancora esistente del *Secondo libro* di Ala sia andata persa, il suo contenuto può essere recuperato per mezzo di un esame del *Pratum musicum* del 1634 di Phalèse, nel quale è ristampata la raccolta, insieme ad alcuni concerti di compositori Francesi (Tabella 2).[22] Un esame della ristampa rivela che il *Secondo libro* comprende diciotto concerti su testi derivati dalle liturgie mariane e santorali, il libro dei salmi ed il Cantico dei Cantici, come pure da altri testi biblici. I testi mariani messi in evidenza sono adatti alle feste dell'Assunzione e dell'Addolorata, che erano le ricorrenze principali della Confraternita, come pure alle feste della Visitazione e della Madonna del Rosario, parimenti promosse con ardore dalla Confraternita. Inoltre, alcuni brani, tratti dal Cantico dei Cantici, quali *Nigra sum, Formosa sum*, *In lectulo meo*, e *Dilectus meus*, sottolineano il ruolo della Vergine madre come sposa di Gesù Cristo, e quindi, come partecipe delle tribolazioni ed estasi determinate da tale rapporto.[23] Gli altri testi dei concerti contenuti nella raccolta - che comprende alcuni salmi, due testi biblici, due altre antifone, ed un responsorio di tutti i martiri - erano probabilmente intesi per l'uso nella quarta domenica del mese o nelle altre feste santorali per le quali erano concesse indulgenze ai membri della Confraternita. I testi di alcuni di questi, inoltre, furono incorporati per lungo tempo negli scritti teologici e nei libri delle meditazioni, in modo da ampliare la biografia mariana, in gran parte non documentata, tramite elementi tratti dalla profezia e dall'esegesi scritturale.

I documenti di fine Cinquecento-inizio Seicento rivelano che il latte ed una cintura della Madonna, il legno della croce originale, le ceneri del Beato Angelo Porro, un santo locale, ed almeno altre trentasei reliquie si trovavano in Santa

---

19 PICINELLI, *Ateneo* cit., 268-269.

20 PICINELLI, *Ateneo* cit., 268-269.

21 DONÀ, «Ala» cit., *Grove Music Online.*

22 DONÀ, "Ala," Grove Music Online.

23 *Pratum musicum variis cantionum sacrarem flosculis consitum, 1-4 vv, bc quarum aliae decerptae ex libro secondo sacrarum cantionum I. B. Ala da Monza*=RISM 1634², Antwerp, Petrus Phalèsé, 1634 (Gaesdonck, Collegium Musicum).Vedi WARNER, *Alone of All Her Sex* cit., 121-133 e 206-223, e PELIKAN, *Mary Through the Centuries*, cit., pp. 113-136.

Maria dei Servi. Essi indicano inoltre che gli ornamenti della chiesa comprendevano oggetti antichi e più moderni dedicati soprattutto ad argomenti cristologici e mariani.[24] Benché Santa Maria dei Servi sia stata demolita nel 1873 per fare posto a San Carlo al Corso, il disegno della chiesa e la disposizione degli altari del primo Seicento possono essere ricostruiti attraverso l'esame di una mappa della chiesa nel 1594, pubblicata in uno studio appartenente ad altra area disciplinare,[25] e di un'incisione relativa alle esequie del Priore Giovanni Maria Puricelli, celebrate in Santa Maria nel 1658 (Illustrazione 1).[26]

Queste fonti rivelano che decoravano la chiesa quindici altari, tredici dei quali si trovavano nelle cappelle laterali. Esse indicano inoltre che l'altare dell'Addolorata occupava un posto di rilievo, secondo solo all'altare maggiore. In base alle recenti ricerche di Davide Maria Montagna[27] ed Ermes Maria Ronchi,[28] la documentazione archivistica ancora esistente mostra che quasi tutti gli altari furono finanziati da famiglie milanesi (Tabella 3).[29] Benché alcuni degli altari in questione fossero dedicati a santi collegati agli interessi privati delle famiglie, l'ornamentazione di quasi tutti contribuiva a definire un 'programma' generale in cui erano soggetti prominenti la nascita di Gesù Cristo, i dolori della crocifissione e la traslazione definitiva della madre. Erano particolarmente numerose le rappresentazioni della Madonna in trono col Bambino (Illustrazione 2)[30] e l'Assunzione della Vergine (Illustrazione 3).[31] Mentre quest'ultima immagine era collegata alla donna vestita di sole dell'Apocalisse 12 e alla seconda Eva implicita nella Lettera

---

24 PAOLO MORIGIA. *Santuario della città, e diocesi di Milano*, Milano, ad instanza di Antonio degli Antonij, 1603 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense II.I. 69/1), s.p., e CONTE GALEAZZO GUALDO PRIORATO*, Relatione della città, e stato di Milano*, Milano, Ludovico Monza, 1666 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense II.III.33), pp. 49-50.

25 Roma, Archivio Generale O.S.M*, Fondo Negotia Religionis a saeculo XVII*, 174, ff. 97-98. Questa mappa è pubblicata in DAVIDE MARIA MONTAGNA, O.S.M., *Santa Maria dei Servi a Milano dal trecento al cinquecento,* Milano, Convento dei Servi in San Carlo, 1997, p. 82, e MARIA CACIAGLI, JAQUELINE CERESOLI, e PANTALEO DI MARZO, *Milano, le Chiese scomparse*, 3 vol., Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 1998, II, 6.

26 ODEARDUS RITIUS DELIN, *Apparato fatto in Milano nella Chiesa di Nostra Signora del Sacro Ordine de suoi Servi per l'essequie del Reverendissimo Padre Maestro Girolamo Maria Puricelli, Milanese, Generale del medesimo Ordine, morto in Bologna alli 29 Ottobre 1658*, Milano, Raccolta Bertarelli, Triv 6-7.

27 MONTAGNA, O.S.M., *Santa Maria dei Servi* cit.*,* pp. 75-81.

28 RONCHI, ed. *Santa Maria de Servi tra Medioevo e Rinascimento* cit.

29 ASM, Fondo di Religione 1561 (Milano, Conventi, Santa Maria dei Servi OO. VV.), Busta Cappelle.

30 ANONIMO LOMBARDO, *Madonna col Bambino in trono*, Convento di San Carlo al Corso.

31 ANONIMO DI AMBITO PIEMONTESE, *Assunzione della Vergine con i Santi Sebastiano e Benedetto,* Convento di San Carlo al Corso.

ai Corinzi 5,[32] la prima simboleggiava generalmente la Madonna Addolorata, nonostante la sua composizione piuttosto statica. Nel 1612, infatti, il servita Arcangelo Ballotino osservò che la Madonna in trono col Bambino era una delle tre scene che evocavano la Madonna Addolorata al pubblico del primo Seicento.

> Usa la santa chiesa, quando rappresenta il martirio d'un Santo, ò Santa, dipingere la sua effigie, e porgli in mano l'istromento del suo martirio…la vostra madre, ò Christo, se*m*pre si dipinge con voi suo Figliuolo, hora ba*m*bino in braccio vivo, hora stando alla vostra Croce morie*n*te, hora nel grembo morto, per segno, che voi sete stato il coltello, e la spada del suo martirio…[33]

Secondo Ballotino tali dipinti aiutavano lo spettatore ad identificarsi con le esperienze dei soggetti e avevano come scopo di ispirarlo in modo analogo nelle sue meditazioni.[34]

I libri a noi rimasti delle meditazioni dell'epoca dedicati alla Madonna Addolorata rivelano che l'interiorizzazione delle esperienze della Vergine, e particolarmente la riflessione sulla crocifissione, era fondamentale nel culto, non solo perché essa conduceva ad una valutazione dell'umiltà, purezza, e obbedienza con cui la Vergine aveva affrontato con coraggio i suoi dolori, ma anche in quanto permetteva di capire come Maria fosse divenuta la prima ad intercedere per gli uomini. I libri stessi fanno riferimento alle visioni dei santi, tra cui San Francesco, San Bernardo, e San Caterina, che vennero spinti al pianto dalla meditazione sulla crocifissione, sostenendo che tale meditazione trascendente purificava lo spettatore come il pianto della tortora Maria testimone della crocifissione purificò il mondo.[35] Non ci stupisce quindi che Ala traesse ispirazione per i suoi concerti ecclesiastici dalle meditazioni mariane sulla crocifissione e dalle immagini statiche della Madonna col Bambino. Queste meditazioni hanno alcune caratteristiche, la più notevole delle quali è uno spostamento della voce letteraria dalla narrazione in terza persona al monologo della Vergine (Esempio 1)[36] oppure dello scrittore

---

32 ANGELO FRANCESCO TINOSI, *Statua di Maria Vergine fabbricata dall'humile servo di lei fra Angelo Tignosi, Servita, minimo Dottore di Sacra Theologia*, Milano, Agostino Tradate, 1605 (Roma, Marianum MAR FAS p1605 T55), pp. 260-264, ed ARCHANGELO BALLOTINO. *Pietosi affetti di compassione sopra li dolori della B.V. Maria*, Bologna: per Bartolomeo Cochi, 1612 (Roma, Marianum, bibMAR FAS p1612 1), pp. 249-256 e 319.

33 BALLOTINO. *Pietosi affetti di compassione* cit., pp. 37-38.

34 BALLOTINO. *Pietosi affetti di compassione* cit., pp. 37-38.

35 Vedi BALLOTINO. *Pietosi affetti di compassione* cit., pp. 321-334.

36 ARCANGELO BALLOTINO, *Colloqui affettuosi del pianto che fece Maria nella morte del suo dilettissimo Figliuolo Giesù Christo*, Bologna, per Bartolomeo Cochi, 1612 (Roma, Marianum, bibMAR FAS p1612 2), p. 103.

(Esempio 2)[37] che riflettono sulla crocifissione in prima persona. Inoltre, esse si concludono spesso con un'espressione della trascendenza o una richiesta per l'intercessione, o entrambe. Ala, di conseguenza, scelse un dialogo a due per i suoi concerti dell'Addolorata, animando gli spostamenti della voce e le espressioni conclusive dell'esultanza spirituale così caratteristiche delle meditazioni dell'epoca.

O Maria quid ploras (Esempio 3), un dialogo per due soprani e continuo, apre con la madre piangente ai piedi della croce. L'immagine dell'Addolorata diventa così il mezzo con cui l'ascoltatore riflette sul sacrificio di Gesù e la salvezza che ne risulta. Quando l'ascoltatore si avvicina alla trascendenza, il Cristo crocifisso è proclamato "vita mea" ed "anima mea" per l'eternità. In questo concerto il canto primo funziona come la voce narrante, mentre il canto secondo è assegnato ad un monologo della Vergine. Ciascuna voce espone all'inizio un testo completamento distinto: tra le due linee vocali l' interazione testuale e musicale risulta trascurabile. Ma subito dopo l'introduzione del testo "O vita mea! Anima mea" il rapporto tra le due voci si sposta, e da quel punto esse interpretano lo stesso testo dando vita a duetti omofonici e a scambi imitativi. Così il processo di riflessione sui dolori della Vergine eleva la voce narrante ad uno stato di comprensione spirituale uguale a quella della Vergine.

Consolare o mater (Esempio 4), un dialogo per soprano, tenore, e continuo, è una deposizione nella quale la Madonna lamenta il figlio morto. Lei reitera il testo "O mi fili amati" fino a che, di fronte alle esortazioni del Cristo, la sua afflizione cede alla gioia della vittoria imminente sulla morte. Ciascuna voce si trova dapprima assegnata una propria parte, in modo tale da distinguere tra l'intonazione dolente della madre e l'esortazione del Redentore; ma quando diminuisce l'afflizione della Vergine, le due voci cominciano a scambiarsi frasi dello stesso testo. A quel punto, il decorso vocale non solo adotta lo stesso testo, ma, come in *O Maria quid ploras*, l'andamento è caratterizzato da procedimenti imitativi e da duetti omofonici. In questo modo l'ascoltatore è trasportato dalla contemplazione della crocifissione alla meditazione sulla vita eterna per mezzo della rappresentazione uditiva della madre desolata alle prese con la perdita del figlio amato.

Le meditazioni dell'epoca sul soggetto della Madonna Addolorata comprendono anche numerosi brevi riferimenti alle scritture profetiche della Bibbia, i quali servono ad incrementare la biografia della Vergine e sottolineano la sua posizione singolare di madre di Cristo che per prima intercede per l'umanità. Fra i più importanti di questi riferimenti ci sono passi del *Cantico dei Cantici,* un libro che secondo gli studiosi del primo Seicento esplora il rapporto tra sposi cui partecipò la Vergine come compagna terrena di Cristo nella redenzione. Ala adatta alcuni

[37] BARTOLOMEO SCALVO, *Le meditationi del Rosario della gloriosissima Maria Vergine*, Milano, appresso Pacifico Pontio, 1569 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense H.IV.21/2), pp. 97-98.

testi del *Cantico dei Cantici* nel suo *Secondo Libro*, includendo la prima stanza del capitolo 3, *In lectulo meo*, Esempio 5. Secondo il servita Ballotino, il capitolo 3 del *Cantico dei Cantici* svela due misteri che riguardano il rapporto fra Maria e Gesù, cioè (primo) che conformemente agli Evangelisti Maria cerca Gesù tre volte come una sposa ricerca il suo sposo, malgrado il fatto che le loro anime siano già unite come le due tortore delle scritture e (secondo) che ogniqualvolta Maria lo trova, egli si occupa delle cose del Padre.[38] In questo concerto quindi il testo biblico serve come un commento biografico, ed Ala lo tratta così. Benché anche in questo caso vengano usate due voci, la loro disposizione in dialogo – ovviamente – non viene presa in considerazione. La proiezione su due livelli distinti del testo e le espressioni della trascendenza finale osservati nei concerti dell'Addolorata sono abbandonati a vantaggio di una presentazione immediata del testo biblico nella quale ambedue le voci si muovono in uno stesso ambito testuale. Il concerto è ricco di passaggi a solo, scambi imitativi, duetti omofonici e cambiamenti metrici, ma la specificità individuale della voce letteraria è sempre subordinata alla presentazione diretta del testo profetico.

Recentemente Pamela Jones ha dimostrato che le immagini della Passione, dell'Assunzione della Vergine, e della Madonna col Bambino furono fra quelle più apprezzate dalla Chiesa post-tridentina come strumenti per quella 'meditazione progressiva' che vide come promotore instancabile Sant'Ignazio da Loyola.[39] È chiaro che anche i serviti ritenevano tali raffigurazioni di grande rilevanza per la diffusione del culto della Madonna Addolorata. I serviti, in particolare, scrissero della potenza ispiratrice di queste immagini nel processo di meditazione e ricoprirono con esse i muri delle loro chiese. Per i trecentomila membri della Confraternita dell'Addolorata a Santa Maria dei Servi a Milano, comunque, anche le sollecitazioni del canto furono parte integrante sia per la meditazione sul dolore della Vergine, sia per l'assimilazione della sua biografia. Di conseguenza il gregoriano ed i concerti ecclesiastici, presentati sullo sfondo delle immagini iconografiche, divennero il mezzo principale con cui la voce della tortora fu udita sulla terra.

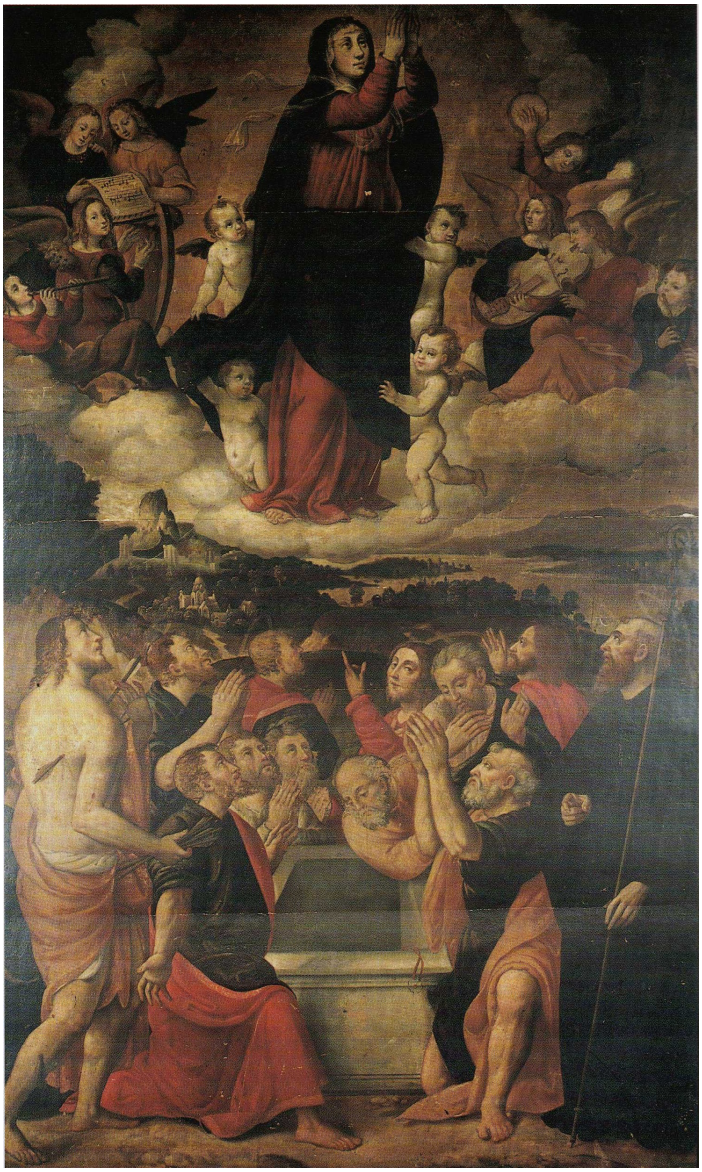
---

38 BALLOTINO, *Colloqui affetuosi* cit., pp. 142-143 e 272-273.

39 PAMELA JONES, *Federico Borromeo and the Ambrosiana*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 64-167.

Ill. 1. ODEARDUS RITIUS DELIN, *Apparato fatto in Milano nella Chiesa di Nostra Signora del Sacro Ordine de suoi Servi per l'essequie del Reverendissimo Padre Maestro GIROLAMO MARIA PURICELLI, Milanese, Generale del medesimo Ordine, morto in Bologna alli 29 Ottobre 1658*. Milano, Raccolta Bertarelli, Triv 6-7.

Ill. 2. ANONIMO LOMBARDO, Madonna col Bambino in trono, Convento di San Carlo al Corso, pubblicata in FRA ERMES MARIA RONCHI, ed., *Santa Maria dei Servi tra Medioevo e Rinascimento: Arte superstite di una chiesa scomparsa nel cuore di Milano*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1997, p. 98.



Ill. 3. ANONIMO DI AMBITO PIEMONTESE, *Assunzione della Vergine con i Santi Sebastiano e Benedetto,* Convento di San Carlo al Corso, pubblicata in FRA ERMES MARIA RONCHI, ed., *Santa Maria dei Servi tra Medioevo e Rinascimento: Arte superstite di una chiesa scomparsa nel cuore di Milano*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1997, p. 96.

APPENDICI

Documento 1

Milano, Archivio di Stato. Fondo di Religione 679 ((Milano, Confraternità, S. Maria dei Servi, Addolorata, Fondazione.)

Ill*ustrissi*mi Sig*nor*i

Felice Avogadri il quale ha già dui anni servito nella loro chiesa delli servi per organista con provisione solo di vinti ducatoni l'anno, ma con la speranza datagli che sicuramente si sarebbe fra poco tempo accresciuta la sudetta sua provisione conforme alli meriti suoi, et alla buona servitù che havesse fatto al sud*ett*o suo off*ici*o di sonar l'organo. La qual speranza però non ha mai sortito effetto alcuno. Per il che essendo hormai il terzo anno che serve, et havendo più volte lasciate andare assia migliori occasioni di questa per la promessa che se gli è sempre fatta di acrescrere il suo salario; Ricorre dalle S*ignori* V*ostre*.

Supplicandole ad esser servite che questo loro promessa sia esseguita, et si accresca la provisione dell'organo almeno à trenta scudi l'anno; acciò possa il detto Felice trattenersi, et habbia occasione di servire più volontieri et ingegnarsi per far' il debito honore all'off*ici*o suo. Il che per esser giusto et conveniente spera facilmente ottenere dalle S*ignori* V*ostre*, alle quali non cessa di pregare da Dio ogni desiderata prosperità, et contento.

Al primo Genaro 1599. Letto il presente memoriale nella Congregatione fatta il d*ett*o d'ogi nel solito loco della Sagreteria è statta detto e stabilito che si acreschi il salario al sud*ett*o s*ignor* Felice organista in tutto sino la somma de ducati n*umer*o 15 dico quendici per la parte spetante ala scola cominciando il giorno d'ogi con che il d*ett*o s*ignor* Felice organista sia obbligato servire doi anni intiere. Con ogni diligentia et cura et no*n* altrimente. Giovanni Stefano Stancho priore. Giuliano Pozzobonello Cancelliere.

Tavola 1. I Vespri della Madonna osservati dai Servi.

I Vespri dell'Addolorata	**I Vespri in Sabato BVM (ed altre feste BVM)**
Ant. Quo abiit dilectus tuus Salmo 109 A. Quo abiit dilectus Ant.. Recidite à me Salmo 112 A. Recidite à me Ant. Non est ei species Salmo 121 A. Non est ei species Ant. A planta pedis Salmo 126 A. A planta pedis Ant. Fulcite me floribus Salmo 147 A. Fulcite me floribus Capitulum: (Thren 2) Cui comparabo te? Inno: O quot undis lacrymarum Magnificat con Ant. Nolite me considerare _____ A Compieto: Jesu tibi sit gloria (Inno)	Ant. Dum esset Rex Salmo 109 A. Dum esset Rex Ant.. Recidite à me Salmo 112 A. Recidite à me Ant. Non est ei species Salmo 121 A. Non est ei species Ant. A planta pedis Salmo 126 A. A planta pedis Ant. Fulcite me floribus Salmo 147 A. Fulcite me floribus Capitulum: (Eccl. 24) Ab initio et ante saecula creata sum. Inno: Ave maris stella Magnificat con Ant. Sancta Maria succurre miseris _____ A Compieto in Sabato BVM, Jesu tibi sit gloria (Inno) A Compieto nelle altre feste BVM: Ave regina caelorum.

Tavola 2. Giovanni Battista Ala, *Secondo libro de' concerti ecclesiastici a una, due, tre, e quattro voci . . .opus 3*. Milano: Filippo Lomazzo, 1621.

Il Concerto	**Le Voci**	***Le fonti e le usanze dei testi***
Deus, Deus meus	CC	Antifona Feria 3
Nigra sum, formosa sum	C	Cantico dei Cantici 1:5 Maddalena, Assunzione ed Ottava BVM
Bonum est confiteri Domino	C	Salmo 91
O Maria quid ploras	CC	Addolorata
In lectulo meo	CC	Cantico dei Cantici 3:1
Quare tristis es Anima mea	CA	Salmo 42
Gaude Hierusalem	CA	Zech 2:10
Fili, fili quid fecisti	CT	Antifona, la prima domenica dopo l'Epifania
Consolare o Mater	CT	Addolorata
Gaude virgo Maria	AT	Antifona, Assunzione
Laudate Dominum in Sanctis	CB	Salmo 148
Desiderium Animae eius tribuisti ei Domine	CB	Salmo 20:3 Responsoria, Comm. unius Mart.
Gaudete in celis	CB	Antifona, Comm. Plur. Mart.
Ab initio, et ante saecula creata sum	CTB	Eccl. 24 Lectio, Presentazione Capitulum, Purificazione e Sabato BVM
Surge propera amica mea	CAT	Antifona, Visitazione
O Felix supernae	CATB	Madonna del Rosario
De profundus clamavi	CATB	Salmo 129
Dilectus meus	CATB	Cantico dei Cantici 6:1
Laetentur caeli	CATB	I Chron 16: 31

Tavola 3. Una ricostruzione degli altari a Santa Maria dei Servi, c. 1600.

Data della fondazione	*Altare*	*Famiglia*	*Ornamentazione verso il 1600*
1491	SS. Sebastiano e Benedetto	Serbelloni	Anonimo piemontese, *Assunzione della Vergine tra i SS. Sebastiano e Benedetto*, olio su tavola, c. 1580
1491	S. Martino	?	
1496	Cappella Maggiore	Mozzaniga	
c1500	Cappella del Praesepio	Pagnano	
c1500	Assunzione	Mezzagora	
c1500	Capella dell'Adorazione	none	Anonimo lombardo, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola, 1550-1560.
1501	BVM	Gosellini/ Abignava	Ambrogio da Fossano detto Bergognone, *Madonna in trono*, affresco, 1485-1490.
1503	S. Giuliana	Corte	
1513	Santissimo Sacramento	nessuna	
1554		Lomeno	
ante 1561		Evangeli	
1571	S. Caterina	?	
1573	S. Giovanni Evangelista	Gosellini	Giovanni Paolo Lomazzo, *Orazione nell'Orto, olio su tavola,* 1572.
1579		Vismara	
1591	(Le ceneri del) Beato Angelo Porro	Serbelloni	Bernardo Zenale, *Assunzione della Vergine*, tempera grassa su tavola, c. 1495.
1594	Addolorata	nessuna	Anonimo lombardo, *Madonna col Bambino in trono tra i SS. Vito e Modesto*, olio su tela, prima del 1567.

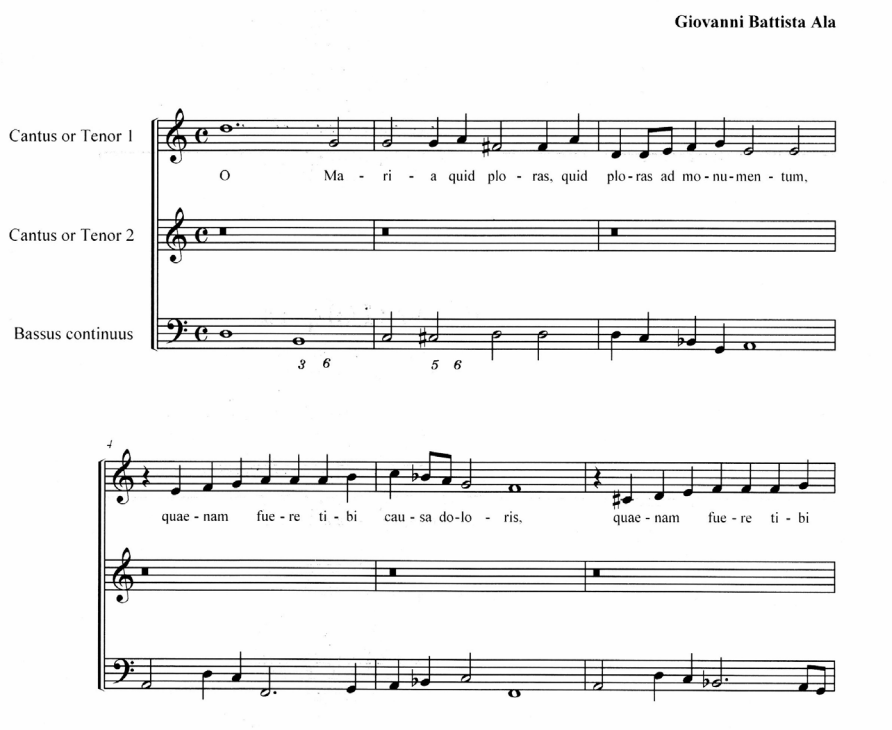
Esempio 1. Acangelo Ballotino, Colloqui affettuosi del pianto che fece Maria, 103.

…questo mio cuore con infinite punture di dolore è percosso, e trafitto: se volete sepolchro dentro d'un horto chiuso, e serrato; questo mio cuore è l'orto vostro, da voi piantado, chiuso, e serrato colle vostre mani, sì che l'invidioso serpe*n*te non vi è mai potuto entrare, e spargerui il suo veleno: se volete esser rinvolto in bianco lenzuolo; eccovi il mio cuore ca*n*dido per la verginale integrità, e bia*n*co per l'innocente purità: se volete esser'onto di mirra, & aloè, misture amare; eccovi il mio cuore, dove l'amaritudine della mirra sono le pene, & angustie mie…

Esempio 2. Bartolomeo Scalvo, Le meditationi del Rosario della gloriosissima Maria Vergine, 97-98.

MARIA, Madre santissima, con ogni prestezza, et velocità incaminata verso la città di Gierusalem per farti incontro al tuo dolcissimo figliuolo, tutta lagrimosa, et addolorata non solamente per le passate afflitioni, et dolori di quell pretiosissimo corpo; ma anchora et molto piu ramaricata per li furturi stratij; anzi per la istessa istante morte da tutta prenuntiata; Aime quanti erano li gemiti nella via mandati al cielo? quante le lagrime? quanti li singolti, et li sospiri? quanto avanti gli occhi con cosi miseranda meditatione proponendosi il tuo amabilissimo figliolo, mostravi il sembiante di donna quasi fuori fi se stessa uscita? Deh quanto fu miserabile quell cruccio, quel sbattimento delle mani tue santissime; quando arrivata alla città dalla numerosa turba del popolo ti vedesti rinchiusa la via di approssimarti al tuo amantissimo figliuolo; E come finalmente fu incomparabile, & estremo quell dolore, che à guisa di pungentissimo cotello ti trafisse l'anima, e il cuore, veduto quell tormentatissimo corpo sotto il peso di cosi ponderosa croce in diversi modi da quelli cani violentato alla salita del Monte; quell GIESV figliuolo di Dio cosi deformato, et stratiato con grandissima compassione etiandio delli falsi istessi, et delle fiere esser cosi ignominiosamente, come Angello semplicissimo, condotto all'estremo supplicio della croce; appresso il quale, Ò MARIA, Madre santissima, intercede per noi peccatori. Amen.

Esempio 1: O Maria quid ploras?



7
cau- sa do-lo - ris,
Cru - ci-fi-xe-runt A-mo-rem me - um et oc-ci-de - runt e -
6
10
um, Cru - ci-fi-xe-runt A-mo-rem me - um et oc-ci-de - runt e -
6
13
Ab-ster - ge ca -
um, qui mí - hi de - dit vi-tam, <qui mi - hi de - dit vi - tam,>

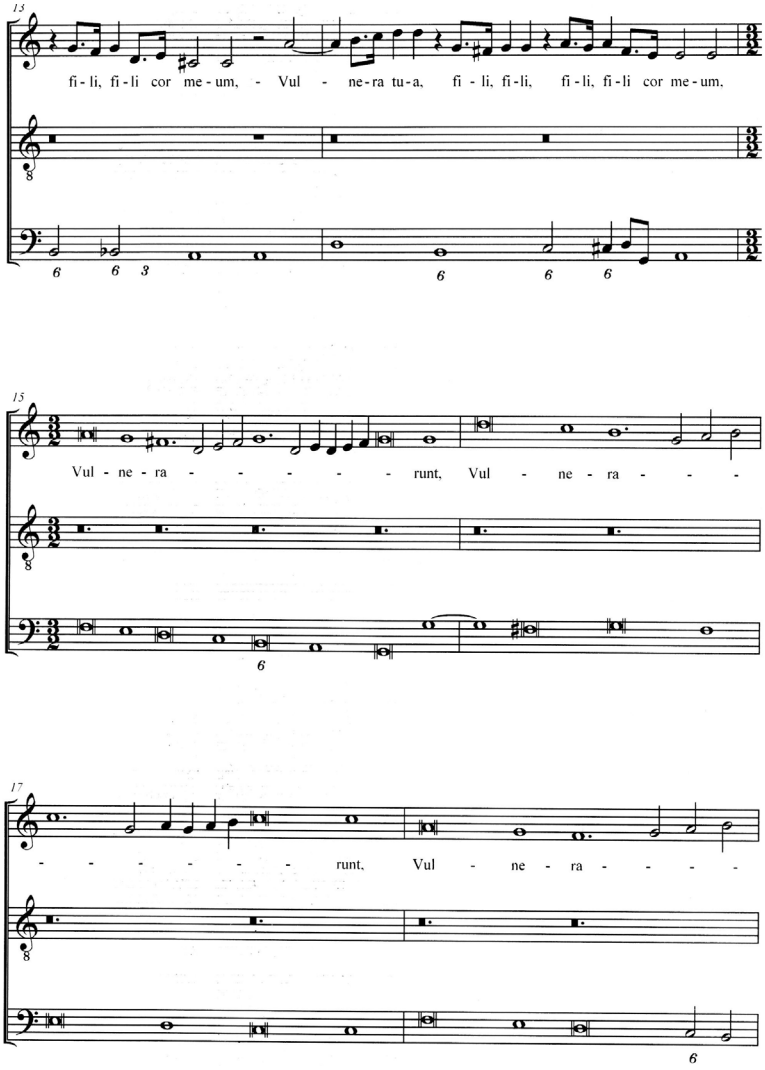
16
den-tes la - cry-mas, in - vi - tis per - fi-dis iu-dae - is, Il-le vi-vet et vi-vet in ae-
19
ter-nam, <il-le vi-vet et vi-vet in ae-ter-num, il-le vi-vet et vi-vet in ae - ter-num,> in ae-ter -
22
num,
O vi - ta me - a, A - ni-ma me - a, Gau - di-um cor-dis me -

25
O vi-ta me-a A - ni-ma me-a, Gau - di-um cor-dis me - i,
i,
28
O vi-ta me-a, A - ni-ma me-a, Gau - di-um cor-dis me - i,
O vi-ta me-a, A - ni-ma me-a, Gau - di-um cor-dis me - i, u-bi
31
u-bi te in-ve-ni-am di-ci-to mi-hi,
te in-ve-ni-am di-ci-to mi-hi,
ut te de

34
ut te de o - scu-ler, et fru-ar in ae-ter - num,
o - scu-ler, et fru-am in ae-ter - num, ut te de
37
<ut te de o - scu-ler, et fru-ar in ae - ter-num,> et fru - ar in ae-ter - num
o - scu-ler, et fru-ar in ae - ter-num, et fru - ar in ae - ter - num.
3 4 3
40

Esempio 2: Consolare o Mater

si - me le - su,
sur - re - xi, sur - re - xi, sur - re - xi glo - ri - o -
o mi fili, o-mi fili, o mi fili, o-mi fi li, o fi li, fi - li mi,
sus, lactare, lae-tare, lae-tare, lae-tare, lae-tare, lae-tare, lae-tare O ma-ter mea, O ma-ter
<o fi - li, fi - li mi,> Vul - ne - ra tu - a, fi - li, fi - li,
me - a, lae - ta - re O ma-ter me - a,

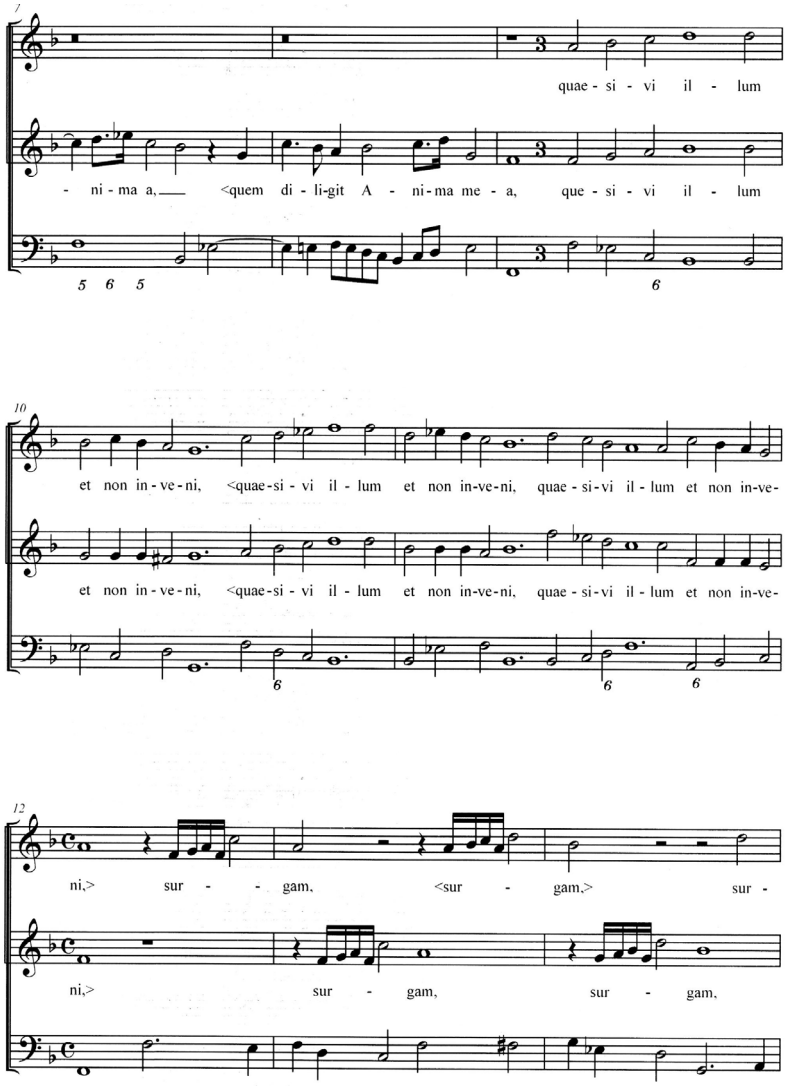

13
fi - li, fi - li cor me - um, - Vul - ne - ra tu - a, fi - li, fi - li, fi - li, fi - li cor me - um,
15
Vul - ne - ra - - - - - runt, Vul - ne - ra - - - -
17
- - - - - - - runt, Vul - ne - ra - - - -

- - - - - - - - - runt,
Nunc vi - des, nunc vi-des tri-um-
21
phan - tem pri-mo-ge - ni-tum tu - um, nunc vi - des, nunc vi - des tri - um -
23
o lae - ti - ti - a,
phan-tem pri-mo-ge-ni-tum tu-um, o lae -

25
<o lae - ti - ti - a, o lae - ti - ti - a,>
ti - ti - a, <o lae - ti - ti - a, o lae - ti - ti - a,>
27
o gau-di-um ve-rum, o gau-di-um ve-rum, o gau - di - um ve-rum.
O gau-di-um ve-rum, O gau-di-um
29
<o gau - di-um ve-rum, o gau - di-um ve-rum, o gau - di-um ve -
ve-rum, <O gau - di-um ve - rum,> <O - gau - di-um

30
rum, o gau - di-um ve-rum, o gau - di-um ve-rum, o gau - di-um ve-rum,> o gau - di - um
ve-rum,> O gau - di-um ve-rum, O gau - di-um ve - rum, <O gau - di - um
31
ve - rum, <o gau - di - um ve - rum.
ve - rum,> O gau - di - um ve - rum.

Esempio 3: In lectulo meo, mm. 1-14


7
quae - si - vi il - lum
- ni - ma a, <quem di - li-git A - ni-ma me - a, que - si - vi il - lum
5 6 5
6
10
et non in - ve - ni, <quae-si - vi il - lum et non in-ve-ni, quae - si-vi il - lum et non in-ve-
et non in - ve - ni, <quae-si - vi il - lum et non in-ve-ni, quae - si-vi il - lum et non in-ve-
6
6
6
12
ni,> sur - - gam, <sur - gam,> sur -
ni,> sur - gam, sur - gam,

15
gam et cir - cu - i - bo, cir - cu -
16
i - bo ci-vitatem per vi-cos et pla-teas, per vi-cos et pla-teas,
sur-gam et cir-cu-i-bo, cir-cu-i - bo ci-vi-
19
cireu-i-bo civitatem, <cireu-i-bo civitatem,>
tatem per vi-cos, et pla-teas, per vi-cos et pla-teas, cireu-i-bo ci-vitatem, <cireu-i-bo civi-

22
per vi-cos, et pla-te-as, per vi cos et pla-te - as, que - ram quem
ta-tem,> et pla-te-as, per vi - cos et pla - te - - - as,
7 6 6
6
25
di - li - git, quem di - li - git, quem di - li - git A - ni-ma-
quem di - li-git A - ni-ma me - a,
28
me a, <quem di - li - git A - ni - ma me-a,> A - ni - ma me-a, <A - ni - ma me -
quem di - li - git, A - ni - ma me-a, <A - ni - ma me - a, A - ni - ma me -
3 4 3

31
a, quem di - li - git A - ni - ma me - a.
a, quem di - li - git A - ni - ma me - a.

HERBERT SEIFERT

Don Ignazio Balbi, Milanese Dilettante, And His Oratorio della Madonna de Sette Dolori, Dedicated to Emperor Charles VI

DON IGNAZIO BALBI, MILANESE DILETTANTE, AND HIS *ORATORIO DELLA MADONNA DE SETTE DOLORI*, DEDICATED TO EMPEROR CHARLES VI

My first encounter with Ignazio Balbi was due to the commission to write the article on him for the supplement to the first edition of *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* in the early 1970s. The reason for the editorial staff to give this article to a scholar in Vienna was that the only extended works by Balbi are preserved there, as there are: the oratorio I am going to deal with in my paper[1] and six trios for two violins and bass[2].

When I looked through the score of the oratorio and the parts of the trios, I was convinced they were not composed by the same author, because the vocal work from 1720 was of course written in the late baroque style, and the undated chamber compositions in the early classical style. Finally Ignazio Balbi wrote the last of his several letters to Padre Giovan Battista Martini as late as 1773. Therefore the article was divided into an Ignazio Balbi who worked in the 1720s and a homonymous one, «most probably not identical with him», as I put it, who worked in mid 18th century[3]. Also Rudolf Schnitzler followed this opinion in his article for the first edition of *The New Grove*: «… it is doubtful whether these sources refer to one and the same person.»[4]

Meanwhile these two encyclopedias have completed their second editions, and in the light of some more sources things look different. We have to assume that the composer was born shortly before 1700 and dedicated his oratorio in question to the emperor when he was very young, maybe about 20 years old. He later adapted his style to the changing taste and could well have been still alive in 1773.

What do we know about his life today? Not the date of his birth, but probably its place, because he was called «milanese» in several sources. In the dedication to Charles VI of 1720 he called himself his «seruidore e sudito Ignatio Balbi Dilet-

---

1 A-Wn Mus. Ms. 17084.

2 A-Wgm IX 1061.

3 HERBERT SEIFERT, *Ignazio Balbi* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 15, Kassel, Bärenreiter, 1973, col. 429: «Höchstwahrscheinlich nicht identisch mit diesem Ignazio Balbi ist der gleichnamige Komp., der in der zweiten Hälfte des 18. Jh. wirkte.»

4 RUDOLF SCHNITZLER, *Ignazio Balbi* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2, London, Macmillan, 1980, p. 61.

tante» and writes about his «seruiggio della Maestà Vostra», which is clear evidence that he was in the actual service of the Emperor in Milan. In 1729 he is designated as «don Ignazio Baldi [sic]» for the first time. In another libretto from 1752 the wording is: «Musica del virtuoso dilettante Don Ignazio Balbi Milanese, segretario di S[ua] M[aestà] I[mperiale] R[eale].» So he was at that time certainly in imperial service, like 32 years before. If we assume the identity of «un certo Ignazio Balbi Maestro di Posta, amico intrinseco del Magnasco», who according to a book published in 1769 by Carlo Giuseppe Ratti bought many of the paintings Alessandro Magnasco (1667–1749) produced in Milan[5], with the amateur composer, he was at some time employed as Imperial post master – probably as a young man, because Ratti puts his remark in the context of paintings for the Imperial governor Girolamo Colloredo (1719-1725), and Magnasco left Milan for Genua in 1735.

In this time, from 1720 to 1735, Balbi contributed arias to at least two oratorios performed in Milan and composed at least three of them himself. A violin concerto was probably also written during this period: It now belongs to the Manchester concerto partbooks, which probably originally were a part of the music collection of Cardinal Ottoboni who died in 1740. Belonging to the same repertory of this collection is a violin concerto by Balbi's friend Giovanni Lorenzo Somis (1688-1775), a composer and painter living in Turin, who also collected paintings by Alessandro Magnasco[6].

In the next years there is a gap in our knowledge about Baldi's creative output until the early 1750s, when he appeared as a composer of a «Componimento per musica» in honour of the wife of the former governor of Milan, Countess Rosa Harrach (August 1752), and of two operas, *Lucio Papirio* for the carnival season 1752/53 in the Regio Teatro of Turin and *Ciro in Armenia* for the Regio Ducal Teatro of Milan in the following carnival.

At least around that time he was in contact with Padre Martini, to whom he wrote letters between 1753 and 1773. Meanwhile he was respected as an authority for polyphonic composition in Milan, as we learn from letters by Johann Christian Bach written in 1757, i. e. during the first time of his five years' sojourn in Milan, to Padre Martini. The youngest of the Bach brothers called Balbi his friend and transmitted his regards to Martini[7].

---

5 RAFFAELLO SOPRANI, CARLO GIUSEPPE RATTI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi* II, Genova, Casamera, 1769, p. 158.

6 PAUL EVERETT, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester: III*, «Informazioni e studi vivaldiani» VII (1986), pp. 6, 24; GUIDO OLIVIERI, *Giovanni Lorenzo Somis* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil 15, Kassel, Bärenreiter, 2006, col. 1042.

7 RICCARDO ALLORTO, *Gli anni milanesi di Giovanni Christiano Bach e le sue composizioni sacre*, Milano, Ricordi, 1992, pp. 111, 118.

I have become careful in attributions. The string trios in the library of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna which give their author as «Balbi» without first name may or may not be compositions of the elderly Ignazio Balbi, but certainly composed after 1750, like the operas I mentioned.

So much or rather so little do we know of the composer's biography. As I mentioned before, his only extant sacred work is also his first known composition, the oratorio he dedicated to the emperor in 1720. The dedication reads:

> «Sacra Cesarea, Cattolica Maestà
> Il più gradito alleggiamento, ch'io potessi prendermi frà le cure che con somma mia Gloria mi occupano à seruiggio della Maestà Vostra, egli è stato il ridurre a legge di note musicali queste sacre rime a fine di presentarle come mi dò l'onore di fare alla Maestà Vostra. Contengono esse in parte la serie de dolori di Maria Vergine, e però se il mesto racconto aurà la sorte di penetrare al diuoto Orecchio della Maestà Vostra, m'immagino, che nella perdita del suo Diuin Figlio afflitta la Gran Madre non potrà riceuere maggior conforto, quanto d'esser Ella compatita da un Suo Parzialissimo Amante, quale il Mondo tutto sà esserle la Maestà Vostra, e tutta la sua Augustissima Casa. Quanto à mè sendo questo un argomento tutto di lagrime, mi lusingo di meritar qualche scusa, se non hò saputo regular bene il canto, quand' ero costretto à piangere, onde spero, che la Maestà Vostra, in uece di pretendere arte più fina dalla mia debolezza, si degnerà gradire il buon cuore, con cui accompagnando questo picciol tributo, le Imploro da Cielo ogni più sincera felicità e con profondissimo inchino sono
> A' I Piedi Milano 24 Febraro 1720
> Di Vostra Maestà
> Vmilissimo, ed Ossequio[si]ssimo Seruidore, e Sudito
> Ignatio Balbi Dilettante»

The date of the dedication was a week after Ash Wednesday. Did Balbi hope that the imperial music would sing his oratorio near the end of lent, maybe on Passion Friday, 22 March - this Friday before Palm Sunday is the Feast of the Seven Dolors of the Madonna - or on Good Friday, 27 March? The chances were not very good, because in these years the music for the oratorios was usually composed by employees of the court, with very few exceptions. But perhaps Balbi was encouraged by the fact that in 1716 Giacomo Macchio's oratorio *Il Zelo eroico di San Carlo Borromeo, Sterminatore del Vizio* had been performed in the Imperial Chapel; Macchio was the composer and librettist of at least five oratorios for the Congregazione dell'Immacolata Concenzione in Milan between 1708 and 1718[8].

8 MARINA VACCARINI GALLARANI, *L'ambrosianità del contesto nella storia dell'oratorio milanese* in *L'oratorio musicale italiano e I suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*. Atti del convegno internazionale di

But apparently Balbi's work was not performed in Vienna, since no libretto was printed, which was the rule for oratorios sung there. Anyway, the componimento sacro at the Holy Sepulchre, performed on 26 March 1720, Tuesday of Holy Week, was *La Cena del Signore* by the emperor's maestro di cappella Johann Joseph Fux, libretto by Pietro Pariati.

Probably there exists a connection of Balbi's oratorio with the tradition of the Jesuit Congregazione del Ss. Entierro di Nostro Signore Gesù Cristo in Milan to have a cantata performed every Passion Friday, dedicated to the dolor of Mary because of the death of her son[9]; Balbi probably knew of these dramatic cantatas and had heard them himself. He could even have intended his oratorio to be performed on this feast, 22 March 1720, in Vienna. Other oratorios with similar titles are e. g. *Li sette Dolori di Maria Vergine*, an «azione sepolcrale» belonging to the Viennese traditions of staged sepolcri, performed on Maundy Thursday of 1670[10], *I Dolori di Maria*, Gubbio 1713, and *Maria Vergine contemplata in due de' suoi sette Dolori*, Perugia 1720[11].

Balbi's score is a presentation copy in oblong format, with golden cuts round the leaves and ornamental golden impressions on the leather binding. The title page (ill. 1) shows the drawing of Mary's heart pierced by a sword. This refers to Simeon's prophecy that a sword will penetrate her soul[12] and has the function to illustrate the subject of the composition. Like the other oratorios of this period, it consists of two parts, both of them ending with an ensemble of the four persons Maria, a soprano, San Giovanni, singing alto, Pilato, tenor, and Rabino, bass. The dialogues deal with the attempts of Rabino to convince Pilato to sentence Christ to death, Pilato's refusal first and his final yielding, Giovanni's attempts to prevent the sentence by defending Christ and Maria's suffering commentaries – so the whole action belongs to the prehistory of the passion.

Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18-20 settembre 1997, a cura di Paola Besutti (*Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia* 35), Firenze, Olschki, 2002, pp. 468-469.

9 *Ibid*., p. 459.

10 HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 24), Tutzing, Schneider, 1985, pp. 468-469.

11 GALLIANO CILIBERTI, *La diffusione dell'oratorio musicale in Umbria nei secoli XVII e XVIII* in *L'oratorio musicale italiano e I suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*. Atti del convegno internazionale di Perugia, cit., p. 316. Further on the tradition of the «Sette dolori della Madonna» cf. the contribution by CHRISTINE GETZ in this volume.

12 Luke 2, 35.

Of the 19 arias, Maria and Pilato sing six each, but she has also the only *recitativo accompagnato* and participates in two duets, one with Rabino and one with San Giovanni. Pilato, the tenor, gets only three arias, Giovanni four of them. The verses of the anonymous text don't offer much variety: almost all of the 23 closed forms, and that is 18, are cast in *ottonari*, whereas *quinari*, *senari*, *settenari*, *novenari* and *decasillabi* are found only once each.

The instrumentation of the first part's introduction and of most of the arias is for two violins, viola and basso continuo; only for two arias and for the final ensemble two additional oboes are notated with partly independent roles.

The work begins in g minor and both parts end in this key. Almost all of the arias and ensembles are structured in the variant of the Da Capo form which was standard since the 1720s, i. e. with ritornellos before and after the bipartite first section (A) and a short, only tonally contrasting second section (B). I want to give you just a short impression of some special features of this score.

The instrumental introduction, a *sinfonia* without name, is in common time with the prescription «Largo e staccato», which in this case means that the repeated chords should be played in the typical articulation which in other cases is

called «tremolo», i. e. «portato», which for strings can be explained as bow vibrato[13]. This sound effect was well known from lamentos in operas, but also from instrumental music[14]. This lamento effect is intensified by the chord of the diminished seventh and the melodic interval of the diminished third *f#-a flat*[15] in measures 3 and 4 and by the chromatic sighs of the following motive, which in alternation with the tremolo passage dominates the rest of the piece (ex. 1).

The third aria of the first part is sung by Rabino («Saldo scoglio battuto dal'onda»). After the ritornello, the bass singer begins without accompaniment and is followed a bar later by the first violin in canon. The accompaniment here looks similar to the instrumentation of the classical period with its open-work structure and motivic work: short motives, taken from the subject, wander through the instruments, e. g. the head motive is found first in the viola, then in the continuo together with the viola, then in unison in first violin, viola and con-

13 STEWART CARTER, *The string tremolo in the 17th century*, «Early Music» XIX (1991), pp. 43-59.

14 THOMAS DRESCHER, BRAM GÄTJEN, MARIANNA RÔNEZ, ULRICH MAZUROWICZ, *Violine* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil 9, Kassel, Bärenreiter, 1998, col. 1634.

15 This interval, as *a flat-b*, is used again in Maria's aria «Ah che pena è il perdere un figlio» on the word «duol».

tinuo, then again in the viola alone while the violins and the singer deliver the whole subject in canon (ex. 2).

If we have noticed a certain amount of polyphony here and in the *sinfonia*, counterpoint becomes dominant in the da-capo-section of Rabino's aria «Che sarà la tortorella» in the first part. It is a fugue in *alla breve* time with a subject, having the diminished seventh as central interval, a topic for grief and negative affects. The four instrumental parts come in from top to bottom and are joined by the vocal bass as fifth part in the second statement of the subject (ex. 3). This pronounced polyphonic structure and others in this score are possibly attempts to assimilate to the well known taste of the emperor, whose maestri di cappella were Johann Joseph Fux and Antonio Caldara, both masters of counterpoint.

Allegro
Sarà la tortorel = = la Se ino

Quite another style, reminding of Vivaldi, shows Pilato's tempesta aria in the second part, «Tuona in cima al alto monte». The violins play in unison concitato above the waves of the continuo and viola in thirds. When the tenor comes in, the violins separate and accompany alternatingly (ex. 4).

Then we find two arias using the pastoral topic, inspired by the zampogna and pifferari: S. Giovanni's «Se la prima pecorella» und Maria's «Quell'Augel che par che canti». The «Coro» at the end of the first part manages to express the different affects of the four persons: «Spero», «Temo», «Pavento», «Non voglio». The final ensemble splits the quartet into two duets. The initial ritornello is played by the violins, doubled by the oboes. The low voices, Rabino and Pilato, sing «Lieto parto or che rimane / la giustizia vendicata / Sodisfatto il mio dover.», accompanied by the violins playing the same parts an octave higher. They are answered by the upper voices of Maria and S. Giovanni, singing almost the same music on the words «Mesta/Mesto parto e non m'avanza / da sperar se non più pena», without basso continuo; their only accompaniment are the viola playing bassetto and the oboes (ex. 5). This alternation is continued throughout the piece, including the central B-section, which begins in the unexpected key of E flat major, the main tonality being g minor.

There are some more harmonic peculiarities like e. g. in S. Giovanni's aria in the second part «Senti pria che lo condanni» in F major, whose central section begins in g minor, modulates to e minor and ends in C major. An interesting instrumentation is provided for Maria's aria «Ah che pena è il perdere un figlio»: the violins play «con sordine», viola and basso continuo pizzicato.

We have learned some details about the life and works of an official from Milan who did not earn his living with music – therefore he called himself a «dilettante» -, but was an able composer who wrote oratorios early in his life and later on adapted his style to the changing tastes and even had some operas performed in the court theatres of Turin and Milan in the 1750s.

JEFFREY KURTZMAN

Printed Italian Music for Matins and Lauds Throughout the Year and Other Services in Holy Week, 1544-1725

PRINTED ITALIAN MUSIC FOR MATINS AND LAUDS THROUGHOUT THE YEAR AND OTHER SERVICES IN HOLY WEEK, 1544-1725

This essay brings together publications almost all of which have one underlying liturgical service in common: the Office of Matins. Only a few prints of Holy Week music don't include settings from this Office, while some expand their contents beyond Matins and Lauds (these two Offices were generally treated as a single unit). Matins are also the focus of publications of Christmas music, sometimes found in the same prints as Holy Week music. One collection comprises Matins and Lauds for both Christmas and Epiphany. A single publication from this period presents music for Matins for the Feast of St. Francis. Matins for the Dead, on the other hand, are often a secondary element to the Requiem mass in publications that contain this Office. Moreover such collections of funeral music frequently include settings for Vespers as well.

I. Music for Holy Week

The scope of the present essay will be limited to lamentations and responsories of the seventeenth and early eighteenth centuries because of the article by John Bettley, discussing northern Italian lamentations from the second half of the sixteenth century, including both published and manuscript sources,[1] and another by Eugene Cramer, studying the single-composer Holy Week prints of the sixteenth century.[2] Moreover, as a brief, broad survey, my reach will not extend to

---

1 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/1 (1993), pp. 168-202. See also 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/1 (1994), pp. 45-60.

2 EUGENE CASJEN CRAMER, *Music for the Holy Week Liturgy in the Sixteenth Century: A Study of the Single-Composer Prints*, in *Encomium Musicae: Essays in Memory of Robert J. Snow*, ed. David Crawford and G. Grayson Wagstaff, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2002, pp. 395-407. See also ID., "Introduction," *Officium Hebdomadae Sanctae Tomás Luis de Victoria*, ed. & trans. Eugene Cramer (4 vols.), Henryville, The Institute of Mediaeval Music, Ltd., 1982, I; and ID., "Compositional Procedure in the Passions of Victoria," *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*, ed. Eugene Casjen Cramer, Aldershot, Ashgate, 2001, 146-163. The use of accompanying instru-

the detailed analysis of musical style and the different lamentation verses required by different pre-Tridentine and post-Tridentine liturgical sources that Bettley so cogently describes.

Tables 1, 2 and 3 outline the liturgies for Maundy Thursday, Good Friday, and Holy Saturday, the Triduum Sacrum.[3] The principal canonical hours of these days are Matins and Lauds, with Lauds following immediately upon the completion of Matins. Vespers is omitted and Compline is the final Office on Maundy Thursday and Good Friday, while Compline is omitted and Vespers is the last Office on Holy Saturday. According to modern liturgical books, when the Mass of the Holy Oils is said on Thursday morning, Matins of that day may be anticipated on Wednesday evening. However, as Bettley notes, in the period under consideration, the Triduum were regularly anticipated to the previous day, and a few sources explicitly name Wednesday, Thursday and Friday as the Triduum, rather than Feria V, VI and Holy Saturday, as is more common.[4]

Tables 1, 2 and 3 are derived from modern Roman chant books, which differ in the selection for each lesson of verses of the Lamentations of Jeremiah from the first 1568 post-Tridentine reformed breviary, but which agree with the vast majority of publications of polyphonic lamentations from the seventeenth and early eighteenth centuries. Other differences between the 1568 breviary and modern books are indicated in endnotes in each table.

---

ments other than the organ in lamentations of the late sixteenth and early seventeenth centuries is demonstrated and discussed 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*, Sergio Martinotti ed., 2 vols., Milano, Vita e Pensiero, 2000, II, pp. 13-64, and RODOLFO BARONCINI, *L'ufficio delle Tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell' Italia settentrionale tra Cinque e Seicento*, «Recercare» XVII (2005), pp. 71-133. Another important work that treats Holy Week music among other liturgical forms is ROBERT KENDRICK, *Riflessioni sulla sorte della musica nella congregazione cassinese*, in *Barocco Padano 4: Atti del XIII convengo internationale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII*, ed. Alberto Colzani, Andrea Luppi and Maurizio Padoan, A.M.I.S. Como, 2008, pp. 9-100.

3 The special liturgies, processions, and other activities from Palm Sunday through Easter Sunday are described in detail in the *Caeremoniale Episcoporum (1600)*. See *Caeremoniale Episcoporum, Editio Princeps (1600)*, facsimile edition, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000, *Liber Secundus,* chapters 21-30, pp. 226-73 (original pp. 218-65).

4 BETTLEY, *La compositione lacrimosa*, p. 194. KENDRICK, *Riflessioni sulla sorte della musica nella congregazione cassinese*, cit. See the discussion of the Capello (1612), Silvani (1704) and Casini (1706) prints below. According to the Catholic Encyclopedia «It has long been customary in all churches to sing Matins and Lauds at an hour of the afternoon or evening of the previous day at which it was possible for all the faithful to be present.» See HERBERT THURSTAON, "Holy Week," *The Catholic Encyclopedia*, http://www.newadvent. org/cathen/index.html (accessed August 19, 2007).

The Matins service on each day comprises three nocturns. The principal elements of each nocturn consist of a series of three antiphons and psalms concluded by a short versicle and response. The antiphon-psalm series is then succeeded by three lessons and three responsories in alternation. The lessons for the first nocturn are derived from the Lamentations of Jeremiah, each with a refrain, *Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*, from the prophet Hosea,[5] while those for the second Nocturn comprise extracts from a treatise on the psalms by Saint Augustine, and the lessons for the third nocturn are drawn from the epistles of St. Paul. The responsories following each lesson are derived from the gospels and recount the events leading up to Christ's crucifixion. They have much more elaborate chants than the preceding lessons.

Directly following Matins, the office of Lauds, which originally formed the conclusion of Matins, is said. Lauds on all three days begins with Psalm 50, *Miserere mei Deus*, and includes three more proper psalms with their antiphons. An Old Testament canticle with its antiphon is inserted between the third and last psalms, and the last psalm is followed by a brief versicle and response. Next comes the canticle of Zachary, *Benedictus Dominus Deus Israel*, with its antiphon. Lauds concludes with the antiphon *Christus factus est* followed by the silent Pater Noster, repetition of the psalm *Miserere mei Deus* said softly, and a prayer. The elements of Matins and Lauds that were commonly set to polyphony in the sixteenth-eighteenth centuries were the first three lessons of each Triduum, that is, extracts from the Lamentations of Jeremiah, the responsories associated with each of the nine lessons for each of the three days, the psalm *Miserere*, the *Benedictus* and the concluding antiphon *Christus factus est*.

Lamentation Prints

Only a limited number of prints throughout the *seicento* and into the *settecento* set the Lamentations of Jeremiah for the first Nocturn of each day of the Triduum Sacrum without any responsories. Bettley has pointed out that in the second half of the sixteenth century, different composers made different choices of which verses to set polyphonically, depending on their monastic order and the region in which they lived.[6] Such diversity of choice seems much reduced in the seven-

---

5 Hosea 14:2. I am grateful to Robert Kendrick for this reference. For the musical exploitation of this refrain text by sixteenth-century composers, see BETTLEY, *La compositione lacrimosa* pp. 183-184.

6 For a comparative table of lamentation verses found in various north-Italian liturgical sources, see BETTLEY, *La compositione lacrimosa*, pp. 170-171. Bettley notes that diversity in selection of verses in polyphonic lamentation prints persists after the Council of Trent and the first

teenth century, with the vast majority of settings of each lesson beginning with the same verse, although only a detailed comparison of all the prints would inform us whether or not composers differed in the subsequent verses they set or omitted, a study to be undertaken sometime in the future.

The earliest seventeenth-century print devoted to lamentations alone is from 1600 by Antonio Buonavita, organist and moderator of the choir at the cathedral in Pisa, published by the heirs of Girolamo Scotto in Venice and dedicated to Carlo Antonio Puteo, Archbishop of Pisa: *Hieremiae Lamentationes Magnam in omnium animis Pietatem, & Religionem in Deum excitantes: Tribus Sacro Sanctæ Hebdomadæ diebus partim quatuor partim Quinque / & ijs paribus vocibus per quam flebiliter decantandæ* (see Appendix C for full title in diplomatic transcription and RISM number of this and other prints described below). The settings are in four and five parts *paribus vocibus*, with the five-voice settings confined to Feria Sexta.

However, the most interesting aspect of this print is its dedication, also mentioned by Bettley,[7] which describes in detail the fire that in November 1596 destroyed the cathedral, and the leadership exhibited by the archbishop dedicatee in supervising its reconstruction (see full text in Appendix A). No liturgical genre or biblical text was more appropriate for commemorating this event than the Lamentations of Jeremiah.

Lodovico Viadana also published a four-voice set of lessons *paribus vocibus* in 1609, reprinted in 1610 (see Appendix C, 1609 and 1610). In a note to his readers, Viadana describes the appropriate performance practice for these lamentations (see full text in Appendix B). Even though the *Caeremoniale Episcoporum* generally proscribed the use of the organ during Holy Week,[8] Viadana's comments assume

---

post-Tridentine breviary of 1568 into the last third of the century. Moreover, even after the standardization of the text in the 1568 breviary and the 1589 breviary of Paul V, composers did not normally set the entire text polyphonically, and their choice of verses often depended on the destination and usage of the print. See Ibid., 188-91. Bettley's discussion of regional trends in the setting of specific verses is on pp. 191-94.

7 BETTLEY, *La compositione lacrimosa*, p. 195.

8 The chapter on the use of the organ in the *Caeremoniale Episcoporum* of 1600 has multiple references to organs during Lent and Holy Week: «In omnibus Dominicis, & omnibus festis per annum occurrentibus, in quibus populi à servilibus operibus abstinere solent, decet in Ecclesia organum, & musicorum ca*n*tus adhiberi: inter eas non connumerantur Dominicæ Adventus, & Quadragesimæ, excepta Dominica tertia Adventus, quæ dicitur: Gaudete, & quarta Quadragesimam, qu*ae* dicitur Lætare, item exceptis festis, & ferijs infra Adventum, aut Quadragesimam occurrentibus, quæ cum solemnitate ab Ecclesia celebra*n*tur; ut in die Annu*n*tiationis, Feria quinta in cæna Domini, Sabato sancto, & similibus, & qua*n*doqu*e* occurreret celebrare solemniter, & cum lætitia pro aliqua re gravi. […] In Missis, & officijs defunctorum, nec organo, nec musica, quam figuratam vocant, vtimur, sed cantu firmo, que*m* etiam in tempore Adventus, & Quadragesimæ in ferialibus diebus adhiberi convenit.» The *Caeremoniale* also restricts instrumental music to the organ: «Cavendum autem, nè sonus organi sit lascivus, aut impurus, & nè cum

that accompaniment by the organ or other continuo instrument was a practical option; nevertheless, he preferred his lamentations to be sung with gravity and sincerity without any accompanying instruments.[9] Viadana also emphasizes the necessity of singing slowly according to the notated meter, and enunciating clearly and distinctly, but not singing all words equally. According to Viadana, when a musical affect occurs, it should be sung with grace, suspending the rhythm somewhat, and the singers should piously slow the cadences. The purpose of this approach is to invite the listeners to weep for their sins.

Even though there are no responsories in this print (Viadana published a separate set of responsories in the same year), his performance instructions for responsories are included with those for lamentations. By contrast with the lamentations, the responsories should be sung with four or five singers on a part, cheerfully in a quick meter, and very noisily (*strepitosamente*) except for the slower-moving verse, which is sung in falsobordone by four soloists. Viadana remarks that the variety produced by such extremes is beautiful to hear.

No other publications of lamentations alone appear until after the middle of the century, and this and all subsequent prints are for solo voice and continuo.[10]

---

eo proferantur cantus, qui ad officium, quod agitur, non spectent, nedùm profani, aut ludici, nec alia instrumenta musicalia præter ipsum organum addantur.» See *Caeremoniale Episcoporum*, *Liber Primus*, chapter 28, pp. 119-21 (original pp. 111-13). These regulations are not unequivocal, and seem to allow for use of the organ on major feasts that fall within the Triduum. Moreover, the passage calling for the cantus firmus (plainchant) instead of canto figurato during ferial days of Lent was clearly not observed during the Triduum, nor was the warning against employing other instruments in addition to the organ, as witnessed by many of the publications of polyphony for the Triduum cited in this study.

9 BARONCINI, *L'uffico delle Tenebre*, pp. 72-79 shows that from at least 1587, and probably earlier, spinets, harpsichords, chitarroni or lutes were frequently employed as continuo instruments for lamentations, which were also accompanied by string instruments. It is also possible that Viadana's reference to the basso continuo, as well as other composers' employment of the organ in Holy Week music in many of the prints cited , were in anticipation of those occasions in the Triduum when the organ was allowed by the *Caeremoniale Episcoporum*. On the other hand, there is no warrant for the use of other instruments *in addition* to the organ in the *Caeremoniale*.

10 Settings of lamentation verses for solo voice date back as far as Vincenzo Galilei's lost lamentations of 1582. The earliest extant lamentations employing solo voice and continuo comprise two sets in manuscript composed in 1599 and 1600 by Emilio de' Cavalieri. See HANS JOACHIM MARX, *Monodische Lamentationen des Seicento*, «Archiv für Musikwissenschaft» XXVIII (1971), n. 1, pp. 1-23. Marx provides a table (pp. 14-22) of solo lamentations of the seventeenth century, many of which are found only in manuscript. On Cavalieri's lamentations, see further MURRAY C. BRADSHAW, *Cavalieri and Early Monody*, «Journal of Musicology» IX (1991), n. 2, pp. 238-253; ID. *Text and Tonality in Early Sacred Monody (1599-1603)*, «Musica Disciplina» XLVII (1993), pp. 171-225; and ID., *The Aristocratic Responsories of Cavalieri and Gesualdo*, in *Music in Performance and Society: Essays in Honor of Roland Jackson*, ed. Malcolm Cole and John Loegel, Warren, Michigan, Harmonie Park Press, 1997, pp. 129-147. Numerous verses are also set for solo voice

No continuo instrument, such as the organ, is named on the title page of any of these prints, but it must be recalled that it was only the organ that was proscribed during Holy Week by the *Caeremoniale Episcoporum*, and no mention was made regarding the substitution of other accompanying instruments (the *Caeremoniale* only mentions instruments *in addition* to the organ).[11] As we will see, it was not at all uncommon for composers, even from the late sixteenth century, to accompany lamentations and responsories with instruments other than the organ.

The first print of solo-voice lamentations alone after the middle of the century is by Pietro Cesi, published in 1653 by Mascardi in Rome: *Lamentationes Ieremiae Prophetae singulis vocibus cantu, alto, e tenore decantandæ, et in fine ad maiorem commoditatem, Lectiones alti, & tenoris ad cantus partem translatæ.* The settings are for alto and for tenor, but at the end of the print Cesi provides two lessons for each day transposed for soprano.

All subsequent prints of lamentations alone were published in oblong quarto format in Bologna, beginning with publications in the same year, 1668, by both Maurizio Cazzati, *maestro di cappella* of San Petronio, and Carlo Donato Cossoni, first organist there, who may have engaged in some kind of rivalry, whether friendly or antagonistically, in their respective publications.[12]

Cazzati's print is the first of these, comprising a single volume in two-part score, with a dedication to the President and Fabricieri of San Petronio dated 3 January, 1668: *Sacre Lamentationi della Settimana Santa [...] Opera XXXXIIII.*[13] No publisher is named, and it is generally assumed that this and several other of Cazzati's prints from the same period were self-published. The settings vary among Canto, Alto, Tenor and Bass, with the Canto and Tenor voices interchangeable. Cazzati also self-published in the same year all verses of the *Benedictus, Miserere mei Deus,* and *Tantum Ergo* for four voices and two violins *se piace*. The *Tantum ergo* precedes the Blessing at the Benediction of the Blessed Sacrament, a service held, among other times, on Maundy Thursday.[14]

Cossoni's lamentations were published in the same format as Cazzati's by the rising firm of Giacomo Monti, but without a date for the dedication: *Lamentazioni della Settimana Santa a voce sola […] Opera Quinta.* As with Cazzati's lamentations,

---

and continuo in the published lamentations, *Miserere* and *Benedictus* of Giovanni Francesco Capello of 1612. See note 29 below.

11 See note 10.

12 See JEFFREY KURTZMAN, *Introduzione ai salmi di Cossoni*, in *Carlo Donati Cossoni e la Milano spagnola*, Atti del Convegno Internazionale (Conservatorio di Como, 11-13 giugno 2004) a cura di Davide Daolmi, Lucca, LIM, 2007, pp. 183-184.

13 I am grateful to Alfredo Vitolo and Marc Vanscheeuwijck for confirming that the new year in Bologna began with January 1.

14 See *Caeremoniale Episcoporum*, p. 238 (original, p. 230).

Cossoni's migrate among all four voice ranges, with Canto and Tenor likewise interchangeable.

Also for solo voice in two-part score are collections of lamentations alone by Francesco Cavanni in 1689, published by Gioseffo Micheletti in Bologna; Ippolito Ghezzi, published in the same city by Marino Silvani in 1707; Pietro Benedetti, published in 1719 in Venice by Antonio Borteli; and Giuseppe Antonio Silvani, Marino's brother, published by his own Bolognese firm in 1725 (see Appendix C for all titles).

More common than settings of lamentations alone are prints with lamentations and other elements of Holy Week music, but lacking responsories, which often appeared in collections of their own. The additional music in these prints serves quite varied functions.

The first example from the seventeenth century is a six-voice print by Giovanni Matteo Asola, that prolific composer who provided music for every conceivable liturgical need: *Lamentationes Ieremiae Prophetae quae In Matutinis feriae quintae sextae & sabbathi maioris hebdomadae concinuntur. Nec non & Zachariae Canticum, B. V. Mariae Planctus* (Venetijs, Amadino, 1602). Asola's index is as follows:

Lectiones primae diei.
Lectio prima
Lectio Secunda
Lectio Tertia
Secundae diei.
Lectio prima
Lectio Secunda
Lectio Tertia
Tertia die.
Lectio prima
Lectio Secunda
Lectio Tertia
Canticum Zachariae
Christus factus est
Stabat mater. Prima par.
Quis non possit Secun. pars.
Sancta Mater. Tertia pars
Fac ut possim. Quarta pars
Sepulto Domino
Respice quesumus Domine
Ave Rex noster

After the nine lessons Asola adds for Lauds the Canticle of Zachary and the concluding antiphon *Christus factus est*, succeeded in turn by the *Stabat Mater* di-

vided into four parts, perhaps to be sung on Good Friday[15]; *Sepulto Domino*, a versicle for the procession on Good Friday; *Respice quaesumus Domine*, a prayer that follows the *Miserere* and is used at other times as well during Holy Week;[16] and *Ave Rex noster*, a processional antiphon for the Second Sunday of the Passion.

A different set of added texts is found in the Lamentations of Domenico Montella, issued by Jacopo Carlino in Naples, also in 1602, as seen again from the index:

Prima Dies.
Lectio Prima, Incipit Lamentatio.
Lectio Secunda, Heth.
Lectio Tertia, Lamed.
O vos omnes.
Secunda Dies.
Lectio Prima, De Lamentatione.
Lectio Secunda, Lamed.
Lectio Tertia, Beth.
Tertia Dies.
Lectio Prima, De Lamentation.
Lectio Secunda, Aleph.
Lectio Tertia, Incipit oratio.
Benedictus.
Miserere.
Videntes te Christe.
Sepulto Domino.
Christus factus est pro nobis.
O dulcissimae filiae Sion.

Like Asola, Montella published a set of corresponding Responsories in the same year.[17] In his Lamentations, Montella begins two lessons with verses other than those given in modern chant books, but which follow the divisions of the1568 breviary.[18] He also included the Canticle of Zachary and the psalm *Miserere mei Deus*, as well as *Sepulto Domino*, a setting of the text of the final responsory

---

15 The *Stabat Mater dolorosa* did not enter the official liturgy of Eastertide until the 1727 breviary, where it is assigned to the Feast of the Seven Dolours of the B.V.M. on the Friday after Passion Sunday. Whether this was its traditional role is unknown to me. See *The Catholic Encyclopedia*, "Stabat Mater," http://www.newadvent.org/cathen/14239b.htm, accessed August 19, 2007.

16 See *Caeremoniale Episcoporum*, p. 233 (original p. 225), 235 (original p. 227), p. 243 (original p. 235), 250 (original 242), 258 (original 250), 262 (original p. 254),

17 RISM M3412.

18 Prima Dies, Lectio Tertia: *Lamed. O vos omnes* and Secunda Dies, Lectio Seconda: *Lamed. Cui comparabo te.*

of Holy Saturday, often used in processions on that day, and the concluding antiphon of Lauds. I have been unable to trace the texts *Videntes te Christe* and *O dulcissime filiae Sion*, which may belong to a specifically Neapolitan practice.

Local practice is also represented by the Venetian Giovanni Croce's four-voice Lamentations, *Devotissime Lamentationi et Improperii per la Settimana Santa, con le Lettioni della Natività di N. Sig.*, reprinted by Vincenti in Venice in 1603 (there are no surviving copies of the original edition). Croce's print has no index; the contents are as follows:

Feria v.
Lectio prima. Incipit lamentatio Hieremiae prophetae. Aleph. Quomodo sedet sola civitas
Lectio secunda. Daleth. Migravit Iudas propter afflictionem
Lectio tertia. He. Facti sunt hostes eius in capite inimici
Feria vj.
Lectio Prima De lamentatione Hieremiae Prophetae Heth. Cogitavit Dominus dissipare murum
Lectio secunda Sade, Clamavit cor eorum ad Dominum
Lectio tertia. Gimel. Circum aedificavit adversus me
Sabbatho Sancto.
Lect. prima. De lamentatione Hieremiae prophetae. Caph. Non enim humiliavit ex corde suo
Lectio secunda Samech Operuisti in furore & percussisti nos
Lectio tertia. Incipit oratio Hieremiae prophetae. Recordare domine quod acciderit nobis
In Nativit. Domini.
Lect. prima. Iube domne benedicere. Primo tempore alleviata
Lectio secunda Iube domne benedicere. Consolamini populo meus
Lectio tertia. Iube domne benedicere. Consurge induere fortitudine tua Syon
Improperia. Venite, & ploremus ante Dominum
Sepulto Domino signatum est monumentum
Miserere [first verse in falsobordone]

As John Bettley has noted, the divisions of the lessons in this print match the rite of St. Mark's, of which Croce was the *vice maestro di cappella* at the time, not the Roman breviary.[19] In addition to three lessons for Christmas Matins, the 1603 print also adds for Holy Week a text from the Improperia, music for a procession to the sepulcher in the St. Mark's rite (a procession also practiced regularly elsewhere and described in the *Caeremoniale Episcoporum*), and a single verse of the *Miserere* in falsobordone.[20] Croce's second collection of Lamentations, published posthumously in 1610, begins with the second and third lessons on Maundy

19 BETTLEY, *La compositione lacrimosa*, p. 193. See also ID., *The Office of Holy Week at St Mark's*, pp. 51-53

20 BETTLEY, *La compositione lacrimosa*, p. 193, n. 66. The three lessons for the Nativity also differ from those in the Roman rite.

Thursday with different verses, but still based on the rite of St. Mark's.[21] This print contains only the nine lamentations by Croce, but adds a setting of *Popule meus* from the Improperia, a *Tantum ergo*, and a falsobordone *Miserere* by Cesare Martinengo, the new *maestro di cappella* at St. Mark's, and another *Miserere* by an unknown composer.

To summarize, the simplest additional texts in publications of lamentations are the psalm *Miserere mei Deus* and the canticle *Benedictus Dominus Deus Israel*, both for Lauds, sometimes set only once each, sometimes separately for each day of the Triduum.[22] Other prints include a few further items in addition to the psalm and canticle, such as a motet for the procession to the sepulcher on Thursday or Friday,[23] and Venetian versicles for the procession to the sepulcher on Good Friday,[24] or other motets of undetermined function.[25] Finally, one lamentation print, by Giovanni Bacilieri, for five voices from 1607, also contains music for the passions of Palm Sunday and Good Friday, as well as the psalm and canticle for Lauds, as revealed in the index:

Prima Die	Lect. P. Incipit oratio.
	Lect. 2. Bet.
	Lect. 3. Lamed. Et Miserere
Secūd. Die	Lect. P. De lamentatione.
	Lect. 2. Lamed.
	Lect. 3. Aleph. Et Miserere.
Tertia Die	Lect. P. De lamentatione
	Lect. 2. Aleph.
	Lect. 3. Incipit oratio. Miserere
	Benedictus Dominus.

---

21 The second lesson begins with *Daleth. Viæ Sion lugeat eo*, and the third lesson with *Recordata est Hierusalem dierum afflictionis suæ*. See the chart listing the verses set in both the 1603 and 1610 prints in BETTLEY, *The Office of Holy Week*, p. 51. Bettley describes the musical differences between the 1610 and 1603 collections in Ibid., 53.

22 Lamentation prints with settings of the *Miserere* and *Benedictus* (once only each) are CAPELLO, 1612; BURLINI, 1614; MOGAVERO, 1623. On Mogavero's lamentations, see BARONCINI, *L'ufficio delle Tenebre*, pp. 90-92, 111-115.

23 BONA, 1616 .

24 BORGO, 1622. Borgo's print is dedicated to Don Vittorino Stella, Prior in San Giorgio Maggiore in Venice, and includes the same versicles as Croce's 1603 print for the procession according to the rite of St. Mark's. See Bettley, 193, n. 66.

25 DELLA CIAIA, 1650. Della Ciaia's print was dedicated by one Bastiano Arditi to Giacomo Carissimi in Rome. Della Ciaia was a Sienese nobleman, who, according to the dedication and a note to readers, composed this collection, including the nine lessons and nine additional motets, for nuns in Siena, with no intention of publishing them himself. On Della Ciaia and his relationship to nuns in Siena, see COLLEEN REARDON, *Holy Concord within Sacred Walls: Nuns and Music in Siena, 1575-1700,* Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 35, 43, 63-64, 154-156.

Passio Dom. Palm. Non in die Festo.
Passio in Parasceue Iesum Nazarenum.

Bacilieri's index illustrates the daily repetitions of a single *Miserere* setting, which, as in many prints, comprises only one verse in *falsobordone*. The same is often true of *Benedictus* settings as well, though Bacilieri here sets the odd verses for *alternatim* performance.

Despite the *Caeremoniale Episcoporum*'s proscription against the organ during Holy Week and general proscription against other instruments at all times, Rodolfo Baroncini has demonstrated that in addition to spinets, harpsichords, chitarroni and lutes as continuo instruments, strings in the lower registers had already been used in lamentations from as early as 1587.[26] Maurizio Padoan has also documented the use of instruments during Holy Week at the Basilica of St. Anthony in Padua from the early 1580s, and from the beginning of the seventeenth century at the church of Santa Maria Maggiore in Bergamo.[27] These practices were ultimately reflected in print in the early seventeenth century by a few composers who began publishing parts for instruments separate from the continuo to accompany the voices in lamentations.[28]

The earliest of these was the Venetian monk of the Gerolamini order, Giovanni Francesco Capello, soon to become organist at the sanctuary of Santa Maria delle Grazie in Brescia, run by his order. Capello published with the printer Tamo of Verona in 1612 a set of lamentations together with the *Miserere* and *Benedictus* for five voices and four optional instruments—one violetta, two violas, and a violone—and another part for chitarroni: *Lamentationi Benedictus, e Miserere da cantarsi il Mercordì, Giovedì, e Venerdì Santo de sera à Matutino. Concertate à Cinque Voci, et Istromenti à beneplacito*.[29] This print was also the first in which lamentations with verses for solo voice and continuo appeared. Capello labels his lamentations for

26 BARONCINI, *L'ufficio delle Tenebre*, pp. 71-92.

27 PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra*, cit.

28 BARONCINI, *L'ufficio delle Tenebre*, pp. 72-79. The employment of instruments during the Triduum at Santa Maria Maggiore in Bergamo, the Church of the Steccata in Parma, and the Basilica of Saint Anthony in Padua from the late sixteenth century onward is also described in PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra*, II, pp. 14-25.

29 See JEFFREY KURTZMAN, *Giovanni Francesco Capello, an Avant-Gardist of the Early Seventeenth-Century*, «Musica Disciplina» XXXI (1977), p. 161-162. Capello's Lamentations are discussed extensively in RODOBALDO TIBALDI, *Strumenti e forme strumentali nella musica sacra a Brescia nel primo Seicento: le* Lamentationi *e i* Motetti e dialoghi *di Giovanni Francesco Capello*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento: Atti del convegno (Salò, 6-7 ottobre 1990)* 2 vols., ed. Rosa Cafiero and Maria Teresa Barezzani, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1992, II, pp. 237-295 and in BARONCINI, *L'ufficio delle Tenebre*, pp. 96-108.

Mercordi, Giovedi and Venerdi Santo rather than the customary Feria Quinta, Sexta and Sabbato Santo.[30]

Antonio Burlini, an Olivetan monk, followed suit just two years later with a lamentations collection *concertato alla moderna*, including a basso continuo for harpsichord or spinet and a part for violin, also labeled *istrumento acuto*: *Lamentationi per La Settimana Santa a quattro voci con un Benedictus à cinque, e due Miserere à due chori il tutto concertato alla moderna co'l Basso continuo per il clavicembalo, ò spinetta, aggiuntovi una parte per un violino. . . . Opera settima.*[31] In a note to readers, Burlini advises making one or two copies of the continuo part for chitarroni or lutes, and indicates the singers should sing simply and slowly in accordance with modern style.[32] One of the two settings of the *Miserere* is of all verses for double choir.

Valerio Bona's lamentations of 1616, set for eight-voice double choir, also include a part for harpsichord continuo, and according to the title page, may be sung with voices alone or with instruments, the latter obviously substituting for or doubling vocal parts, since no separate instrumental parts are provided: *Lamentationi della Settimana Santa con i Benedictus & Miserere per ciascun giorno […] commode per le semplici voci, & per li Istromenti. Con il basso continuo per il clavicembalo concertate a doi chori uguali.*[33] Bona was at the time prefect of music at the convent church of St. Fermo Maggiore in Verona. In his preface to the readers, Bona claims these pieces sound better with instruments, and remarks that singing only one voice in each choir allows the words to be heard perfectly.[34] Clearly the proscription against the organ wasn't universally respected either, for in 1622, Domenico Borgo, a Veronese, dedicated his lamentations for four *voci pari*, published in Ven-

---

30 Most prints use the designations Feria Quinta, Feria Sexta and Sabbato Santo. Other prints utilizing the headings Mercordì Santo, Giovedì Santo and Venerdì Santo are the Piochi responsories of 1669, the Colonna lamentations of 1689, and the responsory publications by Silvani of 1704 and Casini of 1706 (see Appendix C).

31 The use of the instruments in Burlini's print is described in BARONCINI, *L'ufficio delle Tenebre*, pp. 107-108.

32 «Chi haverà commodità di concertare queste mie Lamentationi con gli Istrumenti bisogna, che faccia una, ò due copie del Basso continuo, che serviranno per due Chittaroni, ò Lauti, che à questo fine gli hò aggionta la parte per un Violino, che riusciranno benissimo: Avertendo, che si possono cantare con le voci semplici, con quella misura largha che comporta il moderna stille al qual in parte mi son accortato per il desiderio ch'hò di servirvi. Graditelo adonque, e vivete felici.»

33 Bona's edition, including quotation of the full preface, is discussed in BARONCINI, *L'ufficio delle Tenebre*, pp. 104-106.

34 «Queste Lamentationi, si possono cantare anco senza Instromenti, con voci semplici, che faranno buona riuscita. Se faranno accompagnate da instromenti, o in tutto, o in parte, sarà meglio. Et quando piacesse al Maestro di Capella di far sonar li instromenti, & far Cantar una voce sola, qual si voglia per Choro, si sentiranno le parole perfettamente essendo le pause Communi.»

ice by Vincenti, to the prior of San Giorgio Maggiore in Venice, indicating organ accompaniment on the title page and providing a separate part-book openly labeled *Basso per l'Organo*: *Lamentationi Miserere et Improperii a quattro voci pari […] con il basso per l'organo*.

It was at approximately this same time that composers began publishing lamentations for exclusively solo voice and continuo, though, as previously indicated, lamentations with some solo verses had already appeared, both in manuscript and in print. In 1620, Annibale Gregori, a Sienese and member of the Accademia degli'Intronati, published in a single engraved volume a set of sixteen motets for solo voice and harpsichord in score that conclude with solo-voice settings of the nine lamentation lessons: *Cantiones ac Sacrae Lamentationes singulis vocibus concinendae cum basso continuo praesertim ad clavicymbalum*.[35] Both the motets and the lessons are sung by one or another of the four voice ranges. By this time it was common for a harpsichord continuo to be employed during Holy Week, whether in settings for solo voice, or four, five, or eight voices.

The harpsichord or other accompanying instrument (Cymbalis, vel alijs Instrumentis) is also explicitly named on the title page of G. B. Rossi's 1628 folio print, *Threni Ieremiae* for solo voice, which also contains a large number of settings of the *Miserere*, two *versetti* for three voices and a four-voice *Sepulto Domino Signatum est monumentum*, the processional for Holy Saturday. The lamentations are highly virtuosic with long melismatic ornaments, while the *Miserere* settings are of the first verse only in *falsobordone* for either solo voice or four voices, with elaborate melismas at the end of each hemistich in the solo settings. Both the voice and the continuo are texted in these solo-voice versions, while the four-voice settings do not employ the continuo at all.

From the Gregori print of 1620 onward, all collections of lamentations without responsories are for solo voice and continuo only, published in a single volume in two-part score. After Pietro Cesi's collection of 1653, all of them were printed in oblong quarto format in Bologna and involved mostly Bolognese composers: Maurizio Cazzati and Carlo Donato Cossoni in 1668, Francesco Cavanni and Giovanni Paolo Colonna in 1689, Ippolito Ghezzi in 1707, and Giuseppe Antonio Silvani in 1725.[36]

A unique collection contains lamentations and a *Miserere* together with a large number of psalms and Magnificats for Vespers and Compline unrelated to Holy Week. In 1657, the Roman publishers Muzio and Amadeo Balmonti issued, through the direct intervention and support of Don João IV, King of Portugal, a large retrospective collection of the works of the royal composer,

---

35 Gregori's lamentations are discussed in REARDON, *Holy Concord*, p. 157.

36 CESI, 1653; CAZZATI, 1668; COSSONI, 1668; COLONNA, 1689; GHEZZI, 1707; and SILVANI, 1725.

João Lourenço Rebello: *Psalmi, tum vesperarum tum completarum. Item Magnificat, lamentationes et Miserere*. This volume was intended by the King to be the first in a series of prints of the composer's works, but Don João died in November 1656, only two days after inscribing his objectives in his will, and the project proceeded no further than the first volume, the music of which had already been delivered to the publisher. The collection contains fourteen Vesper psalms (setting only seven different texts), four Magnificats, a Compline service, the first lamentation for Maundy Thursday and for Holy Saturday, a setting of the *Miserere* and two motets by King Don João IV himself. The first lamentation is for eight voices, the second for three voices, and the *Miserere* for eleven voices with the second choir consisting of a solo voice and three instruments. All of the music in the print is in modern large-scale and small-scale concertato style ranging from three to sixteen voices (the print comprises seventeen vocal part-books plus basso continuo). Some parts are for instruments (labeled simply *Vox Instrumentalis* within the vocal part-books), while instruments may double or substitute for voices in all of the compositions.

Responsory Prints

Turning now to responsories, we find that many composers also published sets of responsories alone, including, as indicated above, Viadana and Montella, who did so in the same year as they published their lamentations, obviously as complementary to one another.[37] The Holy Week responsory texts were already fixed prior to the Council of Trent, and the first post-Tridentine Reform breviary of 1568 confirmed that tradition. The responsories remained unchanged until vernacular texts were substituted following the Second Vatican Council of 1962-1965.

After the turn of the seventeenth century, the proportion of publications of responsories in relation to the number of lamentations increases over their relative scarcity in the sixteenth century. I've already twice mentioned the Neapolitan Montella's four-voice responsories of 1602, which were followed by another set of four-voice responsories in 1603 by the Sienese composer Tomaso Pecci, published in Venice by Jacopo Vincenti: *Musicae modi in Responsoria Divini Officii feria quarta, quinta, & sexta, sanctae hebdomadae. Quatuor vocibus*. In 1606 Felice Anerio also published with Luigi Zannetto in Rome a set of all the responsories for four voices, as did Girolamo Bartei from Arezzo, the prefect of music at the cathedral of Volterra, with Amadino in Venice in 1607. Bartei's collection includes the *Bene-*

37 MONTELLA, 1602; VIADANA, 1609.

dictus, the *Miserere*, and the antiphon *Christus factus est* as well. I've already mentioned Viadana's four-voice responsories of 1609, which also include the *Benedictus* and its antiphon for each day of the Triduum. Viadana unaccountably omits the last two responsories for Maundy Thursday. Viadana's instructions for performance of the responsories is printed, as I indicated earlier, as the final paragraph of his note to readers in his 1609 Lamentations.[38]

Other collections of the twenty-seven Holy Week responsories, sometimes with the *Benedictus* and *Miserere* added, were published by Carlo Gesualdo in an engraved edition by the Neapolitan printer Giovanni Giacomo Carlino in 1611;[39] by Pomponio Nenna, published posthumously by Giovanni Batista Robletti in Rome in 1622; by Giovanni Domenico Viola, published by Ottavio Beltrano in Naples, also in 1622;[40] by Francesco Milleville, issued by Alessandro Vincenti in Venice in 1624; by the Florentine Marco Gagliano, published by Magni in Venice in 1630;[41] by Bonifacio Graziani, from the press of Ignatio Lazaro in Rome in 1663, reprinted in Rome by Mascardi in 1691; by Cristoforo Piochi, issued by Monti in Bologna in 1669; by Angelo Falusi, published in Rome by Mascardi in 1684; by Giuseppe Antonio Silvani, issued by his brother Marino in Bologna in 1704; and finally, by Giovanni Maria Casini, organist at the duomo in Florence, published in Florence by Cesare Bindi in 1706.

Unlike Lamentation prints after the middle of the century, responsories were not composed for solo voice with continuo, but mostly in the traditional four or five voices. Milleville's responsories of 1624 are primarily for four voices, but a few are designated for two or three. The first eight-voice, double-choir responsories had been published by Camillo Lambardi, *maestro di cappella* in the Church of the Annunciation in Naples in 1592. The anthology of Rogerio Argilliano of 1612, discussed below, also contains eight-voice responsories. Carlo Gesualdo's responsories of 1611 are the only set for six voices.

From 1622 onward, the organ is normally designated as a continuo instrument in responsory prints. Only the Gagliano print of 1630 and the Casini responsories of 1706 do not have a continuo part, while the Graziani collection of 1663, reprinted in 1691, and the Silvani print of 1704, indicate the organ as optional. The only publication not to specify the organ as the continuo instrument is the 1624 collection of Milleville, mentioned above as containing a few responsories for two

---

38 See the full text in Appendix B.

39 On Gesualdo's responsories, see BRADSHAW, "The Aristocratic Responsories of Cavalieri and Gesualdo."

40 The *Miserere* and *Benedictus* in this print are by Fabrizio Dentice.

41 Gagliano's lamentations are discussed in FRANK A. D'ACCONE, *Marco da Gagliano and the Florentine Tradition for Holy Week Music*, in *La musique et le rite sacre et profane,* Strasbourg, University of Strasbourg, 1986, 323-363.

and three voices: *Pompe Funebri nel mortorio di Christo Responsorii delli Matutini la sera nella Settimana Santa, quali possono anco servire per motetti in occasione di quaranta hore, a 2. 3. & 4. voci pari, in concerto co'l basso continuo per lò clavicembalo, tiorba, ò simil'instromento.* Here the composer calls for "clavicembalo, tiorba, o simil'instromento" to accompany "concerto" settings for two, three or four *voci pari.* As can also be seen from the title page, Milleville indicates that these responsories can be used as motets for the Forty Hours' devotion as well, a rite typically performed during the first three days of Holy Week.[42] Milleville's title page may refer to a common practice, simply not explicitly recorded by others.

As with collections of Lamentations, some publications of Responsories also included significant amounts of other music for Holy Week, especially settings of one or more of the Passions. In 1608 the Cremonese Tiburtio Massaino, prefect of music in the churches of Lodi, published his *Quaerimoniae cum Responsoriis infra Hebdomadam Sanctam concinendae, et Passiones pro Dominica Palmarum, & Feria Sexta* with Alessandro Raverio in Venice. This print contains not only the *Benedictus* with its antiphon and the *Miserere* for each of the Triduum, but also the Passions for Palm Sunday and Good Friday.

The only anthology of Holy Week music surviving from the entire period comprises music for eight voices with organ continuo edited by the Tuscan Rogerio Argilliano and published by the Venetian Giacomo Vincenti in 1612: *Responsoria Hebdomadae Sanctae, Psalmi, Benedictus, et Miserere, unà cum Missa, ac Vesperis Sabbati Sancti in octo vocum concentum redacta, simulque; basso generali pro organo*. In addition to the twenty-seven responsories, a *Benedictus*, a *Miserere,* and a prayer addressed to the virgin, the Mass for Holy Saturday is included as well as one psalm and the Magnificat for Vespers on Holy Saturday and another Magnificat for Vespers on Easter Sunday.

Another publication with passion music for Holy Week is the Roman Andrea Anglesio's collection of 1623, dedicated to the Archbishop of Salzburg, published in Venice by Magni, and containing in addition to the twenty-seven responsories, three settings each of the *Benedictus* and the *Miserere*, mostly in falsibordoni, the processional hymn *Pange lingua*, and the passion for Palm Sunday: *Responsorii Della*

---

42 On the practice of the Forty Hours' Devotion in Bergamo, see PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra*, pp. 46-59. The Forty Hours' devotion could be instituted at any time of year for any purpose, and was often practiced in times of anticipated difficulty or calamity. The classical study of the Forty Hours' devotion is MARK S. WEIL, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XXXVII (1974), pp. 218-248.

Settimana Santa con il Passio nella Domenica delle Palme a 4. voci con falsi bordoni à 4. & à 8. per il Miserere & Benedictus. Con il Basso Continuo.[43]

Prints containing combinations of Lamentations, Responsories and other Holy Week music

While lamentations and responsories were often published separately, highlighted by the paired publications of both liturgical genres by Montella and Viadana, several publications joined in a single print various combinations of lamentations and responsories not only with the *Benedictus*, the *Miserere* and the antiphon *Christus factus est* for Lauds, but also with one or more of the Holy Week passions and possibly even other Holy Week music. The first such publication in the seventeenth century is a 1601 print by Petro Amico Giacobetti from Ripa near Civitanova Marche: *Lamentationes cum omnibus Responsoriis In Triduo Hebdomadae Sanctae, nec non Passiones in Missis Dominicae Palmarum, & Parasceves, quinis vocibus*. Giacobetti includes not only the three lessons for each of the three days of Holy Week, but also all nine responsories for each of these days as well as the Passions for Palm Sunday and Good Friday.

There are two even more extensive prints of Holy Week music from the seventeenth century, the first by Serafino Cantone, organist at San Simpliciano in Milan, published in Milan by Agostino Tradate in 1603: *Officium Hebdomadae Sanctae quinque vocibus decantandum*. Serafino's print contains, in addition to lamentations and responsories, a mass and processional music as well as the Passions according to St. Matthew and St. John. None of this can be seen from the title page or the index, which lists the compositions in alphabetical order rather than in their order of appearance; only a listing of the sequence of contents reveals the full extent of the print and the functions of its various elements:

Dominica Palmarum. Voces Christi & Iudaeorum ad Passionem Domini secundum Mathaeum Scitis quia post biduum
Ad Matutinum Prima Lectio. Incipit lamentatio Hieremiae Prophetae. Aleph. Quomodo sedet sola
Secundo Lectio. Daleth. Viae Sion lugent eo
Tertia Lectio. Sadech. O vos omnes qui transitis
Responsorium primum Amicus meus osculi me
Resp 2. Iudas mercator pessimus
Resp. 3. Unus ex discipulis meis
Resp. 4. Eram quasi agnus

[43] For the position of the *Pange lingua* on Maundy Thursday, see the *Caeremoniale Episcoporum*, p. 237 (original, p. 229)

Resp. 5. Vna hora non potuistis
Respons. 6. Seniores populi consilium fecerunt
Benedictus primi Toni [odd verses]
Miserere mei Deus 4. Toni [verses 1, 5, 11, 20]
Feria 5. ad Missam Introitus Nos autem gloriari oportet in Cruce
Psal. Deus misereatur nostri [2 short verses]
Graduale Christus factus est pro nobis
Offertorium Dextera Domini fecit virtutem
Ad elevationem Corporis Christi Adoramus te Christe
Communio Dominus Iesus postquam
Ad Processionem Pange lingua gloriosi
Ad mandatum. O magna Christi charitas
Ad Matutinum primo Lectio. De lamentatione Hieremiae Prophetae. Aleph. Cogitavit Dominus
Secunda Lectio. Sade. Aperuerunt super me
Tertia Lectio Daleth. Recordare paupertatis & transgressionis meae
Responsorium primum. Tanquam ad latronem
Resp. 2. Tenebrae factae sunt
Resp. 3. Animam meam dilectam
Resp. 4. Tradiderunt me in manus
Resp. 5. Iesum tradidit impius summis
Responsorium sextum Caligaverunt oculi mei
Benedictus sexti Toni [odd verses]
Miserere mei Deus 4. Toni [odd verses + verse 20]
Feria 6. Voces Christi & Iudeorum in Passione Domini secundum Ionnem Quem quaeritis?
Ad adorationem Crucis Crux fidelis inter omnes
Plangent eum quasi unigenitum Dum levatur Corpus D. de Sepulcro.
In Processione. Dum autem venissem ad locum
Ad Matutinum prima Lectio. De lamentatione Hieremiae Prophetae. Lamech. Nos inique egimus
Secunda Lectio. Sade. Complevit Dominus furorem suum.
Tertia Lectio. Incipit oratio Hieremiae Prophetae. Recordare Domine quid acciderit
Responsorium primum Recessit pastor noster
Resp. 2. O vos omnes qui transitis
Respons. 3. Ecce quomodo moritur iustus
Respons. 4. Astiterunt Reges terrae
Resp. 5. Estimatus sum cum descendentibus
Resp. 6. Sepulto Domino signatum est monumentum
Benedictus quarti Toni [odd verses]
Miserere mei Deus 4. Toni [verses 1, 5, 11, 20]

The first item is the Passion on Palm Sunday. This is followed by the three lessons for Feria V and the last six of the responsories, the first three being omitted. After the *Benedictus* and *Miserere* for Lauds comes the evening mass for Maundy Thursday, the processional hymn *Pange lingua* and the mandatum for the traditional Washing of the Feet. Next are the lessons and responsories for Good Fri-

day, once again skipping the first three responsories, followed by the *Benedictus* and *Miserere* for Lauds. Succeeding these items are elements of the solemn afternoon liturgy for Good Friday: The Passion according to St. John; the last of the reproaches of the Improperia, adoring the cross; an antiphon sung while lifting the body from the sepulcher, which nowadays serves as a psalm antiphon for Lauds on Holy Saturday; and a processional hymn not found in modern liturgical books. Holy Saturday is represented by the three lamentations, responsories IV-IX, the *Benedictus*, and the *Miserere*.

Also very extensive in its coverage of Holy Week is the Apostolic Protonotary Gregorio Strozzi's 1655 publication, issued by Maurizio Balmonti in Rome, the last print combining music for the Triduum with passions and other elements for Holy Week: *Responsoria et alia ad musicam in Hebdomada sancta spectantia . . . IV voc.* The extent of the contents are revealed by the index:

Feria V. In Coena Domini
In primo Nocturno
Resp. I. In monte Oliveti
Resp. II. Tristis est anima mea
Resp. III. Ecce vidimus
In secondo Nocturno
Resp. IV. Amicus meus
Resp. V. Iudas mercator pessimus
Resp. VI. Unus ex discipulis meis
In tertio Nocturno
Resp. VII. Eram quasi
Resp. VIII. Una hora
Resp. IX. Seniores

Fer. VI. In Parasceve
In primo Nocturno
Resp. I. Omnes amici mei
Resp. II. Velum templi
Resp. III. Vinea mea
In secundo Nocturno
Resp. IV. Tamquam ad latronem
Resp. V. Tenebrae factae sunt
Resp. VI. Animam meam
In tertio Nocturno
Resp. VII. Tradiderunt me
Resp. VIII. Iesum tradidit impius
Resp. IX. Caligaverunt.

Sabbati Sancti
In primo Nocturno
Resp. I. Sicut ovis

Resp. II. Ierusalem
Resp. III. Plange
In secundo Nocturno
Resp. IV. Recessit pastor noster
Resp. V. O vos omnes
Resp. VI. Ecce quomodo
In tertio Nocturno
Resp. VII. Astiterunt
Resp. VIII. Aestimatus
Resp. IX. Sepulto Domino

Lect. Fer. V. In Coena Domini
Quomodo sedet. *Cantus solus*
Quomodo sedet. *Alio modo tribus vocibus, Cantus, Altus, Ten. Cum Simphonÿi*
Et egressus est. *Bassus solus*
Manum suam. *Altus solus*

Lectiones Fer. VI. In Parasc.
Cogitavit Dominus. *Tenor solus*
Matribus suis. *Cantus solus*
Ego vir. *Altus solus*

Lectiones Sabbati Sancti
Misericordiae Domini. *Ten. solus*
Quomodo obscuratum est. *Cantus solus*
Recordare Domine. *Altus solus*
Miserere *cum suis versibus*
Benedictus

Improperia Quatuor Vocibus
Cum suis versiculis
Popule meus, &c.

Hymni
Crux fidelis. *Dum fit adoratio Crucis*
Pange lingua: Certaminis
Vexilla regis prodeunt
Pange lingua gloriosi

Evangelia Passiones
In Dominica Palmarum
Passio secundum Matthaeum
In Feria III. Hebd. sanctae
Passio secundum Marcum
In Feria IIII. Hebd. sanctae
Passio secundum Lucam
In Feria VI. Parasceue
Passio secundum Ioannem

Dum in capsula repositum fuit Sacram. canitur
O Domine Iesu Christe, &c.

Planctus B. Mariae Virgines
Stabat Mater dolorosa

The organization of this print is unusual, beginning with the twenty-seven responsories for four voices before proceeding to the nine lamentations for solo voices. Following the music for Matins is one setting each of the *Miserere* and the *Benedictus* for Lauds. Strozzi then adds the Improperia for Good Friday, which include the verse *Crux fidelis*, to be interspersed with verses of the hymn *Pange lingua […] certaminis*, followed by the processional hymn *Vexilla regis* for the Communion service on Good Friday, and *Pange lingua gloriosi* for the processional hymn on Maundy Thursday.[44] Next are the four passions according to each of the Gospels, serving successively for Palm Sunday, Feria II, Feria III, and Good Friday. Strozzi's print concludes with an alternative first lamentation with instrumental sinfonia, a motet to be sung at replacing the Host in its chest, apparently after Communion on Good Friday, and finally the Stabat Mater, most likely to be sung at the benediction of the Blessed Sacrament on Maundy Thursday.

Two prints of responsories for Holy Week from the first half of the century, by Pomponio Nenna in 1607 (reprinted in 1622), and Alessandro Capece in 1636, contain responsories for Christmas as well, and will be discussed below in the section describing Matins and Lauds for Christmas.

Other Holy Week Prints

The only print of Holy Week music not to include settings for Matins is a large publication of 1619 by Francesco Soriano, *maestro di capella* of the *Cappella Giulia* at St. Peters: *Passio D. N. Iesu Christi secundum quatuor Evangelistas. Magnificat sexdecim. Sequentia fidelium defunctorum, una cum responsorio, aliaque non nulla ecclesiastica quaternis vocibus in ecclesijs concinenda.* This publication, in folio choirbook format, contains a broad and somewhat strange combination of liturgical elements, though several of the large Roman prints by Tomás Luis Victoria in the late sixteenth and early seventeenth centuries also include a wide range of liturgical functions. Soriano's index is as follows:

Dom. in Palmis. Passio secundum Matthaeum Non in die festo.
Feria Tertia. Passio secundum Marcum Non in die festo.

---

44 For the position of *Vexilla regis* on Good Friday, see the *Caeremoniale Episoporum*, pp. 249 and 256 (original pp. 241 and 248).

Feria Quarta. Passio secundum Lucam. Ubi vis paremus.
Feria Sexta Passio secundum Ioannem. Iesum Nazarenum.
Primi toni. Anima mea.
Secundi toni Anima mea.
Tertij toni. Anima mea.
Quarti toni. Anima mea.
Quinti toni. Anima mea.
Sexti Toni. Anima mea.
Septimi toni Anima mea.
Octavi toni. Anima mea.
Ad Hymnum B.M.V. Dei mater alma
Ad Hymnum sanctiss. Crucis O Crux ave spes
Sequentia Fidelium Defunctorum
Dies irae dies illa
Responsorium Fidelium defunctorum
Libera me Domine.
Antiphonae B.M.V. à Vesp. vel à Complet.
Alma Redemptoris mater.
Ave Regina Caelorum.
Salve Regina.
Alia Salve Regina.
Primi toni. Et Exultavit.
Secundi toni. Et Exultavit.
Tertij toni Et Exultavit.
Quarti toni Et Exultavit.
Quinti toni Et Exultavit.
Sexti toni Et Exultavit.
Septimi toni Et Exultavit.
Octavi toni Et Exultavit.
Dominica Palmarum ad Ianuam Ecclesiae Gloria laus & honor

The place of honor at the head of the collection is occupied by the four passions for Holy Week, one by each of the Evangelists. There follow settings of the odd verses of the Magnificat for all eight tones, usable, like the settings later in the print of the even verses (beginning *Et exultavit*), on Holy Saturday, the only day of the Triduum in which Vespers is said. This many Magnificat settings, however, suggests that their use was intended for Vespers throughout the liturgical year, not just during Holy Week. Separating the odd and even verse settings of the Magnificat are a pair of hymns for the Virgin and the Holy Cross, sequences and responsories for the Dead, and the four seasonal Marian antiphons.

A unique collection of miscellaneous music for Holy Week was published by Giuseppe Antonio Silvani in Bologna in 1708, comprising settings of the *Stabat Mater*, *Benedictus*, *Miserere* and three Alleluias with the tract for Holy Saturday, *Confitemini Domino quoniam bonus*. Silvani's eight-voice collection includes separate partbooks for Basso Continuo and for Organ. Yet further sources of Holy Week mu-

sic outside the standard patterns of publication are occasional processional hymns that occur in the midst of numerous others hymns in the hymn collections published in Italy beginning with Adrian Willaert's *Hymnorum omnium* of 1542. Hymn publications are the subject of a previous A.M.I.S.-Como paper and article of mine, from the 2005 conference.[45]

Of these prints mixing various elements of Holy Week music, the earliest to include a continuo part is Serafino Cantone's 1603 collection, discussed above. The part is labeled *Partitio*, so that other instruments, whether harpsichord, theorbos, lutes or some combination thereof may be intended rather than the proscribed organ. The same is true of Anglesio's 1623 collection, whose title page simply reads, *con il basso continuo*, but whose continuo part-book does not survive; and Capece's 1636 publication of Christmas and Holy Week responsories, to be discussed below, whose title page also indicates *con il basso continuo*, but whose part-book is labeled *Partitura*. Argilliano's anthology of 1612 is the first mixed print to mention the organ explicitly on the title page, and Strozzi's 1655 print, which does not indicate a continuo part of any kind on the title page, contains a part-book labeled *Organum*. Thus it is clear that the proscription against using the organ during Holy Week found in the *Caeremoniale Episcoporum* had little effect in practical reality, since either the organ or other instruments were employed as continuo and even as concertato instruments in most collections of the seventeenth-century.

Penitential Psalms

The seven penitential psalms were first assigned to the Lenten period by Pope Innocent III (1198-1216), though they fulfill no official liturgical function during Lent, Holy Week, or any other period or feast in the liturgical calendar. The penitential psalms of Orlando Lasso, first published in Munich by Adam Berg in 1584,[46] but originating 25 years earlier according to Lasso's dedication, were reputed in the nineteenth century to have been performed by the court chapel in a hall of the Jesuit College in Munich at 5:00 p.m. on Maundy Thursday in 1580, but there is no contemporary documentation to substantiate this assertion.[47] The

---

45 JEFFREY KURTZMAN, *Hymns published in Italy, 1542-1706*, in *Barocco Padano 4: Atti del XIII convengo internationale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII*, ed. Alberto Colzani, Andrea Luppi and Maurizio Padoan, A.M.I.S. Como, 2008, pp. 9-100.

46 RISM L952.

47 DAVID CROOK, *A Performance of Lasso's Penitential Psalms on Maundy Thursday 1580*, in *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte: Bericht über das Symposium der Bayerishcen Akademie der Wissenschaften,*

first Italian publication of the penitential psalms, by Andrea Gabrieli, was issued by Angelo Gardano in Venice in 1583: *Psalmi Davidici, qui poenitentiales nuncupantur, tum omnis generis instrumentorum, tum ad vocis modulationem accommodati, sex vocum* (reprinted in 1606). Gabrieli's psalms preceded his mentor's publication by a year, but were obviously in emulation not only of Lasso's set, but also of the latter's five-voice *Sacrae cantiones*, first published in 1562 in Nuremberg by Montanus and Neuber and in Venice by Antonio Gardano, and republished numerous times.[48] On his title page, Gabrieli declares the possibility of instrumental accompaniment or substitution for his six voices (Lasso's psalms and *Sacrae cantiones* are for five), utilizing similar language as Lasso does on the title page of his *Sacrae cantiones*.[49]

The seven penitential psalms are as follows:

Domine ne in furore . . . miserere mei (psalm 6)
Beati quorum remissae sunt (psalm 31)
Domine ne in furore . . . quoniam sagittae tuae (psalm 37)
Miserere mei Deus (psalm 50)
Domine exaudi orationem meam et clamor meus (psalm 101)
De profundis clamavi (psalm 129)
Domine exaudi orationem meam auribus percipe (psalm 142)

Gabrieli subdivides each psalm into distinct *partes*, ranging from two to five. Polyphonic settings of these seven psalms were next published, again for six voices, by Innocentio Alberti, a musician in the service of the Duke of Ferrara, in Ferrara by Vittorio Baldini in 1594 with the simple title *Salmi penitentiali, armonizzati*. In his dedication, Alberti indicates that the psalms were composed some time ago and are being published in recognition of the many dangers he has passed.[50] Alberti also subdivides the psalms into separate parts, but quite differently from Gabrieli's subdivisions.

The interest in publishing polyphonic penitential psalms seems to have run its course with Orfeo Vecchi's *In septem regij prophetae psalmos vulgò paenitentiales*

München, 4.-6. Juli 1994, ed. Bernhold Schmid, Munich, Verlag der Bayerishen Akademie der Wissenshaften, 1996, pp. 70-75.

48 First editions RISM L768 and L769. See the entry, including bibliographical description, dedication and contents, in MARY LEWIS, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer (1538-1569)*, 3 vols., New York, Routledge, 1988-2005, III, pp. 166-168.

49 Lasso describes the *Sacrae cantiones* as *tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae*.

50 «Io conosco, in virtù de' Sette Salmi Penitentiali, haver passato molti pericoli, ed haver ricevute molte gratie di IDDIO. Questo mi persuase à porli in Musica; dopo qualche tempo, che appresso me sono stati.»

sacrarum modulationum, quae motecta nuncupantur, & senis vocibus concinuntur, published in Milan by the heirs of Tini and Besutium in 1601. This set, too, is for six voices, but Vecchi also adds a part labeled *Basso principale*. Vecchi subdivides the psalms into considerably more *partes* than either Gabrieli or Alberti, ranging from two to ten. No further publications of the seven penitential psalms survive from the seventeenth and early eighteenth centuries, and it seems likely that none were published.

II Matins and Lauds for Christmas, Epiphany and St. Francis

In addition to Holy Week Matins and Lauds, a number of composers published settings of Matins and Lauds for Christmas, sometimes joining the two liturgical seasons in the same print, an indication that Matins and Lauds for Christmas and the same Offices for Holy Week were conceptually related to one another. The principal liturgical elements for Christmas Matins and Lauds are shown in Table 4. As with the Holy Week Offices, modern liturgical books differ occasionally from the liturgy as published in the 1568 breviary, but tend to agree with the sixteenth- and seventeenth-century prints. Distinctions between Christmas Matins and Lauds and Holy Week Matins and Lauds comprise the opening Invitatory, psalm and hymn, the insertion of a homily into each of the last three lessons, and the addition of a hymn after the fifth antiphon and psalm of Lauds. Also in contrast to Holy Week, Lauds at Christmas follows the Midnight Mass rather than proceeding directly after Matins.

The first publication containing Christmas Matins dates from the early years of Girolamo Scotto's publishing career, the 1544 responsories for both Holy Week and Christmas by Paolo Aretino, reprinted in 1563 and 1564: *Sacra Responsoria, tum Natali Domini, tum Iovis, Veneris, ac Sabbati Sancti diebus dici solita*. In this print Aretino adds the first eight responsories for Christmas to the Holy Week responsories. Because the ninth responsory consists merely of *Deo Gratias*, composers did not bother to set this one polyphonically. Also combining Holy Week and Christmas responsories (together with a setting of the canticle), is a 1556 print of Giovanni Bernardo Corvo, published in Pesaro by Bartolomeo Cesano: *Divina et sacra hebdomadae sanctae nativitatisque Domini responsoria, una cum suis canticis . . . cum quatuor vocibus paribus*. In addition to the Invitatory and nine responsories plus *Benedictus* for each of the three days of Holy Week, the collection contains the Invitatory, hymn and eight responsories for Christmas, concluding with an *alternatim* setting of the *Te Deum*.

No further publications of Christmas Matins survive until the 1602 print of Giulio Oristagni, organist in the Royal Chapel in Palermo, published in Palermo

by Giovanni Antonio Francesco: *Responsoria Nativitatis, et Epiphaniae Domini, quae quatuor vocibus concinnuntur*. This print, only the Cantus of which survives, has no dedication, suggesting it may be a second edition. It includes not only Christmas Matins, but also Matins and Lauds for Epiphany. The print has no index, but its contents are as follows:

Christus natus est nobis. In Nativitate Domini. Invitatorium
Hodie nobis caelorum rex In Nativitate Domini Responsorium Primum
Hodie nobis de caelo Respons. Secundum.
Quem vidistis pastores Respons. Tertium
O magnum misterium In II. Noct. Respons. I.
Beata Dei genitrix Responsorium Secundum.
Sancta & immaculata virginitas Resp. III.
Beata viscera Mariae virginis In III. Noc. Res. I.
Verbum caro factum est Respons. Secundum.
Hodie in Jordanae baptizato Domino Responsorium primum
In columbae speciae Spiritus Sanctus [Responsorium secundum]
Reges tharsis & insulae munera offerent [Responsorium tertium]
Illuminare Hierusalem quia venit lux tua [In II Noct. Responsorium primum]
Omnes de Saba venient aurum et tus [In II Noct. Responsorium secundum]
Magi veniunt ab Oriente Hyerosolymam [In II Noct. Responsorium tertium]
Stella quam viderant magi in Oriente [In III Noct. Responsorium primum]
Videntes stellam Magi gavisi sunt [In III Noct. Responsorium secundum]
Te Deum Laudamus
Benedictus Dominus Deus Israel Sexti toni

The inclusion of Matins for Epiphany is unique, and modern liturgical books omit the service altogether.[51] The print begins with the Christmas Invitatory and proceeds with the eight Christmas responsories, followed by eight of the nine Epiphany responsories as given in the 1568 breviary. Unlike Christmas Matins, the ninth responsory is an extended text, and it is not clear why Oristagni has omitted it from his set. The hymn *Te Deum*, which is not part of Epiphany Matins, but which was used as an all-purpose hymn of praise and celebration, follows with only its even verses in polyphony. The print concludes with the even verses of the Canticle of Zachary, which could be used at Lauds at both Christmas and Epiphany.

The Giovanni Croce lamentations of 1603, discussed above together with a list of its contents, not only includes the nine lessons for Holy Week, but also the first three lessons for Matins at Christmas. Just a few years later, in 1607, Pomponio Nenna's first responsory collection, published by Giovanni Battista Sottile in

51 Matins at Epiphany does not appear either in the *Liber Usualis* or in the *Antiphonale Monasticum pro Diurnis Horis*, even though Prime and Terce do appear in the *Liber Usualis*, and Terce, Sext, and None in the *Antiphonale Monasticum*.

Naples and reprinted there by Beltrano in 1622 with an added organ part and a motet by Tomaso Pucci of Benevento, begins with the eight Christmas Matins responsories followed by settings of odd verses of the *Te Deum*, *Benedictus Dominus Deus Israel*, and *Miserere mei Deus* before continuing with the full set of Holy Week responsories.

Giacomo Finetti, musical rector in the Church of the Most Holy Sacrament in Ancona, published in 1609 the first collection of the entire period to focus exclusively on Christmas Matins: *Omne in nocte Nativitatis Domini nostri Iesu Christi quae ad Matinum spectant quinque vocibus*. The index illustrates its unusual contents:

Invitatorium
Christus natus est nobis
Quare fremuerunt gentes Octavi Toni
Coeli enarrant Octavi Toni
Eructavit Octavi Toni

Versicula Responsoriorum
Primi Nocturni
Gloria in Excelsis Deo
Gloria Patri & Filio
Hodie Illuxit nobis
Dicite quid nam vidistis
Gloria Patri, & Filio

Versicula Reponsoriorum
Secundi Nocturni
Ave Maria
Beata quae credidit
Benedicta in mulieribus
Gloria Patri, & Filio

Versicula Responsoriorum
Tertii Nocturni
Dies sanctificatus
Omnia per ipsum
Gloria Patri, & Filio
Te Deum Laudamus

The print begins with the Christmas Invitatory and the three psalms of the first nocturn. However, instead of succeeding these with the responsories found in most other Christmas Matins publications, Finetti provides instead the versicles of each response for all three nocturns together with the Lesser Doxology that concludes several of the responsories. As in other settings of Christmas Matins,

the brief eighth responsory is omitted, and the collection concludes with a setting of the *Te Deum*.

In 1614, Giovanni Francesco Anerio, *maestro di cappella* at Santa Maria dei Monti in Rome, published with Robletti in that city another collection devoted entirely to Christmas Matins: *Responsoria Nativitatis Domini. Una cum Invitatorio, et psalmo Venite exultemus, ac Te Deum laudamus. Ternis, quaternis, & octonis vocibus.* The title conveys the entire contents of the print. Once again the responsories comprise only eight.

Alessandro Capocci, music moderator in the Roman Seminary, published with Robletti in 1623 another collection designed exclusively for Christmas Matins: *Responsoria una cum motecto ac reliquis, quae in Sacris Domini Natalibus concinuntur. Binis, ternis, quaternis, senis, atque octonis vocibus. Cum basso ad organum.* The print begins with the Matins Invitatory followed by the hymn and the eight responsories, concluding with the motet mentioned in the title, *Vere beata nox* for four sopranos.

Only two other prints containing Christmas music survive from the entire remainder of the century. The first is by Alessandro Capece, *maestro di capella* of the Gesù and the College of Nobles in Naples and published there by Beltrano in 1636: *Responsorij di Natale, e di Settimanasanta concertati à Quattro Voci con il Basso continuo.* The print opens with the eight Christmas responsories and concludes with the twenty-seven responsories for Holy Week and a setting of the odd verses of *Miserere mei Deus*. The final print of Christmas music was issued just a year later by Francesco Fiamengo of Messina, though published in the distant city of Venice by Alessandro Vincenti: *Pastorali concenti al presepe co'l responsorij della sacra notte del natale di N. S. A due, tre, quattro, cinque, e sei voci, co'l basso continuo.* This collection combines a lengthy series of vernacular Christmas compositions for two, three, four, five and six voices with the eight Latin Christmas responsories for equally diverse combinations of voices. The index is as follows:

A Due Voci
Non fuggir. Due Canti
Vien pargoletto. Due Canti
Mentre fan di se stesse ghirlandette. Alto, e Tenore
O che bella pietate. Alto, e Tenore
Voi sarete al mio core. Due Tenori
Caro presepe. Due Tenori

A Tre Voci
Correte anime belle. Alto, Tenore, e Basso
Sù sù andiamo. Alto, Tenore, e Basso
Le bellezze che sfavillano, Alto, Tenore, e Basso
Vaga lucente, e bella. Alto, Tenore, e Basso

A Quattro Voci

Fiorir sue vaghe sponde. Canto, Alto, Tenore, e Basso
Gloria à Dio nell'altezze Canto, Alto. Tenore, e Basso
Sonata pastorale Due Violini, Viola, e Trombone, o Leuto

A Cinque Voci
Ite pastori. Due Canti, Alto, Tenore, e Basso
Ditene ò buon pastori. *Dialogo.* Due Canti, Alto, Tenore, e Basso
Amoroso Signore. *Nenia al Bambino Giesù.* Due Cant. Alt. Ten.

A Sei Voci
O novella inaudita. Alto, Tenore, e Basso, due Violini, e Viola
Non veggion questi monti *Dialogo.* Due Canti, Alto, due Tenori, e Basso
Nell'apparir. *Dialogo.* due Canti, due Alti, Tenore e Basso

Responsorii del Natale
Hodie nobis caelorum Rex. Resp. I. del I. Not. à 6. Due Can. Al. 2.Ten. e B.
Hodie nobis de caelo. Resp. 2. del I. Not. à 2. Due Canti
Quem vidistis. Resp. 3. del I. Not. à 4. Alto, due Ten. e Basso
O magnum mysterium, Resp. I. del 2. Not. A due Tenori
Beata Dei genitrix. Resp. 2. del 2. Not. à 3. Due Canti, e Basso
Sancta & immaculata Resp. 3. del 2. Not. à 5. Due Can. Al. Ten. e B.
Beata viscera Mariae. Resp. I. del 3. Nott. à 3. Alto, Ten. e Basso
Verbum caro factum est. Resp. 2. del 3. Not. à 6. Due Can. Al. 2.Ten. e B.

This is the only publication of Christmas music to combine vernacular non-liturgical or paraliturgical settings with Latin liturgical texts. Fiamengo's print highlights the greater diversity of vocal settings of Christmas texts than is typically found in collections of Holy Week music.

A unique set of responsories for St. Francis was published in 1627 by Tomaso Graziani, prefect of music in a convent in Bagnacaballo: *Responsoria in solemnitate patris seraphici Francisci quatuor vocibus concinenda, una cum basso ad organum, pro libito adiuncta antiphona Salve S. Pater concertata.* The contents are as follows:

Responsorio Primo. Franciscus ut in publicum cessat negotiari
Responsorio Secondo. In Dei fervens opere statim ut sua vendidit
Responsorio Terzo. Dum Pater hunc persequitur latens dat locum irae
Responsorio Quarto. Dum seminudo corpore laudet decantat Gallice Zelator
Responsorio Quinto. Amicum quaerit pristinum qui spretum in caenobio
Responsorio Sesto. Audit in Evangelio quae suis Chistus loquitur
Responsorio Settimo. Carais spicam contemptus area Franciscus frangens terrea
Responsorio Ottavo. De paupertatis horreo Sanctus Franciscus satiat turbam
Responsorio Ottavo. In Festo Sanctorum Stigmatum. Mihi absit gloriari nisi in Cruce
Salve Sancte Pater. Concertato. Salve Sancte Pater patriae lux forma minorum

As with settings of Christmas Matins, only eight responsories are provided, but another responsory is added to serve for the separate Feast of the Holy Stigmata.

III Matins and Lauds for the Dead

The Requiem Mass is often accompanied in Italian prints by the Office of the Dead, comprising music for Vespers and Matins, sometimes including Lauds. Matins for the Dead was already set in its permanent form in the 1568 breviary, except that the last psalm of Lauds was originally psalm 148 rather than psalm 150 (see Table 5).[52] Matins for the Dead begins similarly to Christmas Matins. After commencing with an Invitatory, *Regem cui omnia vivunt*, and Psalm 94, *Venite exsultemus*, the Office proceeds directly to the First nocturn, skipping the hymn as found at Christmas. The nocturns unfold as at other times of the year with a series of psalms, lessons and responsories. Instead of concluding with the Lesser Doxology, the psalms end with the verses *Requiem aeternam dona eis Domine. Et lux perpetua luceat eis.* Unlike Christmas Matins, the third nocturn does not contain homilies after each of its three lessons. Lauds for the Dead have two of the same psalms as Lauds for Holy Week, including the first psalm, *Miserere mei Deus*. There is no hymn in Lauds for the Dead, but under certain circumstances the Office concludes with an extra psalm, *De profundis clamavi.*

The earliest Italian publication to contain music for this Office is Orlando di Lasso's collection of the nine lessons of Job, issued from the press of Antonio Gardano in 1565: *Sacrae lectiones novem ex propheta Iob, quatuor vocum, in officiis defunctorum cantari solitae* (see Appendix D for full titles of this and subsequent prints of Matins and Lauds for the Dead).[53] This collection has a complicated publication history, also appearing in Paris in 1565 under the imprint of Roy & Robert Ballard (RISM L787), in Belgium in 1567 through Pierre Phalèse (RISM L797), and in several subsequent editions, always north of the Alps.[54] Lasso sets more than the first few lines of each Lesson, as shown by the contents of his print, which divide each of the lessons into two or three parts of approximately equal length:

---

52 The *Caeremoniale Episcoporum* describes the rites for the dead in Chapter 38, pp. 291-300 (original pp. 283-292). Psalms 148-150 had traditionally been the psalms of Lauds.

53 On these lessons and their background, see THEODOR GÖLLNER, *Lasso's Lectiones Matutinae und ihre Vorläufer*, in *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte: Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 4.-6. Juli 1994*, ed. Bernhold Schmid, Munich, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1996, pp. 101-112.

54 See RISM L787, L788, L797, L804, L855, L881, L887, and L979.

Parce mihi Domine Prima Pars
Peccavi quid faciam tibi Secunda Pars
Taedet animam meam vitae meae Prima Pars
Indica mihi cur me Secunda pars
Numquid sicut dies hominis Tertia pars
Manus tuae Domine Prima pars
Nonne sicut lac Secunda pars
Responde mihi quantas habeo Prima Pars
Scribis enim contra me Secunda Pars
Homo natus de muliere Prima Pars
Et dignum ducis Secunda Pars
Constituisti terminos eius Tertia pars
Quis mihi hoc tribuat Prima Pars
Vocabis me et ego respondebo Secunda pars
Spiritus meus attenuabitur Prima Pars
Libera me Domine Secunda Pars
Si sustinuero infernus domus Tertia pars
Pelli meae cosumptis carnibus Prima pars
Quare persequimini sicut Deus Secunda pars
Scio enim quod redemptor meus vivit Tertia pars

It is more than twenty years before we find another surviving print of music for the Office of the Dead. In 1586, that prolific composer Giovanni Matteo Asola published through Vincenti and Amadino in Venice a more comprehensive collection of music for the dead, comprising more than the title itself suggests: *Officium defunctorum, quatuor vocibus*. The list of contents reveals the five psalms and Magnificat for Vespers of the Dead (odd verses only); the Matins Invitatory in two alternative versions; Psalm 94 (all verses); music for the first nocturn, comprising the three psalms (odd verses only), the three lessons, and the three responsories; music for the burial service, consisting of the responsory *Libera me Domine* for the absolution ceremony, the responsory *Subvenite Sancti Dei*, which follows the procession into the church and precedes the Invitatory for the burial service,[55] and two versions of a Litany; and at the end, a complete Requiem Mass with the addition of *falsibordoni* (*consonantia*) in all eight tones, probably usable for any of the items of the mass or even the psalms of Vespers, Matins and Lauds, and a *falsobordone* specifically for the verses of the sequence *Dies irae*:

Ad Vesperas
Dilexi quoniam Secundi Toni
Ad Dominum cum tribularer Secundi Toni
Levavi oculos meos 2. Toni
De profundis clamavi Septimi Toni

55 See *The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English,* New York, Desclee Company, 1963, pp. 1765 and 1779.

Confitebor tibi Secundi Toni
Magnificat Septimi Toni

Ad Matutinum
Regem cui omnia Invitatorium
Circundederunt me gemitus Aliud Invitatorium
Venite exsultemus

In primo nocturno
Verba mea Septimi Toni
Domine ne in furore Octavi Toni
Domine Deus meus Octavi Toni
Parce mihi Domine Lectio Prima
Taedet animam meam Lectio Secunda
Manus tuae Domine Lectio Tertia
Credo quod Redemptor Responsorium Primum
Qui Lazarum resuscitasti Responsorium Secundum
Domine quando veneris Responsorium Tertium

Libera me Domine Responsorium
Subvenite Sancti Dei Paribus vocibus
Litaniae
Kyrie eleison Alio modo [Litany]

Ad missam
Requiem Paribus vocibus
Dies irae Sequentia
Domine Iesu Christe
Hostias, et preces
Sanctus
Adoramus te Domine
Agnus Dei
Lux aeterna Communio
Ordo tonorum in consonantia. paribus vocibus.
Primus
Secundus
Tertius
Quartus
Quintus
Sextus
Septimus
Octavus
Consonantia, pro versiculis Sequentiae paribus vocibus

The practical need for such music is illustrated by the six subsequent editions of this print, extending through 1621. The third edition of 1593 and all subsequent editions added the Canticle of Zachary for Lauds to the contents.

Another extraordinarily prolific composer in the field of practical liturgical music was Lodovico Viadana, whose Office of the Dead collection of 1600 was published, like Asola's, by Vincenti and republished in 1609 and 1616: *Officium defunctorum omnia quae musico modulamine in exequijs defunctorum recitari possunt complectens quattuor paribus vocibus decantandum*. This collection is even more comprehensive in its contents than Asola's:

Ad Vesperas.
Altus chant antiphon: Placebo Domino
Dilexi quoniam Secundi Toni
Altus chant antiphon: Heu mihi
Ad Dominum cum tribularer Secundi Toni
Altus chant antiphon: Dominus custodit
Levavi oculos meos Secundi Toni
Altus chant antiphon: Si iniquitates
De profundis clamavi Quarti Toni
Altus chant antiphon: Opera manuum tuarum
Confitebor tibi Domine Octavi Toni
Altus chant antiphon: Omne quod dat mihi
Magnificat anima mea Septimi Toni

Ad Matutinum.
Regem cui omnia Ad Matut. Invitat.
Venite exultemus
Altus chant antiphon: Dirige Domine
Verba mea auribus In Primo Nocturno, & pro ij. & quinta Feria. Septimi Toni
Altus chant antiphon: Convertere Domine
Domine ne in furore Octavi Toni
Altus chant antiphon: Nequando rapiat
Domine Deus meus Octavi Toni

Responsoria.
Credo quod redemptor Respons. Primum
Qui Lazarum Respons. Secundum
Domine quando Responsorium Tertium

In ij. Noct. & pro iij. & vj. Feria.
Altus chant antiphon: In loco pascuae
Dominus regit me Octavi Toni
Altus chant antiphon: Dilecta inventutis
Ad te Domine levavi Sexti Toni
Altus chant antiphon: Credo videre
Dominus illuminatio mea Quarti Toni

Responsoria.
Memento mei Deus Resp. 4.
Hei mihi Domine Respon. Quintum
Ne recorderis peccata mea Responsorium sextum

In Tertio Nocturno, & pro Feria quarta, & Sabbato
Altus chant antiphon: Complaceat tibi
Expectans expectavi Dominum Secundi Toni
Altus chant antiphon: Sana Domine
Beatus qui intelligit Primi Toni
Altus chant antiphon: Sitiuit anima mea
Quemadmodum desiderat Quinti Toni

Responsoria.
Peccantem me quotidie Responsorium Septimum
Domine secundum actum meum Resp. 8
Libera me Domine de viis inferni Responsorium nonum
Libera me Domine de morte aeterna Sequens Resp. dicitur solummodo in crastino Omnium Sanctorum, & quandocunque novem Lectiones pro Defunctis

Ad Laudes.
Altus chant antiphon: Exultabunt Domine
Miserere mei Deus Proprij Toni
Altus chant antiphon: Exaudi Domine
Te decet hymnus Octavi Toni
Altus chant antiphon: Me suscepit
Deus Deus meus Septimi Toni
Altus chant antiphon: A porta inferi
Ego dixi in dimidio Secundi Toni
Altus chant antiphon: Omnis spiritus laudet Dominum
Laudate Dominum de coelis Septimi Toni
Ego sum resurrectio Ad Benedict. Antiph.
Benedictus Dominus Deus Secundi Toni
Litaniae
Litaniae alio modo in Consonantia
De profundis Falso Bordone ad Mortorium
Miserere mei Deus Falso Bordone ad Mortorium

Missa Defunctorum
Requiem aeternam
Kyrie eleison
Requiem Graduale.
Absolve Tractus.
Dies ire dies illa Sequentia
Domine Iesu Christe Offert. Cum Intonatione, si placeat
Hostias & preces Versus.
Sanctus

Ave verum corpus Ad Sacro Sanctum Eucharistiae Sacramentum
Agnus Dei
Lux aeterna Post Communio.
Falsi Bordoni In Consonantia.
Primus Tonus
Secundus
Tertius
Quartus
Quintus
Sextus
Septimus
Octavus

In addition to even-verse settings of the five psalms and Magnificat for Vespers with their chant antiphons, Viadana provides for Matins the Invitatory and all verses of psalm 94, and the even verses of the three psalms with their chant antiphons and three responsories for all three nocturns, but does not set the lessons polyphonically. For the third nocturn, he supplies the two alternative final responsories, the use of which depends on whether all three nocturns, or only the third, is said.[56] For Lauds Viadana provides polyphonic even verses of the four psalms and the Canticle of Ezechias,[57] all with their chant antiphons; polyphonic settings of the antiphon to the Canticle of Zachary and even verses of the Canticle itself; the Litany of the Saints and the simple litany *Sancta Maria ora pro eo*; the first verse only of the psalm *De profundis* in *falsobordone*; and the first verse only of psalm 50, *Miserere mei Deus*, in *falsobordone*. Viadana's print also includes a more complete polyphonic version of the Requiem mass than Asola's, and likewise closes with *falsibordoni in consonantia*, probably usable for items of the mass as well as any of the psalms for Vespers, Matins and Lauds.

The editions of Asola and Viadana, with their reprints, seem to have supplied the market for the Office of the Dead until 1615, when the first surviving print by another composer appears from the pen of the *maestro di cappella* of the Verona cathedral, published in Venice by Vincenti: Stefano Bernardi's *Messe a quattro et cinque voci, parte sono per capella, e parte per concerto con una nel fine da morto con tutti gli commodi per cantare tutto L'officio del primo notturno*, which places its mass for the dead and its office music in the larger context of a collection of masses. This is the first print to contain music for the dead that supplies a basso continuo for the organ, openly

56 See Table 5, notes 1 and 3 for an explanation of when one or three nocturns are said and the substitution of *Libera me Domine de morte aeterna*. Viadana quotes in his rubric for the second *Libera me* the exact wording of the 1568 breviary.

57 The final psalm is actually a compilation of even-verse settings of psalms 148 and 149 plus odd verses of psalm 150. The 1568 breviary calls for psalm 148, rather than psalm 150 as found in the *Liber Usualis*. Psalms 148-150 had traditionally been the psalms of Lauds.

mentioning it on the title page. The organ had been proscribed for the Mass and Office of the Dead by the *Caeremoniale Episcoporum* of 1600, but as with music for Holy Week, it did not take long for composers to ignore the ban.[58] The contents of Bernardi's print are as follows:

Messa Tristes erant Apostoli da Capella
Messa Il bianco e dolce cigno da Capella
Messa Primi Toni da Capella
Messa Sexti Toni da Concerto
Messa A 5. Octavi Toni da Concerto
Falsi Bordoni per l'invitatorio, & salmi
Primi Toni. Verba mea
Secundi Toni. Domine ne in furore
Sexti Toni. Domine Deus meus
Regem cui omni a vivunt Invitatorio Canto, over Tenore all'ottava
Responsorij delle Lettioni del Primo Notturno A 4.
Credo quod Redemptor meus vivit
Qui Lazarum resuscitasti a monumento faetidum
Domine quondo veneris iudicare terram Responsorio Terzo
Kyrie eleison Pater de caelis Deus miserere eis [alternative text underlaid: Kyrie eleison Sancta Maria Ora pro eis.]
Messa da morto
Requiem aeternam
Kyrie eleison
Dies irae dies illa Sequentia
Domine Iesu Christe Rex gloriae Offertorium
Sanctus
Adoramus te Christe
Agnus Dei
Lux aeterna luceat eis
Requiem aeternam et lux perpetua
Libera me Domine de morte aeternam

The Invitatory and psalms of the first Matins nocturn are accounted for by *falsibordoni*, while the three responsories of the first nocturn are set polyphonically. When Vincenti reprinted this collection in 1624 and 1627, he reduced its size by omitting the masses *Tristes erant Apostoli* and *Primi Toni*, keeping only one mass *da capella*.

Bernardi's example seems to have opened the door for other prints employing the basso continuo, the first of which appeared in the next year, 1616, by Domenico Belli, active in Florence, and published in Venice by Vincenti's former associate, Ricciardo Amadino: *Officium defunctorum quatuor paribus vocibus concinendum cum bassu ad instrumenta*. This print includes the nine responsories and eight-voice set-

58 For the text of this proscription, see note 8 above.

settings of all verses of the *Benedictus* and *Miserere*. Three years later, in 1619, the Ferrarese Giovanni Bacilieri published another Office of the Dead: *Totum defunctorum officium ex Pauli V. Pon. Max. rituali recentiori modulatione quinque vocum musicè redditum*. This is another comprehensive print, containing the psalms and Magnificat for Vespers; the opening responsory for Matins, *Subvenite Sancti Dei*; the Invitatory: and the three psalms and three responsories for all three nocturns; the four psalms and canticle, as well as the *Benedictus*, for Lauds; a Requiem mass; and psalms 112, *Laudate pueri Dominum*, and 23, *Domini est terra et plenitudo eius*, for the funerals of small children (*pro exequiis parvulorum*). All of the psalm and canticle settings are of odd verses only, and Bacilieri does not provide a basso continuo part.

After the several publications of the second decade of the century (including one reprint each of Asola's and Viadana's *Officii defunctorum*), collections of music for the Office of the Dead, with or without a Requiem mass, appeared only sporadically for the remainder of the century. Nor is there any consistent pattern to the contents of such prints. In 1625 another Office for the Dead was published in Venice by the Florentine Pietro Lappi, *maestro di capella* at the sanctuary of Santa Maria delle Grazie in Brescia: *Messa, et responsorii con tutti gli salmi cosi del Vespro, come delli Notturni, e Laudi per gli morti à 4. voci. E con il basso generale per l'organo à piacimento*. Lappi nods toward the prohibition of the organ by indicating its participation as optional. The contents of Lappi's print are similar to those of Bacilieri, but without the psalms for the burial of small children. In addition to the psalms and Magnificat for Vespers, Lappi provides the Matins Invitatory; the psalms and responsories for all three nocturns; the psalms, canticle and *Benedictus* antiphon for Lauds; the Litany of the Saints; and a Requiem mass. As in Bacilieri's print, all settings of psalms and canticles are of odd verses only.

The Cremonese Giovanni Battista Pasino is the author of the next surviving print of music for the dead, published in Brescia by Paolo Bizardo in 1630: *Officio, et messa, per li morti, à quatro voci, con il basso continuo*. This print is less comprehensive in scope than those of the preceding decade, containing the Matins opening responsory *Subvenite* and Invitatory, the three psalms and responsories of the first nocturn only, the *Benedictus* and *De profundis* for Lauds, two litanies, and a Requiem mass. Again all psalm settings are of odd verses only, and Pasino provided a basso continuo part (no longer extant).

It is more than thirty years before we encounter another publication for the dead, Maurizio Cazzati's *Messa, e salmi per li defonti a cinque voci con le Lettioni, e responsori à 1.2.3. con l'aggiunta anco di due violini, e cinque parti di ripieno a beneplacito*, published by the Dozza firm in Bologna in 1663. This is the first print of music for the dead in modern style, obvious from its contents and rubrics:

Regem cui omnia Invitatorio A 5 C.A.2T., e B. con Viol. e Rip. se piace
Verba mea. A 5. Primo Salmo Ottavo Tuono

Domine ne in furore. A 3. Secondo Salmo A.T. e B.
Domine Deus meus. A 5. Quarto Tuono 3. Salmo
Parce mihi Domine. Prima Letione Canto overo Tenore solo
Credo. Primo Responsorio. à 5.
Taedet anima mea. A 2. Alto, e Tenore. Seconda Letione
Qui Lazarum Secondo Responsorio. à 5.
Manus tuae. Terza Letione à Basso solo. Accompagnata da 5. Istromenti se piace.
Domine. Terzo Responsorio. à 5.
Messa concertata A 5 C.A.2T., e B. con Viol. e Rip. se piace.
Requiem
Kyrie
Dies irae Sequentia
Domine Offertorio
Sanctus
Agnus Dei
Lux aeterna
Libera me
Recordare, o homo. Motetto per le elevatione A 3. A.T., e B. Al Sig. D. Lorenzo Ferri Musico in S. Petronio di Bologna

This is the first print since Asola's to include settings of lessons; indeed, Cazzati provides more complete music for the first nocturn than any other print by including the Invitatory, the psalms (all verses), the lessons and the responsories. This, however, is all of the Matins music in the print, the remainder being devoted to the first extant published Requiem *messa concertata* and an elevation motet by one of Cazzati's colleagues at San Petronio; Cazzati ignores Lauds altogether. The settings vary considerably from one composition to the next, ranging from a tenor or soprano soloist with continuo accompaniment (*Parce mihi*) to bass soloist with an optional accompaniment of five instruments (*Manus tuae*) to an alto and tenor duet with continuo (*Taedet anima mea*) to psalms and a motet for three and five voices, responsories for five voices, and the Invitatory and Requiem mass for five voices with optional violins and five-voice ripieno choir. The continuo comprises not only an Organ part-book, but also another one labeled *Violone o Tiorba*.

Twenty-two years later, in 1685, Cazzati's successor as *maestro di cappella* at San Petronio, Giovanni Paolo Colonna, published with Marino Silvani of Bologna the next surviving collection of music for the dead: *Messa, salmi, e responsori per li defonti à otto voci pieni*. In keeping with some of his other conservative publications, Colonna's print is simpler in its contents, comprising only the Invitatory, three psalms (all verses set) and first two responsories for the first nocturn, together with a Requiem mass. Colonna's is the only publication of music for the dead for eight voices from the entire period.

The final print of funeral music is by the *maestro di cappella* of the cathedral of Ferrara, Giovanni Battista Bassani: *Le note lugubri concertate ne responsorij dell'ufficio de morti, a quattro voci, con viole, e ripieni*. The collection consists of just the nine responsories for four voices, with four additional ripieno parts, three parts for viola (the third *violone o viola*) and an organ part.

A Miserere Print

A unique publication of music for Lauds is represented by Biagio Marini's *Lacrime di Davide sparse nel Miserere concertato in diversi modi A due tre quatro e più voci con due violini a beneplacito, litanie de santi abbreviate, motetti, e Tantum ergo Sacramentum*, published in 1655 in Venice by Francesco Magni (see Appendix C). Since psalm 50, *Miserere mei Deus*, is the first psalm at Lauds, whether at Christmas, during Holy Week, or in the Office of the Dead, Marini's collection serves for any of those services as well as for any other situation during Lent or at any other time calling for psalm 50, whether serving a liturgical or paraliturgical function. The contents are as follows:

Miserere Primo. A due & à tre voci
Miserere Secondo. A 4. e 5. voci à beneplacito
Sinfonia da replicarsi a piacimento
Miserere Terzo à 6. C.A.T.B. è 2 viol. à beneplacito
Sinfonia. da replicarsi à beneplacito
Introductione à due Canto è Basso Ad te piissime Deus tristis ac meren venio
Miserere Quarto. à 6. Can. Al. Ten. Basso è due violini Sinfonia è Introductione à 2 a beneplacito
Letanie de Santi. à 4 voci è 2 violini se piace.
Sinfonia se piace
Tantum ergo Sacramentum veneremur à 4. voci C.A.T.B. è 2 violini à beneplacito con sinfonia si placet.
O dulcissime Iesu creator A 3 voci. Alto Tenore è Basso
O Pretiosum & admirabile Sacramentum A 5. Tenore due Contralti è 2 violini a beneplacito

In contrast to so many settings of *Miserere* in *falsibordoni*, Marini provides four few-voiced and four-voice settings in concertato style with optional paired violins and instrumental sinfonias. As in several Office of the Dead prints, the Litany of the Saints is included along with the *Tantum ergo* and two motets, all for the same kinds of concertato vocal and instrumental forces employed in the *Miserere* settings.

* * *

The publication distribution of these prints for Matins and Lauds is not unlike that of other genres of liturgical music in the sixteenth century to the early eighteenth century. Venetian publishers were by far the most active until they were replaced by the Bolognese in the last third of the century; several prints appeared in Brescia (especially in the late sixteenth century), Milan, Rome and Naples, but only two in Verona and one each in Ferrara, Pesaro, Florence, Siena, Gesualdo, and Palermo.

APPENDIX A

Dedication of Antonio Buonavita, Hieremiae Lamentationes. . . Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1600.

ILLVSTRISSMO AC REVERENMO CAROLO ANTONIO PVTEO ARCHIEPISCOPO PISANO Domino Colendissimo. *Antonius Bonauita peremnem foelicitatem deprecatur.*

INCENDIVM illud quo magnificum, atque praeclarum Pisanum templum VIII. Kal. Novemb. M.DXCVI. eiusdem civitatis more, noctu antequam luceret quinque horas totum conflagravit, nemo sine lacrymis ululantiq; voce, nemo sine dolore, sine suspirio aspicere potuit. Quis enim tàm fuisset illo tempore durus, & ferreus, qui, oculis cernens plumbea lamina, quibus sacra haec domus undiq; tegebatur, liquata hinc inde fluere; magnifica, & aurata tecta omni ex parte labare, atque concidere: sola marmorea mira arte, ac varietate composita labefactari: epistylia, columnas, bases confringi: organa dulcissima, & omnib. facile praeferenda liquari: sacras imagines igne consumi: statuas dirumpi: altaria religiosissima prosternari, & demum omnia Pisani templi ornamenta acerbissimo, immanique ardore exusta, & conflagrata corruere, non commoveretur, conturbareturve animo? Quis fuit, quin dolore, ac lacrymis pene conficeretur? Hinc non secus atque Apes interdiu bombisantes alveare, sic templum huiusmodi & viri, & mulieres turmatim nocte illa magnitudine doloris eiulantes circumvolabant. Scalas, ferramenta, vectes, machinas, & id genus multa ferebant. Labores omens exantlabant, quo voraci ex flamma sacra, quotquot possent, eriperent. Quamobrem multorum industria Clericorum, (quibus cum operae, ac laboris non parum & ipse gemens consumpsi) opem tamen, auxiliumque non mediocre ferente civitate, plebeque; Sanctissimo conservato Sacramento, id quod praepotenti Deo acceptum referamus necesse est, Deiparae semper Virginis ex igne religiosissima illa erepta imagine: reliquijs Sanctorum integris e media flamma exportatis: aurea argenteaque omni supellectili ab incendio vindicata, & tandem sacris vestib. quibus altaria, & viri divino cultui mancipati religiose ornantur, vix in tuto collocatis, quemadmodum Apes illas fumus, sic nos etiam fumus fugavit, & ignis. Qui brevi temporis curriculo, non sine magno plangore, & lamentatione perspeximus, tantum potuisse ignem urendo destruere, quantum Antiquiores Pisanos longo tempore construendo eleganter, splendideque ornare, Caeterum consumptis lacrymis ita infixus animo haerebat dolor, ut neq; minui, neque moliri posse videretur. Quando tu Reuerendissime atque invictissime Praesul, qui eo, semper spectasti, ut prodesse magis, quam praeesse dignoscerere, Pisas illico advolasti. Ubi excelsi, atque invicti animi magnitudine ea, qua non posse ferre mala pergrande nunquam non putasti malum, cum, praeter multa, atque magna, quae ut ultrò spopondisti, ita re ipsa praestasti, clare, dilucideque patefeceris, fortis animi, & constantis esse acerba ita ferre, ut nihil à statu, & dignitate naturae discedas, curam, & angorem maerentium populorum sermone, & consilio adeò levasti tuo, ut dolores ferè sepelierimus omnes, in spè que ma-

ximam, quae hominem in miserijs valde consolatur, venerimus, non modo templum refarcitum iri, sed etiam, ut videre est, longè maiori tum splendore, tum magnificentia brevi tempore exornandum fore. Id quod pro certo nobis pollicebatur, quòd Serenissimi Ferdinandi Medices principis Nostri Potentissimi, necnon tuum in hoc opere & auxilium, & consilium abunde esset accessurum. Ego itaque, qui nunquam existimavi in otio quemquam marcescere oportere, dum reliqui omnes laboris plurimum sustinere cernerentur, cum navibus, quod aiunt, atq; quadrigis tot homines eniti perspexerim, ut sacra haec, venusta, & concinna domus, antiquo olim opere, summaque arte perfecta, accuratissima reficeretur diligentia, cumque viderim ultrò Deum plurima suppeditantem: Principem, & te pastorem ambabus manibus elargientes, absque Theseo enim hoc fieri nequibat, cives concursantes pecuniam, columnas, marmora, tigna, & eiusdem generis multa quaeritantes, architectos, & fabros spiras columnis subditas, scapos, & epistylia reponentes, innumeros praeterea alios varia lignorum, ac lapidum genera curru vehentes, ne solus otio torperem, hasce meas lucubrationes sum aggressus: Sinopemsem illum Diogenem secutus, qui dum Corinthios Philippi Macedonis metu bellicis negocijs accintos, magnosque labores subeuntes contemplaretur, praecinxit vestem, & dolium id, quo vice domus utebatur celeritate multa invertere coepit, ac supra caput infraque rotavit, ne inter tot operatores in otio solus languescere videretur. Ad quod sanè opus eo potissimum consilio animum adieci meum, quoniam nihil aut ad naturam illorum temporum, aut ad munus meum obeundum accommodatius esse videbam. Alienarum namque miseriarum recordatione, quas cum Ieremia ante oculus mihi proponebam, & collacrymabam, proprio magis ac magis levabar dolore. onus cantorum moderandorum, quod cum onere organis canendi iunctu in tua Ecclesia sustineo, id magnopere cum desiderare, tum requirere sentiebam. Quare operi tunc incepto ultimam tandem superaddidi manum. Optime aunt meis rationibus consultum iri perspicio, si hasce vigilias tuo clarissimo nomini inscribam. Hoc.n.mihi somnum frequenter excutiebat, hoc me sine molestia vigilare non permittebat, & propterea valde angebar animo, quòd cum me non solum in tua fide, & clientela esse volueris, sed ent & augendum, & exornandum susceperis, tempus nancisci non possem, in quo de tot, tantisque meritis in me tuis testimonium dicerem. Sub tuo itaque nomine propterea edendas curaui, ut omnes, ad quorum manus pervenire contigerit, tam me tibi debere intelligant, quantum persolvere non perdifficile solum, sed ent licet vitam tua causa profunderem, impossibile sit. Praeterquam quod ea, quae in te uno taciti adeò suspiciunt, admiranturque omnes, ut quò clarissimorum virorum nomen pervenire nunquam potuit, ibi tuum altissimis defixum radicib. celeberrimum habeatur, ent si tua in me beneficia non extarent, ad hoc idem peragendum vel invitum me compellerent. Nihil.n.humile, nihil caducum, nihil, quod caeteris cum hominib. comune sit, sed unumquodq; magnificum, excelsum, immortalitate dignum, quid plura? divinissimum consilijs mentis agitare te videmus. Siquidem hoc semper agis, ut omnib. nominib. apud omnes bene audias: cunctos veluti pater regas, atq; gubernes: meritis tibi amicos, & sub ditos compares; in omni sermone affabilem te orantib. iucundum, & placabilem praebeas, clementia & misericordia in delinquentes animadvertas, & demum gravitate, dignitate, doctrina te ipsum, vel maximis, spectatisq; viris admirandum exibeas. Iure itaq; tibi omnia mea debentur. Et quamquam magnis magna debeantur, & hanc rem si perpendas nulla forte videbitur, tnn, [abbrev.] praeterquamquod si animum spectaveris gratissimum dices, memini me legere Bertam illam Henrici IIII. Imperatoris uxorem, multis florentem virtutib. ex tenuissimo, ac vilissimo filo, quod rustica sibi, & agrestis mulier hilari fronte fuerat elargita, tanta laetitia exultasse, adeoq; se oblectasse, ut muneris elegantiam, & rusticae mulieris animum admirata, praefecto iusserit suo ad lares illius proficissi, & tot terrae iugera ex publico agro illi attribuere, quot filo honorario in longitudinem explicato circundari possent, quòd quae propria, & praeciosa maxime habuerat ipsa donasset. Ita hoc munusculum eodem nomine tibi commendatius esse vehementer cupio, ut praeciosam, & propriam maxime omnium mearum possessionum. Quod si nihil est in eo, neq;

omnino in me, quod tuis laudibus, & meritis respondere valeat, tamen satis mihi semper superque erit, si hunc meum laborem tibi non ingratum fuisse intellexero. Diu foelix pro tuarum ovium salute vive, & vale.

APPENDIX B

Note to readers in Lodovico Viadana, Lamentationes Hieremiae Prophetae. Opus XXII. Venezia, Giacomo Vincenti. 1609.

ALLI VIRTUOSI DI MUSICA.

Non si è fatto il Basso continuo a queste Lamentationi, perche a dirne il vero questa sorte di Musica che recita, farà sempre miglior effetto solo quattro buone voci, che cantano con gravità, e schietto, che esser accompagnata con istrumenti. Che però in questo modo di posarsi sempre alla stanghetta, con misura larga, cantando chiaro e distinto, farà gran riuscita: e doue si trovarà qualche affetto di Musica, esclamare con gratia, tenendo la misura alquanto in aria, e unitamente languire con pietà la cadenza.

Non si è manco usato il falso bordone, perche di già, questo luogo è stato occupato da altri; ma anco perche non si canta mai tutte le parole ugualmente. A questo modo dunque, son sicuro che regolandosi com'ho detto di sopra, che compitame*n*te si farà il servitio di Dio, e gran gusto si darà alli audienti, che tengono i suoi officioli in mano, in sentir distintamente quelle sante parole, che invitano a piangere i suoi peccati.

I Responsorij poi che si dicono alle Lamentatione, andaranno cantati allegri, con misura frettolosa, e strepitosamente, con accompagnar quattro, e cinque cantori per parte. Il verso a falso bordone, andarà cantato più largo, e da quattro soli cantori, facendo poi la replica, pur con gran fracasso, si perche andando da un estrem'all'altro, questa varietà farà bellissimo sentire. Chi comprarà dunque queste mie Lamentationi, sponti la Lesina, di pigliar anco i miei Responsorij, quali caminano co'l tuono delle Lamentationi: e Dio N. S. sia con voi.

APPENDIX C

Italian Prints of Music for Holy Week, Christmas and St. Francis

1506. PETRUCCI, OTTAVIANO. Lamentationum Jeremie | prophete Liber primus. [1506]. RISM SD 1506[1].[59]

1506. PETRUCCI, OTTAVIANO. Lamentationum liber | Secundus. Auctores | Tronboncinus | Gaspar. | Erasmus. [1506]. RISM SD 1506[2].[60]

1544. ARETINO, PAOLO. SACRA RESPONSORIA, | TUM NATALI DOMINI, TUM IOVIS, | VENERIS, AC SABBATI SANCTI DIEBVS DICI SOLITA, | *Nunc primum a D. Paulo Aretino sub musicis edita Rhythmis,* | *atq; ab eodem summa recens cura, diligentiaq;* | *castigata.* |

[59] See the exhaustive description of this print in STANLEY BOORMAN, *Ottaviano Petrucci: A Catalogue Raisonné,* Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 619-626.

[60] See the description of this print in *Ibid.*, pp. 626-30.

[Printer's mark] | VENETIIS | *Apud Hieronymum Scotum.* | 1544. RISM P861.[61] Later edition of 1563 (not listed in RISM). Later revised edition of 1564 (RISM P862).

1546. PIE AC DEVOTISSIME | LAMENTATIONES HYEREMIE PROPHETE TVM ETIAM | PASSIONES HIESV CHRISTI DOMINICE PALMARVM | *Ac veneris sancti nunc primum* A.D. *Paulo Aretino Composite atque sub musicis Rhythmis in lucem Edite* | [Woodcut of symbolic Crucifixion scene] | *Venetijs Apud Antonium Gardane* | M. D. XXXXVI. RISM P863.[62] Later edition of 1563 (RISM P864).

1556. CORVO, GIOVANNI BATTISTA. DIVINA ET SACRA | HEBDOMADAE SANCTAE NATIVITA-|TISQVE DOMINI RESPONSORIA, | Vna cum suis canticis à CORVO NOVOCOMENSI cum quatuor vocibus | paribus nunc primum in lucem edita. | [dedicatee's coat of arms] | PISAVRI apud Bartholomæeum Cæsanum M D L V I. RISM C4180.[63]

1561. CONTINI, GIOVANNI. THRENI IEREMIAE | CVM RELIQVIS AD HEBDOMADAE S.ctæ | Officium pertinentibus IOANNIS CONTINI Chori Ecclesiæ | Cathedralis Brixiæ Magistri. | Nunc demum ab ipso Auctore recogniti, ac in lucem editi. | [Printer's mark] | *Venetijs, Apud Hieronymum Scottum. 1561.* RISM C3539.[64]

1561. NASCO, GIOVANNI. LAMENTATIONI A VOCE PARI. | DI GIOVAN NASCO A QVATRO VOCI | CON DOI PASSII IL BENEDICTVS ET LE SVE | Antiphone Nouamente Con ogni diligentia Stampate & date in Luce. | A QVATRO [Printer's mark] VOCI | CON GRATIA ET PRIVILEGGIO. | In Venetia Appresso di| Antonio Gardano. | 1561. RISM N74.[65] Later editions of 1564 (N75) and 1574 (N76).

1563. ARETINO, PAULO. PIAE, AC DEVOTISSIMAE | LAMENTATIONES HIEREMIAE | PROPHETAE, TUM ETIAM PASSIONES | IESU CHRISTI DOMINICAE PALMARUM, | ac Veneris Sancti. Nunc primum a Domino | PAULO Aretino compositae, | Atque sub musicis rhythmis in lucem editae. | [Printer's mark] | Venetijs, apud Hieronymum Scotum. 1563. RISM P864.[66] Earlier edition of 1546 (RISM P863)

1563. ARETINO, PAULO. SACRA RESPONSORIA | TVM NATALI DOMINI, | TVM IOVIS, VENERIS, AC SABBATI SANCTI | DIEBVS DICI SOLITA, | Nunc primum a D. PAVLO Aretino sub musicis edita | Rhythmis, atque ab eodem summa re-|cens cura, diligentiaq; castigata | [Printer's mark] | Venetijs Apud Hieronymum Scotum. 1563. Not listed in RISM or Bernstein. Copy at PL-Kj.

1564. ARETINO, PAULO. PAVLI ARETINI | RESPONSIORVM HEBDOMADAE SANCTAE | AC NATALIS DOMINI VNA CVM BENEDICTVS, | AC TE DEVM LAVDAMVS LIBER PRIMVS ET SECVNDVS, | NVNC PRIMVM IN LVCEM, EDITI, |

---

61 See the entry, including bibliographical description, dedication and contents, in JANE BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 312-314.

62 See the entry, including bibliographical description, dedication and contents in LEWIS, *Antonio Gardano*, I, pp. 529-530.

63 The dedication of this print is published in GAETANO GASPARI, *Catalogo della Biblioteca Musicale G. B. Martini di Bologna*, reprint ed., Bologna, Arnaldo Forni, 1961, II, p. 212.

64 Dedication and contents in BERNSTEIN, pp. 562-564.

65 Dedication in GASPARI, II, p. 279. Dedication and contents in LEWIS, III, pp. 138-139.

66 Contents in BERSNTEIN, pp. 626-627.

& ab eodem authore summa diligentia castigati. | CVM PRIVILEGIO. | QVATVOR [Printer's mark] VOCIBVS | VENETIIS, Apud Franciscum Rampazetum. [1564] RISM P862.[67] Revised from earlier editions of 1544 (RISM P861) and 1563 (not listed in RISM).

1564. MORALES, CRISTOBAL. LAMENTATIONI DI MORALES | A QVATRO A CINQVE ET A SEI VOCI | Novamente per Antonio Gardano Con ogni diligentia Stampate & date in Luce. | [Printer's mark] | CON GRATIA ET PRIVILEGGIO. | In Venetia apresso | di Antonio Gardano. | 1564. RISM M3607.[68]

1564. MORALES, CRISTOBAL. LAMENTATIONI | DI MORALES | A QVATRO A CINQVE, ET A SEI VOCI | NOVAMENTE CON OGNI DILIGENTIA | STAMPATI, ET DATE IN LVCE. | [Printer's mark] | IN VENETIA, Appresso Francesco Rampazetto. M3608.

1564. NASCO, GIOVANNI. LAMENTATIONI A VOCE PARI | DI GIOVAN NASCO A QVATRO VOCI | CON DOI PASSII IL BENEDICTVS ET LE SVE | Antiphone Nouamente Con ogni diligentia Stampate & date in Luce. | A QVATRO [Printer's mark] VOCI | CON GRATIA ET PRIVILEGGIO. | In Venetia Appresso | di Antonio Gardano. | 1564. RISM N75.[69] Earlier edition of 1561 (RISM N74). Later edition of 1574 (RISM N76).

1565. FERRARI, PAULO. PASSIONES, LAMENTATIONES, | RESPONSORIA, BENEDICTVS, MISERERE, | MVLTAQVE ALIA DEVOTISSIMA CANTICA | ad offitium hebdomadæ Sanctæ pertinentia, | D. PAVLI FERRARIENSIS, | monachi diui Benedictis, congregationis Cassinensis, | Nunc recens collecta, emendata, & typis tradita, | [Printer's mark] | *Venetijs, apud Hieronymum Scotum.* | MDLXv.[70] Not listed in RISM or LEWIS. Copies at GB-Lbl and I-Bc.

1567. JACHET OF MANTUA. IACHETI MANTVÆ | ORATIONES COMPLVRES AD OFFICIVM | HEBDOMADÆ SANCTÆ PERTINENTES| VIDELICET. | *Passiones cum quinque vocibus.* | *Lamentationes primo, secundo & tertio die cum 4. vocibus.* | *Oratio Hieremiæ profetæ cum quinque vocibus.* | *Completorium* NVNC DIMITIS SERVVM TVVM *Domine.* | *Et Salue regina cum quinque vocibus.* | [Printer's mark] | VENETIIS. M D LXVII. | APVD HIERONYMVM SCOTVM. RISM J23.[71]

1570. ALCAROTTI, GIOVANNI FRANCESCO. LAMENTATIONES | IEREMIAE, CVM RESPONSORIIS, | ANTIPHONIS, ET CANTICO ZACHARIAE, | PSALMOQVE MISERERE. | *Editae à Ioanne Francisco Alcaroto Novariensi;* | *QVAE OMNIA ITA APTE SVNT COLLOCATA,* | *ut a quocunque sine ulla difficultate inveniri possint.* |*QVINQVE* [Printer's mark] *VOCVM* | *MEDIOLANI,* [*Apud Paulum Gottardum de Ponte*] *1570.* RISM A749.

1570. CORTECCIA, FRANCESCO. RESPONSORIA OMNIA | QVINTAE AC SEXTAE FERIAE SABBATHIQVE | Maioris Hebdomadæ Paribus Vocibus, à Francisco Corticio Florentino, Musices | SERENISS: COSMI Medices, MAGNI ETRVRIAE D: Præfecto, | Iuxta Breuiarij Romani Formam restituti, Vnà cum CANTICO Zachariæ| & Psalmo Dauidis quin-

---

67 Dedication in GASPARI, II, p. 161.

68 Index in EMILIO MAGGINI, *Lucca: Biblioteca del Seminario: Catalogo delle musiche stampate e manoscritte del fondo antico,* Milan, Istituto Editoriale Italiano, 1965, pp. 33-34. Contents in LEWIS, III, pp. 228-230.

69 Contents in LEWIS, III, pp. 230-231.

70 Dedication in GASPARI, II, pp. 286-287.

71 Dedication and contents in BERNSTEIN, pp. 706-708.

quages: Ipsis Ferijs accomodata Nunc nuper edita: | [Woodcut of Crucifixion] | Venetijs apud Filios | Antonij Gardani. | 1570. RISM C4153, C4154.

1572. ISNARDI, PAOLO. LAMENTATIONES HIEREMIÆ | PROPHETÆ VNÀ CVM PSALMIS | BENEDICTVS ET MISERERE. | AVCTORE PAVLO ISNARDO FERRARIENSI .| CVM QVINQ; [Printer's mark] VOCIBVS | Venetijs Apud fiolios | Antonij Gardani. | 1572. RISM I115.

1574. NASCO, GIOVANNI. LAMENTATIONI A VOCE PARI | DI GIOVAN NASCO A QVATRO VOCI | CON DOI PASSII IL BENEDICTVS ET LE SVE | Antiphone Novamente Con ogni diligentia Stampate & date in Luce. | A QVATRO [Printer's mark] VOCI | CON GRATIA ET PRIVILEGGIO. | In Venetia Appresso | di Antonio Gardano. | 1574. RISM N76. Earlier editions of 1561 (RISM N74) and 1564 (RISM N75).[72]

1579. CANALE, FLORINO. HARMONICA OFFICIA | IN TRIDVO DOMINICAE PASSIONIS | IVXTA S. ROMANAE ECCLESIAE RITVM ACCOM-|MODA, CVM PASSIONE DOMINICAE PALMARVM, | & Veneris Sanctae, quaternis vocibus paribus, & plenis | mutato Tenore in Cantum per octavam. | A FLORIANO CANALI BRIXIO EVGVBINAE CATHEDRALIS | Ecclesiæ Organorum modulatore nuperrimè inventa, & primum | in lucem ædita. | [Printer's mark] | Venetijs apud Angelum Gardanum. | 1579. RISM C768.

1580. FALCONIO, PLACIDO. TVRBARVM | VOCES | *AVCTORE D. PLACIDO FALCONIO* | *MONACO CASSINENSI,* | EVPHEMIANO. | *Tum plena tum pari uoce, pro vt cuiq; visum fuerit, quaternis uocibus* | *decantanda, Cantu in Tenorem ad diapason* | *inferius mutato.* | AD REVERENDOS PATRES | CASSINATES. | [Escutecheon of Cassinensi with motto "NON OBSCVRATVR."] | *BRIXIAE.* | *APVD VINCENTIVM SABBIVM.* | *M. D. LXXX.* RISM F88.

1580. FALCONIO, PLACIDO. VOCES CHRISTI | CVM TRIBVS VOCIBVS | *D. PLACIDI FALCONII MONACHI* | *CASSINENSIS, EVPHEMIANI,* | *nuperrime impresse.* | AD REVERENDOS PATRES | CASSINATES. | [Escutecheon of Cassinensi with motto "NON OBSCVRATVR."] | *BRIXIAE.* | *APVD VINCENTIVM SABBIVM.* | *M. D. LXXX.* RISM F89.

1580. FALCONIO, PLACIDO. SACRA | RESPONSORIA | HEBDOMADAE | SANCTAE. | *AVCTORE D. PLACIDO FALCONIO* | *MONACHO CASSINENSI,* | EVPHEMIANO. | *Tum plena tum pari voce, pro Vt cuiq; Visum fuerit, quaternis vocibus* | *decantanda, Cantu in Tenorem ad diapason* | *inferius mutato.* | [Printer's mark] | *BRIXIAE.* | *APVD VINCENTIVM SABBIVM.* | *M. D. LXXX.* RISM F90.[73]

1580. FALCONIO, PLACIDO. THRENI | HIEREMIÆ PROPHETÆ | VNA CVM PSALMIS BENEDICTVS | ET MISERERE, | *AVCTORE D. PLACIDO FALCONIO* | *MONACHO CASINENSI,* | EVPHEMIANO. | *Tum plena tum pari voce, pro Vt cuiq; Visum fuerit, quaternis vocibus*| *decantandi, Cantu in Tenorem ad diapason* | *inferius mutato.* | [Printer's mark] | *BRIXIÆ* | *APVD VINCENTIVM SABBIVM.* | *M. D. LXXX.* RISM F91.

1582. MERLO, ALESSANDRO ROMANO. LAMENTATIONI A CINQVE | A VOCI PARI | DI ALESSANDRO ROMANO | Da lui composte & corette & con ogni | diligentia stampate & date in luce. | *LIBRO PRIMO.* | [Printer's mark] | IN VENEGGIA, Appresso l'Herede di Girolamo Scotto. | M. D. LXXXII. RISM M2333.

---

72 Index in MAGGINI, pp. 164-165.

73 The *Avvertimento* of this print is published in GASPARI, II, p. 218.

1583. ASOLA, GIOVANNI MATTEO. PRIMA PARS MVSICES | CONTINENS OFFICIVM | Hæbdomadæ Sanctæ, Videlicet | Benedictionem Palmarum, & alia Missarum solemnia, | quas Sancta Romana observat | Ecclesia. | CVM QVATVOR VOCIBVS. | DO. IO. MATTHAEO ASVLI, | Veronensi Auctore. | [Printer's mark] | VENETIIS | Apud Angelum Gardanum | M D LXXXIII. RISM A2552.

1583. GABRIELI, ANDREA. ANDREE GABRIELIS | ORGANISTAE SERENISS. | REIPVB. VENETIARVM | Psalmi Davidici, qui Pœnitentiales nuncupantur, tum | omnis generis Instrumentorum, tum ad vocis | modulationem accommodati. | SEX VOCVM. | [Printer's mark] | Venetijs Apud Angelum Gardanum. | M D LXXXIII. RISM G56. Later edition of 1606 (RISM G57).

1583. VINCI, PIETRO. DI PIETRO VINCI | SICILIANO | *DELLA CITTA DI NICOSIA* | *Il primo libro Delle Lamentationi, à quattro voci,* | CON ALTRE COMPOSITIONI | Convenienti alla Quadragesima. | *Novamente posto in luce.*| [Printer's mark] | IN VINEGIA Appresso l'Herede di Girolamo Scotto. | M D. LXXXIII. RISM V1664.

1584. ASOLA, GIOVANNI MATTEO. SECVNDA PARS CONTINENS | OFFICIVM HEBDOMADÆ SANCTÆ, | IDEST LAMENTATIONES, RESPONSORIA, | Et alia, quæ in officiis matutinalibus, ac in processione | Feriæ sextæ concinuntur. | CVM QVATVOR VOCIBVS. | D. Io. Matthæo Asula Veronensi Auctore. | [Printer's mark] | Venetijs Apud Angelum Gardanum | M D LXXXIIII. RISM A2553.[74]

1584. ASOLA, GIOVANNI MATTEO. SECVNDI CHORI, QVIBVSDAM RESPONDENS | CANTILENIS, QVAE IN SECVNDA PARTE MVSICES | Maioris Hebdomadæ concinuntur. | VIDELICET. | Cantico. Benedictus dominus Deus Israel. & Psalmo, Miserere mei Deus. | atque Versiculis, Heu heu domine. In processione | Feriæ sextæ concinendis. | D. Io. Matthæo Asula Veronensi Auctore. | [orn.] | Venetijs Apud Angelum Gardanum | M D LXXXIIII. RISM A2554.[75]

1584. ISNARDI, PAOLO. LAMENTATIONES | ET BENEDICTVS, | QVAE PLENA PARIQVE VOCE, | *PRO LIBITV CONCINI POSSVNT,* | *Necnon Passio Palmarum, & parasceue plena voce tantum.* | PAVLI ISNARDI SERENISSIMI DVCIS FERRARIAE | Musici, & in Cathedrali Ecclesia Musicæ Moderatoris, | Nunc primum in lucem æditæ. | [Printer's mark] | VENETIIS Apud Hæredem Hyeronimi Scoti. | M. D. LXXXIIII. RISM I119.

1585. VICTORIA, TOMAS LUIS. THOMÆ LVDOVICI | DE VICTORIA ABVLENSIS | OFFICVM HEBDOMADÆ | SANCTÆ. | [Image of Jesus on Cross with engraved text] | PERMISSV SVPERIORVM.| ROMÆ Ex Typographia Dominici Basæ 1585. RISM V1432.

1586. RUFFO, VINCENZO. LI SOAVISSIMI | RESPONSORII | DELLA SETTIMANA | SANTA A 5. VOCI. | *Dell'Eccellentissimo Musico M. Vincenzo Ruffo.* | Con Un Benedictus, & alcuni Miserere à 2. chori; | Doi Adoramus te Christe; & tutti li otto toni | in falso bordone, à 5. voci, | Di F. Agostino Resta Eremitano. | *Novamente corretti, & stampati.* | [Printer's mark] | IN MILANO. | Appresso Francesco, & gli heredi di Simon Tini. 1586. | Con licenza de' Superiori. RISM R3063, SD 1586[5].

1587. VAROTTO, MICHELE. *REVERENDI* | D. MICHAELIS VAROTI | CATHEDRALIS ECCLESIAE NOVA-|RIENSIS CANONICI | Lamentationes Hieremiæ Prophetæ, aliæq; diuiuæ [*sic*] laudes | in maiori hebdomada, tùm viua voce, tùm omnis| generis instrumentis aptè concinendæ, | *Cum quinque, & octo vocibus.* | [Printer's mark] | *MEDIOLANI,* | *Apud Franciscum, & hæredes Simonis Tini.* | M. D. LXXXVII. RISM V989.

---

74 Index in MAGGINI, pp. 33-34.

75 Dedication in GASPARI, II, p. 164.

1587. VECCHI, ORAZIO. HORATII VECCHII | MVTINENSIS, CANONICI| CORIGIENSIS | Lamentationes, cum Quattuor Pari-|bus Vocibus. | CVM PRIVILEGIO. | [Printer's mark] | Venetijs Apud Angelum Gardanum | M. D. LXXXVII. RISM V1004.
1588. ASOLA, GIOVANNI MATTEO. LAMENTATIONES | IMPROPERIA, | ET ALIÆ SACRÆ LAVDES, | In hebdomada maiori decantandæ. | TRIBVS VOCIBVS. | Nunc primum per D. Ioan. Matthæum Asulam | in lucem editæ. | [Printer's mark] | VENETIIS, M D LXXXVIII. | Apud Riciardum Amadinum. RISM A2580.[76]
1588. CONTINI, GIOVANNI. THRENI | HIEREMIAE, | CVM RELIQVIS AB HEBDOMADAE | SANCTÆ OFFICIVM | PERTINENTIBVS | NVNC DEMVM A IOANNE CONTINO | Authore in lucem Editi. | [Printer's mark] | BRIXIAE, Apud Thomam Bozzolam. 1588. RISM C3540.
1588. GUAMI, GIOSEFFO. LAMENTATIONES | HIEREMIÆ PROPHETÆ, | *VNA CVM BENEDICTVS, ET MISERERE* | *Sex Vocum* .| AVCTORE IOSEPHO GVAMIO LVCENSIS | *Nunc primum in lucem editæ.* | [Printer's mark] | *VENETIIS, Apud Iacobum Vincentium.* | M D LXXXVIII. RISM G4802.
1588. INGEGNERI, MARC'ANTONIO. RESPONSORIA | HEBDOMADÆ | SANCTÆ, | Benedictus, & Improperia. | QVATVOR VOCIBVS, | & Miserere sex vocibus. | *MARCI ANTONII INGIGNERII,* | *Nunc primum in lucem edita.* | [Printer's mark] | VENETIIS, M D LXXXVIII. | Apud Riciardum Amadinum. RISM I45.
1588. INGEGNERI, MARC'ANTONIO. LAMENTATIONES | HIEREMIÆ, | ET ALIA, | *MARCI ANTONII INGIGNERII,* | *Quatuor Vocibus, ijsq; paribus.* | Nunc primum in lucem editæ. | [Printer's mark] | VENETIIS, M D LXXXVIII. | Apud Riciardum Amadinum. RISM I46.
1589. ORFINO, VITTORIO. MVSICA NVOVA | LAMENTATIONI | A CINQVE VOCI | DI VITTORIO ORFINO | Musico del Sereniss. Sig. Duca di Ferrara. | *LIBRO PRIMO.* | CAN- [Coat of arms] TVS. [AL-TVS.] | CANON A CINQVE. [Single voice for canon with following text: VIVET inæternum.] | IN FERRARA, Appresso Vincenzo Galdura. 1589. RISM O103.[77]
1592. LAMBARDI, CAMILLO. RESPONSORII | DELLA SETTIMANA | SANTA | CON IL MISERERE, BENEDICTVS, | ET CHRISTVS FACTVS EST. | A DVE CHORI. | DI CAMILLO LAMBARDI, MAESTRO DI | Cappella dell'Annuntiata di Napoli. | PRIMO[VS] [Woodcut of Annunciation] CHOR[VS]. [SECONDO (Woodcut of Annunciation) CHORO.] | IN NAPOLI. | Appresso Gio. Tomaso d'Aulisio. M.D.XCII. RISM L356.
1593. DENTICE, FABRIZIO. LAMENTATIONI | DI FABRICIO DENTICE | à cinq; voci. | NON PIV STAMPATE. | Aggiontoui li Responsori, Antiphone, Bene-|dictus, & Miserere. | Nouamente composti, & dati in luce. | [Printer's mark] | IN MILANO, | Appresso gl'heredi di Francesco, & Simon Tini. | *M. D. LXXXXIII.* RISM D1659.[78]
1594. ALBERTI, INNOCENTIO. SALMI | PENITENTIALI, | ARMONIZZATI | *DA INNOCENTIO* | *ALBERTI,* | Musico del Serenissimo Signor DVCA | DI FERRARA. | A sei voci. | LIBRO PRIMO. | SE [Coat of Arms] STO | IN FERRARA. | *Appresso Vittorio Baldini,* Stampator Ducale. M.D.XCIV.
1595. ASOLA, GIOVANNI MATTEO. OFFICIVM | MAIORIS HEBDOMADÆ | VIDELICET | Benedictio Palmarum, atq; Missarum solemnia: | Et quæ in quatuor Euangeli-

76 Dedication in GASPARI, II, p. 166.

77 Dedication in GASPARI, II, p. 282.

78 Dedication in GASPARI, II, p. 214.

starum passiones concinuntur. | QVATVOR PARIBVS DECANTANDA VOCIBVS. | *Et in eisdem passionibus, Christi locutio, Ternis vocibus.* | R.D.Io: Matthæo Asula Auctore. | CAN [Woodcut of Christ's entry into Jerusalem] TVS. | Venetiis apud Riciardum Amadinum. MDXCV. RISM A2596.[79]

1595. FONGHETTO, PAOLO. PAVLI | FVNGHETTI | VERONENSIS | *LAMENTATIONES* | In Hebdomada maiori decantandæ. | *Missaq; triplici modo concinenda.* | Tribus vocibus. | *Nunc primum in lucem æditæ.* | [St. George with foot on dragon] | VERONÆ | *Apud Franciscum d Donnis. 1595.* RISM F1470.

1596. MATELART, GIOVANNI FLANDRO. RESPONSORIA | ANTIPHONAÆ, | ET HYMNI | In Processionibus per annum, quinis, & quaternis | Vocibus concinenda. | *AVCTORE IOANNE MATELARTO FLANDREN.* | *Collegiatæ Ecclesiæ S. LAVRENTII in Damaso de Urbe* | *Capellæ Magistro.* | [Cardinal's Coat of Arms] | CVM LICENTIA SVPERIORVM. | ROMÆ, EX TYPOGRAPHIA NICOLAI MUTIJ. | M.D.XCVI. RISM M1346, SD 1596[3].[80]

1597. MAGRI, PAOLO. LAMENTATIONES | IEREMIAE PROPHETAE | PAVLI MACRI BONONIENSIS | QVÆ QVINIS CONCINVNTVR VOCIBVS, | Duo tamen adijciuntur Psalmi Benedictus, & Miserere cum | Hymno ad Crucem Septem, Octo, Nouem, Decem, | ac Tredecim etiam vocibus concinendi. | [ornament] | *Nunc primum in lucem editę* | [Printer's mark] | Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum. | M D XCVII. RISM M148.[81]

1597. MAURO PORMINTANO, CHIAULA. LAMENTATIONES AC | RESPONSORIA | Quæ in hebdomada Sancta cantari solent, | rithmis uocibus accommodata. | AVTHORE D. MAVRO PANORMITANO | Monacho Casinensi. | *QVATTVOR VOCIBVS.* | Nunc primum in lucem editæ. | [Printer's mark] | Venetijs apud Ricciardum Amadinum, | M D XCVII. RISM M1450.

1599. MASSAINO, TIBURTIO. TIBVRTII MASSAINI | CREMONENSIS, | Musica super THRENOS Ieremiæ Prophetæ | in maiori Hebdomada decantandas. | QVINQVE VOCIBVS. | Nunc primum in lucem edita. | [Printer's mark] | Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum. | M D XCIX. RISM M1282.[82]

1600. BUONAVITA (BONAVITA), ANTONIO. HIEREMIAE LAMENTATIONES | *Magnam in omnium animis Pietatem, & Religionem* | *in Deum excitantes: Tribus Sacro Sanctæ Hebdo*|*madæ diebus partim quatuor partim Quinque* | *& ijs paribus vocibus per quam flebiliter* | *decantandæ.* | AVCTORE | ANTONIO BONAVITA | IN MAIORI PISARVM ECCLESIA | Organis canente & Musicorum Moderatore. | *Nunc primum in lucem editæ.* | [Printer's mark] | VENETIIS, Apud Hæredem Hieronymi Scoti MDC. RISM B4947.

1601. GIACOBETTI, PETRO AMICO. LAMENTATIONES | CVM OMNIBVS RESPON-|SORIIS IN TRIDVO HEB-|DOMADÆ SANCTÆ, | NEC NON | *Passiones in Missis Dominicæ Palmarum,* | *& Parasceues,* | *Quinis Vocibus Concinendæ,*| R. D. PETRO AMICO IACOBETTO | Archipresbytero Ripano Auctore. | Nunc primum in lucem æditæ. | [Printer's mark] | VENETIIS, | Apud Iacobum Vincentium 1601. RISM G1825.

1601. VECCHI, ORFEO. ORPHEI VECCHII | MEDIOLANENSIS | *IN ECCLESIA D. MARIÆ SCAL.* | *Reg. Duc. Musicæ, & Chori Magistri,* | In septem Regij prophetæ Psalmos vul-

---

79 Dedication in MAGGINI, p. 33.

80 Dedication in GASPARI, II, p. 262.

81 Dedication in GASPARI, II, p. 252.

82 Dedication in GASPARI, II, pp. 260-261.

gò pænitentiales| Sacrarum modulationum, quæ Motecta nuncu-|pantur, & senis vocibus concinuntur, | Liber Quartus. | [Printer's mark] | MEDIOLANI, | Apud hær. Simonis Tini, & Franciscum Besutium. | *M. DCI.* RISM V1070.

1602. ASOLA, GIOVANNI MATTEO. LAMENTATIONES | IEREMIÆ | PROPHETÆ, | QVÆ IN MATVTINIS FERIÆ QVINTÆ, | Sextæ & Sabbathi maioris hebdomadæ concinuntur. | Nec non & Zachariæ Canticum, | B. V. Mariæ Planctus. | SENIS VOCIBVS. | Nunc primum in lucem editæ. | *R. D. IO: MATTHÆO ASVLA* | *Veronensi Auctore.* | CVM PRIVILEGIO. | [Printer's mark] | Venetijs apud Ricciardum Amadinum. | M DCII. RISM A2608.

1602. MONTELLA, DOMENICO. RESPONSORIA | HEBDOMADÆ | SANCTÆ. | *IO. DOMINICI MONTELLÆ* | *NEAPOLITANI.* | CVM QVATVOR VOCIBVS. | [coat of arms] | NEAPOLI, | Apud Io: Iacobum Carlinum. 1602. | *SVPERIORVM PERMISSV*. RISM M3412.

1602. MONTELLA, DOMENICO. LAMENTATIONES | ET ALIA AD OFFICIVM | HEBDOMADÆ SANCTÆ. | *IO: DOMINICI MONTELLÆ* | *NEAPOLITANI.* | CVM QVATVOR | VOCIBVS. | [design] | [woodcut of burial of Christ] | NEAPOLI, | Apud Io: Iacobum Carlinum. 1602. | SVPERIORVM PERMISSV. RISM M3413.

1602. ORISTAGNI, GIULIO. IVLII ORISTANAEI, | ORGANISTÆ | in Cappella Regia Panormi. | *Responsoria Nativitatis, et Epiphaniæ Domini,* | *quæ quatuor vocibus concinnuntur.* | [woodcut of Nativity scene] | PANORMI, | *Apud Ioannem Antonium de Franciscis. 1602.* | Superiorum Permissu.

1603. CANTONE, SERAFINO. OFFICIVM | HEBDOMADAE SANCTAE. | QVINQVE VOCIBVS | DECANTANDVM. | *D. SERAPHINI CANTONI* | *MEDIOLANENSIS,* | IN ECCLESIA SANCTI SIMPLITIANI | MEDIOLANI ORGANISTÆ. | SVPERIORVM PERMISSV. | [woodcut of Jesus arriving in Jerusalem seated on a donkey] | MEDIOLANI, Apud Augustinum Tradatum, | Anno Salutis, M D CIII. RISM C886.

1603. CROCE, GIOVANNI. DEVOTTISSIME [*sic*] | LAMENTATIONI | ET IMPROPERII | Per la Settimana Santa, | Con le Lettioni della Natività di N. Sig. | A Quattro Voci. | DI GIO. CROCE CHIOZOTTO | Vice Maestro di Capella della Serenissima | Signoria di Venetia in S. Marco. | Nouamente Ristampate, & corrette | [Printer's mark] | IN VENETIA, | Appresso Giacomo Vincenti. MDCIII. RISM C4460.

1603. PECCI, TOMASO. THOMAE PECCII SENENSIS | MVSICAE MODI IN | RESPONSORIA DIVINI OFFICII | Feria Quarta, Quinta, & Sexta, Sanctæ Hebdomadæ. | QVATVOR VOCIBVS. | [Printer's mark] | VENETIIS, Apud Iacobum Vincentium. 1603. RISM P1101.

1606. ANERIO, FELICE. FELICIS ANERII | ROMANI | Musicorum in Cappella Apostolica Con-|centuum Compositoris. | QVATVOR VOCVM. | RESPONSORIA AD LECTIONES | Divini Officij feriæ quartæ, quintæ, & | sextæ, sanctæ Hebdomadæ. | [Coat of arms of Cardinal Arigonio] | ROMÆ, | *Apud Aloisium Zannettum. MDCVI.* | Superiorum permissu. RISM A1082.[83]

1606. GABRIELI, ANDREA. ANDRÆ | GABRIELIS | ORGANISTÆ SERENISSIMÆ | REIPVB. VENETIARVM | Psalmi Dauidici, qui Pœnitentiales nuncupantur, tum | omnis generis Instrumentorum, tum ad uocis | modulationem accommodati. | SEX VOCVM. |

---

[83] RISM lists a copy of this edition at I-Rvat, but the copy there is clearly a different edition with a different dedication and layout of the music. None of the four title pages survives from this edition and there is no date given anywhere in the surviving pages.

[Printer's mark] | Venetijs Apud Angelum Gardanum. | M.DCVI. RISM G57. Earlier edition of 1583 (RISM G56).

1607. BACILIERI, GIOVANNI. LAMENTATIONES | BENEDICTVS | ET EVANGELIA, | Quæ publicè in Ecclesijs diebus Dominicis Pal-|marum, & Feriæ sextæ leguntur, ad Nouum | Musicæ concentum quinq; voc. redacta | *A R. D. Ioanne Bacilerio Ferrariensi.* | Opus Primum. | [Engraving of Madonna and Child, St. Joseph and Magi] | *Imago B. V. M. Terræ Ficaroli Diœcesis Ferrariensis.* | VENETIIS, MDCVII. | Apud Angelum Gardanum & Fratres. RISM B564.

1607. BARTEI, GIROLAMO. RESPONSORIA | OMNIA, QVINTÆ, | AC SEXTÆ FERIÆ, | Sabbathique maiores Hebdomad*æ*, | PARIBVS VOCIBVS. | *Ab admodum Reuer. F. Hieronymo Bartheo Arretino Augu-|stiniano Cathedralis Volaterranæ Ecclesiæ,* | *Præfecto Musices in lucem ædita,* | Iuxta Breuiarij Romani formam, vna cum Zachariæ cantico, | ac Dauidis Psalmo, ipsis ferijs accomodata. | [Printer's mark] | Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum. | M DC VII. RISM B1060.

1607. NENNA, POMPONIO. POMPONIO | NENNA, | CAVALIER DI CESARE. | *RESPONSORII DI NATALE,* | *& di Settimana Santa.* | A QVATTRO VOCI. | [coat of arms]| IN NAPOLI, Appresso Gio. Battista Sottile. MDCVII. | CON LICENZA DE' SVPERIORI. RISM N379.

1608. MASSAINO, TIBURTIO. QVAERIMONIAE | CVM RESPONSORIIS | INFRA HEBDOMADAM | Sanctam Concinendæ, | Et Passiones pro Dominica Palmarum, & Feria Sexta. | AVCTORE TIBVTIO MASSAINO | In Choro Musico Ecclesię Laudæ Præfecto. | OPVS XXXIIII. | Nupiter Impressum. | [Printer's mark] | VENETIIS, | Apud Alexandrum Rauerium. M. D. CVIII. RISM M1288.

1609. FINETTI, GIACOMO. OMNE IN NOCTE | NATIVITATIS DOMINI | NOSTRI IESV CHRISTI | Quæ ad Matinum Spectant | QVINQVE VOCIBVS. | *A IACOBO FINETTO ANCONITANO* | *In Ecclesia Sanctissimi Sacramentí de Ancona* | *Musica Rectore. in lucem edita.* | [dedicatee's coat of arms] | *Venetijs Apud Angelum Gardanum. M DCIX.* RISM F812.[84]

1609. VIADANA, LODOVICO. LAMENTATIONES | HIEREMIAE PROPHETAE | In Maiori Hebdomada concinendæ | AVCTORE LVDOVICO VIADANA | *In Ecclesia Cathedrali Concordiensi Musicorum Præfecto.* | Nunc primùm in lucem æditæ. | OPVS XXII. | [Coat of arms of Cardinal Borghese] | VENETIIS, Apud Iacobum Vincentium. MDCIX. RISM V1389. Later edition of 1610 (RISM V1390).[85]

1609. VIADANA, LODOVICO. RESPONSORIA | AD LAMENTATIONES | HIEREMIÆ PROPHETÆ, | *Quæ in Maioris Hebdomadæ officijs concinuntur* | *Cum quatuor vocibus,* | AVCTORE | LVDOVICO VIADANA | *In Ecclesia Cathedrali Concordiensi* | *Musicorum Præfecto.* | Liber PRIMVS nunc primùm in lucem æditus. | OPVS XXIII. | [Printer's mark] | *Venetijs, Apud Iacobum Vincentium 1609.* RISM V1391.[86]

1610. CROCE, GIOVANNI. NOVE | LAMENTATIONI | PER LA SETTIMANA | SANTA | *A QVATTRO VOCI* | *Del R. D. Giouanni Croce Chiozzotto Maestro* | *di Capella della Serenissima Signoria* | *di Venetia in S. Marco,* | Nouamente date in luce. | CON PRIVILEGIO. |

---

84 Index in CLAUDIO SARTORI, *Assisi: La cappella della basilica di S. Francesco: Catalogo del fondo musicale nella biblioteca comunale di Assisi,* Milan, Istituto Editoriale Italiano, 1962, pp. 65-66.

85 A facsimile of the title page and a transcription of the index and *avvertimento* are published in FEDERICO MOMPELLIO, *Lodovico Viadana: musicista fra due secoli*, Florence, Olschki, 1966, pp. 149-151.

86 Facsimile of title page and transcription of index in *Ibid.,* pp. 151-152.

[Printer's mark] | IN VENETIA, | Appresso Giacomo Vincenti. MDCX. RISM C4462, SD 1610[5].[87]

1610. VIADANA, LODOVICO. LAMENTATIONES | HIEREMIAE PROPHETAE | In Maiori Hebdomada concinendæ | Quatuor paribus vocibus, | AVCTORE LVDOVICO VIADANA | *In Ecclesia Cathedrali Concordiensi Musicorum Præfecto.* | In hac Secunda æditione iterum impressæ. | OPVS XXII. | [Printer's mark] | VENETIIS, | Apud Iacobum Vincentium. | M D C X. RISM V1390. Earlier edition of 1609 (RISM V1389).

1611. GESUALDO, CARLO. RESPONSORIA | ET ALIA AD OFFICIVM | Hebdomadæ Sanctæ spectantia | *ILLVSTRISSIMI ET EXCELLENTISS. D.* | *D. CAROLI IESVALDI* | *Comitis Cōsæ Venusij Prin. &c.* | SEX VOCIBVS. | *IESVALDI.* | *Apud Io. Iacobum Carlinum.* | M.DC XI. RISM G1720.

1612. ARGILLIANO, RUGGERO. Anthology. RESPONSORIA | HEBDOMADAE SANCTAE, | PSALMI, BENEDICTVS, | ET MISERERE, | Unà cum Missa, ac Vesperis Sabbati Sancti in | octo vocum concentum redacta, simulq*ue*; Basso generali pro organo | A ROGERIO ARGILLIANO | DE CASTRO NOVO CARFIGNANO| Partim composita, partim collecta; | atque ab eodem| *Ill.mo AC R.mo D. D. PEREGRINO BERTACHIO* | *Episcopo Mutinensi Dicata.* | [Printer's mark] | VENETIIS, | Apud Iacobum Vincentium. 1612. RISM A1396, SD 1612[2].[88]

1612. CAPELLO, GIOVANNI FRANCESCO. LAMENTATIONI | Benedictus, e Miserere | Da cantarsi il Mercordì, Giovedì, e Venerdì | Santo de sera à Matutino. | *Concertate à Cinque Voci, et Istromenti à beneplacito.* | *Dal R. P. GIO. FRANCESCO CAPELLO* | *DA Venetia, della Congregat. Fiesolana.* | OPERA TERZA Nouamente Stampata. | Dedicata al Molto Mag. & M. Reuer. Sig. D. | Antonio Bocco Honoratiss.Mansionario | nel Domo di Brescia. | [Printer's mark] | In Verona, Appresso Angelo Tamo. 1612. | CON LICENZA DE' SVPERIORI. RISM C903.

1614. ANERIO, GIOVANNI FRANCESCO. RESPONSORIA | NATIVITATIS | DOMINI. | VNA CVM INVITATORIO, ET | Psalmo Venite exultemus, ac Te Deū laudamus. | Ternis, Quaternis, & Octonis vocibus. | AVCTORE, IO. FRANCISCO ANERIO ROMANO, | In Ecclesia Deiparæ Virginis ad Montes Cappellę Magistro. | [Shell in oval surrounded by decorative border] | ROMÆ, | Apud Io. Baptistam Roblettum. M. DC. XIV. |*Superiorum Permissu.* RISM A1106. Later, expanded edition of 1629. (RISM A1107).

1614. BURLINI, ANTONIO. LAMENTATIONI | PER LA SETTIMANA SANTA | A QVATTRO VOCI | Con un Benedictus à Cinque, e due | Miserere à due Chori | Il tutto concertato alla moderna co'l Basso continuo per | il Clavicembalo, ò Spinetta, Aggiuntovi una | parte per un Violino. & il modo di con-|certarle, che è notato nel Basso conti-|nuo, & in detta parte. | OPERA SETTIMA | DI D. ANTONIO BVRLINI | MONACO OLIVETANO | Novamente composta, & data in luce. | [Printer's mark] | IN VENETIA, | Appresso Giacomo Vincenti MDCXIV. RISM B5024.

1616. BONA, VALERIO. LAMENTATIONI | DELLA SETTIMANA | SANTA | Con I Benedictus & Miserere per ciascun giorno. Et vn | Motetto del S. Sepolcro, co'l versetto, & sua ora-|tione: Commode per le semplici voci, & per | li Istromenti. Con il Basso Continuo per il | Clavicembalo Concertate a doi | Chori uguali. | DI VALERIO BONA | Prefetto del Choro, & della Musica. Nella Chiesa | de Min. Con. in S. Fermo maggiore | di Verona | OPERA VIGESIMA SECONDA. | *Al Molto Reuerendo Padre Il P. Maestro Euangelista* | *Monti, da Monte*

87 Dedication in GASPARI, II, p. 214.

88 Index in GASPARI, II, p. 161.

nouo Predicatore Celeberrimo di | *Santa Chiesa.* | [Printer's mark] | IN VENETIA, | Apresso Giacomo Vincenti. MDC: XVI. RISM B3434.

1619. SORIANO, FRANCESCO. FRANCISCI SVRIANI ROMANI SACRO S.TA | BASILICÆ VATICANÆ CAPELLÆ MAGISTRI | Passio D. N. Iesu Christi secundum | quatuor Euangelistas. | MAGNIFICAT SEXDECIM. | Sequentia fidelium Defunctorum, una cum Responsorio, aliaque non nulla Ecclesiastica Quaternis vocibus in Ecclesijs concinenda | NVNC PRIMUM IN LVCEM ÆDITA. | [30 coats of arms framed by figures of Saints Peter and Paul, both standing on pedastals with the papal coat of arms and three other coats of arms in between] | *Superiorum permissu Philippus Thomassius* | *Romae apud Lucam Ant.m Soldum 1619*. RISM S3985.[89]

1620. GREGORI, ANNIBALE. CANTIONES | AC SACRÆ | LAMENTATIONES | SINGVLIS VOCIBVS CONCINĒDÆ | *Cum Baßo continuo Præfertim* | *ad Clauicymbalum* | AVCTORE | ANNIBALE GREGORIO | *Senenſi* | *Academico Intronato* | OPVS V. [1620]. RISM G3811.

1622. BORGO, DOMENICO. LAMENTATIONI | MISERERE | ET IMPROPERII | A Quattro Voci pari | *PER LA SETTIMANA SANTA* | Con il Basso per l'Organo. | DI DON DOMINICO BORGO | VERONESE | *Nuouamente composti & dati in luce.* | CON PRIVILEGIO. | [Printer's mark] | IN VENETIA, | Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXII. RISM B3753.[90]

1622. MINISCALCHI, GUGLIELMO. IL SALMO MISERERE MEI DEVS | Concertato A Tre voci con Sinfonie Per l'espositione del Santissimo Sacramento. Da cantarsi distintamente | di verso in verso a tutte le hore dell'oratione. | *Et in fine Doi Motetti a Doi voci.* | DA GVGLIELMO MINISCALCHI AGOSTINIANO | Maestro di Cappella di S. Stefano di Venetia, | [CANTO Primo] | [Printer's mark] | STAMPA DEL GARDANO. | IN VENETIA M DC XXII. | *Appresso Bartholomeo Magni.* | RISM M2850.

1622. NENNA, POMPONIO. DI POMPONIO | NENNA | CAVALIER DI CESARE | Responsorij di Natale, e di Settimana Santa. | A QVATTRO VOCI, | *Nouamente ristampati, & aggiontoui il Partimento* | *per l'Organo.* | [Engraving of Christ on Mount of Olives] | IN NAPOLI. MDCXXII. | Nella Stamparia di Ottavio Beltrano. | *CON LICENZA DE' SVPERIORI.* | Ad instanza di Petro Paolo Riccio Libraro al segno della Madonna. RISM N380, SD 1622[7]. Earlier edition of 1607 (RISM N379).

1622. NENNA, POMPONIO. POMPONII NENNÆ | EQVITIS CÆSAREI | Sacræ Hebdomadæ Responsoria, | QVÆ | FERIA QVINTA IN CŒNA DOMINI, | Feria ſexta in Parasceue, & Sabbato sancto ad | Matutinas quinque vocibus concinuntur. | CVM BASSO AD ORGANVM. | Nuper | A FERDINANDO ARCHILEO I.V.D. | COLLECTA, ET IN LUCEM ÆDITA. | [coat of arms of dedicatee] | ROMÆ, | Apud Io. Baptiſtam Roblettum. 1622. | Superiorum permissu. RISM N381.

1622. VIOLA, GIOVANNI DOMENICO. RESPONSORII | DELLA SETTIMANA S.TA | A QVATTRO VOCI | Di D. Gio: Domenico Viola olim Maestro di Cappella | della Real Chiesa di S. Iacomo delli Spagnioli | in Napoli. | Con il Miserere, & Benedictus sopra il falso bordone | del Dentice passaggiati. | ET IL BASSO CONTINVO PER L'ORGANO. | *Posti in luce, & corretti da Marcello Magnetta Napolitano.* | [Engraving of Christ on the Mount of Olives] |

89 Dedication and Index in SARTORI, *Assisi*, pp. 120-121.

90 Dedication in GASPARI, II, p. 186.

IN NAPOLI. MDCXXII. | Nella Stamparia di Ottavio Beltrano. | *CON LICENZA DE' SVPERIORI.* | Si vendono alla strada del GIESV nuovo. [1622]. RISM V1695.[91]

1623. ANGLESIO, ANDREA. RESPONSORII | DELLA SETTIMANA S.ta | Con il Passio nella Domenica delle Palme | A 4. Voci con falsi bordoni à 4. & à 8. | Per il Miserere & Benedictus. | *Con il Basso Continuo.* | DI ANDREA ANGLESIO | detto Imperiale, Cittadino Romano. | OPERA TERZA. | *DEDICATI* | ALL'ILLVSTR.mo ET REV.mo SIG.re | IL SIG. PARIS ARCIVESCOVO | di Saltzburg, Conte di Lodrone Sig. di Ca-|stellano, & di nuovo Castro, Legato | nato della S. Sede Apostolica, | Primato dignissimo di Ger-|mania, Prencipe & Sig. | mio Colendiss. | [Printer's mark] | IN VENETIA MDCXXIII. | Appresso Bartholomeo Magni. RISM A1226.

1623. CAPOCCI, ALESSANDRO. ALEXANDRI | CAPOCCII | INTERAMNATES, | In Seminario Romano, Musicæ | Moderatoris. | RESPONSORIA | VNA CVM MOTECTO | AC RELIQVIS, | quæ in Sacris Domini Natalibus concinuntur. | BINIS, TERNIS, QVATERNIS, | Senis, atque Octonis vocibus. | Cum Basso ad Organum. | OPVS SECVNDVM. | Romæ, Apud Io. Baptistam Roblettum. 1623. | SVPERIORVM | PERMISSV. RISM C913.

1623. MOGAVERO, ANTONIO. LAMENTATIONVM | IEREMIAE PROPHETAE | IN MAIORI HEBDOMADA | PRO GRAVI CIMBALO MODVLANDO | CVM SEX VOCIBVS | DON ANTONIO MOGAVERO | FRANCAVILLENSE AVCTORE. | Canticum verò Zachariæ, & Miserere, Cum Octo Vocibus | Nunc primum in lucem æditæ. | CVM PRIVILEGIO | [Cardinal's coat of arms] | VENETIIS | APVD ALEXANDRVM VINCENTIVM | MDCXXIII. RISM M2920.

1624. MILLEVILLE, FRANCESCO. POMPE FVNEBRI | NEL MORTORIO | DI CHRISTO | RESPONSORII | DELLI MATVTINI LA SERA | NELLA SETTIMANA SANTA, | Quali possono anco servire per Motetti in occasione di | quaranta hore, A 2. 3. & 4. voci pari, in Concerto | co'l Basso Continuo per lò Clavicembalo, Ti-|orba, ò simil'Instromento. | Novamente composti | DAL MILLEVILLE FERRARESE | Mastro di Capella, & Organista del Duomo di Sarzana. | *Dedicati al Sig. Steffano Carlo Salvago.* | OPERA XIIII. | [Printer's mark] | In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. 1624. RISM M2808.

1627. GRAZIANI, TOMASO. RESPONSORIA | IN SOLEMNITATE | PATRIS SERAPHICI FRANCISCI | Quatuor Vocibus Concinenda, Vna cum | Basso ad Organum, pro libito | Adiuncta Antiphona Salve S. Pater Concertata | AVCTORE | F. THOMA GRATIANO | BAGNACABALLENSI | Atque eiusdem Conventus Musices Præfecto. | OPERA DECIMA. | [Printer's mark] | Venetijs, Apud Alexandrum Vincentium. 1627. RISM G3708.[92]

1628. ROSSI, GIOVANNI BATTISTA. (Io. Baptista de Rubeis). THRENI | Ieremiæ Prophetæ, ſuper voces Gregorianas, & miſerere, | cum vna voce acuta, vel graui ad beneplaictum, Cymbalis, vel alijs Inſtrumentis | Concindendi. | R. P. IO: BAPTISTA DE RVBEIS | Clerico Genuenſe Auctore: | Congregationis Somaſchæ. | SECVNDI EDITIO. | CON PRIVILEGIO. | [Printer's mark] | SVB SIGNO GARDANI. | VENETIIS. M. DC. XXVIII. | Apud Bartholomeum Magni. Not listed in RISM. Copy at I-Gf.[93]

---

91 Index in SARTORI, *Assisi*, p. 124.

92 Dedication in GASPARI, II, p. 241.

93 I am grateful to Rodolfo Baroncini for informing me of the whereabouts of this print and to Claudio Paolocci and Maurizio Tarrini, director of the music section of the Biblioteca Franzoniana in Genoa, for making a photocopy of the print available to me for study.

1629. ANERIO, GIOVANNI FRANCESCO. RESPONSORII | Della Natività di Nostro Signore | GIESV CHRISTO, | Con l'Invitatorio; Salmo Venite exul-|temus, & Te Deum laudamus. | A TRE QVATTRO, E OTTO VOCI. | Del Sig. Gio. Francesco Anerio. | Di novo corretti, e dati in luce con una Messa à 4. & Motettini | à due, del Sig. Abundio Antonelli, | *Et il Basso Continuo per l'Organo.* | CON PRIVILEGGIO. | [engraving of Holy Family in manger] | In Roma, Appresso Gio. Battista Robletti. 1629. | Con Licenza de'Superiori. RISM A1107. Earlier, smaller edition of 1614 (RISM A1106).
1630. GAGLIANO, MARCO. RESPONSORIA | MAIORIS HEBDOMADÆ | Quatuor Paribus Vocibus Decantanda | MARCI A GAGLIANO | Musices Serenissimi Magni Hętrurię | Ducis Prępęcti. | [Printer's mark] | VENETIIS, Apud Bartholomæum Magni. M. DC. XXX. RISM G107.
1636. CAPECE, ALESSANDRO. DI | ALESSANDRO CAPECE | MAESTRO DI CAPPELLA | DEL GIESV, E DEL COLLEGIO | DE NOBILI | Responsorij di Natale, e di Settimanasanta | concertati à Quattro Voci con il Basso continuo. | *Opera vigesimaquinta.* | [Ducal coat of arms] | *Impr. Fælix Tamburrilus Vic. Gen:* Franciscus de Claro Can. dep. Vid. | In Napoli, Appresso Ottavio Beltrano, 1636. RISM C895.
1637. FIAMENGO, FRANCESCO. PASTORALI CONCENTI | AL PRESEPE | *Co' Responsorij della sacra notte del Natale di N.S.* | A DVE, TRE, QVATTRO, CINQVE, E SEI VOCI, | co'l Basso Continuo, | DEL DOTTOR | DON FRANCESCO FIAMENTO. | Opera Terza. | *Dedicata alla Molto Illustre Signora Donna Francesca Secusio,* | *& Intrigliolo.* | [Engraving of coat of arms with star|S|star and fleur di lis surrounded by two trumpeting angels] | IN VENETIA, Appresso Alessandro Vincenti. 1637. | *Con licenza de'Superiori.* RISM F1598.[94]
1650. DELLA CIAIA, ALESSANDRO. LAMENTATIONI | SAGRE, E MOTETTI | AD VNA VOCE | Col Basso Continuo. | DEL SIGNOR ALESSANDRO DELLA CIAIA | NOBIL SANESE, | & Accademico Filomato. | OPERA SECONDA. | Raccolta, e data in Luce dà Filippo Succhielli. | CON PRIVILEGIO. | [author's coat of arms] | IN VENETIA. | Apresso Alessandro Vincenti. M. DC. L. RISM D1395.
1653. CESI, PIETRO. LAMENTATIONES | IEREMIAE PROPHETAE | SINGVLIS VOCIBVS | Cantu, Alto, e Tenore decantandæ, | *Et in fine ad maiorem commoditatem, Lectiones Alti, & Tenoris* | *ad cantus partem translatæ.* | AVCTORE | R. D. PETRO CAESIO | ROMANO. | [dedicatee's coat of arms] | ROMÆ, Typis Vitalis Maſcardi. M.DC.LIII. | *SVPERIORVM PERMISSV.* RISM C1761.
1655. MARINI, BIAGIO. LACRIME DI DAVIDE | SPARSE NEL | MISERERE | Concertato in diversi modi A due Tre Quatro e più voci | Con due violini a beneplacito Litanie de Santi abbreviate, | Motetti, e Tantum ergo Sacramentum. | OPERA XXI. | Consacrata | ALL. ILL.mo ET EMINENTIS.mo SIG.re | MONSIGNOR MARQVARDO | Vescovo D'Aistett, Prencipe del S. R. Impero. | Dal Cavalier Biagio Marini [Woodcut of heavenly light shining on kneeling David with his harp] | IN VENETIA MDCLV Apresso Franceso Magni. RISM M670.
1655. STROZZI, GREGORIO. RESPONSORIA | ET ALIA AD MVSICAM| In Hebdomada sancta spectantia | R.S. MATTHAÆ ALB. ABBATIS | D. GREGORII STROZZI | V.I.D Protonotarii Apostolici | IV VOC. | [Cardinal's coat of arms] | *Romæ Typis Mauritij Balmonti 1655.* RISM S6993.

94 Dedication and Index in CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, 2 vols., Florence, Olschki, 1952-1968, I, pp. 353-354.

1657. REBELLO, JOÃO LOURENÇO. Joannis Laurentii Rabello Psalmi, tum Vesperarum tum Completarum. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere. Romae. Typis Mauritii et Amadei Balmontiarum. 1657.[95] RISM R508.

1663. GRAZIANI, BONIFACIO. BONIFACII | GRATIANI | In Ecclesia Domus Professæ, & | in Seminario Romano | Musices Præfecti | RESPONSORIA | HEBDOMADAE SANCTAE. | QVATVOR VOCIBVS | CONCINENDA. | *Vna cum Organo si placet.* | [Printer's mark] | [[cornice] | ROMAE, Apud Ignatium de Lazaris. M. DC. LXIII. | *SVPERIORVM PERMISSV.* | [cornice] | Si vendono in Parione, all'Insegna dell'Imperatore, & Croce di Genoua. RISM G3672. Later edition of 1691 (RISM G3673).

1668. CAZZATI, MAURIZIO. SACRE LAMENTATIONI | DELLA | SETTIMANA SANTA | *Dedicati A gl'Illustrissimi Signori* | PRESIDENTE, E FABRICIERI DI S. PETRONIO | DA MAVRITIO CAZZATI | Suo Mastro di Capella, & Accademico Eccitato. Opera XXXXIIII. | In BOLOGNA, M.DC.LVIII. Con licenza de'Superiori. RISM C1643.[96]

1668. CAZZATI, MAURIZIO. BENEDICTVS, MISERERE, | E TANTVM ERGO | A Quattro Voci, | Con due Violini à beneplacito, | DEDICATI | *AL REVERENDISSIMO PADRE* | D. ANGELO BERTVZZI | Dignissimo Abbate di S. Procolo | di Bologna, | DA | MAVRITIO CAZZATI | Mastro di Capella in S. Petronio, & Accademico Eccitato. | *OPERA XXXXV.* | IN BOLOGNA, 1668. Con licenza de'Superiori. RISM C1644.[97]

1668. COSSONI, CARLO DONATO. LAMENTAZIONI DELLA SETTIMANA SANTA | A VOCE SOLA | *DI CARLO DONATO COSSONI* | *Primo Organista di S. Petronio Accademico Faticoso.* | OPERA QVINTA. | AL MOLT'ILLVSTRE SIG. BERNARDO PEZZI. | [Printer's Mark] | In Bologna, per Giacomo Monti. 1668. Con licenza de'Superiori, e Priuilegio. RISM C4205.

1669. PIOCHI, CRISTOFORO. RESPONSORIA | Fer. quarta, quinta, & sexta | HEBDOMODÆ SANCTÆ | DECANTANDA | Quatuor plenis Vocibus cum Basso | pro Instrumentis ad libitum | *CHRISTOPHORI PIOCHI* | Metropolitanæ Ecclesiæ Senarum | Musicæ Magistri. | [Printer's mark] | Bononiæ, typis Iacobi Montij. Superiorum permissu. | MDCLXIX. RISM P2418.[98]

1684. FALUSI, MICHELANGELO ROMANO. | RESPONSORIA | HEBDOMADIS SANCTAE | Vna cum Benedictus, Miserere, ac Antiphonis | Quatuor Vocibus cum Organo | AVCTORE P. MAG. FR. MICHAELE ANGELO FALVSI ROMANO | Ord. Min. Conuent. SS. Theologiæ Doctore, ac in Basilica SS. | XII. Apostolorum de Vrbe Cappellæ Magistro. | *OPVS PRIMVM.* | EMINENT.MO, ET REVEREND.MO PRINCIPI | D. FR. LAVRENTIO | BRANCATO S.R.E. TITVLO | Sanctorum XII. Apostolorum, Præsbitero | CARDINALI DE LAVREA | S. Sedis Bibliothecario, ex Ord. Min. Conuent. Assumpto. | [Cardinal's coat of arms] | ROMÆ: Apud Mascardum. 1684. *Superiorum permissu.* RISM F93.

1689. CAVANNI, FRANCESCO. LE NOVE LETTIONI | Della Settimana Santa à voce sola | DEDICATE | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA DI | FERDINANDO CARLO III. |

---

95 The original title page and dedication are missing from all surviving copies of this print. The music has been published in JOSÉ AUGUSTO ALEGRIA, ed., *João Lourenço Rebelo: Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere*, 4 vols., in *Portugaliae Musica* XXXIX-XLII, Lisbon, Gulbenkian Foundation, 1982.

96 The dedication of this print is published in GASPARI, II, p. 197.

97 Index in MAGGINI, p. 61.

98 Index in MAGGINI, p. 177.

Duca di Mantova, Monferrato, Guastalla, &c. | DA D. FRANCESCO CAVANNI. | Musico della Reggia Ducal Capella di S. Marco. | OPERA PRIMA. | [ornament] | In Bologna, per Gioseffo Micheletti 1689. In capo al Pauaglione | *Con licenza de' Superiori.* RISM C1568.

1689. COLONNA, GIOVANNI PAOLO. SACRE LAMENTATIONI | DELLA SETTIMANA SANTA | A VOCE SOLA | *Dedicate All' Illustrissimo Signore Marchese* | ODOARDO SERAFINI | DA PIACENZA | DA GIO. PAOLO COLONNA | Maestro di Cappella della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna, & Accademico | Filarmonico. Opera Ottaua. [*sic,* recte: Nona] | In Bologna, per Giacomo Monti. 1689. Con licenza de' Superiori. | *Si vendono da Marino Siluani, all' Insegna del Violino. Con Priuileggio.* RISM C3471.

1691. GRAZIANI, BONIFACIO. BONIFACII | GRATIANI | In Ecclesia Domus Professæ, & in Se-|minario Romano | Musices | Præfecti | RESPONSORIA | HEBDOMADAE SANCTAE. | QVATVOR VOCIBVS | CONCINENDA. | *Vna cum Organo si placet.* | DENVO CORRECTA. | [Printer's mark] | ROMAE, Apud Mascardum. M. DC. XCI. | *Superiorum permissv.* | Sumptibus Io: Baptistæ Caifabri sub signo Crucis Geneuæ. RISM G3673. Earlier edition of 1663 (RISM G3672).

1704. SILVANI, GIUSEPPE ANTONIO. SACRI | RESPONSORII | Per li trè giorni della Settimana Santa, cioè Mercordi, | Giovedi, e Venerdi, à quattro voci pieni, da Can-|tarsi con l'Organo, e senza | Consacrati | *AL' REVERENDISSIMO PADRE* | D. GIROLAMO | VENTVRELLI | Dignissimo Abate Claustrale nella Basilica di S. Stefano di Bologna, Visitatore | Generale Vigilantissimo de MM. RR. Monaci Celestini di S. Benedetto. | DA GIVSEPPE ANTONIO SILVANI | Maestro di Cappella della sudetta Chiesa. Opera Terza. | [Printer's mark] | IN BOLOGNA, MDCCIV. | Per Marino Silvani. Con licenza de' Superiori. | *Si Vendono all' Insegna del Violino, con Privileggio.* RISM S3439.

1706. CASINI, GIOVANNI MARIA. RESPONSI | DELLA | SETTIMANA SANTA | *A QVATTRO VOCI* | DI | GIOVAMMARIA | CASINI | *SACERDOTE FIORENTINO* | Organista e Cappellano del Duomo di Firen. | OPERA [woodcut of flagellation of Christ] SECONDA | IN FIRENZE | Per Cesare Bindi *Con licenza de Superiori* 1706. RISM C1440.

1707. GHEZZI, IPPOLITO. LAMENTATIONI | Per la Settimana Santa, à voce sola | DEL P.F. IPPOLITO GHEZZI | Agostiniano da Siena, Bacciliere in Sacra Teologia | *Dedicate al Merito impareggiabile del Molto Illustre, Reverendo Sig.* | IL SIG. D. BARTOLOMEO FIOCCHI | DA GERFALCO. | OPERA QUARTA. | [ornament] | IN BOLOGNA, Per Marino Silvani. 1707. Con licenza de' Superiori. | *Sotto alle Scuole, all'Insegna del Violino, e Privilegio.* RISM G1768.

1708. SILVANI, GIUSEPPE ANTONIO. Stabat Mater, Benedi&tus, Miſerere, | li 3. Alleluia, con il Tratto del Sa-|bato Santo à otto voci pieni | CONSECRATI | Al Reuerendiſſimo Padre | D. AURELIO CEZZA | Abbate Perpetuo in S. Bartolomeo di Rouigo. | DA GIVSEPPE ANTONIO SILVANI | *Maeſtro di Capella nella Baſilica di S. Stefano in Bologna.* | OPERA SESTA. | [Printer's mark] | IN BOLOGNA, MDCCVIII. |
Per Marino Silvani. Con licenza de' Superiori. | *Si vendono sotto alle Scuole all'Inſegna del Violino, con Priuilegio.* RISM S3442.

1719. BENEDETTI, PIETRO. Sacre lamentationi della settimana santa a voce sola . . . opera quinta. Venezia, Antonio Borteli, 1719. RISM BB1920a. [Full title not yet obtained]

1725. SILVANI, GIUSEPPE ANTONIO. SACRE LAMENTAZIONI | della Settimana Santa | A' VOCE SOLA | *Dedicate all'Illustrissimo, e Reuerendissimo Signore* | CO: LORENZO PAULI | CANONICO NELLA METROPOLITANA DI PESARO | DA GIUSEPPE ANTONIO SILVANI | Maestro di Capella nella Basilica di S. Stefano di Bologna | *Opera Terza Decima.* | In Bologna 1725. Per Giuseppe Antonio Silvani, Con Licenza de'Superiori, e Privilegio. RISM S3449.

APPENDIX D
Italian prints containing Matins and Lauds for the Dead

1565. LASSO, ORLANDO. SACRÆ LECTIONES NOVEM | EX PROPHETA IOB, QVATVOR VOCVM, | IN OFFICIIS DEFVNCTORVM CANTARI SOLITAE. | AVTHORE ORLANDO LASSO. | Illustrissimo ac Excellentissimo Principi, Alberto, Comiti Palatino Rheni, utriusque Bauariæ, Duci Inuictissimo, | Patrono suo, perpetua fide addictissimo, dedicatæ, quæ nunc primum, ex eiusdem Principis immensa ac | incomparabili munificentia, in communem omnium usum, in lucem prodeunt. | CVM GRATIA [Coat of arms] ET PRIVILEGIO | Venetijs apud Antonium Gardanum. 1565. RISM L788.[99]

1586. ASOLA, GIOVANNI MATTEO. OFFICIVM | DEFVNCTORVM, | *QVATVOR VOCIBVS*. | Per R.D. Io: Matthæum Asulam Veronensem| editum. | [Printer's mark] | *VENETIIS* | *Apud Iacobum Vincentium, & Riciardum Amadinum socios* | *M D LXXXVI*. RISM A2565. Later editions of 1588 (RISM A2579), 1593 (RISM A2591), 1599 (RISM A2592), 1603 (RISM A2593), 1610 (RISM A2594) and 1621 (RISM A2595). 1593 and later editions add the canticle *Benedictus Dominus Deus Israel* to contents of 1586 and 1588 editions.

1588. ASOLA, GIOVANNI MATTEO. OFFICIVM | DEFVNCTORVM, | *QVATVOR VOCIBVS,* | Per R. D. Io: Matthæum Asulam Veronensem | editum. | [Printer's mark] | Venetijs, Apud Iacobum Vincentium. | D LXXXVIII. RISM A2579. Earlier edition of 1586 (RISM A2565). Later editions of 1593 (RISM A2591), 1599 (RISM A2592), 1603 (RISM A2593), 1610 (RISM A2594) and 1621 (RISM A2595). 1593 and later editions add the canticle *Benedictus Dominus Deus Israel* to contents of 1586 and 1588 editions.

1593. ASOLA, GIOVANNI MATTEO. OFFICIVM | DEFVNCTORVM |ADDITO CANTICO ZACHARIAE. | *QVATVOR VOCIBVS*. | Per R.D.Io: Matthaeum Asulam Veron. | editum. | [Printer's Mark] | Venetijs apud Riciardum Amadinum, | MDXCIII. RISM A2591. Earlier editions of 1586 (RISM A2565) and 1588 (RISM A2579). Later editions of 1599 (RISM A2592), 1603 (RISM A2593), 1610 (RISM A2594) and 1621 (RISM A2595).

1599. ASOLA, GIOVANNI MATTEO. OFFICIVM | DEFVNCTORVM | addito Cantico Zachariæ. | *QVATVOR VOCIBVS*. | Per R.D. Io: Matthæum Asulam Veron. | editum. | [Printer's mark] | Venetijs apud Ricciardum Amadinum | M D XCIX. RISM A2592. Earlier editions of 1586 (RISM A2565), 1588 (RISM A2579), 1593 (RISM A2591). Later editions of 1603 (RISM A2593), 1610 (RISM A2594) and 1621 (RISM A2595).

1600. VIADANA, LODOVICO. OFFICIVM | DEFVNCTORVM | OMNIA QVÆ MVSICO MODVLAMINE | in exequijs Defunctorum recitari possunt complectens | Quattuor paribus vocibus decantandum | Nunc primum ita Musicè disposi-|tum, & in lucem editum. | A LVDOVICO VIADANA | Opera Undecima. | [Printer's mark] | VENETIIS, | Apud Iacobum Vincentium 1600. RISM V1357.[100] Later editions of 1609 (V1358) and 1616 (V1359).

1603. ASOLA, GIOVANNI MATTEO. OFFICIVM | DEFVNCTORVM | Addito Cantico Zachariæ. | *QVATVOR VOCIBVS*. | Per R.D. Io: Matthæum Asulam Veron. | æditum. | [Printer's mark] | Venetijs apud Ricciardum Amadinum | M D CIII. RISM A2593. Earlier editions of 1586 (RISM A2565), 1588 (RISM A2579), 1593 (RISM A2591) and 1599 (RISM A2592). Later editions of 1610 (RISM A2594) and 1621 (RISM A2595).

---

99 Dedication and contents in LEWIS, III, pp. 262-264.

100 Facsimile of title and transcription of contents in MOMPELLIO, pp. 123-125.

1604. VIADANA, LODOVICO. OFFICIVM AC MISSA | DEFVNCTORVM | QVINQVE VOCIBVS | DECANTANDVM. | *A LVDOVICO VIADANA* | Nunc primum in lucem editum | OPERA XV. | [Printer's mark] | *VENETIIS,* | *Apud Iacobum Vincentium.* MDCIIII. RISM V1374.[101] Later edition of 1623 (RISM V1375).

1609. VIADANA, LODOVICO. OFFICIVM | DEFVNCTORVM | Quatuor paribus vocibus decantandum | AVCTORE | F. LVDOVICO VIADANA | Nunc denuo ab eodem recognitum, & in lucem æditum. | OPVS VNDECIMVM. | [Printer's mark] | *Venetijs, Apud Iacobum Vincentium 1609*. RISM V1358. Earlier edition of 1600 (RISM V1357), later edition of 1616 (RISM V1359).

1610. ASOLA, GIOVANNI MATTEO. OFFICIVM | DEFVNCTORVM | Addito Canrticum Zachariæ. | QVATVOR VOCIBVS .| Per R.D. Io: Matthæum Asulam Veronen. | æditum. | [Printer's mark] | VENETIIS, | Apud Ricciardum Amadinum 1610. RISM A2594. Earlier editions of 1586 (RISM A2565), 1588 (RISM A2579), 1593 (RISM A2591), 1599 (RISM A2592) and 1603 (RISM A2593). Later edition of 1621 (RISM A2595).

1615. BERNARDI, STEFANO. MESSE | A QUATTRO | ET CINQVE | VOCI. | Parte sono per Capella, e parte per Concerto | *Con una nel fine da morto con tutti gli commodi per cantare* | *tutto L'Officio del primo Notturno.* | DI STEFFANO BERNARDI | Maestro di Capella del Duomo di Verona. | *Col suo Basso Continuo per L'Organo.* | LIBRO PRIMO | OPERA SESTA. | [Printer's mark] | IN VENETIA, | Appresso Giacomo Vincenti. MDCXV. RISM B2051.[102] Later, reduced editions of 1624 (RISM B2052) and 1627 (RISM B2053).

1616. BELLI, DOMENICO. OFFICIVM DEFVNCTORVM | QVATVOR PARIBVS VOCIBVS | CONCINENDVM | Cum Bassu ad instrumenta. | DOMINICO DE BELLIS AVCTORE. | [Coat of arms] | VENETIIS, Apud Ricciardum Amadinum 1616. RISM B1728.

1616. VIADANA, LODOVICO. OFFICIVM | DEFVNCTORVM | Quattuor paribus vocibus decantandum | AVCTORE | F. LVDOVICO VIADANA | Nunc denuo ab eodem recognitum, & in lucem æditum | OPVS VNDECIMVM. | [Printer's mark] | VENETIIS | Apud Iacobum Vincentium. MDC XVI. RISM V1359. Earlier editions of 1600 (RISM V1357) and 1609 (RISM V1358).

1619. BACILIERI, GIOVANNI. TOTVM | DEFVNCTORVM | OFFICIVM | Ex Pauli V. Pon. Max. rituali | *Recentiori modulatione quinque vocum musicè redditum.* | A R. D. IOANNE BACILERIO FERRARIENSI. | Opus Tertium. | *Ad B.V. Simulacrum in Parochiali Ecclesia Terrę* | *Ficaroli diæces. Ferr. eiusdem distichon.* | [Image of three wise men bearing gifts to Christ child] | *Tempora, verba, notę, quibus hic cano fata piorum* | *Virgo, Arabum Nato sint tua dona tuo.* | SVB SIGNO GARDANI VENETIIS M DC XIX. | *Apud Bartholomeum Magni.* RISM B566.

1621. ASOLA, GIOVANNI MATTEO. OFFICIVM | *PSALMI ET MISSA.* | DEFVNCTORVM | Addito Canticum Zachariæ. | Per R.D. Io: Matthæum Asulam Veronen. | æditum.| [Skull and crossbones] | VENETIIS M DC XXI. | *Apud Bartholomeum Magni.* RISM A2595. Earlier editions of 1586 (RISM A2565), 1588 (RISM A2579), 1593 (RISM A2591), 1599 (RISM A2592), 1603 (RISM A2593) and 1610 (RISM A2594).

1623. VIADANA, LODOVICO. OFFICIVM AC MISSA | DEFVNCTORVM | QVINQVE VOCIBVS | DECANTANDVM. | A LVDOVICO VIADANA | Nunc primum in lucem æditum. | OPERA XV. | [Printer's mark] | VENETIIS, | Apud Alexandrum Vincentium. 1623. RISM V 1375. Earlier edition of 1604 (RISM V1374).

---

[101] Facsimile of title and transcription of index in MOMPELLIO, pp. 136-138. Dedication in GASPARI, II, pp. 324-325.

[102] Dedication in GASPARI, II, p. 41.

1624. BERNARDI, STEFFANO. MESSE | A QVATTRO | ET CINQVE | VOCI. | *Parte sono per Capella, e parte per Concerto.* | Con una nel fine da morto con tutti gli commodi per | cantare tutto l'Officio del primo Notturno. | DI STEFFANO BERNARDI | Maestro di Capella nel Duomo di Verona. | *Co'l suo Basso continuo per l'Organo.* | LIBRO PRIMO. | OPERA SESTA. | [Printer's mark] | In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. RISM B2052.[103] Earlier, larger edition of 1615 (RISM B2051). Later edition of 1627 (RISM B2053).

1625. LAPPI, PIETRO. MESSA, | ET RESPONSORII | CON TVTTI GLI SALMI | Cosi del Vespro, come delli Notturni, e Lau-|di per gli Morti à 4. Voci. | *E CON IL BASSO GENERALE* | *Per l'organo à piacimento.* | DEL. M.R.P. PIETRO LAPPI | Maestro della Musica di S. MARIA | della Gratie di Brescia. | Opera Quintadecima. | *CON PRIVILEGIO.* | [Printer's mark] | STAMPA DEL GARDANO | IN VENETIA M. DC.XXV. | Appresso Bartolameo Magni. RISM L695.

1627. BERNARDI, STEFFANO. MESSE | A QVATTRO | ET CINQVE | VOCI. | Parte sono per Capella, e parte per Concerto. | Con una nel fine da morto con tutti gli commodi per | cantare tutto l'Officio del primo Notturno. | DI STEFFANO BERNARDI | Maestro di Capella nel Duomo di Verona. | Co'l suo Basso continuo per l'Organo. | LIBRO PRIMO. | OPERA SESTA. | [Printer's mark] | In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. RISM B2053. Earlier, larger edition of 1615 (RISM B2051) and with same reduced contents in 1624 (RISM B2052).

1630. PASINO, GIOVANNI BATTISTA. OFFICIO, | ET MESSA, | per li Morti, à quatro voci, con il | Basso continuo. | DI GIO. BATTISTA PASINO CREMONESE | DA CASALBVTANO. | *Al Molto Reu. P. & Sig. mio osseruandiss.* | IL PADRE F. SISTO DA QVINCIANO, | Padre meritissimo di Prouincia de' Min. Osseru. | [Printer's mark] | IN BRESCIA, | Appresso Paulo Bizardo. M. DC. XXX. | *Con licenza de' Superiori.* RISM PP964 II,1.

1663. CAZZATI, MAVRIZIO. MESSA, E SALMI | PER LI DEFONTI | A Cinque Voci | Con le Lettioni, e Responsori à 1.2.3. con l'aggiunta anco di due | Violini, e cinque parti di Ripieno a beneplacito | *All' Ill.mo, e Reu.mo Padre* | IL P.D. CARLO MOLZA | ABBATE DI S. PROCOLO IN BOLOGNA. | Opera Trigesima prima. | DI MAVRITIO CAZZATI | Mastro di Capella in S. Petronio di Bologna, & Accademico Eccitato. | *CON PRIVILEGGIO,* | [Printer's mark] | In Bologna, Per gli Heredi di Evangelista Dozza. M.DCLXIII. | *Con licenza de' Superiori.* RISM C1626.[104]

1685. COLONNA, GIOVANNO PAOLO. MESSA, SALMI, | E RESPONSORI | Per li Defonti à otto voci pieni | DI GIO. PAOLO COLONNA | Maestro di Capella in S. Petronio di Bologna, e Principe | della Accademia de Filarmonici. Opera Sesta. | DEDICATA | *Alli Molto Illustri Signori Fratelli* | GIOSEPPE MARIA, | E GIO. BATTISTA | CARRATI. | [coat of arms of San Petronio] | In Bologna per Giacomo Monti. 1685. Con Licenza de'Superiori. | *Si vendono da Marino Silvani, all'Insegna del Violino.* RISM C3467.[105]

1700. BASSANI, GIOVANNI BATTISTA. LE NOTE LVGVBRI | Concertate ne Responsorij dell'Ufficio de Morti, | A QVATTRO VOCI, CON VIOLE, E RIPIENI | *Dedicate al Merito Inpareggiabile Dell'Illustrissimo,* | *e Reverendissimo Signore, Il Signor Conte* [sic] Abbate | GIROLAMO | CRISPI, | Nobile Ferrarese, Dottore d'ambe le Leggi, Pro-|tonotario Apostolico, & Arciprete degnissimo | della Cattedrale di Ferrara. | DA GIO: BATTISTA BASSANI. | Maestro di

---

[103] Dedication and index in GASPARI, II, p. 41.

[104] Index in MAGGINI, p. 56.

[105] Dedication in GASPARI, II, p. 59. Index in MAGGINI, p. 75.

Capella della sudetta Cattedrale, e dell' | Illustrissima Accademia della Morte. | OPERA VIGESIMATERZA. | [Printer's mark] | IN VENETIA. Da Gioseppe Sala. M. DCC. | Si Vendono à S. Gio: Grisostomo All'Insegna del Rè David. RISM B1215.

LORENZO PONGILUPPI

Libri musicali tra Cinque e Seicento presso la Cappella del Duomo di Modena: studio bibliografico e osservazioni sul repertorio

LIBRI MUSICALI TRA CINQUE E SEICENTO PRESSO LA CAPPELLA DEL DUOMO DI MODENA: STUDIO BIBLIOGRAFICO E OSSERVAZIONI SUL REPERTORIO

Introduzione

Nel presente contributo, vorrei prendere in considerazione il patrimonio dei libri musicali sicuramente posseduti dalla cappella musicale del duomo di Modena tra la metà del Cinquecento e il primo trentennio del Seicento[1]. La periodizzazio-

---

1 La Cappella musicale del duomo di Modena è stata studiata nel suo complesso nella monografia di GINO RONCAGLIA, *La Cappella musicale del Duomo di Modena*, Firenze, Olschki, 1957 (Historiae Musicae Cultores. Biblioteca, 5). Accenni riferiti agli anni che ci interessano sono in JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984, pp. 19, 24-25, 116, e MAURIZIO PADOAN, *L'affermarsi dei 'concerti' nel primo barocco*, in *Muzykolog wobec świadectw źródłowych I dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, a cura di Zofia Fabiańska, Jakub Kubieniec, Andrzej Sitarz, Piotr Wilk, Kraków, Musica Iagellonica, 2009, pp. 517-532., con i risultati parziali di un'indagine originale sugli organici della cappella. Per il periodo successivo, cfr. DANIELE TORELLI, *Marco Uccellini da Forlimpopoli Maestro di cappella del Duomo di Modena: i "Salmi concertati" (1654)*, in *Marco Uccellini*, atti del convegno (Forlimpopoli, 26-27 ottobre 1996), a cura di Maria Caraci Vela e Marina Toffetti, Lucca, LIM, 1999, pp. 73-96, e STEFANIA RONCROFFI, *Appendice biografica*, *ibidem*, pp. 243-269. Per Orazio Vecchi, figura centrale per la cappella musicale negli anni tra XVI e XVII secolo, ricordiamo i recenti contributi legati al quarto centenario della morte (2005), ovvero i saggi (con trascrizioni musicali) di RODOBALDO TIBALDI, *Stile e struttura nei mottetti di Orazio Vecchi. Con un'appendice su* Ave virgo gratiosa *di Monte e di Porta*, «Polifonie» V (2005), pp. 179-243; ID., *Ancora sui mottetti di Orazio Vecchi: un'ultima postilla*, «Polifonie» VI (2006), pp. 53-129; le conferenze raccolte in *Il Theatro dell'udito. Società, Musica, Storia e Cultura nell'epoca di Orazio Vecchi*, a cura di Ferdinando Taddei e Alessandra Chiarelli, Modena, Mucchi, 2007 (tra cui segnaliamo qui per la ricchezza di riferimenti bibliografici: ALESSANDRA CHIARELLI, *Fonti e mondo musicale a Modena al tempo di Orazio Vecchi. Contesti noti e alcuni appunti marginali*, pp. 331-372); e gli atti del convegno *Nel Theatro del mondo: Orazio Vecchi da Modena all'Europa* (Modena-Vignola, 29 settembre-1 ottobre 2005), a cura di Massimo Privitera, in corso di pubblicazione. Per quanto riguarda i codici polifonici del XVI secolo dell'Archivio capitolare, citiamo soltanto i lavori complessivi: la tesi di DAVID CRAWFORD, *Vespers Polyphony at Modena's Cathedral in the First Half of the Sixteenth Century*, Ph.D., University of Illinois, 1967; le schede del RISM (vol. B/IV/5, 1991, pp. 256-268) e del CENSUS (vol. II, 1982, pp. 156-161; IV, 1988, p. 440); il catalogo di chi scrive: LORENZO PONGILUPPI, *Il fondo musicale dell'Archivio capitolare di Modena, Manoscritti musicali I-XLIV*, Modena, Mucchi, 2005, da aggiornare con alcune attribuzioni a Orazio Vecchi proposte in ROBERTA

ne è vincolata alle fonti disponibili, ovvero due inventari di libri musicali, datati rispettivamente 1564 e 1604, e le edizioni musicali del XVII secolo ancora esistenti presso l'Archivio capitolare, l'ultima delle quali - a parte due isolate testimonianze del 1684 e 1686 - è del 1629. Le osservazioni ricavabili da questo tipo di indagine sono innanzitutto di carattere bibliografico, cercando di dedurre dalle concise voci degli inventari, o dai libri stessi, la maggior quantità di informazioni possibile. Per fare questo, sono state prese in considerazione anche le annotazioni di acquisti, restauri, donazioni relative ai libri musicali contenute sia nei registri della Fabbriceria (l'ente preposto alle spese musicali), sia negli Atti delle sedute del Capitolo (che occasionalmente poteva occuparsi anche di questo argomento)[2]; purtroppo, per molti piccoli dettagli dubitativi, soprattutto per quanto riguarda il Cinquecento, non si riesce ad uscire dal campo delle semplici ipotesi. L'obiettivo principale della ricerca, comunque, è stato naturalmente quello di individuare il più esattamente possibile su quali partiture, e su quali libri cantasse effettivamente la cappella; con la consapevolezza che simili operazioni, sicuramente affascinanti, sono in realtà alquanto difficoltose[3]. Non solo, infatti, mancano in genere testimonianze

---

SCHIAVONE, *Orazio Vecchi. Lamentationes cum quattuor paribus vocibus. Venezia, Angelo Gardane, 1587. Edizione critica*, Conservatorio di musica "Giuseppe Tartini" di Trieste, Scuola di Biblioteconomia e bibliografia musicale, rel. Paolo Da Col, correl. Giovanni Indulti, a.a. 2006-2007.

2 Per qualche cenno sulla Fabbriceria della cattedrale di Modena ('Fabbrica di San Geminiano', dal nome del patrono in essa sepolto) in età moderna, si possono leggere le voci «Massariato del Santo» e «Massari del Santo, elenco» in ANTONIO DONDI, *Notizie storiche ed artistiche del Duomo di Modena*, Modena, Immacolata Concezione, 1896 (rist. anastatica: Modena, Edizioni Aldine, 1976), pp. 142-153, e il volume di ORIANNA BARACCHI-CARLO GIOVANNINI, *Il Duomo e la torre di Modena. Nuovi documenti e ricerche*, Modena, Aedes Muratoriana, 1988 (Biblioteca. Nuova Serie, 105) (in particolare, l'*Introduzione* della BARACCHI, pp. 7-11, e il saggio di GIOVANNINI, *Le vicende dei registri amministrativi della Fabbriceria di S. Geminiano*, pp. 13-17). Sul Capitolo in età moderna, alcune informazioni per il XVI secolo si possono trovare in SUSANNA PEYRONEL RAMBALDI, *Speranze e crisi nel Cinquecento modenese. Tensioni religiose e vita cittadina ai tempi di Giovanni Morone*, Milano, Franco Angeli, 1979, in particolare pp. 101-113, 122-129; per le sue vicende più antiche invece, cfr. ad esempio GIUSEPPE PISTONI, *La canonica nella Chiesa cattedrale di Modena nei secoli XI e XII*, in *La vita in comune del clero nei secoli XI e XII*, atti della Settimana di studio (Passo della Mendola, Trento, settembre 1959), 2 voll., Milano, Vita e Pensiero, 1962, vol. II: *Comunicazioni e indici*, pp. 181-191; *Guida all'Archivio e Biblioteca capitolare della cattedrale di Modena*, a cura di Matteo Al Kalak, Modena, Mucchi, 2004, pp. 7-9, 21. Sul versante della letteratura musicologica, infine, cenni rapidi ma puntuali sul capitolo del duomo di Modena nel Medioevo sono in OSVALDO GAMBASSI, *"Pueri cantores" nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e l'età moderna. Le scuole eugeniane: scuole di canto annesse alle Cappelle musicali*, Olschki, Firenze, 1997 (Historiae Musicae Cultores. Biblioteca, 80), pp. 49-50.

3 Sulle difficoltà di ricostruire il repertorio delle istituzioni musicali antiche, cfr. ad es. le osservazioni di GIACOMELLI, pp. 106-107; PADOAN, p. 50; TOFFETTI, in particolare pp. 356-357; MAURIZIO PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca: Santa Maria Maggiore a Bergamo e la cattedrale di Parma (1637-1659)*, in *Barocco Padano 5*, atti del XIII Convegno

cronachistiche utili allo scopo[4]; ma anche quando, come nel caso della cattedrale di Modena, ci troviamo di fronte agli stessi libri musicali di proprietà della chiesa, citati negli inventari o ancora presenti *in loco*, le deduzioni sul repertorio eseguito non possono essere sempre immediate. Dobbiamo infatti sempre considerare sia la possibilità che alcuni di quei libri non venissero utilizzati (o non *più* utilizzati), perché magari troppo difficili, o ormai fuori moda; sia, soprattutto, la possibilità che si eseguissero altre partiture, manoscritte o a stampa, estranee al patrimonio della chiesa: queste ultime potevano essere per esempio di proprietà dei maestri o altri musicisti, e temporaneamente concesse in uso per il servizio della cappella[5]. E ancora: di fronte a un inventario, è legittimo il sospetto che esso, per motivi vari, non registri in realtà tutti i libri posseduti[6]; e di fronte a una serie di libri ancora presenti negli archivi di un'istituzione ecclesiastica, dobbiamo sempre distinguere tra quelli dismessi dall'uso e ivi depositati, e quelli giunti per altre vie, magari come oggetti di collezionismo[7]. Per una maggiore completezza dell'indagine, è stato abbozzato un confronto con gli inventari di libri musicali provenienti da alcune istituzioni ecclesiastiche già studiate, individuando così edizioni musicali di maggiore o minore fortuna; mentre solo marginalmente verranno affrontati i problemi rela-

internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 18-20 luglio 2005, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, pp. 505-640: 509. A mutare le caratteristiche del repertorio non mancavano nemmeno vendite e furti; ne segnala alcuni casi per la cattedrale di Reggio Emilia RONCROFFI, p. 17n.

4 Documenti eccezionali in questo senso sono da considerarsi le registrazioni dei brani eseguiti nel corso del 1616 durante le funzioni papali, appuntate da un cantore: cfr. HERMAN-WALTHER FREY, *Il repertorio dei cantori pontifici in un "diario sistino" del 1616*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 139-165.

5 Tipico, come vedremo, è il caso delle opere dei maestri di cappella in carica, che spesso mancano dagli inventari.

6 Solo per fare un esempio: nella cattedrale di Siena, gli inventari secenteschi registrano solo tardivamente, o non registrano affatto, alcuni libri musicali di cui è provato l'acquisto tra il 1608 e il 1614 (cfr. REARDON, pp. 59-60, 62-63, 182-184), e non segnalano alcune stampe coeve ancora presenti nell'Archivio (*ibidem*, pp. 62, 64). Per Modena, si vedrà più sotto il caso delle edizioni della seconda metà del Cinquecento utilizzate sicuramente dalla cappella, ma non riportate nell'inventario del 1604.

7 Presso la basilica di San Prospero di Reggio Emilia, per esempio, esistono tre libri-parte manoscritti databili agli anni Trenta del Cinquecento e di provenienza ferrarese: non è possibile che essi facessero parte del repertorio della cappella, la cui prima attività per altro è testimoniata una sessantina d'anni dopo (cfr. RONCROFFI, pp. 34-35). Per restare a Modena, citiamo un esemplare del *Liber quindecim missarum* del 1516 (RIMS 1516[1]) donato nel secolo scorso all'Archivio capitolare dal canonico Giuseppe Pistoni (cfr. Archivio capitolare di Modena [I-MOd], *Atti capitolari*, vol. 1947-1972, *ad diem* 5 aprile 1955), e confluito nella raccolta delle stampe musicali (St. mus. XXXVIII), accanto alla copia che apparteneva alla cappella già nel XVI secolo (St. mus. I).

tivi al contesto liturgico delle singole composizioni (prevalenza di generi presenti, testi, riferimenti a cerimonie speciali ecc.), alle possibili prassi esecutive (rapporto tra le partiture e gli organici disponibili), e alle scelte stilistiche adottate nel corso del tempo ('scuole' geografiche, maggiore o minore 'modernità' ecc.), aspetti molto importanti e interessanti ma che richiederebbero studi specifici. L'Appendice I mostra il piano dei registri del fondo *Fabbriceria* dell'Archivio capitolare (I-MOd), ampiamente utilizzati per questa ricerca, a cui seguono, nell'Appendice II, le note di spesa tratte dai suddetti registri non esaminate all'interno del testo; l'Appendice III, infine, presenta una rassegna di studi che dedicano spazio ai repertori di libri musicali sacri e documenti similari tra Cinque e Seicento, citati in forma abbreviata nel corso dell'articolo.

Il repertorio nel 1564

Veniamo ora agli inventari dei libri musicali della cappella cui abbiamo accennato sopra. Simili documenti venivano redatti in molti casi in occasione dell'entrata in servizio di un nuovo maestro, che prendeva in consegna i libri della cappella per il tempo del proprio incarico; altre volte, semplicemente, descrivevano il patrimonio disponibile in un momento più o meno significativo, magari dopo una serie importante di acquisizioni. Per la cappella del duomo di Modena, nonostante un avvicendamento piuttosto frequente di maestri nel periodo che a noi interessa, sono riuscito ad individuarne soltanto due[8]. Il più antico, inedito, è datato primo gennaio 1564, ed è conservato in una filza miscellanea del fondo *Fabbriceria* dell'Archivio capitolare, raccolto insieme a documenti molto diversi per tipologia e datazione[9]. Lo trascriviamo di seguito, numerando per praticità i singoli libri, o gruppi di libri, e riportando entro parentesi quadra, ove possibile, la datazione delle opere citate e l'eventuale identificazione con i volumi ancora esistenti presso l'Archivio (St. mus. = Stampe musicali, o Mss. mus. = Manoscritti musicali); e rimandando l'esatta individuazione bibliografica alla discussione seguente:

---

8 Una ricognizione - invero non sistematica, e aperta pertanto ad un approfondimento - delle filze dei notai vescovili dell'epoca, alla ricerca dei rogiti di assunzione dei maestri di cappella, o di documenti simili che potessero contenere inventari di libri, non ha portato ad alcun risultato (Archivio di Stato di Modena, *Archivio giudiziario, Curia Vescovile in Modena, Andrea Cella 1570-1598*, filze 1-4; *Alessandro Boschetti 1578-1598*, filze 1-2); una ricerca analoga presso il vicino Archivio di Stato di Reggio Emilia, condotta recentemente da Sauro Rodolfi, è stata invece particolarmente fruttuosa per la cattedrale di quella città: cfr. RODOLFI.

9 I-MOd, *Fabbriceria*, filza 205, fascicolo «Organo XVIII-XIX sec.»; bifoglio sciolto.

[c. 2v]
«Inventario delli / libri di musica / del santo fatto / à Don Ant.io m.ro / di Capella

[c. 1r]
Adi p.° Genaro 1564 / Lista delli libri di musica di S.° Gemig.° che sono presso / di me Don Antonio Capretti m.ro di Capella

[1] P(rim)a le Messe di Morale á cinque et á sei legate in Fo/glio grande coperto di carta pegora [1544] [St. mus. II]

[2-5] Item Libri quattro coperti di carta pegora ove sono / conlegati insieme sei mude d'altri libri di varij authori

[6] Item gl'Hinni di tutto l'anno á quattro di Jacobo / Cherle, coperti in carta pegora legati in quaderno [1558 o 1560]

[7] Item le Messe di Giachet à cinque legati [sic] in cartonj [1554? 1555? 1561?]

[8] Item li magnificat di Vicenzo Ruffo coperti in car/toni á cinque voci [1559]

[9,10] Item li mottetti di Cipriano cioè il p.° et sec.° / libro legati insieme in cartone [1544, 1545]

[11,12] Item gl'Introiti à cinque voci di tutto l'anno et / gl'Hinni à quattro legati insieme di Gio. Co(n)/tini in cartoni dipinti di turchino [1560, 1561] [St. mus. III e IV]

[13] Item un libro grande coperto di negro di messe / da morti notato á mano

[14] Item undeci [*corretto sopra* dodeci] pezzi de libri grandi delli Vecchj

[15] Item li responsi di Constanzo Festa / legati in foglio et notati á mano [Ms. mus. II?]

[c. 1v]
[16,17] Item due para di lamentationi di Morale et / di Gio. Contini legati insieme [1564?, 1561]

[18] Item una muda di libri da cantare a voci 6, donata dal mag.co / S.r Fran(ces)co Morano

Jo do. Ant.° Capretta m.ro di Capp(e)lla ho ricevuto tal / libri ut sup(r)a in consengna».

L'espressione «libri di musica di S. Gimignano» con cui si apre l'elenco specifica inequivocabilmente la proprietà della Fabbriceria della cattedrale, chiamata tal-

volta semplicemente col nome del patrono; come vedremo, su alcune stampe musicali del primo Seicento dell'Archivio capitolare che conservano ancora la legatura originale, si leggono sulle coperte in cartoncino il monogramma a grandi lettere capitali «S. G.», o l'indicazione estesa «S. Gemign(an)o».
Il responsabile che prende in consegna tali libri è don Antonio Capretti (Capretta, Capretto, Capeti). Questi era stato maestro di canto per pochi mesi nel 1536, insieme a un certo don Andrea Guidoni, e aveva poi ripreso il ruolo di maestro di cappella nel novembre del 1561; dopo più di vent'anni di direzione, nel febbraio 1584 rinuncerà spontaneamente all'incarico, lasciando il posto ad Orazio Vecchi. Come già osservato dal Roncaglia, non ci sono rimaste composizioni a lui attribuite, e il suo nome è legato soltanto alle annotazioni di nomina e di rinuncia sugli Atti capitolari, e alle note del salario annuale sui registri della Fabbriceria[10]; questi ultimi, come vedremo anche nell'Appendice II, riportano pure alcuni acquisti - da lui promossi - di libri musicali per la cappella.

LE MESSE DI MORALES

Il primo libro dell'elenco [**1**] non presenta problemi identificativi, perché si tratta sicuramente del volume ancora presente all'Archivio capitolare[11]:

---

10 RONCAGLIA, *La Cappella* cit., pp. 24, 26, 33, 310. La rinuncia alla carica da parte di Capretti avvenne il 16 febbraio 1584, e non nel 1583 come per una svista è ripetuto (pp. 26, 33); e l'espressione «maestro della cappella», che Roncaglia dice comparire nei registri della Fabbriceria per la prima volta proprio nel 1561, si trova invece già almeno dal 1555 (I-MOd, *Fabbriceria*, filza 68, registro 1555-1566, c. 8v).

11 Nelle citazioni di edizioni antiche, le sigle in parentesi quadra fanno riferimento a RISM A/I/1-14 e a RISM B/I/1; di quelle ancora conservate presso l'Archivio capitolare sono indicate entro parentesi tonda la segnatura e la consistenza. Per gli autori, sono state prese come riferimento di base le voci delle principali enciclopedie musicali, citate solo qualora forniscano informazioni specificamente utili per il nostro discorso. Per quanto riguarda le edizioni, si rimanda - senza citarli di volta in volta - ai repertori bibliografici:
- per le edizioni Scotto fino al 1572: JANE BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572)*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998;
- per le edizioni Gardano fino al 1611: MARY LEWIS, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer 1538-1569. A Descriptive Bibliography and Historical Study*, 3 voll., New York, Garland, vol. I: *1538-1569*, 1988; II: *1550-1559*, 1997; III: *1560-1569*, Routledge, 2005. RICHARD AGEE, *The Gardano Music Printing Firms, 1569-1611*, Rochester, University of Rochester Press, 1998 (quest'ultimo volume con descrizioni molto sintetiche);
- per Morales (messe del 1544) e Animuccia: SUZANNE CUSICK, *Valerio Dorico. Music Printer in Sixteenth-Century Rome*, Ann Arbor, UMI, 1981 (Studies in Musicology, 45), pp. 147sgg.;
- per Antegnati, Capello, Contino, Mortaro, Tonnolini: OSCAR MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Opere di singoli autori*, 2 voll., a cura di Mariella Sala e Ernesto Meli, Firenze, Olschki, 1992 (Biblioteca di bibliografia italiana, 126);

CRISTÓBAL DE MORALES, *Missarum liber primus*, Roma, Valerio e Luigi Dorico, 1544. Libro corale (I-MOd, St. mus. II) [M3580].

La storia del primo e secondo libro di messe di **Cristóbal de Morales** (Siviglia 1500ca.-Marchena (Siviglia)? 1553) è ben nota. Il musicista spagnolo, cantore nella Cappella pontificia tra il 1535 e il 1545 e già affermato compositore, prima di abbandonare Roma per tornare in patria volle curare un'edizione elegante delle sue messe da quattro a sei voci, alcune delle quali già pubblicate negli anni precedenti. Per questo si accordò con tre stampatori attivi a Roma, Antonio de Salamanca, Giovanni Della Gatta e Valerio Dorico, e in data 10 febbraio 1534 stipulò con essi un contratto notarile, uno dei pochissimi rimasti utili per la storia dell'editoria musicale. L'anno successivo, videro la luce due volumi *in folio*, particolarmente attraenti anche dal punto di vista estetico: capilettera eleganti, impaginazione ben curata, e due frontespizi di grande impatto, raffiguranti nel primo libro, dedicato al duca di Firenze Cosimo, lo stemma mediceo, e nel secondo, dedicato a Paolo III, la figura dello stesso Morales in ginocchio davanti al papa nell'atto di consegnargli una copia dell'opera. Il modello era quello del *Liber quindecim missarum*, l'antologia assai lussuosa edita a Roma nel 1516 da Andrea Antico, diffusa e ben conosciuta per tutto il Cinquecento, della quale avremo modo di parlare più avanti. Sappiamo che per la stampa dei suoi due libri, Morales stesso partecipò in buona misura alle spese, ricevendo in cambio da Valerio Dorico - che insieme al fratello Luigi curò materialmente la tiratura - un certo numero di copie da vendere, personalmente o tramite commercianti[12]. Molte prove documentano che i due volumi - e il primo

- per Asola, Fonghetto, Ruffo, Stivori: *Bibliografia delle opere pubblicate a stampa dai musicisti veronesi nei secoli XVI-XVIII*, a cura di Oscar Mischiati, Roma, Torre d'Orfeo, 1993 (Biblioteca musicologica, 2).

Descrizioni dettagliate di edizioni si possono trovare anche in alcuni cataloghi di fondi musicali; altri testi con informazioni bibliografiche significative verranno citati nel corso della trattazione.

12 Il contratto del 1543 - nel quale si fa riferimento a quello che sarà il primo libro delle messe - parla di una tiratura di 525 copie, distribuite tra i due 'editori' Salamanca e Della Gatta (250 copie, che non potevano essere vendute in Spagna), e Morales stesso (275 copie, delle quali solo 50 potevano essere vendute in Italia). I tre pagavano le spese, mentre Dorico, come semplice tipografo, si limitava al lavoro materiale della stampa, in cambio di un contributo già fissato. Il contratto è discusso e trascritto in CUSICK, *Valerio Dorico* cit., pp. 95-103, 297-301; un'ampia trattazione, inquadrata nel contesto della storia dell'editoria musicale, si trova anche in IAIN FENLON, *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento*, a cura di Mario Armellini, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001, pp. 73-80. Dalle scoperte di KLAUS PIETSCHMANN, *A Renaissance composer writes to his patrons. Newly discovered letters from Cristóbal de Morales to Cosimo I de' Medici and Cardinal Alessandro Farnese*, «Early Music», XXVIII (2000), pp. 383-400, apprendiamo che il primo libro era già pronto il 6 gennaio 1544, e che il secondo, a giudicare dal maggior costo della carta, ebbe una tiratura di circa 830-850 copie, cioè circa 300 in più rispetto al precedente (strano, come os-

soprattutto - conobbero una grande fortuna: si trovano citati in molti inventari e note di spesa ancora diversi decenni dopo la loro uscita, e l'idea complessiva che emerge è che essi siano divenuti presto una sorta di 'classico' del repertorio sacro, che ogni cappella musicale possedeva e cercava di conservare come poteva. Così, per esempio, a Roma, sulle copie assai consunte della Cappella Giulia e della Cappella pontificia, la messa d'apertura del primo libro *De beata Virgine*, una delle più celebri dell'intero ciclo, presenta nel Gloria i passi del tropo *Spiritus et alme* coperti con carta velina, a confermare il suo utilizzo anche dopo l'introduzione nel 1570 del messale tridentino[13]. Nella chiesa di San Luigi dei Francesi, nel 1562 i due volumi risultano già «tutti stracciati», evidentemente per l'usura; l'informazione è ripetuta in un inventario del 1571, poi dei due volumi si perdono le tracce[14]. A Spoleto i due libri sono attestati nel 1576, e sappiamo che il secondo era stato acquistato nel 1566, e che uno, non individuabile, fu molto probabilmente rilegato nel 1596[15]. A Siena, in cattedrale, uno dei due volumi è citato nel 1547 («uno libro di messe Morales») e al 30 dicembre 1557 («Uno libro di messe Morales, in stampa, con coverta di cuoio azurro»), ma nel 1563 si parla di «Due libri in un volume, di messe di Morales, in stampa, coperto di corame nero e cartone», poiché nel frattempo evidentemente si era acquistato anche l'altro ed erano stati legati insieme[16]. A Firenze, il priore Michele Federighi donò un libro di messe a stampa di Morales

---

serva Pietschmann, che oggi siano rimasti più esemplari del primo che non del secondo libro - 26 contro 10: cfr. RISM, A/I/6 e A/I/13).

13 JOSÉ M. LLORENS, *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960 (Studi e testi, 202), p. 203 (I-Rvat C.S. 179); ID., *Le opere musicali della Cappella Giulia. I: Manoscritti e edizioni fino al '700*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971 (Studi e testi, 265), pp. 151-153 (I-Rvat C.G. XV.5). Presso la Cappella Giulia, il primo e il secondo libro delle messe furono legati insieme per formare un solo grosso volume nel 1581, con un'unica segnatura (l'informazione è riportata tra gli altri da DEAN, p. 474). Per alcune osservazioni sulla trasmissione della messa *De beata Virgine*, e sull'espediente di nascondere i tropi, stranamente accolto nell'edizione critica di Higinio Anglès come scelta originaria di Morales, cfr. il saggio di CRISTINA URCHUEGUÍA, *Editing Cristóbal de Morales's Masses Today*, in *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*, ed. by Owen Rees and Bernadette Nelson, Woodbridge, Boydell Press, 2007, pp. 235-260 (volume che fa il punto sulle conoscenze del musicista spagnolo e della sua opera).

14 Cfr. PERKINS, pp. 60-61; curiosamente, in un inventario del 1649 compare «Plus deus livres de Morales un de Messes et lautre de Magnificat» (PERKINS, p. 66).

15 Cfr. INNOCENZI, pp. 28, 33, 110.

16 Cfr. D'ACCONE 1990, pp. 732-733; D'ACCONE 1997, pp. 353-354. Le espressioni degli inventari senesi sembrano corrispondere a un'edizione *in folio*, non in libri-parte. Negli inventari della cattedrale di Siena del 1610 e del 1620 si parla rispettivamente di «Un libro di messe di Morales» e «Messe del Morale», mentre non se ne fa più alcun cenno negli inventari del 1639 e 1658 (cfr. REARDON, pp. 61, 182-187).

al Capitolo di San Lorenzo nel 1576[17]. A Brescia, in cattedrale, i due volumi vennero rilegati (forse subito dopo l'acquisto) nel 1559, e - pare - ricopiati a mano nel gennaio 1570, evidentemente perché all'epoca l'edizione a stampa era troppo logora per essere utilizzata ancora[18]. Fuori dell'Italia, i due libri di Morales ebbero com'è naturale una circolazione amplissima nel mondo ispanico (comprese le colonie americane), come dimostrato da recenti studi[19]; tra i tanti casi noti, ricordiamo qui soltanto quello della cattedrale di Toledo, dove nel 1563 i due libri erano già molto rovinati, e uno di essi, dismesso dalla pratica liturgica, veniva utilizzato nell'insegnamento del canto ai fanciulli del coro, secondo una prassi forse abituale anche altrove[20].

Per quanto riguarda la cattedrale Modena, è naturalmente difficile dire con quale frequenza l'esemplare del primo libro delle messe sia stato utilizzato; esso appare in buono stato di conservazione, e la legatura moderna, interamente rifatta negli anni Settanta del Novecento, non permette di sapere se quella originaria presentasse segni di cedimento. A testimonianza del suo utilizzo, ci sono comunque

17 Cfr. D'ACCONE 1983, p. 519.

18 «14 agosto 1559 […] per far rilegar il p.° libro dele messe di morales tutto di novo e […] il 2° libro del medesimo e dui altri libri di canto»; «Adi 29 Genaro 1570, speso in far nottar le messe di Morales del libbro grande et altre cose […]»: cfr. SALA, p. XVI. Ecco di seguito altre presenze dei due libri: il primo libro è citato negli inventari delle cattedrali di Orvieto (1549, 1551, 1582), Todi (1570), Perugia (1591) (cfr. BRUMANA-CILIBERTI, pp. 36, 37, 49, 57; CILIBERTI, pp. 249-250; PASCALE, pp. 189, 198-199). Ad Assisi sappiamo essere stato acquistato nel maggio 1546 (cfr. CILIBERTI, pp. 177, 259); a Roma, presso la chiesa dell'ospedale di Santo Spirito in Saxia, erano presenti nel 1582 «due libri di messa di Morales stampati» (cfr. MELELLA, p. 518); a Reggio Emilia, in cattedrale nel 1577, «un libro di Messe di Morales stampato da choro» (cfr. RONCROFFI, p, 35n.); a Bologna, un inventario di San Petronio del 1558 descrive chiaramente, il primo e il secondo libro: «Item uno libro de Messe de Morales in stampa coperto de Assi de carte 151 signato lettera --- X», «Item uno libro da Messe de Morales in stampa coperto de asse con il cuoro negro di carte 138 signate lettera --- N» (Bologna, Archivio di San Petronio [I-Bsp], *Fabbriceria*, *Cappella musicale*, filza 414: «Inventari di musica 1559 [recte: 1558]-1796», fasc. 27.a, cc. 2v e 1v). Per il significato della presenza delle messe di Morales e di altri libri musicali di chiara influenza culturale 'romana' nei repertori delle cappelle musicali umbre, cfr. GALLIANO CILIBERTI, *Organizzazione della chiesa e organizzazione musicale in Umbria nel XVI secolo*, in *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, atti del Convegno internazionale di studi (Cento, 13-15 ottobre 1989), a cura di Oscar Mischiati e Paolo Russo, Firenze, Olschki, 1993, pp. 337-355 (studio ampliato e integrato con ricca bibliografia in CILIBERTI, pp. 246sgg.).

19 Per la Spagna: cfr. TESS KNIGHTON, *Morales in Print: Distribution and Ownership in Renaissance Spain*, in *Cristóbal de Morales* cit., pp. 161-175; per il Nuovo Mondo (dove la storia delle stampe musicali inizia proprio con i due volumi delle messe di Morales registrati presso la cattedrale di Cuzco in Perù nel 1553): cfr. ROBERT STEVENSON, *Morales's Voice in the Viceroyalties*, *ibidem*, pp. 207-212; JAVIER MARÍN LÓPEZ, *The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered*, «Early Music», XXXVI/4 (2008), pp. 575-596: 577-578, 588.

20 «…para exercicio de los seyses» (cfr. KNIGHTON, *Morales in Print* cit., p. 174).

alcuni strappi sui margini delle prime carte, riparati in epoca moderna, e qualche annotazione di mano antica sparsa all'interno[21]; e, per completare il quadro, segnaliamo due annotazioni riportate sui registri della Fabbriceria che potrebbero riferirsi a questo volume. La prima è di poco precedente l'inventario e cita un libro di formato grande che il massaro del santo porta in dono da Roma, e sulla cui coperta il pittore modenese Girolamo Comi dipinge un'immagine del patrono e uno stemma nobiliare:

> «E a di 30 dicto [marzo 1559] soldi desi al Como depintore p. haver depinto una figura da san Geminiano suso la coperta de uno libro grando de canto che mandò il m(agnifi)co ms. Zambapista Molza mass(ar)o del S(an)to a donare da Roma insieme cum altri 4. libri de canto cum l'arma di Molza a piede dela predetta figura del S(an)to ---- l. 0.10»[22].

Poiché nessun libro dell'Archivio capitolare presenta tracce di una simile decorazione, dobbiamo supporre che in un'epoca imprecisata sia andato perduto l'intero volume, o semplicemente che ne siano state rimosse le figure del Comi. Data quest'ultima ipotesi, diventa possibile l'identificazione del libro citato nella nota con quello delle messe di Morales, l'unico *in folio* stampato a Roma presente nell'inventario del 1564; il che denoterebbe tra l'altro un trattamento speciale riservato a quest'opera[23]. L'altra annotazione è di molto posteriore all'inventario:

---

21 Si tratta di alterazioni aggiunte manoscritte nel Kyrie della Messa *De beata Virgine* (c. IIr), nel Credo della messa *Aspice Domine* a quattro voci (c. XXIVv); una nota corretta a penna nel Gloria della messa *De beata Virgine* (c. IIIv); una doppia barra aggiunta in fine di rigo, nel Kyrie della messa *Si bona suscepimus* a sei voci (c. CXXIXr); l'indicazione «Verte» aggiunta a margine del Credo della messa *Mille regretz* a sei voci (c. CXIIIIr), e del Gloria e del Credo della messa *Si bona suscepimus* anch'essa a sei voci (cc. CXXXIr, CXXXVr).

22 I-MOd, *Fabbriceria*, filza 68, registro 1555-1566, c. 47r. Girolamo Comi (1507ca.-1581) fu un interessante pittore modenese, del quale sopravvivono oggi pochissime opere; buona parte della sua attività fu dedicata a imprese decorative minori ed effimere, o comunque andate perdute negli ultimi due-tre secoli. Cfr. GABRIELLA GUANDALINI, s.v. «Comi, Girolamo» in *Dizionario biografico degli italiani* [*DBI*], Roma, Istituto della enciclopedia italiana, vol. 27, 1982, pp. 559-561; *Musei civici di Modena: i dipinti antichi*, a cura di Daniele Benati e Lucia Peruzzi, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005 pp. 49-54 (scheda di Daniele Benati).

23 In realtà, si possono prendere in considerazione altri due volumi romani di formato grande, di cui parleremo meglio più sotto. Il primo è il *Liber quindecim missarum* del 1516 (St. mus. I), non citato esplicitamente nell'inventario del 1564. Esso presenta una legatura antica su piatti in legno rivestiti di cuoio decorato con cornici e motivi fitomorfi a impressione: difficile pensare che le figure del Comi del 1559 fossero aderenti a una simile coperta già elegantemente decorata, a meno che quest'ultima non sia stata applicata in un secondo momento. L'altro volume è formato dalle Messe e dai Magnificat di Giovanni Animuccia, rispettivamente del 1567 e del 1568, legati insieme (St. mus. VI-VII). Sulla coperta, anch'essa antica, ma molto più povera della precedente (piatti di cartone ricoperti di pergamena marrone), è incollato un foglio in carta (o perga-

«A di 15 d(ett)o [giugno 1594] p. haver fatto conciare il lib(r)o de Morales da canto figurato --- l. 0.16»[24].

In realtà, essa potrebbe riferirsi anche ai Magnificat di Morales, che risultano essere presenti nel repertorio dopo il 1564 (sono infatti citati nell'inventario del 1604); ma ci interessa comunque per la testimonianza di una prolungata attenzione nei confronti del musicista spagnolo, in linea con quanto accadeva in tante altre cappelle del Vecchio e del Nuovo Mondo.

LIBRI NON IDENTIFICATI

L'espressione «Libri quattro coperti di carta pegora ove sono conlegati insieme sei mude d'altri libri di varij authori» [**2**-**5**], indica evidentemente sei edizioni composte ciascuna da quattro libri-parte, legati insieme voce per voce per formare quattro volumi complessivi; si trattava di un uso particolarmente frequente, come ci dimostrano i tanti libri rilegati in questo modo dagli antichi possessori, e in questo stato arrivati fino a noi[25]. Simili collezioni contenevano naturalmente una grande quantità di composizioni diverse, ed è un peccato che il nostro inventario non offra alcun indizio per le identificazioni; da notare che non si può nemmeno escludere del tutto la presenza di una o più raccolte profane, documentate nel patrimonio librario di varie cappelle ecclesiastiche dell'epoca, entrate magari per studio o per diletto di singoli componenti[26].

---

mena?) ove sono dipinti, a tempera grassa, un vescovo e un giovane ecclesiastico ai suoi piedi. A margine, c'è un'annotazione sbiadita: « Adì 15 ottobre 1568 / morì Horatio Machetti» (forse: «Micchetti»), per la quale non ho trovato riscontri documentari. Difficile identificare queste figure con quelle del Comi sopra citate: sia per motivi stilistici (questa è una raffigurazione popolaresca, Comi è pittore raffinato), sia per non piena corrispondenza iconografica (il vescovo non è necessariamente San Geminiano, nè vi è traccia dello stemma nobiliare), sia naturalmente per l'incongruenza cronologica (dovremmo pensare che il ritaglio dipinto sia stato trasferito da un libro più antico). Devo queste note alla gentile consulenza di Francesca Piccinini, direttrice del Museo civico d'arte di Modena, che qui ringrazio.

24 I-MOd, *Fabbriceria*, filza 70, registro 1593-1594, c. 39v.

25 Molte di queste raccolte sono descritte nei volumi di LEWIS, *Antonio Gardano* cit., vol. I: *1538-1549*, pp. 123-162; vol. II: *1550-1559*, pp. 155-166; vol. III: *1560-1569*, pp. 453-466; SCOTTO, *Music Printing* cit., pp. 933-950. Sugli esempi più antichi, cfr. anche FENLON, *Musica e stampa* cit., pp. 24-25.

26 Per es., per il seminario di Lucca si acquistarono tra il 1573 e il 1596 madrigali di Orlando di Lasso e Cipriano de Rore: cfr. *Lucca, Biblioteca del Seminario: catalogo delle musiche stampate e manoscritte del fondo antico*, a cura di Emilio Maggini, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1965 (Bibliotheca Musicae, 3), pp. 9-10; a Reggio Emilia, nel 1604, il maestro di cappella della cattedrale fece acquistare «sei copie di madrigali per insegnare a chierici»: cfr. GIANCARLO CASALI, *La Cappella*

Lo stesso problema si pone per l'ultimo punto dell'elenco, che per la grafia leggermente diversa potrebbe essere stato aggiunto in un secondo momento: esso parla di una raccolta a sei voci «donata dal magnifico Signor Francesco Morano» [**18**], che non è naturalmente possibile individuare. Certamente, dato l'organico in quel periodo ancora poco consueto tanto per la musica sacra quanto per quella profana, con l'ausilio dei repertori si potrebbe in effetti restringere il campo delle possibili identificazioni a un numero non elevatissimo di titoli; ma resterebbero comunque ipotesi non molto significative[27]. Quanto al nobile citato, potrebbe trattarsi di un Francesco Morano che fu Conservatore della Comunità di Modena dal 1551 al 1571, e possiamo ricordare come diversi membri della sua famiglia risultano nel Cinquecento a diverso titolo legati alla cattedrale[28].

KERLE, JACHET, RUFFO, RORE, CONTINO

La terza voce dell'elenco [**6**] si riferisce agli inni di **Jacobus de Kerle** (Ypres 1531/32-Praga 1591), usciti per la prima volta nel 1558[29]:

---

musicale della cattedrale di Reggio Emilia, «Rivista italiana di musicologia», VIII (1973), pp. 181-224: 193. A titolo di curiosità, per vedere come naturalmente anche presso gli ecclesiastici circolasse ampiamente musica profana, possiamo ricordare che Mesino Forni, canonico del duomo di Modena dal 1573 al 1612, fu il dedicatario nel 1585 dell'antologia di madrigali *I floridi virtuosi d'Italia…Libro II* (cfr. ad es. CARLIDA STEFFAN, *Signori illustrissimi patroni colendissimi e devotissimi servitori. Dediche, destinatari e sistema editoriale al tempo di Orazio Vecchi*, in *Il Theatro dell'udito* cit., pp. 247-264: 250; LUCCHI, pp. 42-43).

27 Si può consultare la tavola delle edizioni musicali veneziane (di fatto, italiane) negli anni 1538-1572 riportata da BERNSTEIN, *Music Printing* cit., pp. 181-193: le raccolte a sei voci, entro il 1564, sono una ventina, su un totale di più seicento edizioni.

28 Per il Francesco Conservatore di Modena, cfr. [GIOVANNI ANTONIO MORANO], *Serie genealogica della famiglia Morano patrizia modenese*, Modena, eredi di Bartolomeo Soliani, 1759, pp. 41-42. Un altro Francesco Morano fu massaro della Fabbriceria del duomo di Modena dal 1511 al 1520 (cfr. DONDI, *Notizie* cit., p. 152); un Don Francesco Morano è registrato dal 1505 al 1520 come cantore salariato (cfr. RONCAGLIA, *La Cappella* cit., p. 21); un Gian Nicolò figlio di Gian Francesco fu massarolo della Fabbriceria dal 1528 all'aprile 1561 (cfr. I-MOd, *Fabbriceria*, filze 66, 67 e 68); e ci furono infine due canonici Morano, entrambi ancora con il nome di Francesco, rispettivamente dal 1577 al 1585 (coincide con il Conservatore comunale?), e dal 1598 al 1606 (cfr. GREGORIO ADANI, *Elenchi di dignità e canonici del Capitolo*, ms. fine sec. XIX, in I-MOd, *Biblioteca capitolare*, cod. O.II.21). Un Nicola Morano è indicato dal Dondi come massaro per l'anno 1561, ma non mi è stato possibile trovarlo né sui registri della Fabbriceria né sui volumi degli Atti capitolari (cfr. DONDI, *Notizie* cit., p. 153).

29 Frontespizio, dedica e indice sono trascritti in BRUMANA-CILIBERTI, pp. 85-87; una sintetica descrizione della raccolta si trova in JEFFREY KURTZMAN, *Hymns published in Italy, 1542-1700*, in *Barocco Padano 5* cit., pp. 11-100: 22-23.

JACOBUS DE KERLE, *Hymni totius anni secundum ritum Sanctae romanae ecclesiae et Magnificat cum quatuor et quinque vocibus*, Roma, Antonio Barré, 1558 (in fondo: 1560). 4 libri-parte [K441].

e ristampati due anni dopo con alcune correzioni (in primo luogo, l'eliminazione dal titolo dell'espressione «et Magnificat», che non aveva riscontro con il reale contenuto):

ID., *Hymni totius anni secundum ritum Sanctae romanae ecclesiae cum quatuor et quinque vocibus*, Roma, Antonio Barré, 1560. 4 libri-parte [K442].

Insieme ai mottetti (1557), ai salmi (1561), ai Magnificat (1561) e alle messe (1562), i ventitré inni a quattro-cinque voci di questa raccolta fanno parte di un ampio *corpus* di musica sacra pubblicata dal musicista fiammingo nel periodo in cui fu maestro di cappella (1550-1555), poi organista (1556-1562) nella cattedrale di Orvieto, servendosi come editori di Gardano a Venezia e di Dorico e Barrè a Roma[30]. All'epoca del nostro inventario, Kerle era passato al servizio di un importante cardinale tedesco, Otto Truchsess von Waldburg, vescovo di Augusta e protettore del Sacro Romano Impero, che seguì nelle sue missioni a Roma, a Trento, in Spagna e in Germania (marzo 1562-maggio 1565), e grazie al quale fece stampare ed eseguire le sue famose *Preces speciales* destinate specificamente al Concilio di Trento (1562). Per quanto riguarda gli inni, nonostante siano usciti in due edizioni, essi restano tra le opere meno diffuse di Kerle, sia tra gli inventari antichi, sia nelle biblioteche moderne[31].

L'annotazione della Fabbriceria sopra riportata a proposito delle messe di Morales, datata 30 marzo 1559, parla anche di quattro libri di canto provenienti da Roma: può darsi che essa si riferisca proprio agli inni di Kerle, l'unica stampa descritta nell'inventario del 1564 corrispondente a questi dati. L'identificazione in realtà è del tutto arbitraria, anche perché a Roma ci si poteva benissimo procurare edizioni di altre città; ma se la accettassimo, allora l'edizione posseduta a Modena

30 Per uno sguardo complessivo sulla produzione sacra di Kerle negli anni di Orvieto, cfr. BRUMANA-CILIBERTI, pp. 47-55, 85-89. In questo lasso di tempo, o forse successivamente, pubblicò anche un libro di responsori per la Settimana santa, oggi perduto: è citato negli inventari di Santa Maria Maggiore a Bergamo nel 1586-1590 e nel 1598 (cfr. BARONCINI, p. 120; PADOAN, p. 195), e nel catalogo di vendita di Angelo Gardano a Venezia del 1591 (cfr. OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italianani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, I:86).

31 Gli inni di Kerle risultano negli inventari di Todi del 1570 (cfr. CILIBERTI, p. 250) e di Spoleto del 1578 (cfr. CILIBERTI, p. 257; INNOCENZI, p. 33); a differenza di altre opere sacre di Kerle, essi sembrano spariti dal mercato librario tra Cinque e Seicento: cfr. MISCHIATI, *Indici* cit., *ad indicem*. Oggi restano soltanto due libri parte dell'edizione del 1558 (T e B, a Barcellona e Heilbronn), e una copia completa dell'edizione del 1560.

sarebbe naturalmente quella del 1558, e non del 1560, e questo riaprirebbe la questione della storia un po' misteriosa della stampa di questi inni: secondo l'ipotesi di Glen Haydon, infatti, basata sul confronto dei pochissimi libri-parte superstiti, l'edizione del 1558 in realtà non fu mai portata a termine, e l'unica definitiva e completa fu quella del 1560[32].

Il punto seguente dell'inventario [**7**] potrebbe riferirsi a diverse edizioni di **Jachet de Mantua** (Vitré 1483-Mantova 1559). L'identificazione più immediata è con una delle due raccolte, se non entrambe, uscite tre anni prima:

> JACHET DE MANTUA, *Messe del fiore a cinque voci libro primo*, Venezia, Girolamo Scotto, 1561. 5 libri-parte [J18].
>
> ID, *Messe del Fiore a cinque voci libro secondo*, Venezia, Girolamo Scotto, 1561. 5 libri-parte [J19].

Ma si potrebbe naturalmente trattare anche di pubblicazioni precedenti, del 1554 e del 1555 (quest'ultima era in realtà un'antologia di tre autori, ma sul frontespizio era messo in evidenza il nome di Jachet):

> ID., *Il primo libro de le messe a cinque voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1554. 5 libri-parte [J15].
>
> ID., *Il secondo libro de le Messe a cinque voci. Composte da Jachet da Mantoa* […], Venezia, Girolamo Scotto, 1555. 5 libri-parte [1555[1]].

---

32 I libri-parte del 1558 rimasti sembrano formati da un fascicolo effettivamente del 1558 (pp. 1-8), e da tre fascicoli successivi (pp. 9-[32]) presi dall'impressione del 1560; questo spiega come mai essi riportino in fondo la data 1560. Il primo fascicolo rifatto nel 1560 presenta, oltre alla riformulazione del titolo, vari miglioramenti nella scrittura musicale; il testo della dedica però, riportata soltanto nel libro-parte del *Cantus* (negli altri la pagina corrispondente è bianca), è ripreso identico da quello della prima edizione, compresa la datazione (Orvieto, 25 marzo 1558). Il secondo fascicolo del *Tenor* nell'edizione del 1558/1560 presenta in realtà delle differenze di impaginazione e di scrittura rispetto al secondo fascicolo nell'edizione del 1560: ma si tratta comunque di una variante del 1560, corrispondente alla prima prova di stampa, e non di un fascicolo edito insieme al primo nel 1558. Cfr. GLEN HAYDON, *The first edition of Kerle's hymns: 1558 or 1560?*, «Acta musicologica», XXXVIII (1966), pp. 179-184. L'edizione del 1558 comunque, a cominciare dal RISM, viene in genere accolta come effettiva (cfr. i già citati BRUMANA-CILIBERTI e KURTZMAN, *Hymns published*); non viene invece presa in considerazione da SAVERIO FRANCHI, *Stampatori ed editori musicali a Roma dal 1550 al 1608: vicende e osservazioni*, «Recercare», XI (1999), pp. 5-50: 16-17, 34.

Jachet de Mantua, maestro di cappella della cattedrale di Mantova dal 1534 al 1558, ai tempi del vescovato di Ercole Gonzaga (1532-1563), è uno dei musicisti più rappresentati negli inventari di tutto il Cinquecento, grazie anche alle circolazione manoscritta delle sue musiche; anche nei codici polifonici modenesi si trovano diverse composizioni a lui attribuite (cfr. sotto la Tavola 1), sicuramente già presenti all'epoca dell'inventario del 1564, ma segnalate come vedremo soltanto in quello del 1604.

Al punto successivo [**8**], troviamo i Magnificat di **Vincenzo Ruffo** (Verona 1508ca.-Sacile, Pordenone 1587) del 1559:

> VINCENZO RUFFO, *Magnificat* […] *a cinque voci*, Venezia, Antonio Gardano, 1559. 5 libri-parte [R3052].

Ruffo, già noto per i suoi mottetti e soprattutto per le sue raccolte di madrigali, più volte ristampate dal 1545 in poi, aveva pubblicato questi Magnificat a cinque voci (con molte sezioni a sei) mentre era maestro di cappella nel duomo di Verona, sotto il vescovato del cardinal Bernardo Navagero; nell'agosto del 1562, si era trasferito con impiego analogo, ma ancor più prestigioso, a Milano, a servizio del cardinal Carlo Borromeo, e in questo ruolo si trovava al momento della redazione dell'inventario[33]. Come gli inni di Kerle, anche questa edizione risulta piuttosto rara, almeno stando alle nostre conoscenze[34].

L'inventario cita quindi [**9**, **10**] il primo e il secondo libro dei mottetti di **Cipriano de Rore** (Ronse [Renaix] 1515/16-Parma 1565), uno dei compositori più celebrati dei suoi tempi, e per altro attivo non lontano da Modena (a Brescia tra il 1542 e il 1545, a Ferrara presso Ercole II d'Este dal 1546 al 1559, a Parma presso Ottavio Farnese dal 1561 al 1566). Il 'primo libro' dei mottetti di Rore è evidentemente l'antologia edita da Antonio Gardano nel 1544, contenente in realtà solo sette sue composizioni su un totale di ventiquattro, ma pubblicata per motivi commerciali sotto la sua intestazione:

---

33 Per l'incidenza della produzione profana e sacra di Ruffo nell'editoria veneziana degli anni Quaranta-Cinquanta, cfr. LEWIS, *Antonio Gardano* cit., vol. II, pp. 27-31, 109-112.

34 Non è sopravvissuta nessuna copia completa; nell'inventario di Arezzo del 1584-1585 (cfr. CORRADINI, pp. 13-14, 16), e in alcuni dei cataloghi di librai trascritti da MISCHIATI, *Indici* cit. (Vincenti, 1591; Scotto, 1596; Giunta, 1604), i Magnificat a cinque di Ruffo citati potrebbero essere più verosimilmente la raccolta del 1578, ristampata nel 1582 (R3059-3060).

CIPRIANO DE RORE, *Cipriani musici eccellentissimi cum quibusdam aliis doctis authoribus motectorum* […]. *Liber primus quinque vocum*, Venezia, Antonio Gardano, 1544. 5 libri-parte (1544[6]).

Mentre uscirà nel 1549 il 'terzo libro' dei mottetti dello stesso autore[35], un'edizione esplicitamente indicata come 'secondo libro' non è nota. Così, il documento modenese sembrerebbe dimostrare l'esistenza di una raccolta mottettistica di Rore oggi perduta, confermando per altro un sospetto già nutrito da alcuni studiosi sulla base di altri indizi.[36] Tuttavia, è da considerare anche la possibilità che il redattore del nostro inventario abbia arbitrariamente attribuito la qualifica di 'secondo' a un libro di mottetti che apparve l'anno dopo il primo, presso Gardano:

CIPRIANO DE RORE, *Cypriani Rore Musici excellentissimi motetta nunc primum summa diligentia in lucem prodita. Quinque vocum*, Venezia, Antonio Gardano, 1545. 5 libri-parte (R2474).

e in un'edizione senza note tipografiche, ma probabilmente di Girolamo Scotto[37]:

ID., *Cypriani Rore Musici excellentissimi Motetta nunc primum summa diligentia in lucem prodita. Quinque vocum*, s.n.t. [1545, Scotto?] (R2475).

Facilmente, le due raccolte del 1544 e del 1545 potevano essere state acquistate e rilegate insieme, rendendo forse istintiva l'attribuzione di una numerazione progressiva a entrambe[38].

---

35 CIPRIANO DE RORE, *Il terzo libro di motetti a cinque voci di Cipriano de Rore, et de altri excellentissimi musici* […], Venezia, Antonio Gardano, 1549 [1549[8]].

36 Cfr. le voci «Rore, Cipriano de» di JESSIE ANN OWENS, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London-New York, Macmillan, 2001, vol. 21, pp. 667-677: 671; KATELIJNE SCHILTZ, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [*MGG*]. *Personenteil*, Kassel, Bärenreiter-Metzler, vol. 14, 2005, coll. 369-380: 376.

37 Nelle schede delle quattro edizioni citate (Gardano 1544, Gardano 1545, [Scotto] 1545, Gardano 1549) in LEWIS, *Antonio Gardano* cit., vol. I, e BERNSTEIN, *Music Printing* cit., si possono leggere gli *incipit* testuali dei mottetti (e della loro eventuale seconda parte), i nomi degli autori per le raccolte antologiche, nonché le concordanze con le altre fonti manoscritte e a stampa. BERNSTEIN, *Music Printing* cit., p. 326, presenta sinteticamente la storia delle prime edizioni dei mottetti di Rore; LEWIS, *Antonio Gardano*, vol. I, p. 119, descrive una presunta seconda edizione Gardano del 1544, dubbia e mai rintracciata.

38 Citano in effetti il primo, il *secondo* e il terzo libro per esempio un inventario dell'Accademia della Vittoria di Verona del 25 marzo 1559: «p.°, 2°, et 3° motettj cipriano» (cfr. TURRINI, p. 136), e, molti anni dopo, il catalogo di vendita dei librai Giunta di Firenze del 1604: «Mottetti […] Cipriano. a 5. lib. 1. 2. 3.» (cfr. MISCHIATI, *Indici* cit., V:512). Ricordiamo d'altra parte che

Le opere seguenti [**11**, **12**] sono ancora presenti all'Archivio capitolare; si tratta degli Introiti e degli Inni di **Giovanni Contino** (Brescia 1513ca.-1574ca.):

GIOVANNI CONTINO, *Introitus & haleluia qui in festis solennibus secundum consuetudinem sacro sanctae Romanae ecclesiae per annum cantantur* […] *cum quinque vocibus,* Venezia, Girolamo Scotto, 1560. 5 libri-parte (I-MOd, St. mus. II-III: C) [C3534].

ID., *Hymni per totum annum secundum consuetudinem Romanae ecclesiae*, Venezia, Girolamo Scotto, 1561. 4 libri-parte (I-MOd, St. mus. II-III: C) [C3541] [39].

I libri parte sopravvissuti presentano chiari segni di usura: legatura indebolita, lacerazioni delle carte, alcune annotazioni a penna di mano antica (correzioni della scrittura musicale e integrazioni del testo)[40]. Queste due opere fanno parte di un 'blocco' di composizioni che Contino fece pubblicare tra il 1560 e il 1561 a Venezia presso Girolamo Scotto, similmente a quanto stava facendo Kerle negli stessi anni con editori diversi: la serie completa comprende anche tre libri di mottetti (1560), uno di madrigali (1560), uno di messe (1561) e uno di lamentazioni (1561). Contino stava terminando il periodo di direzione della cappella del duomo di Brescia (1551-1561), incarico a cui era arrivato dopo diversi anni passati al servizio del vescovo di Trento (cardinale dal 1542) Cristoforo Madruzzo (1539-1551); alla fine del '61, si recherà a Mantova, per operare nella neonata cappella ducale di Santa Barbara, ma nel 1565 tornerà a dirigere la cappella del duomo di Brescia (1565-1568), prima di ritirarsi da ogni incarico. Fu forse per la sua buona reputazione nel campo della musica sacra, che la cappella del duomo di Modena si procurò non

sono sopravvissute diverse raccolte di libri-parte nelle quali le tre edizioni citate sopra (1544[6], R2474, 1549[8]) sono rilegate insieme e disposte in quest'ordine, proprio come se si trattasse del primo, del *secondo* e del terzo libro: sono ad Augusta, Besançon, Regensburg (descritte in LEWIS, *Antonio Gardano*, vol. I, pp. 128, 130, 149), mentre in una raccolta di Dublino il primo e il 'secondo' libro sono uno al posto dell'altro (ID., vol. II, p. 157). Casi simili di numerazioni progressive non presenti sui titoli dei libri musicali, ma spontaneamente attribuite da chi li aveva sotto mano, erano forse frequenti; a Santa Maria Maggiore a Bergamo, per es., l'inventario del 1598 parla di libro primo e secondo dei mottetti di Orazio Vecchi, laddove i titoli esatti sono *Motecta*, senza numero d'ordine, e *Sacrarum cantionum liber secundus* (cfr. PADOAN, pp. 194-195).

39 Per una descrizione della raccolta, cfr. KURTZMAN, *Hymns published* cit., pp. 23-24.

40 Si tratta delle parti del *Cantus* di ciascuna delle due raccolte, legate insieme, come dovevano essere anche gli altri fascicoli (ad eccezione del *Quintus* degli Introiti e Alleluia, di cui non c'era il corrispettivo negli Inni); sono ancora ricoperte nei «cartoni dipinti di turchino» descritti nell'inventario (di fatto, una carta grigio-celeste un po' più spessa delle altre, rafforzata sul dorso con una striscia di cartone grigia).

solo i suoi introiti e inni, ma anche, come vedremo, le Lamentazioni, tutte e tre raccolte ancora presenti nell'inventario del 1604[41].

I MANOSCRITTI

Solo tre voci nell'elenco [**13**-**15**] si riferiscono a manoscritti musicali; poche, e per altro molto vaghe, rispetto alla ricchezza del patrimonio di codici musicali della prima metà del Cinquecento ancora presenti all'Archivio capitolare. Per maggiore chiarezza, e visto che torneranno nel discorso anche a proposito dell'inventario del 1604, conviene elencarli di seguito, con una sintesi del loro contenuto:

Tavola 1: manoscritti polifonici dell'Archivio capitolare di Modena

Le datazioni si riferiscono alla redazione dei brani; tra parentesi tonda è indicato il numero di composizioni di ciascun genere, quando superiore all'unità. I nomi completi degli autori sono i seguenti: Alexander Agricola, Benedictus Appenzeller, Noël Bauldeweyn**,** Antoine Bruhier, Antoine Brumel, Elzéar Genet detto Carpentras, Loyset Compère, Johannes Consilium, Josquin Despres, Salvatore Essenga, Antoine de Févin, Giacomo Fogliani, Lodovico Fogliani, Eustachius Gallus (de Monteregali), Heinrich Isaac, Johannes de La Fage, Pierre de La Rue, Jean Lebrun, Leone X (Giovanni Medici), Jean Lhéritier, Jachet de Mantua, Claudio Merulo, Pierre Moulu, Jean Mouton, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Hilaire Penet, Mathieu Pipelare, Costanzo Porta, Jean Richafort, François Roussel, Claudin de Sermisy, Andreas de Silva, Orazio Vecchi, Philippe Verdelot, Pietro Vinci, Adrian Willaert, Pandolfo Zallamella. Con l'asterisco * si indicano i codici nei quali, prima del restauro degli anni Settanta del Novecento, le carte si presentavano per la maggior parte sciolte e con profonde lacerazioni ai margini. I dati sono tratti da PONGILUPPI, *Il fondo musicale* cit., con l'aggiornamento di SCHIAVONE, *Orazio Vecchi*, cit.

Ms. mus. I	**1585-1600**: Deus in adiutorium: ANONIMO. **XVI sec.**: salmi per i Vespri festivi (17): ANONIMO.
Ms. mus. II	**XVI sec.**: Benedictus: ANONIMO. Responsori della Settimana santa (27): ANONIMO. **1585-1600**: Miserere (falsobordone) (2): ANONIMO.
Ms. mus. III *	**1520-1530**: Deus in adiutorium: ANONIMO. Inni per le festività (25): ANONIMO (6), CARPENTRAS (9), EUSTACHIUS GALLUS (9), «Fran. Ros» (1). Magnificat (8, compresa un'intonazione isolata del XII versetto): AGRICOLA / BRUMEL / DESPRES / LA RUE (1), ANONIMO (3), CARPENTRAS (2), EUSTACHIUS GALLUS (1), MOUTON (1). Mottetti (16): ANONIMO (3), DE SILVA (3),

41 Le opere di Contino sono variamente sparse negli inventari dell'epoca; quanto agli Introiti, si trovano registrati ad Assisi, nel Sacro Convento di San Francesco, nel 1589 e nel 1600 (cfr. CILIBERTI, p. 280).

	EUSTACHIUS GALLUS (3), LHÉRITIER (1), MAISTRE JHAN (1), MOUTON (2), RICHAFORT (2), «Verzalia» (1). Salmi per i Vespri festivi (16): ANONIMO (7), EUSTACHIUS GALLUS (9). Te Deum: EUSTACHIUS GALLUS.
Ms. mus. IV	**1520-1530**: Agnus Dei (2, senza testo): DESPRES. Canone: BRUHIER. Chansons (2): ANONIMO, LEONE X (1). Credo (4): ANONIMO (1), BRUMEL / BRUHIER / FEVIN (1), DESPRES (1), LA RUE (1). Inni (7): ANONIMO (6), CARPENTRAS (1). Magnificat (13, compresa un'intonazione isolata del XII versetto): AGRICOLA ? (1), ANONIMO (7), BRUMEL ? (1), BRUMEL (1), G. FOGLIANI ? (2), PENET (1). Messe o parti di messe (8): ANONIMO (1), BRUMEL (1), COMPÈRE (1), L. FOGLIANI (1), DESPRES (3), MOUTON (1). Mottetti (9): ANONIMO (4), G. FOGLIANI ? (1), G. FOGLIANI (1), ISAAC (1), DESPRES (1), VERDELOT (1).
Ms. mus. V	**1585-1600**: Messa (*Iulia*): VECCHI. Magnificat: VECCHI.
Ms. mus. VI	**XVI sec.**: Messe, parte del Canto (9): «Concilii» (1), ESSENGA ? (1), JACHET DE MANTUA (2), MANFREDO MELIOLI ? (1), «Pilastrina» (1), «Pissania / Pillania», «Rossella» (1), VINCI (1).
Ms. mus. VII	**Seconda metà XVI sec.**: Falsibordoni senza testo (102): ANONIMO (59), PORTA (35), ZALLAMELLA (8). Inni per tutte le feste dell'anno (16, compresa una composizione abbozzata): PORTA. Antifone (5): PORTA.
Mss. Mus. VIII.A, VIII.B	**Seconda metà XVI sec.**: Antifone mariane (4): PORTA. Deus in adiutorium (1): PORTA. Magnificat (2): PORTA. Salmi per i Vespri festivi (17): PORTA.
Ms. mus. IX	**1520-1530**: Benedictus: ANONIMO. Lamentazioni (7 lezioni): ANONIMO (2), CARPENTRAS (5), FÉVIN (1). Magnificat: ANONIMO. Mottetti per le principali feste dell'anno (36, di cui 4 frammentari): ANONIMO (4), BRUHIER (1), DE SILVA (2), FEVIN (2), JACHET DE MANTUA (1), DESPRES (5), LA FAGE / MOUTON (1), MOULU (2), MOUTON (8), RICHAFORT (1), SERMISY (1), VERDELOT (2), WILLAERT (6). Nunc dimittis: ANONIMO. Turbae dalla Passione di Giovanni (frammentarie): ANONIMO.
Ms. mus. X	**1520-1530**: Agnus Dei frammentario (cfr. Ms. mus. XII): ANONIMO. Messe o parti di messe (5): ANONIMO (1), APPENZELLER ? («BENEDICTUS») (1), BAULDEWEYN (1), DE SILVA (1), PIPELARE (1). Messa da Requiem (1): RICHAFORT.
Ms. mus. XI *	**1520-1530**: Salmi per i Vespri festivi (10, di cui l'ultimo frammentario): G. FOGLIANI.

	1585-1600: Composizione vocale senza testo: ANONIMO. Deus in adiutorium: ANONIMO. Inni per molte festività dell'anno (14): VECCHI (2), ANONIMO (12). Lamentazioni (6 lezioni): VECCHI ? (1), PALESTRINA (5). Messa da Requiem: ANONIMO. Mottetti (3): MERULO (2), MOUTON (1).
Ms. mus. XII *	**1520-1530**: Messa incompleta (l'Agnus Dei continua nel Ms. mus. X): ANONIMO **XVI sec.**: Messa da Requiem: ANONIMO. Salmi (7): JACHET DE MANTUA. **1585-1600**: Deus in adiutorium: ANONIMO. Miserere (falsobordone): VECCHI? **1585-1625**: Messa (*Papae Marcelli*): PALESTRINA.
Ms. mus. XIII	**1585-1600**: Mottetti (8): MERULO (2), PALESTRINA (4), PORTA (2).
Ms. mus. XIV.B.7, 8	**1535ca**: Mottetti, parti di B (3): non identificato (1), LA FAGE (1), MOUTON (1).

Come si può notare, il libro grande con le messe da morto [**13**] descritto nell'elenco del 1564 - e, come vedremo, anche in quello del 1604 - risulta perduto; un'ipotesi alternativa alla perdita è che le tre messe da Requiem attualmente contenute nei mss. X, XI e XII, e forse altre composizioni simili oggi scomparse, costituissero originariamente un unico volume, smembrato per motivi a noi sconosciuti dopo il 1604. I tre codici citati hanno in effetti all'incirca le stesse dimensioni, e presentano attualmente un repertorio composito che potrebbe non corrispondere alla loro struttura originaria, ma è difficile uscire dal campo delle supposizioni; tra l'altro, non abbiamo nemmeno la certezza assoluta che la voce dell'inventario si riferisca a musica figurata, e non - magari in parte - a canti monodici. Quello che per noi rimane interessante è la presenza di un volume dedicato interamente alla liturgia funebre, come se ne dovevano trovare presso molte altre istituzioni ecclesiastiche[42]; tra l'altro, proprio pochi giorni prima della redazio-

42 Per es., nella cattedrale di Todi, attorno al 1570, è registrato «Un libretto in tutto foglio de messe de' morti scritto a mano» (cfr. CILIBERTI, p. 250); a Roma, in San Luigi dei Francesi, nel

ne dell'inventario, esso era stato oggetto di restauro (o della prima rilegatura?), come si evince da una nota nei registri della Fabbriceria:

> «[…] a di 22 desembre [1563] […] a m.° felice breghola p. avere lighato al livrone de li morti e uno altro libro de la scola de canto al tempo de sp. [?] ms. nicholò morano massa(ro)lo pagato come apare p. una receuta --- l. 1.0»[43].

Quanto all'indicazione dei «responsi» (responsori) manoscritti di Costanzo Festa [**15**], il documento modenese pare fornirci l'indizio di una serie di composizioni altrimenti sconosciute. **Costanzo Festa** (1480/90ca.-Roma 1545), musicista sui cui anni giovanili poco sappiamo, ma del quale è documentata la presenza presso la Cappella pontificia dal 1517 in poi, ha lasciato infatti molte opere sacre, per altro tramandate quasi tutte in fonti manoscritte, ma, per quanto finora noto, nessuna composizione nel genere del responsorio. Rimandiamo al giudizio degli esperti la possibilità di identificare i responsori menzionati nell'elenco del 1564 con quelli anonimi contenuti nel Ms. mus. II citato nella Tavola 1: per il momento, possiamo soltanto ricordare che Modena fu sotto il dominio pontificio negli anni 1514-27, e che molti brani del più antico repertorio polifonico manoscritto della cattedrale rimandano direttamente all'ambiente musicale della corte papale di quel periodo[44].

La voce più importante dell'elenco a proposito dei manoscritti è quella che cita gli «undeci pezzi de libri grandi delli Vecchi» (il redattore aveva scritto inizialmente dodici, poi cassato e corretto in sovralinea) [**14**]. L'espressione purtroppo non è chiara: il termine 'pezzo' è usato spesso nel Cinquecento come sinonimo di libro-parte, ma non è questo il caso; qui si riferisce evidentemente a volumi di grandi dimensioni, o magari a fascicoli provenienti da essi, di maggio-

---

1649 (ma non negli inventari precedenti!): «Un livre des messes de mortuis escript a la main» (cfr. PERKINS, p. 66).

43 I-MOd, *Fabbriceria*, registro 68: 1555-1566, c. 70v. Felice Bergolli (Brégoli, in forma modernizzata?), nome fino ad ora sconosciuto nella storia dell'arte libraria modenese, è evidentemente un parente di don Antonio Bergolli e del fratello Antonio Maria, documentati come stampatori in città tra il 1519 e il 1538 (Antonio Maria fino al 1528, anno della sua morte). Cfr. EMILIO PAOLO VICINI, *La stampa nella provincia di Modena*, in *Tesori delle biblioteche d'Italia. Emilia-Romagna*, a cura di Domenico Fava, Milano, Hoepli, 1932, pp. 503-506; GIORGIO MONTECCHI, *Aziende tipografiche, stampatori e librai a Modena dal Quattrocento al Settecento*, Modena, Mucchi, 1988, p. 11.

44 Troviamo frequentemente i nomi di maestri e cantori della cappella pontificia, come Carpentras, De Silva, Bruhier, Penet, La Fage, Lheritier, e di compositori ampiamente rappresentati nei codici vaticani dei primi anni del Cinquecento, come Despres, Mouton, Richafort; un canone è attribuito allo stesso Leone X, e molte concordanze particolari sono state notate con il cosiddetto *Codice Medici*, una lussuosa antologia musicale donata nel 1518 da Leone X al nipote Lorenzo il Magnifico (I-Fl 666) (cfr. PONGILUPPI, *Il fondo musicale* cit, pp. 17-19).

re o minore consistenza[45]. Comunque, il redattore indicava con ogni probabilità i manoscritti polifonici dell'Archivio capitolare, tuttora conservati, ma dei quali ignoriamo lo stato di conservazione al momento della stesura dell'inventario (sappiamo per esempio che soltanto una ventina di anni dopo essi furono interamente restaurati da Orazio Vecchi). Negli anni Sessanta del Cinquecento, i «Vecchi» potevano essere senz'altro gli autori dei primi decenni del secolo[46]; e vediamo dalla Tavola 1 che dietro questa espressione un po' sbrigativa dovrebbero esserci non solo musicisti attivi a livello locale, come i fratelli Giacomo e Lodovico Fogliani, o il francese Eustachius Gallus (o *de Monteregali*), ma anche e soprattutto nomi di fama internazionale come Josquin, Mouton, Carpentras, Richafort.

LE LAMENTAZIONI

Tornando alle stampe, il nostro inventario cita due raccolte di Lamentazioni per la Settimana santa, entrambe a cinque voci. Una [**17**] è del già ricordato Contino[47]:

---

45 È sinonimo di libro-parte per esempio in un repertorio dalla cattedrale di Arezzo: «E a dì 2 di genaio 1585 ho ricevuto […] il p.° et 2° libro di mottetti a 5 in 5 pezzi coperti di cartone di iachetto item il p.° libro di messe di pietro vinci in sei pezzi. Item i salmi a 5 di vinc.° ruffo in cinque pezzi […]» (citato, insieme ad altri documenti con espressioni analoghe, in CORRADINI, p. 14); mentre nell'inventario del 1611 dei libri della cappella della basilica di Santa Barbara di Mantova, l'elenco dei volumi *in folio*, manoscritti e a stampa, termina con questa espressione: «che sono in tutto Pezzi N.° 13» (cfr. BARBLAN, p. XXIII).

46 'Vecchi' sono definiti ad esempio nel 1558 alcuni codici manoscritti redatti nel periodo 1512-1527 della basilica di San Petronio a Bologna (cfr. TIRRO, pp. 13-21); 'vecchi' ugualmente sono chiamati tre libri degli anni 1518-1521 (due dei quali oggi formano il ms. I-Rvat C.G. XII.2) nell'inventario della Cappella Giulia del 1559-1566 (cfr. DEAN, p. 476).

47 Le lamentazioni di Contino del 1561 si trovano anche in Santa Maria Maggiore a Bergamo nel 1567 e nel 1586 (non più presenti invece nell'inventario del 1628; cfr. BARONCINI, pp. 120, 122); quelle registrate in un inventario del 1700 della cattedrale di Brescia (cfr. SALA, p. XVIII), potrebbero essere anche l'edizione Brescia, Tomaso Bozzola, 1588 (C3540) (con stesso titolo e stesso organico, ma diverse intonazioni: cfr. 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: 199).

GIOVANNI CONTINO, *Threni Ieremiae cum reliquis ad Hebdomadae sanctae officium pertinentibus* […], Venezia, Girolamo Scotto, 1561. 5 libri parte [C3539].

L'altra [**18**] è di Morales, di cui sono note due edizioni postume uscite contemporaneamente:

CRISTÓBAL DE MORALES, *Lamentationi di Morales a quatro, a cinque et a sei voci. Novamente per Antonio Gardano con ogni diligentia stampate, et date in luce*, Venezia, Antonio Gardano, 1564. 5 libri-parte [M3607].

ID., *Lamentationi di Morales a quattro, a cinque et a sei voci. Novamente con ogni diligentia stampate, et date in luce*, Venezia, Francesco Rampazetto, 1564. 5 libri-parte [M3608].

Le lamentazioni contenute in questa raccolta del 1564 compaiono per la prima volta - con un ordine diverso e insieme a composizioni analoghe di altri autori - nel codice della Cappella Giulia XII.3, datato 1543. Il manoscritto vaticano, riportando i nomi dei compositori, svela un inganno dell'edizione a stampa: contrariamente a quanto indicato nel titolo di quest'ultima, infatti, soltanto le ultime quattro lezioni (a quattro, cinque e sei voci) sono di Morales, mentre le prime cinque (a quattro voci) sono di Costanzo Festa. Questa attribuzione, confermata da elementi stilistici, viene comunemente accettata dagli studiosi[48]. In ogni caso, la raccolta delle lamentazioni 'di Morales' sembra aver avuto molta fortuna, forse per la linearità dell'intonazione e l'intelligibilità del testo[49]. Esse

48 La corretta paternità delle prime cinque lamentazioni fu proposta per la prima volta da SAMUEL RUBIO, *Las dos ediciones de las Lamentaciones de Morales, del año 1564, son una farsa editorial*, «Tesoro sacro-musical», LII (1969), pp. 25-28; cfr. ROBERT STEVENSON, *Landmark Contributions to Cristóbal de Morales Scholarship, 1953-2003*, in *Cristóbal de Morales* cit., pp. xxxix-lii: xli; MARTIN HAM, *The Canon*, *ibidem*, pp. 263-296: 272. Nella scheda di I-Rvat C.G. XII.3 in LLORENS, *Le opere musicali* cit., pp. 63-67, sono trascritte le didascalie con i nomi degli autori; di ogni lezione inoltre sono riportati gli incipit testuali e il numero di voci di ogni sezione. Il contenuto del codice può essere confrontato con quello delle due raccolte a stampa: cfr. LEWIS, *Antonio Gardano* cit, vol. III, pp. 228-230 (per l'edizione Gardano); *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI et XVII siècles conservés a la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala*, Upsala, Almqvist & Wiksell, tomo I: *Musique religieuse I*, par Rafael Mitjana, 1911, coll. 305-306 (per l'edizione Rampazetto, con riproduzione del frontespizio). Una chiara tabella con le principali concordanze tra manoscritti ed edizioni a stampa è offerta da HAM, *Worklist* cit., pp. 299, nn. 152-165.

49 Rodolfo Baroncini le considera un 'classico' della seconda metà del Cinquecento, riportando il significativo giudizio di Pietro Ponzio a proposito del genere delle Lamentazioni: «Né si deve in simili componimenti far inventione alcuna, o almeno poche, ma solo esprimere le parole come si vede nelle lamentazioni di Morales, Gioanni Nasco, Gioanni Contino» (PIETRO PONZIO, *Ragionamento di musica*, Parma, Erasmo Viotto, 1588; cfr. BARONCINI, pp. 75, 117n.). Frank D'Accone le accosta in particolare alla tradizione toscana della musica sacra per la Settimana santa, fedele agli ideali di sobrietà contrappuntistica e aderenza al testo (cfr. D'ACCONE 1983, pp. 530-535).

risultano presenti in un buon numero di fonti manoscritte, nelle quali le prime cinque lezioni - meno diffuse - vengono date quasi sempre come anonime, mentre le ultime quattro vengono sempre esplicitamente assegnate a Morales. Le stampe uscirono quando i due autori erano scomparsi ormai da diversi anni; gli editori non inserirono alcuna lettera dedicatoria, e, senza rispettare le attribuzioni del codice vaticano, riportarono soltanto, nel frontespizio, il nome di Morales, forse all'epoca più popolare. Oggi gli esemplari superstiti delle due edizioni sono molto rari, ma questo dato non ci dice nulla sull'effettiva diffusione in antico, considerando le moltissime occasioni di dispersione cui andava incontro questo genere di stampe[50].

Non solo: a questo proposito, possiamo osservare che la citazione delle lamentazioni di Morales nell'inventario modenese offre un appiglio per sostenere che sia esistita un'edizione precedente oggi del tutto scomparsa e dimenticata. Il documento infatti è datato al primo gennaio 1564 e, ragionevolmente, dovrebbe contenere opere uscite al più tardi nel 1563; mentre le edizioni che conosciamo recano entrambe esplicitamente e inequivocabilmente l'indicazione del 1564. Tendendo a escludere, per come è formulata, che la voce dell'inventario faccia riferimento a copie manoscritte, l'incongruenza cronologica, naturalmente, può essere spiegata anche con ipotesi diverse: per esempio, immaginando che almeno una delle due edizioni fosse disponibile sul mercato già un po' di tempo prima del 1564, o supponendo che l'elenco modenese sia stato in realtà compilato più avanti nel corso dell'anno, ma ascritto arbitrariamente al primo gennaio, data più solenne e più appropriata per un inventario patrimoniale. Quest'ultima supposizione - per quanto strana - sembrerebbe trovare una conferma nella seguente nota riportata sugli Atti capitolari, di poco posteriore alla data dell'inventario:

> «E addì ditto [14 marzo 1564] io Christofforo massaro pagai cinque libri da canto de lamentazioni p. la scola del canto al s.re ms. Francesco Tassoni computandoli la ligatura

50 Dell'edizione Gardano sono rimasti tre esemplari (completi a Lucca e Monaco, incompleto a Bologna), dell'edizione Rampazetto uno soltanto (completo, a Uppsala). Negli inventari antichi, sono segnalate in Santa Maria Maggiore a Bergamo, tra il 1567 e il 1628 (cfr. BARONCINI, pp. 120, 122). Per quanto riguarda la tradizione manoscritta, alle fonti riportate in HAM, *Worklist* cit. è da aggiungere almeno un codice della chiesa medicea di San Lorenzo di Firenze redatto nel 1559, con tre lezioni di Morales (I-Fsl N/2; cfr. D'ACCONE 1983, pp. 520-521); segnaliamo anche le «Lamentationi a cinque di Morales, a mano» citate in un inventario della cattedrale di Reggio Emilia del 1577 (cfr. RONCROFFI, p. 35n.). Per alcune intonazioni non pubblicate nel 1564, e per una descrizione delle numerose copie manoscritte con testi differenti, cfr. MICHAEL NOONE-GRAEME SKINNER, *The* nuevo rezado*, Music Scribes, and the Restoration of Morales's Toledo Lamentation*, in *Cristóbal de Morales* cit., pp. 3-20; HAM, *The Canon* cit., pp. 272-277.

di Felice Bergolo lire due de contanti delli denari havea in mani di loro bursato mi disse al [il?] Bergamozo […]»[51].

Nel marzo del 1564 infatti «cinque libri da canto de lamentazioni» potevano benissimo essere quelli di Morales; e il fatto che nell'inventario del 1604 si citeranno curiosamente le «Lamentationi di Morali, et Gio. Contini a *4*», e non a cinque, come ci aspetteremmo, più che certificare un'edizione differente sconosciuta, fanno piuttosto pensare che si usassero più spesso le lezioni di Festa a quattro voci, per le quali il quinto libro della raccolta non serviva[52]. D'altra parte, ecco un'altra registrazione riferita a lamentazioni, ma questa volta tratta dai libri della Fabbriceria e di alcuni anni precedente la data dell'inventario:

«E adi 13 dicto [aprile 1557] a don Orio Frignan maistro de canto et della capella per haver mandà a Venezia a comprare li libri delle lamentazioni --- l. 0.11»[53].

Essa sembra riaprire la questione di una eventuale edizione a noi ignota, poiché nel 1557 non si sarebbero potute acquistare le raccolte che noi conosciamo né di Contino, né di Morales. C'è però anche la possibilità che uno o entrambi questi appunti di spesa si riferiscano ad altre opere, non citate nell'inventario e andate perdute; se così fosse, quello che osserviamo è un 'consumo' particolarmente intenso del genere della lamentazione, tale da indurre la Fabbriceria a procurarsi più raccolte diverse nel giro di pochi anni, le quali si aggiungevano per altro alle composizioni presenti sui codici polifonici manoscritti (nel Ms. mus. IX)[54].

---

51 I-MOd, *Atti capitolari*, volume A.II: 1542-1601, c. 53v. Non ho trovato nei registri della Fabbriceria un'annotazione corrispondente; la registrazione cronologicamente più vicina è la seguente: «E a di 25 feb.° [1564] […] al R.do Ms. Anibale arciprete che s'avria spese in quatro libri de canto p. la scola come apare p. una police --- l. 5.1» (da I-MOd, *Fabbriceria*, filza 68, registro 1555-1566, c. 71v), ma parla di quattro, e non cinque libri.

52 Le stesse ambiguità nell'indicare il numero di voci si riscontrano anche, e in modo ancora più eclatante, negli inventari di Santa Maria Maggiore di Bergamo. Nel 1567 si elencano «Copie n.o 3 di Lamentationi de Morales [5 libri], Gia. Nasch [4 libri] et Joan Contin [5 libri] in tutto libri *13* [!]»: come si vede, i conti non tornano, ma nel 1586 si dice chiaramente: «Libri *quatro* [!] di Lamentationi a quattro, cinque e sei voci di Morales coperti di cartone» (ma anche, stranamente: «Libri *quatro* di Lamentationi di Gioan Contino […]»). Oscillanti anche gli inventari successivi, quando questa raccolta era forse ormai uscita dal repertorio della cappella: nel 1598 troviamo infatti ancora le «Lamentazioni del moralis à *4*», ma nel 1628 le «Lamentationi del morales a *5*» (cfr. BARONCINI, pp. 120, 122; PADOAN, pp. 195, 202).

53 I-MOd, *Fabbriceria*, filza 68, registro 1555-1566, c. 17r.

54 L'ipotesi di un'edizione perduta comunque non va mai sottovalutata: il fenomeno della dispersione delle edizioni musicali - fortemente soggette al logorio dell'uso - potrebbe essere infatti molto più esteso di quanto pensiamo (sono le osservazioni di LUIGI COLLARILE, *Considera-*

OSSERVAZIONI GENERALI

Al di là di alcuni problemi identificativi, è abbastanza evidente comunque che il repertorio modenese risulta particolarmente aggiornato: la maggior parte delle opere sono di pochi anni precedenti alla data del primo gennaio 1564 posta in testa all'elenco. In particolare, spiccano i nomi di alcuni compositori legati al Concilio di Trento, che si era concluso da meno di un mese: si tratta naturalmente di Contino, Kerle, Jachet de Mantua e Ruffo, appartenenti di fatto a generazioni diverse, ma accomunati da una significativa produzione sacra tra gli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta (per molti naturalmente continuata anche dopo). All'inizio del 1564, il legame di questi musicisti con il Concilio era evidente non tanto per la partecipazione diretta (documentata soltanto per Contino, per poche settimane a cavallo tra il 1545 e il 1546) o per l'esecuzione di composizioni nelle varie sessioni (come sappiamo accadde per le *Preces speciales* di Kerle, nel 1562), quanto piuttosto per lo stretto rapporto da essi tenuto con alcuni dei cardinali più noti e più influenti dell'epoca, tutti a vario titolo impegnati nei lavori tridentini: Cristoforo Madruzzo (vescovo di Trento) per Contino, Otto Truchsess (che partecipò al Concilio nel 1563) per Kerle, Guglielmo Gonzaga (legato papale a Trento dal febbraio 1561 al marzo 1563) per Jachet, Bernardo Navagero (legato papale al Concilio dal marzo 1563) e Carlo Borromeo (segretario di stato del papa dal 1560, partecipò al Concilio tra il 1562 e il 1563) per Ruffo[55]. Sarebbe interessante poter collegare la presenza in duomo nel gennaio del 1564 delle opere di questi autori all'influsso - magari un consiglio, o un semplice scambio di informazioni - esercitato sui canonici dai vescovi di Modena dell'epoca, il cardinal Giovanni Morone e Egidio Foscarari: entrambi infatti alternarono periodi di residenza in città con la partecipazione alle sessioni tridentine e con missioni diplomatiche, e se non

zioni sull'attività di Claudio Merulo (1566-1570), «Fonti musicali italiane», XII (2007), pp. 7-37: 11-12).

55 La bibliografia sui rapporti tra il Concilio di Trento e la musica è molto ampia e conosciuta; per i singoli musicisti citati, sono senz'altro fondamentali le voci delle principali enciclopedie con relative indicazioni bibliografiche. Nello specifico: per i rapporti di Madruzzo ed Ercole Gonzaga con Girolamo Scotto, editore principale di Jachet de Mantua e Contino, cfr. JANE BERNSTEIN, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 157-160; per la carriera e la notorietà di Ruffo prima del 1564, e per l'atteggiamento degli ecclesiastici nei confronti della musica sacra in quel periodo, cfr. i primi due capitoli della classica monografia di LEWIS LOCKWOOD, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini-Universal Edition, 1970; per il contesto ecclesiale umbro-romano negli anni del Concilio, nel quale operò Kerle, cfr. CILIBERTI, pp. 237-246.

conobbero forse direttamente i musicisti in questione, furono però senz'altro in frequente rapporto con i cardinali loro patroni[56].

In realtà, una partecipazione dei vescovi nella scelta del repertorio della cappella della cattedrale è molto difficile da dimostrare[57]; rimane comunque come dato di fatto la presenza nell'inventario del 1564 di edizioni che erano tra le più nuove e le più interessanti nel campo della musica sacra dell'epoca. E davvero, se le consideriamo insieme ai libri di alcuni autori di fama degli anni Quaranta-Cinquanta, come Morales e Rore, e alle composizioni dei polifonisti 'classici' dei primi decenni del Cinquecento, abbondantemente rappresentati nei corali manoscritti, il repertorio della cappella modenese ci appare notevole per quantità, qualità e ampiezza cronologica delle composizioni; più ricco per certi aspetti di quello di altre importanti cappelle musicali coeve di cui conosciamo elenchi di libri musicali, nei quali quasi mai sono citate le raccolte di più recente pubblicazione. Così per esempio a Roma, nella Cappella Giulia della basilica vaticana, un inventario databile tra il 1559 e il 1566 mostra principalmente manoscritti e stampe anteriori al 1550

56 Morone, in particolare, vescovo di Modena dal gennaio 1533 al maggio 1550 (e lo sarà di nuovo dal febbraio 1564 al novembre 1571), fu uno dei più importanti diplomatici della Santa Sede, e partecipò al Concilio come legato papale nell'ultima fase (aprile-dicembre 1563), insieme al vescovo di Verona Navagero; il domenicano Foscarari, vescovo di Modena dal maggio 1550 al febbraio 1564, partecipò al Concilio tra il 1551 e il 1552, e di nuovo dall'aprile 1561 fino alla conclusione, e per tutta la sua carriera si mantenne in stretto contatto col cardinal Morone. Su quest'ultimo, la bibliografia è molto ampia; per uno sguardo anche alla sua attività di vescovo modenese, cfr. PEYRONEL-RAMBALDI, *Speranze e crisi* cit., e la sintesi bio-bibliografica di RICCARDO FANGAREZZI, *Giovanni Morone. Una cronologia della vita*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi», s. XI, XVII (1995), pp. 223-252. Per il suo discepolo-collega nell'azione pastorale e diplomatica, cfr. SIMONA FECI, s.v. «Foscarari, Egidio», in *DBI*, vol. 49, 1997, pp. 280-283.

57 Esiste in verità un episodio documentato che riguarda l'interesse di Morone verso la musica di chiesa, ma è in negativo, ed è di molti anni precendente il Concilio: si tratta del bando della musica figurata dalla cattedrale, imposto, senza grande successo, tra il 1537 e il 1538 e tra il 1540 e il 1541, in quanto causa di distrazione per i sacerdoti e impedimento alla partecipazione dei fedeli alla preghiera. L'episodio è narrato da RONCAGLIA, *La Cappella* cit., p. 24, citando una cronaca cittadina, e, con documentazione diversa, da PEYRONEL-RAMBALDI, *Speranze e crisi* cit., pp. 123-124; i dati sono ripresi da MICHELINO SORBI, *La Cappella musicale del Duomo di Modena negli anni precedenti la controriforma*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi», serie XI, XX (1998), pp. 37-60. Questa proibizione contribuì a dare al Morone la fama di nemico della polifonia (cfr. LOCKWOOD, *The Counter-Reformation* cit., pp. 44-45, 77-79; BERNSTEIN, *Music and Culture* cit., p. 104), ma potrebbe essere interpretata in positivo come segno di estremo interesse per il problema. Ricordiamo che Morone, vescovo di Novara dal 1552 al 1560, fu dedicatario nel 1563 del *Missarum liber primus* di Michele Varotto (V987), sacerdote e maestro di cappella di quella città: cfr. *Table of Dedicatees Italian Music Editions (1536-1572)* in BERNSTEIN, *Music and Culture* cit., p. 201.

(e quasi la metà dei brani sono di Carpentras, Festa, Morales)[58]; e sempre a Roma, nella chiesa di San Luigi dei Francesi, un elenco del 3 maggio 1562, ripetuto identico nel marzo del 1571, cita quasi esclusivamente composizioni manoscritte e a stampa di area francese degli anni Trenta[59]. Nella cattedrale di Siena, gli inventari del 1557 e del 1563 non riportano opere che vadano oltre gli anni Quaranta, con l'eccezione di una raccolta di messe di Jachet de Mantua che potrebbe essere del 1554, del 1555 o del 1561[60]; e per tornare in area padana, andando però indietro di qualche anno, un caso particolare è rappresentato dall'inventario della basilica di San Petronio di Bologna datato 1558, che riporta una grande quantità di musica, ma tutta almeno apparentemente manoscritta, con l'eccezione dei due libri delle messe di Morales del 1544[61].

Certamente simili confronti non possono essere fatti in termini assoluti, perché come già osservato gli inventari non coincidevano necessariamente con il repertorio d'uso, che poteva comprendere anche opere della più recente produzione editoriale per qualche motivo non incluse nel patrimonio della chiesa. Ma bisogna anche aggiungere che la cappella della cattedrale di Modena - come dimostrano le annotazioni dei salariati della Fabbriceria - aveva un organico piuttosto ampio e soprattutto stabile già all'inizio del secolo, con una media di otto cantori adulti e un numero non precisato di *putti*, oltre naturalmente al maestro e all'organista; questo spiega come essa potesse affrontare senza problemi qualsiasi genere di musica figurata, e rivela una tradizione di esecuzioni polifoniche che trova pochi riscontri nelle città di media grandezza[62].

---

58 Cfr. DEAN; il commento complessivo sul repertorio è alle pp. 482-485. Una situazione simile a quella della Cappella Giulia doveva essere quella della Cappella Sistina: *ibidem*, pp. 484-485.

59 Cfr. PERKINS, pp. 60-61.

60 Cfr. D'ACCONE 1990, pp. 732-734; D'ACCONE 1993, pp. 351-355.

61 I-Bsp, *Fabbriceria*, *Cappella musicale*, filza 414: «Inventari di musica 1559 [recte: 1558]-1796», fasc. 27.a. L'inventario della cappella di Santa Maria Maggiore di Bergamo del 1567, cui abbiamo accennato a proposito delle lamentazioni di Contino e Morales, è citato ma non trascritto in BARONCINI, pp. 75, 120; un esame completo di questo documento potrebbe rivelarsi interessante. Meno significativo invece il confronto con l'inventario – pur ricchissimo e dettagliato - dell'Accademia Filarmonica di Verona del 1562, integrato con la lista dei libri perduti al 1564 (cfr. TURRINI, pp. 87-95), perché del tutto eccezionale era la natura di questo sodalizio culturale. Anche due degli inventari dei libri musicali dell'importante confraternita modenese di San Pietro Martire, recentemente pubblicati (cfr. LUCCHI), seppure all'incirca coevi (1556, 1572), offrono un paragone valido fino a un certo punto, perché le tradizioni, gli organici e le esigenze liturgiche di una confraternita erano molto diverse rispetto a quelle di una cattedrale (e, nel caso specifico, non risulta per altro alcun libro in comune).

62 Per gli anni dal 1555 al 1632 ho potuto verificare personalmente gli organici della cappella sui registri della Fabbriceria (sette cantori nel 1556, otto nel 1557-1563; per gli anni successivi,

L'inventario del 1604

Passando ora all'inventario successivo, trascorrono esattamente quarant'anni. Dopo Antonio Capretti, ritiratosi spontaneamente dopo 23 anni di servizio, il 16 febbraio del 1584 i canonici avevano nominato maestro di cappella il modenese Orazio Vecchi, che all'epoca era già stato attivo nella cappella del duomo di Siena e di Salò, e che era già noto nell'ambiente musicale per alcune raccolte profane di grande successo pubblicate a Venezia da Angelo Gardano[63]. Orazio Vecchi rimase con questo incarico soltanto due anni; come annotato sugli Atti capitolari al 4 gennaio del 1586, egli venne licenziato per aver trattato di nascosto per essere assunto come maestro di cappella nel duomo di Reggio Emilia. Gli successero nella carica Giovanni Battista del Porto detto il Magnanino, ex-cantore, fino alla morte (avvenuta il 2 febbraio 1592), e Fabio Richetti, organista e organaro (dal febbraio 1592); nell'aprile 1593, i canonici dettero nuovamente il posto Orazio Vecchi, appena tornato dal lungo soggiorno nelle terre reggiane con una fama ulteriormente accresciuta[64].

A noi interessa una nota degli Atti capitolari riportata poco dopo il licenziamento di Vecchi:

> «A di 8 detto [gennaio 1586] / Ms. Horatio de Vecchi già m.ro della Capella del Duomo renontiò li libri, che gli erano stati dati nel principio del suo ufficio, li quali libri tutti egli hà ridutto in molto migliore termine che non erano prima, perché sono stati relegati, et racontiati ove facea di bisogno»[65].

Questi restauri ai libri curati da Orazio Vecchi nel biennio 1584-1585 non hanno riscontro nei conti della Fabbriceria; dai quali però si ricava l'informazione

---

cfr. Tavole 2 e 3); per il periodo precedente si possono prendere i dati non sistematici riportati da RONCAGLIA, *La Cappella* cit., pp. 21, 25 (sette-nove cantori tra il 1505 e il 1520, sei nel 1542).

63 Cfr. RONCAGLIA, *La Cappella* cit., pp. 26, 30, 33, 34; Vecchi fu nominato il 16 febbraio 1584 (cfr. nota 10) e confermato il 23 dello stesso mese. Per una bibliografia di Orazio Vecchi, rimandiamo ai titoli indicati alla nota 1.

64 Cfr. RONCAGLIA, *La Cappella* cit., pp. 36, 37, 45, 46 (con alcune piccole imprecisioni nella trascrizione dagli Atti capitolari: Giovanni Battista dal Porto venne nominato il 7, e non il 4 gennaio 1586, e gli furono assegnate l. 100 di salario, non 200).

65 I-MOd, *Atti capitolari*, volume A.II: 1542-1600, c. 158r; citato già da RONCAGLIA, *La Cappella* cit., p. 36.

di interventi eseguiti nel 1593, pochi mesi dopo il ritorno nella direzione della cappella:

> «1593 / A di 17 luglio / […] / A m.ro fran(ces)co Gadaldini libraro p. havere racconciato una parte delli libri da canto figurato, che hà nelle mani il m.ro di Capella --- l. 4 / Al R.do Ms. Horatio Vecchio m.ro di Capella p. tante dice haver spese in carta da raconciare d(et)ti libri --- l. 0.12»[66].

> «A di d.° [4 dicembre 1593] A ms. Franc.° Gadaldini d'ord(in)e di Mons. Arciprete Mass(ar)o p. havere raconciato l'altra parte delli lib(ri) della capella --- l. 4»[67].

Le annotazioni degli Atti capitolari e dei registri della Fabbriceria fanno pensare che Orazio Vecchi completasse negli anni Novanta l'opera di restauro dei libri musicali iniziata una decina di anni prima; in ogni caso, dimostrano la sua attenzione nei confronti degli antichi monumenti polifonici della cappella[68]. In cosa consistettero le 'migliorie' di Orazio Vecchi? Non è naturalmente possibile ricostruirle con esattezza, ma è verosimile ricondurre ad esse i brani nuovi copiati in scrittura tardo-cinquecentesca nelle pagine rimaste vuote nella redazione originaria di alcuni codici[69], e soprattutto le etichette cartacee che oggi troviamo incollate sulla coperta di quattro volumi. Su di esse è riportato un titolo - più o meno esteso - appropriato al contenuto del codice, in un caso con esplicita citazione dell'intervento di Orazio Vecchi: «[…] opera ab iniuria temporum a Vecchio vindicata»[70]. Non è da escludere che etichette dello stesso tipo siano state applicate a

---

66 I-MOd, *Fabbriceria*, filza 70, registro 1593-1594, c. 33r. I Gadaldini, librai ed editori, originari del Bergamasco, avevano una bottega-tipografia a Modena in via del Castellaro; la loro attività editoriale è documentata tra il 1544 e il 1629, quella di Francesco, in particolare, dal 1591 al 1604 (cfr. VICINI, *La stampa* cit., pp. 507-513).

67 I-MOd, *Fabbriceria*, filza 70, registro 1593-1594, c. 34v. Come abbiamo visto sopra, un ulteriore restauro, eseguito su un volume di Morales, fu pagato il 15 giugno 1594.

68 La possibilità che alcuni brani specifici contenuti nei codici rinascimentali del duomo abbiano ispirato alcuni aspetti della creatività di Orazio Vecchi è presa in considerazione da GIOVANNI INDULTI, *Sacro e profano, nuovo e antico nei Mottetti di Orazio Vecchi*, in *Il Theatro dell'udito* cit., pp. 265-314: 277-279.

69 Si tratta del versetto *Deus in adiutorium* nei mss. I, XI e XII, e alcuni falsibordoni sui testi del *Miserere* nei Mss. mus. II e XII; cfr. PONGILUPPI, *Il fondo musicale* cit., pp. 24-25; SCHIAVONE, *Orazio Vecchi* cit., pp. 36-37.

70 Le etichette - accomunate dalle stesse caratteristiche grafiche (doppia linea in inchiostro nero come cornice, scrittura gotica elegante con capilettera a nastrie e filetti a penna) - si trovano sui Mss. mus. IV («Jacobi et Ludovici Foliani / olim cathedralis Mutinæ / Magistri opera ab iniuria te[m]/porum a Vecchio vindicata») e XII («Liber psalmorum / Jacheti et aliarum / rerum selectarum»), e sulle Stampe mus. I («Liber Missarum / Diversorum mu/sicorum) e V («Didaci Ortiz / variæ modulati/ones»).

un numero maggiore di libri, e che oggi siano andate perdute. Viene comunque il sospetto che ancora nel 1861 potesse leggerle l'allora maestro di cappella Angelo Catelani quando redasse il primo elenco moderno dei libri musicali del duomo di Modena[71]: così si spiegherebbero certe sue particolari definizioni in latino date ai codici, come «Missae plur. excellentiss. virorum», per il Ms. VI, e «Liber missarum excellentiss. virorum» per il Ms. X, definizioni che oggi non hanno più riscontro sui codici stessi, ma che sembrano comunque copiate da didascalie antiche, piuttosto che non formulate *ex novo* a metà Ottocento.

Ma veniamo ora all'elenco. Si tratta dei libri della cappella consegnati in data 11 ottobre 1604 al nuovo maestro Geminiano Capilupi, che andava a prendere il posto di Orazio Vecchi. Lo redige il massaro del Capitolo, don Angelo Mondadori, sugli Atti capitolari, all'interno dei quali per altro è l'unica attestazione dell'avvicendamento nella direzione della cappella (imposto - come attestano altre fonti - dal vescovo, e non gradito né ai Canonici, né alla Comunità municipale)[72]. Esso ci testimonia il patrimonio librario della cappella - senza, ribadiamo, coincidere necessariamente con il suo repertorio - dopo circa undici anni di magistero di Vecchi; sebbene sia già stato pubblicato[73], lo trascriviamo anche in questa sede, con gli stessi criteri dell'elenco precedente (le voci coincidenti hanno la stessa numerazione):

> Adi 11 ottobre 1604. / Consegna delli Libri / della Capella / Furono consignati da me Angelo Mondatori li infr.ti libri al m.co ms. Gem(inia)no Capiluppi elletto nuovam.te p. m.o di Capella

Libri piccoli:	[19]	Vespri a 5. scritti a penna usi. di Jachet
	[11]	Introiti di Gio. Contini a 5. [1560] [St. mus. III]
	[20]	MAGNIFICAT DI PAOLO ISNARDI A 5. [1582]
	[16, 17]	Lamentationi di Morali, et Gio. Contini a 4 [1564?, 1561]

71 Cfr. ANGELO CATELANI, *L'archivio di musica della cattedrale di Modena*, «Gazzetta Musicale di Milano», XIX/42 (20 ottobre 1861), XIX/44 (3 novembre 1861); XIX/46 (17 novembre 1861); XIX/47 (24 novembre 1861); XIX/50 (15 dicembre 1861); XIX/51 (22 dicembre 1861); XX/1, suppl. (5 gennaio 1862). Il primo articolo è dedicato ad una introduzione generale, il secondo e il terzo ai manoscritti, i seguenti alle stampe musicali antiche. I titoli di Catelani vengono ripresi (copiati da quest'ultimo, o direttamente dai volumi?) in DONDI, *Notizie* cit., pp. 163-164, nonchè sulle etichette moderne applicate su alcuni codici dopo i restauri degli anni Settanta.

72 Cfr. RONCAGLIA, *La Cappella* cit., pp. 65-67, 79-80.

73 Cfr. *Ibidem*, pp. 80-81; PONGILUPPI, *Il fondo musicale* cit., pp. 20-21.

	[21]	Te Deũ Laudamus a penna a 4.
	[22]	Messe a penna a 4 e a 5. in foglio [Ms. mus. X ?]
	[23]	Voci di X.sto a tre.
	[24]	Messe di Lod.co Vittorio [1583] [St. mus. XI]
	[25]	MAGNIFICAT DI MORALIS
	[26]	Hinni di Palistrina [1589] [St. mus. XVI]
	[13]	Messe da Morti.
Seguita	[27]	Libro di Salmi di Jachet [Ms. mus. XII]
	[28]	Salmi di Giacomo Fogliani. [Ms. mus. XI]
	[29]	Liber plebis.
	[30]	Salmi dell'Isnardo
	[31]	Fragmenta Diversor.
	[32]	Missę, motecta, Himni diversor. strazzato
	[33]	Opera Roserini, et Eustachij [Ms. mus. III?]
	[34]	MISSE DIVERSOR. [ST. MUS. I ?]
	[1]	Missę Christofori Moralis [1544] [St. mus. II]
	[35]	Missę Viror. excellentiũ. [Ms. mus. VI ?]
	[36]	Officiũ hebdomadę sanctę Thomę Lod.ci de Victoria [1585] [St. mus. XIII]
	[37]	OPERA JACOBI, ET LUDOVICI FOGLIANI [MS MUS. IV?]
	[15?]	Liber Responsorior. [Ms. mus. II]
	[38]	Missę Petraloisij prenestini. [1590] [St. mus. XVII]
	[39-41]	Tre libri cop(er)ti di corame già dati da Mons. Ill.mo et / Rd.mo Gasparo Silingardi Vescovo [Mss. mus. VII, VIII.A, VIII.B]

I MANOSCRITTI

La prima voce [**19**] descrive una raccolta manoscritta, consumata dall'uso, dedicata ai Vespri «di Jachet», forse in libri-parte (come farebbe supporre l'espressione che la precede: «libri piccoli»); per questo sembra una nuova acquisizione rispetto ai pezzi 'grandi' del 1564. La sua identificazione suscita in ogni caso qualche problema, dal momento che non risultano alle nostre conoscenze salmi a cinque voci di Jachet de Mantua, e nemmeno dell'altro - meno celebre - Jachet della storia della musica rinascimentale (Berchem), per cui risulterebbe la prova di una composizione sconosciuta e perduta. Quanto alla voce segnata un po' più sotto nell'elenco [**27**]: «Libro di Salmi di Jachet», essa si riferisce senz'altro all'attuale Ms. mus. XII dell'Archivio capitolare, che comprende, come abbiamo visto nella Tavola 1, una serie di salmi a quattro voci di Jachet de Mantua, e che reca sulla coperta anteriore una delle etichette applicate al

tempo dei restauri librari di Orazio Vecchi, con la dicitura: «Liber psalmorum / Jacheti et aliarum / rerum selectarum».

Passiamo ora rapidamente in rassegna le altre voci dedicate ai manoscritti, per i quali sarà di riferimento la descrizione schematica della Tavola 1. Il Te Deum a quattro voci [**21**] ha corrispondenza soltanto con il brano contenuto nelle prime sei carte del Ms. mus. III. Il redattore dell'elenco potrebbe anche aver voluto citare l'intero codice indicandone soltanto il brano di apertura, ma in realtà, più sotto, già un'altra voce [**33**] sembra riferirsi con una certa precisione a questo manoscritto: «Opera Roserini, et Eustachii», indicando due degli autori rappresentati.
Le «Messe a penna a 4 e a 5. in foglio» [**22**] potrebbero essere quelle dell'attuale Ms. mus. X, su cui troviamo appunto - seppure in forma frammentaria a causa della caduta di alcune carte - due messe a cinque, e cinque messe a quattro voci; il codice non sarebbe altrimenti citato nell'elenco. L'indicazione delle «Voci di Cristo a tre» [**23**] è evidentemente da riferire a una *Passio* polifonica, per la Domenica delle palme o il Venerdì santo, genere molto diffuso nel Cinquecento; anche l'espressione «Liber plebis» [**29**] mi sembra spiegabile in un ambito musicale soltanto intendendo il termine *plebs* come sinonimo del più frequente *turba*, e dunque interpretandolo come parti della folla ancora per una Passione (il Ms. mus. IX contiene in effetti un frammento di una turba a sei voci, sul testo di san Giovanni). I «Salmi di Giacomo Fogliani» [**28**] sono certamente quelli del Ms. Mus. XI, mentre la voce «Opera Jacobi, et Ludovici Fogliani» [**37**] riprende chiaramente la dicitura dell'etichetta antica del Ms. mus. IV, già in parte citata: «Jacobi et Ludovici Foliani olim cathedralis Mutinae Magistri opera ab iniuria temporum a Vecchio vindicata». Le «Missae virorum excellentium» [**35**] potrebbero essere quelle dell'attuale Ms. mus. VI, catalogato nel 1861 con il titolo simile di «Missae plurimorum excellentissimorum virorum» (titolo, come abbiamo detto, tratto verosimilmente da una didascalia originaria); mentre «Fragmenta Diversorum» [**31**] e «Missae, motecta, himni diversororum strazzato» [**32**] sono espressioni non immediatamente riconducibili ad alcuno dei manoscritti esistenti, e potrebbero riferirsi a volumi oggi perduti. Le «Messe da morti» del 1604 corrispondono senz'altro al «libro grande coperto di negro di messe da morti notato á mano» citato nel 1564 [**13**]; mentre l'identificazione del «Liber Responsoriorum» con «li responsi di Constanzo Festa legati in foglio et notati á mano» [**15**] del 1564 può suscitare qualche dubbio per la scomparsa del nome dell'autore nella voce più recente (semplice dimenticanza, o sostituzione del volume antico con altra raccolta, qui lasciata anonima?)[74]. È verosimile che anche gli altri manoscritti finora menzionati

74 È quasi certo comunque che la voce del 1604 si riferisca al Ms. mus. II dell'Archivio capitolare, indicato appunto come «Liber responsoriorum» nelle descrizioni della seconda metà dell'Ottocento, quando forse era ancora presente una didascalia antica. Questo codice potrebbe anche essere una copia posteriore del libro di Festa, o una raccolta di altro autore. Almeno un

(o almeno la maggior parte) fossero già presenti nel 1564, indicati genericamente nell'inventario come «undeci pezzi de libri grandi delli Vecchi» (troppo azzardato cercare di riconoscerli sulla base delle indicazioni del 1604: troppi cambiamenti nella struttura dei codici sono intervenuti tra il 1564 e oggi). Sono invece senz'altro posteriori al 1564 i «Tre libri coperti di corame già dati da Mons. Ill.mo et Rd.mo Gasparo Silingardi Vescovo» [**39**-**41**], corrispondenti ai grossi volumi segnati Mss. mus. VII, VIII.A, VIII.B dell'Archivio capitolare, contenenti per lo più composizioni di Costanzo Porta (inni a 4-5 voci e salmi a due cori) e giunti alla cappella per tramite di Gaspare Silingardi, vescovo di Modena dal 1593 al 1607: questi ne era venuto in possesso evidentemente negli anni in cui era stato vicario episcopale a Ravenna (1578-1582), dove Porta fu in due periodi maestro di cappella nella cattedrale (1564-1574 e 1580-1589)[75].

PAOLO ISNARDI

I Magnificat di **Paolo Isnardi** (Ferrara 1536-1596) [**20**] corrispondono alla seguente pubblicazione:

PAOLO ISNARDI, *Magnificat omnitoni cum quatuor, quinque et sex vocibus*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1582. 5 libri-parte [I118].

La presenza di quest'opera non stupisce: innanzitutto perché l'autore, oggi poco conosciuto, godeva invece all'epoca di una buona notorietà, dovuta all'incarico prestigioso di maestro di cappella del duomo di Ferrara (dal 1573 al 1596), e ai legami con l'ambiente musicale della corte estense[76]; poi, soprattutto, perché la raccolta contiene una dedicatoria, datata 1° febbraio 1582, indirizzata proprio al Capitolo della cattedrale di Modena («ornatissimo canonicorum mutinensis aedis collegio»). Non sappiamo se ci furono motivi specifici a spingere Isnardi a questa scelta; il testo della dedica parla in termini generici di un debito di riconoscenza

ciclo di responsori per la Settimana santa, manoscritto o a stampa, è presente in quasi tutti gli inventari di libri musicali tra Cinque e Seicento; nel caso di manoscritti, a volte, come nel caso modenese di inizio Seicento, gli inventari non indicano l'autore, essendo sufficiente il genere liturgico per l'identificazione: per es. a Bologna, San Petronio, 1558: «Item uno libro novo picolo chiamato liber Responsoriorum di carte 40 […]» (I-Bsp, *Fabbriceria*, *Cappella musicale*, filza 414: «Inventari di musica 1559 [recte: 1558]-1796», fasc. 27.a, c. 1v); a Roma, Santo Spirito in Sassia, 1582: «un libro di responsori per la Settimana Santa» (cfr. MELELLA, p. 518).

75 Per notizie più approfondite su questi e gli altri manoscritti si rimanda a PONGILUPPI, *Il fondo musicale* cit.

76 Cfr. DANIEL GLOWOTZ, s.v. «Isnardi, Paolo» *MGG. Personenteil* cit., vol. 9, 2003, coll. 704-706. Un esemplare di quest'opera - proveniente dalla collezione ducale - si trova oggi alla Biblioteca Estense di Modena (I-MOe, Mus. F.599).

nei confronti dei canonici modenesi (chiamati «viri sapientissimi» e «humanissimi»), espletato appunto dando alle stampe alcune intonazioni di quello che è nelle Sacre scritture il cantico di ringraziamento per eccellenza, ovvero il Magnificat (intonazioni richieste «multis postulantibus», e composte «superioribus annis»). Non sappiamo se - com'era abitudine piuttosto diffusa - Isnardi ricevette dai canonici un qualche compenso in denaro; gli Atti capitolari e i registri della Fabbriceria non contengono alcun cenno in proposito (mentre nel 1603, come vedremo, per un'analoga dedica da parte di Geminiano Capilupi, i canonici discuteranno della questione in una seduta capitolare - rivelando per altro pareri discordi sul compenso da tributargli)[77].

Per i salmi dello stesso autore citati più sotto [**30**], ci sono tre possibili identificazioni:

> ID., *Psalmi omnes ad vesperas per totu annum, una cum tribus Magnificat, quorum unum tum pari, tum plena voce, ut libet cani potest* […] *quatuor vocum*, Venezia, Antonio Gardano, 1569. 4 libri-parte [I109]

ristampati nel 1571, 1580 e 1590 (I110-112); oppure:

> ID., *Psalmi omnes qui ad vesperas decantantur et compositiones falsi bordoni vulgo appellatae* […] *cum quinque vocibus*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1569. 5 libri-parte [I113].

ristampato nel 1579 (I114); o ancora:

> ID., *Omnes ad vesperas psalmi, qui falso (ut aiunt) bordonio concini possunt* […] *quatuor vocibus*, Venezia, Giacomo Vincenti & Ricciardo Amadino, 1585. 4 libri-parte [I120].

---

77 Sulla prassi delle dediche come fonte di guadagno supplementare per i musicisti o gli editori, cfr. ad esempio BERNSTEIN, *Print Culture and Music* cit., pp. 102-107. A Padova per esempio, tra il 1576 e il 1593, i Presidenti dell'Arca del Santo assegnarono regolarmente donativi in denaro a chi dedicava loro musiche a stampa o a manoscritte, in segno di riconoscenza, come si legge nelle deliberazioni, per l'omaggio ricevuto; finchè, tra il 1593 e il 1596, non decisero di interrompere questa nobile ma costosa prassi, di cui i compositori si stavano approfittando esageratamente. Cfr. JESSIE ANN OWENS, *Il Cinquecento*, in *Storia della musica al Santo di Padova*, a cura di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli, Vicenza, Neri Pozza, 1990, pp. 27-92: 48-50, 73-78; ID., *La Cappella musicale della basilica del Santo: alcune forme di mecenatismo*, in *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma* cit., pp. 251-263. La dedica a un'istituzione ecclesiastica poteva essere anche un omaggio interessato in vista di una eventuale futura assunzione (cfr. BERNSTEIN, *Print Culture and Music* cit., p. 106); fu questo il caso della dedica di Isnardi, desideroso di presentarsi ai canonici di Modena mentre il loro maestro di cappella (all'epoca Antonio Capretti) era in carica ormai da più di vent'anni?

DE VICTORIA

Due voci dell'inventario [**24**, **36**] sono dedicate a due volumi di **Tomás Luis de Victoria** (Ávila 1548ca-Madrid 1611), entrambi ancora presenti in Archivio con eleganti rilegature cinquecentesche:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Missarum libri duo quae partim quaternis, partim quinis, partim senis concinuntur vocibus*, Roma, Alessandro Gardano, (tipografia di) Dominico Basa, 1583. Libro corale (I-MOd, St. mus. XI) [V1432].

ID., *Officium Hebdomadae sanctae*, Roma, Alessandro Gardano, (tipografia di) Dominico Basa, 1585. Libro corale (I-MOd, St. mus. XII) [V1432].

Il musicista spagnolo, negli ultimi anni della sua permanenza a Roma (1565ca.-1587), si era dedicato in modo sistematico alla pubblicazione delle sue opere, con l'intento di coprire quasi interamente le esigenze della liturgia: uscirono così, tutti dalla tipografia romana di Domenico Basa, ma per conto di editori diversi[78], cinque lussuosi volumi *in folio*, dedicati rispettivamente agli inni (1581), ai Magnificat (1581), alle messe (1583), ai canti della Settimana santa (1585) e ai mottetti (1585). Alcuni brani erano già apparsi in altre stampe dello stesso Victoria, altri uscivano per la prima volta in quegli anni. I cinque volumi conobbero una grande diffusione commerciale, e sono certamente tra i libri più comuni nei repertori della cappelle musicali ecclesiastiche di fine Cinquecento[79].

78 Cfr. CLAUDIO SARTORI, s.v. «Basa, Domenico», in *Dizionario degli editori musicali italiani: tipografi, incisori, librai-editori*, Firenze, Olschki, 1958, p. 20; i rapporti tra Basa - proprietario della tipografia e sorta di imprenditore libraio - da una parte e Francesco Zannetti e Alessandro Gardano dall'altra, editori di Victoria e Guerrero all'inizio degli anni Ottanta del Cinquecento, sono delineati da FRANCHI, *Stampatori ed editori musicali* cit., in particolare pp. 37-41. A questo saggio si rimanda anche per gli altri editori romani qui citati a proposito delle edizioni palestriniane: Coattino, Tornieri e Donangeli, Muzi.

79 Solo per fare qualche esempio, e considerando soltanto i cinque volumi di Domenico Basa degli anni 1581-1585, ecco alcune registrazioni dai repertori dell'epoca: Arezzo, cattedrale: nel 1588, *Officium* (cfr. CORRADINI, p. 16); Bergamo, Santa Maria Maggiore, nel 1598: messe e Magnificat; nel 1628: messe (cfr. PADOAN, pp. 194, 196, 199); Firenze, cattedrale, nel 1651: inni, messe e mottetti (cfr. GIACOMELLI, pp. 110-111); Padova, cattedrale, nel 1585 (18 aprile): *Officium* (cfr. CASIMIRI, pp. 114, 74-75); Perugia, cattedrale, nel 1591 e nel 1624ca., Magnificat (cfr. PASCALE, pp. 185, 198-199); Roma, San Luigi dei Francesi, nel 1591: inni, Magnificat e messe; nel 1649: inni e Magnificat (cfr. PERKINS, pp. 63, 65, 66; gli inni furono restaurati nel 1593: LIONNET, II, p. 45); Roma, Arciconfraternita di San Rocco: nel 1582 e nel 1631, inni e Magnificat (cfr. O'REGAN, pp. 532, 533, 550, 551); Siena, cattedrale: nel 1590, inni e Magnificat (cfr. D'ACCONE 1990, p. 733; D'ACCONE 1997, pp. 354, 363, 364; gli inni copiati anche a mano:

L'esemplare modenese delle messe del 1583 presenta sulla guardia anteriore una lunga annotazione coeva, in scrittura corsiva, che ci riporta con una certa vivezza al contesto d'uso di questi libri e che vale senz'altro la pena di trascrivere:

> «Adì 22 luglio MDLXXXiiij. Si principiò a Cantare questo Libro cioe nel Domo di Mod(en)a per l'occasione della prima Messa Cantata da D. Valentino Valentinj, essendo Mastro di Capella Il Sig.re Horatio Vecchi, il quale libro fu acquistato dal detto Mastro di Capella, et Comprato dalli RR: Sig.ri Canonici, et io Jo D. Guido Porrini Can(to)re della Capella scrissi la presente memoria di comissione di tutti li sig.ri Cantori, cioè D. Gio: Patroli detto Settevecchi, D. Barth.° Guicciardi, D. Lud.co Beroaldi, D. Alberto Setti, D. Guido Porrini, D. Hercole Biancolini, ms. Gio: Batt.a Valentini, ms. Gio: Batt.a Del porto detto il Magnanino, D. Valentino Valentini, ms. Vincenzo, et ms. Pietro de Parmigiani; Regnante Papa Gregorio xiii, et Sixto Vicedomino ep(iscop)o Mutinensi»[80].

La compagnia dei cantori del duomo sembra darsi un tono serio, solenne; forse c'era dietro un po' di ironia[81]. Sicuramente i dati sono certi, e l'annotazione diventa comunque seria, quasi drammatica, per le croci a inchiostro nero che una mano posteriore appose in interlinea sopra quasi tutti i nominativi (con l'eccezione soltanto di D. Bartolomeo Guicciardi e Ms. Vincenzo), indicanti il loro decesso. Ma, al di là del suo carattere di curiosità cronachistica, questo breve memoriale redatto il 22 luglio 1584 (una domenica) ci fornisce in realtà diverse informazioni significative: Orazio Vecchi, in carica dal gennaio, stava provvedendo a nuovi acquisti in libri musicali, stando attento naturalmente alle ultime novità del mercato; don Valentino Valentini, suonatore di trombone attestato dal 1579 fino al 1603, canta la sua prima messa, e i colleghi cantori eseguono per lui composizioni di De Victoria; i loro nomi sono gli stessi che si trovano sui registri dei salariati della cappella. Le croci mortuarie sono state poste forse nel 1610, e comunque prima del 1630, come si deduce dai dati disponibili sui cantori nominati, così possiamo sostenere con una certa sicurezza che almeno fino al 1610 il volume fu in uso[82]. Non ho trovato la nota di acquisto per il volume nel 1584, ma solo quella di un restauro avvenuto tredici anni dopo[83]:

D'ACCONE 1997, p. 364); Torino, duomo, nel 1585 (13 aprile): *Officium* (cfr. MARCHI, pp. 309, 402, 407).

80 I-MOd, St. mus. XI, c. [I]r.

81 Nel verso dell'ultima carta, dopo l'indice e il *colophon* stampati, c'è un'altra annotazione manoscritta dell'epoca, di carattere scherzoso, non del tutto decifrabile: «Con privilegio di me che fui al tempo che poravano [?] i mori in Italia / in l'una [?] parola [?] sola pro in la chiave l'altra [?] et cetera et cettera [?]»; sotto, uno schizzo a penna raffigurante un volto stilizzato.

82 Tra i cantori citati, il più longevo tra quelli segnati come defunti è don Alberto Setti, che muore all'inizio del maggio 1610; dei due sui quali non è apposta la croce, don Bartolomeo Guicciardi non è più tra i cantori già nel 1609, ma risulta ancora vivo dagli Atti capitolari ancora nel 1618 (come sacerdote della Mensa comune), mentre messer Vincenzo (Parmigiani), con una

> «A di 26 d.° [maggio 1597] […] A ms. Gem.° Luetti p. havere fatto racconciare il lib.° de Canto figurato delle messe del Vittorio [sic] --- l. 3»[84].

Il risultato di questo restauro è ancora visibile nelle numerose pezze di carta velina scura applicate in corrispondenza di lacerazioni alle carte. Non è sicuramente un caso che la maggior parte degli strappi, e delle conseguenti riparazioni, siano concentrati nella prima parte del volume, dove si trovano le messe a quattro voci: erano evidentemente le carte più spesso utilizzate.

Anche l'altro volume di De Victoria, dedicato alle composizioni della Settimana santa, mostra segni d'uso. Si tratta di qualche lacerazione agli angoli delle carte, riparata nel restauro novecentesco, e di alcune aggiunte testuali manoscritte di mano antica, inserite all'interno della Passione secondo Matteo per la Domenica delle palme (sezioni di testo non musicato), di un responsorio (integrazione di due parole mancanti), e dell'inno alla croce *Vexilla regis* (versetto alternativo per il tempo pasquale): ecco alcuni brani sicuramente utilizzati, anche se non sappiamo con quanta frequenza.

I MAGNIFICAT DI MORALES

Tra le messe di De Victoria e gli inni di Palestrina, l'inventario cita i Magnificat di Morales [**25**], oggi non più presenti nell'Archivio capitolare. Si tratta dell'opera sacra del Cinquecento che conobbe il più alto numero di ristampe; tramandata anche in molte copie manoscritte, è presente negli inventari di libri di quasi tutte le cappelle musicali della seconda metà del secolo. Nella disposizione originaria, i Magnificat di Morales formavano un ciclo di otto intonazioni a quattro voci, una per ogni tono, con il testo integralmente musicato, come si cantavano abitualmente nelle celebrazioni papali; così si trovano in quattro edizioni (1542, 1544, 1550, 1552) e in alcuni manoscritti. Nella forma in cui furono più diffusi però, essi ap-

---

carriera eccezionalmente lunga, è registrato tra i salariati della cappella fino al giugno 1630, seppure con qualche interruzione (il suo ingresso era stato proprio nel 1584). I dati sono tratti da I-MOd, *Fabbriceria*, filza 200, registro 1609-1612; *Fabbriceria*, filza 73, registro 1627-1632; *Atti capitolari*, volume A.III: 1602-1622, c. 144v.

83 Anche se la nota sulla guardia del volume dice che esso fu «comprato dalli reverendi signori canonici», è verosimile che la pratica dell'acquisto sia stata svolta come di consueto dalla Fabbriceria, e in effetti dall'amministrazione della mensa capitolare del 1583-1584 non risulta alcun riferimento (I-MOd, *Fabbriceria,* filza 95, registri dei conti del Capitolo 1583, 1584); d'altra parte, il registro della Fabbriceria di questi anni (I-MOd, *Fabbriceria*, filza 71, registro 1577-1585) è redatto in forma compendiata, senza la specifica degli oggetti di spesa, e pertanto di fatto inutilizzabile per la nostra ricerca.

84 I-MOd, *Fabbriceria*, filza 72, registro 1596-1597, c. 38r.

parvero divisi, raggruppando i versetti dispari e quelli pari, formando così, delle otto originarie, sedici intonazioni distinte; questa struttura permetteva la tipica esecuzione in alternanza con il canto monodico, universalmente diffusa[85].

Non sappiamo quale delle almeno tredici edizioni uscite tra il 1542 e il 1597 possedesse il duomo di Modena, e non si può nemmeno escludere che si trattasse di una copia manoscritta; l'informazione della presenza rimane per noi comunque interessante perché conferma la fortuna di queste composizioni, e contribuisce con un ulteriore tassello a ricostruire il quadro sonoro delle cattedrali nella seconda metà del Cinquecento[86].

PALESTRINA

I dati che possediamo sulla presenza delle opere di **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (Palestrina 1525-Roma 1594) nella cattedrale di Modena si accordano e perfettamente con quanto già si sa della recezione di questo musicista tra Cinque e Seicento. L'inventario del 1604 segnala due titoli; il primo [**26**] è l'edizione in libro corale degli inni, del 1589:

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Hymni totius anni, secundum Sanctae romanae ecclesiae consuetudinem, quattuor vocibus, necton hymni religionum*, Roma, Giacomo Torneri-Bernardino

85 Le edizioni conosciute sono le seguenti: 1542 (Gardano); 1544 (Rhau); 1545 (Gardano e Scotto); 1550 e 1552 (Moderne, libro corale); 1559 (Gardano); 1562 (Gardano, libro corale); 1563 (Rampazetto); 1568 (Claudio Merulo); 1575, 1583, 1597, 1614 (Gardano); 1619 (Vincenti). La lista del RISM presenta alcune imprecisioni; cfr. invece LEWIS, *Antonio Gardano* cit., vol. I, pp. 468-474 (con le concordanze); vol. II, pp. 108-109; BERNSTEIN, *Music printing* cit., pp. 278-280. Un elenco descrittivo della fonti principali (a stampa e manoscritte) si trova nell'introduzione a: *Cristóbal de Morales. Opera omnia*, transcriptión y estudio por Higinio Anglés, Roma, Consejo superior de investigaciones científicas, vol. IV: *XVI Magnificat*, 1956, pp. 38-52; più completa, soprattutto per quanto riguarda i manoscritti, la tavola delle concordanze curata da MARTIN HAM, *Worklist*, in *Cristóbal de Morales* cit., nn. 175-182 (pp. [350-359]).

86 Molto diffusa presso le grandi cappelle ecclesiastiche italiane fu l'elegante edizione *in folio* pubblicata da Angelo Gardano del 1562 (M3597). Un libro corale dei Magnificat di Morales risulta ad esempio a Bergamo, a Santa Maria Maggiore, nel 1598 e nel 1628 (cfr. PADOAN, pp. 194, 201); a Mantova, nella basilica di Santa Barbara, nel 1611 (due esemplari? cfr. BARBLAN, pp. XXII, XXIII); a Reggio Emilia, in cattedrale, nel 1577 (cfr. RONCROFFI, p. 35n.); a Roma, presso l'Arciconfraternita di San Rocco, nel 1580-1583 (cfr. O'REGAN, pp. 531-532, 550-551); a Spoleto, in cattedrale, nel 1578 (forse acquistato l'anno precedente; cfr. CILIBERTI, p. 257; INNOCENZI, pp. 32-33). Anche le copie manoscritte non sono rare: oltre che a Roma, sono testimoniate ad esempio presso grandi chiese come San Petronio a Bologna, Santa Maria del Fiore a Firenze, la cattedrale di Treviso (cfr. HAM, *Worklist* cit., tavola D.2). Per quanto riguarda il duomo di Modena, il fatto che oggi i Magnificat di Morales siano scomparsi dall'Archivio capitolare, farebbe pensare che essa possedesse una delle tante edizioni in libri-parte, maggiormente soggette al logorio e alla dispersione.

Donangelo (tipografo: Francesco Coattino), 1589. Libro corale (I-MOd, St. mus. XVI) [P737].

È un volume che si riscontra in molte cappelle ecclesiastiche, magari in alternativa, talvolta in aggiunta, agli inni di De Victoria del 1583, e che spesso resta nel repertorio anche negli anni successivi. In parallelo con un calo notevole della produzione di nuovi inni durante il XVII secolo, in effetti, è verosimile che in molte località l'utilizzo delle raccolte polifoniche di fine Cinquecento, o dei primissimi anni del Seicento, si sia prolungato ancora per diversi anni dopo la loro pubblicazione; per citare un caso studiato in modo esemplare da Gabriele Giacomelli, ancora nel 1651 nella cattedrale fiorentina di Santa Maria del Fiore il libro degli inni di Palestrina del 1589 si usa «ogni domenica», e quello di De Victoria del 1581 «qualche poco la Quaresima»[87].

Per quanto riguarda il duomo di Modena, gli inni di Palestrina furono acquistati pochi mesi dopo il ritorno di Orazio Vecchi nel suo secondo periodo di direzione della cappella:

«A di d.° [23 ottobre 1593] / Al m.co Ms. Girolamo Pellicciano per un lib.° in foglio de Hinni da canto figurato duc(ato)ni 2 --- l. 10.4»[88].

Una raccolta di inni polifonici fu fatta restaurare ai tempi della direzione di Giovanni Battista Stefanini (1614-1626):

«E a di 23. [aprile 1622] l. 4 a ms. Baldasera Libraro p. conciare l'Himnario della Capella --- l. 4»[89].

---

87 Cfr. GIACOMELLI, pp. 110, 114. Il documento che ci dà queste informazioni è un prezioso inventario datato 15 marzo 1651 (uso fiorentino; = 1650), redatto dal cancelliere dell'Opera Lodovico Serenai, con molte interessanti annotazioni circa il repertorio eseguito all'epoca. Giacomelli segnala le presenze degli inni di Palestrina anche in Santa Maria Maggiore a Bergamo nel 1598, nella cattedrale di Perugia nel 1591 e nel 1624ca., e nella cattedrale di Siena dal 1590 al 1658 (le sue fonti sono rispettivamente PADOAN, PASCALE, D'ACCONE 1997, REARDON). Una certa tendenza a mantenere lo *stile antico* nel campo degli inni viene sottolineata per es. da ROCHE, *North Italian Church Music* cit.: «The items of Vespers music least consistently found in compilations were settings of hymns and Marian antiphons. In the case of hymns, sixteenth-century settings survived long into the seventeenth century» (p. 37). Naturalmente, non mancarono inni in stile moderno per voci soliste e strumenti, ma la loro diffusione sembra affermarsi soprattutto a partire dagli anni Trenta: 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, AMIS, 2002, pp. 123-173: 137-138. Per una panoramica completa sulla produzione, cfr. KURTZMAN, *Hymns Published* cit.

88 I-MOd, *Fabbriceria*, filza 70, registro 1593-1594, c. 33v.

e l'identificazione più verosimile è con il volume di Palestrina, anche se attualmente esso non presenta tracce di eventuali riparazioni antiche (ma potrebbe essersi trattato semplicemente di una nuova rilegatura, oggi non più riconoscibile per l'intervento del restauro novecentesco)[90].

Oltre agli inni, l'inventario del 1604 cita anche le «Missę Petraloisij prenestini» [**38**]; si tratta della prima edizione del quinto libro, ancora conservata presso l'Archivio:

> GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum liber quintus, quatuor, quinque, ac sex vocibus concinendarum*, Roma, Francesco Coattino (a spese di Giacomo Bericchia), 1590. Libro corale (I-MOd, St. mus. XVII) [P670].

Quindici anni dopo la redazione dell'inventario, arriverà alla Cappella del duomo di Modena un altro libro di messe palestriniane, oggi perduto; il pagamento è riportato nei conti della Fabbriceria:

> «E a di 30. ottobre 1619 […] à Don Lod(ovi)co Balugolli p. l'amuntare d'un libro di Messe del Palestrina comprato d'ordine de ss.ri Can.ci --- l. 18»[91].

Il volume era stato procurato dal maestro Giovanni Battista Stefanini, come ci testimoniano gli Atti capitolari:

> «Adi 20. 9bre 1619. […] Per un libro della Capella. Ordinorno detti Ss.ri che si pagasse al R. D. Gio. Batt.a Steffanini m.ro di Capella un Libro portato p. lui da Roma intitolato *Missarum Io. Petri Aloysii Pręnestini Basilicę S.ti Petri Almę Urbis Capellę magistri. Quaternis, quinis et senis vocibus concinendarum liber secundus. Nunc denuo post omnes editiones iuxta suę vetustatem exemplar summo studio recognitus, et ad communem utilitatem in prestantiorem pulchrioremque formam fideliter redactus. Romę ex Typographia Nicolai Mutij M.D.C.* »[92].

---

89 I-MOd, *Fabbriceria*, filza 73, registro 1621-1627, c. 8r.

90 L'alternativa potrebbe essere la serie di inni copiati sul Ms. mus. XI (almeno due dei quali sono di Orazio Vecchi: cfr. SCHIAVONE, *Orazio Vecchi* cit.); meno probabili, la serie di inni nel volume di Ortiz (vedi sotto), quella di Costanzo Porta nel Ms. mus. VII, o quella piuttosto antica del Ms. mus. III. In ogni caso, per quanto riguarda il volume degli inni di Palestrina, una testimonianza del suo uso prolungato almeno fino agli inizi del nuovo secolo è in un'annotazione manoscritta, finora inedita, sul recto della guardia posteriore: «A dì «1604 / A Nome di Dio / A di 4. Ottob. il giorno di S. Franc:co fu fatta l'elettione / del Mastro di Capella.».

91 I-MOd, *Fabbriceria*, filza 75, registro 1615-1621, c. 145r. D. Lodovico Balugoli era uno dei cantori della cappella.

92 I-MOd, *Atti capitolari*, volume A.III: 1602-1622, c. 162v. Il passo è ricordato già da RONCAGLIA, *La Cappella* cit., p. 92.

Il diligente don Angelo Mondadori riportò parola per parola il frontespizio del volume, che evidentemente teneva sotto gli occhi; forse era stato portato nella sala delle adunanze durante la seduta capitolare. Non si trattava della piccola ma fortunata antologia di messe di Palestrina curata da Francesco Anerio, pubblicata per la prima volta proprio nel 1619[93], ma di un libro più vecchio, che Stefanini si era procurato forse nei suoi precedenti soggiorni romani, e precisamente una delle edizioni postume del II libro delle messe:

> GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum* […] *quaternis, quinis, ac senis vocibus concinendarum, liber secundus. Nunc denuo post omnes editiones iuxta suae vetustatis exemplar summo studio recognitus, & ad communem utilitatem in praestantiorem, pulchrioremque formam fideliter redactus*, Roma, Nicolò Muzi, 1600 (in fondo: 1599). Libro corale [RISM P663].

Anche se il volume non è più presente all'Archivio capitolare, la notizia di questo acquisto è particolarmente significativa. Come ha notato Gabriele Giacomelli, infatti, sono proprio il II e il V i libri di messe palestriniane più diffusi nei primi decenni del Seicento: il caso di Modena si aggiunge così a quelli da lui citati di Venezia, Firenze, Siena e Perugia, località dove uno o entrambi questi libri vengono acquistati o comunque usati in quel periodo, e a quello, recentemente studiato, del duomo di Milano, dove uno di essi (il V libro) viene restaurato nel 1621 per rimediare ai danni dell'usura[94]. L'attenzione per queste due raccolte specifiche era dovuta alla presenza, tra l'altro, della messa *Papae Marcelli* a sei voci (nel II libro), già all'epoca molto famosa, e di messe a quattro voci di esecuzione non particolarmente difficile, come *Sine nomine* (anch'essa nel II), *Iste confessor* ed *Aeterna Christi munera* (nel V), che sono in parte contenute nella già

---

93 *Messe a quattro voci. Le prime tre del Palestrina, cioè Iste Confessor, Sine nomine, & di Papa Marcello, ridotta à quattro da Gio. Francesco Anerio, et la quarta della battaglia dell'istesso Gio. Francesco Anerio con il basso continuo per sonare*, Roma, L. A. Soldi, 1619 (1619^2; edizioni successive: 1626^1, 1635^1, 1639^1).

94 A Perugia, il V libro viene acquistato per la cattedrale nel 1610 (cfr. PASCALE, p. 186), e a Siena nel 1615 (cfr. REARDON, p. 61); a Venezia, Monteverdi procura per la basilica di San Marco i due libri, insieme a molti altri, nel 1614, per «cantar la messa in capella a 4, 5 et 6 nelli giorni feriali tutto il tempo dell'anno come è l'ordinario per brevità» (cfr. JAMES MOORE, *Vespers at St. Mark's. Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, 2 voll., Ann Arbor, UMI, 1981 [Studies in Musicology, 30], vol. I, pp. 85, 261-262); a Firenze, i due libri sono descritti nel già citato inventario della cattedrale del 1651 come d'uso corrente, e mostrano i segni di un uso prolungato. Tutte queste informazioni sono raccolte da GIACOMELLI, pp. 113-114; il dato sul restauro effettuato nel duomo di Milano («Per far religar il quinto libro delle messe del Palestina e coprirlo di corame, e emendar li fogli straciati») si trova in TOFFETTI, pp. 359, 369.

ricordata antologia di Anerio, e che sono tra quelle più spesso ricopiate a mano anche oltre il XVII secolo[95].

Si sa che per la basilica di S. Marco a Venezia i due libri furono comprati da Monteverdi nel 1614 per i servizi feriali; e che a Firenze nel 1651 essi erano sicuramente ancora adoperati (il quinto, in particolare, «continovamente»)[96]. Per quanto riguarda Modena, abbiamo una testimonianza indiretta dell'uso del quinto libro nel suo attuale stato di conservazione: ci sono diversi strappi riparati con strisce di carta velina scura, e non a caso sono in maggior numero nelle carte che contengono le messe *Aeterna Christi munera* e *Iste confessor*[97]. La scomparsa del II libro ci impedisce questo tipo di controllo, a meno che la stessa assenza non sia il segno di un'usura particolarmente intensa e rovinosa[98]. Interessante comunque notare che in fondo a uno dei codici cinquecenteschi si trova una redazione manoscritta della *Missa Papae Marcelli*, variamente databile tra XVI e XVII secolo; la sua caratteristica è che è priva dell'Agnus Dei II a sette voci, proprio come è nell'edizione Muzi del 1600[99]. Il sospetto che essa sia stata trascritta in bella copia prima di eliminare il volume (troppo deteriorato? rivenduto?) non può essere per il momento confermato; comunque siano andate le cose, anche questa fonte ci aiuta a comprendere la prolungata fortuna di Palestrina, e va unita alle altre composizioni palestriniane copiate nei codici manoscritti che abbiamo visto nella Tavola 1[100].

---

95 Cfr. GIACOMELLI, pp. 114, 117-119.

96 Cfr. nota 94.

97 Altre riparazioni interessano il Gloria della Messa *Nigra sum* a cinque voci, e il Sanctus della messa *Sine nomine* a sei voci; tutte le carte presentano ampie macchie di umidità.

98 Un controllo dell'esemplare conservato presso il Liceo musicale (ora *Museo della musica*) di Bologna (I-Bc T.296) conferma che esso non proviene dalla cattedrale (o almeno non ci sono indizi in questo senso), ma pur sempre da un'istituzione ecclesiastica modenese, la Congregazione sacerdotale della B.V. e di s. Carlo, come dimostra la nota di possesso sul frontespizio: «Ad bonum Usum Piae / Scholę Musicę Congregationis / B.V.M., et D. Caroli Mut. / D. Alex.s Bertacchini / 1690 / Ita est martius Herculeus Mus.ę Pref. Mag.r [?]».

99 Nel codice (Ms. mus. XII, cc. 34v-51r) come nell'edizione a stampa (come ho verificato dall'esemplare integro citato alla nota precedente) la messa termina con le parole «Agnus Dei… miserere nobis».

100 Ovvero, cinque lezioni dalle Lamentazioni a cinque voci e quattro mottetti dal Cantico dei cantici, più la voce di *Cantus* di una non meglio identificata «Missa Pilastrina».

IL *LIBER QUINDECIM MISSARUM*

Per la voce dell'elenco «Misse Diversorum» [**34**], è plausibile l'identificazione con l'antologia pubblicata da Andrea Antico, tuttora presente all'Archivio capitolare con una elegante coperta cinquecentesca in cuoio decorato[101]:

Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt, Roma, Antico, maggio 1516. Libro corale (I-MOd, St. mus. I, XXXVIII) [1516[1]].

Il redattore dell'inventario infatti potrebbe aver compendiato la dicitura della vistosa etichetta tardo-cinquecentesca applicata alla coperta anteriore: «Liber Missarum Diversorum musicorum». Naturalmente, non è una certezza, ma un'ipotesi proposta anche per via di esclusione, poiché le altre raccolte dell'Archivio che contengono messe sembrano avere già tutte una voce specifica nell'elenco; potrebbe però benissimo riferirsi a un volume - a stampa o manoscritto - oggi perduto.

Andrea Antico aveva pubblicato questo lussuoso volume in seguito a un privilegio editoriale concesso da papa Leone X; sappiamo che ne furono stampati 1008 esemplari, un numero probabilmente di molto superiore a quello delle tirature ordinarie dell'epoca, e che veniva venduto a un prezzo piuttosto alto, anch'esso sopra alla media. Per la sua eleganza, esso divenne un modello per edizioni simili successive, come quella dei due libri di messe di Morales del 1544, di cui abbiamo parlato sopra; particolarmente notevole era il frontespizio, che raffigurava a piena pagina il papa seduto in trono in abiti pontificali e l'editore in ginocchio nell'atto di offrirgli il libro[102]. Alla bellezza editoriale si univa la qualità del contenuto musicale, ovvero quindici messe dei migliori autori legati alla corte papale, compresa una messa da Requiem di Antoine Brumel; il nome più importante era comunque quello di Josquin Despres, presente nel libro con tre messe[103]. Al di là del dubbio

---

101 Per la legatura di questo codice, cfr. sopra, nota 23; per l'altro esemplare presente all'Archivio capitolare, donato nel 1955, cfr. nota 7. Entrambi gli esemplari sono privi del frontespizio.

102 Sulle vicende e le caratteristiche del *Liber quindecim missarum*, cfr. ad es. ANTONIO ADDAMIANO, s.v. «Antico, Andrea», in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da Marco Menato, Ennio Sandal, Giuseppina Zappella, vol. I: *A-F*, Milano, Bibliografica, 1997 (Grandi opere, 9), pp. 33-35; FENLON, *Musica e stampa* cit., pp. 23, 44-50, 69, 74, 78.

103 Il titolo sul frontespizio, in grandi maiuscole epigrafiche, mette in evidenza il numero delle messe e gli 'eccellentissimi' autori. La *Tabula missarum*, nella carta dopo il frontespizio, fornisce un indice delle messe in ordine alfabetico per autore, ma Josquin è messo al primo posto, prima di Brumel. E' curioso vedere il modo in cui nel Cinquecento venne descritto questo volume. Quasi tutti fanno riferimento al numero quindici: «lu libro de quindici messe in canto ficurato» (Spoleto, 1534); «uno libro in stampa canto figurato de misse .15. usato» (Roma, Santo Spirito

se sia citato o meno nell'inventario del 1604, la presenza di un esemplare di quest'opera nell'Archivio capitolare è comunque per noi significativa: esso apparteneva senz'altro alla cappella, come dimostra l'etichetta, risalente ai tempi della direzione di Orazio Vecchi; forse, anzi, esisteva già ai tempi dell'inventario del 1564, nel quale potrebbe celarsi nell'indicazione generica degli «undeci pezzi de libri grandi delli Vecchi»; e forse ricevette ai tempi di Orazio Vecchi, oltre all'etichetta, una nuova rilegatura[104]. Non si può però escludere la possibilità di un acquisto successivo al 1564, dal momento che questo volume conobbe una diffusione amplissima ed era ancora ricercato nella seconda metà del secolo[105]. All'interno, alcune integrazioni manoscritte (qualche alterazione, e, in tre punti, brevi sezioni di testo ri-sillabato), non si lasciano datare facilmente, ma testimoniano comunque l'utilizzo pratico; tra i brani più caratteristici con piccole correzioni ci sono il Gloria della messa *De beata Virgine* a quattro voci di Josquin, con il tropo *Spiritus et alme*, e la sequenza *Dies irae*, sempre a quattro voci, della messa da Requiem di Brumel.

Edizioni musicali della seconda metà del Cinquecento

Presso l'Archivio capitolare esistono diverse stampe musicali, datate tra il 1565 e il 1598, non comprese nell'inventario del 1604. Alcuni indizi - come legature, note di possesso, aggiunte manoscritte - dimostrano che molti di questi volumi fu-

---

in Sassia, 1535). Qualcuno è colpito particolarmente dal frontespizio e dalla dedica: «uno libro grosso de messe quindece de papa Leone» (Orvieto, 1549), o dall'editore: « Un libro grosso detto Le Quindici Messe Antico» (Todi, 1570). Molti fanno riferimento a Despres: «Un libro di messe, ditto di quindici messe di Giosquino» (Siena, 1563); «un libro grande delle messe de Iosquino» (Spoleto, 1578); «un libro di messe di Iusqueno stampato» (Roma, Santo Spirito in Sassia, 1582); altri infine, come a Modena, sottolineano la molteplicità degli autori: «Messe de varij autorij» (Orvieto, 1582); «Le quindici messe in tavola, di vari autori» (Siena, 1658). Per i riferimenti bibliografici delle singole località e chiese citate, si rimanda alla nota 105.

104 Cfr. nota 23.

105 Come ci si può rendere conto da una rassegna di presenze documentate. Il *Liber quindecim missarum* fu acquistato per la Santa Casa di Loreto già nel 1516 (cfr. FENLON, *Musica e stampa* cit., p. 23). Per quanto riguarda le cattedrali umbre, a Spoleto fu comprato nel 1534 e c'era ancora nel 1578 (cfr. INNOCENZI, pp. 17, 33; CILIBERTI, p. 257), a Orvieto è registrato dal 1549 al 1582 (cfr. BRUMANA-CILIBERTI, pp. 37, 49, 57), e a Todi nel 1570 (cfr. CILIBERTI, p. 250). A Siena, in cattedrale, è segnalato tra il 1527 e il 1658 (cfr. D'ACCONE 1990, p. 732; D'ACCONE 1997, pp. 298-300, 353-354; REARDON, pp. 182-186). A Roma, infine, nella Cappella Giulia, oggi scomparso, era presente nel 1559-1566 e nel 1624 (cfr. DEAN, pp. 470, 475); in San Luigi dei Francesi, nel 1562 era già «tutto stracciato et senza coperta et sciolto», e non compare più negli inventari successivi (cfr. PERKINS 60-61; FENLON, *Musica e stampa* cit., p. 50); in Santo Spirito in Sassia risulta nel 1535, nel 1546 e quasi certamente ancora nel 1582 (cfr. MELELLA, pp. 517-518).

rono effettivamente utilizzati nell'ambito della cappella del duomo di Modena, e probabilmente in anni non molto distanti dalla data di pubblicazione; almeno tre di essi, come vedremo, sono specificamente riconducibili all'epoca della direzione di Orazio Vecchi (maestro di cappella, ricordiamolo, nel 1584-1585, e dal 1593 al 1604). Per un piccolo gruppo di edizioni invece non ci sono prove in questo senso, e la loro effettiva appartenenza fin dall'origine al repertorio della cappella del duomo di Modena può essere solo dedotta per analogia di datazione con le altre, senza escludere la possibilità che esse siano entrate all'Archivio capitolare da diverse provenienze come oggetti di collezione.

Certamente stupisce non trovare nell'inventario del 1604 almeno quei volumi che facevano parte sicuramente del repertorio della cappella musicale. L'ipotesi più affascinante è quella di identificare questi libri - o parte di essi - con i libri musicali di cui parla Orazio Vecchi nei suoi testamenti. Nella versione definitiva del 17 febbraio 1605 - che ebbe forse una certa pubblicità, perché ne parla anche Giovan Battista Spaccini nella sua cronaca modenese manoscritta - egli li destina all'ex allievo Paolo Bravusi; se l'identificazione fosse corretta, Bravusi li avrebbe poi a sua volta riconsegnati alla cappella in un momento successivo al 1604, magari nel periodo in cui fu 'sotto-maestro' (1608-1614), o maestro di cappella (1626-1630), o alla sua morte, avvenuta nel giugno del 1630[106]. Ci sono però anche ipotesi più verosimili: per esempio, che al momento della redazione dell'inventario, questi libri fossero ancora in mano a Orazio Vecchi, e che siano stati da lui resti-

[106] Nel testamento di Orazio Vecchi venivano lasciati a Paolo Bravusi «omnes et quoscumque libros musicae et musicales ipsius domini testatoris et in domo sua existentes, tam magnos quam parvos et tam latinos quam vulgares», in segno di riconoscenza per l'assistenza prestata durante la malattia, «ut melius et latius sequi possit virtutem musicae et honorem acquirere». Venivano distinti i manoscritti di composizioni musicali e letterarie proprie («omnes et quoscumque ipsis [sic] testatoris scripturas tam latinas quam vulgares et tam ecclesiasticas quam seculares […] nondum in lucem positas»), destinati ai fidecommissari (Giulio Bellincini, Giovanni Bregoli e Paolo Favalotti) con il compito «ponendi in lucem, et ut dicitur - far stampare»; di fatto, la stampa, parziale, dei manoscritti musicali verrà poi curata dallo stesso Bravusi. Il cronista Spaccini, alla data della morte (20 febbraio 1605), riferisce che Orazio Vecchi «fece testamento, vi [= a Paolo Bravusi] lasciò tutti i suoi libri da cantare […] et è suo fitocomissario il Sig.r Giulio Belengini et il Notare Giovanni Bergola che hanno la cura di fare stampare, non solo di musica ma anco di poesia […]».
In precedenza (testamento del 1590), i libri musicali erano stati destinati a Geminiano Capilupi, e i manoscritti propri a tal don Giovanni Antonio Zanotti alias Corsini. I maggiori dettagli sui testamenti di Orazio Vecchi sono nel saggio di EVARISTO PANCALDI-GINO RONCAGLIA, *Orazio Vecchi: la vita e le opere. Corredata di documenti, elenco delle opere e riproduzione delle dediche e prefazioni*, in *Orazio Vecchi precursore del melodramma (1550-1605) nel IV centenario della nascita. Contributi di studio*, Modena, Accademia di scienze, lettere e arti di Modena, 1950, pp. 7-79: 37-43, 54-56; i punti principali sono riportati anche in RONCAGLIA, *La Cappella* cit., pp. 63, 65-71, 75, 96. Cfr. qui anche nota 125.

tuiti in un secondo momento[107]; oppure, che essi fossero sempre in cattedrale, ma in luogo separato dagli altri, e siano per questo sfuggiti all'inventariazione[108]. Infine, naturalmente, per alcuni - escludendo quelli che rimandano a Orazio Vecchi - resta naturalmente l'ipotesi che essi siano stati semplicemente acquistati dopo il 1604: tanto più che molti di quei titoli si trovano ancora nel Seicento nei cataloghi di vendita dei librai, e che non sono rari i casi conosciuti di acquisizioni tardive di edizioni cinquecentesche da parte delle cappelle musicali[109]. Le note di spesa dell'acquisto potrebbero essere andate perdute, o forse sono successive al termine cronologico della ricerca qui adottato; o si celano in annotazioni generiche come le seguenti:

«A di 22. Marzo [1610] al Libraro come p. mandatto --- l. 4.

A di d.° [16 gennaio 1611] al Cassano libraro d'ordine del s.r Molza --- l. 30»[110].

Venendo ora a un elenco dei libri suddetti, li divideremo in tre categorie: quelli che rimandano all'utilizzo presso la cappella del duomo ai tempi della direzione di Orazio Vecchi; quelli che presentano segni di utilizzo, ma con dubbi più o meno

---

107 Un caso simile è quello del *Missarum liber primus* di Palestrina, acquistato alla fine del 1554 dalla Cappella Giulia, ma non riportato nell'inventario dei libri del 1559-1566: DEAN, pp. 480-481, ipotizza che esso potesse essere al momento della stesura presso il maestro Giovanni Animuccia, e ricorda che nell'anno 1600, proprio per evitare simili inconvenienti, un regolamento della Cappella vietò esplicitamente il prestito dei libri.

108 Presso la cattedrale di Siena, gli inventari del Seicento distinguono tra i libri collocati in un apposito locale (nel 1610 si dice «in camera della musica», nel 1620 «Nell'altra stanza della musica»), e i «Libri dell'organo» (nel 1620 e nel 1639; cfr. REARDON, pp. 182-187); forse all'inventario modenese del 1604 manca la parte dedicata alle ubicazioni secondarie dei libri.

109 Limitandoci al mercato del Seicento, e ai titoli qui interessati, apprendiamo da MISCHIATI, *Indici* cit., che nella bottega fiorentina dei Giunta si vendevano ancora nel 1604 la raccolta di Diego Ortiz del 1565 (V:688), le Messe di Animuccia del 1567 (V:569), la Compieta a sei di Asola (in una delle tre edizioni: 1573, 1576 o 1585) (V:626), i Concerti di Andrea e Giovanni Gabrieli del 1587 (V:262, 493), il primo libro di Messe di Costanzo Antegnati del 1578 (forse nella II edizione del 1587) (V:712), i mottetti di Orazio Vecchi del 1590 (V:575) e le Messe di Lucrezio Quinziani del 1598 (V:732); e che nella stamperia di Alessandro Vincenti di Venezia, nel 1621, c'erano ancora i Concerti di Andrea e Giovanni Gabrieli del 1587 (VII:164). Quanto a testimonianze di acquisti effettuati – sempre per limitarsi ai titoli qui citati - si sa per esempio che il primo libro delle messe di Costanzo Porta del 1578 fu acquistato dalla Cappella lateranense nel 1644 (cfr. WITZENMANN, p. XXII); e che i mottetti di Stivori del 1596, a giudicare dagli inventari e dalle note di pagamento rimaste, sembrano essere stati acquistati in Santa Maria Maggiore a Bergamo tra il 1623 e il 1627 (cfr. PADOAN, pp. 46, 194-196, 203).

110 I-MOd, *Fabbriceria*, filza 200, «Libro del massarolo 1609-1612», cc. 51b, 52b. L'attività editoriale di Giuliano Cassiani si colloca tra il 1609 e il 1649; fu «Stampator Ducale» e «Impressore Episcopale» (cfr. VICINI, *La stampa* cit., pp. 515-518; MONTECCHI, *Aziende tipografiche* cit.).

forti per quanto riguarda la collocazione cronologica (e anche geografica) di questo utilizzo; e infine quelli che non riportano alcun segno distintivo.

DIEGO ORTIZ, *Musices liber primus, hymnos, Magnificas, Salves, motecta, psalmos, aliaque diversa cantica complectens*, Venezia, Antonio Gardano, 1565. Libro corale (I-MOd, St. mus. V) [O135].

GIOVANNI ANIMUCCIA, *Missarum liber primus*, Roma, eredi di Valerio e Luigi Dorico, 1567. Libro corale (I-MOd, St. mus. VI) [A1236].

ID., *Canticum B. Mariae Virginis* […] *ad omnes modos factos*, Roma, eredi di Valerio e Luigi Dorico, 1568. Libro corale (I-MOd, St. mus. VII) [A1237].

ANDREA GABRIELI, GIOVANNI GABRIELI, *Concerti* […] *Continenti musica di chiesa, madrigali, & altro, per voci, & stromenti musicali; à 6. 7. 8. 10. 12. & 16.* […] *Libro primo et secondo*, Venezia, Angelo Gardano, 1587 (I-MOd, St. mus. XIV: A, B, 6, 9, 11, 12) [G58, G85, 1587ᵎ][111].

Il volume di **Diego Ortiz** (Toledo 1510ca.-Napoli 1570ca.) presenta una rilegatura moderna, ma i restauratori hanno salvato un'etichetta originaria riapplicandola sulla coperta moderna. Si tratta di una delle etichette che devono essere state applicate nel corso dei restauri di Orazio Vecchi del 1584-1585, prova della presenza in cappella del volume almeno a partire da quel periodo. La didascalia: «Didaci Ortiz variae modulationes» fa giustamente riferimento al carattere miscellaneo di questa raccolta, che rappresentava per altro una novità nel campo dell'editoria musicale. Dedicata ad alcuni dei generi liturgici allora più praticati, composti per un organico accessibile (la maggior parte dei brani sono a 4-5 voci), l'antologia di Ortiz del 1565 sembra aver avuto una buona diffusione, e se l'esemplare modenese non presenta all'interno segni d'uso particolari, questo non significa naturalmente che esso non sia entrato nel repertorio della cappella[112].

Di poco successive (1567 e 1568) sono le due raccolte di Animuccia dedicate alle messe (quattro a quattro voci, una a cinque e una a sei, più un Credo a quattro) e ai Magnificat (due o più intonazioni in ciascun tono, a quattro voci, divise

111 RISM A/I/3, p. 135 (G58), segnala erroneamente solo A, B, 6.

112 Il volume di Ortiz si riscontra a Spoleto, in cattedrale, nel 1578: «un libro grande del jmni et magnificat de Hortix» (cfr. CILIBERTI, p. 257, INNOCENZI, p. 33); a Roma, in Santo Spirito in Sassia, nel 1583: «Un libro di Magnificat di Ortis stampato» (cfr. MELELLA, p. 518); a Mantova, a Santa Barbara, nel 1611: «Un libro grande dell'Ortizzi di diverse cose a 4» (cfr. BARBLAN, p. XXIII). Se l'identificazione è corretta, anche a Todi, in cattedrale, nel 1570: «Un libro grosso in tutto foglio de inni de tutto l'anno, magnificat et mottetti» (cfr. CILIBERTI, p. 250). Un esemplare si trova oggi nella Biblioteca capitolare di Gubbio, proveniente verosimilmente dal repertorio della cappella (RISM OO135). La tavola del contenuto si può trovare per esempio in KURTZMAN, *Hymns published* cit., pp. 24-26.

tra versetti dispari e pari). Dal 1555, **Giovanni Animuccia** (Firenze 1510ca.-Roma 1571) era maestro della Cappella Giulia di San Pietro in Vaticano; concluso il Concilio di Trento (dicembre 1563), egli dovette sembrare uno degli interpreti principali, e quasi quello ufficiale, della liturgia riformata, sia per la sua pronta adozione dei nuovi testi del Breviario e del Messale (1568, 1570), sia per lo spirito di sacralità e di intelligibilità delle parole che caratterizzavano la sua produzione. Più tardi, la sua opera e il suo ruolo verranno travolti dalla fortuna palestriniana; ma tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta, le sue due raccolte di Messe e di Magnificat sembrano aver avuto un posto d'onore nei repertori delle cappelle musicali, in concorrenza soltanto con i Magnificat di Morales e con i primi tre libri di messe di Palestrina (usciti per la prima volta rispettivamente nel 1554, 1567 e 1570)[113]. Gli esemplari di Modena sono legati insieme, come si trovano presso diverse altre cappelle; il numero di pagine delle due edizioni è infatti abbastanza contenuto, e il volume che risulta dalla loro unione rimane maneggevole. La legatura è antica, e sulla coperta è applicato un dipinto su carta o pergamena raffigurante un vescovo e - probabilmente - un ecclesiastico; a fianco di quest'ultimo, una didascalia poco chiara reca la data 15 ottobre 1568[114].

---

113 A Orvieto, il 28 maggio 1568 una copia dei Magnificat con una sontuosa rilegatura viene donato dal nobile Monaldo Monaldeschi, canonico di S. Pietro in Vaticano, alla cattedrale, presso la quale nel 1582 saranno presenti anche le messe (cfr. BRUMANA-CILIBERTI, pp. 53-54, 57). Per restare in Umbria, ricordiamo che le messe di Animuccia erano anche ad Amelia e Spoleto (1578), e i Magnificat ad Amelia, Perugia (1591, 1624ca.) e Todi (1570) - e attualmente anche a Città di Castello: cfr. CILIBERTI, p. 267. A Siena, in cattedrale, nel 1578, una voce dell'inventario parla di «Tre libri legati in cartone, coperti in cartone paonazzo, della Magnificat et messe del Palestrina et Animuccia con arme dell'Opera et del Tegliaccio», mentre negli inventari del Seicento (1610-1658) si citano sempre semplicemente i «Magnificat dell'Animuccia» (cfr. D'ACCONE 1990, pp. 733-734; D'ACCONE 1997, pp. 354, 363; REARDON, pp. 182-186). A Roma, in Santo Spirito in Sassia, nel 1582 è registrato «un libro di messe et Magnificat dell'Animuccia» (cfr. MELELLA p. 518); ancora a Roma, in San Luigi dei Francesi, i Magnificat furono acquistati tra l'aprile del 1575 e il dicembre del 1577, e citati nell'inventario del 1591 e in quello del 1649; questi ultimi segnalano anche le Messe, provenienti forse dal patrimonio personale di uno dei rettori della chiesa (cfr. PERKINS, pp. 62, 63, 65, 66). Una nota dagli Atti capitolari della cattedrale di Padova del 15 gennaio 1584 sembra riferirsi a un tardivo acquisto delle messe di Animuccia: «Che il libro delle sei messe in canto in folio reale quale è stà mandato da Roma conposto per bon autore sia aceptato […]» (cfr. CASIMIRI, pp. 113-114, 73); attualmente, presso il duomo di Padova si conserva un grosso volume formato dal secondo libro delle messe di Palestrina, le messe di Animuccia e i suoi Magnificat legati insieme (M.7; cfr. *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca Capitolare di Padova*, a cura di Antonio Lovato, Venezia, Fondazione Levi, 1998, pp. 1003-1004). Sulla fortuna di Animuccia e Palestrina negli anni dopo il Concilio di Trento, cfr. ad es. DEAN, pp. 485-488, o le voci «Animuccia, Giovanni» di PETER ACKERMANN, in *MGG. Personenteil* cit., vol. 1, 1999, coll. 732-739 e LEWIS LOCKWOOD-NOEL O'REGAN, in *The New Grove* cit., vol. 1, pp. 686-688.

114 Cfr. nota 23.

All'interno, troviamo in alcuni brani piccole correzioni manoscritte alla notazione musicale, e il versetto *Suscepit Israel* in falsobordone a quattro voci, alternativo ai due già presenti sulla stampa (a quattro e due voci), redatto di mano antica sopra alcuni righi musicali lasciati vuoti al termine del primo *Magnificat tertii toni* del volume del 1568; questo intervento può essere senz'altro inserito nell'opera di riassetto dei codici manoscritti realizzata da Orazio Vecchi, di cui abbiamo parlato sopra, e permette così di datare con buona certezza l'appartenza di queste opere al repertorio della cappella[115].

L'esemplare dei *Concerti* di **Andrea** (Venezia 1532/33-1585) e **Giovanni Gabrieli** (Venezia 1554/57ca.-1612) del 1587 offre una prova inconfutabile della sua appartenenza alla cappella musicale nella nota di possesso riportata in fondo al frontespizio di tutti i libri-parte: «della fabrica di S.to Geminiano di Modona». La stessa indicazione si trova, come gentilmente segnalatomi da Paolo Da Col, in due fascicoli (Tenore e *Quintus*) oggi conservati presso il già Civico Museo Bibliografico di Bologna, donati nel dicembre 1861 dall'allora maestro di cappella del duomo di Modena Angelo Catelani all'amico Gaetano Gaspari per permettergli di completare l'esemplare del Liceo Musicale Martini[116]. Particolarmente caratteristici e significativi, più ancora che le note di possesso, sono i nomi dei cantori riportati all'interno di alcuni libri-parte: due nei fascicoli di Alto, Basso, *Quintus* e *Sextus*, uno in quello del Tenore; mancano invece nelle parti Nona, Undicesima e Dodicesima. Sono tutti segnati nell'angolo superiore sinistro della pagina 36, in corrispondenza del mottetto *Exultate iusti* di Andrea Gabrieli a dieci voci (collocato all'incirca al centro dei fascicoli). A causa della mancanza dei conti dei salariati della cappella dal 1587 al 1591, non tutti i nomi hanno un riscontro nelle liste dei cantori che conosciamo; la loro annotazione resta comunque una testimonianza preziosa del contesto esecutivo dell'epoca, pur senza appagare del tutto le nostre curiosità (perché mancano i nomi nelle ultime due parti? e perché mancano nella parte Nona, ma sono segnati in corrispondenza di una composizione a dieci?)[117].

---

115 La grafia di questa aggiunta ricorda da vicino quella del versetto *Deus in adiutorium* inserito nel Ms. mus. XII

116 Cfr. PAOLO DA COL, *"Musica duplex et responsiva ac alternata". Produzione policorale e pratica del repertorio concertato nella Basilica di S. Petronio tra Cinque e Seicento*, relazione tenuta nell'ambito de *La musica policorale tra Cinque e Seicento: Italia-Europa dell'Est*, incontro di studio (Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 15-16 maggio 2009), di prossima pubblicazione. L'informazione sulla provenienza modenese dei due libri-parte è stata inserita nella scheda on-line del *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna* (S.159).

117 I nomi - non sempre perfettamente decifrabili - sono: nell'Alto: «Alfonso Vignola / e Gio: Batt:ª»; nel Tenore: «D. Giulio [?]»; nel Basso: « D. Bartolomeo / ms. Vincenzo »; nel Quintus: «D. Annibal Zanni / D. Ant.° Guicciardi»; nel Sextus: «D. Gio: lod.co / + [?] Saladini [?]». Opere dei Gabrieli sono acquistate in Santa Maria Maggiore a Bergamo nel 1597 (*Sacrae Symphoniae* di Giovanni) e registrate negli inventari del 1598 («Motetti a più voci di gio. gabriel sino al n.o di

ORAZIO VECCHI, *Motecta* […] *quaternis, quinis, senis, & octonis vocibus. Nunc primum in lucem edita*, Venezia, Angelo Gardano, 1590. 8 libri-parte (I-MOd, St mus. XIX: A) [V1005].

ID., *Sacrarum cantionum* […] *quinque, sex, septem, et octo vocibus. Liber secundus*, Venezia, Angelo Gardano, 1597. 8 libri-parte (I-MOd, St. mus. XXI: A) [V1006, 1597[4]][118].

Proseguendo nella descrizione, incontriamo, gravemente lacunose, le raccolte di mottetti di **Orazio Vecchi** (Modena 1550-1605). Quella del 1597 ha una coperta in cartoncino analoga a quelle delle edizioni del Seicento, e l'indicazione di mano antica: «Altus». All'interno, in scrittura probabilmente cinquecentesca, due note sono aggiunte nel mottetto *Salvos fac nos Domine*, con una didascalia antica difficilmente comprensibile (forse: «Ad lib»). Il libro di mottetti del 1590 non ha alcun segno di utilizzo, ma dobbiamo senz'altro immaginare che entrambe le raccolte fossero in uso nella cappella del duomo di Modena, almeno finchè fu diretta dal loro autore[119].

GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Completorium per totum annum quatuorque illae B. Virginis antiphonae quae in fine pro anni tempore secundum Romanam curiam decantantur cum sex vocibus*, Ve-

8 voci», oltre ai «Motetti di and.a gabrieli à. 5.») e del 1628 («concerti del Gabrieli» e ancora «Del Gabrieli a 5») (cfr. PADOAN, pp. 53, 195, 203); il 5 dicembre 1597 il domenicano Tommaso Minerbetti, organista a Santa Maria Novella a Firenze, segnò tra i suoi conti: «[…] a valuta di tre mute di libri a 8 di Andrea Gabbrielli, del Giovannelli e Felice Enerio lire otto […]» (D'ACCONE 1982, pp. 102, 121). I *Concerti* del 1587 sono poi citati senza dubbi di identificazione nell'inventario di S. Petronio a Bologna del 1765 (I-Bsp, *Fabbriceria*, *Cappella musicale*, filza 414: «Inventari di musica 1559 [recte: 1558]-1796», fasc. 28, cc. 3[2]r); e il RISM ne segnala la presenza, tra l'altro, nelle cattedrali di Brescia, Siena e Treviso.

118 Le dediche delle due raccolte sono trascritte ad esempio in PANCALDI-RONCAGLIA, *Orazio Vecchi. La vita e le opere* cit., pp. 65, 66, 69, 70; RAIMUND RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, Bern-Stuttgart, Paul Haupt, 1967 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, 15), pp. 85-87; il piano del contenuto è riportato in TIBALDI, *Stile e struttura* cit., pp. 219-220; INDULTI, *Sacro e profano*, pp. 269-270.

119 I due libri si trovavano a Bergamo, in Santa Maria Maggiore, indicati in modo approssimativo (cfr. nota 38): nel 1598: «mottetti di orazio vecchij a 5. a 6. a 7 et a 8 libro secondo» «Motetti di orazio vegij a più voci libro primo»; nel 1628: «Motetti […] Di horatio vecchi a 5. 6. 7. 8. libro primo [!] […] Di Horatio Vecchi a più voci» (cfr. PADOAN, pp. 194, 195, 203). A Siena, in cattedrale, l'inventario del 1620 cita due raccolte di «Vecchi [Orazio? Orfeo?] a più voci, mottetti, due corpi», che però pare siano rimaste nelle mani del maestro Marcantonio Tornioli e mai più restituite (cfr. REARDON, p. 184).

nezia, erede di Girolamo Scotto, 1573. 6 libri-parte (I-MOd, St. mus. VIII, Q) [A2507][120].

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Mottetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur. Liber secundvs*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1580. 6 libri-parte (I-MOd, St. mus. X: T) [PP708].

GASPARO PRATONERI (detto SPIRITO DA REGGIO), *Panegirica octo vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu aptissima*, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1584. 8 libri-parte (I-MOd, St. mus. XII: S I) [P5404].

COSTANZO ANTEGNATI, *Liber primus missarum, sex & octo vocum. Nuperrime impressum*, Venezia, Angelo Gardano, 1587. 6 libri-parte (I-MOd, St. mus. XV: B, 5) [A1262].

FRANCESCO STIVORI, *Sacrarum cantionum sex, septem & octo vocibus. Liber quartus*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1596. 8 libri-parte (I-MOd, St. mus. XX: A II) [S6449].

LUCREZIO QUINZIANI, *Missae tres, ac quinque divinae laudes, octonis vocibus decantandae, liber primus*, Milano, erede di Simone Tini e Giovanni Francesco Besutti, 1598 [9] libri-parte (I-MOd, St. mus. XXII: A I, B I, T II) [Q117, Q118][121].

L'edizione del 1573 è la prima della Compieta a sei di **Giovanni Matteo Asola** (Verona 1532ca.-Venezia 1609), ed è conosciuta soltanto attraverso il libro-parte superstite di Modena. Esso ha per coperta una carta in pergamena proveniente da un libro liturgico con notazione quadrata (XV-XVI secolo); la diversità rispetto alle legature che si trovano in genere applicate a questo genere di fascicoli nel duomo di Modena, fa pensare che l'opera abbia una provenienza diversa, ma naturalmente senza alcuna certezza. Lo stesso si può dire del libro-parte superstite dei mottetti di **Francesco Stivori** (Venezia 1550ca.-Graz? 1605), privo di coperta e tenuto insieme soltanto con una striscia di carta celeste legata sul dorso; anch'esso, per il resto, non presenta nessuna testimonianza d'uso. La raccolta di Palestrina rivela invece una coperta in cartoncino che vedremo tipica dei fascicoli del duomo di Modena nel primo Seicento (anche se può certo essere una tipologia di legatura ben comune); la didascalia sulla coperta è di mano antica: «Tenor / Liber secundus a 5 6 et 8 / del Palestina», mentre all'interno non ci sono integrazioni manoscritte. Allo stesso modo il libro-parte sopravvissuto dei mottetti di **Gasparo Pratoneri** (Reggio Emilia, seconda metà del XVI secolo) non presenta

[120] Per una descrizione e un inquadramento di quest'opera nella produzione coeva, cfr. JEFFREY KURTZMAN, *Music for Compline Published in Italy, 1555-1700: a Survey of the Repertoire*, in *Barocco Padano 4*, atti del XII Convegno internazionale sulla musica sacra 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. 59-116: 74-75.

[121] RISM A/I/7, p. 77, indica erroneamente B II invece di B I.

all'interno segni di alcun tipo; ma la coperta - ancora in cartoncino -, e la didascalia riportata su di essa, sono antiche: «Motetti / del Spirito / Cantus primi Chori», così come di mano antica è il nome indicato a penna sul frontespizio: «Donato Donati». La raccolta è dedicata al vescovo di Reggio Emilia Benedetto Manzolo, e l'autore era canonico di San Prospero; la presenza di quest'opera a Modena è da collegare forse a un rapporto di amicizia tra musicisti o ecclesiastici di città vicine, se non al periodo trascorso da Orazio Vecchi tra Reggio Emilia e Correggio (1586-marzo 1593). La breve descrizione di questo gruppo di opere si completa con le raccolte di messe di **Costanzo Antegnati** (Brescia 1549-1624), che contiene due composizioni a sei voci e una a otto, e di **Lucrezio Quinziani** (Cremona 1555ca.-dopo il 1595): entrambe hanno coperta originale in cartoncino (quella di Quinziani, con titoli di mano antica), ma nessuna indicazione manoscritta all'interno[122].

COSTANZO PORTA, *Missarum Liber Primus*, Venezia, Angelo Gardano, 1578. Libro corale (I-MOd, St. mus. IX) [P5180].

MATTEO ASOLA, *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia, canticum B. Virginis duplici modulatione, primi videlicet, & octavi toni, Salve regina, missa, et quinque divinae laudes. Omnia duodenis vocibus, ternis variata choris, ac omni instrumentorum genere modulanda*, Venezia, Riciardo Amadino, 1590. 3 libri corali (I-MOd, St. mus. XVIII: I, III coro) [A2581][123].

La legatura delle Messe di **Costanzo Porta** (Cremona 1528/1529-Padova 1601) è moderna, applicata negli anni Settanta del Novecento; il volume non presenta segni manoscritti ed è complessivamente in buono stato. Lo stesso discorso vale per i Salmi a tre cori di Asola: legatura moderna (che tra l'altro impedirebbe l'esecuzione, in quanto unisce in un unico volume le partiture rimaste dei due cori) e nessuna integrazione all'interno. Queste caratteristiche comunque non implicano necessariamente che tali volumi non siano stati usati, e forse proprio presso il duomo di Modena, perché anche altri libri sicuramente appartenuti al repertorio

122 L'indagine su alcuni inventari conosciuti mostra che la Compieta a sei di Asola (forse nella ristampa del 1576 o 1585: A2508, A2509) era ad Assisi, al Sacro Convento, nel 1600 (ma non ancora nel 1589; cfr. CILIBERTI, p. 280). Le numerose edizioni dei mottetti di Palestrina si trovano variamente diffuse in molte cappelle; nello specifico, il secondo libro a 5, 6 e 8 voci risulta ancora al Sacro Convento di Assisi nel 1600 (cfr. CILIBERTI, p. 280), in Santa Barbara a Mantova nel 1611 (cfr. BARBLAN, p. XXII) e in cattedrale a Reggio Emilia nel 1572-1573 (cfr. RONCROFFI, p. 35n.). Le messe di Costanzo Antegnati sono registrate a Bergamo, in Santa Maria Maggiore, nel 1598 e nel 1628 («Messe a 8. di costanzo antegnati», «Messe a 8 dell'Antegnati»; cfr. PADOAN, pp. 195, 200), ma non si può individuare se si tratta del primo libro del 1578, della ristampa di quest'ultimo del 1587, come a Modena, o del secondo libro del 1589 (A1260, A1261, A1263); a Bergamo, nel 1628, ci sono anche i mottetti di Stivori: cfr. nota 108.

123 RISM A/I/1, p. 135, non segnala la mancanza del II coro.

si presentano oggi in condizioni simili; del resto, le messe di Porta furono un volume piuttosto diffuso, e lo stesso si può dire di tutte le numerose opere sacre di Asola[124].

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE: IL REPERTORIO DELLA SECONDA METÀ DEL CINQUECENTO

Volendo fare qualche considerazione generale sul patrimonio librario della cappella musicale del duomo di Modena ai primissimi anni del Seicento, possiamo innanzitutto fare un veloce confronto tra l'inventario del 1604 e quello del 1564. Rispetto a quarant'anni prima, risultano scomparsi - logorati dall'uso? - gli inni di Jacobus de Kerle [6], le messe di Jachet de Mantua [7], i Magnificat di Vincenzo Ruffo [8], i mottetti di Cipriano de Rore [9,10], nonché le sei raccolte a quattro voci [2-5], e quella a sei indicata come dono [18] (se però quest'ultima venne registrata posteriormente alla data del 1564, come sembra denotare la grafia variata, ci sarebbero alcune possibili identificazioni: compieta di Asola, mottetti di Palestrina, messe di Antegnati). Sono invece ancora ricordate le messe di Morales [1], gli Introiti di Contino (ed evidentemente anche gli Inni, tuttora legati insieme; ma il redattore semplifica la descrizione citando soltanto il primo titolo) [11,12], e le Lamentazioni di Morales e di Contino (qui definite «a 4.») [16,17]. Anche queste opere rimaste, comunque, erano forse ormai abbandonate nella pratica, e sostituite con le nuove acquisizioni. Tra queste ultime, ci sono i Magnificat di Isnardi (1582), i salmi dello stesso (varie raccolte ed edizioni possibili: 1569, 1571, 1579, 1580, 1585, 1590), le messe di Da Victoria (1583), gli inni di Palestrina (1590), i canti per la Settimana santa di De Victoria (1585), le Messe di Palestrina (1590); e, tra i manoscritti, i tre volumi donati dal vescovo Gaspare Silingardi (Mss. mus. VII-VIII) e la raccolta di messe in libri-parte (Ms. mus. VI). I Magnificat di Morales e i Vespri a cinque di Jachet de Mantua sono composizioni precedenti al 1564, ma almeno apparentemente entrate dopo quella data nel patrimonio della cappella, mentre del *Liber quindecim missarum* non sembra possibile stabilire il momento dell'acquisizione.

Al di fuori dell'inventario, oltre alle edizioni della seconda metà del Cinquecento già descritte, ci sono anche alcuni manoscritti di redazione posteriore al 1564:

---

124 La fortuna delle messe di Porta emerge soprattutto dalle numerose copie ancora rimaste. Dagli inventari antichi, esso risulta ad Assisi, al Sacro Convento, nel 1600 (non nel 1589: cfr. CILIBERTI, p. 280) e a Roma, in Santo Spirito in Sassia, nel 1583 (cfr. MELELLA, p. 518); a San Giovanni in Laterano viene acquistato nel 1644 (cfr. nota 107), e a Bologna in San Petronio sembra comparire per la prima volta negli inventari solo nel 1765, segnato stranamente tre volte (cfr. I-Bsp, *Fabbriceria*, *Cappella musicale*, filza 414: «Inventari di musica 1559 [recte: 1558]-1796», fasc. 28, cc. 7^2r, 8^2r). I salmi a tre cori di Asola sono presenti negli elenchi di Santa Maria Maggiore a Bergamo nel 1598 e nel 1628 (cfr. PADOAN, pp. 196, 201).

insieme alle piccole composizioni inserite qua e là nei codici antichi, ricordiamo gli inni (anonimo e Orazio Vecchi), le lamentazioni (Orazio Vecchi?, Palestrina), la messa da Requiem (anonima) e due mottetti (Merulo) nel Ms. mus. IX, la *Missa Papae Marcelli* di Palestrina nel Ms. XII (copiata dopo il 1604?), i mottetti (Merulo, Palestrina, Porta) del Ms. XIII, e due brani di Orazio Vecchi sul Ms. V, ovvero la *Missa Iulia* a otto voci (solo il II coro), e un Magnificat a cinque voci.

A tutte queste composizioni, possiamo aggiungere idealmente le altre opere sacre di Orazio Vecchi che non sono rappresentate nell'Archivio capitolare, ma che con ogni probabilità venivano eseguite dalla cappella: sia quelle che conosciamo perchè pubblicate a stampa:

> *Lamentationes cum quatuor paribus vocibus*, Venezia, Angelo Gardano, 1587 (V1004).
>
> *Hymni qui per totum annum in Ecclesia romana concinuntur* […] *cum quatuor vocibus*, Venezia, Angelo Gardano, 1604 (V1007).
>
> *Missarum senis et octonis vocibus. Liber primus. Per Paulum Bravusium Mutinensis eius discipulum amantissimum nunc primum in lucem editus*, Venezia, Angelo Gardano e fratelli, 1607 (V1008/1607[1]).

sia quelle manoscritte, oggi perdute ma di cui sappiamo l'esistenza tramite fonti indirette: sono infatti citate genericamente nel suo testamento, e in modo un po' più esplicito nell'*Avviso al lettore* contenuto nell'edizione postuma delle messe, nel quale Bravusi parla delle composizioni del maestro ancora da pubblicare: «multa alia, quae apud me reperiuntur […] Missae item, Psalmi, Cantiones Sacrae […]»[125].

---

125 Sulla produzione sacra di Orazio Vecchi, cfr. RONCAGLIA, *La Cappella* cit.; RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, cit.; TIBALDI [1], *Stile e struttura* cit.; ID. [2], *Ancora sui mottetti* cit.; INDULTI, *Sacro e profano* cit.; SCHIAVONE, *Orazio Vecchi* cit. Per il testamento, cfr. qui nota 106; l'*Avvertimento al lettore* di Bravusi è trascritto parzialmente per es. da RONCAGLIA (pp. 69-70). In una lettera di Lodovico Antonio Muratori segnalata da RÜEGGE (p. 15) e citata da TIBALDI [1] (p. 181), si dà un elenco più dettagliato di tali composizioni inedite e oggi scomparse: «Motetti a più voci n. 32; Vesperi del Signore a 5 voci; Vesperi della Madonna a 5 voci; Vesperi della Madonna a 8; Una coppia di Messe a più voci […]». Manoscritti perduti di Orazio Vecchi, infine, sono citati da LUCCHI, pp. 29, 52 (lamentazioni nel 1586) e RODOLFI. Per quanto riguarda le edizioni, molti elementi descrittivi sono forniti da RÜEGGE. Segnaliamo che le *Lamentationes* contengono anche altre composizioni per la Settimana santa, descritte da TIBALDI [2] (pp. 54-55) e SCHIAVONE. Nella raccolta del 1607, una delle messe è da *Requiem*, e una, *In Resurrectione Domini*, è una variante della *Missa Iulia* di I-MOd, St. mus. V, come già osservato da RÜEGGE (pp. 40, 44, 45); la versione a stampa include anche alcuni mottetti su testi della liturgia pasquale, elencati da RÜEGGE (p. 43) e INDULTI (p. 271). Alcuni mottetti di Orazio Vecchi compaiono in antologie a stampa e manoscritte, tra cui un piccolo nucleo non compreso nelle raccolte del 1590 e 1597: ne danno un elenco RÜEGGE (pp. 83-84), TIBALDI [1] (pp. 233-236) e, con qualche precisazione aggiuntiva, INDULTI (pp. 271-272, 281-284). Un 'primo libro' di mottetti a otto voci ci-

Tutto sommato, siamo di fronte ad un tipico repertorio tardo cinquecentesco. I nomi rappresentati sono quelli che si riscontrano presso tutte le cappelle delle principali istituzioni ecclesiastiche dell'epoca: Animuccia, Palestrina, De Victoria, Morales con i suoi Magnificat; manca del tutto, tra i maggiori, Orlando di Lasso, mentre Costanzo Porta è rappresentato con importanti manoscritti ricevuti in dono e un libro di messe di cui non è documentabile con certezza l'appartenenza al repertorio. La fortuna di questi compositori si lega in un certo qual modo anche al fatto che parte delle loro opere fu pubblicata in eleganti volumi *in folio*, dei quali esisteva un nucleo più o meno consistente negli scaffali e negli armadi di ogni cappella cinquecentesca - e che si conservano meglio rispetto ai libri-parte. Per gli altri autori, è difficile documentare la diffusione: la scelta di edizioni disponibili sul mercato era ormai ricchissima, e non si riesce ad individuare presenze di spicco dell'una o l'altra opera, se non forse per i Concerti dei Gabrieli e, complessivamente, per le opere del prolifico Asola (è una tendenza alla varietà del repertorio e alla molteplicità dei compositori che si farà ancora più forte nel secolo successivo).

Se guardiamo alle date di pubblicazione, l'opera più recente risulta del 1598: non sembra dunque esserci un aggiornamento fino alle ultimissime novità editoriali, come avevamo notato nell'inventario del 1564. Tuttavia, possiamo considerare che la presenza stessa di Orazio Vecchi, musicista di fama internazionale, garantiva di per sé l'adeguamento alla modernità. Un altro elemento da sottolineare, legato anch'esso a Orazio Vecchi, è la maggiore attenzione rivolta ai codici del primo Cinquecento nell'inventario del 1604, rispetto a quanto abbiamo visto nell'inventario di quarant'anni prima: ora infatti, nonostante la maggior distanza cronologica, il redattore li elenca in dettaglio e li inserisce in mezzo ai volumi moderni. Questo fatto è evidentemente da ricondurre all'interesse nato per i manoscritti polifonici al tempo della direzione di Orazio Vecchi, il quale si era dedicato al loro restauro, e - possiamo supporre - anche allo studio e forse all'esecuzione degli autori antichi.

Certamente, se facciamo il confronto con gli inventari dei libri musicali conosciuti di alcune grandi istituzioni ecclesiastiche dell'epoca - Santa Maria Maggiore a Bergamo, del 1598 con aggiornamenti ai primi anni del Seicento; Sacro Convento di San Francesco di Assisi, del 1600; basilica ducale di Santa Barbara a Mantova, del 1611 - non possiamo non rilevare la povertà, quantitativamente parlando, del patrimonio della cattedrale modenese[126]. Solo per avere un'idea, Assisi possedeva venti raccolte dedicate esclusivamente ai salmi o ai Vespri, Bergamo diciassette prima del 1604, Mantova dieci; Modena - almeno apparentemente - disponeva

tato dal RISM (V1003) è in realtà un frammento della raccolta del 1590, errore sospettato da INDULTI (p. 272) nella conferenza del 2005 e documentato in modo dettagliato da TIBALDI [1] (pp. 180-181).

126 Per Bergamo, Assisi e Mantova, cfr. rispettivamente PADOAN, CILIBERTI, BARBLAN.

soltanto delle raccolte di Isnardi, Ortiz e forse Asola (a tre cori), di quella manoscritta di Porta per due cori, forse di un certo numero di composizioni di Orazio Vecchi, e dei salmi ormai datati contenuti nei codici del primo Cinquecento. Quanto alle messe, troviamo una trentina di raccolte ad Assisi, almeno venticinque a Mantova, e almeno diciotto a Bergamo entro il 1604; a Modena non si va oltre le nove-dieci raccolte: le messe del 1516 e dei Mss. mus. IV, X, XI e XII, quelle di Morales, De Victoria, Palestrina e forse Porta, quelle del Ms. mus. VI, le poche contenute nelle raccolte di Antegnati e Quinziani, la messa *Iulia* e forse qualche altra di Orazio Vecchi. Infine, a fronte delle trenta raccolte di mottetti di Assisi, venticinque circa di Mantova, e ventidue di Bergamo prima del 1604, Modena si presentava con pochi mottetti moderni manoscritti, con i cicli presenti nei codici di inizio Cinquecento, e con non più di sette raccolte a stampa (Gabrieli, Palestrina, Pratoneri, Stivori e Quinziani, e due di Orazio Vecchi).

Ci sono comunque chiese con le quali il confronto riesce alla pari, o in positivo: per esempio, con la cattedrale di Siena nel 1610 (salmi solo in manoscritti antichi, undici raccolte di messe e sette di mottetti), o con quella di Perugia ancora nel 1624 (nessuna intonazione né di salmi né di mottetti, nove-dieci raccolte di messe)[127]. In ogni caso, è difficile dire se e quanto a una relativa povertà degli inventari corrispondesse effettivamente una povertà nel repertorio, con la necessità per i cantori di ripetere più e più volte nel corso degli anni le stesse composizioni: e quanto invece ci si servisse di partiture non registrate nel patrimonio e oggi perdute.

Per quanto riguarda la cappella del duomo di Modena, quello che è certo è che essa conferma e anzi aumenta nella seconda metà del Cinquecento la forza e la stabilità dell'organico; va ricordato in particolare l'inserimento di un trombone nel 1579 (a cui se ne aggiungerà un secondo negli anni 1593-1600), e l'incremento dei cantori adulti fino a 10-11 unità nei periodi di direzione di Orazio Vecchi. Il prospetto seguente non tiene conto dell'organista e dei fanciulli cantori, sempre regolarmente stipendiati:

Tavola 2: cantori adulti (numero medio) e strumenti diversi dall'organo nella Cappella del duomo di Modena 1564-1604

1564-1578	8 cantori
1579-1583	7-8 cantori, trombone
1584-1585	10-11 cantori, trombone

127 Per Siena e Perugia, cfr. REARDON e PASCALE.

1586	8 cantori, trombone
1587-1591	dati non ricostruibili
1592	6 cantori, trombone
1593-1600	10-11 cantori, 2 tromboni
1601-1603	10-11 cantori, trombone
1604	8 cantori (6 in ottobre-dicembre)

Con queste forze, tutte le partiture che abbiamo incontrato finora potevano essere agevolmente eseguite, comprese quelle in due cori, tanto diffuse nella seconda metà del Cinquecento; mentre nulla si può dire per il momento su eventuali interventi strumentali diversi da quelli del trombone e dell'organo, dal momento che i registri dei salariati non offrono in questo senso alcuna testimonianza[128].

Stampe musicali presenti all'Archivio capitolare dopo il 1604

Dopo Orazio Vecchi, il primo trentennio del Seicento vide avvicendarsi nella direzione della cappella tre maestri modenesi, secondo la seguente successione cronologica[129]:

- 1° ottobre 1604 - 15 ottobre 1614: Geminiano Capilupi alias Lovetti (dal 1° maggio 1609 al 15 ottobre 1614: sottomaestro: Paolo Bravusi);
- 15 ottobre - 31 dicembre 1614: nessun maestro stipendiato;
- 1° gennaio 1615 - 10 maggio 1626: Giovanni Battista Stefanini (con alcune sospensioni nel pagamento del salario: luglio 1615-giugno 1616; aprile-settembre 1619). Nel novembre 1625 Stefanini si trasferisce a Roma, da dove non tornerà

[128] Non è questa la sede per riproporre la bibliografia sulla presenza di strumenti nelle cappelle italiane tra Cinque e Seicento; rimandiamo se mai genericamente agli studi dettagliati e aggiornati dedicati all'area padana da Maurizio Padoan, alcuni dei quali appaiono nei volumi di questi convegni. Per la realtà modenese, larghi e variegati interventi strumentali sembrano esser stati praticati nelle liturgie della locale Confraternita di San Pietro Martire, cui era legato lo stesso Orazio Vecchi: cfr. RONCAGLIA, *La Cappella* cit., pp. 54, 55, 71; LUCCHI, pp. 30sgg. (ove è da espungere, perchè dovuta al fraintendimento di un documento, la notizia dell'ingresso di Orazio Vecchi nella confraternita nel 1595, riportata alle pp. 30-31).

[129] I dati sono tratti dai libri della Fabbriceria, integrati con le notizie - desunte anche da altre fonti - riportate da RONCAGLIA, *La Cappella* cit., pp. 73-109 *passim*. L'assenza di Stefanini anche nei primi mesi del 1626, e il ruolo di Leone Lotti, sono informazioni testimoniate dagli Atti capitolari (cfr. RONCAGLIA, *La Cappella* cit., pp. 93-94), che non hanno riscontro nei registri dei salariati.

più, lasciando come sostituto il cantore sacerdote Leone Lotti; il 21 marzo 1626 scrive al Capitolo annunciando il suo ritiro dall'incarico;
- 11 maggio 1626 - 30 settembre 1630: Paolo Bravusi;
- 1° ottobre - 31 dicembre 1630: nessun maestro stipendiato;
- 1° gennaio 1631 - gennaio 1647: Tommaso Zanini.

Purtroppo, per nessuno di costoro è stato rinvenuto - almeno finora - un inventario di consegna dei libri simile a quello redatto per il passaggio da Orazio Vecchi a Capilupi[130]. Ci possono però aiutare a ricostruire il repertorio della cattedrale modenese di questo periodo undici edizioni musicali conservate presso l'Archivio capitolare, datate tra il 1607 e il 1629, e sicuramente appartenenti alla cappella. Le elenchiamo di seguito, in ordine cronologico, specificando la consistenza complessiva dell'opera (quando accertata), la segnatura attuale, i libri-parte conservati e il riferimento al RISM[131]:

ANTONIO MORTARO (Brescia seconda metà del XVI sec.-dopo il 1620), *Psalmi ad vesperas triaque cantica B. Virginis octonis vocibus* […] *Adita partium gravium sectione pro organi pulsatoris commoditate*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1607 (org.: 1609). 9 libri-parte (I-MOd, St. mus. XXIII: S I, A I, A II) [M3745][132].

GABRIELE PULITI (Montepulciano 1583-Trieste 1644), *Psalmodia vespertina omnium solemnitatum totius anni, iuxta ritum Sacrosanctae romanae ecclesiae, quatuor vocibus paribus concinenda, una cum parte organica* […] *Opera XIII*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (I-MOd, St. mus. XXIV: S) [P5651][133].

---

130 Contro la speranza espressa da Daniele Torelli di poter ricostruire in questo modo il repertorio dei maestri attivi nel primo trentennio del Seicento: «Sarebbe interessante approfondire le indagini archivistiche nel tentativo di documentare quali musiche furono trasmesse da Bravusi a Zanini e da Zanini a Uccellini» (TORELLI, *Marco Uccellini* cit., p. 75n.).

131 Un elenco delle edizioni di musica figurata del duomo di Modena è stato pubblicato nel gennaio 1862 da CATELANI, *L'archivio di musica* cit. e da DONDI, *Notizie* cit., pp. 159-163 (non risultano varianti rispetto al patrimonio attuale); più recentemente, anche in LORENZO PONGILUPPI, *I codici polifonici cinquecenteschi dell'Archivio capitolare di Modena*, in *Il Theatro dell'udito* cit., pp. 207-233: 226-233. Tutte sono citate in RISM (per i mottetti di Palestrina, St. mus. X: cfr. RISM A/I/13: *Addenda et corrigenda: M-R*), con alcune piccole imprecisioni qui segnalate in nota. Per i repertori bibliografici, cfr. nota 11.

132 RISM A/I/6, p. 28, indica erroneamente I-MOe.

133 Presentazione del contenuto e trascrizione della dedica in METODA KOKOLE, *"Servitore affezionatissimo fra Gabriello Puliti" and the dedicatees of his published music works (1600-1635): from institutional commission via a search for protection to an expression of affection*, «De musica disserenda», III/2 (2007), pp. 107-134: 112, 124-125.

GIOVANNI FRANCESCO CAPELLO (Venezia-; attivo 1610-1619), *Vespertina psalmodia quinis vocibus* […] *Opus sextum*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614. (I-MOd, St. mus. XXV: 5) [C905].

AGOSTINO AGAZZARI (1580ca.-Siena 1642), *Sacrae cantiones, binis, ternisque vocibus concinendae. Liber quartus. Cum Basso ad organum. Editio tertia*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1614. 4 libri-parte: S I, S II, B, org (I-MOd, St. mus. XXVI: S I) [A346][134].

AURELIO SIGNORETTI (Reggio Emilia 1567-prima del 2 novembre 1635), *Il primo libro de motetti a due, tre, quattro, cinque, sei, et otto voci. Con il Basso per sonar nell'organo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1615. 5 libri-parte (I-MOd, St. mus. XXVII: B) [S3424][135].

LUDOVICO TORTI (Pavia 1547-dopo il 1615), *De sacris Christi eiusque Matris vespertinis horis, ac de reliquis cantionibus, binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus concinendis, una cum parte organica*, Venezia, Vincenti, 1615 (I-MOd, St. mus. XXVIII: S, A) [T1013][136].

CAMILLO CORTELLINI (Bologna 1550ca.-1629), *Letanie della B. Vergine a cinque, sei, sette, et otto voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1615. 9 libri-parte (I-MOd, St. mus. XXIX: T, 7) [C4170].

STEFANO NASCIMBENI (Mantova, 1561ca.-1621), *Psalmi ad vesperas in totius anni solemnitatibus octonis vocibus* […] *cum cantico B. Mariae Virginis, et cantus* [sic] *secundi chori ad octavam inferius decantandus si placet*, Venezia, stampa del Gardano appresso Bartholomeo Magni, 1616. 9 libri-parte (I-MOd, St. mus. XXX: A I, B I, B II, org) [N72].

GIOVANNI BATTISTA TONNOLINI (Salò-; attivo 1616-1645), *Salmi a otto voci* […] *con una lode al glorioso S. Carlo, et col partito delli doi Bassi nuovamente composti e dati in luce*, Venezia, stampa del Gardano appresso Bartholomeo Magni, 1616. 9 libri-parte (I-MOd, St. mus. XXXI: T II) [T960].

PAOLO FONGHETTO (Verona, 1572-1628/1630), *Salmi a quattro voci concertati col suo Basso continuo*, Venezia, stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni, 1620 (org: 1621). 5 libri-parte (I-MOd, St. mus. XXXII: S, A, T, org) [F1473].

AMADIO FREDDI (Padova; attivo 1594-1634), *Psalmi integri quatuor vocibus. Cum Basso ad organum* […] *Opus VIII.*, Venezia, sub signo Gardani Apud Bartholomeum Magni, 1626. 5 libri-parte (I-MOd, St. mus. XXXIII: T) [F1832].

---

134 Indice del contenuto in REARDON, pp. 198-199.

135 Titolo, descrizione, dedica e indice in CASALI, *La Cappella* cit., pp. 217-218.

136 Come si deduce dalle intestazioni delle singole composizioni e dall'indice finale, un mottetto è «d'Incerto» (*Salve Regina*), uno è di Agostino Agazzari con una voce aggiunta da Torti (*Pulchra es*), altri tre sono rispettivamente di Bernardino Nanino (*Lauda Ierusalem*), D. Salvatore Sacco (*Congratulamini mihi*) e Agostino Agazzari (*Salve Regina*).

AURELIO SIGNORETTI, *Vespertinae omnium solemnitatum psalmodiae quinis, seu novenis vocibus concinendae una cum Basso ad organum*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1629. 9 libri-parte (I-MOd, St. mus. XXXIV: T II) [S3425][137].

La maggior parte di queste opere presenta ancora la legatura originale (in alcuni casi staccata e conservata a parte). Essa è uniforme per tutti i libri-parte, e consiste in una semplice coperta in cartoncino grigio-ocra, con indicazione a penna di mano antica, titolo e voce sul piatto anteriore; tavolta i due piatti sono tenuti insieme con strisce in pergamena incollate sul dorso, in qualche caso frammenti di manoscritti medievali. Lo stesso tipo di rivestimento lo abbiamo visto per alcuni libri-parte della seconda metà del Cinquecento; in quelli secenteschi si trova aggiunta quasi sempre sulla coperta anche la nota di possesso della Fabbriceria, espressa semplicemente con l'indicazione «San Geminiano», o con il monogramma «S. G.»[138].

A confermare ulteriormente l'appartenenza e l'uso nella cappella delle undici edizioni citate, troviamo qualche integrazione di mano antica all'interno di alcuni libri-parte[139], e soprattutto tre note di spese in libri musicali nei registri della Fabbriceria, cronologicamente vicine alle date di pubblicazione:

«Adi 26. Giugno 1615 / 205 / Spesa de libri p. la musica / Ms. Giuliano Cassani deve dare lire cinquanta p. tanti avuti contr(oscritti) p. l'amontare delli libri fatti venire da Venetia di Musica p. ser(vi)tio della Capella q(ua)li costano lire 41.3 di moneta modenese e lire 9. p. averli legati che fanno in tutti la sud(dett)a somma come p. m(anda)to al S.r Ingoni à di sud.° --- l. 50»[140].

---

137 Titolo, descrizione, dedica e indice in CASALI, *La Cappella* cit., pp. 223-224.

138 Riportiamo di seguito le note di possesso sulle coperte dei libri-parte (segnatura, autore): XXIII (Mortaro), XXX (Nascimbeni), XXXII (Fonghetti), XXXIII (Freddi): «S.^{to} Gemign.°»; XXVIII (Torti; coperta staccata): «S. Gemign.°»; XXIV (Puliti), XXV (Capello), XXVII (Signoretti; coperta staccata): «S. G.». In St. mus. XXX (Nascimbeni), oltre alla nota sulla coperta, in fondo al frontespizio di tutti i libri-parte è indicato: «della fabrica di S. Geminiano di Modona». Sulla coperta (staccata) di St. mus. XXXI (Tonnolini), non c'è riferimento alla fabbriceria di Modena, ma la seguente didascalia: «Choro della Madona dall'Horto». Le St. mus. XXVI (Agazzari), XXIX (Cortellini) e XXXIV (Signoretti) hanno una coperta moderna.

139 Una nota corretta in un versetto in falsobordone di un salmo di Capello (St. mus. XXV, p. 15); un nome di difficile lettura («Cesare»?; «Lesaco»?) segnato nell'angolo di una pagina del libro-parte dei mottetti di Agazzari (St. mus. XXVI, p. 4); un'intonazione del *Gloria Patri* aggiunta al salmo *Lauda Ierusalem* di Tonnolini (St. mus. XXXI, p. 9); due diesis inseriti in cadenza nella parte dell'Alto di due salmi di Fonghetto (St. mus. XXXII, Alto, pp. 10, 14); il segno di corona aggiunto a una nota in un salmo di Signoretti (St. mus. XXXIV, p. 9).

140 I-MOd, *Fabbriceria*, filza 75, registro 1615-1621, c. 104r.

«E a di 11. detto [aprile 1618] lire otto al R.do D. Gio. Bat.a Stefanini per tanti libri di musica comperati a Ven(ezi)a per uso della cap(ell)a, et serv(izi)o del S(an)to --- l. 8»[141].

«A di 26 Giu.° 1626 s'è fato mandato di lire vinti quatro e bologn(in)i sedice al Sig.r Paolo Brausi per libri da musica fati venire da Venetia per servitio della Capella --- l. 24.16»[142].

Le date sono significative: nel giugno 1615 Stefanini era entrato in servizio da poco, e intendeva evidentemente rinnovare il repertorio; nell'aprile 1618, egli aveva forse effettuato di persona gli acquisti a Venezia, città in cui in quell'anno pubblicò una raccolta di mottetti; nel giugno 1626, c'era probabilmente il desiderio di ampliare ulteriormente il patrimonio librario disponibile da parte del nuovo maestro Bravusi. Confrontando le date, si possono con certezza assegnare all'acquisto del giugno 1615 le edizioni del 1614-1615, che racchiudono una buona varietà di generi e organici (salmi a quattro e cinque voci, mottetti a due-tre voci, mottetti da due a otto voci, mottetti da due a cinque voci), e forse anche la raccolta del 1607-1609 dei salmi a otto voci di Mortaro. Verosimilmente, le due edizioni veneziane di salmi a otto voci del 1616 (Nascimbeni e Tonnolini) furono acquistate nell'aprile 1618, e le due raccolte di salmi a quattro voci (Fonghetto e Freddi) nel giugno 1626; rimangono fuori soltanto i salmi di Signoretti del 1629, per il cui acquisto non ho trovato entro il 1632 alcun riferimento.

Purtroppo, non sapremo mai se le undici edizioni rimaste rappresentino *in toto* gli acquisti effettuati in quel periodo. In realtà, il numero veramente esiguo di libri-parte sopravvissuti per tutte queste raccolte ci dimostra che c'è stata una notevole dispersione del materiale, e l'ipotesi che qualche titolo sia andato perduto del tutto è decisamente verosimile. Per quanto riguarda le note di acquisto del 1615, 1618 e 1626, poi, le nostre conoscenze sul costo dei libri musicali sono troppo vaghe per poter calcolare quanti volumi potrebbero effettivamente corrispondere alle cifre pagate; ma l'impressione è che queste ultime siano sproporzionatamente alte rispetto al numero relativamente piccolo di libri che riusciamo a ricondurre ad esse[143].

---

141 I-MOd, *Fabbriceria*, filza 75, registro 1615-1621, c. 132r. La nota è riportata anche da RONCAGLIA, *La Cappella* cit., p. 92, suggerendo che probabilmente Stefanini si era recato in quel periodo a Venezia per curare la pubblicazione dei suoi *Motetti concertati*.

142 I-MOd, *Fabbriceria*, filza 73, registro 1621-1627, c. 41r; la registrazione è cassata con tratti di penna, e a margine è annotato: «Questo mandato il sig.r Pietro Gio: Ingono non lo pagò ma li denari [sic] dal possesso del canonicato del Farina di quali [?] ms. Gio(van)ni ne diede dinanzi alli Sig.ri Canonici».

143 REARDON, pp. 59-61, 63, riporta diverse note di spesa in libri di musica acquistati dalla cattedrale di Siena tra il 1609 e il 1615, e il costo medio di una raccolta risulta aggirarsi sulle 2-3 lire. Un dato simile emerge per esempio da una registrazione della Fabbriceria di San Prospero a

Se guardiamo le schede del RIMS, ci accorgiamo poi che ben quattro delle nostre undici edizioni sono conservate soltanto a Modena: sono i salmi a cinque voci di Capello del 1614, i salmi a quattro voci e organo di Puliti del 1614, i mottetti di Torti del 1615 e i salmi a quattro voci e basso continuo di Fonghetto del 1620. Questo fatto ci mostra quanto siano deboli per le edizioni musicali le possibilità di sopravvivere al corso dei secoli, soprattutto per quelle - particolarmente esposte all'usura - in libri-parte; confermandoci che anche per il Seicento, allo stesso modo, se non addirittura più che per il Cinquecento, possono essere numerose le edizioni scomparse del tutto (curiosamente, i salmi di Fonghetto si trovano citati in un repertorio della cattedrale di Malta del 1656: piccolo indizio della distribuzione che almeno alcune di queste opere - oggi rarissime e 'minori' per molti aspetti - potevano comunque avere in antico)[144].

Fatte queste premesse, che ci impediscono di identificare *tout court* i libri conservati con il repertorio disponibile in origine, possiamo fare comunque alcune osservazioni generali. Innanzitutto, vediamo che, delle undici opere, otto sono dedicate ai salmi: questo dato riproduce in piccolo le tendenze della produzione e dell'editoria musicale italiana dei primi decenni del Seicento, durante i quali questo genere conobbe un incremento straordinario[145]. Gli organici sono i più vari, dalle

---

Reggio Emilia datata 11 giugno 1626: «E più spese in Venetia in otto coppie di salmi, messe, et motteti per la chiesa di commissione del signor Canonico sopra la musica L. 20.5. E più pagati à messer Prospero libraro per la ligatura di detti libri l. 8.14» (cfr. RONCROFFI, p. 101). Tuttavia, gli stessi documenti trascritti dalla REARDON evidenziano a volte prezzi di libri che escono più o meno vistosamente dalla media; e i cataloghi di vendita dei librai mostrano sia i prezzi molto bassi (in media meno di una lira per edizione) di Giacomo Vincenti nel 1591 e degli Scotto nel 1596 (pp. 92-106), sia quelli molto più alti (cinque-sei lire in media per edizione) dello stesso Vincenti nel 1621 e nel 1658 (per considerare due opere possedute dal duomo di Modena, vediamo che i mottetti di Signoretti del 1615 costavano tre lire, ma i salmi dello stesso a 5 e 9 voci ben dieci): cfr. MISCHIATI, *Indici* cit., pp. 92-106, 163-212; IX:227, IX:501, IXbis:259, IXbis:551. Per diverse osservazioni sui prezzi dei libri musicali a cavallo tra Cinque e Seicento, cfr. anche D'ACCONE 1982.

144 «Salmi di Paulo Funghetti à quattro col partimento», citati in un breve elenco dei «Libri di Musica dispersi»: cfr. BRUNI. Sulle edizioni musicali interamente scomparse, con particolare riferimento al XVII secolo, cfr. CESARINO RUINI, *Edizioni musicali perdute e musicisti ignoti nella* Notitia de' contrappuntisti e compositori di musica *di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Musicologia humana. Studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale*, ed. by Siegrfried Gmeinwieser, David Hiley, Jörg Riedlbauer, Firenze, Olschki, 1994, pp. 417-442.

145 Le edizioni musicali italiane contenenti salmi e Magnificat (con o senza altri generi liturgici) furono circa 460 tra il 1600 e il 1630, contro le 352 contenenti messe (con o senza altri generi liturgici); così si deduce dai conteggi di JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford, Oxford University Press, 1999, cap. 4: *Vesper Publications and Modern Style, 1600-1620: A Comparison of Monteverdi's Vespers with the Contemporaneous Repertoire*, pp. 99-181: 99; ID., *Il Vespro della Beata Vergine di Claudio Monteverdi e il repertorio italiano dei vespri dal 1610 al 1650: un quadro riassuntivo*, in *Barocco Padano 2* cit., pp. 5-39: 7, 10-11, 21; ANNE SCHNOEBELEN,

poche voci dei mottetti di Agazzari, alle otto delle raccolte di Mortaro, Nascimbeni e Tonnolini (nove per alcuni salmi di Signoretti). Praticamente tutte le composizioni prevedono un Basso *ad organum*, tratto dalla parte o dalle parti vocali più basse. E' ad esso che si riferisce il termine *concertato*, che troviamo nel frontespizio a stampa dei salmi di Fonghetto, e nella didascalia di mano antica riportata sulla coperta dei salmi di Freddi: «Salmi Concertati à 4. de Amadeo Freddo»[146].

In questi anni, l'organico della cappella del duomo di Modena tende progressivamente ad assumere proporzioni più rilevanti, come possiamo vedere dal seguente prospetto (sono sempre sottintesi i fanciulli e l'organista)[147]:

Tavola 3: Cantori adulti (numero medio) e strumenti diversi dall'organo nella Cappella del duomo di Modena 1605-1630

1605	6 cantori (anno di assestamento?)
1606	11 cantori, trombone
1607-1608	dati non ricostruibili
1609-1614	10 cantori, trombone
1615-1619	10-11 cantori, cornetto, 2 tromboni, violone
1620-1629	13-14 cantori, cornetto, 2 tromboni, violone
1630, I semestre	10 cantori, violone
1630, II semestre	6 cantori, violone

La tavola necessita di alcune specificazioni. Fino al 1621, il suonatore di violone percepisce una piccola mancia annuale (circa un quinto del salario di un cantore) corrisposta a dicembre, e solo dal 1622 un salario pieno (equivalente a quello dei cantori). A partire dal 1621, i nomi di alcuni strumentisti sono inseriti nei conti in mezzo a quelli dei cantori, o comunque senza precisazione del ruolo forse, essi mutarono effettivamente il tipo di prestazione; ma può trattarsi anche di una semplificazione da parte del compilatore, oppure l'indizio che questi musicisti alternavano la pratica strumentale con quella del canto a seconda delle occasioni. Come

Printed Settings of the Mass in the 17th Century, *ibidem*, pp. 107-120: 109-110. Gli studi di Kurtzman – così come il saggio di TORELLI, *I salmi con strumenti obbligati* cit. - offrono un panorama complessivo sulla produzione dei salmi nel Seicento, pur senza occuparsi specificamente di nessuna delle raccolte della cattedrale modenese.

146 Cfr. KURTZMAN, *Il Vespro della Beata Vergine* cit., p. 12

147 Gli organici degli anni 1606 e 1615 sono riportati - con qualche imprecisione - anche da RONCAGLIA, *La Cappella* cit., pp. 81-82, 90; ulteriori dati sulla presenza degli archi nel duomo di Modena in questi anni sono presentati da PADOAN, *L'affermarsi dei 'Concerti'* cit., p. 532.

vediamo, il cambiamento arriva nel 1630, l'anno della grande peste: successivamente, i cantori saranno cinque-sei, i *putti* (ancora presenti nel 1630) scompaiono dalle liste delle paghe, e inizierà a comparire, oltre al violone, anche un violino.

Lo sguardo sull'organico della cappella nel primo trentennio del Seicento ci dimostra che le possibilità di esecuzione erano ancora più ampie che non nel secolo precedente. Per questo stupisce - e conferma l'idea di gravi dispersioni del materiale editoriale - la povertà del repertorio rimasto (otto edizioni di salmi, e tre di mottetti), soprattutto se lo confrontiamo ancora con quello ben conosciuto di una chiesa come Santa Maria Maggiore a Bergamo: qui, nel 1628, si contano per esempio trentacinque raccolte di salmi, trentadue di messe, ventisei di mottetti. Numeri alti per un confronto sono in questo periodo anche quelli della cattedrale di Siena (nel 1620, solo quattro raccolte di salmi, ma circa venti di messe e altrettante di mottetti), nonchè quelli di un unico acquisto effettuato nel 1631 per la cappella San Luigi dei Francesi a Roma (sette raccolte di salmi, una di messe e ventuno di mottetti; ma un inventario del 1649 riporterà molti meno titoli)[148].

Guardando a questi repertori, al di là dei 'classici' del Cinquecento, sempre presenti, non è immediato individuare autori, e tanto meno titoli, che emergano sugli altri per una diffusione più capillare. Andando a verificare il numero delle ristampe (altro criterio per capire la maggiore o minore fortuna di un'opera), vediamo che, tra le edizioni possedute dal duomo di Modena, sono due quelle che - stando alle nostre conoscenze - vennero pubblicate più volte: i salmi a otto voci di Antonio Mortaro, editi nel 1599, e ristampati nel 1604 e nel 1607; e, soprattutto, il quarto libro delle *Sacrae cantiones* di Agostino Agazzari, a due-tre voci e basso continuo, uscito per la prima volta nel 1606 e ristampato o riedito una dozzina di volte nel giro di vent'anni[149]. Bisogna dire comunque che la gamma di scelta offerta dal mercato editoriale musicale dei primi tre decenni del Seicento era veramente amplissima, e vi erano rappresentati compositori provenienti dalle più remote province italiane[150]. Uno dei criteri che guidarono i maestri di cappella o i responsabili delle chiese nell'acquistare opere di questo o quell'autore, sembra essere stato a volte semplicemente la vicinanza geografica, magari la conoscenza personale:

---

148 Per Siena, cfr. REARDON, pp. 62, 183-184; per San Luigi dei Francesi, cfr. LIONNET, I, pp. 91-93, II, p. 103; PERKINS, pp. 66-67.

149 Diverse opere di Mortaro - ma nessuna delle edizioni dei salmi a otto voci (M3743-3745) - si trovano negli inventari di Santa Maria Maggiore a Bergamo tra il 1598 e il 1628 (cfr. PADOAN, pp. 194, 196, 198-200); quanto al quarto libro delle *Sacrae Cantiones* di Agazzari (A340-351), la cappella di San Luigi dei Francesi ne acquistò l'edizione del 1612 (A345) nel 1631, ancora presente nel 1649 (cfr. LIONNET, I, pp. 92, 141; II, p. 103; PERKINS, p. 67), ed era forse anche presso la cattedrale di Siena nel 1620 («Di diversi autori, a due e tre voci, del Bianciardi e Agazzari, legati insieme»), insieme ad altre opere dello stesso autore (REARDON, pp. 64, 184).

150 Come osservato per es. da KURTZMAN, *Il Vespro della beata Vergine* cit., p. 21; SCHNOEBELEN, *Printed Settings* cit., p. 120.

così, è normale trovare nel repertorio modenese un'opera del bolognese Cortellini e due del reggiano Aurelio Signoretti, e possiamo notare che anche gli altri autori, con l'eccezione di Torti, attivo a Chieti, e del citato Agazzari, senese, sono tutti collocabili in area padana.

Tornando al discorso sul repertorio effettivo, esiste almeno una testimonianza importante, e ben conosciuta, del fatto che esso non si limitava ai libri di cui abbiamo notizia. Si tratta di una notizia del già citato cronista modenese Spaccini, che al dicembre del 1611 racconta di un'esecuzione poco fortunata di musiche di Claudio Monteverdi nella cattedrale:

> «Adì 25, domenica, Natività di Nostro Signore Giesù Cristo, è grandissimo freddo e giazzo, di modo tale che le persone non vanno troppo in volta ma stanno nelle chiese alle devozione. La corte secondo il solito è venuta in Duomo alla messa episcopale, et Sua Altezza ha liberato dodici prigioni. Il doppo pranzo sono venuti alla predica del padre Teodoro, capuzino valentissimo, e d'indi in coro a vespro, che Geminiano Capilupi over Lovetto, mastro di capella, ha fatto cantare certi salmi del Monteverdo, mastro di capella del duca di Mantova, che sono stati a nausea a tutti, che a un'ora di notte è stato finito ogni cosa»[151].

Nessuna traccia di opere di Monteverdi esiste oggi presso l'Archivio capitolare. Certo che Capilupi era impiegato anche presso la Corte degli Este, trasferitisi a Modena da Ferrara nel 1598, e non è chiaro qui se la cappella che esegue il Vespro di Natale sia quella del duomo, o quella di corte; quest'ultima opzione spiegherebbe l'assenza dei brani monteverdiani dalla cattedrale, e si potrebbe immaginare senza problemi un'esecuzione con una buona gamma di strumenti ad arco[152].

---

151 GIOVAN BATTISTA SPACCINI, *Cronaca di Modena anni 1603-1611*, a cura di Albano Biondi, Rolando Bussi, Carlo Giovannini, trascrizione di Carlo Giovannini, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, p. 604. Il nucleo principale di questo passo venne citato da GINO RONCAGLIA, *Di Bellerofonte Castaldi (con un documento inedito)*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi», s. VIII, X (1958), p. 121, e ripreso da PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 174. Non necessariamente i salmi eseguiti provenivano dal *Vespro della Beata Vergine* del 1610 (M3445), del quale soltanto il *Dixit Dominus* e il *Magnificat* potevano servire per i Secondi vespri di Natale: cfr. KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers* cit., pp. 50-51.

152 Riportiamo per completezza la testimonianza di una *performance* della cappella ducale nel duomo di Modena, avvenuta il 6 novembre 1626, con un'altra esecuzione di musiche che non hanno niente a che vedere con quelle considerate finora: «Furono celebrate solennissime esequie per l'anima della già Ser.ma Infanta Isabella di Savoia moglie del Ser.mo Principe Alfonso. Fu questa messa per la singolarità della Musica concertata et fatta dal S. Cavagliere Sigismondo D'India Maestro di Capella da Camera del S. Principe Alfonso» (passo citato da RONCAGLIA, *La Cappella* cit., p. 103, e tratto da I-MOd, *Atti capitolari*, vol. B: 1622-1643, p. 85).

Altre opere da aggiungere idealmente al repertorio sono naturalmente quelle degli stessi maestri di cappella di quegli anni, o per lo meno di Capilupi e Stefanini, dei quali conosciamo una buona produzione editoriale sacra. Poiché serviranno al nostro discorso, ne riportiamo i titoli di seguito[153]:

GEMINIANO CAPILUPI, *Motectorum sex & octo vocibus. Liber primus*, Venezia, Angelo Gardano, 1603. 8 libri-parte [C909][154].

ID., *Concerti ecclesiastici* […] *a 8. 9. 12. 13. voci, con il basso continuo, dati in luce da me Paolo Bravussi*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1621. 9 libri-parte [C910].

GIOVANNI BATTISTA STEFANINI, *Motecta* […] *sex & octo vocibus. Liber primus*, Venezia, Angelo Gardano, 1604. 8 libri-parte [S4724].

ID., *Mottetti* […] *Libro primo a due e tre voci*, Milano, erede di Simone Tini e Filippo Lomazzo, 1606. 4 libri-parte [S4728].

ID., *Il secondo libro de motetti a cinque, sei, sette, e otto voci, et le litanie della B. V. nell'ultimo, con il Basso principale per l'organo*, Venezia, Alessandro Raverii, 1608. 9 libri-parte [S4729].

ID., *Concerti ecclesiastici a otto voci, cioè motetti, messa, salmi, Magnificat, con le letanie della B. Vergine et il Basso per l'organo* […] *Libro terzo*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1614. 9 libri-parte [S4730].

ID., *Motetti concertati all'uso di Roma a otto e nove voci, con le letanie della B. Vergine nel fine* […] *Libro quarto, opera sesta*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1618. 10 libri-parte [S4731].

ID., *Motetti concertati a 2. 3. 4. & 5. voci, con il Basso dell'organo. Libro primo, opera settima*, Roma, Andrea Fei, 1626.

---

153 Oltre alle schede RISM, cfr. RONCAGLIA, *La Cappella* cit., pp. 76, 77, 86, 88, 89, 94. Di Bravusi si conoscono soltanto un *Libera me* a otto voci e un madrigale, inseriti nelle edizioni postume di Orazio Vecchi da lui curate (1607[1], 1608[21]): cfr. *ibidem*, pp. 102, 103. Due mottetti di Capilupi sono inseriti nella raccolta di Orazio Vecchi del 1597 (*Ave verum Corpus* a sei, *Omnes gentes plaudite manibus* a otto); la seguente edizione (ristampa?), oggi scomparsa: GEMINIANO CAPILUPI, *Il 2° libro de' mottetti a 8, 9, 12, 13 voci*, Venezia, Eredi di Angelo Gardano, 1635, è citata da RUINI, *Edizioni musicali perdute* cit., p. 431. Per le edizioni romane di Stefanini, cfr. SAVERIO FRANCHI, *Annali della stampa musicale romana dei secoli XVI-XVIII*, vol. I/1: *Edizioni di musica pratica dal 1601 al 1650*, in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, IBIMUS, 2006, pp. 178-180, 533-534 (con titolo, descrizione, trascrizione delle dediche, indice del contenuto, note storiche e catalogo degli esemplari).

154 La tavola del contenuto è riportata da ROCHE, *North Italian Church Music* cit., pp. 42-43, per illustrare i testi mottettisti più diffusi all'epoca e il loro impiego liturgico.

Le composizioni di **Geminiano Capilupi** (Modena 1573-1616), in particolare, nacquero sicuramente nell'ambito e in funzione della cappella musicale del duomo di Modena, che egli diresse, come sappiamo, tra il 1604 e il 1614. I mottetti del 1603, composti mentre Capilupi era un semplice cantore, vennero dedicati al Capitolo della cattedrale, evidentemente come auto-presentazione in vista di una successione a Orazio Vecchi nella direzione della cappella. E' vero che tale dedica non sembra aver riscosso l'apprezzamento di tutti i canonici, che infatti si divisero tra chi optava per una ricompensa in denaro all'autore, e chi invece la negava assolutamente[155]: ma questo non significa che l'opera, quando poco dopo Capilupi diventerà effettivamente maestro, non sia stata eseguita. La seconda raccolta di mottetti, da otto a tredici voci, venne stampata postuma a cura di Bravusi nel 1621; sicuramente anch'essi, manoscritti, avevano già fatto parte del repertorio della cappella, almeno negli anni di direzione di Capilupi. Quanto alle opere di **Giovanni Battista Stefanini** (Modena 1574-Roma 1630), è vero che la maggior parte di esse furono concepite e composte nell'ambito dei suoi incarichi di maestro di cappella precedenti al servizio modenese (nel duomo di Torino, nei primi anni del Seicento; a Santa Maria della Scala a Milano, dal 1605 al 1609; e quindi a Roma, nella chiesa della Madonna della Consolazione); ma esse avevano naturalmente possibilità d'impiego universale[156].

---

155 Ecco il passo realtivo dagli Atti capitolari, trascritto per maggiore chiarezza con punteggiatura modernizzata: «Adi 2. Agosto [1603]. / Donativo à ms. Gem(inia)no Capiluppi / Gli SS.ri Canonici congregati in Capitolo legitimam(en)te, cioè: Mons. Prevosto, Mons. Vendramino, Mons. Forni, Mons. Grillenzoni, Mons. Ballugoli, Mons Correggio, Mons. Manzuolo, et Mons. Sassi (furno chiamati dalli Nuntij Mons. Molza, Mons. Morani, et Mons. Borelli, ma non vennero in Capitolo, et sendo absente Mons. Arciprete mag(gio)re Mons. Bianco impedito, et Mons. Guidone infermo, [il] quale, per quanto riferisce il R.do D. Barnabe Biancolino, uno de sud(det)ti Nuntij, disse che si rimetteva p. la ratta sua al Capitolo): quali SS.ri sop(radet)ti congregati, eccetto Mons. Ballugoli, et Mons. Correggio, ordinorno à me Angelo Mondatore Massaro, che à nome loro dovessi donare al m.co ms. Gem(inia)no Capiluppi Ducatoni venti dico n.° 20. p. recognitione dell'opra de suoi Mottetti dedicata al lor [?] Capitolo l'anno p(rese)nte 1603. Avertendosi però, che di tal donativo, ne parlino un'altra volta in Capitolo d.ti SS.ri; tra quali vi era anco Mons. Molza, qual disse à me, che, p. conto suo, non dovesse pagare, ò donare cosa alcuna à d(et)to ms. Gem(inia)no; et in questo ultimo Capitolo, il med(esim)o mi dissero Mons. Ballugoli, et Mons. Correggio sop(radet)ti, cioè, che per le lor ratte non li dovessi dare cosa alcuna, et che in modo alcuno non acconsentivano a tal donativo. Io Angelo sop(radet)to scrissi di magg(ioranz)a et di com(u)ne» (da I-MOd, *Atti capitolari*, vol. A.III: 1602-1622, cc. 15r-v; citato parzialmente in RONCAGLIA, *La Cappella* cit., p. 79).

156 Come specificato nelle prefazioni delle due raccolte, le composizioni del 1614 furono scritte nel periodo milanese, e quelle del 1626 negli anni del servizio a Torino: cfr. RONCAGLIA, *La Cappella* cit., pp. 88-89; FRANCHI, *Annali* cit. Alcuni brani delle raccolte del 1606 e 1608 appaiono ben inseriti nel contesto della musica sacra milanese: cfr. ROBERT KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002, *ad indicem*.

Nel complesso, le opere di questi due maestri, con i loro organici tendenzialmente ampi, ben si adattavano alle disponibilità di voci e strumenti della cappella musicale del duomo di Modena nel primo trentennio del Seicento[157]; e, quanto al genere liturgico, sembrano quasi colmare una relativa povertà del repertorio nel campo dei mottetti. Può sembrare quindi strano che di esse non sia rimasta presso la cattedrale di Modena alcuna traccia; ma, in realtà, non è raro che da inventari e biblioteche di cappelle musicali manchino proprio le opere dei maestri attivi presso di esse[158]. La spiegazione è semplice: all'interno della cappella che dirigeva, il maestro dava in uso ai cantori le partiture delle proprie composizioni (più facilmente manoscritte, e non a stampa), le quali comunque rimanevano di sua personale proprietà; quando questi moriva, o si trasferiva, le Fabbricerie, se lo ritenevano opportuno, dovevano regolarmente acquistarle, ma la cosa evidentemente non sempre avveniva[159].

Il passaggio dell'acquisto è spesso documentato. A Bergamo per es., in Santa Maria Maggiore, in data 7 settembre 1626, defunto da poco il maestro Cavaccio, si trova questa deliberazione: «[…] perché 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.ri Deputati di poterli comperare»[160]. Il 2 novembre 1635, a Reggio Emilia, i canonici della cattedrale prendono una decisione analoga: «Che si comprino dal Dottor Gabbi le composizioni del già D. Aurelio Signoretti, maestro di cappella di questa chiesa per ducatoni trenta da lire otto et anco per minor prezzo se si potrà, e si consegnino per l'inventario al maestro di cappella»[161]; ancora, presso il duomo di Brescia, come annota Mariella Sala «alla

---

157 ROCHE, *North Italian Church Music* cit., cita Modena come una delle poche città olte a Venezia nelle quali era praticato il mottetto per grande organico, sul modello di Giovanni Gabrieli: «Of composers working in Venice, only Giovanni Grillo and Francesco Usper wrote grand motets in the manner of Gabrieli; elsewhere, Capilupi and Bravusi [!] at Modena were among the very few who did so» (p. 116).

158 Alcuni casi sono stati sottolineati. Così, ad esempio, il repertorio del duomo di Orvieto del 1582 non segnala le opere di Jacobus de Kerle, maestro di cappella dal 1550 al 1555 e poi organista (cfr. BRUMANA-CILIBERTI, p. 56); nell'inventario della cattedrale di Perugia redatto attorno al 1624 non figurano opere di Vincenzo Cossa, maestro di cappella dal 1591 al 1620 (cfr. PASCALE, p. 190); né in quelli della cattedrale di Siena compaiono mai le opere di Andrea Feliciani, maestro dal 1575 al 1596 (ma quelli di altri maestri sì; cfr. D'ACCONE 1990, pp. 734-735).

159 Cfr. anche le osservazioni di WITZENMANN, p. XXX, a proposito della situazione della Cappella lateranense nel XVI-XVII secolo : «quando […] un maestro passava ad altra chiesa, portava via con se anche le sue composizioni. Al massimo qualche serie di parti staccate in copia manoscritta o anche qualche copia dalla partitura originale potevano essere ceduti alla chiesa; ma le partiture autografe di norma spettavano al maestro come sua proprietà».

160 Citato ultimamente in PADOAN, *Organici, eventi musicali* cit., p. 507.

161 Cfr. CASALI, *La Cappella* cit., p. 216; RONCROFFI, p. 17.

fine del 1637 troviamo una notizia non trascurabile: al cambio delle consegne, il Maestro di Cappella uscente (Ambrogio Barbi) viene pagato «per il prezzo de libri di Musica in servitio del Coro da esso venduti e consegnati al nuovo Maestro di Capella [Francesco Panicata]». Dall'appunto sembra di capire che i Maestri utilizzassero per le esecuzioni della Cappella le musiche di loro personale proprietà»[162]. L'ultimo riferimento che riportiamo riguarda la cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze: l'inventario dei libri riconsegnati il 15 marzo 1651 dall'erede di Giovanni Battista da Gagliano, già maestro di cappella, morto l'8 gennaio, termina con questa annotazione: «[…] seguono appresso due libri che il detto erede dice esser propri di messer Giovanni Battista da Gagliano che li teneva fra li sopradetti per comodo e uso della Cappella e se l'Opera li rivole sì come il detto Comparini [*il nuovo maestro*] afferma essercene bisogno pretende li siano pagati e offerisce di farne piacere»; e, a margine, una nota aggiunta qualche tempo dopo segnala l'avvenuto acquisto[163].

Questi documenti riferiti ad altre cappelle ci servono per ipotizzare quello che è successo presso la Cappella del duomo di Modena, o meglio quello che *non* è successo: ovvero, la mancata acquisizione da parte della Fabbriceria delle opere di Capilupi e Stefanini (e in realtà anche di Orazio Vecchi) nel momento in cui questi uscirono di servizio. Naturalmente, questa 'omissione' è il dato che risulta a noi, e potrebbe facilmente essere una lettura erronea dei fatti dovuta a lacune o perdite nella documentazione, o alla scomparsa di fonti musicali un tempo esistenti. Ma, prendendola per vera, si può provare a cercarne una spiegazione. Per quanto riguarda Stefanini, sappiamo che le sue dimissioni dal servizio modenese furono inaspettate e po' brusche: nell'autunno del 1625 egli chiese una licenza per un soggiorno a Roma, ma nel marzo del 1626, senza alcun preavviso, fece sapere al Capitolo che non sarebbe più tornato[164]; possiamo pensare che egli avesse portato via con sè tutta la propria musica, di cui nella cattedrale di Modena si perse rapidamente ogni traccia. Per Capilupi, invece, come già per Orazio Vecchi, la risposta potrebbe celarsi nel testamento, scoperto anch'esso come quello di Orazio Vecchi nel corso delle ricerche del secolo scorso. Il 28 agosto 1616, tre giorni prima della morte di Capilupi, un notaio redasse questo codicillo a lui riferito: «al Sig.r Paolo Bravusi lasciò tutte le scritture di Musica a penna che si trova avere, con questo che faccia stampare tutte quelle che giudicherà degne di stampa a spese dell'eredità d'esso Sig.r Codicillante, come Vespri, Magnificat, Messe, Mottetti e simili»[165]. Erano queste, verosimilmente, musiche praticate dai cantori della cappella; assegnandole

162 Cfr. SALA, p. XVI.

163 Cfr. GIACOMELLI, pp. 110-111.

164 Cfr. RONCAGLIA, *La Cappella* cit., p. 93.

165 Documento citato da RONCAGLIA, *La Cappella* cit., p. 83.

a Bravusi, Capilupi le sottraeva naturalmente a un eventuale acquisto da parte della cattedrale, e le destinava a maggior fama tramite la pubblicazione. Lo stesso sappiamo aveva fatto Orazio Vecchi, che lasciò i suoi manoscritti ai fidecommissari del testamento con il compito di farli pubblicare; questi a loro volta li avevano affidati alle cure del Bravusi[166]. Il fatto che quest'ultimo sia stato strettamente legato alla cappella ci permette di ipotizzare che quei manoscritti di Vecchi e di Capilupi siano stati eseguiti ancora, pur senza entrare nel patrimonio della Fabbriceria; noi li conosciamo attraverso la piccola porzione che Bravusi riuscì effettivamente a pubblicare (nel 1607 e nel 1621), mentre il resto rimase nelle sue mani ed è oggi perduto.

Al di là di qualsiasi ipotetica ricostruzione, comunque, due cose sono certe. Innanzitutto, che dopo la peste del 1630, come abbiamo visto, la cappella mutò del tutto il proprio assetto, con una riduzione drastica del numero dei cantori: questo comportò senz'altro anche un rinnovo del repertorio, così che avere o meno a disposizione le composizioni per ampio organico dei maestri della precedente generazione non rappresentava probabilmente un problema. In secondo luogo, notiamo che il caso di Capilupi e Stefanini, maestri di cappella le cui musiche sono oggi scomparse del tutto dalla cattedrale, anticipa purtroppo la situazione degli anni successivi. Dopo il 1630, infatti, nessuna testimonianza musicale è rimasta presso l'Archivio capitolare non solo della produzione dei maestri locali, ma, complessivamente, del possibile repertorio praticato dalla cappella: il fondo della cappella infatti ricomincerà ad arricchirsi soltanto dalla fine del Settecento, e la data del 1630 resta così una linea di confine non solo tra due epoche nella storia della musica nella cattedrale di Modena, ma anche tra due diverse metodologie per lo studio di quella storia, basato o meno sulle fonti musicali.

166 Cfr. sopra note 106 e 125.

Appendice I
Archivio capitolare di Modena (I-MOd), fondo *Fabbriceria*: elenco cronologico dei registri di entrate e spese 1533-1632

Filza 67, registro 1533-1554
Filza 68, registro 1555-1566
Filza 69, registro 1567-1573
Filza 70, registro 1571-1576
Filza 70, registro 1574-1575 (solo entrate)
Filza 70, registro 1574-1576
Filza 71, registro 1577-1585
Filza 70, registro 1592
Filza 70, registro 1593-1594
Filza 70, registro 1595
filza 72, registro 1596-1597
filza 72, registro 1598-1601
Filza 72, registro 1602
Filza 72, registro 1602-1606
filza 72, registro 1606
filza 200, «Libro del massarolo 1609-1612»
filza 100, registro 1612-1614
filza 75, registro 1615-1621
filza 73, registro 1621-1627
filza 73, registro 1627-1632

Come si può notare, mancano del tutto i registri relativi agli anni 1586-1591 e 1607-1608; inoltre, il registro 1577-1585 (filza 71) riporta i conti in forma compendiata, senza la specificazione degli oggetti di spesa, ed è pertanto inutile ai nostri scopi.

Appendice II:
Note di pagamento per acquisti, restauri o rilegature di stampe musicali (1544-1632) non citate nel corso dell'articolo:

Come termine di partenza per lo spoglio dei registri è stato scelto il 1544, anno della prima edizione attestata nel repertorio della Cappella (il primo libro dei mottetti di Cipriano de Rore); non sono stati prese in considerazione le annotazioni riguardanti ai libri di canto fermo, né quelle sicuramente riferibili a manoscritti di musica figurata.

Dal registro I-MOd, *Fabbriceria*, filza 67, registro 1533-1554:

> E a di 4 dicto [dicembre 1549] lire una et soldi dexi a don zambaptista dalla giesia de commissione del R.do ms. anibale thebaldo arciprete p. duj libri de canto dise sua S.ria haver dato p. l'ufficio della giesia videlizet --- l. 1.10 [c. 141v]

Da I-MOd, *Fabbriceria*, filza 68, registro 1555-1566:

> E a di 6. de majo [1556] lire una et soldi otto a mastro Antonio libraro per certi libri da canto dati per il dicto libraro a don Orio Frignan maistro della capella de commissione de R.di S.ri Can.ci vz --- l. 1.8 [c. 14v]

> E a di 21 dicto [novembre 1556] l. una et sol. nove al libraro de mandato de R.di S.ri can.ci per libri da canto dati a don Orio Frignan maistro da capella vz --- l. 1.9 [c. 16r]

E a di 14 ditto [luglio 1561] lire nove a D. Antonio Capretti per altretante che lui avia spese in otto para de libreti de canto commo apare p. uno mandato --- l. 9 [c. 59v]

E a di 18 ditto [agosto 1564] a m.° felice bergholla lire [0] solde desedoto p. avere lighato uno libro de canto a D. Antonio Capreti --- l. 0.18 [76v]

Da I-MOd, *Fabbriceria*, filza 69, registro 1567-1573:

A di ditto [17 aprile 1568] / Al S.re arceprete lire una soldo otto son p. quatro libri de canto che V.S. [*Vostra Signoria;* intendi: *Sua Signoria*] le avia comprato p. la giesa et chosì li ho date a D. Anto. Capreti m.° de la chapela del domo --- l. 1.8 [c. 11r]

Appendice III: inventari di libri di musica sacra in Italia (1540-1660): appunti di una bibliografia

Vengono riportati di seguito i contributi consultati per la presente ricerca, indicando di ciascuno l'istituzione trattata e le fonti trascritte o comunque prese in considerazione, ovvero inventari, note di acquisto, e documenti simili, con riferimento esclusivo alle edizioni a stampa (a volte però nei documenti antichi non sempre chiaramente distinguibili dai manoscritti). Molti riferimenti bibliografici sono stati desunti da studi specifici sull'argomento come quelli di CILIBERTI e GIACOMELLI, altri derivano da una consultazione più o meno casuale della letteratura sulle cappelle musicali; il tutto comunque sotto forma di appunti, e senza pretesa di completezza, anzi con forti possibilità di aver trascurato studi anche importanti ma a me ignoti.

*: con trascrizione integrale; s.d. = senza data.

● BARBLAN = GUGLIELMO BARBLAN, *Musiche della Cappella di S. Barbara in Mantova*, Firenze, Olschki, 1972 (Biblioteca di bibliografia italiana, 68), pp. XVIII-XXX.

Mantova. Basilica di Santa Barbara. Inventari 1611 gennaio 23*; 1623 aprile 7.

● BARONCINI = RODOLFO BARONCINI, *L'ufficio delle Tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell'Italia settentrionale tra Cinque e Seicento*, «Recercare», XVII (2005), pp. 71-119: 75, 117n., 120, 122.

Bergamo. Santa Maria Maggiore. Inventari 1567 gennaio 3; 1586-1590; 1628 gennaio 13.

● BRUMANA-CILIBERTI = BIANCAMARIA BRUMANA-GALLIANO CILIBERTI, *Orvieto. Una cattedrale e la sua musica (1450-1610)*, Firenze, Olschki, 1990 (Historiae musicae cultores. Biblioteca, 58).

Orvieto. Cattedrale. Inventari 1549 aprile 20* (pp. 36-38); 1551 (p. 49); 1582 gennaio 28* (pp. 56-60). Dono 1568 mag 28 (pp. 53-54).

● BRUNI = FRANCO BRUNI, *17th-century music prints at Mdina Cathedral, Malta*, «Early Music», XXVII/3 (1999), 467-479.

Malta. Cattedrale. Inventario 1656* (p. 468).

● CASIMIRI = RAFFAELE CASIMIRI, *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV e XVI. Contributo per una storia*, «Note d'archivio per la storia musicale», XVIII (1941), pp. 101- 214; XIX (1942), pp. 49-92.

Padova. Cattedrale. Acquisti e rilegature 1520, 1563, 1565, 1569, 1570, 1577, 1579, 1581, 1582, 1584, 1585, 1593, 1596, 1599 (pp. 102-118 *passim*, 134, 135; docc. n. 250, 350, 363, 388, 397, 437, 450, 466, 478, 486, 513, 529, 539, 551).

● CILIBERTI = GALLIANO CILIBERTI, *Musica e società in Umbria tra Medioevo e Rinascimento*, Turnhout, Brepols, 1998 (Speculum musicae, 5).

Molti dati relativi alle cappelle musicali umbre, trascritti dai documenti, o rielaborati da altri studi; in particolare:

Assisi. Cattedrale di San Ruffino. Acquisti 1546 maggio (pp. 177, 259).

Assisi. Sacro Convento di San Francesco. Inventari 1589 gennaio 23*; 1600 giugno 25* (pp. 280-281).

Perugia. Cattedrale. Inventario 1591 (p. 251) (cfr. anche PASCALE).

Spoleto. Cattedrale. Acquisti e legature 1559-1577, 1595-1596. Inventario 1578 gennaio 4* (pp. 255-257) (cfr. anche INNOCENZI).

Todi. Cattedrale. Inventario 1570* (pp. 249-250).

● CORRADINI = FRANCESCO CORRADINI, *L'Archivio musicale del duomo di Arezzo nel secolo XVI*, Arezzo, Scuola tipografica aretina, 1922.

Arezzo. Cattedrale**.** Acquisti e restauri 1528-1605. Inventari 1584-85*; 1586 gennaio 31*; 1588*.

● D'ACCONE 1982 = FRANK D'ACCONE, *Repertory and performance practice in Santa Maria Novella at the turn of the 17th Century*, in *A Festschrift for Albert Seay: essays by his friends and colleagues*, Colorado Springs, The Colorado College, 1982, pp. 71-136 (anche in ID., *Music and Musicians in 16th-Century Florence*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2007, n. VII).

Firenze. Convento di Santa Maria Novella. Acquisti 1593-1598, 1603 (pp. 94-104, 120-121).

● D'ACCONE 1983 = FRANK D'ACCONE, *Singolarità di alcuni aspetti della musica sacra fiorentina del Cinquecento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, atti del Convegno internazionale di studio (Firenze, 9-14 giugno 1980), 3 voll., a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Olschki, 1983, vol. II: *Musica e spettacolo; Scienze dell'uomo e della natura*, pp. 513-537. Anche in: ID., *Music and Musicians in 16th-Century Florence*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2007, n, IV).

Firenze. Basilica medicea di San Lorenzo. Doni 1576 (p. 519). Inventari 1560 giugno (p. 521); 1583 (pp. 519, 522); 1591 (pp. 519, 533); 1626? (pp. 518).

● D'ACCONE 1990 = FRANK D'ACCONE, *Music at the Senese Cattedral in the Later 16th Century*, in *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, atti del XIV congresso della Società internazionale di musicologia (Bologna, 27 agosto-1 settembre 1987; Ferrara-Parma, 30 agosto 1987), 3 voll., a cura di Angelo Pompilio, Daniela Restani, Lorenzo Bianconi, Alberto Gallo, Torino, EDT, 1990, vol. III, pp. 729-736.

Siena. Cattedrale. Acquisti 1525. Inventari 1547; 1557; 1563; 1578.

● D'ACCONE 1997 = FRANK D'ACCONE, *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1997, pp. 285, 297-300, 316-317, 351-355, 362-365, 374-379.

Siena. Cattedrale. Acquisti 1535-1548. Inventari 1524*; 1525*; 1527*; 1536; 1547*; 1557 dicembre 30*; 1563*; 1578; 1590.

● DEAN = JEFFREY DEAN, *The Repertory of the Cappella Giulia in the 1560s*, «Journal of the American Musicological Society», XLI (1988), pp. 465-490.

Roma. Basilica di San Pietro (Cappella Giulia). Inventario s.d. (1559-ago 1566)*.

● GIACOMELLI = GABRIELE GIACOMELLI, *Palestrina nel repertorio della cattedrale di Firenze (1638-1677)*, in *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*, a cura di Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 105-126.

Firenze. Cattedrale di Santa Maria del Fiore. Inventari 1651 marzo 15; 1657; 1661. Acquisto 1638 agosto 18 (p. 111). Doni 1677 (p. 112).

● INNOCENZI = ALCESTE INNOCENZI, *Il fondo musicale del Duomo di Spoleto: sintesi cronologica e nuovi dati*, Spoleto, Archivum historicum Spoletanum Nursinum, 2007 (Archidiocesi di Spoleto-Norcia. Quaderni, 5), pp. 17, 19, 24, 27, 28, 32, 33, 109, 110. I documenti sono tratti da LUIGI FAUSTI, *Notizie artistiche del Duomo di Spoleto*, estratto da «Archivio per la storia ecclesiastica dell'Umbria», Foligno, Campitelli, 1914, pp. 12-13, 31, 34-36, 38, 41, 45, 50-52, 57.

Spoleto. Cattedrale. Acquisti 1534, 1559, 1563-1566, 1568, 1573, 1575, 1577; restauri 1563, 1565, 1572, 1573, 1595, 1596. Inventario 1576* (CILIBERTI: 1578).

● LIONNET = JEAN LIONNET, *La musique a Saint-Louis des français de Rome au XVII siècle*, 2 voll., supplemento a «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., III (1985), Venezia, Fondazione Levi, vol. I, 1985; vol. II, 1986.

Roma. Chiesa di San Luigi dei Francesi. Inventario 1591 maggio 2* (I, pp. 42-45; II, p. 44); restauri e rilegature 1589, 1593, 1616, 1630 (II, pp. 43-45, 47, 102, 103); acquisti 1609, 1631 maggio 31 (I, pp. 44, 91-94; II, p. 103).

● LUCCHI = MARTA LUCCHI, *Introduzione,* in MATTEO AL KALAK, MARTA LUCCHI, *Il laudario dei disciplinati. Preghiere, invocazioni e laude dei confratelli modenesi nei secoli XV-XVI*, Modena, Mucchi, 2005, pp. 25-29, 47-52.

Modena. Confraternita di San Pietro Martire (presso l'oratorio omonimo e la chiesa dei Domenicani). Inventari 1556 ottobre 15*; 1572 luglio 6*; 1572 s.d.*; 1582 ottobre 15*.

● MARCHI = LUCIA MARCHI, *La cappella musicale del Duomo di Torino nel tardo Cinquecento e la reggenza di Simon Boyleau*, in *Barocco Padano 2*, atti del X Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII (Como, 16-18 luglio 1999), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2002, pp. 385-407: 395sgg.

Torino. Cattedrale. Acquisti e rilegature 1583-1586.

● MELELLA = PATRIZIA MELELLA, *Vita musicale e arte organaria a Santo Spirito in Sassia nel Cinquecento: note e documenti*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, atti del Convegno internazionale (Roma, 4-7 giugno 1992), a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli e Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994 (Strumenti della ricerca musicale, 2), pp. 507-519.

Roma. Chiesa dell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia. Inventari 1535*; 1546; 1582 novembre 21* (pp. 517-519).

● O'REGAN = NOEL O'REGAN, *Music at the Roman Archconfraternity of San Rocco in the Late Sixteenth Century*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, atti del Convegno internazionale (Roma, 4-7 giugno 1992), a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli e Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994 (Strumenti della ricerca musicale, 2), pp. 521-552: 531-533, 550-552.

Roma. Arciconfraternita di San Rocco (presso la chiesa di San Rocco in Campo

Marzio). Inventari 1580 marzo 24*; 1581 giugno 9; 1583 agosto 27*. Acquisti 1562-1593.

● PADOAN = MAURIZIO PADOAN, *La musica a S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598-1626)*, Como, A.M.I.S., 1983, pp. 43-50, 53, 194-203.

Bergamo. Basilica di Santa Maria Maggiore. Inventari 1598 giugno-luglio*; 1628 gennaio 13*. Acquisti 1597 (p. 53); 1600 agosto 3; 1601 novembre 28; 1604 aprile 3; 1606 agosto 28; 1606 s.d.; 1611 giugno 1; 1622 ottobre 22.

● PASCALE = MICHELANGELO PASCALE, *Vincenzo Cossa e l'ambiente musicale perugino tra Cinquecento e Seicento*, in *Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento*, atti del XII Convegno di studi umbri (Gubbio-Gualdo Tadino, 30 novembre-2 dicembre 1979), a cura di Biancamaria Brumana e Francesco Federico Mancini, Gubbio, Centro di studi umbri, 1981, pp. 159-199.

Perugia. Cattedrale. Inventari s.d. (1591)*; inventario s.d. (1624?)*. Acquisti 1603-1622 (pp. 182-190, 198-199). Dono 1604 ottobre 24 (p. 186).

● PERKINS = LEEMAN PERKINS, *Notes bibliographiques au sujet de l'ancien fond musical de l'Eglise de Saint-Louis des Français a Rome (d'après l'etude inédite d'Alberto Cametti concernant la chapelle musicale de cette eglise)*, «Fontes Artis Musicae», XVI (1969), pp. 57-71. Cfr. anche MARTIN STAEHELIN, *Zum Schicksal des alten Musikelien-Fonds von San Luigi dei Francesi in Rom*, *ibidem*, XVII (1970), pp. 120-127.

Roma. Chiesa di San Luigi dei Francesi. Inventari 1562 maggio 3*; 1571 marzo 29; 1575 aprile 25*; 1583 luglio 29* (inventario di un ecclesiastico); 1649*. Acquisti 1577 dicembre 2 (p. 62).

● REARDON = COLLEEN REARDON, *Agostino Agazzari and Music at Siena Cathedral 1597-1641*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 58-65, 182-187.

Siena. Cattedrale. Acquisti e restauri 1608-1615, 1619. Inventari 1610*; 1620*; 1639*; 1658*.

● RODOLFI = SAURO RODOLFI, *Musica e musicisti nella cattedrale di Reggio Emilia dal tardo medioevo al secolo XVII*, in *Ubi episcopus*, atti della III giornata di studio sulla cattedrale di Reggio Emilia (Reggio Emilia, 13-14 ottobre 2006), Bologna, Pàtron, in corso di stampa.

Reggio Emilia. Cattedrale. Inventari.

● RONCROFFI = STEFANIA RONCROFFI, *Il fondo musicale della basilica dei San Prospero a Reggio Emilia*, Firenze, Olschki, 2000 (Historiae musicae cultores, 87). Alcuni dati sono tratti da ODOARDO ROMBALDI, *Il monastero di San Prospero a Reggio Emilia*, Modena, Banco San Geminiano e San Prospero, 1982:

Reggio Emilia. Basilica di San Prospero. Inventario 1611 gennaio 3 (pp. 15, 99); acquisti 1611, 1626 (pp. 15, 99, 101).

Reggio Emilia. Cattedrale. Dono 1593 luglio 3. Inventario 1635 (p. 17n.)

Reggio Emilia. Cattedrale. Acquisti 1571-1573. Inventario 1577* (p. 35n.).

Reggio Emilia. Compagnia di Santa Maria del Carmelo. Inventario 1594 dicembre 13* (p. 35n.)

● SALA = MARIELLA SALA, *Catalogo del fondo musicale dell'Archivio capitolare del duomo di Brescia*, Torino, EDT, 1984 (Cataloghi di fondi musicali italiani a cura della SIdM in collaborazione con il RISM, 3), pp. XV-XXII.

Brescia. Cattedrale. Inventari 1700 ottobre 29*; 1719 novembre 21; 1723 giugno 21. Note di riparazione e acquisto 1538-1682.

● TIRRO = FRANK TIRRO, *Renaissance Musical Sources in the Archive of San Petronio in Bologna*, vol. I: *Giovanni Spataro's Choirbooks*, [Firenze], American Institute of Musicology, 1986 (Renaissance Manuscript Studies, 4), pp. 13-21.

Bologna. Basilica di San Petronio. Inventario 1558.

● TOFFETTI = 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*, 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, AMIS, 2004, pp. 349-371: 355-363, 367, 369, 371.

Milano. Duomo. Acquisti e restauri 1614-1624.

● TURRINI = GIUSEPPE TURRINI, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1545) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*, Verona, La Tipografica veronese, 1941 (estratto da «Atti dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona», s. V, XVIII, 1940).

Verona. Accademia Filarmonica (salvo diversa indicazione). Inventario 1543 dicembre 7*, Accademia dell'Incatenata (pp. 25-27); s.d. [1543 dicembre]* (pp. 31-33); 1544-1546* (pp. 32-33); 1544-1546 (pp. 34-40); 1562 gennaio 15* (pp. 87-95: i libri sono a pp. 89-93); 1564 febbraio 29* (p. 95); 1559 marzo 25*, Accademia alla Vittoria (pp. 134-136); 1560 giugno 19, Accademia della Vittoria (pp. 136-137); ante 1579*, legato del conte Giovanni Severino (pp. 177-178); 1569 giugno 23*, senza i titoli dei libri musicali (pp. 179-181); 1580 maggio 16* (pp. 184-185); 1585 giugno 1*, con elenco di mss. (pp. 185-190); 1628 (pp. 195-201).
Acquisti, rilegature, doni, prestiti: 1546 (pp. 44-45); 1548 (p. 43); 1547-1551 (pp. 56-58); 1554-1557 (p. 62); 1552-1555 (pp. 77-78); 1556-1560 (pp. 80-82); 1563-1564 (pp. 126-127); 1565-1568 (p. 175-177); 1569 (p. 159); 1572 (p. 182); 1601, 1615 (pp. 191, 193).

● WITZENMANN = WOLFGANG WITZENMANN, *Annotazioni sull'Archivio musicale di S. Giovanni in Laterano*, in *L'Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI-XX)*, 2 voll., a cura di Giancarlo Rostirolla, introduzione di Wolfgang Witzenmann, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali-Direzione generale per gli Archivi, 2002, vol. I, pp. XVII-XLII: XXI-XXII

Roma. Basilica di San Giovanni in Laterano. Acquisti 1599-1650.

LAURA BRIGHENTI

I Musicali Concerti *(1676)* *di Giorgio Martinelli, «Musico dell'Altezza Serenissima di Ranutio Secondo Duca di Parma»*

I *MUSICALI CONCERTI* (1676) DI GIORGIO MARTINELLI, «MUSICO DELL'ALTEZZA SERENISSIMA DI RANUTIO SECONDO DUCA DI PARMA»

Giorgio Martinelli fu cantore, compositore e maestro di cappella attivo a Parma a partire dal 1660[1]. I numerosi incarichi da lui ricoperti durante una vita non molto lunga, lo indicano come personaggio di rilievo nella vita musicale parmigiana, nonostante l'oblio che poi ricoprì il suo nome. A Carpi, suo paese natale, non rimangono tracce sufficienti per ricostruire la sua infanzia, se si eccettua il certificato di nascita che lo dice nato il 17 novembre 1643, da Lazaro Martinelli e Polissena Ghidoni[2]. Il cognome Martinelli rivestiva all'epoca una notevole importanza a Carpi, non solo perché piuttosto diffuso, ma poiché si trattava di una famiglia nobile dalle antiche origini. Tuttavia, né il nome di Giorgio né quello dei suoi genitori compaiono nella genealogia dei Martinelli, stilata da Don Paolo Guaitioli[3]. Si deve dunque pensare che il nostro musicista non fosse di stirpe nobile o che non siano rimaste sufficienti tracce di lui e della sua famiglia per includerli nell'albero genealogico. Il suo nome non compare nemmeno tra i

---

1 Succinte notizie biografiche su Martinelli si trovano in: 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. 115; ROBERT EITNER, *Biographisch–Bibliographisches Quellen–Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts,* Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1902, vol. VI, p. 352; GAETANO GASPARI, *Catalogo della Bilioteca 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), p. 455; FRANCOIS JOSEPH FETIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Deuxième edition, entièrement refondue et augmentée de plus de moitié*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C^re^, 1875, vol. V, p. 478.

2 Cfr. Archivio comunale di Carpi: Archivio Guaitoli, 211.2*, Estratti dai Registri battesimali della Chiesa cattedrale di Carpi dall'anno 1641 al 1840,* p. 11; Archivio della Basilica cattedrale "S. Maria Assunta" di Carpi, Registri Battesimali, vol. XVIII (1641-1659), anno 1643, n° 151: «Giorgio figlio di Lazaro Martinelli et della Polissena Ghidoni sua consorte, è stato battezzato da me Pietro Giovanni [...] Paroco, nel crisma di Santa Chiesa, sono stati Padrini Bernardino [...] et la Margherita Cocchi. Nacque adì 17 di novembre [...]».

3 Lo studioso Don Paolo Guaitoli (1796-1871) condusse ricerche genealogiche sulle più antiche famiglie carpigiane, componendo le frammentarie notizie ricavate dai documenti dell'archivio notarile e dai libri di battesimo. Cfr. Archivio comunale di Carpi: Archivio Guaitoli, Busta n. 98, fascicolo 7, *Famiglia Martinelli.*

musicisti della cattedrale di Carpi[4]. È comunque ipotizzabile che Giorgio Martinelli giungesse a Parma piuttosto giovane. Nel 1660, infatti, quando egli aveva diciassette anni, tra le file dei musici della Cattedrale parmigiana iniziò a lavorare regolarmente un cantore di nome Giorgio che, come vedremo, si può identificare con buona probabilità con Martinelli[5]. Già nel 1658, a dire il vero, per la sola festività di Natale, tra i soprani è indicato un «Georgino» che potrebbe essere sempre il nostro, all'età di quindici anni[6]. A partire dal Natale 1660, però, la presenza del nome Giorgio divenne costante: egli cantava già con voce di tenore sotto il maestro di cappella Giovanni Battista Chinelli. A partire dalla festa dell'Assunta, nell'agosto 1665, nei mandati davanti a tale nome iniziò a comparire una «D.», perciò si può dedurre che Martinelli prese gli ordini sacerdotali all'età di ventuno anni[7]. Nel 1677, infine, in seguito alla morte di Giovanni Battista Chinelli, il musicista carpigiano venne nominato maestro di cappella della Cattedrale: in questa nuova veste, il suo nome viene citato per la prima volta completo nei mandati e, in coincidenza con questo fatto, il nome Giorgio scompare dalla lista dei cantori[8]. Questo ci consente di affermare, con un buon grado di sicurezza, che il cantore Giorgio, attivo in cattedrale dal 1660 al 1677, altri non fu che lo stesso Martinelli. Egli mantenne il ruolo di maestro di cappella fino alla morte, sopravvenuta nel gennaio del 1691[9].

Il secondo incarico che occupò gran parte della vita del sacerdote carpigiano, fu quello presso la corte ducale parmigiana: Martinelli fu infatti al servizio di Ranuccio II Farnese dal 1673 al 1691. I *Ruoli Farnesiani* riportano così la sua assunzione: «D. Giorgio Martinelli è stato gratiato da S. A. S. d'essere arrolato a

---

4 Cfr. ALESSANDRO GIUSEPPE SPINELLI, *Notizie spettanti alla storia della Musica in Carpi*, Carpi, Tipografia comunale Rossi Giuseppe, 1900.

5 Cfr. Archivio della Fabbriceria della Cattedrale di Parma (successivamente indicato con la sigla ACPr): *Mandati*, F. 7 (1660-1681).

6 Cfr. MAURIZIO PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca: Santa Maria Maggiore a Bergamo e la cattedrale di Parma (1637-1659)*, in *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, Como, A.M.I.S. - Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 2008 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. - Como, 17), pp. 505-639: 619; ACPr, *Mandati*, F. 6 (1644-1660).

7 Cfr. ACPr, *Mandati*, F. 7 (1660-1681), mandato n° 305r.

8 Già a partire dalla Pasqua 1677 Martinelli sostituì Chinelli, ma solo in giugno venne per la prima volta definito "maestro di cappella", in occasione della festa del Corpus Domini: cfr. ACPr, *Mandati*, F. 7 (1660-1681), mandato n° 322r; *Registro dei Mandati*, F 16 (1663-1685), c. 83r.

9 L'ultimo pagamento risale all'agosto del 1690, in occasione della festa dell'Assunta: cfr. ACPr, *Registro dei Mandati*, F 14 (1686-1695), c. 47v. Il 16 giugno del 1691 divenne nuovo maestro di cappella della Cattedrale Giuseppe Cappelli, cfr. ACPr, *Registro dei Mandati*, F 14 (1686-1695), c. 54v.

musica della med.a A. S. con provigione di £ 50 il mese come dall'ord.ne ser.no in data delli 29 marzo 1673»[10]. In realtà egli era entrato in contatto con l'ambiente di corte già prima di quella data, almeno nel 1669, quando aveva preso parte al *Coriolano* di Francesco Cavalli (allora maestro di cappella in S. Marco a Venezia), opera che venne rappresentata nel Teatro Ducale di Palazzo Gotico a Piacenza[11]. Martinelli rimase poi al servizio dei Farnese sino al 1690 e prese parte ad altre opere rappresentate a Parma, Piacenza e, in un caso, a Sissa[12].

Al di là di questi due incarichi di prestigio, si può notare una notevole mobilità di Martinelli tra le diverse istituzioni religiose parmigiane. Il suo nome compare, tra l'altro, in un pagamento per la festa della Confraternita delle cinque piaghe in S. Ambrogio, negli anni tra il 1678 e il 1687[13]; Martinelli fu poi a servizio nella Chiesa di Santo Sepolcro in Parma. Tra le spese per la processione generale della

---

10 Cfr. Archivio di Stato di Parma (successivamente indicato con la sigla ASPr), *Ruoli di provvisionati farnesiani e borbonici*, fasc. XXII (1671-1682), fol. 267; si trovano poi altri pagamenti nel 1679 e negli anni che vanno dal 1683 al 1690: cfr. *Ruoli di provvisionati farnesiani e borbonici*, fasc. XXIII (1683-1692).

11 Nell'opera, come risulta dal libretto, Martinelli interpretava Silenio, capitano dei Volsci: cfr. *Il Coriolano, drama rappresentato nel Teatro Ducale di Piacenza, l'anno 1669. All'altezze serenissime di Ranuccio 2. Farnese, e di Maria, principessa d'Este, duchi di Piacenza, e Parma, & c. Poesia, & opera del dottor Christoforo Ivanovich, posta in Musica dal sig. Francesco Cavalli maestro di capella in S. Marco di Venetia*, Piacenza, Stampa Ducale di Giovanni Bazachi, 1669**.**

12 Sappiamo con certezza che Martinelli ricoprì il ruolo di Giacopo in *L'inganno trionfato*, su libretto di Oratio Francesco Ruberti, musicato da Francesco Maria Bazzani (maestro di cappella del duomo di Modena) andato in scena nel 1673 nel Teatrino della Rocca del Conte di Sissa; fu poi Arsace ne *Gli eventi di Filandro e Edessa* di Gaddo Gaddi, musicato da Marco Uccellini (1677); Eolo in *Il Giove d'Elide fulminato* di Alessandro Guidi, musica di Marco Uccellini (1677); Idaspe in *Ottone in Italia* di Alessandro Gargieria con musica di Bazzani (1679, rappresentato a Parma presso il Collegio dei Nobili) e infine Sisulfo in *Amalasonta in Italia* di Alessandro Guidi, musica di Giovanni Battista Policci (1681, presso il Collegio dei Nobili). Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli editori, 1994, Indici, vol II, p. 411; *L'inganno trionfato, ouero la disperata speranza ravvivata ne' successi di Giacopo Quinto di Scozia, e Maddalena di Francia. Drama del dottor Oratio Francesco Ruberti parmiggiano, dedicato a signori cauaglieri d'honore [...], l'anno 1673. E posto in musica dal sig. Franc. Maria Bazzani*, Parma, Pietro del Frate e Galeazzo Rosati, 1673; *Gli eventi di Filandro et Edessa, drama del sig. Gaddo Gaddi nobile forlivese, posto in musica dal sig. D. Marco Uccellini, mastro di capella del serenissimo sig. Duca di Parma e fatto rappresentare in musica dall'a. s. s. nel Collegio de' Nobili l'anno 1677*, Piacenza, Giovanni Bazachi, 1677; *Amalasonta in Italia, drama d'Alessandro Guidi posto in musica dal maestro di cappella Gio: Battista Policci e fatto rappresentare dal serenissimo signor duca di Parma nel Teatro del Collegio de' Nobili l'anno 1681***,** Parma, Galeazzo Rosati, 1681.

13 Cfr. Aspr, Conventi e confraternite, CLXXVI, busta s. n. con registri di spese. Questo documento mi è stato gentilmente segnalato da Giuseppe Martini.

Compagnia del Santissimo Sacramento[14], 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 (per gli anni 1660-61) e Giorgio Martinelli per il 1685[15]. In tali occasioni veniva eseguita musica in processione e in chiesa, durante il Mattutino, il Vespro e la Messa. L'atto di morte di Martinelli sembra suggerire, comunque, un più duraturo incarico presso la chiesa di Santo Sepolcro e ci informa che egli ricoprì anche il ruolo di maestro di cappella presso un non meglio specificato convento di suore[16]:

> Die 23 Januarii 1691. Admodu Re.dus D. Georgius de Martinelis: Cum Mortui annoveratus fuit Admodus Rev.dus D. D. Georgius de Martinelis sacerdos carpesanus, Magister Capele Ecclesie maioris, S.ti Sepulcri et Monialium et omnibus ecclesie sacramenti robatus, etati sue annos 47, et eius corpus tumulatum fuit in ecclesie capucinarum, et ibi sepultum. [...]

Dunque Martinelli fu sepolto nella chiesa dei cappuccini di Parma, come Giovanni Battista Chinelli[17].

---

14 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.

15 Cfr. Archivio Parrocchiale di S. Sepolcro, *Libro dell'entrata e spesa della Compagnia del SS. Sacramento, 1588-1666*; LUCIA BRIGHENTI, *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,* in *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, Como, A.M.I.S. - Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 2008 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. - Como, 17), pp. 235-280: 243; 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.

16 Cfr. ASPr, *Archivi Parrocchiali*: Parma, Parrocchia di S. Sepolcro, L MOR 791816; ASPr, *Archivi Parrocchiali*: Archivio vescovile. Curia, L MOR 795387 (da qui si evince anche che Martinelli abitava nella vicinìa di Santo Sepolcro).

17 Sulla sepoltura di Chinelli, cfr. ACPr, *Mandati*, F. 7 (1660-1681), mandato n°337; in questo mandato, datato 21 luglio 1677 si dice, tra l'altro, che nel testamento redatto nel 1674, Giovanni Battista Chinelli elesse a suo erede Francesco Fontanesi, sacerdote e organista della Cattedrale dal 1677 al 1716. Dal momento che la cattedrale doveva ancora una parte dello stipendio a Chinelli, essa versò lire 200:15 a Fontanesi.

Canto Secondo, e Tenore.

MOTETTI

E le quattro Antifone

DELLA B. V. M.

A due, tre, e quattro voci;

Muſicali Concerti

DI GIORGIO MARTINELLI

Muſico dell' AltezZa Sereniſsima

DI RANVTIO

SECONDO

Duca di Parma Piacenza &c.

E dallo ſteſſo Conſecrati All' Auguſtiſsime Glorie della Medema Sereniſsima Altezza.

OPERA PRIMA.

LICEO MUSICALE DI BOLOGNA

In Bologna per Giacomo Monti. 1676. Con licenza de' Superiori.

Fig. 1 – Frontespizio dei *Motetti e le quattro Antifone della B. V. M. A due, tre e quattro voci; Musicali Concerti di Giorgio Martinelli* [...], Bologna, Giacomo Monti, 1676.

I *Musicali Concerti* di Giorgio Martinelli furono pubblicati nel 1676, quando egli era già entrato al servizio della casa Farnese ma non era ancora diventato maestro di cappella in Cattedrale[18]. La dedica a Ranuccio II di questa raccolta di mottetti sacri è un caso forse unico nel panorama delle dediche a tale duca: furono molte infatti le opere profane e soprattutto i drammi per musica dedicati a lui che era un noto appassionato del teatro musicale, di cui seguiva assiduamente le prove[19]. Tuttavia l'interesse di Ranuccio II per la musica sacra non dovette essere secondario, propensione testimoniata dal diario di Orazio Bevilacqua, barbiere di corte[20]. Qui si ricorda, per esempio, che nel 1667 Ranuccio II aveva fatto giungere da Roma alcuni oratori da cantarsi nell'Oratorio della Santissima Trinità nei mercoledì di quaresima[21].

Non è facile fare ipotesi sulla destinazione dei mottetti di Martinelli e sapere se fossero scritti espressamente per un'istituzione religiosa parmigiana. Il fatto che essi siano nati a Parma è però indubbio: se l'indice della raccolta dà indicazioni generiche come «per qualsivoglia santo» o «per una santa», quattro di questi mottetti contengono nel testo il nome del santo per cui furono creati, mentre sopra il rigo viene apposta dall'editore una «N.» per indicare che tale nome può essere sostituito in base alle esigenze. Tra questi nomi si notano subito quello di S. Ilario (in *Audite gentes*), patrono di Parma, ma anche quello di S. Antonio (in *Festinantes venite*) che era celebrato con una processione solenne a cui presenziavano i duchi, come testimoniato sempre dal Bevilacqua[22]. Tale festività era celebrata in numerose chiese di Parma. Inoltre il mottetto *Promite lilia*, indicato genericamente per una santa martire, fu scritto in origine per Santa Cecilia mentre *Gaude mater Ecclesia*, adattabile a ogni santa, nacque per Santa Teresa.

---

18 *Motetti e le quattro Antifone della B. V. M. A due, tre e quattro voci; Musicali Concerti di Giorgio Martinelli Musico dell'Altezza Serenissima di Ranutio Secondo Duca di Parma, Piacenza & c. E dallo stesso Consecrati all'Augustissime Glorie della Medema Serenissima Altezza. Opera Prima. In Bologna per Giacomo Monti. 1676. Con licenza de' Superiori.*

19 Sull'attenzione dedicata dal duca alle rappresentazioni in musica e alla costruzione di nuovi teatri si veda FRANCESCO BUSSI, *Sacro e profano in musica alla corte di Ranuccio I Farnese*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana », XXIX/2 (1995), pp. 221-234: 222.

20 Cfr. *Diario di Ranuccio II Farnese, Duca di Parma, Scritto da Oratio Bevilacqua Barbiere ducale*, manoscritto conservato in ASPr, Ms 67.

21 In data 7 febbraio 1667, Bevilacqua scrive: «Il Ser.mo Patt.e à mandato per me Oratio Bevilacqua, cinqui oratorij venuti da Roma, consegnati al Sig. D° Marcan.nio Orghanista, quali li deve far cantar, nel Oratorio della S.ma Trinità, li mercoledì di Quaresima», cfr. BEVILACQUA, *Diario*, p. 38.

22 Bevilacqua parla di una «Processione di St. Antonio di Padova bellissima», nel giugno del 1668 e negli anni successivi: cfr. BEVILACQUA, *Diario*, pp. 64, 88 ecc.

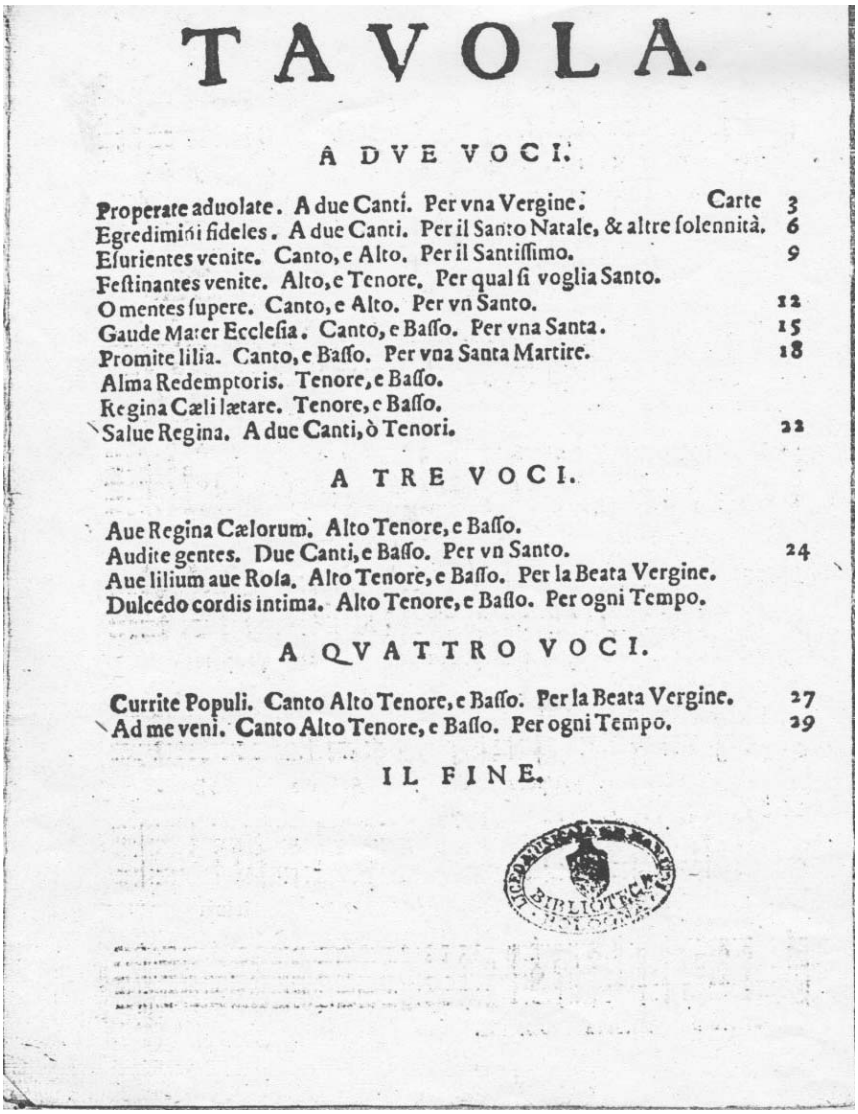


TAVOLA.

A DVE VOCI.

Properate aduolate. A due Canti. Per vna Vergine. Carte 3
Egredimini fideles. A due Canti. Per il Santo Natale, & altre solennità. 6
Esurientes venite. Canto, e Alto. Per il Santissimo. 9
Festinantes venite. Alto, e Tenore. Per qual si voglia Santo.
O mentes supere. Canto, e Alto. Per vn Santo. 12
Gaude Mater Ecclesia. Canto, e Basso. Per vna Santa. 15
Promite lilia. Canto, e Basso. Per vna Santa Martire. 18
Alma Redemptoris. Tenore, e Basso.
Regina Cæli lætare. Tenore, e Basso.
Salue Regina. A due Canti, ò Tenori. 22

A TRE VOCI.

Aue Regina Cælorum. Alto Tenore, e Basso.
Audite gentes. Due Canti, e Basso. Per vn Santo. 24
Aue lilium aue Rosa. Alto Tenore, e Basso. Per la Beata Vergine.
Dulcedo cordis intima. Alto Tenore, e Basso. Per ogni Tempo.

A QVATTRO VOCI.

Currite Populi. Canto Alto Tenore, e Basso. Per la Beata Vergine. 27
Ad me veni. Canto Alto Tenore, e Basso. Per ogni Tempo. 29

IL FINE.

BIBLIOTECA

Fig. 2 – Indice dei *Musicali Concerti* di Giorgio Martinelli

In generale, l'indice mostra una raccolta intesa per essere funzionale alle esigenze dell'anno liturgico con mottetti adattabili a diverse occasioni. *Egredimini fideles*, per esempio, nasce per il Santo Natale: il testo fa riferimento all'antifona ad Magnificat per i secondi vespri della festività natalizia, di cui riprende il versetto «Hodie in terra canunt Angeli laetantur Arcangeli exultant omnes dicentes» che tuttavia non fa esplicito riferimento alla natività; l'unico versetto in cui si cita la nascita di Cristo («Dies enim laetitiae dies iucunditatis in qua Natus est nobis Salvator noster»), cantato a voce sola, è sostituibile con una formula neutra che lo rende fruibile per altre solennità («Dies enim laetitiae dies iucunditatis in qua Iubilet Caelum laetatur terra»). Vi sono poi due mottetti per la Beata Vergine, uno per il Santissimo, tre genericamente per un santo, uno per una santa, uno per una martire e uno per una vergine. Infine due mottetti per ogni tempo, che sono basati su testi devozionali di argomento cristologico, e le quattro antifone mariane. La ricerca di versatilità di questi mottetti è ribadita da diversi elementi. In un caso, quello dell'antifona *Salve Regina*, uno dei brani più belli della raccolta, c'è la possibilità di sostituire i due soprani con altrettanti tenori. Tuttavia è soprattutto la scelta dei testi ad essere interessante[23].

Su sedici mottetti solo quattro hanno un testo liturgico. Martinelli musicò infatti le quattro antifone mariane, che coprivano l'intero anno liturgico in questo modo: *Alma Redemptoris Mater* era cantata dal primo vespro d'Avvento al secondo vespro della Purificazione; *Ave Regina coelorum* dalla compieta della Purificazione a compieta del mercoledì (feria IV) della Settimana Santa; *Regina coeli* da compieta di Pasqua a nona del sabato dopo Pentecoste; infine *Salve Regina* dal primo vespro

[23] Il problema della scelta del testo mottettistico e del suo rapporto con la liturgia è affrontato in DANIELE TORELLI, *I mottetti di Merulo: un'indagine attraverso i testi* in *A Messer Claudio, Musico. Le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1533-1604) tra Venezia e Parma*, a cura di Marco Capra, Venezia, Marsilio Editori, 2006 (Istituzione Casa della Musica, "Musica in atto", 1), pp. 145-172. Come bibliografia sull'argomento, Torelli fa riferimento agli studi pioneristici di JEROME ROCHE, *I mottetti di Frescobaldi e la scelta dei testi nel primo Seicento*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita*, atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, settembre 1983), a cura di Sergio Durante e Dinko Fabris, Firenze, Olshki, 1986 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 10), pp. 153-161; JEROME ROCHE, *Alessandro Grandi: A Case Study in the Choice of Texts for Motets,* «Journal of the Royal Musical Association», CXIII (1988), pp. 274-305; e ancora JEROME ROCHE, *On the Border Between Motet and Spiritual Madrigal: Early 17th-Century Books that Mix Motets and Vernacular Settings,* in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza.* Atti del III convegno internazionale di studi sulla musica in area lombardo-padana nel secolo XVII (Lenno-Como, giugno 1989), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1993 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. – Como, 7), pp. 303-317.

della domenica della Trinità a nona del sabato prima dell'Avvento[24]. Le antifone, normalmente, erano cantate dopo la compieta del giorno ma a volte venivano anticipate al termine del vespro.

A parte questi, nessun altro testo impiegato da Martinelli è di natura strettamente liturgica. Seguendo un processo iniziato nella prima metà del Seicento e che si andò accentuando nel corso del secolo, Martinelli scelse testi che non fossero necessariamente connessi ad un determinato momento liturgico[25]. Alcuni mottetti sono infatti frutto di un'opera di centonizzazione tra diverse fonti liturgiche, che vengono trattate più come fonte di ispirazione che come materiale definitivo. Per questo tipo di procedimento Daniele Torelli, nel suo studio sulla musica sacra di Biagio Marini, parla di «mottetto liturgicamente defunzionalizzato» e di un'autonoma scelta testuale del compositore in base a ragioni musicali e al fine di raggiungere una maggiore versatilità[26]. Altri mottetti sono creati su testi devozionali che non fanno riferimento esplicito a fonti sacre o liturgiche. Tali scelte coincidevano, indubbiamente, anche con ragioni editoriali di "vendibilità" della raccolta[27].

Nella tabella 1 si riporta, nella colonna di sinistra, il testo del mottetto «per una vergine» *Properate advolate superi*, mentre nella colonna di destra si indicano le fonti possibili per ogni versetto[28]. Si può così constatare che il testo centonizza materiale liberamente preso da diverse fonti. Dopo una prima sezione priva di fonte, viene preso un versetto dal *Cantico dei Cantici*, testo prediletto da molti

---

24 Cfr. 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, pp. 131-133.

25 Francesco Passadore, in un saggio sul mottetto a voce sola in area marciana, parla di un'attenzione sempre minore nei confronti di testi desunti dalla prassi liturgica e di una «progressiva predilezione di testi estratti dalla produzione morale e spirituale extra liturgica oppure per parafrasi o farciture di testi liturgici», cfr. FRANCESCO PASSADORE, *Luoghi pii, monache cantatrici e avvertimenti ai lettori: il mottetto a voce sola in area marciana dopo Monteverdi*, in *Barocco padano 1*. Atti del IX Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, (Brescia, 13-15 luglio 1999), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS - Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 2002 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'AMIS - Como, 13), pp. 345-359: 359.

26 Cfr. DANIELE TORELLI, *«Sopra le tenebre del mio povero inchiostro»: Biagio Marini e la musica sacra*, in *La musica e il sacro, atti del XII Convegno internazionale sul barocco padano nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 14-16 luglio 2003)*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. - Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 2006 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S.-Como, 16), pp. 147-204: 163.

27 Cfr. ROCHE, *Alessandro Grandi*, p. 279.

28 Nella numerazione delle antifone e dei responsori si fa riferimento al *Corpus Antiphonalium Officii* [*CAO*], 6 voll., a cura di René-Jean Hesbert e René Prevost, Roma, Herder, 1963-1979 (Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Series Maior, Fontes).

mottetti seicenteschi[29], specie per le festività mariane ma anche per quelle di tutte le sante e, in particolare, delle vergini[30]. Il testo prosegue poi con materiale tratto molto liberamente da responsori e antifone, con alcune variazioni testuali e tagli fatti ad arte: per esempio l'antifona per i vespri tratta dal Comune delle Vergini, «Haec est virgo sapiens, et una de numero prudentum», viene abbreviata e condensata in: «Haec est una de numero prudentum». Altro materiale viene tratto da un versetto e relativo responso appartenenti al Piccolo Ufficio della Beata Vergine Maria, ufficio quotidiano che potrebbe far pensare ad una devozione privata o ad un uso monastico.

Come si diceva, *Egredimini fideles*, per il Santo Natale, usa una parte dell'Antifona ad Magnificat per il vespro di Natale (CAO 3093) preceduta e seguita da espressioni di gaudio (cfr. Tabella 2). *Esurientes venite*, per il Santissimo, usa invece materiale liberamente preso dall'Antico Testamento, in particolare dal *Libro dei Proverbi* e dal *Libro di Isaia* (cfr. Tabella 3). *Gaude mater ecclesia* potrebbe erroneamente far pensare al testo dell'inno con questo incipit ma il testo prosegue in modo autonomo ed è dedicato a S. Teresa. Esso è parzialmente in versi: l'inizio è infatti concepito seguendo la stanza tipica dell'inno, composta di quattro versi di otto sillabe (in questo caso rimati secondo lo schema *abba*)[31]. Tuttavia la struttura metrica non prosegue nel corso del mottetto.

I rimanenti mottetti, pur attingendo spesso a immagini tratte dalla liturgia, non sono riconducibili a un formulario liturgico specifico: alcuni di essi fanno uso di testi devozionali scritti in versi, per lo più secondo una metrica non del tutto regolare e solo parzialmente in rima. È il caso di *Promite lilia*, per una santa martire, e di *Ad me veni*, per ogni tempo, che sono composti di stanze di diversa lunghezza e diverso numero di sillabe. Anche qui, per alcune stanze, torna lo schema innodico.

I due mottetti per ogni tempo sono entrambi di argomento cristologico, tema prediletto del mottetto seicentesco, ed attingono ad un repertorio di immagini e invocazioni che ricorre nei testi del periodo[32]. Nel testo di *Ad me veni*, per

---

29 Sull'impiego di testi tratti dal *Cantico dei Cantici*, cfr. JESSIE ANN OWENS, *Palestrina ad Reader: Motets From the Song of Songs*, in *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Reinassance, edited by Dolores Pesce*, New York, Oxford University Press, 1996, pp. 307-328; ROBERT KENDRICK, *«Sonet vox tua in auribus meis»: Song of Songs Exegesis and the Seventeenth-Century Motet*, «Schütz-Jahrbuch», XV/2 (1994), pp. 99-118; TORELLI, *«Sopra le tenebre del mio povero inchiostro»,* p. 162.

30 Cfr. Anche ROCHE, *Alessandro Grandi*, p. 278.

31 Per la struttura metrica dell'inno, cfr. ROCHE, *I mottetti di Frescobaldi*, p. 158.

32 Sulla frequenza di testi di argomento cristologico, cfr. TORELLI, *«Sopra le tenebre del mio povero inchiostro»,* p. 196 e seg.

esempio, si trovano espressioni come «te cupio, te desidero», molto comuni in questo tipo di mottetto:

Ad me veni in nube Coeli
Ò sydus astrorum ò sol iustitiae
Quia tantam lucem sustinere non possum

Pectus illumina
mentem clarifica
et cor letifica
amantis animae

Te volo te desidero
ò Jesu sponse care
Si vultum tuum videro
non cessabo te amare

Fave quaeso Domine
in me converte tuam faciem serenissimam
in quam desiderant Angeli prospicere

Vos non quaero Coeli faces
Vos non amo terrae dapes
Solum Jesum corde volo
solum Deum semper colo

Veni ergo festina
Consolator animarum festina
Properantem ad te festina
Conforta me properante ad te

Alleluia

Daniele Torelli riporta, nel suo articolo su Biagio Marini, il testo di un mottetto di Giovanni Pietro Finatti, tràdito in una miscellanea germanica della fine anni Cinquanta, che impiega le medesime invocazioni: «O Jesu salus mea, / te cupio, te desidero. / Te volo, te quaero / te querit cor meum»[33].

In *Dulcedo cordis intima*, Martinelli usa come ritornello testuale, a cui corrisponde un ritornello musicale, il testo «Accede festina te querimus nos / Accende incende fulgoribus cor / Accede festina te querimus nos».

33 Cfr. *Erster Theil geistlicher Concerten, mit 1. 2. 3. 4. 5. 6. und 7. Stimmen, Theils mit, Theils ohne Instrumenten, nebenst ihrem gewöhnlichen Basso continuo, und absonderlichem Basso pro Violono, aus den berühmtesten, italiänischen und andern Autoribus* [...] *colligiret und zum Druck befördert durch Johannem Havemannum* [...], Jena, Georg Sengenwald (Berlin, Daniel Reichel), 1659 (RISM B/I: 1659/3).

Nell'economia della raccolta, i mottetti a due voci hanno una netta superiorità numerica rispetto a quelli a tre e quattro: su sedici mottetti, dieci sono a due voci, quattro a tre e solamente due a quattro voci[34]. Alcuni tratti comuni nella costruzione del testo e, di conseguenza, della musica, caratterizzano la maggioranza dei mottetti. Quasi tutti i mottetti, per esempio (nove su dodici, escludendo le antifone) iniziano con una sezione di esortazione ai fedeli caratterizzate da verbi imperativi quali «venite», «psallite», «occurrite», «advolate», «festinate» etc., caratteristica non unica nella seconda metà del Seicento. Essa è per esempio riscontrata da David Blazey[35], nella raccolta di mottetti a voce sola del 1695 curata da Carlo Maria Fagnani, anch'essa stampata a Bologna[36]. L'antologia raccoglie musiche di autori bolognesi, ferraresi e veneziani[37]. Nei mottetti di Martinelli, come nella raccolta, in corrispondenza di queste esortazioni si ha un brano veloce, eseguito da tutte le voci, che sembra avere la funzione di catturare l'attenzione dell'uditorio prima di introdurre il contesto liturgico del mottetto. In due casi, questa sezione crea unità all'interno del brano venendo ripetuta: nel *Properate advolate* la ripetizione è ad libitum subito prima dell' «Alleluia» finale, mentre in *Esurientes venite* essa funziona come un vero e proprio ritornello ripetuto tre volte nel corso del mottetto, a formare quasi una struttura di rondò.

Ugualmente, tutti i mottetti (sempre a esclusione delle antifone) si concludono con l'«Alleluia», quasi sempre accompagnato dall'indicazione di «allegro», «presto» o «prestissimo». In corrispondenza di questo, là dove il testo può essere dato per scontato e non è necessario che sia facilmente intellegibile, la scrittura si libera da ogni omoritmia e ricorda in più casi l'idioma strumentale per agilità e velocità richieste ai cantori (vedi es. 1). Anche questo è un procedimento che accomuna i mottetti di Martinelli a quelli compresi da Carlo Maria Fagnani nella sua raccolta e,

---

34 I mottetti a due voci fanno uso di numerose combinazioni di voci: tre sono per due Canti (in uno di questi i due soprani possono essere sostituiti da due tenori), due per Canto e Alto, due per Canto e Basso, due per Tenore e Basso e uno per Alto e Tenore.

35 Cfr. DAVID BLAZEY, *Carlo Maria Fagnani's Anthology of* Motetti Sagri a Voce Sola con Instrumenti *(Bologna, 1695)*, in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza. Atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana del secolo XVII* (Lenno-Como, 23-25 giugno 1989), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. - Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1993 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. - Como, 7), pp. 201-256: 206-207.

36 Cfr. *Motetti sagri a voce sola con instrumenti Raccolta di Diversi Autori per ogni Tempo, Dedicati al Patriarca S. Ignatio di Loiola Uno de' Protettori di Bologna, In Bologna. Per Carlo Maria Fagnani. 1695, Con licenza de' Superiori.*

37 La raccolta comprende musiche di Giovanni Battista Quaglia, Giovanni Legrenzi, Giovanni Battista Mazzaferrata, Antonio Sartorio, Francesco Passarini, Domenico Gabrielli, Giovanni Battista Bassani, Giuseppe Aldrovandini, Giuseppe Fabrini e Giacomo Antonio Perti.

più in generale, ai mottetti a voce sola coevi[38]. Comune a molti mottetti è poi l'adattabilità a qualunque memoria santorale e l'uso di immagini e metafore che risultano ricche di spunti musicali. Molto frequenti, per esempio, sono le metafore di tipo bellico, e la mimesi di elementi testuali come sul testo «In sonitu tubae» di *Egredimini fideles*, ove la scrittura imita le trombe.

Le affinità con il mottetto solistico si intravvedono anche relativamente all'uso di una struttura sezionalizzata che si affermò, nel corso del Seicento, nel progressivo rinnovamento della scrittura del mottetto a voce sola: tale modello era destinato progressivamente a confondersi con le tipologie profane, per esempio con l'alternanza tra recitativo e aria[39]. In Martinelli si trovano numerosissime sezioni solistiche (solo il mottetto a 4 voci *Currite populi*, per la Beata Vergine, e l'antifona *Regina caeli*, musicata a due voci, non ne hanno). Esse miscelano le varie tipologie di scrittura per voce sola, dal declamato a sezioni più melodiche e "affettuose" sino a lunghe tirate virtuosistiche, con l'introduzione di veloci figure di semicrome.

Senza alcuna rigidità nella struttura dei mottetti di Martinelli, che risulta comunque sempre abbastanza varia, è frequente l'introduzione di una o più sezioni che fanno uso di una scrittura declamatoria tipica dello stile recitativo. Spesso alla prima sezione, che come si è detto è di esortazione ai fedeli e a voci piene, ne segue una in cui il solista impiega lo stile recitativo allo scopo di introdurre il contesto liturgico. Questo avviene per esempio in *Promite Lilia* sul testo «Ecce sponsa Cecilia astris imperans Regina en dilecti pulcra dona sceptrum Tronum et Corona En Maiestas en potestas huc mundana curat necessitas». Il declamato viene impiegato anche per le invocazioni al santo o alla Vergine, espresse come discorso diretto, o in sezioni più narrative. In generale, quindi, esso appare in corrispondenza di sezioni in cui il testo meno si presta a un'interpretazione in chiave affettuosa e in cui l'intellegibilità delle parole ha maggiore importanza. Tuttavia non è infrequente, all'interno di una stessa sezione testuale, che Martinelli usi diverse tipologie di vocalità solistica dal declamato fino a lunghissimi melismi su parole chiave come «anima» e «triumphavit» (cfr. es. 2). La sezione in stile recitativo è quasi sempre seguita da una che crea contrasto con

---

38 Cfr. BLAZEY, *Carlo Maria Fagnani's Anthology of* Motetti Sagri, p. 215; PASSADORE, *Luoghi pii*, p. 359; la tendenza a musicare l'alleluia finale in modo più libero e virtuosistico viene comunque riscontrata da Maurizio Padoan già nei mottetti del 1629 di Alessandro Grandi, scritti per una o due voci e due violini, con basso continuo: cfr. MAURIZIO PADOAN, *Sulla struttura degli ultimi mottetti vocali-strumentali di Alessandro Grandi*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra» VI, 1985, pp. 7-66: 65.

39 Cfr. DANIELE TORELLI, *Carlo Donato Cossoni e l'Ufficio «a Voce sola»: gli 'Inni' e le 'Lamentazioni' (1668)*, in *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, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 124-166: 128.

essa, fornendo un'interpretazione affettuosa del testo. Per lo più queste sezioni sono a loro volta solistiche, in qualche caso si tratta di duetti. Si può osservare questo procedimento nel *Salve Regina* sul testo «suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum valle...» ove le parole sono interrotte da pause (es. 3).

L'attenzione per l'interpretazione musicale del testo è sottolineata dalla presenza di frequenti e varie indicazioni agogiche nei mottetti, come «largo», «allegro», «presto presto», «prestissimo» e dinamiche come «piano», quest'ultima, però, sempre in corrispondenza di effetti d'eco. La varietà delle soluzioni adottate da Martinelli si deve anche al fatto che la mancanza degli strumenti non gli impedisce, di quando in quando, di impiegare soluzioni che sembrano ricalcare la scrittura per voce sola e strumenti: in alcune sezioni dei mottetti a tre voci si può trovare una suddivisione delle voci in blocchi che contrappongono le due voci superiori, che procedono a distanza di terza in figurazioni agili, simili a quelle violinistiche, a una terza voce la quale, trattata in modo più vocale e in dialogo con le voci superiori, porta avanti il testo (vedi es. 4).

Nei due mottetti a quattro voci, Martinelli fa ricorso anche all'uso di piccoli contrappunti in imitazione, come nel caso di *Dulcedo cordis intima* (cfr. es. 5). Nel complesso si può concludere che, se anche Giorgio Martinelli fece una scelta apparentemente più arretrata rispetto a molta produzione mottettistica della seconda metà del Seicento, preferendo un organico a più voci senza strumenti obbligati, tuttavia si possono ritrovare nei *Musicali Concerti* elementi che indicano una precisa consapevolezza dell'evoluzione del gusto, condividendo caratteristiche proprie di composizioni a voce sola contemporanee e ricercando varietà di soluzioni pur nell'omogeneità dei timbri vocali.

Tabella 1. *Properate advolate superi*

Testo del mottetto:	**Fonti:**
Properate advolate superi Plaudite Citharis Virginis sacras dicite laudes Properate advolate superi	
Haec est Virgo quae ascendit de deserto caelestibus divitijs affluens	**Cantico dei Cantici, 8:5:** quae est ista quae ascendit de deserto deliciis affluens
Haec est una de numero prudentum	**Ant. CAO 3006:** Haec est virgo sapiens, et una de numero prudentum
quae regnum Mundi et omnem ornatum saeculi contempsit	**Resp. CAO 7524**: Regnum mundi et omne ornatum saeculi contempsi
Propterea elegit eam Deus et in tabernaculo suo habitare facit eam	**Piccolo ufficio della BVM** V. Elegit eam et praeelegit eam. R. Et habitare eam facit in tabernaculo suo.
Ista est speciosa inter filias Ierusalem	**Ant. CAO 3416:** Ista est speciosa inter filias Ierusalem
Haec est Virgo sapiens quam Dominus vigilantem invenit	**Ant. CAO 3007:** Haec est virgo sapiens, quam Dominus vigilantem invenit
Ista est cuius specimen concupivit rex pudoris	**Ant. CAO 5323**: [...] quia concupivit Rex speciem tuam.
Ista est speciosa inter filias Ierusalem [Properate da capo se piace] Alleluia	**Ant. CAO 3416:** Ista est speciosa inter filias Ierusalem

Tabella 2. *Egredimi Fideles*

Testo del mottetto:	**Fonte:**
[...] Dies enim laetitiae dies iocunditatis In qua Natus est nobis Salvator o laetitia o gaudium Hodie in terra canunt Angeli laetantur Arcangeli exultant omnes dicentes O laetitia o pax o pax o laetitia [...]	**Ant. CAO 3093**: Hodie Christus Natus est, hodie Salvator apparuit, Hodie in terra canunt Angeli, laetantur Archangeli, Hodie exultant iusti dicentes: Gloria in excelsis Deo, Alleluia.

Tabella 3: *Esurientes venite*

Testo del mottetto:	**Fonti:**
Esurientes ad epulas venite Sicientes ad aquas venite	
Sponsus enim animarum posuit mensam miscuit vinum in salutem animae	**Libro dei proverbi Pr. 9:2:** Sapientia aedificavit sibi domum, miscuit vinum, et posuit mensam, alleluia
Venite gloriantes venite. Esurientes ad epulas venite	
Sicientes ad aquas venite Venite sine argento emite Et comedite panem salutis aeternae	**Libro di Isaia: Cap. 55:1**: O omnes sitientes venite ad aquas et qui non habetis argentum properate emite et comedite bonum
Esurientes ad epulas venite Ficientes ad aquas venite Alleluia	

Es. 1: *Gaude Mater Ecclesia*, bb. 110-149:

119
C
ma ò Vir - go ò spon - sa ò spon - sa ò Vir - go fe - li -
B
Cae - lis tri - um - pha ò Vir - go ò spon - sa ò Vir - go
Org
122
C
cis - si-ma
B
al - - - - - - - - - - - -
Org
125
C
in Cae - lis tri - um - pha ò Vir - go ò spon - sa ò Vir - go
B
- - le - lu-ia ò Vir - go ò spon - sa ò Vir - go ò spon - sa
Org

128
C
B
Org
al - - - - -
- le - lu-ia in
di - lec - tis - si - ma
in Cae - lis tri -
132
Cae - lis tri-um-pha
al - - - -

139
C
B
Org
al
al
Al le-lu-ia
al
al
143
C
B
Org
le - lu-ia
al - - - - - - - al -
le - lu-ia al - - - - - - - - - - - - - -
146
C
B
Org
- - - - - - - - le - lu - ia al-le - lu - ia.
- - - - - - - - al-le - lu - ia al - - - al-le - lu - ia.

Es. 2, *Audite gentes*, bb. 100-116:

Es. 3, Salve Regina, bb. 70-81:

Es. 4, *Audite gentes*, bb. 128-143:

138
C I
lu - - - - - - - ia. ca - ni - te al - le - lu - ia mil - le vo - ces mi - le
C II
lu - - - - - - - ia. ca - ni - te al - le - lu - ia mil - le vo - ces mi - le
B
mil - le vo - ces mil - le plau - sus ca - ni - te al - le - lu - ia
Org.
141
C I
plau - sus ca - ni - te al - le - lu - ia ca - ni - te al - le - lu - ia.
C II
plau - sus ca - ni - te al - le - lu - ia ca - ni - te al - le - lu - ia.
B
ca - ni - te al - le - lu - ia ca - ni - te al - le - lu - ia.
Org.

Es. 5, *Dulcedo cordis intima*, bb. 94-109:

GIUSEPPE MARTINI

Politica in cantoria. Lineamenti e modelli di studio per un'interpretazione della musica sacra nel ducato di Ranuccio I Farnese (1592-1622)

POLITICA IN CANTORIA. LINEAMENTI E MODELLI DI STUDIO PER UN'INTERPRETAZIONE DELLA MUSICA SACRA NEL DUCATO DI RANUCCIO I FARNESE (1592-1622)

Croci e acquasantiere mancanti, immagini sacre deteriorate, altari spogli, e poi reliquie senza identità, muri scrostati, pissidi rotte, ma il vero problema delle chiese parmigiane nell'ultimo quarto del XVI secolo era la mancanza di una guida aggiornata e soprattutto autorevole, in grado di orientare la pratica e la disciplina del clero in linea con le disposizione tridentine. Il vescovo, quasi sempre assente; i vecchi decreti sinodali, lettera morta o quasi; i sacerdoti, a caccia di benefici; le parrocchie, emarginate dalla vita diocesana. In tanta anarchia, un potere laico legittimato attraverso una faticosa diplomazia e bisognoso di costruirsi un'identità forte e un prestigio internazionale non poteva lasciarsi sfuggire la possibilità di incunearsi in queste lacune presentandosi come tutore della devozione: l'immagine di un duca capace di osservare uno zelo religioso maggiore di quello che non riuscisse a fare il clero stesso si offriva come un formidabile mezzo per cementare i sudditi alla figura del sovrano e per qualificarsi nei confronti di Roma (e di Madrid) come *defensor Fidei*; e in più avrebbe potuto agevolare una politica di corrosione del potere vescovile aprendosi scenarî appetitosi nei confronti dei beni ecclesiastici. I passaggi di questa strategia di Ranuccio I Farnese, duca di Parma dal 1592 al 1622, non sempre lineari anche se a tratti evidenti, vanno comunque letti e interpretati all'interno di una condotta politica che presenta un disegno generale sommario e soluzioni particolari di volta in volta mutevoli e legate alla contingenza, accomunate solo dalla volontà di acquisizione e stabilizzazione del potere attraverso il controllo della feudalità e l'accrescimento del prestigio del trono.

Per questo, nell'affrontare ora il tentativo di mettere a fuoco il ruolo dell'elemento musicale sacro all'interno del ducato ranucciano, finiamo per trovarci fra le mani un laboratorio singolare nel panorama delle realtà politiche italiane fra XVI e XVII secolo, sia perché la formazione del ducato di Parma coincide grosso modo con la svolta tridentina, sia perché la posizione geopolitica farnesiana per sua natura non permetteva di concepire alcuna condotta politica basata su premesse ideologiche, trovandosi fortemente condizionata dai rapporti con la Santa Sede e con i re di Spagna, dei quali Ranuccio era parente (Filippo II e

Filippo III d'Asburgo gli erano rispettivamente prozio e zio-cugino primo), oltre che con quella cattedra episcopale che il duca tentava di corrodere ai fianchi ma che – e non paradossalmente – dal 1509 al 1606 era stata occupata da elementi di casa Farnese[1]. In questa chiave tenteremo qui di leggere le modalità di utilizzo da parte di Ranuccio I dell'elemento musicale sacro come portatore di segnali di propaganda e di consenso orientati alla conquista di spazî politici a spese delle istituzioni laiche e religiose preesistenti in città. Diciamo subito che limiteremo il nostro sguardo alla città di Parma: non meno proficua sarebbe la ricognizione piacentina, ma in questa fase, come vedremo, è Parma a offrire strumenti e obiettivi decisamente più sensibili alle finalità ranucciane. E avvertiamo inoltre che non si tratta di svelare una strategia ma di scorgere comportamenti, di intravedere gesti, di definire mentalità. Spesso, d'altra parte, la litania sulla lacunosità documentaria affligge l'argomentazione fino al rischio di apparire un alibi: in effetti, a quattrocento anni di distanza, il terreno della musica sacra nel ducato farnesiano appare decisamente materia di più arduo sondaggio rispetto a quello profano, meglio documentato e stilisticamente più definito, e non è solo questione di sopravvivenza di documenti, ma il segnale di un mondo in formazione, della sfocata manifestazione di una fase delicata per la trasformazione di moltissimi fatti della musica italiana destinati a divenire decisivi per oltre un secolo. Per comprendere un sistema così mobile e intessuto di riferimenti instabili, che i protagonisti stessi dovettero inventarsi e costruire per tentativi di volta in volta, l'individuazione di modelli di comportamento funziona meglio della causalità del teorema.

Due premesse

Per comprendere l'ambiente di cui ci occupiamo occorre tener conto di due essenziali premesse. La prima è l'eredità politica che Ranuccio si trovò fra le mani. Ricavato nel 1545 a forza da Paolo III (e non senza dispetto, almeno manifesto, di

AFDPr = Archivio della Fabbriceria del Duomo di Parma
AOCPr = Archivio Ordine Costantiniano di San Giorgio di Parma
ASPr = Archivio di Stato di Parma

1 Il cardinale Alessandro Farnese era stato vescovo di Parma dal 1509 al 1534 prima di essere eletto papa col nome di Paolo III e avviare le manovre di creazione del ducato; il "Gran Cardinale" suo omonimo e nipote (figlio di Pier Luigi Farnese primo duca di Parma e Piacenza) fu vescovo di Parma fino al 13 agosto 1535; Ferrante Farnese, ramo di Latera (figlio di Pietro Bertoldo e Giulia Acquaviva), occupò la cattedra dal 1573 al 1606. Dal 1535 al 1573 i vescovi erano stati scelti nella famiglia Sforza di Santafiora, rispettivamente Guidascanio fino al 1560 e Alessandro, ma entrambi non erano altro che nipoti di papa Paolo III (figli della figlia naturale del pontefice, Costanza), quindi cugini del "Gran Cardinale" Alessandro e nipoti ex sorore di Pier Luigi.

Carlo V) per gestire con maggiore autorevolezza la delicata zona adiacente al Milanese, messo in pericolo due anni dopo dalla sanguinaria rivolta della nobiltà piacentina contro la politica dispotica e antifeudale del primo duca Pier Luigi Farnese, il ducato di Parma aveva rischiato la soppressione, e solo a prezzo di soffocanti guerriglie e grazie a intricatissime strategie, non solamente diplomatiche, riconquistato alla famiglia da Ottavio Farnese, figlio di Pier Luigi. A lui spettò il compito di ricostruire una credibilità al trono, spostato ora a Parma per punire la violenza piacentina: un matrimonio con Margherita d'Austria figlia naturale di Carlo V, una cautela politica appoggiata alla lenta restrizione dei grandi poteri feudali e al contenimento di quelli comunali, un fare circostanziato e non aggressivo che gli richiamò una cauta benevolenza della popolazione, forse stanca di lotte politiche più che bisognosa di padri della patria. Il figlio Alessandro, eroe lepantino e dominatore delle Fiandre, ne assunse l'eredità quasi per procura: di fatto quasi mai in città, ne accrebbe però il prestigio solamente con l'aura del proprio nome (in tutti i documenti Alessandro è sempre "Parma"), e nell'assicurarle il definitivo legame con Madrid ne fece palestra privilegiata delle pressioni fiscali per mantenere i costi delle ambiziose guerre asburgiche[2]. Lepanto aveva segnato il primo successo militare del ducato, Anversa ne aveva glorificato le insegne, e un'opportuna retorica non si peritava di esaltarne la missione universale. Ranuccio si trovò quindi un ducato da giustificare alla platea internazionale e da consolidare definitivamente al suo interno, secondo i nuovi modelli che provenivano dall'ammiratissima corte madrileña. Un compito a cui

---

2 La sintesi più aggiornata della storia del ducato di Parma è quella di GIOVANNI TOCCI, *Il ducato di Parma e Piacenza,* Torino, Utet, 1987, a cui rimandiamo per la bibliografia ulteriore. Naturalmente è ancora valida la classica lettura di GIOVANNI DREI, *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, Roma, La Libreria dello Stato, 1954 (nuova edizione a cura di Massimo Galli, Parma, Farnese, 2009), mentre i contributi dei due volumi *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza, 1545-1622*, Roma, Bulzoni, 1978, sono discontinui e in parte legati alla mentalità strutturalista e analitica degli anni Settanta ma, come si vedrà in seguito, alcuni interventi sono tuttora fonte di spunti e analisi preziosissime. Per la situazione economica del ducato in questo periodo è ancora insuperato lo studio di MARZIO ACHILLE ROMANI, *Nella spirale di una crisi. Popolazione, mercato e prezzi a Parma tra Cinque e Seicento*, Milano, Giuffrè, 1975.
Per quanto concerne la storia della musica a Parma di questo periodo, vale la pena ricordare subito e ancora una volta che – a parte il vecchio lavoro di NESTORE PELICELLI, *Storia della musica in Parma dal 1460 al 1860*, Roma, Psalterium, 1936, che è comunque una rassegna di notizie biografiche spesso tuttora utilissime (confluite e corposamente aggiornate e risistemate dal lavoro di GASPARE NELLO VETRO in *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza*, on line su www.lacasadellamusica.it/vetro), e la sintesi offerta da CLAUDIO GALLICO, *Le capitali della musica. Parma*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1985 (in partic. pp. 74-78) – mancano del tutto studî complessivi sulla storia della musica nel periodo ranucciano a Parma. Gran parte delle fonti sulla musica sacra in città in quegli anni, a parte Duomo e Steccata, è pressoché inedita.

praticamente non poteva sfuggire, mentre doveva fare i conti con le difficoltà di assicurarsi un erede e con personali fisime psicologiche, che peraltro non impedirono spesso una lucidissima gestione della scena politica.

La seconda premessa da considerare è la realtà del clero parmigiano alla vigilia della ducea ranucciana[3]. La fitta relazione di Giovanni Battista Castelli seguita alla visita apostolica nella diocesi di Parma del 1578[4], una geremiade di altari mal curati e arredi fuori posto come quelli che citavamo prima, non è che la constatazione dell'assenza di un timone in grado di condurre le chiese della città dentro il Concilio di Trento superando le difficoltà oggettive generate da anni di depressione economica ancora non smaltita dall'organismo sociale. La latitanza continua dei vescovi, presi da più interessate questioni romane, sostituiti da vicarii costretti a gestire con strumenti obsoleti una situazione polipeggiante, alimentava disordini e incurie scandalose, persino in alcune chiese parrocchiali la mancanza di conservazione dell'Eucarestia[5], ed erano sistematicamente ignorate le prescrizioni di non esibire nelle camere delle monache le insegne di famiglia, che costituivano vanto mondano. Lo sforzo di Ferrante Farnese per imporre un ordine congruo alle direttive tridentine si scontrava con le sue continue assenze dalla sede episcopale, con una politica ecclesiastica autonomistica e con metodologie gordiane e improduttive, che finiranno per obbligarlo alle dimissioni. Riuscì però a organizzare il sinodo che precedette la visita di Castelli, il quale tuttavia, pur avendo come primo punto "de receptione Sacrosanti Concilii Tridentini", fu destinato a rimanere in molti casi inascoltato[6]. Se l'apparizione di un vescovo più presente ed energico come Pompeo Cornazzani portò qualche misura per arginare il disordine[7], la compiacenza sotterranea del duca al tenore di vita e alla

---

3 Resta per ora fondamentale lo studio di ADRIANO PROSPERI, *Dall'investitura papale alla santificazione del potere*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza, 1545-1622* cit., vol. I, pp. 159-188, a cui dobbiamo il suggerimento per la nostra analisi e molte delle considerazioni sulla situazione della diocesi di Parma fra Cinque e Seicento.

4 *Visitatio civitatis Parmae reverendissimi Joannis Baptistae Castelli* e *Decreta visitationis diocesis, 1578-79*, manoscritto in Archivio Vescovile di Parma, edizione moderna a cura di Enrico Dall'Olio, Parma, Grafiche STEP, 2000.

5 Cfr. PROSPERI cit. p. 164.

6 *Constitutiones a synodo dioecesana Parmensis anno 1575 editae*, Parmae, Seth Viotti, 1576. Il sinodo fu aperto il 13 settembre 1575. In calce alle *Constitutiones* si accenna a un precedente sinodo che è forse da riferirsi all'episcopato di Alessandro Sforza di Santafiora. Nei primi anni Ottanta saranno stati allestiti altri due sinodi che vanno intesi come conferme dei contenuti del sinodo ferdinandeo (cfr. prefazione di Dall'Olio all'edizione moderna della visita Castelli, cit., pp. XV-XVI). Per un profilo biobibliografico su Ferrante Farnese cfr. la voce relativa di S. ANDRETTA su *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, pp. 84-87.

7 Grida *Edictum de chori disciplina*, 20 maggio 1616 (esemplare in ASPr, *Gridario*, vol. 22, n. 32). Si invoca soprattutto durante le liturgie il silenzio, la proibizione di gestualità incongrue e il via

profittazione da parte del clero sui benefici ecclesiastici (supportato dal Comune, in cerca di spazî vitali e spinto dalle famiglie a cui apparteneva quel clero) costituiva una resistenza farraginosa per qualsiasi tentativo di restaurazione morale. Ma Cornazzani era appunto un cistercense, e gli ordini regolari e le confraternite godranno, come vedremo, di un occhio benevolo da parte di Ranuccio – che nel frattempo aveva sistemato un proprio uomo, Giovanni Linati, come vicario capitolare.

Se la precaria situazione della diocesi di Parma nell'ultimo quarto del XVI secolo è ormai un fatto storicamente acquisito, non si deve cadere nel rischio di considerarla più grave di altre dell'Italia settentrionale, o che l'anarchia vi impedisse la normale vita cultuale, né enfatizzare un quadro di debolezza nell'aggiornamento e nel controllo della disciplina parrocchiale finendo con l'identificare nella città un centro di ignavia episcopale dell'Italia di fine Cinquecento: è però un dato di fatto che è dalle casse ducali e da quelle del Comune, più che da quelle diocesane, che provenivano frequenti e periodici aiuti finanziarii alle realtà ecclesiastiche cittadine, e che un quadro di questo tipo non potesse che risultare estremamente appettibile per le ambizioni di legittimazione e di erosione dei poteri locali da parte del principe. Conta quindi per noi che la latitanza di una guida stabile ed efficace in vescovado alimentasse nuove possibilità di propaganda del potere laico in una forma che non fosse solo quella del *defensor Fidei* loricato, già legittimata da una parte dal Gonfalonierato della Chiesa a cui i Farnese tenevano così tanto e dall'altra dalla pubblicistica personale del sovrano, raggelata nell'*epos* neoalessandrino dei bronzi piacentini del Mochi.

Il caso Steccata

Un caso esemplare di manifestazione di questo meccanismo di inserimento del principe nella vita devozionale della città può essere individuato nella cerimonia d'Incoronazione della Madonna della Steccata nel 1601. La chiesa di Santa Maria

vai continuo. Già il 20 febbraio 1605 una grida analoga era stata emanata a Piacenza contro i "bagordi et cose illecite" che accadevano nelle chiese durante la Quaresima (ASPr, *Gridario*, vol. 19, n. 11). Lo stesso vescovo Cornazzani si ripeterà nel 1617 elencando i giorni da considerarsi festivi nella diocesi «havendo inteso con suo già gran dispiacere con quanta negligenza et poca cura del culto divino s'osservino i giorni festivi»: Natale fino al 27 dicembre, S. Silvestro, Circoncisione, Epifania, S. Ilario, Pasqua fino al Martedì, Ascensione, Pentecoste più i due giorni successivi, SS. Trinità, Corpus Domini, Purificazione della Vergine, S. Giovanni Battista, Invenzione della Croce, S. Lorenzo, Dedicazione di S. Michele, S. Francesco, Ognissanti, S. Martino, S. Bernardo, S. Anna, festività degli Apostoli e Domeniche (ASPr, *Gridario*, vol. 22, n. 40, 9 settembre 1617). Nel 1618 sarà emanato un bando generale in cinquantanove punti, i primi dei quali rivolti a una disciplina più attenta in materia di comportamento devozionale (non bestemmiare, non passeggiare durante le messe in chiesa, non appoggiarsi agli altari, non lavorare durante le feste e «vivere cattolicamente» – *ibid.*, 1618, n. 49).

della Steccata era amministrata dalla sua fondazione, nel 1521, da una congregazione dedicata alla SS. Annunziata e formata da elementi di varia estrazione della città, fra i quali restava significativa ancora all'inizio del XVII secolo una costante presenza di uomini del consiglio comunale, che conferma quel legame della congregazione con l'istituzione civica già evidenziato dalla presenza dell'altare di San Giuseppe, dedicato dalla corporazione dei falegnami, e dall'intitolazione di una delle cappelle a Sant'Ilario, patrono della città. Nel 1592, anno dell'insediamento ufficiale di Ranuccio sul trono, i membri del consiglio del Comune che sedevano anche in quello della congregazione della Steccata erano almeno sette, cioè oltre due quinti dell'assemblea della congregazione[8]. Il baldacchino stesso usato per la cerimonia dell'incoronazione era stato realizzato a spese del Comune l'anno precedente in occasione dell'ingresso in città di Margherita Aldobrandini neosposa di Ranuccio, depositato temporaneamente presso il sacrista della Steccata e alla vigilia della cerimonia del 1601 definitivamente donato dal Comune alla chiesa, che pare non ne avesse nemmeno uno da usare nelle circostanze solenni[9].

Accresciuta rapidamente da un culto popolare fervidissimo, originato dall'apparizione di un'immagine sacra sul muro di un edificio adiacente al luogo dove qualche decennio dopo verrà costruito l'edificio, la Steccata fu fin dall'inizio oggetto di attenzioni particolarissime: una pianta a croce greca con cappelle quadrate angolari i cui modelli si rifanno addirittura a presunti progetti leonardeschi, consulenze architettoniche che coinvolsero persino il Correggio, gli arconi del presbiterio e le portelle dell'organo affrescate da Parmigianino, una volontà di magnificenza unita a disponibilità economiche che si facevano sempre più consistenti, ne avevano fatto in meno di un secolo la terza delle chiese più importanti della città, insieme alla Cattedrale e a quella del potente e ricco monastero benedettino di San Giovanni Evangelista[10]. Ed è significativo che la grida del 1613 per il calendario dell'esposizione del SS. Sacramento nelle chiese

8 ASPr, *Comune*, 93 (Ordinazioni 1592) e AOC, Archivio Steccata, *Ordinazioni*, vol. 7°

9 ASPr, *Comune*, 101 (Ordinazioni 1601), p. 60.

10 Per la storia della Steccata nella sua complessità, cioè non solo riguardo l'aspetto architettonico e artistico ma anche nella sua dimensione cultuale, sociale, politica e anche con un breve profilo della liturgia musicale, rimandiamo al nostro GIUSEPPE MARTINI, *La chiesa militante. Santa Maria della Steccata*, in "L'Ordine Costantiniano di San Giorgio. Storia Stemmi Cavalieri", a cura di M. Basile Crispo, Parma, 2002, pp. 177-253. Per un aggiornamento degli studî sull'edificio è appena uscita una riedizione arricchita di *Santa Maria della Steccata a Parma*, a cura di Bruno Adorni, Milano, Skira, 2008. A entrambi i volumi si rimanda per bibliografie specifiche.

urbane stabilisse l'apertura nella prima Domenica di Quaresima in Duomo e la chiusura a Pentecoste proprio in Steccata[11].

Rispetto e distacco avevano segnato l'atteggiamento dei primi duchi Farnese nei confronti della congregazione, ma con Ranuccio qualcosa sembra che cominci cautamente a cambiare, troppa opulenza non poteva essere lasciata fuori dal controllo del trono. Per giustificare agli occhi della città un intervento ducale sulla vita della Steccata, Ranuccio colse al volo l'istanza di un noto predicatore cappuccino itinerante, che in quel periodo teneva i proprii sermoni in Cattedrale, Pietro Antonio Paolucci de' Calboli detto Padre Girolamo da Forlì (1552-1620), che aveva proposto l'incoronazione solenne dell'immagine miracolosa della Madonna della Steccata attraverso un patrocinio congiunto del duca e della Comunità[12]. Questa di incoronare le immagini mariane miracolose era una prassi di devozione popolare che stava riprendendo piede in tutta Italia, fomentata proprio da Paolucci, al cui nome è legata la promozione di altre iniziative analoghe. L'incoronazione della Madonna della Steccata avvenne con una memorabile celebrazione la sera del 27 maggio 1601 secondo alcune fonti al Malcantone (il crocicchio fra San Tiburzio e San Rocco, ritenuto il punto di miglior visibilità dell'icona per il concorso di folla previsto), secondo altre in Piazza Grande, officiata dal vescovo di Cremona Corrado Spaziani (suffraganeo del titolare di Parma, Ferrante Farnese, tanto per cambiare assente) di fronte a una folla numerosissima, ai rappresentanti di tutto il clero e delle confraternite della città[13], segnando l'inizio dell'unione dell'immagine della Steccata a quella ducale, evidente in alcuni esempî numismatici successivi[14].

---

11 ASPr, *Gridario*, vol. 22 (20 febbraio 1613). La sequenza era: Duomo (I Domenica di Quaresima), S. Giovanni Ev. (II Domenica di Quaresima), S. Maria dei Servi (III Domenica di Quaresima), Ospedale della Misericordia (IV Domenica di Quaresima), SS. Gervaso e Protaso (Domenica di Passione), S. Maria Bianca (Domenica delle Palme), Cappuccini (Pasqua), S. Pietro Martire (Domenica in Albis), SS. Trinità (II Domenica dopo Pasqua), S. Paolo (III Domenica dopo Pasqua), Oratorio della Disciplina (IV Domenica dopo Pasqua), S. Antonio (V Domenica dopo Pasqua), S. Alessandro (VI Domenica dopo Pasqua), Steccata (Pentecoste).

12 FELICE DA MARETO, *Padre Girolamo da Forlì per la regalità dell'Immacolata* e *Incoronazione della Madonna della Steccata in Parma* in *L'Immacolata nella provincia parmense dei ff. mm. Cappuccini*, Parma, Tip. Fresching, 1954, pp. 126-128, 134-138.

13 AOCPr, *Ordinazioni*, anno 1601; *Rogiti*, Pietro Martire Garbazza, 27 maggio 1601; ASPr, *Culto*, b.14 (*Origine e progressi della chiesa della B.V. della Steccata*, ms. an. e s.d., ma databile fra l'ottobre 1802 e il marzo 1803).

14 Di questa iconografia si approprierà soprattutto Ranuccio II, duca fra 1646 e 1694, che finanzierà importanti lavori in Steccata (Sacrestia Nobile, decorazione dei pilastri) imponendo un definitivo per quanto informale potere ducale sulla congregazione. Un quarantano della zecca parmigiana di Ranuccio II reca sul recto la Vergine Galaktotrophousa come quella della Steccata mentre viene coronata da due angeli con leggenda MONSTRA TE ESSE MATREM, e sul

A suggello della cerimonia, Ranuccio impresse il proprio marchio sulla giornata liberando pubblicamente cinque condannati alla pena capitale. La Messa e i Vespri, con Compieta e Litanie della Beata Vergine nel giorno stesso e alla vigilia, furono supportate da musica[15], e fu istituita in Steccata la liturgia con litanie della Madonna in musica alle compiete di ogni sabato[16]: ci pare tuttora un'ipotesi concreta e affascinantissima che le litanie eseguite in quell'eccezionale occasione possano essere state proprio quelle di Claudio Merulo, allora organista al servizio della Steccata, pubblicate postume a stampa dal nipote Giacinto nel 1609[17]. Le Litanie di Merulo sono a otto, ma già dagli anni Ottanta del XVI secolo la compagine corale della Steccata era assestata sugli otto-nove elementi più il maestro di cappella per le occasioni ordinarie ed estesa fino a dodici per occasioni eccezionali, più i caratteristici due cornetti, che un decennio dopo saranno affiancati da due o tre tromboni, oltre ovviamente all'organo. In un foglio di spese

---

verso lo stemma ducale. Si badi che nei quarantani piacentini la Madonna, pur con la stessa leggenda, non è incoronata né allattante.

15 AOCPr, *Ordinazioni*, 1601; ASPr, *Culto*, b.12 (copia seriore con mandati ai musicisti in occasione della celebrazione)

16 LUIGI LEONI, *La Madonna della Steccata: ossia memorie storiche dell'antica immagine di Maria Vergine che si venera nella Chiesa Magistrale del S.A.I. Ordine Costantiniano di S. Giorgio in Parma, pubblicate nella ricorrenza del terzo centenario della sua incoronazione*, Parma, 1901, pp. 51-57 (anche per l'ubicazione della cerimonia al Malcantone). Si badi che i Capitoli della Steccata del 1603 prescrivono l'obbligo di cantare "tutti li sabbati la Compieta con le letanie in fine di esse compiete" (ASPr, *Culto*, b. 12 e AOC, *Ordinazioni*, libro 12°, cc. 338-40), e ancora nel 1687 regolarmente, come dal *Giornale Musico* in AOC, C. 43 (30). Molto ancora si discute sulla costante frequenza delle compiete in area parmigiana fra Cinque e Seicento. È questo una di quelle domande a cui applicare una risposta senza fronzoli e molto concreta: in area padana, e a Parma più che altrove, si cenava (e si cena tuttora) presto e si lavorava molto di mercatura, agricoltura e allevamento, ed era perciò più facile avere tempo di andare in chiesa all'ora del Vespro.

17 *Claudii Meruli Corrigiensis Misse due, cum octo, et duedecim vocibuls concinende. Additeq: Lytaniae Beatae Virginis octo vocum. Nuperrime Impressae, cum parte organica. Venetiis. Apud Angelum Gardanum, et Fratres, M D CIX*. Copie conservate a Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (T.113, senza la parte per organo), a Cracovia (Biblioteka Czartoryskich Muzeum Narodowe) e a Breslavia, Biblioteka Uniwersytecka (incompleta); edizione moderna in *Claudii Meruli Musica Sacra*, edidit James Bastian, vol. II, 1968. Claudio Merulo era arrivato a Parma nel 1584 dove venne assunto da Ottavio Farnese a corte (ASPr, *Mastri farnesiani*, vol. IX, c. 194). Nel 1591 era stato assunto come organista in Steccata: il primo pagamento è del 5 luglio di quell'anno (riferito al bimestre maggio-giugno) e fino al maggio 1601 la cifra rimarrà stabile a 59 lire 3 soldi e 4 denari bimestrali. Nell'agosto 1601, con riferimento al bimestre giugno-luglio, il pagamento fu rialzato a 73 lire, cifra che resterà immutata fino alla morte di Merulo. Abbiamo già ipotizzato in GIUSEPPE MARTINI, *Claudio Merulo*, Parma, Ordine Costantiniano di San Giorgio, 2005 (pp. 281-282) che il rialzo dello stipendio potesse essere legato al coinvolgimento di Merulo nelle celebrazioni dell'incoronazione della Madonna della Steccata. Cfr. anche *ibid*., pp. 353-356 per una lettura delle *Litanie* del 1609 e per la bibliografia correlata.

della congregazione per libri musicali del 1593 sono in lista le *Compiete* a quattro e a otto di Asola[18]. Stiamo parlando, ricordiamolo, di una cappella corale che negli anni precedenti era stata diretta da personalità come Giovanni Maria Lanfranco e Pietro Ponzio, con un'attività intensa che oltre alle feste mariane, alle feste comandate e alle feste proprie dell'oratorio, con relative vigilie, fin dal 1569 celebrava compieta cantata ogni sabato e anche dalla seconda parte della Quaresima fino al Martedì di Pasqua[19].

Non è però da escludere che la cultura veneziana dei cori spezzati sia attecchita in alcune occasioni solenni in Steccata proprio grazie alla presenza di Merulo, che già nel 1593, secondo la testimonianza di Paolo Bernieri in una lettera ad Alfonso II d'Este duca di Ferrara, aveva allestito personalmente in Cattedrale a Parma una messa a due cori, anche se non è chiaro se fossero spezzati[20]. Nelle occasioni solenni, che sono quelle che qui ci interessano, l'ensemble corale della Cattedrale dagli anni Ottanta del Cinquecento in poi, attingendo anche a non residenti, era però quantitavamente superiore a quello dei provvigionati della Steccata, potendo contare su circa quindici-diciassette elementi (in media quattro soprani, quattro contralti, sei tenori, tre bassi) regolarmente accompagnati da tromboni destinati a salire di numero fino a otto nelle maggiori festività del primo decennio del secolo successivo[21], e talvolta da un paio di cornetti, e ovviamente solo per le occasioni meno cospicue l'organico si restringeva: un mandato del 23 aprile 1590 per la Settimana Santa registra un soprano, un tenore, un contralto, due bassi e un trombone. L'impressione è che il Duomo abbia in realtà pilotato per primo la policoralità a Parma, e la Steccata a sua volta abbia poi fornito alla cappella del Duomo i punti di riferimento per la scelta dei cantori e forse introdotto esperimenti di cori spezzati con Merulo, mentre la preferenza per i tromboni e i cornetti rispetto agli archi, che nelle chiese di Parma faticano a entrare fino almeno al secondo decennio del XVII secolo, ci pare un fatto

18 AOC, *Archivio Steccata. Mandati*, b. 36 (settembre 1593); MARTINI, *Merulo* cit., pp. 274-80.

19 AOC, *Ordinazioni*, libro 4°, cc. 218-219

20 «Mi scordava di dire a V.A. Ser.ma che il Signor Claudio da Correggio organista eccellente a queste due messe a messo una bellissima musica insieme che à statta molto comendatta la qualle musica era a due cori», lettera di Paolo Bernieri ad Alfonso II d'Este da Parma, 22 ottobre 1593 (cfr. ANTHONY NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara (1579-1597)*, Princeton, 1980, p. 195; MARTINI, *Merulo* cit., p. 219).

21 AFDPr, Mandati 1590 (25 agosto, 14 ottobre); Mandati 1609 (per l'Assunta); cfr. quanto già attentamente osservato da MAURIZIO PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca*, in *Barocco Padano 5*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Brescia, Università del S. Cuore, 18-20 luglio 2005, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 2008, pp. 505-639. Il problema della struttura della cappella del Duomo nell'ultimo decennio del secolo abbisogna comunque di un'indagine più dettagliata.

generico di cultura locale piuttosto che un modello imposto da una delle chiese principali della città. Si potrebbe anche supporre che il magistero meruliano, anziché incoraggiare a una più variegata quantità strumentale, abbia rafforzato la centralità dell'organo tenendo lontano gli archi dalle aule sacre della città. Il rifacimento dello strumento di Benedetto Antegnati del 1570, richiesto da Merulo nel 1593 a Costanzo Antegnati, inserendo infatti Fiffaro (già esistente nell'organo del Duomo dal 1559) e Flauto XII, ampliando il Flauto in VIII, e spezzando il Principale in bassi e soprani in modo da poterli suonare separatamente, aprì lo strumento della Steccata a possibilità tecniche che permettevano soluzione dei passaggi virtuosistici in chiave timbrica, dialoghi fra le due sezioni del Principale, maggiore corposità armonica, secondo una prassi già collaudata da tempo in sede veneziana e provvista di una ricca letteratura sufficiente a soddisfare qualsiasi istanza modernista[22].

Non meno accapigliata dovette essere poi la disposizione dei cantori in chiesa, per ottenere effetti di sonorità spaziale e purezza di percezione all'interno di una struttura acustica problematica come quella della Steccata. Dopo la costruzione dell'Antegnati la configurazione acustica dell'edificio resterà la stessa per oltre un secolo, fino cioè alla costruzione del Coro dei Cavalieri nel 1730, che ha sensibilmente complicato la dispersione. Osservando la posizione dell'organo in rapporto alla pianta della chiesa e alle concavità della cupola centrale e dei nicchioni, si vede che la miglior diffusione sonora della voce dell'organo avviene nella fascia sotto l'arcone di Parmigianino e, dopo le riflessioni di primo grado sul catino est (oggi sfondato dal Coro dei Cavalieri), nella zona presbiteriale attualmente occupata dall'altare. Non è escluso che i gruppi corali potessero quindi sistemarsi lungo questo asse in modo da percepire il suono dell'organo con il minor ritardo e la miglior definizione possibile. A confermarlo è l'indicazione per la costruzione di un "poggiolo", cioè un palchetto per i cantori da posizionarsi "di contro all'organo" nel luglio del 1590, non a caso a ridosso dell'arrivo di Merulo[23].

Va tenuto presente che fino al XVIII secolo l'asse principale della chiesa è quello sud-nord, con ingresso dalla piazzetta e altare principale quello di San Giuseppe nel nicchione nord, mentre quello della Vergine restava alla destra dei fedeli, con spazio disponibile per il posizionamento dei cantanti. È possibile quindi che Merulo abbia sfruttato con libertà l'area del nicchione della Vergine per

---

22 Ma non a rendere possibile, tecnicamente (mediante per es. una diversa intonazione), l'inserimento di strumenti ad arco. Cfr. AOC, Archivio Steccata, *Mandati* 1594 e AOC, *Rogiti* vol. XI, p. 102, oltre a quanto già suggerito in MARTINI, *Merulo* cit., pp. 299-305.

23 AOC, *Ordinazioni*, libro 7° (1580-1604), 13 luglio 1590. I palchetti effimeri erano ovunque la soluzione più praticata e ovvia per alloggiare i cori sollevandoli dal piano del pavimento e minimizzando il più possibile le riverberazioni.

disporre i gruppi dei cantori durante possibili pratiche di cori spezzati. Poiché il resto dell'aula gode invece di un'acustica più discontinua, con una riflessione di primo grado significativa all'ingresso ovest e ritardi che si cominciano ad avvertire alcuni metri dopo e per lungo tratto fino al termine del cilindro della cupola, le sonorità basse rischiano di patire un ritardo significativo. È probabile dunque che, al di là delle ovvie coperture con paramenti che assorbivano le alte frequenze migliorando sensibilmente l'acustica in qualsiasi chiesa, Merulo cercasse soluzioni di bilanciamento acustico dell'aula attraverso le misture d'organo, molto spostate verso i registri alti dopo l'inserimento dei due Flauti e del Fiffaro, e con un'equa distribuzione delle masse corali.

Ma Merulo era prima di tutto un uomo della corte farnesiana, il musicista che Ottavio Farnese dopo averlo a lungo corteggiato riuscì ad accaparrarsi solo poco prima di morire; e poi l'uomo di mondo, amico della gente che conta in città; e infine l'organista che viene sistemato prima a palazzo ducale, e poi in Duomo e in Steccata. Non è inutile ricordare quanto Ottavio amasse la musica, con quale abnegazione avesse allestito una piccola cappella ducale per il diletto privato procacciandosi cantori e strumentisti anche giovanissimi attraverso una rete di reclutazione quasi spionistica che andava da Roma alle Fiandre, e quanto nelle provvigioni di corte fosse contenuta la spesa "fuori della musica, la quale tenea veramente piena et eccellente"[24].

Ranuccio cercò di sfruttare in chiave politica questa eredità dell'avo: i musicisti non erano solo lusso e vanto della vita cortigiana, avrebbero potuto diventare strumento di propaganda, migliorare la bellezza del suono nelle chiese importanti, costituire un elemento vistoso dell'impegno del sovrano a indicare e accrescere le pratiche e i luoghi del culto in una città carente di una direzione spirituale efficace.

Ed ecco che dopo il 1601, cioè dopo l'incoronazione dell'immagine della Madonna, il coinvolgimento del duca negli affari della Steccata si comincia ad avvertire più palpabile. Dati alla mano, si può notare che durante il primo decennio di ducea di Ranuccio nessun cantore o strumentista della Steccata lavora anche a corte a parte i due Palmartz, Dillen e Merulo, ma con i primi anni del nuovo secolo cominciano ad apparire nei pagamenti di corte elementi che lavorano nella cappella della Steccata (i contralti Alessandro Boselli e Francesco Chievini, il tenore Giuliano Gradella, i soprani Alessandro Galli e Alessandro Trambaglio, per non dire di Biagio Marini e dell'organista Vincenzo Bonizzi, allievo di Merulo), con un processo che tuttavia va dalla Steccata alla corte, e non viceversa. È fin troppo ovvio che la mobilità professionale dei musici e l'esigenza ove possibile di accumulare più impegni rendeva inevitabile questo fenomeno, e

24 Relazione dell'ambasciatore lucchese Niccolò Tucci, settembre 1586, in AMEDEO PELLEGRINI, *Relazioni inedite di ambasciatori lucchesi alle corti di Firenze, Genova, Milano, Modena, Parma, Torino, Lucca*, Marchi, 1901, p. 307.

non sarà difficile notare come molti di costoro fossero stipendiati anche dal Duomo, ma non è da sottovalutare la tendenza della cappella di corte ad approvvigionarsi di elementi del mondo musicale ecclesiastico aprendo loro un ulteriore canale di impiego in grado di procurare con il tempo una posizione di forza al duca nel settore del professionismo dei cantori e degli strumentisti, e a sua volta un lento controllo anche sulle compagini musicali delle chiese – il che, va detto, con l'accondiscenza delle parrocchie e delle congregazioni sempre più legate all'ossequio verso il principe soprattutto per motivi di opportunismo economico. In questo modo già nel 1613 Ranuccio potrà permettersi di raccomandare alla Steccata un cantore di soli quindici anni, Eleuterio Guazzi, che poco dopo ritroveremo nella cappella ducale[25]. E con questo percorso si finirà, in epoca già odoardiana, a casi come quello di Fra' Felice Lovino che nel 1627, dopo appena un anno di assunzione nella cappella della Steccata, invia una protesta scritta al duca lamentando che la Steccata non gli versava i dodici scudi mensili promessigli a suo tempo da Ranuccio in persona[26]. Nel frattempo la pratica policorale assumerà rilievo sempre più clamoroso, gli organici assumeranno proporzioni crescenti fino ad arrivare nel 1610 alla singolarità di una messa 'a sette cori', a proposito della quale l'ordinazione parla anche di organi (al plurale), per cui si dovrà intendere che all'Antegnati a muro della chiesa si affiancava almeno un organo piccolo trasportabile e forse i cori erano effettivamente spezzati[27].

Ovviamente non aggiungeremo alcunché sul noto tradimento degli indirizzi di austerità tridentina, largamente praticato in tutta Italia in una progressiva tendenza alla magnificenza liturgica in musica[28], segno di una sensibilità più urgente di ogni prescrizione di politica ecclesiastica: negli "Ordini" della Steccata del 1603, tanto per dirne una, non si nasconde che gli accompagnamenti di cornetto e tromboni servivano per «cantare li Matutini della Settimana Santa più solenni che si puote con tutte le voci et instrumenti»[29]. Il che non doveva spiacere a Ranuccio, che promuovendo il prestigio steccatesco, cominciava a corrodere silenziosamente ai

25 AOC, *Ordinazioni*, libro 9° (1613-1616), c. 25r.

26 AOC, XVI, fasc. "Documenti riguardanti la Cappella Musicale 1614-1631", 8 gennaio 1627.

27 AOC, *Ordinazioni*, libro 8° (1605-1612), 12 novembre 1610.

28 Sintetico e preciso PIERO DAMILANO, *Liturgia e musica nell'epoca palestriniana* in *Atti del convegno di Studi palestriniani (28 settembre-2 ottobre 1975)*, a cura di F. Luisi, Palestrina, 1977, pp. 313-325 (in particolare p. 319 per le direttive tridentine). Inquadramento storico su musica e concilio in PAOLO PRODI, *La cornice e il quadro. Il Concilio di Trento e la musica*, in *Barocco Padano 4*. Atti del XII convegno stulla musica italiana nei secolo XVII-XVIII, Brescia, 14-16 luglio 2003, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, A.M.I.S., Como, 2006, pp. 7-26.

29 ASPr, *Culto*, b. 12. Nei capitoli del 1569 era già stato stabilito un calendario delle solennità in musica (AOC, *Ordinazioni*, libro 4°, cc. 218-219).

fianchi il potere della comunità, di cui la Steccata era l'orgoglio e l'espressione cultuale più sontuosa.

Il duca penitente: la Compagnia del Crocifisso

Ma la realtà che meglio illustra le strategie di Ranuccio per accreditarsi attraverso un nuovo volto di sé alla cittadinanza, e della quale qui pubblichiamo riferimenti documentarii inediti sull'attività liturgica in musica, è la Compagnia del Crocifisso, la confraternita di devozione fondata da Ottavio Farnese nel 1564 e perciò nei documenti detta anche "del Duca", che offrirà a Ranuccio lo spunto per un'accesa propaganda in chiave penitenziale della figura del sovrano, sfruttando anche l'aspetto musicale secondo precisi codici di comunicazione[30].

Dapprima ospitata nella piccola chiesa di San Giovanni Battista in Capo di Ponte, la congregazione fu poi spostata nella chiesetta domenicana di San Pietro Martire nel 1566 in coincidenza con l'emanazione della bolla che aggregava la nuova confraternita al San Marcello di Roma, e infine nel 1577 in Santa Maria del Carmine, nella quale le fu affidata la gestione dell'ultima cappella a sinistra, rilevata dai Cantelli e ristrutturata nel 1724 da Edelberto dalla Nave con la collaborazione del fratello Giuseppe, che dipinse oculi ad affresco; oggi è scomparsa a seguito dei parziali crolli ottocenteschi dell'edificio[31]. La confraternita non aveva preclusioni di sesso, per quanto alle adunanze ufficiali prendessero parte solo uomini: al

30 La consultazione per questa ricerca dell'archivio della Compagnia del Crocifisso (ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXXV) ha comportato l'occasione di un riordino complessivo del fondo, curato fra il maggio 2007 e l'aprile 2009 da chi scrive con la fondamentale collaborazione della dr.ssa Alberta Cardinali dell'Archivio di Stato di Parma. Il materiale si presentava riassemblato con apparente frettolosità in unità archivistiche nel 1914, per le quali l'unico strumento era un indice di consistenza dattiloscritto di quell'anno, che consentiva l'identificazione di alcuni pezzi facilmente isolabili (ordinazioni, libri di spese, messali) ma rendeva problematico se non a prezzo di un'ispezione capillare il reperimento di altre fonti importanti come mandati e ricevute, carte giuridiche, liste sciolte di spese, carteggi e persino i documenti di fondazione della compagnia, tutti molto spesso confusi fra loro. Il riordino ha comportato la riduzione del fondo da 187 numeri nominali a 71 unità archivistiche effettive, con nuova numerazione e nuovo inventario. Per questa ragione nei riferimenti che seguiranno accanto alla nuova numerazione sarà indicata tra parentesi la corrispondenza con l'inventario del 1913 (preceduta da "ex" per evitare confusioni), utile per eventuali raffronti con i rari riferimenti archivistici dovuti alla poche e circoscritte consultazioni del fondo da parte di studiosi negli anni scorsi.

31 La chiesa del Carmine è stata restaurata e recuperata a fine 2008 dopo decenni di chiusura al pubblico e utilizzata come auditorium del Conservatorio di musica "A. Boito". Il luogo dove si trovava la cappella del Crocifisso si può individuare, con un po' di immaginazione, nel locale adiacente a quello oggi utilizzato come guardaroba, a sinistra dell'ingresso laterale all'edificio. Per l'acquisizione dai Cantelli: ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXXV, b. 58, fasc. 1 (ex b. 12); per i lavori dei Della Nave: *ibid.*, b. 70, fasc. 2 (ex b. 90). Ottavio Farnese stesso era stato ammesso all'Ordine Carmelitano (ASPr, *Casa e corte farnesiana*, b. 18).

tempo della visita Castelli nel 1578 accoglieva oltre centocinquanta confratelli e una cinquantina di consorelle[32].

Fin dai primi tempi dopo la fondazione, le due festività proprie della congregazione, celebrate con messe e processione, erano l'Esaltazione della Croce il 14 settembre e l'Ottava del Corpus Domini. Purtroppo la documentazione archivistica superstite per i decenni cinquecenteschi e per il periodo ranucciano è affidata solo a breviloquenti registri di spese e volumi di ordinazioni, e mancano liste di spese analitiche come quelle che dal quinto decennio del XVII secolo indicheranno, come da prassi generalizzata, nomi e compensi dei singoli maestri di cappella, cantori e strumentisti. Tuttavia è chiaro che fin dal 1585, primo anno documentato dai libri di spese[33], sono celebrati in musica anche il Giovedì Santo, l'ufficio dei Defunti della Confraternita e quello delle Quarant'ore (in genere associato alla visita dei Sepolcri, abbondantemente documentata per la confraternita), mentre non è chiaro se anche la Pentecoste, celebrata certamente nel 1566 in ossequio ai privilegi ottenuti da Roma[34], fosse accompagnata da musica. Come si vede dalle tavv. 1 e 2, le processioni tendono a circoscriversi con il tempo a due-tre, con lenta eliminazione di quella del Giovedì Santo; non è detto che non fosse un riflesso dell'esortazione a limitare le processioni senza approvazione vescovile emanata nelle *Constitutiones* del vicario Giovanni Mozanega[35].

Stante la mancanza di documentazione contabile per tutti gli anni Settanta e gran parte della prima metà degli Ottanta (di cui resta solo una lista del 1582) ci è sottratta la possibilità di capire se alla guida della musica liturgica del Crocifisso ci fossero già in quegli anni elementi legati a istituzioni importanti della città, come pare trasparire da un pagamento a Pietro Ponzio nel 1588 per l'Esaltazione della Croce dell'anno precedente[36], anche se sembra trattarsi di una chiamata eccezionale. Per questo periodo fino alla salita al trono di Ranuccio, il tesoriere della confraternita paga suonatori di trombone e "trombette", organisti provenienti dal Carmine e in alcuni casi cifre destinate genericamente alla musica, le cui parti cantate erano affidate con ogni probabilità a frati cantori del Carmine, molto

32 CASTELLI, cit., tomo I, c. 308r

33 ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXXV, b. 45 (ex b. 13), «Libro di spese diverse del tesoriere 1585-1630». In realtà esiste anche una lista del 1564-1568 e una del 1582 nella b. 46, nelle quali però non appaiono indicazioni a liturgie in musica.

34 *Ibid*., b. 46, fasc. 1 (ex b. 37).

35 *Constitutiones Parmae in synodo Dioecesana promulgatae, in ea presidente R.D. Joh. Mozanega Protonotario Apostolico et in episcopatu Parmae Vicario Generali, mense septembris MDCII*, Parmae, apud Erasmum Viothum, 1602 (pp. 74-77).

36 *Ibid*., b. 45, «Libro di spese diverse del tesoriere 1585-1630», p. 4. Ricordiamo che Ponzio era rientrato a Parma per assumere di nuovo il magistero di cappella in Steccata nel 1582, dopo un quinquennio passato a dirigere i cantori del Duomo di Milano.

richiesti e preparati; pochissimi i nomi noti, fra i quali oltre a Ponzio ci sono Giovanni Maria Bettini cantore della Steccata, l'organista e compositore Ottavio Boroni e il carmelitano bolognese Fra' Ortensio[37]; nessun riferimento a strumenti ad arco o ad altro genere di fiati, cioè dal tradizionale apparato di esaltazione processionale. Se è vero quel che riporta il Da Erba, e non c'è ragione di dubitarne visto che era testimone diretto, Ottavio Farnese aveva voluto fin dagli esordi un maestro di cappella stabile al Crocifisso, Stefano Alessandrini, che per l'occasione si dimise dal governo della musica in Steccata[38]: tuttavia dopo la scomparsa di Ottavio e per tutto il periodo di Alessandro, a parte il riferimento a Ponzio la cura della musica non sembra affidata a elementi stabili o di particolare spicco.

All'orecchio accorto di Ottavio un organico così convenzionale sarà certamente stato sufficiente per le finalità che intendeva prefiggersi: comunicare un'ossequiosa immagine del sovrano devoto, presupposto e conseguenza dei successi politici e del destino che lo hanno portato alla guida dello Stato, in perpetua fedeltà alla Santa Sede e ancora di più alla volontà divina. Così appare chiaro da un passo dell'orazione *Alla venerabile confraternita del SS. Crocifisso in Parma* pronunciata e pubblicata nel 1582 dal frate carmelitano Alberto Draghi, già accortamente individuato dal Prosperi[39]:

> O gratia, ò favore. Udiste mai ò Parmegiani, che i Prencipi, (quelli specialmente che sono da Dio eletti, et non solo, come talora aviene, à castigo de' Popoli permessi) sono in particolare da sua Maestà governati, et hanno del Divino, come suoi instituti, onde sovente in essi con maraviglia splendono operationi sovraumane? Eccolo nel Prenze vostro ispresso; se per l'adietro non osservaste in mille, et mille imprese, quanto egli le Divine attioni vada imitando; in questo solo fermate ora il pensiero, che per ogni altro essempio sia bastevole, ch'io potessi addurre.[40]

---

37 *Ibid*., b. 45. Giovanni Maria Bettini era stato cantore della Steccata negli anni 1591-1593 e 1596-1598; Ottavio Boroni sarà poi organista nella cattedrale di Sassuolo dal 1617.

38 BPPr, Ms. Parm. 1193/2 (Angelo Maria Edoari Da Erba, *Compendio coppiosissimo de l'origine, antichità, successo et nobilità de la città di Parma*, ms., 1573 c.a., c. 43v). Stefano Alessandrini, cantore e compositore parmigiano molto apprezzato in numerose piazze italiane, era priore della chiesa di San Lazzaro e poi cappellano in Steccata, dove dal 1546 fu vicemaestro di cappella e dal 1552 al 1564 maestro di cappella.

39 *Oratione alla Venerabile Confraternita del Santissimo Crocifisso in Parma, nella chiesa del Carmino recitata. Per l'Anniuersario Generale de' Confrati Defonti, celebrato il terzo giorno di Nouembre del M.D.LXXXII. Di frate Alberto Draghi da Brescia, Carmelita, Dottore Teologo Bolognese. In Parma, appresso gli heredi di Seth Viotto*, 1582. Cfr. anche PROSPERI cit., pp. 186-187. Ringrazio in proposito Federica Dallasta per la preziosa collaborazione nella consultazione della copia conservata nella Biblioteca Angelica di Roma (D. 5. 5/ 32).

40 *Ibid*., c. 20r

dove l'Ottavio dipinto da campione del moralismo controriformista imita le "Divine attioni"come guidato da una volontà superiore verso le quali persino fortuna e virtù machiavelliane passerebbero in secondo piano. Non era Ottavio il padre dell'invitto condottiero del cattolicissimo re di Spagna, dimostrazione vivente che le sorti umane sono imprevedibili e non possono affidarsi solo alle proprie forze se non sono sorrette dal soccorso divino affidato agli uomini savii e scupolosi?[41] Il duca, illuminato dalla Divinità, mostra di preparsi ad affrontare il proprio compito di governatore politico nella consapevolezza che ogni proprio gesto è conforme a un disegno divino che risplende in lui, mostrandolo a tutta la cittadinanza durante la processione della propria confraternita. Che poi la Compagnia del Crocifisso per statuto avesse facoltà di graziare ogni anno un detenuto delle carceri della città – purché non reo di lesa maestà – non è che l'accezione pratica che la *pietas* farnesiana intendeva assumere ispirandosi alla redenzione del Cristo sacrificato sulla Croce che perdona il peccatore al proprio fianco.

Ranuccio accetta la base concettuale che il nonno aveva fornito alla confraternita ducale, ma ne trae un risvolto di forza, per certi versi più mondano, perfettamente e tutt'altro che paradossalmente consono a un uomo incline agli accessi misticheggianti. Lo fa accentuando il modello penitenziale, come poche righe dopo suggeriva Draghi:

> Vedete ora se il clementissimo Duca vostro quanto puote si sforza di caminare per l'orme di tanta pietà. Poiche essendovi Padrone, et Signore, non scemando di Maiestade, per gradirvi quanto sia possibile, con questa Confraternità, ha modo rinvenuto di farvisi fratello. Eccolo vestito di sacco, et seco il Serenissimo Nipote suo come voi: nelle processioni andante come vo; a' divini ufficii assistendo come voi, miratelo di presente, attendete se in nulla è differente da voi; o cortesia indicibile, o amabilissimo Signore. [42]

E il tredicenne Ranuccio, che aveva seguito in processione il nonno sovrano imitandone la compunzione, doveva essere memore che l'esempio di straordinaria umiltà del duca vestito di sacco che cammina fianco a fianco con la popolazione, seppure alla debita distanza interposta dal corteo di rappresentanti delle istituzioni politiche e religiose della città, non era in realtà che l'espressione dell'eccezionale potere di coesione e prestigio che il sovrano poteva acquisire dalle "Divine attioni" di cui si faceva servo e imitatore. È sulla base di considerazioni come questa che, uscito dal limbo della reggenza al padre assente e arrivato al potere effettivo,

---

41 Per l'assonanza con la cultura di quel tempo, espressa nelle idee del *Regia Sapientia* di Giovanni Botero che uscirà di lì a un anno, cfr. CESARE VASOLI, *Civitas Mundi. Studi sulla cultura del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, p. 201 e ss.

42 DRAGHI, *Oratione* cit., cc. 20r-v

Ranuccio sembra cominciare a elaborare una progressiva enfatizzazione delle processioni del Crocifisso lavorando in primo luogo sull'aspetto della comunicazione sonora, sul quale le disposizioni statutarie della confraternita non esprimevano alcun vincolo.

Nel marzo 1593 viene inserito infatti alla musica del Crocifisso un maestro di cappella stabile e ben conosciuto in città, il fiammingo Gottfried Palmartz, che proprio pochi mesi prima aveva assunto il posto di maestro di cappella in Steccata, al quale dopo la morte (4 marzo 1602) succederà sia in Steccata sia al Crocifisso il figlio Orlando. Gottfried Palmartz – il cui cognome appare nei documenti ormai definitivamente italianizzato in "Palma" – dirige la musica al Crocifisso quasi ininterrottamente fino alla morte, forse anche con impegni di cantore[43], alternandosi dal 1595 con un altro fiammingo, Guillem Dillen, destinato ad ancor più ampia notorietà[44], assunto a corte dal 1574 al 1586 e maestro di cappella in Steccata dal 1576 al 1582 e in Duomo dal 1601 al 1627. La probabile assenza di Dillen da Parma almeno fra l'ottobre 1586, quando viene licenziato da corte, l'8 ottobre 1595, quando riappare al Crocifisso, e forse anche quella in alcune circostanze di Palmartz, potrebbero spiegare l'occasionale ricorso nella direzione di musica liturgica a frati del Carmine, il bresciano Angelo Buccelini per le Quarant'Ore del 1594 e il Giovedì Santo del 1595 e il parmigiano Alessio Ognibene, destinato a riapparire occasionalmente più volte fino al 1619. Uno spunto di lettura sulla presenza di questi nomi che appaiono fra quelli dei maestri di cappella principali è offerto dai due pagamenti del Crocifisso a un giovane cantore della Steccata, Alessandro Boselli, per la cura della musica nella commemorazione dei defunti nel 1609 e nella festa della Croce nel 1618: i debiti che a inizio del terzo decennio del secolo lo costringevano a chiedere continui sussidii alla Steccata potrebbero essere all'origine delle straordinarie assegnazioni

43 ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXXV, b. 45, c. 28r, per la Pasqua del 1598 è detto "cantor", ma il doppio ruolo come si sa è un fatto normale.

44 Nato nelle Fiandre intorno al 1543 (muore ottantaquattrenne a Parma il 13 marzo 1627, come dalla sua lapide in Cattedrale), Dillen era arrivato in Italia ragazzino in una delle spedizioni di ricerca di cantori promettenti allestite da Ottavio Farnese nel Nord Europa. I suoi pagamenti a corte cominciano nel dicembre 1574 e terminano nel settembre 1586, con sette scudi mensili (ASPr, *Ruoli farnesiani*, vol. 3), quelli in Steccata dal 23 agosto 1576 al 20 aprile 1582, quelli in Cattedrale dal 23 dicembre 1601. Nel 1579 aveva fatto acquistare alla Steccata il primo libro di Messe a quattro, cinque e sei di Palestrina (già vecchio comunque di un quarto di secolo). Non ci sono pervenute copie delle composizioni sacre di Guillem Dillen citate da alcune fonti (una Messa per defunti inviata al duca Ferdinando Gonzaga nel 1623, un libro di Messe a cinque, sei e dodici citato da Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, III, p. 23 come pubblicato a Venezia nel 1622). Si ignora, per ora, l'origine del suo soprannome "Wilcho" (o "Vilico").

della guida della musica in quelle due occasioni[45]. Ma i legami con la Steccata non si fermano qui: nel 1616 e 1617 il contralto don Alessandro Ferrari[46]; dal 1615 e con più continuità dal 1619 al 1621 il cornettista Giovanni Fontana.

Nonostante l'utilizzo di questi personaggi provenienti da Steccata e Carmine, la spina dorsale della guida della musica al Crocifisso dagli anni Novanta del XVI secolo in poi, è ben strutturata attraverso i due Palmartz e Dillen e prosegue nel terzo decennio del XVII secolo con Francesco Pio, che si alternerà per quasi tutto il decennio con Gabriello Baldanzi.

Un occhio alle cifre, come si può vedere dalla tav. 2, mostra chiaramente che l'impegno finanziario per la processione dell'Ottava del Corpus Domini era sempre superiore a quello della Croce e che il maestro di cappella principale restava quello incaricato dell'Ottava, secondo una tendenza alla divisione delle responsabilità delle due processioni fra due maestri differenti che sarà regolarizzata nel resto del secolo. D'altra parte è chiaro che la vicinanza con la processione della festa propria del Corpus Domini otto giorni prima, organizzata dal Duomo, assumeva una valenza politica che non è possibile neppure oggi farsi sfuggire. Che il duca tenesse particolarmente alla partecipazione della cittadinanza alla processione e ancora di più al coinvolgimento di tutte le istituzioni civili e religiose, e che alla cittadinanza non convenisse snobbare l'evento, lo dimostra la sollecitudine organizzativa durante la settimana: i messi della confraternita si recavano alcuni giorni prima presso tutti i conventi, le sedi di confraternite e le istituzioni civili invitandole, pare con una certa sollecitudine, a partecipare alla processione confermando l'invito scritto inviato in precedenza; dall'altra parte, non poche sembrano le pressioni di chiese e personaggi cospicui per cercare di convincere la confraternita a far passare la processione sotto le proprie finestre. Per questo ogni volta il percorso variava, anche se nella maggior parte dei casi, dopo la partenza dal Carmine, il tragitto passava accanto al Collegio dei Nobili, girava per Strada dei Genovesi (attuale Via Farini), sboccava in Piazza Grande (Piazza Garibaldi), Strada Santa Lucia (Via Cavour), Palazzo Ducale, e ritorno al Carmine, ma erano possibili deviazioni e passaggi alternativi secondo le opportunità, che permettavano per esempio di svoltare da Strada dei Genovesi a Strada San Quintino (Via XXII Luglio) approdando a San Giovanni Evangelista e poi, passando accanto al Duomo, a San Paolo e a Palazzo Ducale.

---

45 Venne nominato nella cappella corale della Steccata il 18 novembre 1611 (AOC, *Ordinazioni 8*, c. 516). Le lettere di richiesta di aiuti economici alla congregazione della Steccata sono in AOC, XVI, fasc. «Documenti riguardanti la Cappella Musicale 1614-1631». Il Boselli morì durante il contagio di peste il 25 giugno 1630 (AOC, *Ordinazioni 17*, c. 19v).

46 Cantore in Steccata dal 20 novembre 1598 al secondo semestre 1630 *Ordinazioni 16*, 26 aprile 1630, cc. 347r-v.

Compunta e allo stesso tempo traboccante di esaltazione, la processione annunciava con i segnali caratteristici del richiamo civile ('trombette') l'eccezionale opportunità di osservare il sovrano nel massimo momento della contrizione e dell'abbandono dei simboli del potere, chino nella penitenza (suono profondo dei tromboni) di fronte alla flagranza del corpo del Cristo immolato per la redenzione. All'uscita dal Carmine erano schierati gli alabardieri ducali all'interno e i granatieri del reggimento all'esterno, che si uniranno poi alla coda del corteo scortandolo per tutto il percorso; il duca procedeva fra il priore e il sottopriore, preceduti dai due sindaci della confraternita, dagli incaricati alle visite alle fanciulle in occasione della distribuzione delle venture, dal gruppo degli strumentisti, dai mandatarii e dai consiglieri della confraternita fra i quali era portato il gonfalone del Crocifisso, poi i confratelli a coppie, i visitatori degli infermi, il camerlengo, il cancelliere: una mesta striscia annerita dall'abito dei congregati, sul quale si stagliava un grande Crocifisso a encolpio con quattro torce accese[47]. Dopo aver compiuto le soste di rito nelle tappe di volta in volta prefissate, nel caso provviste di teli per ripararlo dal sole – e fra le quali l'unica obbligatoria era quella nell'atrio del Palazzo Ducale apparato con arazzi di Fiandra, dove veniva intonato il *Tantum ergo*[48] – il corteo rientrava al Carmine entrando però dalla porta laterale, nei pressi della quale lo attendevano i granatieri franchi suburbani. Qui aveva inizio la messa che chiudeva la celebrazione, sulle musiche di supporto della quale, al pari di quelle eseguite durante la processione, non abbiamo alcuna traccia documentaria al di là delle "musiche, laudi, e cantici spirituali" a cui allude genericamente lo Statuto.

Entriamo a questo punto nella cerchia delle congetture e delle ipotesi: i libri di spese tacciono riferimenti sugli organici e qualsiasi indizio dev'essere valutato con estrema cautela. A giudicare dalle cifre spese in media e paragonandole a quelle erogate da altre istituzioni, non pare che venisse di norma impiegato un organico superiore alle quattro voci, e al limite non più di due cori in alcune circostanze. I pagamenti per palchi effimeri rivelano le necessarie attenzioni all'acustica e alla visibilità dei cantori[49]. Impossibile individuare eventuali strumenti di supporto oltre ai tromboni citati alcune volte esplicitamente e forse ai cornetti, ammesso che il coinvolgimento del cornettista Giovanni Fontana dal 1615 possa autorizzare a indirizzarsi in questa direzione, e d'altra parte il parallelo con la processione del

47 ASPr, *Statuti*, 193.

48 Siamo informati dei percorsi della processione solo dal 1631, ma traspare che lo schema approssimativo fosse quello usato anche in precedenza (ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXXV, bb. 2, 3, 4).

49 ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXXV, b. 46 (9 ottobre 1597).

Corpus Domini del Duomo, che utilizzava solo tromboni e cornetti, potrebbe costituire un termine di riferimento accettabile per gli usi del periodo in città[50].

Allo stesso modo non si può dire molto di più per questo periodo sulle altre occasioni di celebrazione in musica del Crocifisso, la festa propria dell'Esaltazione della Croce e, fino al 1632, il Giovedì Santo, a cui si affiancavano il Venerdì Santo con i confratelli in processione con cappelli bianchi, la commemorazione dei Defunti e l'Assunta, i cui pagamenti però non risultano mai continuativi[51]. Fino al 1625 inoltre la Compagnia celebrava le Quarant'Ore, momento di fusione fra pratica di devozione espiatoria e puro spettacolo, che rappresenta uno dei luoghi centrali delle contraddizioni fra spirito ed esteriorità dell'estetica protobarocca[52].

Conta tuttavia per noi la tendenza, che si rivela chiaramente a partire dagli anni di Ranuccio, ad un coinvolgimento sempre più pronunciato nella musica liturgica del Crocifisso di elementi provenienti dalla Steccata o dalla corte, accentuando quel percorso di convergenza delle tre realtà che diventerà sempre più spiccato negli anni successivi. Ancora meglio, per quanto riguarda la guida del gruppo corale e strumentale, l'asse Palmartz-Dillen e gli altri nomi richiamati saltuariamente non fanno che evidenziare la volontà di rafforzare un'intersezione con il materiale umano della Steccata che sembra avvalorare l'ipotesi di una strategia di avvicinamento dell'istituzione ducale alla chiesa tale da apparire agli osservatori, piuttosto, un avvicinamento della Steccata alla corte ducale. Per quanto sia tangibile dai documenti la forza di attrazione della Steccata nei confronti dei musicisti, spesso alle prese con disperate situazioni economiche che comportavano continue suppliche di ammissione alla cappella corale, non è possibile sostenere che la Steccata costituisse l'unico bacino di riferimento per le altre cappelle musicali della città, ma solo un centro di notevole capacità ricettiva al quale finivano per rivolgersi cantanti e strumentisti con più facilità che alla corte, alla Cattedrale o a San Giovanni Evangelista. Lo dimostrano sia le sequenze di assunzione (non tutti erano assunti prima in Steccata poi in Duomo, ma anche il contrario), sia le non rare figure appartenenti solo a una delle cappelle musicali sacre della città. Il caso di Francesco Pio a inizio anni Venti è poi paradigmatico: nel 1620 appare per la prima volta come maestro di cappella al Crocifisso, nel 1621 diventa prefetto della musica al Collegio dei Nobili, e poi solo nel 1624 viene

---

50 AFDPr, *Cartella 1*, passim. Cfr. quanto ribadisce MAURIZIO PADOAN in *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca*, in *Barocco Padano 5* cit., pp. 536-537.

51 ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXXV, b. 1 (Ordinazioni "libro 1°", 20 dicembre 1592 - 16 agosto 1673)

52 Sulle Quarant'Ore: MAURIZIO PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco*, in *La musica a Milano in Lombardia e oltre,* a cura di S. Martinotti, II, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 46-59, anche per un inquadramento ideologico.

assunto in Steccata come residente per contribuire alle liturgie in canto fermo[53]. Sfruttando all'inizio la grande attrattività della Steccata e poi muovendosi con autonomia sempre più articolata, il Crocifisso potrà così da metà secolo in poi coinvolgere nelle due processioni principali maestri di cappella come Simpliciano Olivo nel 1646, Marco Antonio Ricciardi nel 1664-65, Giovanni Battista Polizzi dal 1669 al 1688, Carlo Federico Sudati dal 1674 al 1706, e l'onnipresente Francesco Poncini dal 1727 al 1742[54], e cantanti che si potevano ascoltare tanto alla Steccata quanto in Duomo e persino all'opera in teatro: Pietro Paolo Benigni, Giuseppe Calvi, Giuseppe Bardi, Federico Sudati, Pietro Francesco Orsi, Carlo Clerici, Giuseppe Scaccia, per dirne solo alcuni, cioè voci conosciutissime in città e in alcuni casi anche fuori dei confini parmigiani. L'obbligo nei confronti dei carmelitani che ospitavano la confraternita nella loro chiesa e la convenienza che rappresentava l'impiego di frati abili nel canto, comportarono naturalmente un frequente riferimento che si concretizzava in una naturale presenza di carmelitani sia fra i cantori sia nella guida della musica, come indicato più volte nei mandati (cfr. tav. 2) anche in alcuni periodi di difficoltà finanziaria come quello successivo alla peste[55], e che culminerà nel 1671-1673 con la presenza di Lorenzo Penna come maestro di cappella.

Alla base di questo percorso che porterà nel giro di pochi anni la Confraternita del Crocifisso a rappresentare il quarto dei grandi fuochi di liturgia musicale della città al pari di Duomo, Steccata e San Giovanni – pur con un numero minore ma non meno clamoroso di celebrazioni – ci sembra di individuare un indirizzo impostato chiaramente da Ranuccio I e proseguito dalla confraternita, nell'ambito delle proprie possibilità economiche, con regolare accanimento: quello di costruire un insieme di segnali sonori di prima qualità, immediatamente riconoscibili dalla città in alcune figure che la città stessa avrebbe ritrovato anche nelle cappelle musicali di una chiesa fin dalla nascita vicina alla Comunità (la Steccata) e della chiesa dell'episcopato (il Duomo), in modo da far convergere la realtà sonora di quelle istituzioni nella nuova processione che portava il duca a mostrarsi nelle misere vesti di umile devoto. Mentre i vescovi e i canonici della Cattedrale erano

53 Per Pio al Crocifisso: ASPr, *Conventi e Confraternite*, CLXXXV, b. 45. È PELICELLI cit., p. 131, a riportare l'impiego di Pio al Collegio dei Nobili, sventuratamente senza citare la fonte. Fu lo stesso Pio a proporsi alla Steccata nel 1624 come «povero virtuoso di musica» in ambasce economiche (AOC, XVI, fasc. «Documenti riguardanti la Cappella Musicale 1614-1631», 11 settembre 1624). Dal 1655 diventerà massaro in Cattedrale. Fece stampare un libro di Salmi 'a nove e a otto' (Venezia, 1621), uno di mottetti (Venezia, 1624), e uno di Salmi 'a otto e nove' per i Vespri di tutto l'anno (Venezia, 1625). V. infra il suo impiego alle Cinque Piaghe.

54 ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXXV, bb. 1 (fino al 1674), 18 e 22 (dal 1674 in poi).

55 Nel 1632 si diede la musica dell'Ottava del Corpus Domini e quella dell'Assunta ai padri del Carmine (ASPr, *ibid.*, b.1).

presi dall'accumulare benefici e la Comunità vedeva svuotarsi sempre di più il proprio potere, l'immagine del duca-santo diventa un mezzo per cementare i sudditi alla figura del sovrano passando attraverso il ripristino delle dignità e delle virtuosità devozionali. Anticipando la retorica barocca dell'immaginazione, i suoni della liturgia ne potevano costituire il veicolo più persuasivo e più capzioso di convincimento.

"Degnisi dunque V. A. Serenissima di gradire"

A questo punto non deve apparire contraddittoria la scarsa quantità di opere a stampa dedicate al duca o a elementi della famiglia dominante: si può leggerla piuttosto come un indizio che l'attenzione del principe sulla musica sacra si appuntava in forme ellittiche su aspetti circoscritti orientati a una precisa finalità comunicativa, estranei a una ricezione massiccia di richieste editoriali. La controprova può essere verificata nella ben nota capacità del casato di attrarre dediche di musica profana, oggetto di un vorace consumo privato e perciò sensibili alle innovazioni formali, a cui corrisponde durante l'era ranucciana uno sparuto gruppo di dediche di lavori sacri il cui interesse all'analisi musicologica consiste più nella destinazione d'uso che nell'individuazione di una sintomatica sollecitazione della committenza. Così, di rado si troverà la dedica al duca in persona, e nel caso si tratta di provenienza da elementi vicinissimi alla corte o che ambivano a divenirne stipendiati, come Vincenzo Bonizzi[56], oppure da francescani entrati anche per poco tempo nell'orbita territoriale seppur non sudditi, ma a conoscenza della sensibilità di Ranuccio per l'ordine francescano, come nel caso delle *Sacrae modulationes* di Gabriello Puliti, maestro di cappella a Pontremoli ma già frate in San Francesco a Piacenza[57], o dei *Salmi e Vespri* del vigevanese Francesco Bellazzi[58].

---

56 *Vincentii Bonitii parmensis, serenissimae Urbini ducissae musici, motecta, et vulgo dicunt, tum quaternis, tum quinis, senis, ac septenis, tum etiam octonis vocibus decantanda. Liber Primus, Ferrara, Victorius Baldinus, 1595*, con dedica al duca di Parma e Piacenza. Quattro anni dopo il Bonizzi, allievo di Merulo, sarà assunto come musico del duca.

57 *Sacrae modulationes, quae vulgo motecta nuncupatur, quatuor, et quinis vocibus concinendae / F. Gabrielis de Pulitis de Monte Politiano, ord. min. conventualium S. Francisci, et in alma terra Pontremuli in choro magistri* (Parma, E. Viotti, 1600).

58 *Psalmi ed Vesperas octonis vocibus Francisci Bellatii Vigevanensis Serenissimo D. D. Ranutio Farnesio Parmae, ac Placentiae Duci &c. - Venetiis, apud Bartholomeum Magni. 1618*, nove opuscoli (voci e partitio) con dedica a Ranuccio datata settembre 1618: «Tu igitur, qua benignitate animi mei deditionem accepisti quaque praecipue musicam cantionem Farnesiae nobilitatam nomine nuper oculis auribusque dignatus est tuis, hoc quoque munusculum hilari fronte excipias», a cui appone i versi: «Si quis dulcisonas gestit discernere Cantus, / Quos hic Franciscus protulit ore, Legat. / Talis inest Psalmis Cantus, gustusque melodis, / Vt vel tartareos mulceat iste locos. /

Laddove invece la dedica è rivolta a membri della famiglia, si lega per lo più a circostanze particolari che alla ricerca storica risultano appetibili per la ricerca sulle modalità esecutive in un'epoca di gestazioni tecniche. È il caso per esempio del secondo libro di *Messe* a otto di Flaminio Nocetti, organista di San Giovanni Evangelista, e del volume di *Messe e mottetti* op. 11 dell'organista cremonese Bernardo Corsi, entrambi dedicati a Margherita Farnese, sorella di Ranuccio e potente badessa benedettina di Sant'Alessandro a Parma con il nome di Suor Maura Lucenia[59], entrambi pubblicati nel 1618, anno in cui il monastero era stato gratificato di una donazione di luoghi di monte da parte del cardinale Odoardo Farnese (che seguiva un'altra donazione privata proprio di una famiglia Nocetti). Con il complesso benedettino femminile di Sant'Alessandro accediamo a un'altra delicata realtà ecclesiastica della città, attirata in orbita farnesiana fin dai primi anni del principato di Ranuccio, come mostrano i pagamenti erogati direttamente dal duca agli organisti (un tale Andrea nel 1599, un Pietro Paolo nel 1609) e per un «organo di cipresso» di 55 scudi nel 1610, probabilmente lo strumento di sedici piedi a sette registri (Principale, Ottava, XV-XXII, Flauti in VIII e XII)[60] posizionato in controfacciata e costruito nel 1598 da Francesco Bramieri (non a caso, curatore anche degli organi di corte). Ranuccio anzi considerava il monastero come uno dei proprii rifugi mistici preferiti, e non aveva perso occasione di elaborarvi una lenta acquisizione di privilegi che nel 1601, su istanza della badessa, aveva raggiunto l'apice con il trasferimento del monastero all'ordinario di Parma dopo la creazione della diocesi di Fidenza, voluta da Ranuccio, sottraendolo quindi alla giurisdizione benedettina per compensare la perdita di

---

Presbyter Augustinus Sangallus Borgomeus» (copia a Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, X.28, RISM A/I: B-1719).

59 *Il Secondo delle Messe a Otto Voci di Flaminio Noceti Organista in S. Gio. Euangelista di Parma. Con Partitura per l'Organo. - Stampa del Gardano In Venetia 1618. Appresso Bartholomeo Magni*, dedica datata 15 marzo 1618 (RISM A/I: N-0730). Nella copia al Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, BB.49 resta solo la parte del basso del primo coro. Margherita era stata monacata dopo l'annullamento del matrimonio con Vincenzo Gonzaga; *Bernardi Corsi Cremonensis Missae ac Sacrae Cantiones Quaternis Octonis, ac Duodenis Vocibus concinendae. Nunc primum in lucem editae. Opus undecimum. Cum Privilegio. Sub Signo Gardani. - Venetijs 1618. Apud Bartholomeum Magni*, copia col solo basso al Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, (Z.2). Flaminio Nocetti era organista in San Giovanni Evangelista a Parma dal 1603 ed era stato testimone di nozze della figlia di Claudio Merulo, Antonia, con Andrea Cerati (cfr. i registri di battesimo dell'Archivio del Battistero di Parma in AFDPr, *Matrimoni S.Giovanni Ev. 1564-1631*, 16 maggio 1588, n. 220 e MARTINI, *Claudio Merulo* cit., p. 234). Corsi era organista nella Collegiata di Sant'Agata a Cremona.

60 Il contratto per l'organo di Bramieri è in ASPr, *Conventi e confraternite*, VIII, 29. I pagamenti agli organisti e le altre notizie che seguono sulla chiesa nel XVII secolo sono nei diarî del convento, *ibid*., b. 29. Su Bramieri a corte: ASPr, *Ruoli farnesiani*, voll. 7 e 9; *Computisteria farnesiana di Parma e Piacenza*, 144 («Ruolo generale di tutte le paghe che da S. A.»).

territorio della diocesi di Parma, che acquistava così un ricco convento posto sotto una fortissima influenza ducale, o meglio ancora il duca poteva esercitare un diretto controllo nell'ambito della diocesi attraverso il monastero governato dalla sorella. Soprattutto a ridosso del periodo di ricerca disperata di un erede, Ranuccio aumenta la propria devozione manifestandola anche con interventi finanziarii al convento della sorella, che culminano nel 1612 (anno di nascita di Odoardo) con il pagamento per gli affreschi del chiostro, per la porta del refettorio e per nuovi lettorini.

Nonostante nei diarii del monastero non si faccia cenno a liturgie cantate in epoca ranucciana (più tardi, nel 1649, si accenna a Vespri cantati per la vestizione di una monaca), un riferimento alla bellissima voce di Maura Lucenia sia in canto fermo sia in canto figurato e le cospicue opere a stampa dedicate alla badessa suggeriscono un'attività policorale di rilievo nella chiesa benedettina, alla quale non era estraneo l'incitamento della casa farnesiana, stante la presenza dello stemma farnesiano nel frontespizio delle Messe di Corsi e l'esplicito riferimento nella dedica « […] Quindi è che si come a' cenni anzi a' commandi suoi impiegai non hà molto, la penna in cosa, che parue, vedendola cantare più volte, gradir molto; così hora prendo ardire di offrirle col mezo delle stampe queste mie sacre fatiche. Degnisi dunque V. A. Serenissima di gradire queste al pari di quelle, et di favoreggiarle con la serenissima sua protettione che per fine consacrandole con esso loro me stesso, humilmente me l'inchino». La corposa raccolta di Corsi contiene una messa bassa (*Kyrie*, *Et in terra*, *Qui tollis*, *Patrem omnipontentem, Crucifixus*, *Et iterum, Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei*), due messe 'a otto' su melodie popolari (*La bella pargoletta* e *Dolcissimo ben mio*), una messa a dodici voci, un'intonazione del mottetto *Gaudeamus omnes* e un *Domine Jesu*.

La pratica corale in Sant'Alessandro non coinvolgeva tuttavia segnali di propaganda politica, al limite offre indizii sull'espansione della policoralità e sull'attenzione del sovrano alla qualità e al fascino della componente musicale sacra, possibilmente incline agli spiriti controriformistici più macerati. Stando all'inventario dei beni farnesiani del 1731 conservato nell'Archivio di Stato di Napoli sappiamo che lo stesso Ranuccio aveva acquistato le *Messe* a cinque di Lasso del 1589 e due messe manoscritte di Tomás Luis de Victoria, probabilmente durante un viaggio spagnolo[61]. Esisteva dunque un interesse diretto del duca per un certo tipo di musica (o intendeva far vedere di averlo) e non sorprende che in questo interesse rientri il tenebroso Victoria, protetto di

61 L'ipotesi è di GIUSEPPE BERTINI in *Composizioni della libreria farnesiana e la musica alla corte di Ottavio Farnese*, in *A Messer Claudio, Musico. Le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1533-1604) tra Venezia e Parma*, atti del convegno di Parma, 11-12 novembre 2004, Venezia, Marsilio, 206, p.69.

Filippo II e usignolo della chiesa cattolica nella versione più mistica allora disponibile sul mercato.

Diverso caso ancora è quello del volume con *Messa e mottetti* a cinque cori dell'organista del Duomo di Piacenza Gaspare Villani, stampato nel 1611 in omaggio alla nascita di Alessandro II Farnese, sospirato figlio di Ranuccio[62]. Si sa quanto contasse per Ranuccio l'arrivo di un erede legittimo per scongiurare le minacce di un ritorno di Piacenza alla Spagna, e come il duca avesse festeggiato il lieto evento con le note cento messe in Santa Maria di Campagna a Piacenza, e Villani ancora non poteva sapere che il piccolo era sordomuto e non avrebbe mai potuto ascoltare le sue composizioni. Qui lo stemma Farnese nel frontespizio, che conferma la copertura delle spese tipografiche da parte del duca («*sapientissimus Dux Pater tuus omnium scientiarum et praesertim musicae artis antiquissimus moecenati*»), a scanso di equivoci[63], alimenta qualche indizio sulla possibilità che la vocazione mariana della raccolta possa essere stata implicitamente suggerita dalla committenza, stante la devozione ranucciana per la Madonna, peraltro ampiamente condivisa in città: il fascicolo stampato da Gardano è costituito da una messa sull'inno *Ave Virgo gratiosa*, dal mottetto stesso *Ave Virgo gratiosa*[64], dal responsorio invitatorio *Domine ad adiuvandum*, più il mottetto *Anima mea Dominum* dal *Magnificat* e il *Te Deum* gratulatorio per l'occasione e il mottetto *Sede e dextris meis* che è responsorio vespertino del *Dixit Dominus* (ma anche del *Corpus Domini*, in questo caso con pratica polifunzionalità), quindi un agile manuale d'uso musicale per uffici mariani – mai queste raccolte mirano a risultare funzionali a un calendario liturgico più completo – sul quale non è estraneo l'influsso del *Vespro* monteverdiano stampato l'anno prima, cioè di un testo che ratificava con autorevolezza la pratica sempre più diffusa della sostituzione mottettistica di parti del *proprium*. Piuttosto, l'organico ampio a cui sono destinati (cinque cori) si rivolge scopertamente a una cappella musicale in grado di sostenere una policoralità o cori spezzati entro un'aula importante come poteva essere quindi proprio quella di Santa Maria di Campagna (chiesa piacentina dei Minori

62 *Ad Deum Opt. Max. ad Deiparamque Virginem, in Serenissimi Alexandri Farnesii II. Placentiae, & Parme, &c. Principis Optatissimo natali die. Gasparis Villani Placentini Gratiarum actiones. Viginti vocibus concinendae. - Venetijs, Apud Angelum Gardanum & Fratres. 1611*. Ventun opuscoli (cinque cori e basso per organo), copia al Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (CC.106).

63 La perdita del mastro farnesiano di quell'anno ci impedisce di verificare un'eventuale donazione per l'edizione a stampa.

64 Un'intonazione su *Ave Virgo gratiosa* è anche nel settimo mottetto della raccolta a sei voci di Claudio Merulo, pubblicata postuma a cura del pronipote Giacinto nel 1605 e dedicata ai prefetti della congregazione della Steccata.

Osservanti) o fuori Piacenza una chiesa mariana vistosa e cospicua come la Steccata.

Cosa succede in città

Pur non avendo le caratteristiche di un vera e propria strategia, quello di Ranuccio appare un serpentino tentativo di penetrare in alcune zone del tessuto ecclesiastico parmigiano secondo le praticabilità dei terreni sui quali di volta in volta andava a muoversi. In questo modo l'utilizzo delle confraternite, laiche e religiose, è uno dei momenti riconosciuti della politica ranucciana[65]. Osservando i corpi regolari ai quali era ufficialmente concessa la protezione ducale oltre alla Compagnia del Crocifisso – cioè Compagnia della SS. Trinità, Compagnia della Cinque Piaghe, Compagnia di Sant'Antonio in San Francesco, San Vitale, Sant'Antonio Abate, Baiarde e Oblate di San Benedetto[66] – la ricerca documentaria è estramemente frustrante per lo studioso e solamente la Compagnia della Cinque Piaghe è quella che offre gli indizî più interessanti di un'attività musicale. Anche di questa, come di gran parte di quanto segue nelle prossime righe, produciamo alcuni resoconti inediti[67]. La compagnia era ospitata nella chiesa di Sant'Ambrogio, oggi sconsacrata e quasi irriconoscibile nell'attuale via Farini (ma resta una traccia del passato nell'adiacente nome del borgo «delle Cinque Piaghe»), e fin dal 1588 celebrava solennemente in musica il Vespro della Domenica in Albis, il Giovedì Santo e le Quarant'Ore in ottobre, in occasione delle quali si svolgeva una processione per la grazia concessa dal duca a un prigioniero, secondo una prassi fondata dalla duchessa Maria del Portogallo. Per la Domenica in Albis del 1588 sono documentati nove cantori, di cui due castrati, accompagnati da un violino. Nomi di maestri di cappella sono specificati nelle carte rimaste della compagnia solo dal 1609, e fra questi riconosciamo quelli noti di Alfonso Cavalli nel 1610 e di Francesco Pio nel 1614, più avanti ricopriranno questo ruolo anche Simpliciano Olivo nel 1631, Giovanni Battista Polizzi dal 1667 al 1677, Giovanni Maria Capelli dal 1712 al 1724 e il solito Francesco Poncini dal 1731 al 1780, gli stessi che lavoreranno anche al Crocifisso[68]. Probabilmente la mancanza di un organo a muro prima del 1634 e l'uso di un palchetto forse effimero possono essere visti come indizî di un'attività non continuativa, per lo meno con strumenti, anche se non si può non notare come la presenza del violino

65 PROSPERI cit., p. 183.

66 ASPr, *Culto*, b. 9 (Affari Religiosi)

67 I documenti sulle liturgie musicali alle Cinque Piaghe si trovano in ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXVI (buste di mandati s.n. e busta segnata "9").

68 Per il periodo di Ranuccio il primo maestro di cappella documentato è un Padre Paolo dei Serviti (1609), poi Alfonso Cavalli, Giuseppe Clerici (1611-12), Pio, Giovanni Battista Bertuzzi (1621). Per ora non abbiamo individuato riferimenti a maestri di cappella nel 1613 e dal 1615 al 1620.

e del cantore castrato fin dal 1588 possa risultare singolare in un panorama come quello parmigiano[69].

Proprio questa presenza degli archi in contesti marginali rispetto alle grandi chiese cittadine ritorna in altre realtà di dimensioni ridotte – ma non per questo di minor fervore cultuale o di minor interesse musicale – che mostrano un'attività di gran lunga più accidentata ma certamente più audace. È il caso per esempio della chiesa dell'Ascensione dei Serviti, dove fino al 1614 nella cappella Cerati dominava la pala la *Madonna dal collo lungo* di Parmigianino. Qui i confratelli potevano cantare messa la sera del Sabato Santo in grazia di un privilegio papale del 1480, e solo il 29 aprile 1590 venne deliberata per la prima volta l'assunzione di strumentisti («prendere musica») nei giorni delle feste comandate della Settimana Santa. In questo periodo o non molto dopo si cominciò a celebrare in musica con messa e vespro anche la processione della Vestizione nella seconda domenica di ogni mese, per la quale per la prima volta nel 1611 è documentata la presenza di un maestro di cappella, frate Arcangelo di San Francesco al Prato, pagato in quella circostanza 72 lire per i nove mesi da aprile a dicembre e poco dopo anche per le funzioni natalizie con altre 20 lire e 10 soldi. Non è casuale che proprio in quell'anno sia stato terminato l'organo a muro costruito da Michelangelo Rangoni, e l'organista pagato per i primi due anni sia Vincenzo Bonizzi, uno degli allievi di Merulo. Tuttavia in questa come in altre chiese appartenenti a ordini regolari, l'avventura della liturgia musicata era costantemente sottoposta alle disponibilità economiche e alle fluttuazioni delle contingenze economiche. Se nel 1616 si celebra in musica anche San Donnino, ecco che dal giugno dell'anno successivo spariscono i riferimenti a pagamenti mensili regolari a maestri di cappella, restando solo quelli all'organista[70].

Non è qui il caso di mappare la città per valutarne le varietà delle liturgie musicate in quel primo quarto di secolo, non è questo lo scopo del nostro sondaggio. Rileviamo solo un paio di particolarità significative, sempre tenendo

---

69 Lo studio classico sulla prassi strumentale nel Seicento italiano è quello di STEPHEN BONTA, *L'impiego di strumenti nella musica sacra in Italia (1560-1700)*, in *Tradizione e stile*. Atti del II convegno internazionale di studi sul tema *La musica sacra in area Lombardo-Padana nella seconda metà del Seicento* (Como settembre 1987), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 9-28, saggio poi ampliato nei riferimenti bibliografici in *The Use of Instruments in Sacred Music in Italy 1560-1700*, «Early Music» XVIII, 4 (1990), pp. 519-536, e successivamente raccolto in Studies in *Italian Sacred and Instrumental Music in the 17th Century*, Burlington, Ashgate Publishing Co, 2003. La constatazione del penultimo decennio come periodo di franca diffusione dei violini in chiave concertante sacra nell'Italia settentrionale assume per il contesto parmigiano un aspetto del tutto precoce.

70 ASPr, *Conventi e Confraternite,* LXVIII, b. 42. La costruzione dell'organo fu deliberata nel 1609 e le rate a Rangoni terminate di pagare nel 1616. La cassa era stata dipinta da Giovan Battista Magnani e indorata da Agostino Lanzetti nel 1624.

conto della maldestra continuità documentaria (almeno fino ai primi anni del XVII secolo), come per esempio nel caso della chiesa dei Lateranensi di San Sepolcro, ove la pratica del canto risaliva con costante applicazione fin dalla fine del XV secolo: qui l'organista (forse Ottavio Boroni nei primi anni Ottanta del XVI secolo, certamente Flaminio Nocetti nel 1583[71]) e i suonatori risultano rubricati nei registri spese sotto la categoria dei salariati, e i loro pagamenti non appaiono continuativi in questo periodo – ma non è detto che non lo fossero – e talvolta càpita di trovarli fra i debiti vecchi (1581); solo a fine XVI secolo appaiono pagati i primi strumentisti per le feste celebrate con solennità (Natale e Pasqua), cioè due tromboni (Giuseppe Marimò e "don Fedrigo"), che preludono alla classica stagione dei fiati da fanfara (trombetti, pifferi) e dei violini, di cui si ritrova la tipica coppia per la processione e messa con Vespri della Compagnia del SS. Sacramento, ma documentati solo dal 1636[72].

Detto questo noteremo che, primo, la già vista pratica dell'esposizione del SS. Sacramento incoraggiava le piccole realtà dotate di compagnie del Sacramento e soprattutto le confraternite a sostenere qualche spesa in più per la musica liturgica, come si è visto per San Sepolcro e com'è il caso della Compagnia del SS. Sacramento nella chiesetta di San Siro (oggi scomparsa), che festeggiava con messa cantata e processione musicata in maggio, con il supporto di un maestro di cappella documentato con sicurezza nel 1615[73]. Le cifre impiegate per pagare gli strumentisti in questi primi due decenni del secolo oscillano in San Siro fra le 10 e le 20 lire circa (nel 1620 11 lire e 5 denari, più 3 lire per i pifferi), una somma che indica il coinvolgimento di pochi esecutori o, più probabilmente, di strumentisti scelti non fra quelli che lavoravano nelle chiese più cospicue della città, come fu il caso del 1622 quando con 3 lire e 10 denari furono pagati cinque violinisti. L'impressione alla luce di queste spese è che l'organico strumentale si limitasse a un ensemble di violini, a un violone, a un organo positivo e ai pifferi, i quali peraltro nei casi di debole possibilità finanziaria della Compagnia rimanevano i soli strumenti al seguito della processione, come accaduto nel 1621 e proseguirà per gran parte del decennio successivo.

Secondo punto, una ricognizione interessantissima resta potenzialmente quella dell'area francescana, molto cara a Ranuccio, che le dedicava frequenti elargizioni e attenzioni privilegiate spesso prodromi di un controllo indiretto del duca su

---

71 ASPr, *Conventi e confraternite*, CXIV, 16 (*Giornali anni 1581, 1582, 1583*, cc. 52r, 99v, 145r).

72 Un disegno dell'attività liturgica musicata in San Sepolcro è stato tracciato da LUCIA BRIGHENTI nella brochure curata dall'Accademia Organistica di Parma in occasione dei concerti *L'eccellenza delle sue voci*, a conclusione dei restauri dell'organo della chiesa (Parma, Graphital, 2006, pp. 41-48).

73 ASPr, *Conventi e confraternite*, CXCI, b. 108 (Libro di Uscita 1614-28), b. 109 (Libro di Spese 1629-48).

alcuni conventi, non sempre gradito a Roma peraltro, da dove soprattutto Clemente VIII cercò di limitarne le conseguenze arrivando addirittura a emanare un Breve con il quale sottraeva il convento di Santa Maria delle Grazie al controllo del duca sottomettendolo a quello della diocesi e munendolo di privilegi e diritti d'indulgenza nonostante «qualunque costituzione in contrario»[74]. Purtroppo anche per i francescani di Parma la lacunosità di carte sopravvissute per questo periodo rende accidentata la ricostruzione delle attività musicali, ancora più dolorosa per le due chiese francescane principali della città, quella dei Conventuali di San Francesco al Prato e quella degli Osservanti dei Santi Gervaso e Protaso (SS. Annunziata). In San Francesco sono documentati un maestro di cappella francescano del convento nel 1616 e poco più avanti nel 1628 un cantore della provincia francescana di Milano, Felice Lucini, fatti che suggeriscono l'utilizzo di confratelli cantori più che di personale esterno all'ordine, la cui richiesta e disponibilità sono dimostrate dalla frequente esportazione di francescani musici per liturgie di altre chiese – si è visto poc'anzi nel caso dei Serviti. Anzi pare proprio che San Francesco al Prato insieme al Carmine fossero i due principali fornitori di monaci cantori e maestri di cappella nel caso di richieste supplementari di altre chiese, come si può rilevare anche dai primi anni di attività della Compagnia del Crocifisso (tavv. 1-2).

Nella dimensione del francescanesimo più ridotto i documenti lasciano invece trasparire anche a Parma una tendenza fisiologica dell'organizzazione musicale basata su una dialettica fra volontà di innovazione e condizionamento materiale: vale a dire la tendenza delle chiese meno forti economicamente a munirsi di un organo a muro e di un'organizzazione musicale a supporto liturgico occasionale intorno alla metà del secondo decennio del XVII secolo, certamente in coincidenza con un momento economicamente favorevole per il Nord Italia, anche se la maggior parte mostra di non saper sostenere alla lunga i costi di attività di questo tipo, ed è costretta alla saltuarietà quando non addirittura a tagliare del tutto i fondi destinati alla musica (allora come oggi), per poi eventualmente riprenderne la pratica dieci o quindici anni dopo – ed è un fenomeno da studiare – anche indipendentemente dalla conseguenze economiche della peste del 1630. Non tanto i cappuccini, notoriamente legati a una pratica di canto essenziale e rigidamente limitata all'accompagnamento del solo organo, e neppure le francescane di Santa Maria delle Grazie, piccola chiesa sulla riva opposta del torrente rispetto all'erigendo Palazzo della Pilotta[75], piuttosto è Santa Maria del

74 ASPr, *Conventi e confraternite*, XXXVII, b. 18. Nella stessa busta è contenuta anche una concessione di Ranuccio a favore del convento per 100 lire di sale (1599).

75 *Ibid*., CLXXIII, b. 5. Qui dal 1591 la confraternita omonima era tenuta a celebrare compieta in canto figurato con l'organo, talvolta ricorrendo all'aiuto di sacerdoti cantori prelevati da San Vitale.

Quartiere a mostrare un paradigma più rivelatore. L'edificio era stato progettato nel 1604 in una zona decentrata dell'Oltretorrente nei pressi degli acquartieramenti militari per volere del duca, che intendeva destinarlo a sede della Confraternita del Crocifisso, il quale rinunciò poi a gestirne la prosecuzione dei lavori stanti i costi proibitivi. Fu a quel punto da Ranuccio assegnata ai Terziarii francescani, che ne completarono il cantiere officiandone messe cantate già dai primissimi anni: nel 1618 sono pagati cantori per le litanie del sabato sera, e due anni dopo putti cantori, un soprano per le litanie del sabato, contralti, un cantore che svolge anche il ruolo di maestro battitore (Pietro Simone Campari, che diventerà due anni dopo cantore in Steccata) e per la prima volta un suonatore di violone. Fin dalla seconda metà del secondo decennio del secolo era quindi operativa in questa chiesa una piccola compagine musicale con voci bianche e accompagnamento di un arco, presumibilmente per il continuo, e dal 1629 di un organo a muro costruito da Michelangelo Rangoni (che certamente sostituiva un positivo provvisorio). Di lì a poco appariranno anche pagamenti per compiete a quattro (due tenori, contralto e soprano) accompagnate da un un violino e da un basso[76].

Le spiegazioni per questo tracciato sinusoidale dell'attività musicale, che dagli anni Trenta riprenderà con più convinzione in molte piccole chiese e confraternite della città, sono certamente più d'una. Quella congiunturale pare la più ovvia, specie al volgere del terzo decennio quando tutti gli indici economici del Nord girano al basso, ai quali si devono aggiungere la nota passività dell'agglomerato urbano nei confronti della campagna e una politica monetaria statale incapace di contrastare l'inflazione, che finirono per produrre lievitazione di prezzi e immobilità del prodotto lordo[77]. Alcune amministrazioni di chiese di fondazione farnesiana dovettero inoltre attendere l'esaurimento degli impegni di fabbrica per poter avviare un'attività musicale, ma una semplice consultazione dei libri dei conventi e delle confraternite della città mostra che nell'arco dei primi quattro decenni del Seicento a un lieve aumento delle disponibilità finanziarie dopo la crisi degli anni Venti si accompagna anche un diverso utilizzo delle spese, che finirà per privilegiare sempre di più l'accompagnamento musicale della liturgia: il superamento delle difficoltà nei primi tentativi musicali delle chiese meno forti economicamente va di pari passo con il superamento della diffidenza verso l'accompagnamento strumentale inteso come elemento indispensabile alla dignità del culto e al prestigio delle istituzioni.

Ciò non basta a spiegare la diversa tempistica di adozione degli archi a supporto delle voci che, come è già stato notato, a Parma risulta particolarmente tardiva

76 ASPr, *Conventi e confraternite*, LVI, 1, pp. 82, 91, 99, 104, 109, 111, 119, 122.

77 ROMANI cit. pp. 255-259.

nelle grandi sedi ecclesiastiche, almeno al confronto con altre piazze (in Duomo invero per la prima volta nel 1606; in Steccata addirittura nel 1621, ma era Biagio Marini[78]) e con alcune chiese cittadine che li propongono già ad altezze cronologiche relativamente precoci e addirittura in anni di flessione economica (San Sepolcro, Serviti, Cinque Piaghe). Del resto, i violini non erano in grado di sostenere compagini corali di notevoli dimensioni e quindi di timbri corposi, a cui si adattavano invece tromboni e cornetti: ciò che, nel buio delle nostre conoscenze circa i repertorii utilizzati nelle chiese parmigiane (ci sono note solo briciole), potrebbe suggerire qualcosa in più sul modo di cantare delle grandi cappelle musicali della città e sul momento in cui quel modo dovette inevitabilmente cambiare per adattarsi alle sonorità violinistiche.

Ci pare comunque un esercizio dispendioso di energie intellettuali cercare di individuare una volta per tutte le cause di questo fenomeno, a meno di non associarlo alla consapevolezza di un valore semantico della sonorità violinistica all'interno di un codice implicito per noi difficilmente apprezzabile: anche in questo caso però bisognerebbe distinguere fra percezione del violino come segnale della "temporalità" e suo utilizzo in chiesa per ragioni meramente economiche.

Il quadro che si è così configurato, per forza di cose ancora approssimativo e incompleto, è comunque quello di una città come non poche altre nella quale ad alcune grandi cappelle musicali (Duomo, Steccata, San Giovanni Evangelista[79]) e confraternite che, come il Crocifisso, per motivi particolari si avvalgono di importanti gruppi musicali e strumentali, corrisponde un'assidua volontà delle realtà ecclesiastiche e devozionali di non forte redditività a dotarsi di musica per la celebrazione solenne di feste particolari della propria istituzione, cercando così di procurarsi non solo il decoro e il prestigio ma anche il non trascurabile gettito d'elemosine che i fedeli assicuravano in qualsiasi occasione liturgica di rilievo: e nulla meglio della musica, oltre agli apparati visivi, concorreva a esaltare quelle occasioni e a sollecitare il contributo virtuoso della cittadinanza. Tuttavia il fenomeno non è ancora generalizzato, e alcune realtà come San Giovanni Decollato o San Quirino non pagano musicisti fino almeno a metà secolo, mentre l'attività musicale sacra si concentra su una dozzina di luoghi di culto, per lo più legate al potere ducale o comunque a confraternite. Anche senza tener conto dello sfuggente fenomeno di imprecisa sovrapposizione fra investimenti economici e periodi congiunturali, specie per le istituzioni sacre meno forti, non sembra

78 AFDPr, *Mandati*, F 5; AOC, *Ordinazioni*, libro 12° (22 gennaio 1621); PADOAN, *Policoralità* cit. pp. 531-532 e n. 93.

79 Per l'importantissima chiesa benedettina di San Giovanni Evangelista l'attività musicale è attestata solo a livello cronachistico, stante la dispersione del materiale amministrativo avvenuta nel XIX secolo, in piccola parte conservato a Londra.

tuttavia che le cappelle musicali maggiori costituiscano in questa fase (primo quarto del XVII secolo) il punto di riferimento per le prassi musicali di quelle più piccole: sono al contrario queste ultime a mostrare più tempestivi segni di rinnovamento o di originalità, lasciando trasparire una tendenza alla trasformazione che avviene piuttosto per emulazione orizzontale, con le grandi cappelle musicali che si guardano fra loro senza una leadership definita, e le piccole chiese che nelle festività particolari creano ognuna a modo proprio i segnali dello specifico devozionale.

Lineamenti per l'interpretazione di un "ranuccismo musicale"

Come si sa, i fenomeni culturali non sono insiemi ordinati ma fasci di tensione. In un quadro storico come quello tracciato finora, complicato di contraddizioni e divergenze man mano che lo si ricostruisce, la pluralità e l'incompiutezza di meccanismi in atto non va confusa con la carenza documentaria, ma è semmai un'ulteriore conferma della diversità di piani sui quali si muove la realtà e della possibilità che a quesiti analoghi si associno talvolta risposte molto diverse. Di questa variabilità si avrà ovviamente riflesso allo scrutinio filologico nella forma di graduali imprecisioni da interpretarsi, con buona pace degli emendatori di professione, come schemi probabilistici entro i quali identificare direzioni e tendenze: errori intesi come avvicinamenti progressivi alla verità[80].

Se poi azzardiamo addirittura la proposta di un "ranuccismo musicale" lo faremo proprio perché la desinenza del sostantivo allude al comportamento, alla trasformazione, alla relazione, e non solo per l'ottima ragione secondo la quale non è improbabile che la musica sacra alimentasse atteggiamenti propagandistici del sovrano in un quadro in cui l'episcopato si nasconde, il duca allunga le mani con discrezione su una chiesa come la Steccata ed è titolare di una confraternita nelle cui processioni spicca con enfasi l'elemento musicale. Dopo tutto si tratta di un meccanismo non nuovo, anzi già conosciuto dalle corti quattrocentesche: committenza e potentato su realtà religiose contribuivano a legittimare l'autorità governativa manifestando le preoccupazioni religiose del governante, perfettamente consapevole che la qualità del suo gesto era sempre sottoposta a un giudizio che lo esponeva all'accettazione della società[81].

È chiaro che Ranuccio I non poteva mostrarsi solamente nelle vesti di protettore della chiesa prestigiosa (Steccata), uno schema gestuale che lo sottoponeva a

---

80 Ricicliamo l'ammiccamento di ERIC ROBERTSON DODDS nel suo famoso *The Greeks and the Irrational*, Los Angeles, University Press, 1951 (ultima ed. italiana Milano, Rizzoli, 2009, p. 37).

81 Per la tradizione dei fenomeni d'intreccio delle cappelle musicali fra potere laico e civile cfr. *Cappelle musicali fra corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento*, atti del convegno internazionale (Camaiore, 21-23 ottobre 2005) a cura di Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni e Andrea Chegai, Firenze, Olschki, 2007, pp. 26-27.

una lettura troppo univoca, ma doveva leggere la sensibilità spirituale del proprio tempo per cogliere modalità differenti e funzionali con le quali presentarsi ai sudditi. Il soccorso offerto dalle processioni della Compagnia del Crocifisso si presentava in questo senso efficacissimo, poiché la partecipazione dello stesso duca in vesti di umile devoto rovesciava per un giorno le gerarchie di potere e gli permetteva di presentarsi ribaltando i valori mondani stigmatizzati dai frati predicatori, mostrandosi anzi più umile degli umili. È facile collegare tutto questo all'insistenza sui temi della mendicanza e della misericordia che tornano nelle tele di Bartolomeo Schedoni, pittore favorito di Ranuccio, ed entrambi alla volontà di opposizione alle eresie di stampo riformistico in varia forma già apparse da decenni anche nel Ducato[82], essenziale a un principe che nelle grida di materia giuridica si avvaleva del titolo di «Sanctae Romane Ecclesiae Vexilliferus». E lo stesso Alberto Draghi nell'orazione al Crocifisso non dimentica una frecciata polemica ai riformisti che sostengono «di non orare, perché Iddio in petto a deffinito quanto vuol fare»[83].

L'interfaccia di questa esigenza di difesa della moralità e della severità spirituale è l'attivismo delle congregazione e dei predicatori degli ordini regolari, che nel vuoto lasciato dall'assenza del vescovo cercano più che mai nel duca un punto di riferimento. Inevitabile la risposta del principe: nel pieno della politica di consolidamento dello Stato, in un quadro ancora confuso di poteri, con strumenti giuridici ed economici in formazione, l'utilizzo di confraternite come promotrici di momenti devozionali vistosi – ampliandone le opportunità della predicazione, focalizzando momenti di culto di particolare solennità – avviene attraverso un lento inserimento del potere del sovrano nella vita di queste istituzioni. In casi del genere l'azione di Ranuccio si realizza per slittamenti progressivi, con un fare che ricalca quello usato per controllare gli Anziani della Comunità, come già stato evidenziato a suo tempo dal Sabbadini[84]: il duca faceva in modo che nei bussolotti per il sorteggio degli Anziani finissero sempre i nomi di alcuni uomini di fiducia, che guarda caso risultavano regolarmente estratti. Due casi fra non pochi e fra i più precoci, quello di Flaminio Lalatta mandatario della Confraternita del Crocifisso e congregato della Steccata nel 1593; e quello di Muzio Colla che nel 1592 è

82 Su Schedoni e i rapporti con la committenza ducale di Parma: FEDERICA DALLASTA, CRISTINA CECCHINELLI, *Bartolomeo Schedoni*, Parma, Fondazione Monte di Parma, 1999, soprattutto pp. 49-56 e 78-83; ID., *Bartolomeo Schedoni a Parma (1607-1615). Pittura e Controriforma alla corte di Ranuccio I Farnese*, Fontevivo, TLC, 2002, con considerazioni anche sul contesto religioso di quegli anni in città. Cfr. a proposito dei rapporti fra propaganda ducale ed eresia LUCA CERIOTTI, FEDERICA DALLASTA, *Appunti su eresia e fede nelle arti figurative a Parma (1520-1750)*, in "Aurea Parma", XCII, fasc. I (gen.-apr. 2008), pp. 13-42, in partic. pp. 21-27.

83 DRAGHI cit., c. 15v.

84 ROBERTO SABBADINI, *La grazia e l'onore*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 83-91.

contemporaneamente massaro della Cattedrale, congregato della Steccata e Anziano del Comune[85]; e si potrebbe andare avanti con Francesco Cusani o Girolamo Balestrieri, Anziani del Comune e congregati della Steccata nel 1601[86], e così via.

Allo stesso modo, formati canali intercomunicanti di uomini e poteri, il principe era in grado di cominciare a controllare lentamente anche maestri di cappella, cantori e strumentisti da affidare alle principali cappelle musicali sacre della città. Lo stesso Girolamo Fragnano che raccomandava nel 1613 il cantore Eleuterio Guazzi alla Steccata per conto del principe, di cui dicevamo prima, era anche un Anziano del Comune di fiducia di Ranuccio. La mappa che ne risulta non è una campitura di territorii conquistati ma una sorta di pelle di zigrino, sulla quale identificare percorsi e connessioni che tendevano a rendere sempre più omogenei gli organici delle principali solennità religiose cittadine, sempre più affidate alla policoralità, sempre più spesso dirette da facce note come Dillen o Palmartz, sempre più spesso cantate dagli stessi componenti. Si veniva così a formare una sorta di «sound» ufficiale, o comunque una sonorità caratteristica degli ensembles di matrice ducale che andavano a combaciare in ampia misura anche con quelli della Steccata, in parte del Duomo stesso e dagli ultimi anni di Ranuccio anche con gli organici della Compagnia del Crocifisso. Un suono coincidente con un'identità di potere, con un «mecenatismo devozionale» di cui la città sentiva il bisogno. E un suono nel quale la fastosità non contraddiceva la compunzione: passaggio essenziale per comprendere la mentalità musicale del primo scorcio del XVII secolo e a Ranuccio certamente chiarito dalla visita romana del 1598, quando constatò che devozione oratoriana e splendore sonoro della Cappella Giulia non erano incompatibili fra loro[87].

A questa sonorità delle grandi istituzioni faceva da complemento quella talvolta più avvolgente e carnale delle chiese meno ricche, specialmente laddove si avvaleva degli archi, che profumavano del mondo della musica profana. Un caso come quello della messa del 1588 alle Cinque Piaghe alla presenza della duchessa, con cantori castrati e violino, può essere certamente interpretato all'interno della circoscritta fortuna degli strumenti ad arco in città, limitata all'*entourage* di corte su importazione di gusto fiammingo, ma anche come segnale di commistione dell'elemento profano a quello sacro nel momento in cui entravano in gioco i

85 Rispettivamente: ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXV, bb. 1 e 45; AOC, *Ordinazioni*, libro 7° (1580-1604), passim; e AFDPr, *Mandati*, 1592; AOC, *Ordinazioni*, libro 7°, passim; ASPr, *Comune*, *Ordinazioni*, vol. 93 (1592).

86 AOC, *Ordinazioni*, libro 7°, passim e ASPr, *Comune, Ordinazioni*, vol. 101. Ringrazio la dr.ssa Francesca Mazzoli (Archivio Ordine Costantiniano) per la collaborazione.

87 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Urb. Lat. 1066*, cc. 549r, 557r (servizi di cantori papali a Ranuccio, luglio 1598) e *Cappelle musicali fra corte, stato e Chiesa*, cit., p. 291 n. 21.

sovrani. Diversi anche i codici teatrali. La dimensione scenica delle grandi istituzioni religiose era prima di tutto quantitativa e visiva: grandi apparati, ampio volume sonoro, effetti spaziali, posizionamento scenografico; quella nelle chiese meno cospicue mirava ovviamente alla qualità e al timbro: strumenti ad arco accanto o più spesso in alternativa ai fiati, organici ridotti, raccoglimento acustico, canto più cameristico. In entrambi i casi, sempre con il supporto dell'organo. Ma fra la *grandeur* praticata delle cappelle tipo Duomo o Steccata e il raccoglimento delle piccole cappelle erano – e non paradossalmente – queste ultime a divergere dai suggerimenti tridentini, poiché per orecchie controriformiste (ma non per tutti i fedeli) il «profanum» era più nel timbro che nella melodia o nello sfarzo[88]. Stanti le cifre, la musica delle processioni della Confraternita del Crocifisso si pone in una dimensione intermedia per qualità e quantità fra questi due modi di religiosità musicale, e permetteva al principe di far convergere sulla propria persona tutte le soluzioni simboliche e tutte le certezze psicologiche della sfaccettata devozione cittadina. Questo atteggiamento sarà destinato a evolversi e a maturare sotto Odoardo e Ranuccio II fino ai primi anni del XVIII secolo, e costituirà per lungo tempo una misura del sistema potere politico–ricettività musicale sacra nel ducato di Parma. L'acquisizione della Steccata da parte di Francesco I Farnese come chiesa dell'ordine cavalleresco ducale nel 1718 compirà, proprio al tramonto della dinastia e con un gesto clamoroso, il disegno abbozzato da Ranuccio un secolo prima.

88 È appena il caso di ricordare ancora una volta l'annotazione uscita dalla sessione tridentina del 10 settembre 1562: «Quae vero rythmis musicis atque organis agi solent, in iis nihil prophanum, sed hymni tantum et divinae laudes intermisceatur», per cui non è lo spunto profano per la costruzione di musica sacra ma la commistione sonora o testuale a far arricciare il naso ai padri conciliari.

Tavola 1
SPESE PER LITURGIE MUSICALI DELLA COMPAGNIA DEL CROCIFISSO DOCUMENTATE DAL 1585 AL 1591

Sono indicati nell'ordine data, destinatario, impiego, compenso in lire e soldi, causale. I riferimenti fra parentesi non sono espressi dal documento ma dedotti. Il punto interrogativo indica, naturalmente, che il dato fra parentesi è dubbio.

*Le cifre monetarie con * sono espresse in lire imperiali laddove indicato dal documento.*

Fonti: BPPr, Ms. Parm. 1193/2 (per il 1564-66); ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXXV, 45, 46;

1564-66	Stefano Alessandrini	(maestro di cappella)		
1585, 22 aprile	Ottavio Boroni	(organista)	8,00	(Giovedì Santo 1585?)
1585, 28 giugno	Fabio	trombone	10,00	(Ottava Corpus Domini 1585?)
1585, 28 ottobre	Ferrante	trombone	6,06	(Esaltazione Croce 1585?)
1585, 29 ottobre	Ottavio Boroni	(organista)	7,20	(Esaltazione Croce 1585?)
1585, 3 novembre	musica		3,10	(Comm. Defunti 1585?)
1588, 28 gennaio	Pietro Ponzio	(maestro di cappella)	28,80	Esaltazione Croce 1587
1588, 14 aprile	Frate Basilio	(carmelitano)	12,11	Processione Giovedì Santo (1588)
1588, 3 novembre	musica		10,00	(Comm. Defunti 1588?)
1589, 11 giugno	frati del Carmine	(cantori)	10,00	Ottava Corpus Domini (1589)
1589, 27 giugno	organista del Carmine	(cantori)	2,00	Ottava Corpus Domini (1589)
1589, 15 settembre	Giovanni Maria Bettini	(cantore)	8,00	Esaltazione Croce (1589)
1589, 15 settembre	organista del Carmine		2,00	Esaltazione Croce (1589)
1590, 2 maggio	Fedele Rizzi	(sacrestano)	31,19	(Giovedì Santo 1590?)
1590, 20 luglio	trombette		4,00	Ottava Corpus Domini (1590)
1590, 15 settembre	Fra' Ortensio da Bologna	(maestro di capp.?)	14,40	Ottava Corpus Domini (1590)
1591, 28 aprile	Fra' Ortensio da Bologna	(maestro di capp.?)	3,12	Quarant'Ore (1591)
1591, 28 aprile	musica		28,80	Giovedì Santo (1591)
1591, 18 giugno	trombetti e campanaro		5,10	(Ottava Corpus Domini 1591?)
1591, 28 luglio	Fedele Rizzi	(sacrestano)	57,17	Ottava Corpus Domini (1591)

Tavola 2
SPESE PER LITURGIE MUSICALI DELLA COMPAGNIA DEL CROCIFISSO DOCUMENTATE DAL 1592 AL 1622

Fonti: ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXXV, 45, 46

1593, 27 aprile	Gottfried (Palmartz)	(maestro di cappella)	29,00	(Giovedì Santo 1593)
1593, 22 maggio	Gottfried Palmartz	(maestro di cappella)	7,00	(?)
1593, 11 ottobre	Gottfried Palmartz	(maestro di cappella)	14,12	Quarant'Ore 1593
1593, 9 novembre	frati del Carmine		18,30	(commemorazione Defunti? 1593)
1594, 9 aprile	Gottfried Palmartz	maestro di cappella	50,80	Giovedì Santo (1594)
1594, 27 luglio	trombette Comune		8,00	Ottava Corpus Domini (1594)
1594, 14 settembre	Fra' Angelo Buccelini	(maestro di cappella)	14,12	Quarant'Ore (1594)
1595, 29 marzo	Fra' Angelo Buccelini	(maestro di cappella)	58,80	Giovedì Santo 1595
1595, 21 ottobre	Guillem Dillen	(maestro di cappella)	21,18	Quarant'Ore 1595
1596, 12 gennaio	Guillem Dillen	(maestro di cappella)	29,40	Commemorazione Defunti 1595
1596, 17 aprile	Gottfried Palmartz	(maestro di cappella)	88,12	Giovedì Santo 1596
1596, 13 settembre	organista		2,00	(Esaltazione Croce 1596)
1596, 12 ottobre	Gottfried Palmartz	(maestro di cappella)	29,40	Esaltazione Croce 1596
1597, 3 marzo	Gottfried Palmartz	(maestro di cappella)	51,20	Commem. Defunti e Quarant'Ore 1596
1597, 20 maggio	sacrestano		15,18	Quarant'Ore al Duomo 1597
1597, 4 agosto	trombette		8,00	Ottava Corpus Domini (1597)
1598, 3 marzo	Gottfried Palmartz	"cantor"	90,00	(per il 1597?)
1598, 26 marzo	Andrea Salati	musica	55,00	Giovedì Santo (1598)
1599, 12 aprile	frati del Carmine		21,18	Giovedì Santo (1599)
1600, 6 aprile	Gottfried Palmartz	(maestro di cappella)	58,80	(Giovedì Santo 1600?)

1601, 13 febbraio	Guillem Dillen	(maestro di cappella)	40,00	Quarant'Ore (1601?)
1601, 25 aprile	Gottfried Palmartz	(maestro di cappella)	100,00	Venerdì Santo 1601
1601, 28 aprile	musici		48,90	Giovedì Santo 1601
1601, 26 ottobre	Gottfried Palmartz	(maestro di cappella)	29,40	Quarant'Ore 1601
1601, 29 novembre	Fra' Alessio (Ognibene)	procur. Carmine	13,00	Anniversario confraternita
1601, 11 dicembre	Gottfried Palmartz	(maestro di cappella)	43,16	(?)
1602, 20 aprile	Orlando Palmartz	(maestro di cappella)	100,00	Venerdì Santo 1602
1602, 6 novembre	Fra' Alessio Ognibene		14,12	Esaltazione Croce 1602
1602, 17 novembre	Guillem Dillen	(maestro di cappella)	18,00	Commem. Defunti (1602)
1603, 20 ottobre	Guillem Dillen	(maestro di cappella)	17,00	Quarant'Ore (1603)
1604, 17 aprile	musici		71,10	Giovedì Santo (1604)
1605, 20 luglio	Alfonso Cavalli	musico	62,00	(Ottava Corpus Domini 1605)
1606, 28 marzo	Fra' Angelo del Carmine	maestro di cappella	21,00	(Giovedì Santo 1606)
1606, 23 giugno	Alfonso Cavalli		36,10	(Ottava Corpus Domini 1606?)
1608, 27 settembre	Fra' Alessio Ognibene	(maestro di cappella)	18,00	Quarant'Ore (1608)
1608, 27 settembre	Fra' Alessio (Ognibene)	(maestro di cappella)	14,00	Commemorazione Defunti (1608)
1609, 23 aprile	Alessandro Boselli	musico	73,00*	Giovedì Santo (1609)
1609, 15 ottobre	Gabriello Baldanzi		20,00	Quarant'Ore (1609)
1609, 7 luglio	Guillem Dillen	(maestro di cappella)	70,00	Ottava Corpus Domini (1609)
1609, 20 ottobre	Gabriello Baldanzi	(maestro di cappella)	12,00	Esaltazione Croce (1609)
1610, 26 giugno	Guillem Dillen	(maestro di cappella)	95,00*	Ottava Corpus Domini 1610
1610, 7 ottobre	Guillem Dillen	(maestro di cappella)	6,15	Per la nascita Alessandro Farnese
1610, 30 ottobre	Gabriello Baldanzi	(maestro di cappella)	30,00	(Esaltazione Croce 1610)
1611, 20 aprile	Gabriello Baldanzi	(maestro di cappella)	70,00	Giovedì Santo 1611
1611, 6 novembre	Guillem Dillen	(maestro di	61,00	Ottava Corpus

		cappella)		Domini 1611
1611, 17 settembre	Gabriello Baldanzi	(maestro di cappella)	14,60	Esaltazione Croce
1612, 15 gennaio	-	musica	113,00	Giovedì Santo (?)
1612, 10 luglio	Guillem Dillen	(maestro di cappella)	70,00	Ottava Corpus Domini 1612
1612, 23 luglio	trombette		8,00	Ottava Corpus Domini (1612)
1613, 4 gennaio	Gabriello Baldanzi	(maestro di cappella)	28,00	Commem. Defunti e SS. Croce 1612
1613, 2 maggio	Guillem Dillen	(maestro di cappella)	101,16	Giovedì Santo 1613
1613, 8 agosto	Guillem Dillen	(maestro di cappella)	58,00	Ottava Corpus Domini 1613
1613, 22 settembre	Orlando Palmartz	musico Steccata	43,16	Esaltazione Croce 1613
1614, 21 gennaio	Gabriello Baldanzi	(maestro di cappella)	12,00	Commem. Defunti 1613
1614, 11 aprile	Guillem Dillen	(maestro di cappella)	111,50	Giovedì Santo 1614
1614, 29 giugno	Guillem Dillen	(maestro di cappella)	70,00	Ottava Corpus Domini 1614
1614, 13 ottobre	Fra' Alessio Ognibene	(maestro di cappella)	26,00	Esaltazione Croce 1614
1614, 26 novembre	Fra' Alessio Ognibene	(maestro di cappella)	22,18	Quarant'Ore 1614
1615, 26 gennaio	Fra' Alessio Ognibene	(maestro di cappella)	142,10	Commem. Defunti 1614
1615, 31 maggio	Giovanni Fontana	(maestro di cappella)	88,12	Giovedì Santo (1615)
1615, 20 luglio	Giovanni Ambrosio	(maestro di cappella)	72,00	Ottava Corpus Domini (1615)
1615, 16 ottobre	Fra' Alessio Ognibene	(maestro di cappella)	22,10	Esaltazione Croce (1615)
1616, 11 giugno	Giovanni Ambrosio	(maestro di cappella)	94,50	Ottava Corpus Domini (1616)
1616, 17 settembre	Alessandro Ferrari	(maestro di cappella)	18,10	Esaltazione Croce (1616)
1616, 14 ottobre	Alessandro Ferrari	(maestro di cappella)	20,00	Quarant'Ore (1616)
1616, 10 novembre	Alessandro Ferrari	(maestro di cappella)	15,10	Commem. Defunti (1616)
1617, 7 aprile	Alessandro Ferrari	(maestro di cappella)	104,00	Giovedì Santo (1617)
1617, 2 giugno	Alessandro Ferrari	(maestro di cappella)	70,50	Ottava Corpus Domini (1617)
1617, 15 settembre	Giovanni	(maestro di	16,10	Esaltazione Croce

	Ambrosio	cappella)		(1617)
1617, 14 novembre	Giovanni Ambrosio	(maestro di cappella)	18,10	Commem. Defunti (1617)
1617, 11 dicembre	Giovanni Ambrosio	(maestro di cappella)	24,16	Imm. Concez. e viaggio Alessandro Farnese
1618, 18 aprile	-	-	131,13	Giovedì Santo (1618)
1618, 6 settembre	Guillem Dillen	(maestro di cappella)	100,00	Ottava Corpus Domini (1618)
1618, 29 ottobre	Paolo Camillo Braibanti	trombetta	24,00	per tre mesi
1618, 14 settembre	Alessandro Boselli	(maestro di cappella)	30,00	Esaltazione Croce (1618)
1619, 29 marzo	Giovanni Fontana	(maestro di cappella)	144,13	Giovedì Santo (1619)
1619, 2 maggio	Fra' Alessio Ognibene	(maestro di cappella)	77,00	messe varie
1619, 29 luglio	Giovanni Fontana	(maestro di cappella)	81,00	Ottava Corpus Domini (1619)
1619, 23 settembre	Giovanni Fontana	(maestro di cappella)	30,00	Esaltazione Croce (1619)
1619, 17 ottobre	Giovanni Fontana	(maestro di cappella)	30,00	Quarant'Ore (1619)
1620, 18 aprile	musica		136,15	Giovedì Santo 1620
1620, 15 settembre	Francesco Pio	(maestro di cappella)	23,10	Esaltazione Croce (1620)
1620, 10 ottobre	Giovanni Fontana	(maestro di cappella)	85,00	Ottava Corpus Domini (1620)
1620, 17 ottobre	Giovanni Fontana	(maestro di cappella)	28,00	Quarant'Ore (1620)
1621, 4 gennaio	Gabriello Baldanzi	(maestro di cappella)	17,00	Commemorazione Defunti (1620)
1621, 20 febbraio	Giovanni Fontana	(maestro di cappella)	28,00	Quarant'Ore (1621)
1621, 8 aprile	Giovanni Fontana	(maestro di cappella)	105,10	Giovedì Santo (1621)
1621, 10 aprile	trombette		8,00	"per il 1620"
1621, 22 giugno	Francesco Pio	(maestro di cappella)	74,16	Ottava Corpus Domini (1621)
1621, 25 settembre	Francesco Pio	(maestro di cappella)	20,00	Quarant'Ore (1621)
1621, 11 novembre	Francesco Pio	(maestro di cappella)	30,00	Quarant'Ore (1621?)
1622, 15 gennaio	Gabriello Baldanzi	(maestro di cappella)	21,00	Commemorazione Defunti (1621)
1622, 24 aprile	Francesco Pio	(maestro di cappella)	30,00	Quarant'Ore (1622)
1622, 9 giugno	Francesco Pio	(maestro di	84,00	Ottava Corpus

		cappella)		Domini (1622)
1622, 23 settembre	Francesco Pio	(maestro di cappella)	21,12	Esaltazione Croce (1622)
1622, 23 settembre	Francesco Pio	(maestro di cappella)	28,00	Quarant'Ore (?)

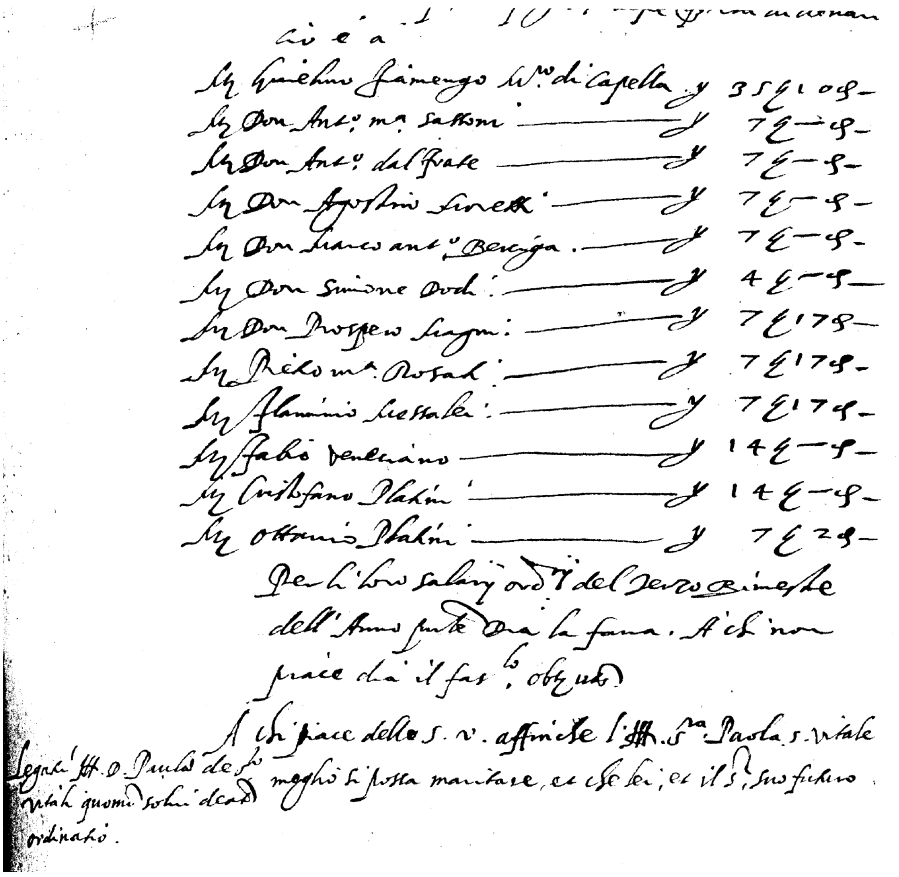


Fig. 1. Parma, Santa Maria della Steccata, lista musica 1580, maestro di cappella Gottfried Palmartz (AOC, *Ordinazioni*, libro 6°)

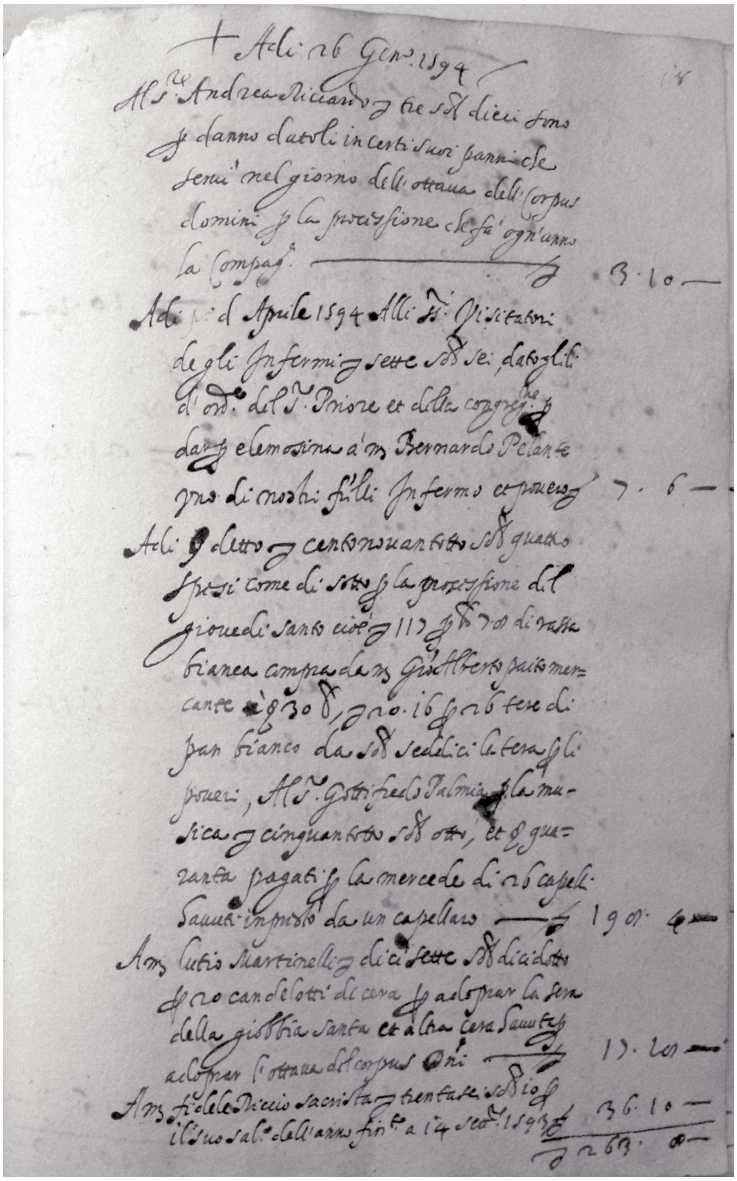


Fig. 2. Parma, Confraternita del Crocifisso, spese per la musica della processione del Giovedì Santo 1594, maestro di cappella Gottfried Palmartz (ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXXV, b. 45, "Libro di spese diverse del tesoriere 1585-1630", p. 18)

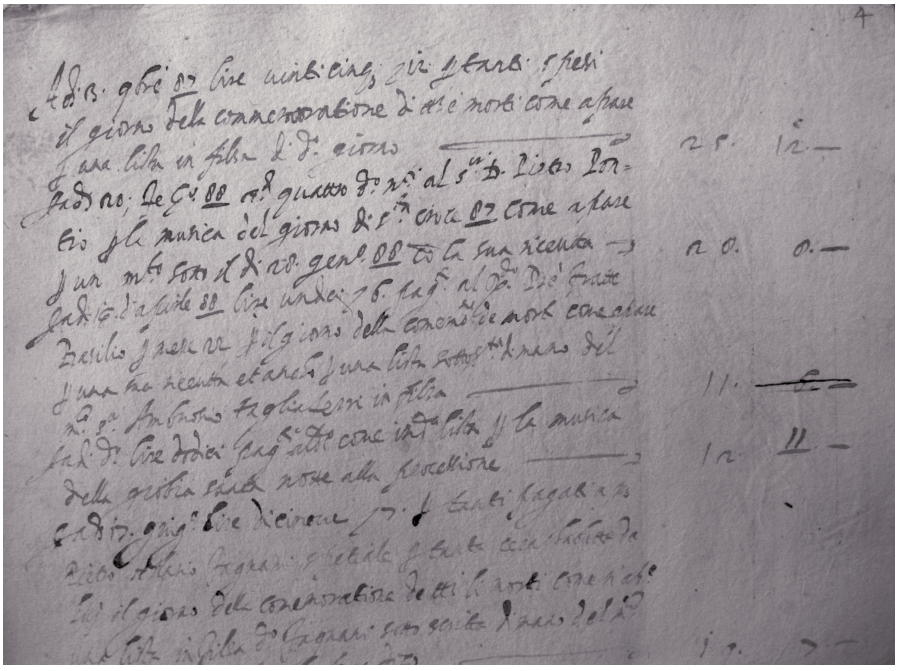


Fig. 3. Parma, Confraternita del Crocifisso, spese per la musica del Giovedì Santo 1588 e pagamento a Pietro Ponzio per l'Esaltazione Croce 1587 (ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXXV, b. 45, "Libro di spese diverse del tesoriere 1585-1630", p. 4)

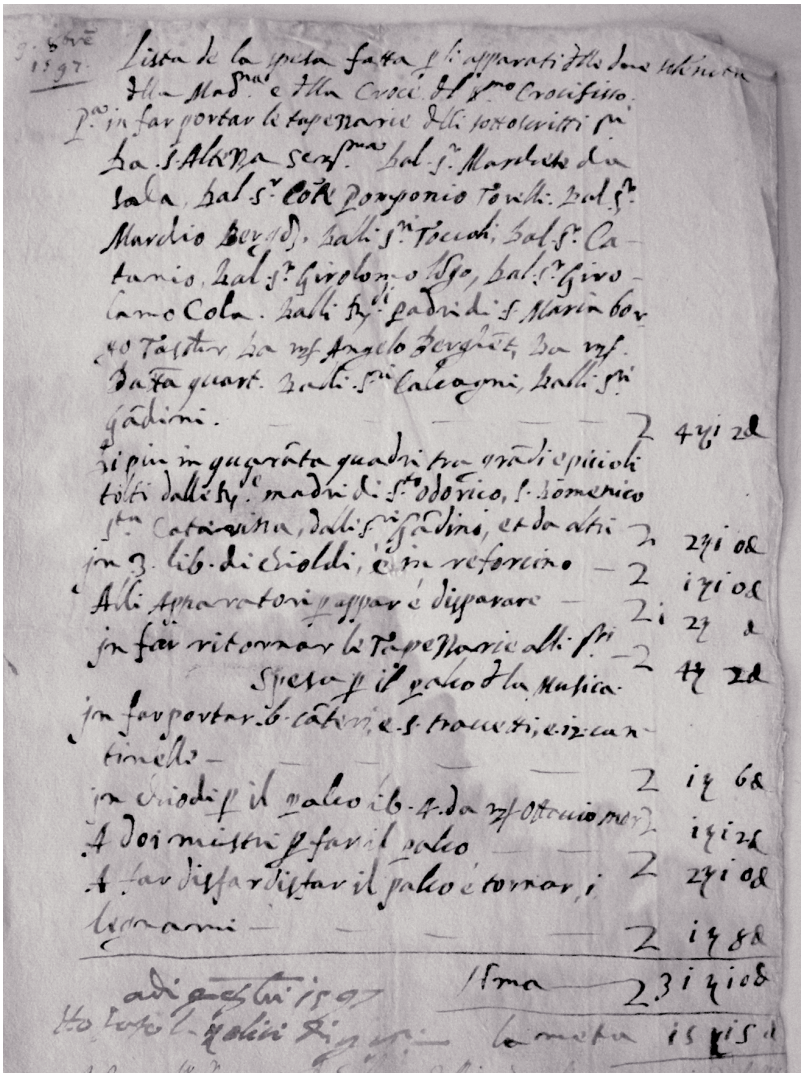


Fig. 4. Parma, Confraternita del Crocifisso, nobili partecipanti alla funzione e spese per palco musica, 9 ottobre 1597 (ASPr, *Conventi e confraternite*, CLXXXV, b. 46)

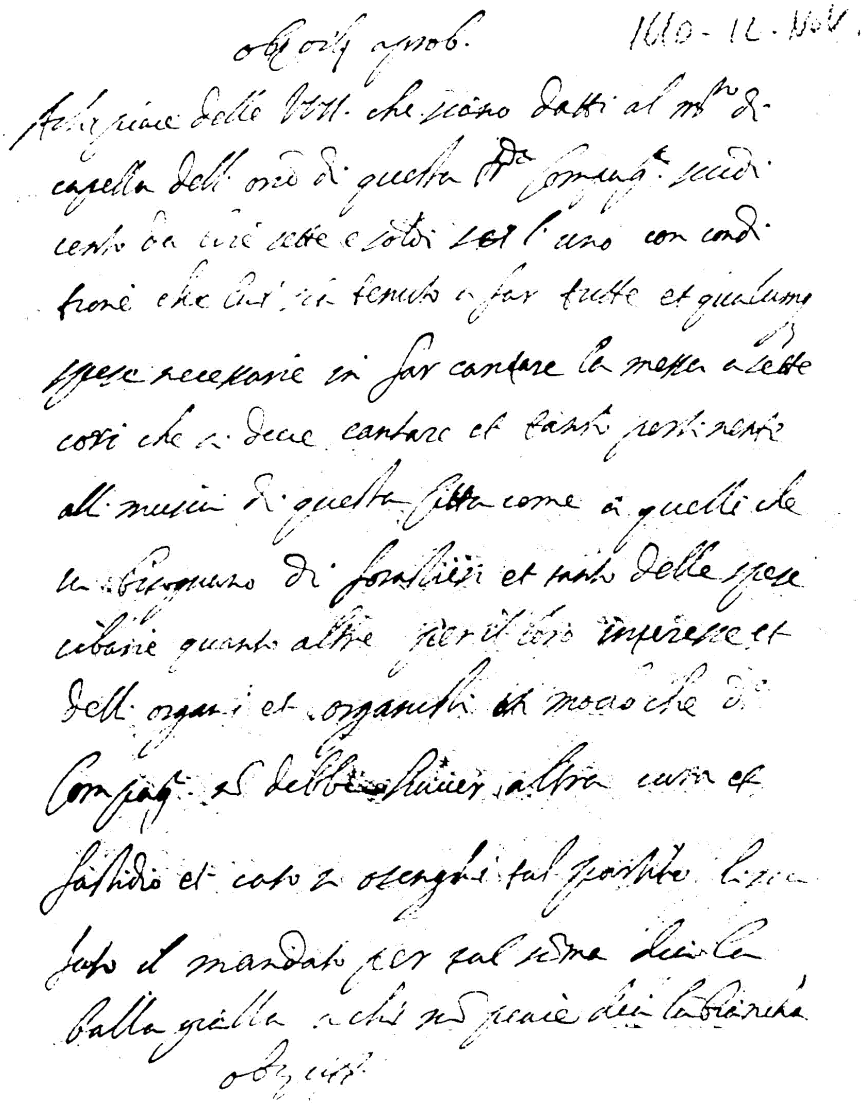


Fig. 5. Parma, Santa Maria della Steccata, pagamento per musica "a sette cori", 12 novembre 1610 (AOC, *Ordinazioni*, libro 8°)

MAURIZIO PADOAN

Organici in Santa Maria della Steccata (1582-1630) e contesto padano. Un'indagine comparata

ORGANICI IN SANTA MARIA DELLA STECCATA (1582-1630) E CONTESTO PADANO. UN'INDAGINE COMPARATA*.

I. Steccata, Duomo e Corte: un singolare esempio di interrelazione.

La vicenda musicale dell'Oratorio di Santa Maria della Steccata, nel periodo inquadrato da questa indagine, ci è nota soprattutto per gli studi pionieristici di Nestore Pelicelli. Le sue ricognizioni sulle fonti documentarie, sebbene spesso

---

* Questo studio rimanda ad un ampio ed articolato progetto di ricerca, iniziato nel 1998, che mi ha consentito di raccogliere una messe imponente di documenti relativi alle attività musicali promosse in alcune delle più importanti realtà padane. 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. Desidero ringraziare quanti, nei vari archivi, hanno reso possibile ed agevolato la mia indagine. In particolare, sono grato al dott. Michele Basile e alla dott.ssa Francesca Mazzoli (Archivio Ordine Costantiniano di Parma), a don Alfredo Bianchi (Archivio della Fabbriceria del duomo di Parma), al dott. Fabio Salvato (Archivio della Presidenza dell'Arca del Santo), a don Giuseppe Zivelonghi (Biblioteca Capitolare di Verona) e a mons. Guido Vigarani (Archivio Capitolare di Modena).
Nelle note farò ricorso alle seguenti abbreviazioni: AOCPr=Archivio Ordine Costantiniano di Parma; ASPr=Archivio di Stato di Parma; AFPr=Archivio della Fabbriceria del duomo di Parma; ADAPd= Archivio antico dell'Arca del Santo di Padova; BCVr=Biblioteca Capitolare di Verona; ACVr=Archivio Storico della Curia Vescovile di Verona; BCBg=Biblioteca Civica «A. Mai» di Bergamo; AFBo=Archivio Fabbriceria di San Petronio di Bologna; ACMo=Archivio Capitolare di Modena; ASMo=Archivio di Stato di Modena.
Abbreviazioni particolari adottate nelle tabelle e nell'Appendice 1: Ch=chitarrone; Cn=cornetto; Cs=castrato; F=falsettista; Fg=fagotto; Fl=flauto; Lir=lirone; lt=liuto; M°=maestro di cappella; Or=organista; R=ruolo del musico; Str=strumenti; Tr=trombone; v=voce/voci; Va=viola da braccio; Vl= violino; Vn=violone; ?=musico del quale non si è potuto individuare il ruolo. Il segno + indica che il musico suona un altro strumento come 'principale', oppure è in primo luogo cantore.
I numerosi contributi del Pelicelli verranno così indicati: NESTORE PELICELLI, *La cappella corale della Steccata nel secolo XVI*, Parma, Fresching e C., 1916= PELICELLI 1916; ID., *Musicisti in Parma nei secoli XV e XVI*, in «Note d'Archivio» VIII (1931), pp. 196-215 e 278-290= PELICELLI, VIII (1931); ID., *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, in «Note d'archivio» IX (1932), pp. 217-246= PELICELLI, IX (1932); ID., *Musicisti in Parma nel secolo XVII. La Cappella Corale della Cattedrale di Parma*, in «Note d'Archivio» X (1933), pp. 32-43 e ID., *Musicisti in Parma nel secolo XVII: La musica alla Corte Farnese*, in «Note d'Archivio» X (1933), pp. 233-248= PELICELLI, X (1933).

imprecise e sommarie, hanno consentito di cogliere alcuni tratti affatto singolari dell'istituzione parmigiana che fondamentalmente rimandano allo straordinario rilievo assunto dalle compiete nel calendario liturgico[1]. Un dato sorprendente anche se commisurato con quanto proposto in altre importanti cappelle dell'Italia settentrionale (segnatamente Santa Maria Maggiore a Bergamo e il Santo a Padova)[2] pure orientate a riconoscere all'ultima ora canonica un ruolo di primissimo piano negli 'obblighi' assegnati ai musici. Gli 'ordini' del 1603[3], in particolare, attestano inequivocabilmente l'elevato indice di frequenza di questi uffici, prescrivendo l'apporto dei musici (cantori e suonatori) nelle compiete celebrate sia nel tempo di Quaresima, sia in tutti i sabati dell'anno. Nondimeno, vent'anni dopo (1623), un aggiornamento degli 'ordini' – non riportato dal Pelicelli – giunge ad estendere il canto delle compiete anche alle domeniche: «in tutti i sabati, et tutte le domeniche [i musici] dovranno cantare solennemente le compiete, con tutti i salmi, et nel fine di esse le lettanie della S.ma Madona»[4]. L'approdo del 1623, in effetti, rivela a tutto tondo un aspetto peculiare della Steccata e questo non soltanto per l'ampio spazio riconosciuto a tali funzioni, sì anche in relazione ad un evento musicale che unisce senza soluzione di continuità l'ambito liturgico con quello devozionale: «Si diranno le lettanie della B. V. con musica immediatamente doppo la compieta, et si tenera scoperta la S.ma Madona mentre si cantaranno […]»[5].

È fin pleonastico osservare come questa implicazione 'mariana' tradisca scopertamente una delle attitudini di fondo dell'Oratorio parmigiano. Un'attitudine riscontrabile senza dubbio anche in altre chiese dedicate alla Madonna, basti pensare alla prassi delle 'orazioni' serali in Santa Maria Maggiore a Bergamo o delle litanie nella Cappella dell'Incoronata nella cattedrale di Vicenza[6]. Eppure il culto mariano pare assumere alla Steccata un'accentuazione, almeno per certi versi, originale. Ad attestare questo assunto, soccorre l'ardente fervore che dovette caratterizzare la solenne incoronazione della sacra immagine della Madonna nel maggio

---

1 JEROME ROCHE, *Musica diversa di Compietà: Compline and its Music in Seventeenth-Century Italy*, in «Proceedings of the Royal Music Association» CIX (1982/83), pp. 60-79: 66-67.

2 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: 14-25.

3 Gli 'ordini' sono riportati in PELICELLI, IX (1932), pp. 217-218.

4 Cfr. Appendice 2, doc. 12.

5 AOCPr, *Ordinazioni 13*,1623-1624, f. 41v.

6 Cfr. VITTORIO BOLCATO, *Un nuovo capitolo della storia musicale del Seicento a Vicenza. La Cappella dell'Incoronata nella cattedrale,* in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin – 13-15 dicembre 1993, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1996, pp. 43-51.

1601, un omaggio suggerito da Gerolamo Paolucci di Calboli (Forlì)[7], un frate che con inarrivabile passione riuscì ad incentivare il culto mariano in ogni dove, in piena assonanza con gli intendimenti della riforma cattolica[8]. (Una delle iniziative più rilevanti riconducibili alla sua predicazione è l'istituzione, nel 1596, della Cappella delle laudi della Beata Vergine Maria nella cattedrale di Cremona)[9]. La cerimonia, improntata a magnificenza, coinvolse tutta la città seguendo le condotte tipiche della festa barocca: dalla processione articolata nei vari ordini civili e religiosi, al suono delle campane, agli spari, al «Te Deum» conclusivo cantato in Steccata. Il vertice assoluto lo si ebbe allorquando il Duca Ranuccio I consegnò le due corone a mons. Cesare Speciani, vescovo di Cremona[10], per l'incoronazione del Bambino e della Madonna[11].

In questo evento straordinario, si può cogliere un'altra variabile fondamentale che interessa il convergere fattuale delle tre principali istituzioni della città: la corte ducale, il duomo e la Steccata. Un convergere che – lungi dal risolversi nella fastosa incoronazione del 1601 – giunge a segnare la storia cinque-secentesca delle attività musicali promosse in Parma. Ed è proprio questa non episodica disposizione che ha costituito un secondo motivo di interesse per gli studiosi. È vero che in tutte le più importanti città la mobilità dei musici rappresenta tanto una costante quanto una risorsa per le cappelle[12]: soprattutto in occasione delle ricorrenze più

---

7 L'iniziativa di padre Gerolamo (Forlì, 1552 – Parma, 1620) non è circoscrivibile all'ambito padano. Per esempio – come osserva Émile Mâle - «on voit, dans les églises de Rome, beaucoup de tableaux où la Vierge porte une couronne incrustée dans la toile». Non è sorprendente che questo frate – definito «apostolo della Madonna» - venga raffigurato in un'incisione mentre porta un quadro ove appare la Vergine incoronata (ÉMILE MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, Librairie Armand Colin, 1932, p. 24). Un suo seguace, il conte di Borgonovo Alessandro Sforza Pallavicino, costituì nel 1638 un cospicuo legato destinato al Capitolo di San Pietro in Vaticano, perché provvedesse all'incoronazione delle immagini mariane più venerate.

8 Come è noto, all'arte religiosa la riforma cattolica attribuisce anche il compito di incentivare il culto mariano in risposta alle posizioni espresse dal protestantesimo (cfr. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente* cit., pp. 29-30).

9 ALBERTO COLZANI, *La Cappella delle Laudi nel Duomo di Cremona*, in ANNALISA LOMBARDI – MAURIZIO PADOAN - ALBERTO COLZANI, *Contributi alla musica lombarda del Seicento*, Bologna, A.M.I.S., 1972, pp. 159-209.

10 Il vescovo di Parma, cardinale Ferdinando Farnese, era fuori sede, a Roma.

11 La descrizione di questa straordinaria cerimonia è proposta da ARNALDO MAROCCHI, *La chiesa della Steccata nella storia,* in *Santa Maria della Steccata a Parma*, a cura di Bruno Adorni, Parma, Artegrafica Silva, 1982, p. 22. Marocchi sottolinea la grande devozione della corte Farnese alla Madonna della Steccata e rileva che dal 1601 «si incominciò a coniare monete del Ducato, le quali portavano sul verso l'effige del Duca e nel retro l'Immagine della Madonna della Steccata» (*ibid.*).

12 Questa mobilità rappresentava anche una importante opportunità economica per i musici e – al tempo stesso - un serio problema per le cappelle, costrette di continuo ad assumere provvedi-

avvertite, il ricorso ad elementi 'forestieri' riesce indispensabile per potenziare gli organici stabili impiegati nei 'concerti'. Tuttavia il modello definito dalle tre istituzioni parmigiane pare collocarsi in altra direzione se si considera che alcuni musici operano, come provvisionati, contemporaneamente a corte, alla Steccata e/o in Cattedrale. Emblematica a questo proposito riesce l'ultima vicenda (1591-1604) di Claudio Merulo che si dispiega in tutte e tre queste istituzioni[13]. Gottfried Palmartz, invece, risulta attivo come organista a corte[14] e nel duomo negli anni 1578-1586[15], per poi approdare come maestro alla Steccata nel 1592. Doppio incarico hanno anche Guglielmo Dillen e Giovanni Lodovico Ramiani. Il primo dirige la cappella ducale e quella dell'Oratorio parmigiano tra il 1576 e il 1582[16]; il secondo è registrato come organista negli archivi delle due istituzioni nel periodo 1581-1586[17]. In questa osmosi, indubbiamente rilevanti, se non decisive, dovettero essere le scelte di indirizzo adottate dalla cappella ducale, almeno fino alla sua soppressione, avvenuta nel 1586, dopo la morte di Ottavio. Soprattutto in quella che Niwa definisce la «fase della maturità» (1573-1586)[18], vale a dire il momento di maggiore stabilità in cui gli organici raggiunsero ampie proporzioni (da 17 a 20 elementi), la cappella ducale s'impose come il polo gravitazionale della vita musicale parmigiana. Con la ripresa del 1591, mi pare che questo ruolo venga meno ancorché i Farnese continuino informalmente a condizionare – soprattutto per quanto attiene all'assunzione dei musici - gli orientamenti della Steccata, la chiesa destinata a raggiungere posizioni di primissimo piano non solo in Parma, ma anche nell'Italia settentrionale. È difficile trovare le ragioni di questa involuzione che si prospetta all'indomani della morte di Ottavio e investe pure il versante delle arti figurative (il numero degli artisti provvisionati viene drasticamente ridimensiona-

---

menti per contenere gli abusi di quanti andavano a servire in altre chiese senza avere chiesto 'licenza'.

13 Cfr. GIUSEPPE MARTINI, *Claudio Merulo.* Regesto documentario di Michele Basile Crispo, Parma, Ordine Costantiniano di San Giorgio, 2005, pp. 212-221 e 281-282.

14 Cfr. SEISHIRO NIWA, *Duke Ottavio Farnese's chapel in Parma, 1561-1586*, Ph.D., International Christian University, Tokyo, 2002, pp. 19-23.

15 PELICELLI, VIII (1931), pp. 211-212.

16 Dillen è maestro di cappella a corte dal 1574 al 1586 e alla Steccata negli anni 1576-1582, cfr. NIWA, *Duke Ottavio Farnese's chapel in Parma* cit. pp.17-23 e PELICELLI, X (1933), p. 34.

17 Ramiani serve nella cappella ducale dal 1566 al 1586, cfr. NIWA, *Duke Ottavio Farnese's chapel in Parma* cit., pp. 14-23; Niwa, erroneamente, legge 'Rimignani'. Alla Steccata, invece, il musico è attivo negli anni 1580-1591, cfr. Appendice 1.

18 SEISHIRO NIWA, *La musica alla corte parmense prima dell'arrivo di Claudio Merulo,* in *A Messer Claudio Musico. Le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1533-1604) tra Venezia e Parma*, a cura di Marco Capra, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 47-64: 49.

to)[19]. Si potrebbe pensare ad una scarsa sensibilità estetica da parte di Ranuccio Farnese, reggente dal 1586 al 1592 e poi duca per un trentennio. In realtà, è probabile che Ranuccio mirasse a contenere le spese se si tiene presente che «un vero e proprio *turning point* nella situazione debitoria dei Farnese si ebbe all'inizio degli anni '90 del XVI secolo»[20]. Ad acuire le difficoltà economiche del ducato intervenne la grave carestia del triennio 1590-1593[21] che pose fine all'*estate di San Martino* parmense[22] e provocò un vero e proprio collasso delle finanze farnesiane. Un dissesto economico che rappresentò una pesante ipoteca per il futuro di tutta una comunità[23] alle prese con l'aumento del prezzo del grano, la svalutazione della moneta 'piccola', l'erosione del potere d'acquisto del salario e il congelamento del costo della manodopera[24].

Nondimeno, l'Oratorio della Steccata non pare avere scontato in modo rilevante gli effetti esiziali di questa crisi. Se prendiamo in considerazione i consuntivi bimestrali che indicano il totale della spesa per i provvisionati, rileviamo un graduale incremento dei valori che, iniziato nel 1586 (£ 151 ca.)[25], si consolida proprio a partire dall'ultimo mandato del 1590 (£ 215 ca.)[26] e progressivamente sale fino a raggiungere £ 372 ca. nel 1599[27]. Si tratta di un esito che solo parzialmente è riconducibile all'ampliamento degli organici. In effetti il numero dei musici, sia pure con qualche momento di flessione, tende in questo ultimo decennio del seco-

19 Cfr. MARZIO ACHILLE ROMANI, *Finanza pubblica e potere politico: il caso dei Farnese (1545-1593)*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza / 1645-1622*, a cura di Marzio A. Romani e Amedeo Quondam, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1978, I., pp. 3-41: 33.

20 *Ibid.*, p. 38.

21 MARZIO A. ROMANI, *La carestia del 1590-93 nei ducati padani: crisi congiunturale e/o crisi di struttura?*, in *Studi in onore di Gino Barbieri. Problemi e metodi di Storia ed Economia*, 3 voll., Pisa, IPEM, 1983, III, pp. 1305-1323. Su un piano più generale, cfr. NICHOLAS S. DAVIDSON, *Northern Italy in the 1590s*, in *The European Crisis of the 1590s: essay in comparative history*, ed. by Peter Clark, London, G. Allen & Unwin, 1985, pp. 157-176.

22 Dopo il trattato di Gand del 1556 che consente ad Ottavio Farnese di imporre definitivamente la propria autorità nel ducato, l'economia parmense, ancorché prevalentemente agricola, ha la possibilità di crescere per alcuni decenni, come provano i frequenti incrementi salariali ottenuti dai lavoratori edili nel periodo 1560-1589 (MARZIO ACHILLE ROMANI, *Nella spirale di una crisi. Popolazione, mercato e prezzi a Parma tra Cinque e Seicento*, Milano, Giuffrè, 1975, p. 255). La fortunata definizione (*estate di San Martino*) si deve a Carlo Maria Cipolla che la propose per indicare una fase di congiuntura favorevole per l'economia lombarda negli anni 1614-1618 (CARLO MARIA CIPOLLA, *Introduzione,* in *Storia economica italiana*, a cura di Carlo Maria Cipolla, Torino, Einaudi, 1959, p. 17).

23 ROMANI, *La carestia del 1590-93* cit., p. 1321.

24 ROMANI, *Nella spirale di una crisi* cit., p. 232.

25 Ultimo semestre (AOCPr, *Mandati 37*, 19 dicembre 1586).

26 *Ibid.*, I febbraio 1590.

27 Ultimo semestre (AOCPr, *Mandati 39*, 17 dicembre 1599).

lo a crescere (cfr. tab. 1). Ma - negli anni 1592-1595 - si registrano aumenti che, pur interessando un gruppo di cantori e strumentisti abbastanza limitato, incidono sul bilancio poiché – in alcuni casi – riescono apprezzabili. D'altro canto, che la linea di tendenza volga al rialzo è provato anche dai mandati di Gottfried Palmartz. Assunto nel 1592, il maestro fiammingo percepisce 102.4 lire a bimestre, molto di più del compenso (£ 59.3.4 a bimestre) assegnato al suo predecessore Pietro Ponzio.

Affatto diverso risulta il quadro della cattedrale. Sulla scorta dei documenti da me individuati, pare difficile sostenere che nell'ultima decade del Cinquecento fossero attivi organici salariati. Solo qualche tempo prima, nel periodo 1583-1586, vi è evidenza di un gruppo di sette-otto provvisionati, cantori e strumentisti, che con l'organista Gottfried Palmartz costituisce certamente un insieme stabile. (Tra i nomi che compongono tale insieme, figurano tre musici che servivano alla Steccata prima della cassazione della cappella avvenuta il 20 aprile 1582[28]). In mancanza di indicazioni da parte delle fonti, possiamo ipotizzare che le attività musicali del duomo, per quanto concerne l'ambito ordinario, facessero riferimento a quanti, con mansioni diverse, prestavano servizio nella cattedrale (dai sacerdoti ai chierici). Un contributo poteva inoltre essere dato da alcuni musici che, finita la loro carriera alla Steccata, acquisivano un beneficio ecclesiastico in duomo e costituivano quindi un'importante risorsa per la cappella[29]. Nel '600 non emergono sostanziali mutamenti di prospettiva. Tuttavia in un mandato del 1603[30] - relativo alla celebrazione più importante del calendario liturgico, l'Assunzione di Maria –, tra i numerosi musici ingaggiati per l'occasione figurano sette «reverendi del duomo»[31]. Il fatto che questi 'reverendi' vengano pagati sembra confermare l'assenza in cattedrale di un organico composto da elementi provvisionati. Altrimenti non si riuscirebbe a spiegare la ragione di tali compensi. È più che probabile, quindi, che i sette 'reverendi' in questione venissero gratificati in relazione al loro impegno straordinario nei 'concerti' proposti in tale rilevante solennità mariana[32]. In

---

28 Sono Ottavio Platini, Cristoforo Platini e Fabio Verdelli. I primi due faranno ritorno alla Steccata nel maggio 1587 (cfr. RUSSEL EUGENE MURRAY, *The voice of the composer: Theory and practice in the works of Pietro Pontio*, Ph.D., 2 voll., Ann Arbor, 1981, I, pp. 127-128. Cfr. anche Appendice 1.

29 MURRAY, *The voice of the composer* cit., I, p. 23.

30 Ho affrontato questo tema nella mia recente indagine su *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca: Santa Maria Maggiore a Bergamo e la cattedrale di Parma (1637-1659)*, in *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 e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2008, pp. 505-639: 527-529.

31 7 su un totale di 26 musici; cfr. AFDPr, *Cartella* 3, 1603-1610, 30 agosto 1603.

32 È interessante notare che due di questi 'reverendi', il basso Cesare Orso e un non meglio identificato tenore Accorsio, figurano gratificati in molte delle festività successive.

quest'ottica dovrebbero porsi anche altri mandati successivi che pure registrano retribuzioni per i «sacerdoti del duomo» (Corpus Domini del 1604)[33] e per «sei preti della Chiesa» (feste di Natale del 1614)[34]. Più problematica riesce l'interpretazione di un'altra lista-spesa, che riporta un compenso dato per «una amorevolezza alli musici del domo senza li quali spesse volte non havrebbe possuto cantare» (feste di Natale del 1612)[35]. In questo documento, infatti, si parla non di 'sacerdoti' o di 'preti', ma di musici. Eppure, se si riconosce come legittimo l'assunto di fondo, cioè a dire che in duomo vi fossero dei preti e dei chierici[36] in grado di esercitare il ruolo di cantore o di suonatore, nonostante venissero attribuite ad essi mansioni diverse, il termine 'musici' (proposto nel 1612) pare perdere il connotato proprio di uno specifico profilo professionale. Sulla scorta della documentazione disponibile, soltanto nel biennio 1635-1636 emergono indicazioni che attestano – nonostante qualche incertezza interpretativa – la presenza in duomo di un gruppo di provvisionati definiti 'ordinari'.

Ma – al di là di tutte le incertezze che solo una ricognizione archivistica più fortunata potrebbe risolvere – vi è un aspetto oltremodo interessante che rimanda all'apporto – ben suffragato dalle fonti – dei musici della Steccata ai 'concerti' proposti in duomo nelle ricorrenze più rilevanti dell'anno quali – in ordine d'importanza – l'Assunzione di Maria, il periodo pasquale, il Corpus Domini e il Natale. Un apporto che si propone già nell'ultima decade del XVI secolo, ma che giunge a proporzioni notevoli nel '600. Ed è proprio questo dato ad accertare un chiaro mutamento nelle dinamiche della vita musicale parmigiana. A partire dagli anni Novanta del '500, la Steccata assume una posizione dominante rispetto alle altre due realtà rappresentate dalla cattedrale e dalla corte. Soprattutto, nel primo Seicento, ove gli organici dell'Oratorio si impongono a tutto campo, è evidente come l'*écart* sia forte anche nei confronti della cappella ducale. Un *excursus* sulle fonti, mostra come il numero dei musici provvisionati dal Duca, sia nettamente inferiore a quello dei salariati dell'Oratorio. Inoltre, gran parte di essi è inquadrata anche tra i salariati della Steccata[37]:

---

33 5 su un totale di 23 elementi (*ibid.*, 4 luglio 1604).

34 AFPr, *Busta 4*, 31 dicembre 1614.

35 AFPr, *Cartella 3*, 30 dicembre 1612.

36 Ho trovato un solo mandato (Corpus Domini 1634) in cui i soprani vengono definiti «del Duomo» (cfr. PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca* cit., p. 528).

37 Si svolge in ambito del tutto ducale, negli anni 1603-1606, l'attività dell'interessante compagnia dei violini composta da Camillo Dosio, Giovanni Battista Morlacchino, Gio. Francesco Arola, Giuseppe Morandino ed Ottavio Dosio, cfr. PELICELLI, X (1933), p. 233. Questo gruppo sembra replicare – a circa trent'anni di distanza – l'esperienza dei «cinque violini» che servirono a corte, con mansioni diverse, negli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento (NIWA, *La musica alla corte parmense prima dell'arrivo di Claudio Merulo* cit., pp. 51-52 e 59). Tra i pochissimi musici

Musici[38]	**ruolo**	**Steccata**	**Corte**
Palma Orlando	M°	1602-1619	1614-1619
Gardelli Giuliano	B	1608-1630	1624-1630
Bonizzi Vincenzo	Or/ M°	1610-1614 / 1619-1630†	1598-1630†
Galli Alessandro	Cs	1610-1630	1615-1624 / 1628-1630
Trambaglio Alessandro	Cs	1611-1628	1611-1624 / 1627-1628
Boselli Alessandro	C	1612-1630†	1620-1630†
Guazzo Eleuterio	T	1613-1615 /1618-1622†	1618-1622†
Fabi G. Ambrogio	T	1614-1629	1620-1629
Marini Biagio	Vl	1621-1623	1621-1623
De Monte Vittorio	B	1623-1630†	1627-1630†
Felice Luini	B	1625-1630†	1626-1630†

Se si eccettua Vincenzo Bonizzi, il servizio prestato dai musici nella basilica è anteriore e di più lunga durata rispetto a quello svolto a corte. Solo nel caso di Biagio Marini si ha una coincidenza assoluta dei due parametri. La 'condotta' del violinista bresciano offre una testimonianza molto chiara di questa sovrapposizione istituzionale, prevedendo in un'unica scrittura due compensi mensili distinti: quattro scudi erogati dall'amministrazione farnese, quattro «dalli Agenti» dell'Oratorio[39]. Un tratto interessante, registrato dalla tabella, è poi costituito dalla presenza nelle due cappelle dei castrati Alessandro Galli e Alessandro Trambaglio: un doppio incarico, il loro, che potrebbe spiegare il rilevante ruolo esercitato da questa tessitura vocale negli organici dell'Oratorio[40].

---

non legati alla Steccata nel primo trentennio del secolo, vanno ricordati Cesare Bassani, Benedetto Ferrari, Santino Garsi, Donino Garsi ed Andrea Falconieri.

38 Il quadro è orientativo. Tuttavia sono convinto che più approfondite indagini sulla cappella ducale potrebbero solo ridefinirlo e quindi non mutarlo negli aspetti fondamentali. Per i dati relativi ai musici riportati nel prospetto, cfr. Appendice 1.

39 Cfr. Appendice 2, doc. 1.

40 È sintomatico che l'assunzione di questi due castrati avvenga su suggerimento del Duca. Nel caso di Alessandro Galli – per giustificare l'ingaggio – la Congregazione mette in relazione il mantenimento e la crescita delle attività musicali con il decoro, l'intensificazione della devozione e la reputazione della città, sulla base di stilemi di carattere ideologico estremamente invalsi e condivisi nel Barocco italiano: «Essendo di molto decoro et d'accrescimento di devotione all'oratorio di questa R.da Compagnia e di grandissima reputatione a questa Città di conservare et mantenere la musica et di acrescerla di qualche bona parte secondo che apporta il bisogno et che vengono offerte ale SS.VV. essendo stato esibito dal ser.mo sig.r Duca nostro ms Alessandro di … [spazio nell'originale] piacentino giovane castrato che canta il soprano per non abusare del favore che offerisce S.A. ser.ma di voler concedere questo giovane et per le altre cause dette di sopra. Pero a chi piace delle SS.VV. che sia amesso et acetato nella musica il sodetto ms Alessandro con salario di scudi quatro il mese da lire sette e soldi sei l'uno dia la balla gialla a chi non piace dia la biancha. Omnibus uno refragrante» (AOCPr, *Ordinazioni 8*, 1605-1612, 23 giugno 1610, f. 420).

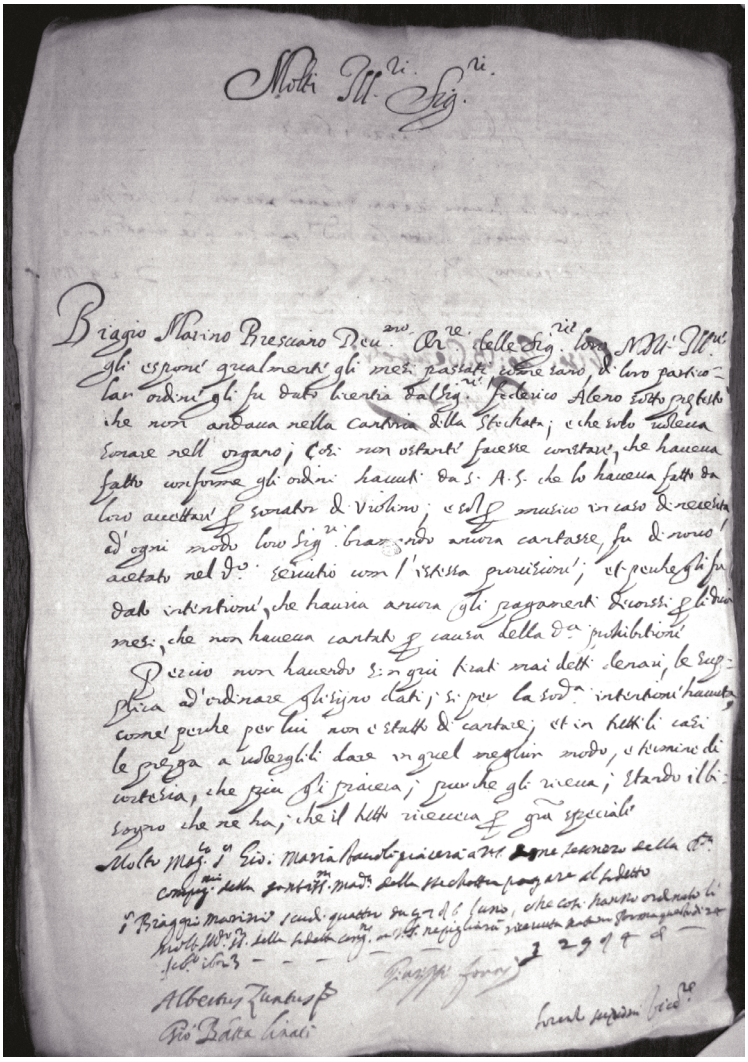


Fig. 1 – Memoriale scritto da Biagio Marini nel 1623 (cfr. Appendice 2, doc. 1)

Da un punto di vista generale, è evidente che l'impegno su due fronti implica la possibilità di conciliare le mansioni sulla base di una soglia di compatibilità definita dalla diversità degli ambiti di riferimento (corte e chiesa). Per quanto attiene all'attività del Bonizzi, tuttavia, questa soglia presenta margini più limitati, soprattutto negli anni 1619-1630, in quanto il musico in tale arco temporale assume le cariche di maestro ed organista alla Steccata e continua ad operare in duomo e a corte. Non è casuale che – come vedremo più avanti (III.1.2.) – i reggenti dell'Oratorio affianchino al Bonizzi un «substituto» all'organo[41] ed un «sottomaestro»[42].

II. Una vicenda contraddittoria.

II.1. *La cesura del 1582*.

L'arco temporale inquadrato in questa ricognizione implica due nette cesure (1582 e 1630) nel *continuum* cinque-secentesco. Se la seconda (1630) risulta pienamente giustificata in relazione alla grande epidemia che sconvolse drammaticamente l'Italia settentrionale, la prima può riuscire affatto arbitraria laddove non la si riconduca alla vicenda cinquecentesca della cappella parmigiana. In effetti nell'Oratorio, il 20 aprile 1582 si registra la cassazione, «per degni rispetti», di tutti i musici «di canto figurato» ad eccezione dell'organista[43]. Purtroppo le fonti archivistiche sono elusive e non precisano quali ragioni abbiano determinato l'assunzione di un così grave provvedimento. Di certo, tali ragioni non sono da ascrivere né a problemi di carattere finanziario né all'opportunità di selezionare in modo drastico cantori e suonatori. Sul primo versante, infatti, non abbiamo notizia di una sia pur breve crisi economica[44], mentre sul secondo interviene il tratto

---

41 Pietro Paolo Canti è «substituto» a partire dal 1619 (cfr. Appendice 1).

42 Nel 1620 Baldassarre Conti viene indicato come «substituto del maestro di capella». Alla fine del 1620 è affidato a Ippolito Politi il compito di battere «su l'organo» allorquando Bonizzi è impegnato a suonare (cfr. Appendice 1). È superfluo osservare che questi due incarichi indicano una chiara distinzione nella 'direzione' dei musici posti in cantoria e 'in organo'. Alla morte del Conti, nel 1626, è Alessandro Ferrari ad esercitare il ruolo di «sotto Maestro di Capella à battere su la Cantoria» (cfr. Appendice 1).

43 «A chi piace delle S.V. che per degni rispetti sia levata la musica di canto figurato dell'Oratorio di q.ª R.da Compagnia et che tutti li Musici et Cantori di detta Musica di canto figurato siano cassi et privi degli uffici loro ne piu per l'avenire si possino intromettere in quelli in modo alcuno eccetto però l'organista qual non s'intenda compreso in questa privazione, Dia la balla giala [sic]. A chi non piace dia la bianca. Obt. Omnibus approbantibus» (AOCPr, *Ordinazioni 6*, 1580-1583, f. 145).

44 Inoltre, mette conto sottolineare che la serie dei mandati bimestrali del 1583 indica una leggera crescita della spesa per i provvisionati rispetto agli anni immediatamente precedenti (1578-1582). Cfr. AOCPr, *Mandati 37*, 1593-1599, [recte 1572-1593].

della continuità che caratterizza gli orientamenti della Steccata nel ricomporre, all'inizio del 1583, la cappella musicale: quasi tutti i musici licenziati nel 1582 vengono riassunti e i pochi elementi esclusi ricompaiono tra i provvisionati negli anni successivi (salvo Fabio Verdelli[45]). Con ogni probabilità, la sospensione della «musica di canto figurato» ottemperò all'esigenza di intervenire nell'ambito disciplinare per ristabilire il rispetto di 'obblighi' e norme contrattuali[46]. Non è da escludere, tuttavia, che la cassazione in questione rientrasse in un ampio disegno di razionalizzazione istituzionale. In un'ordinazione del 5 novembre 1582[47], in effetti, si parla di «grande riforma» in campi testuali che investono temi di carattere amministrativo quali gli affitti e i salari dell'organista, del sollecitatore delle cause, del nunzio e dei trombetti. Nuove e più approfondite indagini potrebbero chiarire un aspetto di carattere generale tanto rilevante da investire anche le attività musicali della basilica.

Nondimeno, al di là di queste difficoltà interpretative, il provvedimento del 1582 provoca anche il licenziamento del maestro Guglielmo Dillen, creando così le premesse per l'assunzione di Pietro Ponzio che – tornando alla direzione della cappella dopo molti anni – contribuisce in modo determinante all'evoluzione dell'istituzione parmigiana. Il suo autorevole magistero, corroborato dalle esperienze acquisite in Bergamo e Milano[48], si propone per circa un decennio e si esplica in una fase che – pur condizionata da gravi problemi di carattere economico – si rivela cruciale nel definire una nuova stagione nella temperie parmigiana. Ed è partendo da questa fase di graduale trasformazione nella continuità di indirizzo, che si possono cogliere pienamente gli esiti secenteschi della cappella. Questo mutamento, votato alla crescita dell'istituzione, è ben documento anzitutto da una novità importante che appare nei 'capitoli' assegnati a Pietro Ponzio. La sua 'condotta', infatti, prevede che egli sia obbligato a «cantare tutte le compiete della quadragesima solenni, et à canto figurato, come se gli è aggionto à i capitoli ordinarij»[49]. Una lettura attenta di questo passo non mi pare lasci margini di dubbio:

---

45 cfr. Appendice 1.

46 Val la pena ricordare che per motivi attinenti alla disciplina, la Compagnia, già nel 1547, giunse a sopprimere «la musica di canto figurato». Le difficoltà dovettero essere molto gravi dal momento che l'attività della cappella non riprese prima del 1552 (PELICELLI 1916, pp. 18-19; MURRAY, *The voice of the composer* cit., I, pp. 19-20). Un'altra sospensione della musica «di canto figurato» – che non viene colta né dal Pelicelli, né dal Murray – si ebbe nel settembre 1575 (cfr. Appendice I, nota 196).

47 AOCPr, *Ordinazioni 6*, 1580-1583, f. 172r.

48 Sull'attività svolta da Ponzio a Bergamo e a Milano, cfr. MURRAY, *The voice of the composer* cit., I, pp. 82-121.

49 «A chi piace delle S.V. che sia eletto in Mastro di Capella dell'Oratorio di q.ta R.da Comp.a, il R.do Ms Don Pietro Ponzi cittadino, et Prette Parmig.o et molto eccelente in tal profess.e, con salario ogn'anno di scudi cinquanta d'oro, da esserli pagati di due mesi in due mesi alla ratta se-

l'obbligo di proporre le compiete quaresimali in canto figurato rappresenta una aggiunta ai 'capitoli ordinari'. Rispetto agli 'ordini' del 1569[50] emerge, quindi, questo impegno inedito che se da un lato aggrava il carico del maestro, dall'altro disvela patentemente una delle peculiarità fondamentali dell'Oratorio.

II.2. *Gli organici*.

Ma vi è un ulteriore aspetto che contraddistingue gli anni di Ponzio: l'incremento progressivo del numero dei musici che – come si è osservato – inizia con il 1590. Si tratta di una tendenza che allinea la Steccata con i centri d'irraggiamento stilistico più accreditati dell'Italia del Nord, pure portati – nella loro febbrile sperimentazione – a potenziare con crescenti investimenti i gruppi vocali e strumentali. La mia indagine si polarizza proprio su questo tema, nella convinzione che gli organici costituiscano un parametro ineludibile laddove si intenda cogliere pienamente l'identità di una cappella. L'angolazione prescelta ha la presunzione di porsi in termini comparativi. Sono fermamente convinto che la storiografia musicale debba calare – quanto più possibile – ogni fatto, evento ed opera nel contesto di appartenenza. Quella che si impone oggi più che mai - senza voler troppo indulgere ad alcune suggestioni della semiotica – è una *mise en serie* dei tratti distintivi individuati in vari 'campi', al fine di porre in luce varianti e costanti, sempre presenti anche in orizzonti culturali inclini all'omologazione. La mia proiezione tuttavia – a causa dei criteri di selezione adottati in funzione di un confronto condotto su variabili precise e rilevate nel lungo periodo - presenta seri limiti in quanto di molte realtà dell'universo padano o poco ci è noto, o le ricerche d'archivio hanno rivelato dati parziali e frammentari (si pensi a San Marco a Venezia). Ad ogni buon conto, le cappelle considerate (attive nel duomo di Milano, in Santa Maria Maggiore a Bergamo, al Santo di Padova, nel duomo di Verona, in San Petronio a Bologna) rappresentano indubbiamente centri di irradiamento stilistico di prim'ordine. Proprio per questo, in un sistema di interdipendenze caratterizzato da approdi molteplici e non di rado originali[51], queste cappelle riescono

condo il solito et con gli honori, et carichi soliti, et consueti, et di più di cantare tutte le compiete della quadrages.ª solenni, et à canto figurato, come se gli è aggionto à i capitoli ordinarij, à beneplacito però di q.ta R.da Comp.ª […] Obtentum. Omnibus approbantibus» (AOCPr, *Ordinazioni 6*, 1580-1583, f. 174; il documento è proposto anche in MURRAY, *The voice of the composer* cit., II, pp. 76).

[50] Il capitolo 7 degli 'ordini' del 1569 recita: «Da meza quadragesima insino il martedi santo il Stabat, ò altra lode della Madonna nel fine della compieta» (AOCPr, *Ordinazioni* 4, 1553-1572, 29 ottobre 1569, f. 219r; cfr. anche PELICELLI 1916, pp. 29-30). È evidente che, prima della nomina di Pietro Ponzio, la compieta veniva cantata in canto fermo.

[51] 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 Internazio-

una testimonianza flagrante della tensione fra vecchio e nuovo che percorre il primo Barocco.

Il raffronto con queste realtà, ci consegna un'immagine della Steccata abbastanza contraddittoria. Difatti, se da una parte l'istituzione parmigiana investe risorse finanziarie ingenti per mantenere organici ragguardevoli, dall'altra le disposizioni assunte nella composizione dei gruppi strumentali provvisionati tradiscono concezioni in tanto tradizionali, in quanto giungono ad escludere quasi del tutto l'apporto degli archi (cfr. III.1.2.). È vero che – come vedremo più avanti – siffatte disposizioni vengono più volte superate in virtù dell'ingaggio di violinisti 'forestieri' in occasione delle più avvertite festività dell'anno; nondimeno il ritardo nei confronti dei più aggiornati orientamenti non solo di San Marco, ma anche di Santa Maria Maggiore, di San Petronio e del Santo, è molto evidente. Non è facile comprendere le ragioni che portarono i presidenti della Congregazione a muoversi in una direzione retrospettiva. Claudio Gallico ritiene che il ritardo di Parma, rispetto alle capitali della musica di allora, nell'accogliere i fermenti novatori sia da porre in relazione al progetto farnesiano volto univocamente alla «rappresentazione fastosa» e al «grande esibizionismo figurativo e sonoro»[52]. Come dire che le concezioni del Duca – in un sistema civile a maglie strette – non consentirono alle istituzioni parmigiane di sintonizzarsi con le posizioni più avanzate del Seicento italiano.

II.3. *Il repertorio*.

Altre indicazioni, meno generali, utili per delineare l'identità della cappella da una prospettiva più individuata, ci vengono dalle collezioni musicali in dotazione all'Oratorio. Murray – con riferimento agli anni di Pietro Ponzio alla Steccata (1582-1592) – osserva che il repertorio così come appare in tre note-acquisto del 1585, 1587 e 1588 risulta tendenzialmente legato alla tradizione[53]. Abbastanza in sintonia con le scelte operate da Ponzio, pare l'orientamento delineato dal suo successore Gottfried Palmartz in un mandato del 1593[54], ove vengono riportate diverse opere acquisite dalla cappella:

---

nale (Ronciglione 30 ottobre-1° novembre 1997), a cura di Fabio Carboni, Valeria De Lucca e Agostino Ziino, Roma, Ibimus, 2003, pp. 269-320.

52 CLAUDIO GALLICO, *Le capitali della musica. Parma*, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 1985, p. 72.

53 MURRAY, *The voice of the composer* cit., I, pp. 128-129. Nondimeno, come sottolinea lo stesso Murray, rimarchevoli risultano i sette libri di mottetti di Orlando di Lasso acquistati nel 1587 e le cinque opere di Pietro Ponzio presenti nelle note-acquisto del 1585 e 1586.

54 La lista è riprodotta in MARTINI, *Claudio Merulo* cit., p. 275.

Le Compiete dell'Asola a. 8.	£	1.15
Motteti Ingegneri a 4.	£	1
Magnificat del Palestrina a. 4	£	1.04
Magnificat et Compiete di Pietro Ortili	£	1.04
Compiete dell'Asola a. 4	£	18
Motteti di Orlando di Lasso	£	1.16
Messe a 5. a. 6. et a 8. del Baccusi Mute due	£	3.06
I Vespri a. 6. dell'Asola	£	1.10

Nell'elenco, particolare rilievo riveste Giammateo Asola, che è presente con ben tre raccolte: *Vespri a 6* (1576)[55], *Compiete a 8* (1575)[56] e *Compiete a 4* (1583)[57]. Mette conto notare l'accentuazione che – in virtù di queste nuove acquisizioni (cui si deve aggiungere anche la raccolta *Magnificat et compiete* di Pietro Ortili) - assumono le compiete. L'esito, probabilmente, è riconducibile al graduale intensificarsi dell'impegno dei musici in questo ragguardevole ambito liturgico, che trova nei 'capitoli' assegnati a Ponzio nel 1582 un chiaro punto di svolta (cfr. II.1). Nella lista del 1593, oltre ad opere degli 'immancabili' Palestrina e Lasso, figurano anche i *Motteti*[58] dell'Ingegneri e le *Messe*[59] del Baccusi che non riescono certamente ad accreditare un'apertura da parte della cappella a nuove prospettive.

---

55 *Vespertina Maiorum Solennitatum Psalmodia Senis Vocibus decantanda, Canticaq; duo B. Virginis, unum primi toni integrum, alterum vero sexti toni, pro commoditate cantorum in versiculos divisum*, Venezia, Scotto erede, 1576 (RISM A 2526).

56 *Completorium Romanum Duæ B. virginis Antiphonæ, silicet [sic] Salve regina, & Regina cœli. Quatuorq; alia motetta. Musica octonis vocibus* […], Venezia, Scotto erede, 1575. Questa edizione non è riportata nel RISM che registra solo la ristampa del 1585 [RISM A 2560]; cfr. JOHN BETTLEY, *'L'ultima hora canonica del giorno': Music for the Office of Compline in Northern Italy in the second half of the Sixteenth Century*, in «Music and Letters» 2 (1993), pp. 163-214: 207. È interessante notare che l'opera viene acquistata da Santa Maria Maggiore a Bergamo il 18 gennaio 1584 (BCBg, *Spese* Mia 1387, 1582-1594, f. 87).

57 *Duplex Completorium romanum unum communibus, alterum vero paribus vocibus decantandum* [...] *Chorus primus cum quatuor vocibus.* Venezia, Vincenti & Amadino, 1583 [RISM A 2550]. Non si può escludere, tuttavia, che si tratti del *Secundus chorus duplicis Completorii Romani* [...] *paribus vocibus* [...] Venezia, Amadino, 1587 [RISM A 2566]. Sulla 'vicinanza' di queste due stampe, cfr. BETTLEY, *'L'ultima hora canonica del giorno'* cit., pp. 176-178.

58 *Sacrarum cantionum cum quatuor vocibus liber primus* […], Venezia, A. Gardano, 1586 [RISM I 43].

59 *Hippoliti Baccusii* […] *missarum cum quinque, sex et octo vocibus liber secundus*, Vincenti & Amadino, 1585 [RISM B 25].

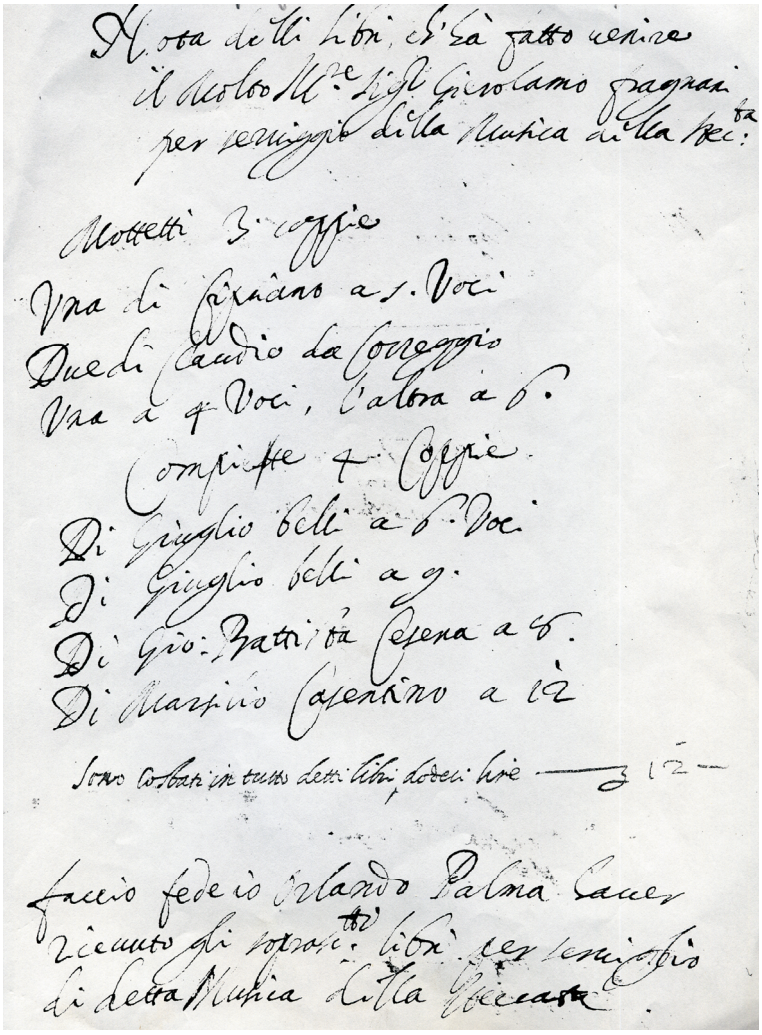


Fig. 2 - Nota-acquisto libri sottoscritta da Orlando Palma nel 1611

Nel Seicento, non pare emergano significativi mutamenti di rotta. Un documento del 1611[60], da me individuato nei *Mandati*, rileva un elenco di stampe - acquisite da Orlando Palma - che, per certi versi, conferma l'inerzia di fine '500:

> Mottetti 3 coppie
> Una di Cipriano a 5. Voci
> Due di Claudio da Correggio
> Una a 4 Voci, l'altra a 6.
>
> Compiete 4 Coppie.
> Di Giuglio belli à 6. Voci
> Di Giuglio belli a 9.
> Di Gio: Battista Cesena a 8.
> Di Marsilio Casentino a 12

Nella nota, le prime tre opere di Claudio Merulo e Cipriano de Rore[61] attestano le difficoltà incontrate dalla cappella nell'aggiornare le proprie scelte in ambito editoriale. Tuttavia, le raccolte di Giulio Belli, Giovanni Battista Biondi e Marsilio Casentini[62], giungono a stemperare siffatta inerzia. Ancorché esse non rappresentino in assoluto delle novità, rivelano una certa attenzione alla produzione contemporanea, che per altro si esprime in un ambito, qual è quello delle compiete, estremamente frequentato dall'Oratorio. Mi pare evidente che queste quattro stampe – *mutatis mutandis* – finiscano con l'esplicare una chiara linea di continuità con le scelte di campo sottese all'acquisizione delle *Compiete* dell'Asola nel 1593, incentivando la tendenza a dilatare i confini di una prassi liturgica in forte evoluzione, almeno fino alle disposizioni del 1623.

---

60 «Nota delli libri ch'hà fatto venire il molto Ill.re Girolamo fragnani per serviggio della Musica della Stec.ta» (AOCPr, *Mandati 43*, 17 settembre 1611).

61 I titoli indicati nella lista, troppo sintetici per consentire una indentificazione certa, dovrebbero indicare le seguenti opere: CIPRIANO DE RORE, *Motetta* […] *quinque vocum*, Venezia, A. Gardano, 1545 [RISM R 2474]; CLAUDIO MERULO, *Il primo libro dei motetti a quattro voci pari*, Venezia, A. Gardano, 1584 [RISM M 2363]; CLAUDIO MERULO *Il primo libro de mottetti a sei voci nuovamente composti, & dati in luce*, Venezia, A. Gardano, 1583 [RISM M 2360].

62 GIULIO BELLI, *Compieta, falsi bordoni, mottetti et litanie della Madonna a sei voci, co'l basso generale per l'organo*, Venezia, Raverii, 1607 [RISM B 1766]; GIO. BATTISTA CESENA (BIONDI), *Compieta con letanie che si cantano nella S. Casa di Loreto, et motetti a 8 voci*, Venezia, G. Vincenti, 1606 [RISM B 2707]; MARSILIO CASENTINI, *Compieta, a tre chori*, Venezia, G. Vincenti, 1608 [RISM C 1432]. Per quanto attiene alla seconda raccolta del Belli 'a 9', non vi sono riscontri nei repertori. Tuttavia è possibile che si tratti dell'edizione del 1605 a otto voci: *Compieta, mottetti, et litanie della Madonna a otto voci. Falsi bordoni sopra li otto toni a dui chori spezzati, con li sicut erat interi*, Venezia, A. Gardano, 1605 [RISM B 1765]. In tal caso, chi ha redatto la nota-spese ha contato anche la parte del basso per l'organo (l'opera si articola in 9 parti).

Più legata a criteri di selezione retrospettivi sembra una lista del 1620, che si apre con l'intestazione «libri di musica varij spirituali che a meso da parte il sig.r Vincentio Mastro di capella et organista della Beata Vergine della stechata per servirsi in essa gesia»[63]:

i. copia di vesperi di Horatio Colunbani a 9 voci costano [64]	£	3.12
i. copia di vesperi di Antonio Mortaro a 8 con baso continuo[65]	£	3.12
i. copia di compiete di Michelangelo sera a 12 con baso[66]	£	4.04
i. copia di magnificat di Gio: Croce a 6[67]	£	2.08
i. copia di vesperi del detto à 8[68]	£	3.04
i. copia di motetti di Giovan Battista Stefanini con tanie con baso del organo à 8[69]	£	3.12
i. copia di vesperi serafin canton [Cantone] con baso del organo à 5[70]	£	2.08
i. corona stelarum julian [sic] canton à 8 con dui cori[71]	£	3.04
	£	27

La nota, ove l'unica opera 'nuova' è rappresentata dal volume di mottetti dello Stefanini, risulta interessante anche in relazione alla netta preponderanza di stampe dedicate ai vespri. È abbastanza singolare che nelle due liste secentesche da me individuate manchino del tutto composizioni appartenenti al genere delle messe. Non stupisce, invece, l'acquisto della raccolta di Magnificat di Giovanni Croce che esplica una disposizione particolare dell'Oratorio, dato che questo genere è presente nelle liste del 1585 (*Magnificat a 4* di Pietro Ponzio) e – come si è visto - del 1593. Una disposizione che va posta in relazione con gli 'ordini' assegnati alla

63 AOCPr, *Mandati 46*, 1621-1627, 10 febbraio 1620.

64 ORAZIO COLOMBANI, *Ad vesperas Davidice modulaiones in omnibus totius anni solemnitatibus* [...] *novem vocibus, cum cantico B. Mariae Virginis*, Venezia, G. Vincenti, 1587 [RISM C 3426].

65 ANTONIO MORTARO, *Psalmi ad vesperas triaque Cantica Beatae Virginis Octonis vocibus* […] *Adita partium gravium sectione pro organi pulsatoris commoditate*, Venezia, Amadino, 1604 [RISM M 3744].

66 MICHELANGELO SERRA, *Completorium Romanum 3 choris decantandum una cum omnibus antiphonis B. Mariae* […], Venezia, G. Vincenti, 1603 [RISM S 2827].

67 GIOVANNI CROCE, *Magnificat, omnium tonorum, cum sex vocibus* […], Venezia, G. Vincenti, 1605 [RISM C 4461].

68 GIOVANNI CROCE, *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia octonis vocibus decantanda*, Venezia, G. Vincenti, 1597 [RISM C 4449].

69 GIOVANNI STEFANINI, *Motetti concertati all'uso di Roma a otto e nove voci, con le letanie della B. Vergine nel fine* […] *con il basso continuo per l'organo* […] *libro quarto, opera sesta*, Venezia, G. Vincenti, 1618 [RISM S 4731].

70 SERAFINO CANTONE, *Vesperi a versetti, et falsi bordoni a cinque voci* […], Milano, A. Tradate, 1602 [RISM C 885].

71 Nessun riscontro nei repertori.

cappella musicale ove - come riscontrabile in altre realtà - per i vespri delle festività non solenni è prevista l'esecuzione in canto figurato soltanto del Magnificat[72].

Alla luce dei rilievi editoriali proposti, è evidente il ritardo che l'Oratorio denuncia rispetto ad altre chiese del Nord (una per tutte Santa Maria Maggiore a Bergamo[73]), decisamente impegnate ad aggiornare non occasionalmente il proprio repertorio. In ogni caso, è opportuno tenere presente che siamo di fronte a degli indizi. È impensabile che il *corpus* delle opere di una grande istituzione, qual era la Steccata, si risolvesse nelle liste che abbiamo considerato. Ulteriori ricerche potrebbero portare alla luce altre indicazioni importanti, tali, insomma, da comportare la ridefinizione di un giudizio che, per ora, non può essere definitivo[74].

II.4. *Tendenze retrospettive.*

Tornando al tema di fondo, è opportuno chiedersi se questa posizione di riflesso esercitata dall'Oratorio parmigiano nel primo Barocco sia da ricondurre – come afferma Claudio Gallico – ai limiti della 'politica culturale' del Duca[75]. È in-

---

72 San Petronio adotta la sequenza Inno-Magnificat (cfr. MAURIZIO PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra* cit., pp. 298-300).

73 Cfr. MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598-1626)*, Como, A.M.I.S., 1983, pp. 43-50.

74 A queste conclusioni giunge pure Martini (*Claudio Merulo* cit., p. 277). Un invito alla cautela è espresso dall'individuazione di un repertorio che – sulla base degli autori riportati – dovrebbe essere stato redatto nelle ultime decadi del '600 (AOCPr, *Carteggio riguardante la cappella musicale*, s. data, serie XVI, scatola 39, fascicolo s. n.). Si tratta di un elenco piuttosto elusivo in quanto le opere dei compositori, se indicate, lo sono in modo troppo generico per poterle identificare. L'interesse di questo *corpus*, abbastanza ampio, è rappresentato dalla presenza di nomi di primo piano quali Claudio Monteverdi, Alessandro Grandi e Tarquinio Merula (del solo Grandi è riportato il genere musicale della collezione con l'espressione «motetti»). Purtroppo non essendo note le polizze di acquisto, è impossibile sapere in quali anni le opere siano state acquisite dalla cappella. Mette conto poi sottolineare che anche il repertorio più documentato definisce soltanto un campo virtuale. Salvo nel caso di testimonianze precise, riesce difficile stabilire con certezza quali composizioni venissero proposte nei 'concerti'. È sufficiente pensare al fatto che molta musica 'd'uso' era manoscritta per cogliere la distanza tra ciò che è ragionevolmente possibile sul piano teorico e le scelte effettive determinate da una prassi spesso mutevole (su questo tema, cfr. PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca* cit., pp. 509-510 e LORENZO PONGILUPPI, *Libri musicali tra Cinque e Seicento*…, in questo volume, pp. 412-413).

75 Tuttavia, ad onta di questi limiti, non va dimenticato il forte impulso dato da Ranuccio I alla vita culturale parmigiana, come dimostrano la riforma dell'università, l'istituzione nel 1601 del Collegio dei Nobili e la costruzione del Teatro Farnese. Non è casuale che egli si fosse circondato di intellettuali e di artisti di primissimo piano. Uno per tutti Pomponio Torelli - animatore dell'importante Accademia degli Innominati - che, nel *Trattato della poesia lirica* del 1594, esprime concezioni di indubbio interesse per quanto concerne l'esperienza musicale; cfr. MAURIZIO

dubbio che l'ipotesi dello studioso risulta fondata, solo a considerare le continue ed insistite interferenze esercitate dalla corte nelle scelte adottate dai reggenti della Steccata. Ciò nonostante si rimane stupiti di questa inerzia, che si ripropone nel lungo periodo (fino al 1630), e questo per almeno due ordini di ragioni:

I. i centri di produzione musicale di Parma non erano certo inconsapevoli di quanto veniva proposto nelle cappelle più attive dell'Italia settentrionale. Soprattutto alla Steccata, operavano cantori e suonatori provenienti da altre città (uno per tutti Biagio Marini). Ad incentivare l'aggiornamento intervenivano pure le esperienze di alcuni musici che, formatisi a Parma, si spostavano temporaneamente in altre 'stati' e, una volta fatto ritorno in 'patria', venivano di nuovo assunti dall'Oratorio (emblematica a questo proposito la vicenda del cantore e compositore Eleuterio Guazzo)[76].

II. in più di un'occasione, la presenza di elementi 'forestieri', che prestavano servizio nella celebrazione delle più importanti festività, rendeva possibili soluzioni innovative (si pensi all'uso degli archi, cfr. III.1.2.).

Come dire, in sostanza, che la cappella dell'Oratorio si muoveva in un contesto permeabile ove la trama delle interrelazioni si doveva necessariamente tradurre in preziose sollecitazioni per quanti avevano ruoli di responsabilità nel gestire l'istituzione. Il non aver avvertito le prepotenti ragioni del nuovo in un periodo decisivo qual è il primo trentennio del secolo XVII, può forse, e in certa misura, essere imputato ai maestri, Orlando Palma (1602-1618) e Vincenzo Bonizzi (1619-1630) che – in virtù del loro lungo servizio – si posero come fondamentali momenti di continuità e stabilità della cappella. Se, in particolare, guardiamo al magistero di Vicenzo Bonizzi intravediamo aspetti contraddittori in un percorso oltremodo arduo, per la crisi economica del 1619-1622 e le carestie del 1628-1629 culminate nella peste del 1630, ma anche impegnativo per la grande riforma istituzionale, varata nel 1623, che incrementa il carico degli 'obblighi' dei musici. Proprio su quest'ultimo versante, si registra un memoriale nel quale Bonizzi batte cassa lamentando di percepire lo stesso salario di Claudio Merulo, nonostante – rispetto ai tempi del celebre organista – fossero state «aggiunte le compiete di tutte le domeniche, et quelle del sabato ove non si sonava se non nel fine eccetuando tre o quatro compiete incirca»[77]. A dispetto dei meriti acquisiti nel promuovere i

---

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, XXXVII: 47-49.

[76] Cfr. Appendice 1, note 341 e 378.

[77] Cfr. Appendice 2, doc. 3. I capitoli del 1603 - riportati in PELICELLI, IX (1932), pp. 217-218 - in realtà, dispongono «che [i musici] debbano cantare in tutti li sabati la compieta con le tanie [sic] in fine di esse compiete» (*ibid.*, p. 218) . Sorprende, quindi, l'affermazione di Vincenzo Bonizzi secondo cui al tempo di Claudio Merulo non era previsto il canto delle compiete nei giorni di sabato. Fino agli inizi del 1604, infatti, il Merulo era ancora organista e quindi, pure lui, si era dovuto adegua-

fastosi 'concerti' degli anni '20 (che, come vedremo in III.1.2, rappresentarono un esito di assoluta rilevanza per tutta la città di Parma), Bonizzi dovette incorrere in qualche difficoltà in relazione ad una durissima presa di posizione sottoscritta dai componenti la cappella nel 1624[78]. Motivo di questa iniziativa, quantomeno insolita, il tentativo da parte del maestro di addossare ai propri musici – accusati di andare «con licenza a cantar altrove» - la responsabilità di avere provocato «non poco disgusto di quelli che sentono» in occasione dei 'concerti'. La reazione dei musici riesce a tal punto inclemente da mettere in discussione la professionalità di Bonizzi. Essi infatti contrattaccano affermando che, nonostante il loro impegno, le «compiete passate» non erano state cantate meglio del solito, anzi tutto era riuscito «alla rovessa [sic] per l'insipidezza de' componimenti». *Dulcis in fundo* viene allegata all'istanza una dichiarazione del compositore parmigiano Giovanni Battista Gnocchi (ben noto ai reggenti della Congregazione)[79] nella quale è attestata l'attitudine dei musici «a cantare qualsivoglia compositione per dificile ch'essa si sia così nel cantare, come nella scienza». L'implicazione di Gnocchi, uomo di indiscutibile levatura morale, è tale da fugare il sospetto che la questione sollevata in Santa Maria della Steccata sia da ricondurre a 'normali' problemi di carattere disciplinare. Forse l'impegno concomitante in tre cappelle finì col condizionare l'apporto di Bonizzi. Di certo possiamo affermare che il compositore – almeno per quanto concerne la tipologia degli organici – non fu in grado di promuovere quell'aggiornamento che soltanto nell'immediato dopo-peste verrà realizzato da Simpliciano Olivo. Il dubbio, legittimo, è che Vincenzo Bonizzi non abbia avuto l'autorevolezza indispensabile per superare l'*impasse* di un ambiente poco incline a disposare i nuovi paradigmi della sensibilità barocca. In questa disposizione, su un piano più generale, si può cogliere il segno di un mondo cristallizzato, refrattario in certo qual modo alle profonde trasformazioni che investono la prima temperie secentesca. Il ritardo con cui si propone la riforma tridentina nel ducato è l'emblema di questa tendenza a conservare posizioni e modelli ben lontani dall'essere percepiti come superati[80]. Non è sorprendente allora leggere nei 'capitoli' scritti nel 1623, per disciplinare la celebrazione delle funzioni liturgiche, il seguente avvertimento:

---

re ai nuovi 'ordini'. A meno che Bonizzi abbia reputato del tutto trascurabile il servizio prestato, per pochi mesi, dal suo illustre predecessore dopo l'approvazione dei 'capitoli' in questione.

78 Cfr. Appendice 2, doc. 4. L'istanza viene sottoscritta da tutti i musici in organico nel primo bimestre, ad eccezione di Giovanni Battista Melgari.

79 Cfr. PELICELLI, VIII (1931), pp. 289-290.

80 Cfr. ADRIANO PROSPERI, *Dall'investitura papale alla santificazione del potere. Appunti per una ricerca sui primi Farnese e le istituzioni ecclesiastiche a Parma*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza* cit., I, pp. 161-188.

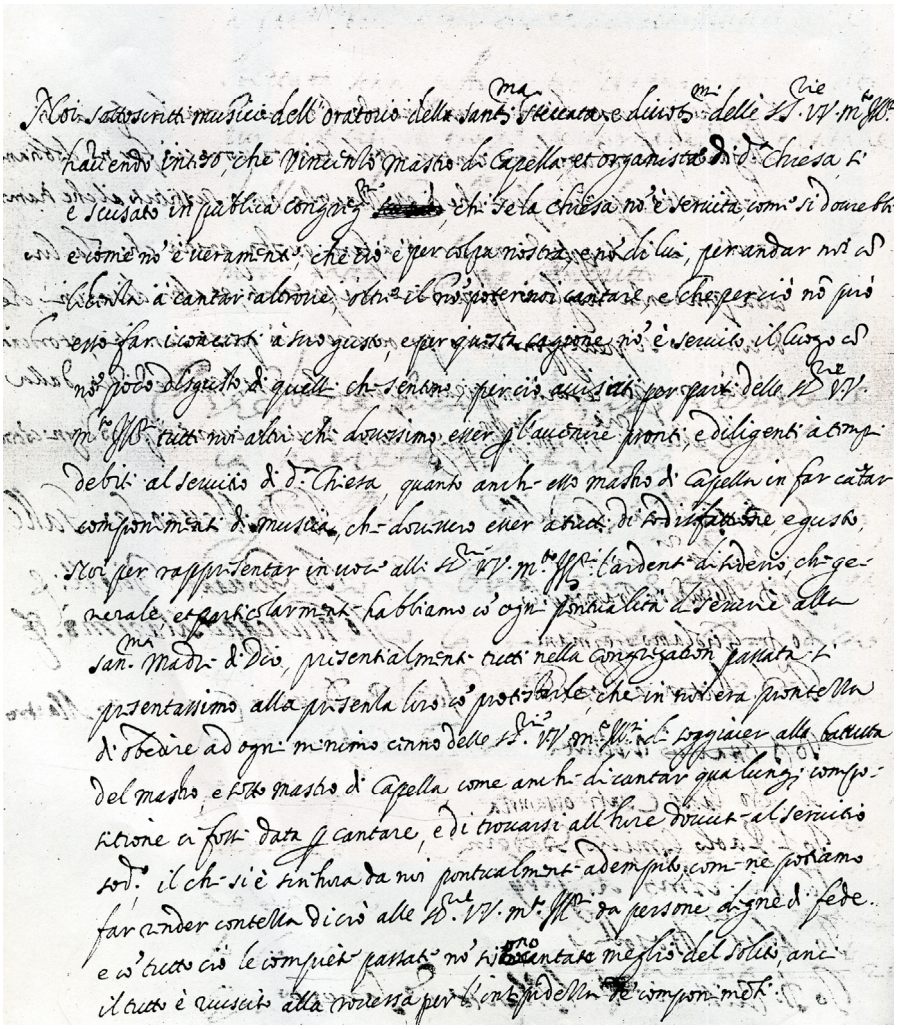


Fig. 3 – Memoriale scritto nel 1624 dai musici contro Vincenzo Bonizzi (cfr. Appendice 2, doc. 3).

> Dovrà il sacrista […] vedere et osservare le rubriche del messale ne permetta che da alcuno sij celebrato la messa se non conforme il messale novo Romano, et gli altri offitij conforme al Breviale Romano, et faccia osservare il Cerimoniale, et Rituale nuovo in tutte le fontioni, et accioche esso sacrista, prosacrista, et altri possino farsi capaci delle Cerimonie della Chiesa, et non seguano mancamenti nelle attioni che fanno nell'Oratorio nel quale spesso occorre venirci prelati, et Principi, si tenerà in sacrestia un Cerimoniale […][81]

III. CONFIGURAZIONE E DINAMICA DEGLI ORGANICI.

III.1. La Steccata.

III.1.1. *Andamento generale e ambito vocale.*

La mia indagine inizia con un quadro selettivo degli organici (tabella 1), attivi in Santa Maria della Steccata dal 1582 al 1630, che - alla luce di uno spettro molto ampio di variabili - propone una rilevazione fondamentale per cogliere la configurazione della cappella nel tempo. Se, anzitutto, si considera la tabella 1 lungo l'asse diacronico, riesce evidente che il decorso dei valori, in un arco temporale di circa cinquant'anni, rivela momenti di marcata discontinuità. Da un punto di vista generale l'aspetto più immediato, nel quale si esplica patentemente tale discontinuità, è rappresentato dall'andamento dei dati relativi al numero complessivo dei musici (tab. 1: 'Tot.') che definisce una linea di evoluzione scandita da segmenti tendenzialmente tanto omogenei quanto estesi nel tempo. Il mutamento avviene quindi quasi a sbalzo, riducendo a poche unità i livelli di articolazione: 1586-1597, 1598-1609, 1610-1622 e 1623-1630 (cfr. grafico).

Il punto di svolta è certamente costituito dal 1586. È a partire da questa data che si denota un chiaro segno di cambiamento. I valori del decennio precedente, oscillanti sulle 11-13 unità, vengono superati in una serie di sequenze che, proce-

---

[81] AOCPr, *Ordinazioni 13*, 1623-1624, 20 marzo 1623, f. 65v. Quali fossero le difficoltà nel recepire le indicazioni del Concilio di Trento è testimoniato anche dalla vicenda del seminario. Istituito il 20 gennaio 1565, viene soppresso il 15 maggio 1573. Il testo dell'ordinazione, che riporta il grave provvedimento, esprime efficacemente la scarsa determinazione dei reggenti nel sostenere un'iniziativa di grande rilevanza per la Chiesa: «A chi piace delle S.V. che atteso il poco frutto che sino qui ha fatto il seminario di questa Compagnia et le grandissime spese che intorno à quello si sono fatte, et li molti disordini che ne sono nati, et per utilità della Compagnia, sia esso seminario del tutto levato, et annullato, et che per l'avenire s'habbiano da eleggere quattro chierici idonei al servitio dell'oratorio di questa Compagnia, con salario competente, et questo non ostando gli ordini già fatti, et stabiliti sopra detto seminario, quali siano, et s'intendano essere del tutto revocati et annullati […] obtentum duobus refragrantibus» (AOCPr, *Ordinazioni 5*, 1573-1579, ff. 8-9).

dendo con incrementi progressivi, raggiungono il vertice (ben 31 musici!) all'inizio della terza decade del secolo. Con il 1623 la decisione dei reggenti di ridefinire gli 'ordini' dei musici, con un impegno volto anche alla razionalizzazione delle risorse, determina una netta inversione di tendenza che porta la cappella su posizioni più modeste, ma pur sempre degne di nota.

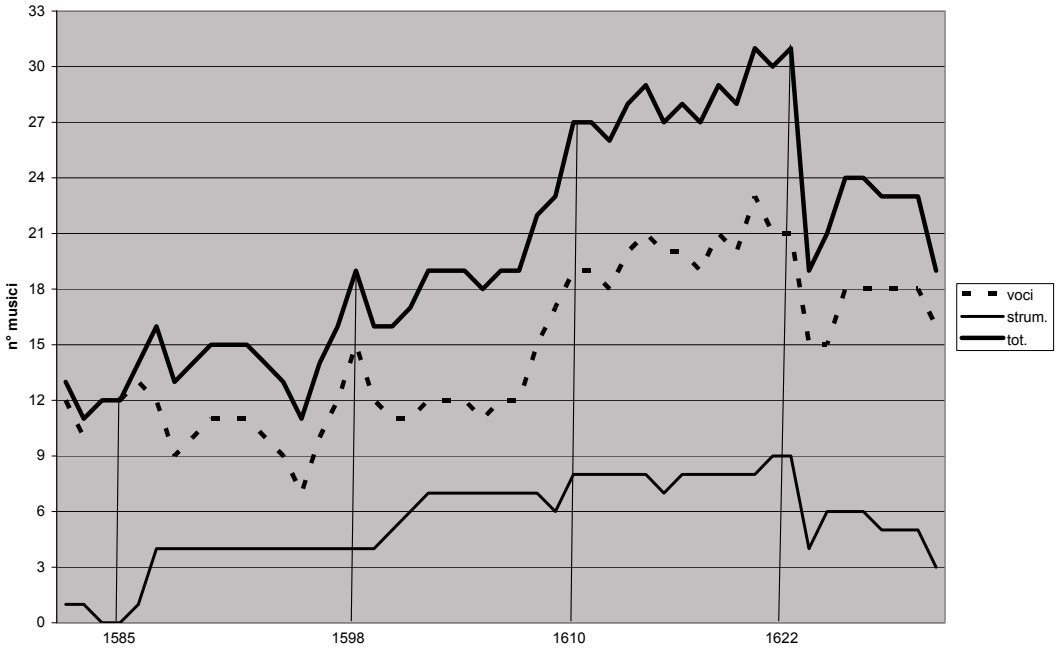
Se si affronta invece la tabella 1 da un'angolazione selettiva, l'inquadratura deve essere limitata al primo trentennio del XVII secolo, in quanto nel periodo precedente (1582-1599) il rilievo assunto dalla variabile '?', il più delle volte è tale da non consentire l'individuazione di buona parte dei ruoli che compongono l'insieme. Tuttavia, a dispetto di questa demarcazione temporale, nel tracciato cinque-secentesco s'impone quanto meno un dato che s'iscrive nell'ambito vocale: il gruppo dei cantori è caratterizzato, fin quasi alle soglie della seconda decade del Seicento, da una presenza quasi del tutto irrilevante delle voci più acute: soprani 'naturali' e castrati. Se per la seconda categoria il riscontro documentario non lascia

Tab. 1 – Steccata: quadro selettivo degli organici attivi negli anni 1582-1630.

1582-1607																											
R	*82*	*83*	*84*	*85*	*86*	*87*	*88*	*89*	*90*	*91*	*92*	*93*	*94*	*95*	*96*	*97*	*98*	*99*	*0*	*1*	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*
M°	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Or	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
S																				1						
Cs																					1	1				
C									1	1	1	1			2	2	4	2	3	3	4	4	3	5	2	3
T			1	1	1	1	1	1		2	2	2	2	1	2	2	2	2	2	2	2	2	4	4	4	4
B	1		1	1					1	2	2	1	2	2	2	2	2	2	3	3	4	4	4	4	4	3
Vl																										
Cn	1					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Tb		1			1	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	4	5	5	5	5	5	5
?	9	8	7	8	10	9	6	7	7	4	4	4	3	2	2	4	5	4	2	1					1v	1v
Str	1	1			1	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	5	6	7	7	7	7	7	7
Tot	**13**	**11**	**11**	**12**	**14**	**16**	**13**	**14**	**15**	**15**	**15**	**14**	**13**	**11**	**14**	**16**	**19**	**16**	**16**	**17**	**19**	**19**	**19**	**18**	**19**	**19**

1608-1630																							
R	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*	*13*	*14*	*15*	*16*	*17*	*18*	*19*	*20*	*21*	*22*	*23*	*24*	*25*	*26*	*27*	*28*	*29*	*30*
M°	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Or	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
S	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Cs		2	3	4	4	4	4	4	4	3	3	3	3	3	3	3	3	4	4	4	4	4	2
C	3	3	3	4	4	4	4	4	4	4	4	5	5	4	4	3	2	2	2	3	3	3	3
T	5	5	5	3	2	4	5	4	4	4	5	5	7	6	7	4	5	7	5	5	5	5	5
B	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	5	5	5	3	3	3	5	4	4	4	4
Vl														1	1	1		1	1				
Cn	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2		2	2	2	1	1	1	1
Tb	5	4	5	5	5	5	5	4	5	5 +1	5 +1	5 +1	5 +1	5 +1	5 +1	2 +1	3 +1	3 +1	3 +1	3 +1	3 +1	3 +1	2 +1
?	1v	1v	1v	1v	1v	1v	1v	1v	1v	1v	2v	1v	1v	1v	1v								
Str	7	6	8	8	8	8	8	7	8	8	8	8	8	9	9	4	6	6	6	5	5	5	3
Tot	**22**	**23**	**27**	**27**	**26**	**28**	**29**	**27**	**28**	**27**	**29**	**28**	**31**	**30**	**31**	**19**	**21**	**24**	**24**	**23**	**23**	**23**	**19**

Per le abbreviazioni, cfr. nota iniziale. Le fonti i ed i criteri di redazione sono indicati in Appendice 1. Abbreviazioni particolari: 'Str' =totale suonatori.; 'Tot'=totale musici. Il segno + indica che il musico suona un altro strumento come 'principale', oppure è in primo luogo cantore.



Evoluzione degli organici vocali-strumentali alla Steccata negli anni 1582-1630.

dubbi, per la prima si potrebbe pensare al coinvolgimento di *pueri cantores* non remunerati e quindi – come in altre chiese – non indicati nei registri amministrativi. Nondimeno – in relazione all'alto profilo assunto in questi anni dalla cappella – rimarrebbero delle perplessità visto e considerato che il contributo dei *putti* risulterebbe affatto precario ed indefinibile. In realtà nella complessa trama dei mandati, emergono riscontri amministrativi che consentono di fare chiarezza riportando - al di fuori delle liste bimestrali, dedicate ai compensi per musici 'ordinari' - i salari (sempre bimestrali) assegnati ad 'aiutanti' o 'coadiutori della musica', impiegati nel ruolo di soprano. Tali riscontri appaiono regolari in almeno due periodi: il primo va dal 1583 al 1587; il secondo dal 1602 al 1604. Nel quinquennio cinquecentesco i *putti* sono quattro e percepiscono complessivamente 15 lire ogni due mesi[82], mentre nel triennio successivo, in numero leggermente superiore (5-6)[83], ottengono remunerazioni bimestrali differenziate che oscillano tra le 6 e le 20 lire. Non parrebbe azzardato ipotizzare che questa formula si sia imposta anche in altri anni: ulteriori indagini archivistiche potrebbero confermare tale ipotesi. Di certo è che nell'ultimo scorcio del Cinquecento e nella prima decade del Seicento, si colgono altre assunzioni che non sembrano sottrarsi a tale schema preordinato[84]. E questo,

---

82 Cfr. AOCPr, *Mandati 33*, 1583-1590. Nelle polizze non sempre vengono indicati i nomi dei *pueri*. A titolo indicativo, sulla scorta dei mandati del biennio 1583-1584, i soprani attivi in cappella sono: Lodovico Viola, Lodovico Lodigiano, Alessandro Bocchi e un non meglio identificato Ridolfo. Un mandato del 20 dicembre 1580, in cui vengono assegnate al maestro di cappella Pietro Ponzio 15 lire «per pagarli alli soprani della Musica […] per recognitione loro *secondo il solito*» (*ibid.*, il corsivo è mio), pare provare che il ricorso agli 'aiutanti' rappresenti una scelta proposta ben prima del 1583.

83 Cfr. AOCPr, *Mandati 42*, 1601-1604; i soprani attivi in questo periodo sono Giacomo Cavalieri, Domenico Ponticelli, Rinaldo Pisani, Tiberio Maragnini e Giovanni Battista Ablondi. A confermare la data di inizio del servizio di quest'ultimo, interviene una supplica, letta dai reggenti il 14 marzo 1621, in cui il musico - assunto da tempo come suonatore di cornetto - afferma di essere in organico da circa ventun anni (*Mandati 46*). Mette poi conto rilevare che al gruppo di soprani sopra indicato, nel 1604, si aggiunge Ottavio Rolli: «La congregatione ha ordinato che si diano ogni mese ad Ottavio Rolli aiutante della musica […] lire cinque di due mesi in due mesi secondo il solito, cominciando il primo mese à di primo di genaro presente» (AOCPr, *Ordinazioni 7*, 1580-1604, 16 gennaio 1604, f. 126r). Da una istanza del Rolli – presa in considerazione nella stessa seduta del gennaio 1604 - veniamo a sapere che egli cantava in cappella da anni senza alcuna remunerazione: «Essendo molt'anni che ottavio Rolli viene a cantar nella Madonna della steccata, si viene umilmente a raccomandarsi […] dovendo sapere che esso non ha mai ricevuto cosa alcuna» (AOCPr, *Mandati 42*, 1601-1604, 23 gennaio 1604).

84 Per quanto attiene agli anni '90, si può far riferimento ad alcuni provvedimenti che, pur non trovando riscontri regolari nelle polizze, sembrano richiamare la formula prescelta per l'assunzione dei 'coadiutori della musica': «L.i S.ri ufficiali hanno ordinato che si dia ogni mese a Domenico Zanetti e al Lodigiano [Lodovico] soprani della musica un quarto di scudo ogni mese per ciascuno per recognitione, cominciando in calende presente mese et a Francesco Chievini contralto mezo scudo ogni mese come di sopra» (AOCPr, *Ordinazioni 7*, 9 aprile 1593, f. 82v); «Si dia ogni mese à Rinaldo Pisani nipote del S.r Gottofredo [Palmartz] soprano della musica

Alla luce degli indicatori della tabella 1, dopo il 1609, gli orientamenti della Congregazione muovono decisamente sotto altro segno. La novità è costituita dal ricorso sistematico a cantori castrati i quali si affiancano ai soprani naturali (da 1 a 2 per anno) e assicurano alla cappella una presenza ragguardevole (3-4 elementi per anno) nelle due decadi che precedono la peste del '30. Il loro ruolo di soprano è definito in modo inequivocabile in diverse occorrenze e quindi interessa anche il celebre Alessandro Galli che, in altro contesto (il duomo di Parma), viene sempre impiegato come contralto[85]. Una scelta, questa, motivata probabilmente dal fatto che la linea degli alti in organico era, di norma, ritenuta sufficiente e qualora non lo fosse stata (per esempio negli anni 1624-1627) la flessibilità delle voci – una per tutti quella di Alessandro Galli – e il ricorso occasionale ad elementi 'esterni' o attivi, sia pure con mansioni diverse, nella chiesa della Steccata avrebbe consentito di trovare una soluzione soddisfacente. Ma – al di là di questa flessibilità – mette conto rilevare come l'apporto dei castrati, abbastanza stabile nel tempo, si riproponga nei valori massimi (4 unità) in un arco temporale (1625-1629) che ancora risente della drastica contrazione dell'organico operata nel 1623. Da un punto di vista generale, siffatta continuità rappresenta un aspetto non trascurabile se rapportata a un quadro vocale che raramente appare mantenere, lungo l'asse diacronico (1601-1630), profili costanti. Si osservi, a titolo d'esempio, il decorso dei tenori che procede in modo ben lontano dal tradurre cadenze regolari. La scarsa linearità di siffatto decorso pare solo parzialmente riconducibile alla dinamica complessiva degli organici (cfr. tabella 1). I valori dei bassi, invece, risultano muoversi in uno spettro di oscillazione meno ampio, soprattutto in relazione alla stabilità denotata nel periodo 1601-1619.

Se dall'asse diacronico passiamo a quello sincronico, la tabella 1 rileva come la composizione del quadro vocale raramente ottemperi a criteri di proporzione tra i

---

se per ciascuno per recognitione, cominciando in calende presente mese et a Francesco Chievini contralto mezo scudo ogni mese come di sopra» (AOCPr, *Ordinazioni 7*, 9 aprile 1593, f. 82v); «Si dia ogni mese à Rinaldo Pisani nipote del S.r Gottofredo [Palmartz] soprano della musica dell'oratorio della compagnia un quarto di scudo per recognitione» (*ibid.*, 27 marzo 1598, f. 104r); «La congregatione ha ordinato che si dia ogni mese al figliolo [Orlando Palma] del S.r Gottofredo Fiamengo m.ro di capella dell'oratorio di questa R.da Compagnia un scudo ogni mese per recognitione come soprano della musica attesi li beneplaciti del padre cominciando il primo mese à di primo del presente mese di luglio» (*ibid.*, 14 luglio 1599, f. 108r). Per gli anni successivi al 1604, abbiamo indicazioni ancora più esplicite e convincenti. In un mandato del 24 aprile 1609, Giovani Battista Ablondi e Tiberio Maragnini vengono pagati in quanto «agiutanti della Musica del oratorio […] per li loro salarij del secondo bimestre» (*Mandati 43*, 1609-1615). Altre polizze bimestrali del 1610 gratificano Tiberio Maragnini, sempre per il servizio prestato in qualità di 'aiutante nella musica'. Da ultimo, una conferma viene da un passo del memoriale scritto da Bonizzi nel 1623, considerato in precedenza (cfr. nota 77): «li mett'anco in consideratione che li par *puoi [?]* gran'cosa che esso sia posto si può dir al par di quei putti soprani quali hano quatro scudi il mese et lui solo cinque» (Appendice 2, doc. 3).

85 PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca* cit., p. 538.

vari registri. Laddove escludiamo il segmento 1613-1617, di fatto le quattro voci segnano occorrenze annuali diverse. Più in particolare lo squilibrio sembrerebbe rilevante dal 1601 al 1608, soprattutto in relazione all'esigua presenza dei soprani. Nondimeno, sulla scorta di quanto riportato più sopra, si tratta di uno squilibrio che, in realtà, viene risolto grazie al ricorso a cantori di 'complemento' ('aiutanti' o 'coadiutori della musica').

III.1.2. *Ambito strumentale.*

Un altro ambito che, sempre nella tabella 1, esige attenta considerazione è rappresentato dagli strumenti. Su questo versante non pare azzardato ritenere attendibili anche le indicazioni precedenti il 1601, in quanto di solito le fonti documentarie – a differenza di quanto accade per i cantori – definiscono quasi sempre quale strumento suonino i musici. Come dire, insomma, che i membri della cappella dei quali non è stato possibile stabilire il ruolo, dovrebbero appartenere alla categoria dei cantori. Se si accetta per valida questa conclusione, si può supporre che negli anni immediatamente successivi alla sospensione (aprile 1582), la cappella abbia trovato qualche difficoltà nel riproporre suonatori di cornetto e di trombone stabili come avveniva in precedenza: il loro apporto, tra il 1582 e il 1586, risulta in effetti poco rilevante se non del tutto assente. A partire dal 1587, in concomitanza con il graduale incremento del numero dei componenti la cappella, si impone un quartetto – formato da un cornetto e tre tromboni – che rimane immutato per tredici anni. È probabile che questa formazione si esplicasse nei quattro, 'classici', registri vocali (S-C-T-B) e quindi che – oltre al cornetto (S) - vi fossero tre tipi di trombone: contralto, tenore e basso.

Tra il 1601 e il 1622 questo modello assume proporzioni più ampie: il numero dei tromboni si attesta quasi sempre sulle cinque unità, mentre i suonatori di cornetto, a partire dal 1610, risultano due. Negli anni '20 compaiono anche due violinisti: Biagio Marini (1621-1623) e Paolo Romano (1625-1626), che hanno per altro anche l'obbligo di cantare (cfr. Appendice 1). La loro presenza limitata negli anni, non è tale da comportare un significativo mutamento di rotta negli orientamenti assunti dai reggenti che, fino all'immediato dopo-peste, non concedono uno spazio rilevante al violino. È probabile che alla Steccata in questo periodo – diversamente da quanto accadeva in altre cappelle del Settentrione[86] – non si giungesse

[86] *Mutatis mutandis*, vi è una certa assonanza tra le scelte operate nell'Oratorio e quelle riscontrabili nella cappella del duomo di Modena che, tra il 1619 e il 1629, assume proporzioni degne di nota con un gruppo di provvisionati che oscilla tra le 18 e le 22 unità per anno. Anche nella cattedrale modenese, infatti, il gruppo degli strumenti è per lungo tempo rappresentato dai fiati: due tromboni e (dal 1615) un cornetto. Tuttavia – negli anni 1615 e 1617-1620 – sono registrati compensi occasionali per un suonatore di violone non salariato (cfr. ACMo, *Fabbriceria 73*,

ad apprezzare pienamente il nuovo clima espressivo degli archi. Come altrimenti spiegare la marginalità del violino e l'assenza totale delle viole e del violone? Ad avvalorare questo assunto, intervengono anzitutto due istanze del 1622 e del 1623. Nella prima, letta in Congregazione il 5 agosto 1622, Giacomo Antonio Mori Milanese, «musico e suonatore di contrabbasso da gamba», supplica di essere assunto ed inquadrato tra i provvisionati. Gli viene risposto di presentarsi «quando farà bisogno»[87]. Nella seconda, esaminata 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»[88]. Tuttavia, a dispetto della composizione degli organici stabili, non mancano indicazioni che si pongono in controtendenza, superando orientamenti patentemente tradizionalisti. Questa apertura a nuovi orizzonti è esemplarmente testimoniata dalla celebrazione dell'Annunciazione del marzo 1620 che vede il coinvolgimento di nove musici 'forestieri'(cfr. Appendice 2, doc. 7); tra di essi figurano quattro violinisti. Il quadro complessivo della cappella nel 1620 poteva così contare su 40 componenti (31 stabili e 9 esterni). L'insieme degli strumenti – impegnato nei 'concerti' proposti nelle due compiete[89] – raggiungeva le 11 unità (4 violini 'forestieri' più 2 cornetti e 5 tromboni

1615-1634, 29 dicembre 1615, f. 110v; 30 marzo 1617, f. 123r; 11 dicembre 1617, f. 129r; 10 dicembre 1618, f. 138r; 30 aprile 1619, f. 140v; 22 dicembre 1620, f. 153r). Il nome del suonatore figura nelle registrazioni a partire dal 1617: si tratta di un non meglio identificato «Ms. Francesco che sona il Violone in Capella» (30 marzo 1617, f. 123r). Successivamente, nei documenti, compare Giovanni Battista Colombi 'del Violone' che, dopo aver servito occasionalmente un anno, viene inquadrato come provvisionato nel 1622 (*ibid.,* 18 dicembre 1621, f. 3r; 15 dicembre 1622, f. 13r). Un'ulteriore apertura a nuovi orizzonti è attestata da una nota-spese per la festa di San Geminiano del 1619, in cui vengono registrati compensi per «organi portatili et violini» (ACMo, *Atti Capitolari A3*, 1602-1622, 6 febbraio 1619, f. 154r).

87 «Giacomo Antonio Moro Milanese musico, e suonatore di cotrabasso da gamba […] desiderando di servirli in atto nella capella di cotesto Ven. Oratorio della S.ma Steccata […] le supplica a fargli gratia d'accettarlo et ascriverlo fra musici provisionati di d.o luogo». Sul verso del memoriale: «1622 adi 5 agosto. Che si presenti quando farà bisogno» (AOCPr, *Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.).

88 «Marco Antonio Benedini […] desideroso di servire nella musica della Stechata per sonare di Violino sapendo non esservi altro in detta musica. Perciò ricorre alle Sig.rie loro m. Ill. supplicandole (che prese informazioni di lui) lo voglino accetare in d.o loco». Sul verso del memoriale: «1623 adi 15 decembre. Non vi è bisogno della parte di questo musico» (*ibid.*).

89 L'indicazione è espressa nel mandato redatto per la festività: «[…] lire quaranta Imperiali da distribuire alli suddetti Ill.ri musici che hanno servito di voce, et instrumenti Nella musica di d.o oratorio le due Compiete cantate in ess'oratorio la Vig.a et il giorno della S.ma Annuntiatione dell'anno presente 1620 […]» (Appendice 2, doc. 7). Anche altri mandati precisano il numero degli uffici: quasi sempre due per i suonatori, mentre per i cantori – a differenza di quanto riportato nella polizza del 1620 – lo spettro tende ad esser più ampio: da 3 a 5 funzioni. È evidente che, nel caso del massimo impegno (5 funzioni), alle due compiete si aggiungevano i primi e secondi vespri e la messa nel giorno della ricorrenza.

provvisionati). L'apporto dei musici straordinari diviene ancor più rilevante in occasione dell'Annunciazione del 1623 (cfr Appendice 2, doc. 8). Il loro numero elevato (22 elementi), accompagnato dal nolo di tre organi, va tuttavia posto in relazione con il piano di razionalizzazione approvato - come si è visto - proprio nel marzo del 1623, che comportò un drastico ridimensionamento della cappella: i salariati, da 31 nel 1622, passarono a 19. Pare plausibile, quindi, ritenere che in questa occasione si sia imposta una esigenza di compensazione al fine di garantire la tradizionale fastosa policoralità. In ogni caso, l'interesse di questa celebrazione mariana è ancora costituito dal ricorso a quattro violinisti chiamati ad esprimersi in un organico complessivo vocale-strumentale con proporzioni assai simili a quello del 1620 (41 musici tra provvisionati e straordinari) e quindi tale da esigere l'apporto di due maestri di cappella oltre al titolare Vincenzo Bonizzi. È possibile che queste occasioni di grande impatto spettacolare si siano proposte anche prima degli anni '20. Purtroppo i documenti da me rinvenuti riescono del tutto elusivi per quanto concerne la composizione dei gruppi di musici 'forestieri', ingaggiati nelle prime due decadi del secolo. Di solito nelle fonti vengono indicate soltanto le somme complessive, senza distinte dettagliate. Una prassi che ci impedisce di cogliere, in particolare, quali soluzioni siano state adottate nella messa solenne celebrata nel novembre 1610, un evento unico e di straordinario interesse solo a considerare l'articolazione della cappella in sette cori (cfr. Appendice 2, doc. 5). La rilevante somma stanziata dai reggenti (100 scudi) attesta che la presenza di musici straordinari (provenienti anche da altre città) dovette essere ragguardevole. Ad accentuare ancor più l'impronta fastosa, concorse pure il nolo di quattro organi, collocati su cantorie provvisorie. In relazione al carattere singolare dell'occasione – posta per altro al di fuori delle tradizionali cadenze liturgiche – non mi pare azzardato ipotizzare che tra gli elementi straordinari vi fossero suonatori di violino. Del resto, che fosse possibile uscire – anche nei primi anni del Seicento – da rigidi schemi convenzionali, lo dimostra la vicenda del duomo di Parma che rivela, nel primo trentennio del secolo (ed anche oltre), una evidente sintonia con quella della Steccata nell'uso insistito e quasi esclusivo dei fiati. (Non è casuale che nella cattedrale parmigiana la presenza dei musici della congregazione si mantenga, nel lungo periodo, rilevante). Più in particolare, nel duomo i mandati indicano il ricorso a suonatori di violino in occasione dell'Assunzione della B.V.M. del 1606 e del 1608. Nella prima festività l'organico strumentale è composto da 2 violini, 2 cornetti e 8 tromboni; nella seconda da 1 violino, 2 cornetti, 7 tromboni,

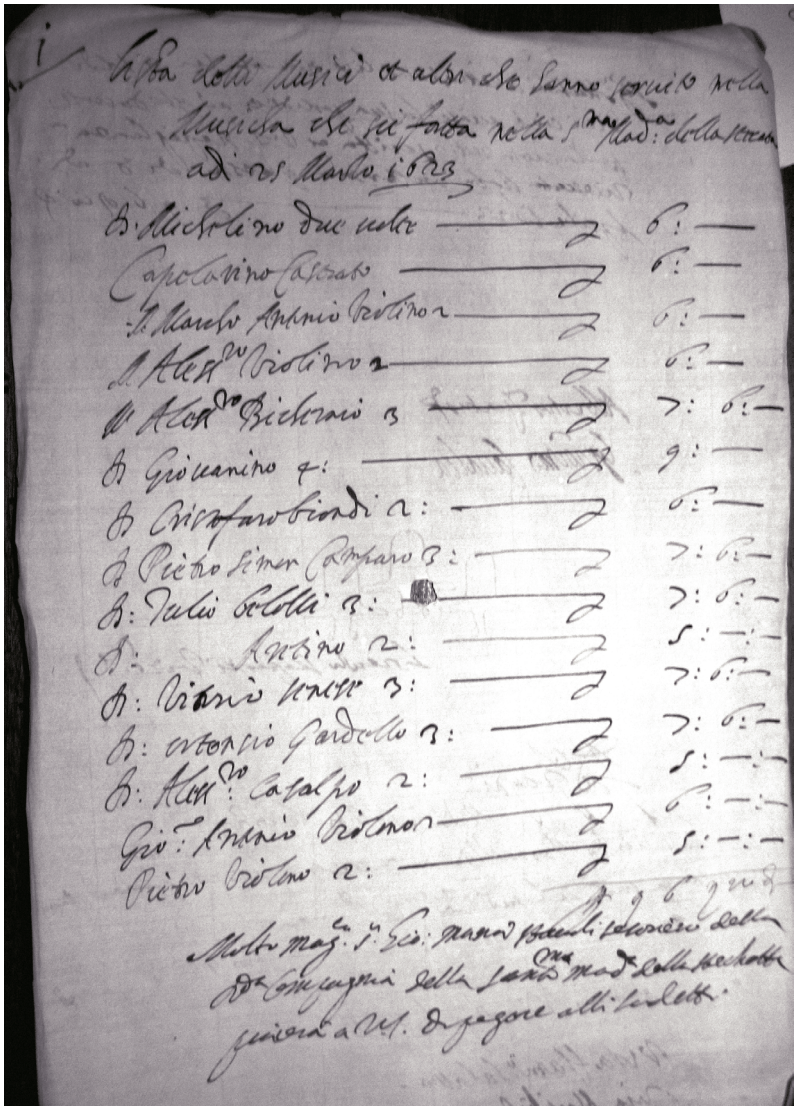


Fig. 4 – Musici 'forestieri' ingaggiati per l'Annunciazione del 1623 (cfr. Appendice 2, doc. 8).

più un altro elemento, di cui non è possibile definire il ruolo, ma che – con riferimento alla configurazione del 1606 – potrebbe essere l'ottavo trombone[90]. A riprova della convergenza tra le due cappelle parmigiane, si dovrà attendere, sia per l'una sia per l'altra, l'inizio degli anni '30 per rilevare chiari segni di discontinuità con il passato rappresentati dalla comparsa non episodica, nei documenti, di suonatori di violino. In effetti alla Steccata, nel dicembre 1631, si avverte una disposizione affatto diversa che si rivela in occasione dell'ingaggio del compositore Carlo Farina. Le ragioni addotte per motivarne l'assunzione mi pare evidenzino, in modo inequivocabile, intendimenti estetici più aggiornati: il musico mantovano, infatti, viene 'arruolato' «poiché è stato giudicato che nel concerto della musica sia buona la parte del violino»[91]. A riprova di quanto tali intendimenti non fossero l'esito di un atteggiamento estemporaneo, il 2 luglio 1632 viene eletto un altro musico d'eccezione, Giovanni Battista Bonamente[92]. Poco importa se la presenza in cappella dei due compositori sia limitata nel tempo[93]: la scelta di campo della

---

90 Cfr. PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca* cit., p. 532. Nel saggio, l'ipotesi relativa alla presenza di questo ottavo suonatore di trombone non viene proposta.

91 «Poiché è stato giudicato che nel concerto della musica dell'oratorio della B.V. della steccata di Parma sia buona la parte del violino, ed essendosi offerto ms.r Carlo farina, di subentrare a detta carica et con lui trattato, di quel pretende di provisione ogni mese si è concluso che quella debba esser di scudi sei al mese e che principij il primo giorno del passato mese di novembre» (AOCPr, *Ordinazioni 17*, 1631-1632, 5 dicembre 1631, f. 235r).

92 «Item 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 franciscano sonatore del violino et offerendo lui di volere servire. Pero a chi piace delle SS. V.V. che detto Padre sia accettato nel numero de musici di detto oratorio con provissione [sic] di scudi dieci da lire sette et soldi sei l'uno il mese principiando il mese il primo Giorno del corrente dia la palla negra a chi non piace dia la bianca […] omnibus approbantibus» (*ibid.*, 2 luglio 1632, ff. 429r-v).

93 È probabile che Carlo Farina sia partito poco dopo la sua assunzione. Le fonti documentarie da me consultate non danno indicazioni in merito alla sua presenza nei mesi successivi all'ordinazione del 5 dicembre 1631. Sulla scorta di questa ipotesi, non è da escludere che la Congregazione abbia ingaggiato Giovanni Battista Bonamente proprio per sostituire il musico. Nondimeno Bonamente, attivo anche a corte, non dovette fermarsi a lungo a Parma. L'ultimo pagamento da me individuato porta la data del 20 agosto 1632 (AOCP, *Ordinazioni 17*, 1631-1632, f. 441r). È possibile che, come si era verificato nei mesi precedenti in Santa Maria Maggiore a Bergamo - ove risulta presente, nel ruolo di contralto e suonatore di violino, dal 17 luglio al 30 settembre 1631 (cfr. PETER ALLSOP, *Cavalier Giovanni Battista Bonamente Frnciscan Violinist*, Ashgate, Aldershot, 2004, pp. 75-77) - fra Bonamente sia stato costretto a licenziarsi in relazione ad un provvedimento dell'Ordine francescano. L'Ordine aveva – in effetti – una discrezionalità pressoché assoluta nel trasferire anche i frati impegnati nella musica. Ciò determinava seri problemi per i reggenti delle cappelle che, non raramente, subordinavano l'assunzione al rilascio di un'autorizzazione da parte del padre generale. Quest'esigenza s'imponeva pure per i 'regolari' appartenenti – per dirla con i reggenti del Santo di Padova – a «tutte le religioni» (cfr. MAURIZIO PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco*, in *Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di Michael Burden e Patrizia Radicchi, Pisa, ETS, 2004, p. 761). Ad accreditare l'ipotesi di

Congregazione, pur condizionata dalle gravi difficoltà del dopo-peste (si pensi anche alla limitata disponibilità riscontrabile nel quadro dei musici sopravvissuti[94]), indica un passo deciso verso l'individuazione di nuove e più feconde prospettive[95].

Ad onta di questo approdo, il ritardo nel riconoscere il violino come strumento fondamentale per i 'concerti', riesce sorprendente se rapportato all'ingente impegno finanziario sostenuto dall'Oratorio per poter contare su organici stabili di rilevanti proporzioni non soltanto nell'ambito vocale, ma anche in quello strumentale. La tabella 1 mette in evidenza come il rapporto tra i due ambiti, dal 1587 al 1629, si sviluppi in modo coerente: l'andamento nel tempo dei due livelli risulta abbastanza sincrono: all'incremento/flessione del numero delle voci corrisponde un'analoga dinamica degli strumenti. Il rilievo assunto dai suonatori appare elevato. Infatti, se comprendiamo nel gruppo dei suonatori anche l'organista, l'incidenza della componente strumentale oscilla su valori che vanno da un quarto ad un terzo del totale dei componenti la cappella.

Alla luce dell'alto profilo degli organici, potrebbe riuscire singolare la presenza di un solo organista. In realtà, si tratta di una scelta motivata dal fatto che nella chiesa vi erano, sì, due cantorie giustapposte, ma un solo organo. Semmai è interessante notare che, negli anni in cui i ruoli di organista e di maestro di cappella sono ricoperti da un solo musico, Vincenzo Bonizzi, si ricorre ad un secondo or-

---

un licenziamento voluto dall'Ordine, soccorre una nota, senza data, inviata da Bonamente al Linati (probabilmente suo referente nella corte ducale) in cui afferma: «Il P. fra Gio. Battista Bonamente minor Conventuale di San Francesco Musico del violino accettato in detto servitio, e con licenza de' suoi superiori, desidera che S.A. scrivi al P. R.mo Vicario […] di detto Ordine con farlo collocare di stanza qui in Parma come pure è restato con detta Altezza Ser.ma» (cfr. ASPr, *Teatri e spettacoli di età farnesiana*, 1545-1757, b. 1). Non è da escludere che l'istanza del musico mantovano non sia stata considerata e che quindi abbia dovuto lasciare Parma contro la sua volontà.

94 Un'indicazione sulle difficoltà determinate da questa limitata disponibilità emerge in un memoriale di Tarquinio Merula che nel 1635, in qualità di maestro di cappella per le «Laudi della B.V.M.» nella cattedrale di Cremona, dichiara di aver dovuto aumentare il salario ai musici che, dopo il contagio, erano pochi e si erano fatti preziosi (cfr. MAURIZIO PADOAN, *Tarquinio Merula nelle fonti documentarie*, in ANNALISA LOMBARDI, MAURIZIO PADOAN e ALBERTO COLZANI, *Contributi alla musica lombarda del Seicento* cit., pp. 59-157: 67 e 106.

95 Altre indicazioni che confermano un reale cambiamento di indirizzo vengono da una polizza del 9 aprile 1631 in cui si registra - relativamente alla festività dell'Annunciazione – la presenza, in qualità di violinista, di un padre di San Pietro Martire (AOCPr, *Mandati 48*, 1627-1641). Lo stesso padre figura tra i musici «che servirono per la Compieta sollenne del Sig.r Sempliciano Olivo maestro di Capella» (*ibid.*, 10 luglio 1631). Alla medesima festività dovrebbe riferirsi un'altra polizza in cui si attesta un pagamento di quattro scudi «à ms Alessandro Raineri da S. Secondo, qual, sono il violino, in occasione della musica fatta dal sig.r Simpliciano Olivi, nell'oratorio sod.o che cosi hanno ordinato» (*ibid.*, 15 luglio 1631). Un'ulteriore conferma è data da una nota spese per l'Annunciazione del 1632, nella quale figura un non meglio identificato «Padre dal violino da Colorno» (AOCPr, *Ordinazioni 17*, 1631-1632, 2 aprile 1632, f. 337r).

ganista: Pietro Paolo Canti. Canti, nonostante si dichiari nell'agosto 1631 «coauditore del già Vincenzo Bonizzi»[96], con l'elezione di quest'ultimo nel gennaio 1619, viene formalmente indicato come suo «substituto»[97].

Il ricorso ad un 'substituto' va sicuramente posto in relazione ai gravosi impegni che Bonizzi doveva sostenere. Accettando l'incarico alla Steccata, il musicista non rinuncia ad esercitare le mansioni di organista né in duomo né a corte. È superfluo osservare come la sovrapposizione di questi tre incarichi gli impedisse di essere presente in tutti gli uffici celebrati nell'Oratorio parmigiano.

III.2. Quadro comparato.

III.2.1. *Linee di tendenza.*

Alla luce dei rilievi più sopra riportati, pare evidente come la vicenda della cappella parmigiana, nel primo barocco, giunga a delineare un modello che - al-

---

96 *Ibid.*, 22 agosto 1631, ff.169v-170r.

97 Cfr. nota 42. Negli anni '20 si registrano diversi documenti nei quali Claudio Pelosi figura, in modo equivoco, 'aiutante' di Bonizzi. Per esempio, in un'istanza letta il 18 novembre 1620, si legge: «Claudio Pelloso aiutante del sig.r Vincenzo [Bonizzi] organista all'organo della steccata […] viene con questo a farli riverenza et supplicarli che li faciano gratia d'ordinare che li sia datto il suo salario d'un'anno che già ne ha servito circa quatro mesi dell'anno […]» (AOCPr, *Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.). Un mandato, sottoscritto il 14 marzo 1628, non contribuisce a fare chiarezza sulle sue mansioni: «Claudio Pelosi che serve all'organo della Madonna Santiss.ma della Steccata ritrovandosi haver a fare un suo negozio ricorre a loro Sig.ri Molt'Illu.ri acciò restino serviti di commetter che li sia dato il salario di un'Anno a venire per il sod.o servitio il qual anno è gia cominciato il p.o di Marzo corrente offerendosi Antonio suo fratello di far servire come fa et ha fatto per il passato non potendo il detto Claudio servire in persona […]» (AOCPr, *Mandati 48*, 1627-1641). Anche nel caso del suo successore, Francesco Pelosi, i documenti non danno indicazioni precise: «Francesco Pelosi […] che serve all'organo dell'Oratorio della Beatisi.ma Vergine della steccata fa ricorso per suo urgente bisogno alla benignità loro pregandoli che restino contenti dar commissione che li sia pagato il salario assegnatoli per il sopradetto servitio di un'anno anticipato, del quale sono scorsi già tre mesi dall'ultimo di dicembre prossimo passato promettendo elli di far il servitio con quella magior diligenza che sarà possibile […]» (*ibid.*, 19 gennaio 1630). Una lettura superficiale delle fonti potrebbe far pensare che questi due salariati suonassero l'organo come coadiutori di Vincenzo Bonizzi. In realtà Claudio e Francesco Pelosi avevano le mansioni di alzamantici. Per averne conferma, basta mettere a confronto i salari annuali percepiti dal vice-organista Pier Paolo Canti e da Francesco Pelosi: 438 lire per il primo, 87,12 lire per il secondo. Ma vi sono altre testimonianze che mi pare sgombrino il campo da ogni incertezza interpretativa. Nelle due prime decadi del secolo, i documenti - accanto a formulazioni che non si allontanano da quelle più sopra considerate – riportano indicazioni inequivocabili: «Claudio Pelosi quale mena li mantici dell'oratorio» (AOCPr, *Ordinazioni 7*, 15 giugno 1601, f. 115v); «A Pelosi £ 72 per aver aiutato a menare i mantici per sua mercede di un anno finito l'ultimo agosto passato» (AOCPr, *Mandati 43*, 15 settembre 1614).

meno per certi versi – rivela importanti peculiarità. La conclusione può risultare più convincente laddove si mettano a confronto gli orientamenti assunti dalla Steccata con quelli definiti in altri, rilevanti, centri di sperimentazione del Nord Italia. In questa direzione, propongo un quadro di riferimento (tabella 2) esemplare in quanto richiama la configurazione di cappelle che, nel periodo inquadrato, o riescono ad esprimere una presenza determinante nell'individuazione di nuovi paradigmi (si pensi a Santa Maria Maggiore a Bergamo, al Santo di Padova, a San Petronio a Bologna) o, pur scontando l'inerzia indotta da certo rigore post-tridentino (è il caso del duomo di Milano), sono lontane dall'assumere un ruolo di riflesso, subalterno ad altre realtà padane.

Il quadro comparato, definito dalla tabella 2, risulta circoscritto ai primi trent'anni del Seicento. La scelta si è resa necessaria per potere fondare la 'lettura' su dati tanto esaurienti, quanto omogenei (cfr. I.2.2)[98]. Al di là di questo limite, che non consente di cogliere la linea di continuità tra Cinque e Seicento, l'arco temporale considerato riesce rilevante, poiché individua una fase decisiva nell'evoluzione degli organici delle cappelle nel primo Barocco. Come dire che il XVII secolo, benché giunga ad esplicare disposizioni già presenti o prefigurate nelle ultime decadi del '500, accelera il passo rivelando spesso forti e rapidi mutamenti, sollecitati dall'urgere di istanze e ragioni affatto nuove. L'incessante e febbrile sperimentazione – sospinta in più direzioni (dagli organici ai 'capitoli' dei musici, al repertorio, ecc.) e raffrenata negli anni di crisi economica - si concluderà soltanto con la drammatica epidemia del 1630.

Va precisato che il confronto proposto dalla tabella 2 può esprimere soltanto delle indicazioni di carattere orientativo e questo per diversi ordini di motivi:

I) I quadri relativi alla Steccata, a Santa Maria Maggiore, al Santo e al duomo di Verona adottano un filtro molto stretto. La rilevazione da me condotta sulle fonti registra tutti i musici, regolarmente 'provvisionati', presenti negli organici annuali per quattro mesi in Santa Maria Maggiore, tre al Santo e nel duomo di Verona, due alla Steccata. Ovviamente il criterio di selezione ha il limite di sovrastimare il numero dei musici, in quanto traduce arbitrariamente in annuale un servizio prestato per pochi mesi, eludendo aspetti importanti quali l'avvicendamento o il licenziamento che raramente si collocano al termine dell'anno.

2) I dati di San Petronio, tratti da un'indagine di Osvaldo Gambassi, risultano invece parziali poiché, come chiarisce lo studioso, fanno riferimento ad una sola lista

98 Per quanto concerne Santa Maria Maggiore ed il Santo, mancano ancora rilievi sistematici sugli organici attivi nell'ultimo '500. Sulla cappella del Santo, in particolare, le indicazioni proposte in JESSIE ANN OWENS, *Il Cinquecento*, in *Storia della musica al Santo di Padova*, a cura di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli, Vicenza, Neri Pozza, 1990, pp. 27-92, riescono troppo elusive per consentire un raffronto puntuale.

Tab. 2 - Quadro comparato organici vocali-strumentali 1600-1630.

1600-1615																	
anni		***0***	***1***	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	***9***	***10***	***11***	***12***	***13***	***14***	***15***
Pr	v/s	16	17	19	19	19	18	19	19	22	23	27	27	26	28	29	27
	s	5	6	7	7	7	7	7	7	7	6	8	8	8	8	8	7
Bg	v/s		27	32	31	28	30	31	30	29	26	26	28	28	24	25	24
	s		11	14	12	11	12	13	13	11	10	9	10	10	9	10	10
Pd	v/s	20	26	30	23	20	26	26	26	28	25	28	27	26	26	22	24
	s	6	8	8	5	5	8	11	9	10	10	10	9	10	11	10	9
Bo	v/s	44	46	41	42	43	45	48	46	45	42	50	48	47	50	46	48
	s	10	9	9	9	8	8	9	9	6	7	12	12	12	11	10	
Vr	v/s	12	12	13	14	15	14	14	13	12	17	17	17	15	16	14	15
	s	1	2	2	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2
Mi	v	**20**	**21**	**23**	**21**	**21**	**24**	**25**	**25**	**23**	**23**	**22**	**24**	**20**	**25**	**28**	**31**

1616-1630																
anni		***16***	***17***	***18***	***19***	***20***	***21***	***22***	***23***	***24***	***25***	***26***	***27***	***28***	***29***	*30*
Pr	v/s	28	27	29	28	31	30	31	19	21	24	25	23	23	23	19
	s	8	8	8	8	8	9	9	4	6	6	6	5	5	5	5
Bg	v/s	21	18	7	15	20	18	16	19	16	14	15	21	18	16	16
	s	8	4	2	6	6	6	5	5	5	5	5	6	6	5	6
Pd	s/v	22	24	2	8	13	18	15	23	24	25	25	22	17	15	21
	s	9	8	1	2	7	8	5	11	9	10	10	10	6	6	8
Bo	v/s	50	48	45	46	46	43	43	41	40	43	41	40	39	40	37
Vr	v/s	15	14	16	14	16	14	11	11	10	8	7	9	10	9	9
	s	4	3	3	3	3	3	3	3	1	1	1	1	1	1	1
Mi	v	**31**	**31**	**29**	**33**	**26**	**27**	**24**	**24**	**24**	**25**	**25**	**22**	**23**	**26**	**25**

Abbreviazioni: Pr=Steccata; Bg=Santa Maria Maggiore; Pd=il Santo; Bo=San Petronio; Vr=duomo di Verona; Mi=duomo di Milano; s=suonatori;'v/s'=totale cantori+suonatori. Fonti: per la Steccata, cfr. Appendice 1; per le altre cappelle, cfr. tabelle ss.

annuale, quella di dicembre[99]. La stessa parzialità emerge nei valori attribuiti dalla tabella 2 al duomo di Milano che rimandano ad una elaborazione di Marina Toffetti. Nondimeno, in questo caso, il mandato considerato dalla musicologa, nel suo ponderoso studio sulla cappella milanese, non è l'ultimo dell'anno ma il primo[100]. È evidente che la soluzione più convincente consisterebbe nel mettere a confronto i vari quadri sulla base di una scansione mensile. Ma è altrettanto chiaro che una simile soluzione risulterebbe del tutto impraticabile in un orizzonte ampio ed articolato qual è quello individuato dal mio studio. Il compromesso sembra quindi inevitabile. Tuttavia queste difficoltà, ancorché non consentano una messa a fuoco precisa, mi pare non siano tali da impedire di cogliere in modo attendibile gli orientamenti e le scelte di indirizzo fondamentali delle cappelle in questione.

Il raffronto tra le sei istituzioni padane (tabella 2) s'impone in primo luogo sul versante che – sulla scorta di quanto più sopra precisato – appare più problematico: il numero complessivo dei musici. Il parametro quantitativo pone in primo piano San Petronio che si colloca al di sopra di tutte le altre chiese, in virtù di una sequenza di indicatori che in un solo caso è inferiore a 40. Tali indicatori, indubbiamente modesti per il duomo di Verona, risultano ragguardevoli ed abbastanza ravvicinati per le altre quattro istituzioni.

Sempre da una prospettiva generale, la tabella 2 mostra come il tratto della discontinuità non sia soltanto una peculiarità degli organici attivi alla Steccata, ma investa anche le altre cappelle. In particolare, la suddivisione dell'asse diacronico (1600-1630) in tre segmenti, proposta per la chiesa parmigiana (cfr. III.1.1.), pare confermata anche nelle altre cinque istituzioni. Tuttavia questi segmenti, con margini variabili, tendono a distribuirsi in modo diverso nel tempo. L'unico punto di convergenza si verifica, nel primo Seicento, tra il Santo e il duomo di Verona i quali - pur scontando momenti di flessione (soprattutto la cappella antoniana) - rivelano un andamento in crescita progressiva che tocca il vertice attorno agli anni 1608-1611. Una simile progressione appare anche nell'evoluzione degli organici nel

---

99 OSVALDO GAMBASSI, *La cappella Musicale di San Petronio*, Firenze, Olschki, 1987, p. 4.

100 MARINA TOFFETTI, *La cappella del duomo di Milano: considerazioni sullo status dei musici e sull'evoluzione dei loro salari dal 1600 al 1630*, in *Barocco Padano 2*, Atti del Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII (Como, 16-18 luglio 1999), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S, 2002, pp. 439-556: 519. La Toffetti mette bene in luce i limiti della sua rilevazione che, «preziosa per cogliere la composizione e le oscillazioni dell'organico nel corso dell'intero trentennio, non rende ragione dei continui cambiamenti di assetto dovuti all'arrivo di nuovi cantori e alla morte, al licenziamento o alle dimissioni di quelli in organico che intercorrevano nel corso di uno stesso anno, circostanze che dovevano rendere ancor più arduo il compito del maestro di cappella» (*ibid.*, p. 499). Tuttavia, la parzialità della tabella è compensata dalla redazione di un'appendice in cui viene riportato l'elenco di tutti i cantori attivi nel duomo nel periodo considerato (*ibid.*, pp. 352-356). L'elenco risulta degno di rilievo in quanto definisce i termini cronologici della presenza dei singoli componenti la cappella.

duomo di Milano, in San Petronio e nella Steccata. La progressione però raggiunge i valori più elevati in periodi distinti, lungo un asse temporale abbastanza ampio (1610-1622). In direzione del tutto contraria, si muove invece Santa Maria Maggiore ove il numero dei musici segna le punte massime proprio all'inizio del secolo (1602-1607). È interessante notare che il 1617 rappresenta sia per la cappella bergamasca sia per quella antoniana una svolta decisiva, imputabile a cause che finiscono col condizionare gravemente le risorse finanziarie disponibili, in una fase per altro di congiuntura favorevole per le altre città del Settentrione (1614-1618: *l'estate di San Martino*)[101]. A Bergamo i gravi riflessi della guerra di Gradisca determinano un vero e proprio collasso economico per la MIA (l'ente che sovrintendeva a tutte le attività promosse nella basilica), mentre al Santo è l'incendio dell'edificio delle polveri a mettere letteralmente in ginocchio l'istituzione antoniana[102]. L'attività delle due importanti cappelle viene temporaneamente sospesa[103]. La crisi economica va ben oltre la dimensione congiunturale, soprattutto a Bergamo se si pensa che già nel 1616 il deficit accusato dalla MIA era salito a ben 5.000 scudi[104].

---

101 PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca* cit., p. 513.

102 PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco* cit., p. 763.

103 PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 123. ID., *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco* cit., p. 763. Come nel '500, anche nel primo trentennio del secolo XVII l'attività della cappella antoniana è caratterizzata da diverse interruzioni, per lo più determinate dall'esigenza di ridefinire il quadro normativo-disciplinare in relazione al comportamento spesso insoddisfacente dei musici. La tabella 2 dà una visione limitata di tutti questi momenti di discontinuità, in quanto seleziona i musici sulla base di una presenza di almeno tre mesi (per questo motivo l'unica interruzione indicata è quella del 1618).

104 PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 158. Ad acuire la crisi delle due città interveniva il progressivo aggravio fiscale imposto da Venezia. Le entrate della Camera di Bergamo nella prima decade del XVII secolo si avvicinano ai 100.000 ducati, nel 1628 raggiungono quota 180.241 ducati. Una quota oltretutto insufficiente a far fronte alle enormi spese militari ritenute necessarie dalla Dominante, per salvaguardare un'area di confine critica qual era il territorio bergamasco. Ma anche a Padova, che pure era lontana dalle zone di confine, la situazione determinata dalle imposizioni fiscali e dal mantenimento delle truppe riusciva insostenibile. Lo rileva il Capitano della città, Massimo Valier, in una relazione del 1619: «II territorio [...] comprende 800 mille campi, 600 mille de quali sono fruttiferi, et fecondi. Un terzo di essi è posseduto da veneti, uno dal clero, et l'altro da padovani. Rimane il territorio aggravato, et angustiato grandemente per tanti alloggi di militie a piedi, et a cavallo, facendosi un computo, che dal 1616 in qua, che sono tre anni, habbia speso in mandar carri, et carrette al campo, in pagar l'ordine della banca a militie, et altri interessi ducati settantamille, compresi li trentamille per le offerte delle communità di Este, Montagnana, e Moncelese [...]. Quanto alle militie forestiere, che al presente alloggiano, et sono per avanti state in quella Città, e territorio [...] questo solo debbo ben dirle, che il denaro esborsatesi per le loro paghe da quella Camera in tempo mio ascende a ducati 90 mille in circa oltre quello che ha convenuto il povero territorio contribuire per li aleggi, et ordine della banca, che è di somma molto considerabile» (FRANCESCO VECCHIATO, *Pane e politica an-*

Tab. 3 – Santa Maria Maggiore: quadro selettivo degli organici attivi negli anni 1601-1630.

1601-1615															
R	**01**	**02**	**03**	**04**	**05**	**06**	**07**	**08**	**09**	**10**	**11**	**12**	**13**	**14**	**15**
M°	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Or	2	2	2	2	2	2+1	2+1	2	2	2	2	2	2	2	2
S	3	3	4	3	3	4	4	4	2	2	4	4	4	3	3
C	5	5	5	4	4	4	4	3	3	3	2	2	2	3	3
T	5	6	6	6	6	5	5	5	5	5	5	6	4	4	5
B	3	2	2	2	3	3	3	4	4	4	5	4	4	4	2
Vl	2+1	2+1	2+1	2+1	2+1	1+2	1+2	1+2	1+2	1+2	1+2	1+2	1+2	1+2	1+2
Va	+3	+3	+3	+3	+3	+3	+3	+3	+3	+3	+3	+3	+3	+3	+3
Vn	+1	+1	+1	+1	1+1	1+1	1+1	+1	+1	+1	1+1	1+1	+1	+1	+1
Cn	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Tr	6	9	7	6	6	6	6	6	5	4	4	4	4	5	5
lt						1	1								
?	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1			
Str	11	14	12	11	12	13	13	11	10	9	10	10	9	10	10
tot	**27**	**32**	**31**	**28**	**30**	**31**	**30**	**29**	**26**	**26**	**28**	**28**	**24**	**25**	**24**

1616-1630															
R	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**	**21**	**22**	**23**	**24**	**25**	**26**	**27**	**28**	**29**	**30**
M°	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Or	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
S	3	2	1	1	2	2	3	5	2	1	1	6	5	3	3
C	3	5	1	2	3	3	3	4	4	2	4	3	3	2	2
T	4	3	1	3	5	3	2	2	2	3	2	3	2	3	2
B	2	3	1	2	3	3	2	2	2	2	2	1	1	2	2
Vl	1+2	1		2	2	2	1	1	1	1	1	2	2	2	2
Va	+3	+1		+2	+2	+2	+1	+1	+1	+1	+1	+1	+2	+2	+1
Vn	+1			+1	+1	+1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Cn	2	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Tr	3	+1		1+1	1+1	1+1	1+1	1+1	1+1	1+1	1+1	1+1	1	+1	-
lt					+1	+1									
?	-											1			
Str	8	4	2	6	6	6	5	5	5	5	5	6	6	5	6
tot	**21**	**18**	**7**	**15**	**20**	**18**	**16**	**19**	**16**	**14**	**15**	**21**	**18**	**16**	**16**

Fonti: MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria* cit. e 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. Per le abbreviazioni particolari: cfr. tab. 1.

nonaria in terraferma veneta tra secolo 15. e secolo 18.: il caso di Verona, Verona, Università degli Studi di Padova, 1979, pp. 26 e 31).

Tutto questo spiega la netta flessione che si delinea negli organici delle due basiliche nella seconda decade del secolo. Il *turning point* del 1619-1622, indicato dagli storici come l'avvio della prima crisi economica generalizzata del '600, potrebbe poi avere acuito le difficoltà intervenute nel 1617. Anche il duomo di Verona pare accusare in modo evidente gli effetti di questa destabilizzazione[105] che nel Settentrione raggiungerà il proprio apice - è bene ricordarlo - prima con la grave carestia del biennio 1628-1629, poi con la drammatica epidemia del 1630. Dalla tabella 5, è evidente come nella cattedrale veronese la contrazione del numero dei musici, a partire dal 1622, dia inizio ad una fase di declino inarrestabile[106]. I segni di siffatta crisi sembrano, invece, meno appariscenti nella vicenda delle altre tre cappelle. Indubbiamente, anche qui, si registra una flessione nelle presenze dei musici, tuttavia i valori si mantengono su posizioni medio-alte, soprattutto in San Petronio.

Sulla base di questi rilievi, la ridefinizione degli 'ordini' dei musici realizzata nel 1621 nel duomo di Milano e nel 1623 alla Steccata, motivata dall'esigenza di 'disciplinare' il servizio dei componenti il gruppo dei provvisionati e – contestualmente – dall'opportunità di razionalizzare l'attività della cappella, mi pare

105 Che già agli inizi degli anni '20 la situazione economica nel veronese fosse allarmante è provato da una testimonianza del rettore della città Giorgio Badoer che, nel 1622, scrive: «[...] ciò che altra volta so d'haverle dinotato (et lo faccio con le lacrime al cuore) dello stato miserabile in che si trova ridotto il più della contadinanza di quel suo fedelissimo territorio, essendo le spese straordinarie tanto accresciute che nella maggior parte delli communi ad un bracente [sic], qual vive con li soli suoi sudori et con le braccia convien sostentar la famiglia, toccano per le dadie et gravezze publiche a pagarsi sette, otto et fino dieci ducati all'anno, onde aggiontisi li grandissimi danni fatti dalle tempeste nelli raccolti passati non vi avevano le persone in diversi villaggi con che vivere doppo sopragionto l'inverno, sichè fui violentato dopo molta resistenza a permettere che li communi pigliassero qualche denaro a livello [...]» (cit. da *ibid.*, p. 193).

106 È sintomatico che il Capitolo veronese a partire dal 1625 abbia moltiplicato gli ingaggi di musici non provvisionati in occasione delle festività più importanti dell'anno. Nel 1626, in particolare, il ricorso ad elementi straordinari fu molto frequente e – sotto l'aspetto finanziario – non poco oneroso, come provano le spese effettuate per il periodo natalizio (1625-1626) e pasquale (compresa la Settimana Santa), o altre solennità quali la Pentecoste, San Pietro, l'Assunzione, la Natività della B.V. e Santa Giustina; insomma quasi tutte le ricorrenze più importanti dell'anno liturgico (cfr. BCVr, *Atti Capitolari 504*, 1625/1626, ff. 39r-v; 1626/1627, f. 39r). Altre indicazioni sono proposte da MARCO MATERASSI, *La cappella musicale del duomo di Verona, 1620-1685: qualche integrazione,* in *Musica e filologia. Contributi in occasione del festival «Musica e filologia», Verona, 30 settembre-18 ottobre 1982*, a cura di Marco Di Pasquale con la collaborazione di Richard Pierce, Verona, Edizioni della Società Letteraria, 1983, pp. 115-133: 116-117.

Tab. 4 – Il Santo: quadro selettivo degli organici attivi negli anni 1600-1630.

1600-1614															
R	**0**	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**	**13**	**14**
M°	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Or	1+1	1+1	3+1	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Cs								1	1						
S	1	3	4	3	3	3	3	4	4	3	3	2	3	2	3
C	3	4	4	4	4	5	4	3	4	4	5	7	4	5	2
T	6	7	7	6	5	6	4	6	6	5	5	5	5	4	4
B	3	3	4	4	2	3	4	2	2	2	4	3	3	3	2
Cn	2	1	1	1	1	4	4	2	2	1	2	1	1	2	2
Vl	1	2	2			1	2	1	1+1	2+1	1+1	1+1	2+1	2+1	2+1
Va													1	1	
Vn									1	1	1	1	1	1	1
Tr	2+2	4+2	5+2	2+2	2+2	1+1	1+1	3+1	3+1	4+1	4	4	4	4	3+1
Ch							1	1	1						1
Str	6	8	8	5	5	8	11	9	10	10	10	9	10	11	10
Tot.	**20**	**26**	**30**	**23**	**20**	**26**	**26**	**26**	**28**	**25**	**28**	**27**	**26**	**26**	**22**

1615-1630																
R	**15**	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**	**21**	**22**	**23**	**24**	**25**	**26**	**27**	**28**	**29**	**30**
M°	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Or	2	2	2	1	2	1 +1	2	1	2 +1	2 +1	2 +1	2 +1	2 +1	2	2	2
F										1	1	1	1	1	1	1
S	4	4	5			1	1			1	2	2	1	1		1
C	3	2	2		2	1	4	4	5	4	4	4	4	3	2	2
T	5	4	5		2	1	2	2	3	5	3	5	3	4	4	4
B	2	2	3		1	2	2	2	3	1	4	2	2	1	1	4
Cn	1	1				1	1		1	2	1	1	1			1
Vl	2 +1	2 +1	2			2	2	2	2 +1	2 +1	1 +2	1 +2	1 +2	1 +2	1 +2	1 +2
Va									1	1						
Vn	1	1				1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Lir			1													
Tr	3 +2	3 +2	2 +2			2 +1	2 +1	2 +1	3 +1	2 +1	4 +1	4 +1	4 +1	2 +1	2 +1	3 +1
Ch	+1	+1	+1			+1	+1	+1	1 +1	1 +1	1 +1	1 +1	1 +1	+1	+1	+1
Fg			1				+1			+1	+1	+2	+2	+1	+1	+1
Fl							+1			+1	+1	+1	+1			
Str	9	9	8	1	2	7	8	5	11	9	10	10	10	6	6	8
Tot.	**24**	**22**	**24**	**2**	**8**	**13**	**18**	**15**	**23**	**24**	**25**	**25**	**22**	**17**	**15**	**21**

Fonti: PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco* cit. Per le abbreviazioni particolari: cfr. tab. 1.

Tab. 5 – Duomo di Verona: quadro selettivo degli organici attivi negli anni 1600-1630.

1600 - 1616																
R	**00**	**01**	**02**	**03**	**04**	**05**	**06**	**07**	**08**	**09**	**10**	**11**	**12**	**13**	**14**	**15**	**16**
M°	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*	*	*	*	*	*	*
Or																	
S																	
C	3	3	4	4	4	4	4	4	4	5	7	8	6	4	4	4	3
T	5	4	4	4	5	4	4	4	3	6	6	4	4	4	4	4	4
B	2	2+1	2+1	4	4	4	4	3	3	4	1	2	2	5	3	4	3
Vl	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1+1	1+1	1+1	2+1
Vn														+1	+1	+1	
Cn																	1
Tr		1	1							1	1	1	1	1	1	1	1
?																	
Str	1	2	2	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	4
Tot	**12**	**12**	**13**	**14**	**15**	**14**	**14**	**13**	**12**	**17**	**17**	**17**	**15**	**16**	**14**	**15**	**15**

1617 -1630														
R	**17**	**18**	**19**	**20**	**21**	**22**	**23**	**24**	**25**	**26**	**27**	**28**	**29**	**30**
M°	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Or														
S													1	1
C	3	5	4	5	4	3	2	2	1	1	2	2	2	2
T	4	4	4	3	2	2	2	2	2	2	2	3	2+1	2+1
B	3	3	2	4	4	2	3	3	2	1	2	1	2	2
Vl	1+1	1+1	1+1	1+1	1	1	1							
Vn														
Cn	1	1	1	1	1	1	1							
Tr	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
?								1v	1v	1v	1v	1v		
Str	3	3	3	3	3	3	3	1	1	1	1	1	1	1
Tot	**14**	**16**	**14**	**16**	**14**	**11**	**11**	**10**	**8**	**7**	**9**	**9**	**9**	**9**

Fonti: BCVr, *Atti Capitolari,* 501-504; *Atti capitolari*, busta 96 e 99**;** ACVr, *Libro dela entrada et spesa – Mensa Accoliti*, 1628-1632. Per le abbreviazioni particolari, cfr. tab. 1.

Tab. 6 – Duomo di Milano: quadro selettivo degli organici attivi negli anni 1600-1630.

1600-1615																
R	**00**	**01**	**02**	**03**	**04**	**05**	**06**	**07**	**08**	**09**	**10**	**11**	**12**	**13**	**14**	**15**
M°	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Or	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
S	6	6	7	7	6	8	7	8	8	8	8	8	8	9	10	12
C	4	4	4	3	5	4	6	5	4	4	3	4	3	4	5	6
T	3	4	5	4	4	4	4	5	4	5	5	6	3	5	6	5
B	4	4	4	4	3	5	5	4	4	3	3	3	3	4	4	5
Tot.	**20**	**21**	**23**	**21**	**21**	**24**	**25**	**25**	**23**	**23**	**22**	**24**	**20**	**25**	**28**	**31**

1616-1630															
R	**16**	**17**	**18**	**19**	**20**	**21**	**22**	**23**	**24**	**25**	**26**	**27**	**28**	**29**	**30**
M°	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Or	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
S	9	12	10	12	8	8	10	10	10	10	10	8	9	11	11
C	7	6	5	6	5	6	3	4	4	4	4	3	3	4	4
T	6	6	6	6	6	6	4	3	3	4	4	4	4	4	3
B	6	4	5	6	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
Tot.	**31**	**31**	**29**	**33**	**26**	**27**	**24**	**24**	**24**	**25**	**25**	**22**	**23**	**26**	**25**

Fonti: TOFFETTI, *La cappella del duomo di Milano* cit., p. 519.

possa essere interpretata anche come un provvedimento volto a contenere i costi. Lo prova, nell'ambito della riforma milanese, la decisione di ridimensionare l'organico[107] in sintonia con le scelte operate in Santa Maria Maggiore qualche anno prima, nel 1616[108]. Ma lo attesta altresì – come si è visto - la vicenda della Steccata ove, con il 1623, si determina una chiara flessione nel numero dei musici salariati.

III.2.2. *Gruppi vocali.*

Le tabelle 1, 3, 4, 5 e 6 consentono di delineare un raffronto di carattere selettivo tra le cappelle della Steccata, di Santa Maria Maggiore, del Santo, del duomo di Verona e del duomo di Milano. (Per San Petronio non è possibile proporre alcun quadro di riferimento - in quanto nel periodo considerato - le fonti definiscono i ruoli strumentali, fino al 1614, ma non quelli vocali). Da un punto di vista generale - polarizzando l'attenzione sulla rilevazione attinente ai cantori - emerge in tutte le tabelle un andamento molto eterogeneo. Tale tratto appare lungo l'asse sia diacronico sia sincronico. Se si restringe il campo, escludendo la linea dei soprani (di norma la più soggetta a variazioni), in tutte le tabelle non mancano momenti di equilibrio, che sono tuttavia accompagnati da forti oscillazioni. A titolo di esempio di queste oscillazioni 'estreme', valgano le sequenze 2C-7T-3B del 1625 alla Steccata, 5C-6T-2B del 1602 in Santa Maria Maggiore, 4C-7T-3B del 1601 al Santo, 7C-6T-1B del 1610 nella cattedrale di Verona. Più stabili appaiono invece i valori del duomo di Milano che – oltretutto – non raramente risultano in equilibrio perfetto. È difficile spiegare queste dinamiche che se da un lato sono da ricondurre a situazioni congiunturali, dall'altro potrebbero – almeno in certi casi – essere interpretate alla luce di una prassi che consentiva ad alcuni cantori – in considerazione della loro versatilità – di esprimersi in diverse tessiture vocali. Ma va rilevato un altro aspetto che non deve mai essere trascurato: la possibilità di ricorrere all'apporto occasionale di musici non salariati. Inoltre vi erano cappelle (per esempio quella antoniana) in cui ad alcuni strumenti veniva sicuramente attribuito il compito di 'sostenere' le voci. Da ultimo – a rendere ancora più ampia la gamma delle soluzioni possibili – diversi elementi, formalmente inquadrati come suonato-

---

[107] «Che ogni parte della musica si reduchi a quatro voce […] Li soprani si habbino a ridurre a otto solamente […]» (TOFFETTI, *La cappella del duomo di Milano* cit., p. 484).

[108] Il provvedimento, che precede la grande riforma iniziata nel 1617, stabilisce che l'organico sia composto, oltre che dal maestro di cappella, da 16 elementi così suddivisi: 12 voci, 2 organisti, 1 cornetto, 1 violino (PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 73).

ri, avevano l'obbligo di cantare quando non erano in programma i 'concerti' (emblematico il contratto di Biagio Marini alla Steccata)[109].

È evidente che l'eterogeneità di questo quadro rende improponibile un raffronto fondato sul dettaglio; semmai è opportuno mettere a fuoco alcuni parametri essenziali al fine di accertare eventuali punti di convergenza d'ordine generale. In quest'ottica una delle variabili più interessanti - offerte dalle cinque tabelle da me elaborate - è costituita dall'ambito dei soprani che rivela linee di tendenza non sempre consonanti. Se assumiamo come modello quanto proposto dalla Steccata dopo il 1609 non troviamo, in effetti, riscontri nelle altre cappelle. La scelta di 'puntare' sistematicamente su 3-4 castrati rappresenta senza dubbio una peculiarità della basilica parmigiana[110]. Le altre cappelle, per lo più, si valgono di *pueri cantores* cui possono venire affiancati dei falsettisti. A questa tipologia dovrebbe rifarsi il duomo di Milano che si avvale di un gruppo di soprani particolarmente numeroso – da 6 a 12 elementi (cfr. tabella 6) – nel quale le poche figure stabili dovevano essere dei falsettisti[111]. A parte la presenza del tutto eccezionale di un eunuco negli anni 1607-1608, anche il Santo (tabella 4) pare muoversi in questa direzione unendo i 'putti' ai falsettisti in una sezione che rivela, però, proporzioni più modeste rispetto a quella del duomo di Milano. L'apporto di falsettisti è indicato in modo inequivocabile dalle fonti antoniane nel periodo 1624-1630, tuttavia non sembrerebbe del tutto azzardato estenderlo anche ad altri anni[112]. In ogni caso, anche in considerazione del numero inadeguato che si registra in diversi periodi, si deve ipotizzare il coinvolgimento di soprani non salariati (i 'fratini'), formatisi nelle scuole del convento, in ottemperanza agli orientamenti assunti dall'istituzione padovana già alla fine del '500[113] e più volte ribaditi nel '600.

---

[109] Cfr. Appendice 2, doc. 1. Questa prassi è documentata pure nel duomo di Verona. Antonio Fattori, cantore basso, era impiegato anche come violinista: lo attesta un mandato del 1610 ove è registrato un donativo assegnatogli per aver cantato il basso e suonato il violino «molti giorni» (BCVr, *Atti Capitolari 503*, 1610-1611, mandato 20 agosto 1610, f. 35v).

[110] Come abbiamo osservato, in III.1.1. (nota 84), ancorché, per gli anni considerati non vi siano evidenze nei mandati, non si può escludere che la Congregazione continuasse a servirsi di *pueri cantores* per la voce di soprano.

[111] L'ipotesi che le poche figure stabili appartenenti al gruppo dei soprani fossero dei falsettisti è avanzata da Marina Toffetti in relazione non solo alla maggior durata del servizio rispetto ai *pueri*, ma anche al salario ad essi assegnato. Per quanto concerne la mobilità dei 'putti', la Toffetti rileva che questi cantori, in numero variabile per anno (da 4 a 6), erano talvolta attivi per periodi anche molto brevi e «percepivano compensi assai esigui (dalle 12 alle 36 lire al trimestre circa). Fra questi, ben pochi erano destinati a entrare nel nòvero dei cantori stabili» (TOFFETTI, *La cappella del duomo di Milano* cit. pp. 498 e 501).

[112] PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco* cit., pp. 768-769.

[113] Emblematica, a questo proposito, la decisione di annullare, il 19 agosto 1581, l'elezione di un soprano salariato «perché questo loco di condotta è loco nuovo et non necessario, Avenga che nella capella gli sono altri soprani fratini del mon.rio quali suppliscono, et quando s'aprisse

Il ricorso ai 'putti', musicalmente preparati nelle proprie scuole, s'impone a tutto campo in Santa Maria Maggiore che sembra escludere totalmente l'impiego di falsettisti ed eunuchi. Dalle fonti veniamo a sapere che l'ampia disponibilità dei *pueri*, in prevalenza chierici, rendeva talvolta possibile un'articolazione della prima voce in soprani primi e secondi[114]. La preparazione dei *pueri* doveva essere di alto profilo: lo attestano le disposizioni dei reggenti che impongono ai maestri l'obiettivo ambizioso di portare i propri allievi a «cantare in chiesa con sicurezza, et con affetto, e politezza cosi in capella come nell'organo […] con buona voce di soprano o di contralto»[115]. Le scelte adottate in Santa Maria Maggiore si propongono pure nel duomo di Verona: il tracciato della tabella 5 evidenzia come solo nel biennio 1629-1630 la cappella si avvalga di un cantore salariato, probabilmente un falsettista[116]. La convergenza con la basilica bergamasca si fonda sull'impiego sistematico di *pueri cantores*, anche se questi – a differenza di quanto si verifica in Santa Maria Maggiore - non risultano salariati. Alla base di tale scelta della cappella veronese, si pone il prezioso contributo delle scuole accolitali. Come nel caso dell'accademia[117] attiva nell'istituzione bergamasca, le scuole accolitali diedero ampio spazio alla formazione musicale sin dal '500. In particolare, lo rileva Anto-

---

questa strada di condur soprani, quando non è bisogno sarebbe un'aprir la strada de retenir che li Fratini del convento non facessero profitto nell'esser amaestrati nel cantare, et che cantano senza premio, cosa che sarebbe molto dannosa» (*ibid.*, p. 769).

114 Lo prova questa supplica scritta da Bernardino Rossi ai Reggenti nella seconda metà del 1621: «Sono due anni che io Bernardino Rossi chierico servo per Cantor soprano nella nobilissima chiesa di S. Maria senza alcuno stipendio et se bene in vigor della mia condotta fatta dalle VVSS adi 12 Aprile 1619 io doveva esser pagato già un'anno con quel salario che fosse parso a questo Mag.co Consiglio [...] dopo l'haver servito un'anno per secondo soprano, ho servito ancora un'altro anno per soprano primiero senza alcun salario [...]» (BCBg, *Scritture MIA 1452,* 1622-1631, f. 41r).

115 PADOAN, *La Musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 42-43. Dopo il 1617 vengono istituiti dei corsi 'sistematici' molto rigorosi che prevedono la frequenza delle lezioni ogni giorno feriale, accompagnata da verifiche trimestrali. I corsi avevano una durata di cinque anni. I *pueri* - non appena avevano acquisito una preparazione sufficiente - erano tenuti a cantare in chiesa come gli altri componenti l'organico stabile. Successivamente, completati gli studi, dovevano rimanere in servizio per altri cinque anni accettando le condizioni economiche imposte dai Reggenti (*ibid.*, pp. 146-158).

116 Si tratta di Gerolamo Zaninelli, sacerdote che – a partire almeno dal marzo 1631 – è anche uno dei dodici cappellani della cattedrale (ASCVr, *Libro dela entrata et spesa della mensa Accoliti*, 6 marzo 1631). Nel biennio 1627-1628, va segnalata la presenza, pressochè continuativa, del soprano Gaspare Zanforti, probabilmente un 'putto' in quanto il suo nome non è mai preceduto da titoli quali 'don' o 'reverendo'. La sua presenza non viene riportata nella tabella in quanto non provvisionato, ma gratificato con donativi in denaro (cfr., per esempio, BCVr, *Atti Capitolari 504*, 1627-1628, f. 37v).

117 Sullo stretto rapporto tra accademia e cappella, cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 36.

nio Spagnolo, con il lungo magistero di Ippolito Baccusi (1591-1608) esse «divennero una vera palestra musicale», proponendo insegnamenti dedicati non solo al canto, ma anche alla composizione e allo studio di strumenti, quali il trombone e il violino, con l'intento di ottemperare alle esigenze della cappella[118]. Nondimeno, a dispetto di siffatta disponibilità di chierici, mette conto rilevare come in alcuni anni si registrino pagamenti e donativi assegnati a soprani 'laici' o, comunque, non legati all'istituzione veronese[119]. Questa presenza di elementi 'esterni' non è affatto trascurabile in quanto – tendenzialmente – non si risolve nelle festività più importanti del calendario liturgico, ma giunge ad investire segmenti temporali abbastanza estesi. Inoltre, è interessante notare che tra questi cantori straordinari figurano – non del tutto occasionalmente – falsettisti e castrati[120].

Nel quadro padano considerato, il ricorso ai *pueri cantores* dovette essere meno frequente per quanto concerne il ruolo di contralto. Tra i provvisionati a prevalere erano probabilmente i falsettisti. La congettura è suffragata anzitutto dai salari assegnati che risultano più elevati rispetto a quelli percepiti dai fanciulli; in secondo luogo dalla durata del servizio che – notoriamente – nei soggetti in questione non può andare oltre il limite determinato dal 'cambio della voce'. Vi è poi un altro aspetto, rappresentato dagli appellativi o dai titoli posti prima del nome ('signor' 'ms.', 'don' e 'rev.') che, a mio parere, riesce decisivo per distinguere i cantori adulti dai 'putti'. Soprattutto con riferimento alla prima e terza discriminante, la Steccata, il Santo, il duomo di Verona e quello di Milano non risultano avere

---

118 ANTONIO SPAGNOLO, *Le Scuole Accolitali in Verona,* Verona, G. Franchini, 1904.

119 Il ricorso a questi soprani straordinari (da uno a tre elementi) si propone con continuità negli anni 1608-1613 e 1621-1624 (cfr. BCVr, *Atti Capitolari*, 503-504). Che almeno alcuni di essi fossero laici è provato dal seguente mandato: «À cantori estraordinarij che hanno aiutato in Domo il Giorno della Madonna 8 settembre 1608. Compreso *doi puti laici*, che et quel giorno, et *altre volte ancora hanno cantato il soprano*» (BCVr, *Atti Capitolari 502*, 1608-1609, f. 32r; il corsivo è mio). Un esempio di continuità è rappresentato da Giuseppe Negri attivo più volte in cappella negli anni 1609-1612. Una gratificazione del 1609 chiarisce che è un laico: «A Isepo di Nigri Canta il soprano egli è laico donatoli per cantar in Capella mandato 19 ottobre 1609 – minali 6.0 formento» (BCVr, *Atti Capitolari 504*, 1609-1610, f. 6r). Va rilevato che – sia pure eccezionalmente – potevano venire compensati anche i chierici. Lo attesta il seguente mandato: «A Gio. Battista Bertoni Chierico per Donativo per affaticarsi in cantar il soprano in Domo mandato 20 ottobre 1609. minali 6.0 formento» (*ibid.*).

120 Nel 1609, nelle fonti è riportato un pagamento assegnato «Ad un enuco [sic] Cantor del Arciduca di Grazz [sic] venuto a Verona per passaggio, ha cantato in domo doi volte de commissione de superiorij troni 24. *£* 18.0» (BCVr, *Atti Capitolari 502*, 1608-1609, f. 32r). A parte questo apporto occasionale, dal 1621 al 1623 serve non episodicamente Bartolomeo Turco da Nogara, «castrato laico» (BCVr, *Atti Capitolari 504*, 1621-1622, I dicembre 1621, f. 36v). Una presenza, pure assidua, è quella del falsettista Girolamo Mazzarobba che risulta attivo negli anni 1610-1613. Il falsettista entrerà in organico, come provvisionato, alla fine del 1630 (BCVr, *Atti Capitolari 99*, 23 novembre 1630).

nell'organico stabile contralti riconducibili alla categoria dei *pueri*[121]. Nelle prime tre chiese a prevalere sono cantori che appartengono o al clero o ad ordini conventuali (il segmento più rilevante al Santo). Gli altri elementi sono distinti dagli appellativi secolari più sopra riportati. Santa Maria Maggiore, invece, propone una soluzione meno univoca: accanto ad una presenza preponderante di falsettisti, si distinguono i chierici che studiano ancora nelle scuole dell'Accademia. A volte questi 'accademici' in prossimità del 'cambio della voce', prima di passare definitivamente ad altre tessiture (tenore o basso), venivano impiegati temporaneamente come contralti. Esemplare, a questo proposito, riesce il servizio di un certo Battista Avogadri che – assunto per sette anni come soprano – a due anni dalla scadenza contrattuale 'perde la voce'. I reggenti lo confermano come contralto. Scaduta la 'condotta', il giovane chiede subito di venire ingaggiato come tenore[122].

---

121 In realtà, nel duomo di Milano vi è un'eccezione. Si tratta di Giovanni Ambrosio Lonati attivo come contralto dal 22 dicembre 1603 al 23 marzo 1606 (TOFFETTI, *La cappella del duomo di Milano* cit., p. 554). I mandati della Steccata del 1602 e del 1603 (fino a tutto il quinto bimestre) attestano infatti la sua presenza in organico come soprano castrato. Cfr. Appendice 1.

122 Nella stessa situazione di Avogadri si trovava anche Donato Rensi: «Gio. Batista Avocati e Donato Rensi quali furono condotti per cantori soprani per anni 7 che finiranno di giugno 1618 Al presente hanno perduta la voce del soprano e cantano il contralto. Però si è ordinato che si intendano continuar le loro condotte sino altro ordine» (BCBg, *Terminazioni MIA 1280*, 1616-1622, 3 settembre 1616, f. 49v). La supplica di Avogadri non fa però menzione di questa temporanea collocazione alla voce di contralto: la «voluntà […] ch'in mia fanciullezza, quand'io faceva la parte di soprano, fù catena indissolubile per trattenermi lo spatio di ben sett'anni, nella servitù di cotesto loro Augustissimo tempio, con quella ricognitione di salario, che più piacque à Sig.ri Reggenti d'all'hora, come che da persone grandi io fussi altrove instantemente ricercato, e con honoratissime condicioni di grossi salarij allettato; quell'istessa mi è anco hora pongentissimo sprone per farmi risolvere nel bisogno de' tenori, ch'ha di presente la Chiesa […] ad essibir loro prontamente quel poco di talento, che mi ha concesso Iddio […]» (BCBg, *Scritture Mia 1451*, 1611-1621, f. 613r). La decisione dei reggenti bergamaschi di volere prolungare, in alcuni casi, le 'condotte' dei *pueri* potrebbe sottendere l'intenzione di evitare che i rilevanti investimenti effettuati nella formazione musicale fossero condizionati dalla muta della voce. Un orientamento, del resto, esplicitamente dichiarato nella *Ordinatio pro clericis cantoribus mutantibus vocem*, adottata nel 1584 in San Petronio: «Domini Senatores […] decreverunt et ordinarunt quod clerici inservientes Ecclesie pro cantoribus etiam quando mutarent vocem per hoc non priventur eorum salarijs ipsis solvi solitis». Come ha osservato Osvaldo Gambassi, la disposizione dei fabbriceri bolognesi, rispondendo all'esigenza di non vanificare l'impegno finanziario profuso nella preparazione musicale dei *pueri*, prevedeva che alla muta della voce questi soggetti non fossero giubilati, ma continuassero a percepire il loro salario in attesa di essere ingaggiati nei «ranghi virili della cappella musicale» (OSVALDO GAMBASSI, *«Pueri Cantores» nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna. Le scuole Eugeniane: scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, Firenze, Olschki, 1997, p. 124).

III.2.3. Gruppi strumentali.
III.2.3.1. *Andamento generale.*

Le tabelle 1, 3, 4, 5 e 7 mettono bene in evidenza come gli strumenti rappresentino un aspetto fondamentale delle cappelle musicali. All'appello manca il duomo di Milano ove si registra soltanto la presenza di due organi in relazione, come abbiamo osservato in precedenza, alle prescrizioni di certo rigore post-tridentino che finisce col penalizzare una delle istituzioni più importanti, anche dal punto di vista delle potenzialità economiche, del Nord Italia[123]. Un'assenza oltretutto rilevante in quanto le altre chiese milanesi, con minori risorse finanziarie, non sembrano potere competere con le più accreditate cappelle padane, nonostante l'attivo apporto di compositori che perseguono intendimenti innovativi[124]. Quanto l'orientamento controriformistico abbia condizionato l'attività delle cappelle del capoluogo lombardo è esemplato in modo emblematico da Santa Maria Maggiore presso San Celso che, ad onta di una chiara disposizione volta a superare i paradigmi della tradizione (si pensi al magistero di Giovanni Paolo Cima), non propone negli organici stabili di questo periodo alcun suonatore (eccetto, ovviamente, l'organista)[125]. Sotto ben altro segno si muovono, quanto meno a partire dalle ultime decadi del Cinquecento, le più importanti cappelle padane. Una lettura della tabella 2 dimostra come la scelta di investire sugli strumenti non sia occasionale, ma individui una linea di tendenza, che pur scontando momenti di incertezza, risulta stabile nel tempo. Se escludiamo la cattedrale di Verona, i dati relativi al numero di suonatori, comprendendo anche gli organisti, appaiono abbastanza vicini negli

123 È ben noto che le prescrizioni post-tridentine non riescono ad impedire del tutto la realizzazione di 'concerti' per voci e strumenti. In data 21 gennaio 1599, per esempio, i mandati del duomo registrano compensi per i musici straordinari intervenuti in occasione dei vespri celebrati «per l'onore che si fece alla Ser.ma Regina»: tra questi 'forestieri' figurano quattro suonatori di viola da braccio, quattro di trombone ed uno di cornetto (MARINA TOFFETTI, *Nuovi documenti su Orfeo Vecchi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1996 3-4 luglio-dicembre, pp. 445-465: p. 465). Un'altra importante testimonianza è relativa alla festa solenne per la canonizzazione di San Carlo del 1610: i compensi registrati sono per venti cantori, cinque trombonisti e due organisti (TOFFETTI, *La cappella del duomo di Milano* cit., p. 531). È tuttavia evidente che questi 'concerti' si pongono come esiti al di fuori della norma, giustificati dall'eccezionalità dell'evento celebrato.

124 Sull'opportunità di superare interpretazioni storiografiche che tendono a sottovalutare, se non a negare, il contributo dell'ambiente milanese all'evoluzione del gusto e dello stile del primo Seicento, cfr. RODOBALDO TIBALDI, *Gli inizi dello stile concertante a Milano tra Cinque e Seicento: il «Sacrum opus musicum» (1598) di Giuseppe Gallo, la canzone-mottetto, ed una messa di Giovanni Francesco Capello*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela e Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 313-349: 313-314.

125 Cfr. DANIELA BORRONI, *L'archivio musicale della chiesa di S. Maria presso S. Celso in Milano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 1984-1985; GIUSEPPE RICCUCCI, *L'attività della cappella musicale di S. Maria presso S. Celso e la condizione dei musici a Milano tra il XVI e il XVII secolo*, in *Intorno a Monteverdi* cit., pp. 289-312.

anni 1600-1616. A imporsi nello spettro di oscillazione sono soprattutto i valori più elevati toccati da Santa Maria Maggiore, 14 suonatori nel 1602, e da San Petronio, 12 nel 1610-1612. (Si tenga presente che, per quanto attiene alla istituzione bolognese, l'orizzonte temporale inquadrato dalla tabella 2 è limitato al 1614 per le ragioni che ho spiegato in III.2.2). Gli indici, molto alti anche al Santo tra il 1611 e il 1614, risultano considerevoli alla Steccata che - a differenza delle altre istituzioni - si distingue per una sequenza di indicatori abbastanza stabili in un arco temporale particolarmente esteso (1602-1622). Dopo il 1616, la linea di tendenza delle cappelle definisce segmenti disomogenei: la Steccata nel 1623 ridimensiona sensibilmente il numero dei suonatori, attestandosi su un profilo che richiama quello indicato da Santa Maria Maggiore tra il 1619 e il 1630. Con il 1621, la flessione risulta, invece, più marcata nel duomo di Verona che propone - come nei primi anni del secolo - un solo strumento. Del tutto diverso l'andamento della cappella antoniana che, nel periodo 1623-1627, raggiunge i vertici toccati prima della crisi del 1617.

È interessante notare che, negli anni considerati, le proporzioni tra strumenti e voci non subiscono variazioni molto accentuate. Alla Steccata i suonatori rappresentano mediamente poco più di un terzo dell'insieme (cfr. III.1.2.), con una leggera contrazione a partire dal 1623. La forbice si restringe in modo apprezzabile in Santa Maria Maggiore che, tendenzialmente, presenta un profilo più regolare. Il numero dei suonatori nella basilica bergamasca, che prima del 1616 rappresenta circa il 40% dell'insieme, dopo la crisi del 1617 si attesta su livelli mediamente non molto lontani da questa percentuale. Meno stabile appare il tracciato del Santo che riduce ancor più lo scarto tra le due componenti della cappella rivelando, oltretutto, picchi di notevole entità nel 1620 e nel 1623. Affatto diversa è la proiezione proposta da San Petronio che, rispetto alle altre chiese, si avvale di gruppi vocali di dimensioni molto ampie, determinando così un forte squilibrio tra le due compagini. Lo stesso squilibrio – *mutatis mutandis* - si coglie nel duomo di Verona[126] ove, tuttavia, la divaricazione tra i due ambiti risulterebbe ancor più pronunciata se fosse possibile precisare l'indice relativo alla presenza dei soprani.

Alla luce di questa breve ricognizione, parrebbe che gli orientamenti adottati alla Steccata, a Santa Maria Maggiore e al Santo fossero tali da prevedere degli organici in cui la distanza tra il numero dei suonatori e quello dei cantori fosse piuttosto contenuta. In realtà la situazione era ben diversa. Come ho più volte osservato in altre indagini ed ho accennato più sopra affrontando la configurazione dei gruppi vocali (cfr. III.2.2), le cappelle potevano spesso fare riferimento all'apporto di musici non provvisionati. Le fonti danno notizia di quest'apporto solo allorquando si tratta di una prestazione occasionale, accompagnata o da un compenso in denaro o da un donativo. Nella maggior parte dei casi, il servizio vedeva impegnati gratuitamente elementi che avevano mansioni ben diverse all'interno

[126] Nei documenti da me consultati non figurano mai pagamenti per l'organista. È probabile che tale ruolo – come in altre istituzioni – fosse svolto dal maestro di cappella.

dell'istituzione: dai chierici al clero. Non si era di fronte necessariamente ad un ripiego se, come si è visto, il primo ambito poteva giovarsi di un insegnamento musicale di eccellente livello e il secondo fare riferimento alla presenza di 'cappellani residenti' che per venire assunti dovevano dimostrare una buona preparazione nel canto fermo[127]. Tuttavia, il coinvolgimento di questi elementi, cui non era data alcuna gratifica economica, non rappresentava l'unica soluzione per comporre un gruppo vocale più consistente. Le cappelle infatti, lo si è osservato in III.2.2., potevano contare anche sulla duttilità dei suonatori i quali, molto spesso, venivano impiegati come cantori.

III.2.3.2. *Quadro selettivo.*

.

Le tabelle 1, 3, 4, 5 e 7 ci consentono di andare oltre il parametro quantitativo e di considerare da un punto di vista selettivo la composizione degli organici strumentali. Partendo dal modello definito dalla Steccata (tabella 1), la variabile che si impone anzitutto è costituita dalla presenza del violino. Molto limitata, come si è visto nell'oratorio parmigiano (cfr. III.1.2.), siffatta variabile appare come tratto distintivo in tutte le altre cappelle. Nel lungo periodo, in mancanza dei dati

127 Alla Steccata, come in altre chiese, a valutare il candidato al ruolo di cappellano residente era il maestro di cappella. Lo dimostra questo documento del 1617: «Io infrascritto faccio fede come alla presentia dell'Ill. Sig.r Ippolito Bergonzi uno delli SS.ri Ufficiali dell'Ill. et molto R.da Compagnia dell'oratorio della S.ma Madonna della steccata et del R.do S. D. Luiggi [sic] Poncio sacrista di D.° oratorio ho fatto cantare il R.do m.r D. Antonio di Bucigotto che sacerdote in Parma, et rescidente [sic] elletto per uno delli rescidenti [sic] di d.° oratorio, et haverlo trovato idoneo al servitio del choro di d.a R.a Compagnia. In fede ho fatto fare la presente qual sara sottoscritta di mia propria mano adi 30 luglio 1617. Io Orlando Palma affermo come di sopra» (AOCPr, *Ordinazioni 10*, 1617, 30 luglio, s.f.). Quanto fosse ritenuta importante la perizia in canto fermo per i cappellani è testimoniato da un'istanza – letta dai reggenti il 21 settembre 1624 – nella quale un certo Francesco Pii al fine di dare più credito alla propria candidatura, si dichiara «virtuoso di musica» ricordando che «il loco ha bisogno di gente sicura nel canto fermo» (AOCPr, *Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.). In Santa Maria Maggiore gli 'ordini' stampati nel 1620, prevedono espressamente che «tutti li Residenti devono havere buona intelligenza del canto fermo, & esser buoni Choristi» (MARC'ANTONIO BENAGLIO, *Instituzione et Ordini della Misericordia Maggiore di Bergamo,* in Bergamo MDCXX, per Valerio Ventura, p. 56). Indicazioni significative, non foss'altro per la frequenza di precisazioni e provvedimenti, vengono anche dal duomo di Modena ove – per altro – si concede spesso la possibilità di apprendere il canto fermo dopo la nomina, in deroga «alli ordini antichi del Capitolo»: «Gli Ss.ri Canonici capitolarm.te congregati admessero alla distributione della Mensa Com.e il R.do D. Giulio Biancolini […] con conditione però, che impari di cantare il canto fermo nel termine d'un anno» (AFMo, *Atti Capitolari 1601-1602,* 2 giugno 1608, f. 57r). In alcuni casi l'impegno assunto dai beneficiati veniva eluso, come testimonia, nel 1667, una dura presa di posizione del Vescovo di Parma contro i 'consorziali' negligenti del duomo, che giunse ad implicare la Congregazione dei riti (PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca* cit., p. 524n).

completi di San Petronio, ad emergere sono Santa Maria Maggiore e il Santo che registrano con notevole frequenza il ricorso a due violinisti. Molto spesso, anche allorquando titolare del ruolo è un solo musico, le cappelle possono contare su due suonatori in quanto sono in organico elementi polivalenti, in grado cioè di esprimersi con strumenti diversi e, nella fattispecie, anche con il violino. A volte, in virtù della disponibilità di tali musici (indicati nelle tabelle con il segno "+"), i violinisti possono diventare addirittura tre. Questa attitudine a valorizzare il violino, che ha ascendenze cinquecentesche, denotata nelle due basiliche un notevole agio nell'allinearsi con i nuovi paradigmi della sensibilità barocca. L'uso insistito di due violini non è casuale, ma risponde ad esigenze che impongono una proiezione spaziale della musica sulla base della giustapposizione dei due organi. E proprio a tale opportunità fanno riferimento o alludono suppliche dei musici e delibere redatte per decretare un ingaggio[128]. È probabile che questa prassi, che aveva campo di proporsi nei 'concerti', fosse adottata anche in San Petronio. Pure nella chiesa bolognese, infatti, sono attivi due violinisti. Benché i valori della tabella 7 tra il 1601 e il 1611 non vadano oltre l'unità (con un sorprendente azzeramento nel 1608-1609), dal 1612 inizia una serie di due occorrenze annuali che dovrebbe proseguire ininterrottamente oltre la conclusione della terza decade. Infatti, a dispetto della reticenza documentaria (le fonti, come si è chiarito in III.2.2., non definiscono dopo il 1614 i ruoli dei componenti la cappella), dagli elenchi archivistici appare che i due violinisti in organico nel triennio 1612-1614, Alfonso Pagani e Giacomo Zamberlani, rimangono in servizio rispettivamente fino al 1630 e al 1629[129]. Non sembrerebbe poi azzardato ipotizzare che, nel 1630, allo Zamberlani sia subentrato Ercole Gaibara, il quale figura come violinista nel 1658[130], l'anno in cui i registri della basilica riprendono ad indicare le mansioni degli strumentisti ed incominciano a distinguere le tessiture vocali. La congettura mi sembra lasci margini di dubbio molto ristretti; semmai la stima è per difetto, in quanto non è assolutamente da escludere che dopo il 1614 al Pagani e allo Zamberlani si possano essere aggiunti altri violinisti.

Tuttavia la variabile individuata dal violino non risolve il tratto della discontinuità che caratterizza il raffronto tra i gruppi strumentali rilevati dalle tabelle 1, 3, 4, 5 e 7. Un altro indicatore fondamentale è costituito dal violone che - del tutto assente negli organici della Steccata, di San Petronio e del duomo di Verona - assume un certo rilievo in Santa Maria Maggiore e al Santo. Nella basilica bergamasca lo strumento (un 'violon doppio' di proprietà della MIA), in uso già negli ultimi anni del '500, viene assegnato ad un musico impegnato principalmente come

128 PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 82; ID., «*L'armonico bombo*» cit., p. 32.

129 GAMBASSI, *La cappella Musicale di San Petronio* cit., pp. 108-132.

130 *Ibid.*, p. 132.

violinista: Giuseppe Dalmasoni[131]. Nondimeno in alcuni anni (1605-1607 e 1611-1612), figura tra i salariati Girardo Colleone, ingaggiato per suonare esclusivamente il 'violon doppio', in considerazione del fatto che lo strumento della MIA giaceva inoperoso[132]. Va notato, però, che in un arco temporale abbastanza esteso (1622-1629) Santa Maria Maggiore rinuncia all'apporto di questo strumento. Si deve attendere l'immediato dopo-peste per vedere assunto un musico con il compito di suonare il violone[133].

Sia pure con un certo ritardo rispetto alla basilica bergamasca, anche il Santo riconosce al violone un ruolo non trascurabile nei 'concerti'. A partire dal 1608, infatti, viene ingaggiato Giorgio Valla «al violino et violone giovane virtuoso» che - stando ai riscontri documentari - sembrerebbe impegnato più come contrabbassista ('violon doppio') che come violinista. Negli anni successivi – a parte il breve periodo segnato dalla traumatica sospensione della cappella nel 1617 – lo strumento si propone senza soluzione di continuità[134].

---

131 Giuseppe Dalmasoni (indicato nella tabella 3 con '+1') nel XVII secolo è presente in organico dal 1600 al 1616 e dal 1619 al 1621. Successivamente la sua collaborazione con la cappella è del tutto episodica (PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 181-190 e 212-215). Mette conto notare che il contratto stipulato nel 1601 distingue i compensi assegnati per i due ruoli ricoperti dal musico: «Dalmasoni sonatore per salario di sonare il violino *£.* 56 all'anno, et per violone *£.* 28 cominciando il violone in calende febbraio 1601 in tutto scudi 12 all'anno» (BCBg, *Giornale MIA 1197*, 1601-1603, f. 36B).

132 «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 […]» (BCBg, *Terminazioni MIA 1279,* 1610-1615, 7 giugno 1611, f. 69r). La disponibilità di questo solo strumento, dovrebbe escludere il ricorso al Dalmasoni come contrabbassista. Tuttavia – in linea teorica – la sua disponibilità permane. Pare legittimo ipotizzare che il violinista – almeno in occasioni particolari – potesse tornare ad esprimersi in questo ruolo o in sostituzione del Colleoni o suonando un altro violone preso a nolo.

133 Si tratta del cremonese Giovanni Battista Moreschi, impegnato pressoché esclusivamente come suonatore di violone; cfr. MAURIZIO PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del Nord: S. Maria Maggiore a Bergamo negli anni 1630-1656*, in «Rivista internazionale di musica sacra» 11/2 (1990), pp. 115-157: 150.

134 A riprova di quanto fosse considerato lo strumento, nel dicembre 1624, i presidenti dell'Arca inquadrano formalmente i suonatori di violone tra i musici straordinari, cioè a dire quei componenti l'organico che intervenivano soltanto nei 'concerti': «Che per urgente bisogno sij aggionto alli musici estraordinarij un sallariato, che habbi à sonare il violone» (PADOAN, *«L'armonico bombo»* cit., p. 40). Con questa decisione, che giunge a riconoscere un ruolo stabile al violone, l'istituzione antoniana pare precedere Santa Maria Maggiore ove una simile soluzione – sia pure informalmente – viene adottata soltanto alla fine del 1630 (cfr. nota 133). Alla luce di queste indicazioni, non è casuale che il Ghizzoli, maestro di cappella fino a tutto il 1623, pubblichi in una raccolta del 1624, il mottetto *Quem terra pontus*, la prima composizione conosciuta in cui è richiesto esplicitamente il ricorso al violone (*Seconda raccolta de' sacri canti a una, due, tre,*

Per quanto attiene alla Steccata, le difficoltà che l'Oratorio incontra nel riconoscere uno spazio reale al violino si accentuano laddove si tratti di intuire le virtualità del violone. Nel periodo inquadrato, in effetti, le fonti archivistiche non danno alcuna indicazione che possa far pensare ad un impiego, sia pure estemporaneo, di questo strumento. Quasi in perfetta assonanza con quanto si registra nel duomo parmigiano, dobbiamo attendere gli anni Trenta per vedere in organico un contrabbassista provvisionato[135].

quattro voci de diversi eccellentissimi autori fatta da Don Lorenzo Calvi, Venezia 1624); cfr. anche STEPHEN BONTA, *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?*, in «Journal of the American Musical Instrument Society» III (1977), pp. 64-99: 78.

[135] Le fonti del duomo registrano, per la prima volta ed in modo inequivocabile, la presenza di un suonatore di contrabbasso nella festività dell'Assunzione della Madonna del 1633. L'indicazione, «Viola con il contra basso» (AFPr, *Mandati F 5*), sembrerebbe impedire l'identificazione del musico. In realtà, sulla scorta di un'indagine comparata esperita sui documenti della cattedrale parmigiana e su quelli della Steccata, è possibile dare un nome al suonatore, correggendo alcune esitazioni ed inesattezze presenti nella mia precedente indagine (PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca* cit., pp. 534-535, 581 e 585). «Viola» dovrebbe essere il soprannome di Francesco Maria Bassani. Con riferimento ai mandati del duomo, l'ipotesi rimanda a formulazioni quali «Francesco Maria viola» (Assunzione di Maria 1643, AFPr, *Mandati F 5*); «Francesco Viola» (Pasqua 1647, Assunzione di Maria 1647, 1648 e 1649, AFPr, *Mandati F 6*); «Francesco Viola Contrabasso» (Pasqua 1649, *ibid.*); «Francesco Viola Grossa» (Pasqua 1650, *ibid.*). A corroborare l'ipotesi soccorrono due altri mandati, ove il riferimento al Bassani riesce inequivocabile: «Francesco Maria Bassani viola» (Assunzione 1640 e 1642, *ibid.*). Per quanto attiene alla Steccata, le fonti segnalano per la prima volta, il 2 gennaio 1632, un pagamento a «Francesco Maria Bassani» per aver servito circa 15 mesi «per contralto trombone» (AOCPr, *Ordinazioni* 17, 1631-1632, f. 248r-v). Negli anni in cui egli risulta provvisionato (1634-1635), il suo nome non viene associato ad alcuno strumento. Solo con l'Annunciazione di Maria del 1636 appare l'indicazione «Francesco Maria Bassani Contrabasso» (AOCPr, *Mandati 48*, I aprile 1636). Dieci anni dopo, nel 1646, anche alla Steccata il Bassani appare soltanto con l'appellativo: «Sig.r Viola con il contrabasso» (AOCPr, *Ordinazioni 25*, 1645-1646, 13 aprile 1646, ff. 44r-v). Da ultimo, mette conto segnalare un'ulteriore ed interessante registrazione di pagamento riferita a «Bassani sig. Francesco contrabbasso di viola» (AOCPr, *Ordinazioni* 26, 1647-1648, 5 aprile 1647, ff. 194v-r). Proprio quest'ultima registrazione potrebbe fare pensare che lo strumento suonato dal Bassani appartenesse all'ambito delle viole da gamba. Tuttavia, non comparendo nella nota amministrativa il termine «da gamba», permangono margini di dubbio. Margini di incertezza emergono anche per quanto concerne l'individuazione dell'anno in cui il contrabbasso si propone per la prima volta in cappella. È probabile che l'organico della Steccata impiegasse il Bassani come contrabbassista già nel periodo 1634-1635, seguendo l'orientamento assunto dal duomo, ove – come si è rilevato più sopra - il nome del musico appare impegnato in tale ruolo in occasione dell'Assunzione della Madonna del 1633.

Tab. 7 – San Petronio: quadro selettivo degli organici strumentali attivi negli anni 1600-1614.

anni	*0*	*1*	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*	*13*	*14*
Or	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Vl	2	1	1	1	1	1	1	1	-	-	1	1	2	2	2
Cn	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	1	1	1
Tr	5	5	5	5	4	4	5	5	3	4	**7**	**7**	**7**	6	5
tot	**10**	**9**	**9**	**9**	**8**	**8**	**9**	**9**	**6**	**7**	**12**	**12**	**12**	**11**	**10**

Fonti: GAMBASSI, *La cappella Musicale di San Petronio* cit., pp. 98-108.

I limiti riscontrati nell'Oratorio parmigiano si ripropongono a tutto tondo in San Petronio, con riferimento agli anni in cui (1600-1614, tab. 7) le fonti ci consentono di individuare gli strumenti. Ovviamente, è difficile escludere che la cappella bolognese non si avvalesse in modo assoluto del violone. La presenza pressoché continuativa di uno o due violinisti provvisionati, in un periodo nel quale i musici erano particolarmente versatili, sembrerebbe dare credito ad un uso almeno occasionale dello strumento[136]. Tale attitudine si dovrebbe potere riconoscere a maggior ragione al duomo di Verona ove, per altro, le fonti documentarie - meno elusive di quelle bolognesi - rilevano il ricorso ad un suonatore 'straordinario' di violone con una certa continuità negli anni 1610-1612[137]. Oltretutto, nel triennio 1613-1615, questo musico opera nella cappella veronese come cantore salariato[138]. Non riesce quindi azzardato ritenere che, soprattutto nei 'concerti', egli tornasse al violone[139]. Le stesse considerazioni si potrebbero proporre per quanto ri-

136 Il 30 dicembre 1624, ad esempio, viene aumentato lo stipendio ad Alfonso Pagani «accio esso dia il servitio alla Musica della Chiesa completo, et continuo non solo con la [sic] violino, ma ancora con altri instromenti, et voce secondo che ordinarà il Maestro di cappella […]» (AFBo, *Atti 1608-1649*, V, f. 80r).

137 Si tratta di Bartolomeo Sacco (BCVr, *Atti Capitolari 503*, 1610-1611, mandati: 15 settembre 1610, f. 35v; 4 gennaio 1611, f. 36r; 6 aprile 1611, f. 36v; 7 luglio 1611, f. 37r. *Ibid.*, 1611-1612, mandati: 23 settembre 1611, f. 31v; 2 gennaio 1612, f. 32r; 30 aprile 1612, f. 32v; 30 giugno 1612, f. 33r. *Ibid.*, 1612-1613, mandato 3 gennaio 1613, f. 36r).

138 La condotta viene redatta il 19 gennaio 1613. Tuttavia il Sacco prende servizio all'inizio del mese successivo (BCVr, *Atti Capitolari 96*, s.f.). La sua presenza in organico è registrata in BCVr, *Atti Capitolari 503*, 1612-1613, 1613-1614, 1614-1615).

139 La conclusione è avvalorata da alcuni mandati, anteriori alla data di assunzione, che riportano il suo ingaggio come musico 'straordinario' impegnato a cantare ed a suonare. A titolo di esempio, val la pena riportare un pagamento del 1611: «A ms Bartolomeo Sacco per sonar il Violon et cantar il basso per donativo mandato 4 Gennaro 1611 £ 46.10» (BCVr, *Atti Capitolari 503*, 1610-1611, f. 36r).

guarda l'impiego della viola che risulta ampiamente documentato soltanto in Santa Maria Maggiore (tab. 3). In effetti, a parte il Santo che rivela alcune occorrenze relative agli anni 1613-1614 e 1623-1624 (tab. 4), le altre chiese non registrano la presenza di tale strumento. Tuttavia, in istituzioni nelle quali erano attivi dei violinisti (San Petronio *in primis*) pare plausibile che questi musici, in occasioni particolari, si cimentassero anche con la viola da braccio, sulla scorta di quanto avveniva nella basilica bergamasca ove spesso le 'condotte' univano i due ruoli[140].

L'assenza pressoché totale degli archi negli organici stabili della Steccata è compensata da un insistito ricorso ai fiati (tromboni e cornetti), che investe quasi senza soluzione di continuità tutto il primo trentennio del XVII secolo (cfr. III.1.2.). Se mettiamo a fuoco i primi 14 anni del Seicento (relativamente ai quali sono noti anche i dati di San Petronio), rileviamo come l'insieme parmigiano (tab. 1) – costituito da 1-2 cornetti e diversi tromboni – regga il confronto con Santa Maria Maggiore (tab. 3) e la basilica bolognese (tab. 7) ove le cappelle si avvalgono di gruppi strumentali particolarmente massivi, in ragione soprattutto del numero considerevole degli ottoni. Su un piano meno elevato si pone, invece, il Santo (tab. 4) che rivela ampie oscillazioni sia nella linea dei cornetti, sia in quella dei tromboni. Con il 1617, in assenza dei dati relativi a San Petronio, l'aspetto più interessante che vien fatto di notare è costituito dalla netta flessione dei valori in Santa Maria Maggiore, a fronte di un modesto ridimensionamento di quelli segnati dal Santo e dalla Steccata. Mette conto ricordare come il 1617 determini una grave crisi economica per la MIA e per istituzione antoniana, a tal punto grave da comportare la sospensione per diverso tempo dell'attività delle due cappelle. Tuttavia soltanto nella basilica bergamasca i riflessi di questa crisi provocano un marcato mutamento di indirizzo nella composizione dell'organico. I reggenti della MIA, di fatto, promuovono una contrazione generale del numero dei provvisionati sulla base di criteri selettivi che giungono a limitare, nella compagine strumentale, soprattutto il numero dei tromboni. La nuova configurazione dell'insieme risulta definitiva e differenzia in modo evidente le scelte adottate in Bergamo da quelle ribadite dalle altre realtà qui considerate. È difficile spiegare questa evoluzione che solo una lettura di superficie potrebbe risolvere nel dominio di una crisi economica irreversibile. Se fossero state soltanto le difficoltà finanziarie a ridefinire gli orientamenti dei reggenti bergamaschi, attribuendo così un valore cogente alle dinamiche economiche, siffatta evoluzione avrebbe dovuto implicare anche le altre cappelle che pure risentirono – almeno dopo il 1622 – delle pesanti conseguenze imputabili alla 'penuria e calamità dei tempi'[141]. In realtà il ridimensionamento operato dalla MIA

[140] PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 81 e 159.

[141] Con riferimento ai tempi, «penuria» e «calamità» sono termini che ricorrono spesso nelle fonti archivistiche di questo periodo.

– come ho avuto occasione di affermare in altre indagini[142] – pare ottemperare a nuovi intendimenti estetici. La riprova di questa singolare disposizione è data dal fatto che la cappella bergamasca, a differenza di quanto riscontrabile al Santo e alla Steccata[143], non si avvarrà più dell'apporto del trombone e del cornetto - a partire, rispettivamente, dal 1630 e dal 1633[144] -, per privilegiare esclusivamente gli archi (due violini e violone). Un approdo, questo, indubbiamente rilevante laddove si consideri il ruolo decisivo assunto proprio dagli archi, nella musica italiana, dopo il 1630[145].

Anche per quanto attiene all'uso di altri strumenti a fiato, emergono peculiarità che assumono un certo interesse. Le fonti del Santo (tab. 4) attestano – relativamente ad un arco temporale abbastanza esteso - la possibilità della cappella di avvalersi dell'apporto del fagotto e del flauto. Ad eccezione del 1617 in cui al fagotto troviamo un 'titolare', a suonare questi fiati sono musici polivalenti ingaggiati per

142 PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 166. Nei miei studi precedenti ho più volte richiamato le conclusioni di Roche secondo le quali il ridimensionamento determinato dalla crisi economica obbligò Santa Maria ad abbandonare la massiva policoralità di impronta cinquecentesca per adottare «the new style of music for a few voices that was flowing in a steadily increasing stream from the publishers», JEROME ROCHE, *Music at S. Maria Maggiore, Bergamo, 1614-1643*, in «Music and letters» XLVII (1966), pp. 296-314: 305. Tuttavia, lo ribadisco in questa sede, le affermazioni dello studioso inglese sono condivisibili soltanto in parte, in quanto non tengono conto che, nelle festività più importanti dell'anno, al gruppo stabile si univano altri musici 'forestieri' (regolarmente ingaggiati) ed altri elementi 'di complemento' impegnati a vari livelli nell'istituzione bergamasca (in prevalenza chierici e cappellani). In virtù di questo apporto, la cappella doveva essere in grado di esprimersi anche nell'ambito della policoralità, esplicando così – soprattutto dopo gli anni Trenta del Seicento – i presupposti fondamentali della festa barocca che esigevano l'opulenza di uno stile concertato grandioso. Roche prende in seria considerazione questi rilievi nella sua recensione al mio libro su Santa Maria Maggiore apparsa in «Music and Letters» LXVII (1986), pp. 76-77.

143 Nella cappella parmigiana, sulla scorta di una mia ricognizione ancora parziale, la presenza in organico del trombone e del cornetto è documentata per gli anni Trenta e Quaranta. A titolo di esempio, in una lista dell'aprile 1647, la cappella appare composta da 19 elementi: tra questi figurano 1 cornetto, 2 tromboni, 1 violino e 1 contrabbasso. Nell'elenco è presente anche Costantino Mannelli. Di questo musico non viene indicato il ruolo; tuttavia in altri documenti egli risulta impiegato sia come soprano sia come suonatore di violino, viola da braccio e contrabbasso (AOCPr, *Ordinazioni 26*, 1647-1648, 5 aprile 1647, ff. 194r-195r). Anche al Santo l'apporto del trombone e del cornetto si pone – quasi senza soluzione di continuità – negli anni Trenta e Quaranta. Se assumiamo il 1647 come termine di raffronto, l'insieme strumentale della cappella antoniana risulta più variegato ed ampio rispetto a quello della Steccata, potendo contare su 1 cornetto, 2 violini, 1 viola, 1 violone, 1 trombone e 2 fagotti (AdAPd, Reg. 510).

144 PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del Nord* cit., pp. 150-157.

145 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 e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 11-28.

rivestire principalmente altri ruoli (cornettista o cantore)[146]. Dalle tabelle proposte in questo studio, parrebbe che tali strumenti rappresentassero un tratto esclusivo dell'istituzione antoniana. In realtà altre fonti (del 1650-1651) - riconducibili alla corte modenese - ci rendono noto che Giovanni Fontana provvisionato come cornettista alla Steccata negli anni Venti ed oltre, poteva vantare una notevole versatilità in quanto era in grado di suonare anche il flauto e il fagotto[147]. È difficile pensare che tale versatilità non avesse campo di esprimersi nei 'concerti' dell'Oratorio, a meno che non si giunga ad ipotizzare uno studio tardivo dei due strumenti.

Su un piano diverso si colloca il duomo di Verona ove, nel periodo 1612-1620, con una certa continuità si ricorre a suonatori di fagotto straordinari, quindi non provvisionati, per avvalersene 'in choro' [148]. Nella documentazione disponibile di San Petronio, invece, non compaiono altri fiati oltre al cornetto ed ai tromboni. La stessa cosa si verifica in Santa Maria Maggiore, salvo un'occorrenza del tutto straordinaria nella nota-spese redatta per l'Assunzione della Beata Vergine del 1610[149].

---

146 PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco* cit. p. 771. ID., «L'armonico bombo» cit., p. 41.

147 «Si mandi nota de i due Musici Cornetti, che si devono far venire di Parma […] D. Giovanni fontana è il suo compagno che sonano il cornetto in Parma e se il detto d. Giovanni portasse il fagotto over dulzaina, sarebbe bene, è li flauti ancora» (ASMo, cassetta n. 2, Suonatori, busta 1/B). La nota, senza data, riporta nell'intestazione il nome di Giovanni Battista Crivelli, maestro di cappella del Duca di Modena nel biennio 1651-1652. Il secondo suonatore di cornetto dovrebbe essere Giovanni Francalanza. Sia il Fontana sia il Francalanza, infatti, appaiono nella lista dei musici pagati per aver «servito nella festa della S.ma Nunciatione», celebrata alla Steccata nel 1651 (AOCPr, *Ordinazioni 28*, 1651-1652, f. 138r). A riprova del fatto che costituissero una coppia 'inscindibile', intervengono altri documenti della Steccata e, soprattutto, diversi mandati relativi alle più importanti festività celebrate nel duomo di Parma negli anni Cinquanta (PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca* cit., pp. 602-625).

148 Il primo di questi musici «estraordinari» è Gasparo Roberti Fiammingo che compare nei documenti dal 1612 al 1615 (cfr. BCVr, *Atti Capitolari 503*, 1612-1613, ff. 35v-36r; 1613-1614, ff. 35v-36r; 1614-1615, f. 37v). Nell'ultima registrazione (f. 37v), si legge: «[a] ms Gaspar Roberto fiamingo per donativo per poter andar à Casa sua si è partito subito fatte le feste di Pasca del maggio 1615, mandato p.o Giugno 1615 £ 83». Dal natale 1617 al settembre 1619, i documenti attestano la presenza di Giorgio Tedesco (cfr. *ibid.*, 1617-1618, f. 38v; 1618-1619, ff. 39r-v). Negli anni 1619-1620, i reggenti concedono un donativo a due accoliti che hanno acquistato un fagotto (*ibid.*, 1618-1619, mandato 15 giugno 1619, f. 39v; *ibid.*, 1619-1620, mandato 10 marzo 1620, f. 39v). L'ultimo documento chiarisce il fine: «acciò lo possi adoperar in sonar in choro nel Domo».

149 PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 109 e 111. Va detto che la documentazione della MIA – negli anni 1611-1616 – è particolarmente frammentaria ed incompleta per quanto attiene alle note-spesa delle grandi festività.

Ad ampliare lo spettro delle scelte in ambito strumentale, intervengono poi le variabili relative all'uso del liuto e del chitarrone. Il primo è presente in organico soltanto in Santa Maria Maggiore in un numero limitato di anni: nel biennio 1606-1607, con un titolare, e in quello successivo, 1620-1621, con un musico assunto principalmente per suonare un altro strumento[150]. Il secondo, invece, si propone nella cappella antoniana (tab. 4)[151], in una serie di anni più ampia in cui - diversamente da quanto si osserva per il liuto nella basilica bergamasca – la titolarità[152] non solo si alterna ma addirittura si unisce alla prestazione occasionale di musici di norma impiegati in ruoli diversi[153]. Sulla scorta di questa rilevazione, riesce evidente che gli organici strumentali attivi al Santo risultano maggiormente variegati e con possibilità timbriche più ampie rispetto a quelli delle altre cappelle.

III.3. **Mobilità dei musici**.

È luogo diffuso affermare che la resa di una cappella dipende anche dalla stabilità dei musici. È inevitabile che, laddove licenziamenti e/o dimissioni si alternino frequentemente con nuove assunzioni, insorgano gravi difficoltà nel 'far musica', anche nelle ricorrenze liturgiche meno avvertite. In linea generale, si deve tenere presente che nessuna istituzione, nel XVII secolo, è in grado di garanti-

150 Si tratta del poliedrico Giuseppe Dalmasoni violinista, ma anche suonatore di viola da braccio e – come si è visto – di violone (PADOAN, *La musica in S. Maria* cit., p. 81).

151 In Santa Maria l'apporto del chitarrone è documentato – limitatamente alle celebrazione delle ricorrenze più importanti dell'anno – a partire dall'inizio degli anni Trenta. Lo documenta una nota-spese del 16 dicembre 1631 che, tra l'altro, indica l'uso dello strumento nei tre mattutini della settimana santa: «Al S.r Magni dal Chitarone / per i due Vespri dell'Annonciatione £ 10 / per due uff.i di S. Gioseffo £ 10 / per i 3 matutini £ 15 / per la Compieta del Sab.o s.to et i tre Vespri di Pasca £ 20» (BCBg, *Spese MIA 1392*, 1633-1644, 6 maggio 1631, f. 54v).

152 Tra i suonatori di chitarrone va segnalato Bartolomeo Barbarino, attivo nella cappella del Santo negli anni 1606-1608 (PADOAN, *«L'armonico bombo»* cit., p. 38).

153 È il caso del violinista Domenico Meneghetto cui viene imposto l'obbligo di suonare, oltre al trombone, anche il chitarrone (*ibid.*, p. 41).

Tab. 8 – Steccata: mobilità dei musici (1600-1630).

anno	tot.	NUOVI INGAGGI		NON CONFERMATI		rapporto
		tot.	ruoli	tot.	ruoli	
1600	16	2	C-B	2	?-?	2/2
1601	17	2	S-tr	1	?	2/1
1602	19	5	M°-Cs-C-B-tr	3	M°-S-?	5/3
1603	19	-		-		-
1604	19	3	C-2T	3	S-2C	3/3
1605	18	1		-	C	0/1
1606	19	1	?	1		1/0
1607	19	2	C-T	2	B-T	2/2
1608	22	4	S-T-2B	1	B	4/1
1609	23	3	2Cs-tr	1	tr	3/1
1610	27	4	S-Cs-cn-tr	-		4/0
1611	27	4	S-Cs-C-T	4	S-3T	4/4
1612	26	1	C	2	C-T	1/2
1613	28	2	2T	-		2/0
1614	29	1	T	-		1/0
1615	27	1	tr	3	T-2tr	1/3
1616	28	2	T-tr	1	T	2/1
1617	27	-		1	S	0/1
1618	29	2	T-?	-		2/0
1619	28	1	T	2	2S	1/2
1620	31	4	A-2T-B	1	A	4/1
1621	30	2	B-vl	3	C-T-B	2/3
1622	31	3	3T	2	2T	3/2
1623	19	2	T-B	14	C-4T-3B-2cn-3tr- ?	2/14
1624	21	4	T-2cn-tr	2	T-vl	4/2
1625	24	3	Cs-T-T/vl	-		3/0
1626	25	1	B	-		1/0
1627	23	2	A-T	4	3T-cn	2/4
1628	23	1	S	1	S	1/1
1629	23	-		-		-
1630	19	-		4	S-2-Cs-tr	0/4

re alla propria cappella una stabilità assoluta. I problemi di carattere finanziario e la propensione assai limitata a sottoscrivere contratti pluriennali rappresentano i fattori che più sembrano determinare la mobilità dei musici in un'area, in molti casi, non circoscrivibile all'Italia settentrionale ma estesa ben oltre i confini delle Alpi. La vicenda della Steccata non si sottrae a queste dinamiche. La tabella 7, infatti, rileva come soltanto in otto occorrenze il rapporto tra nuovi ingaggi ed elementi non confermati è irrilevante, in quanto negli organici non intervengono mutamenti che superano l'indice 1/1. Ovviamente, l'incidenza della mobilità è elevata soprattutto negli anni in cui il numero dei componenti la cappella è più contenuto e/o i mutamenti comportano significativi squilibri nei registri vocali. Il momento più critico si colloca nel 1623, allorquando i reggenti dell'Oratorio – come si è visto – propongono una ampio riordino a livello istituzionale che determina il licenziamento di ben 14 musici a fronte dell'assunzione di soli due elementi. La selezione colpisce in particolar modo la sezione strumentale: due suonatori di cornetto e tre di trombone non vengono confermati[154]. Nell'anno successivo, tale sezione è parzialmente ricomposta con la 'condotta' di due nuovi cornettisti e l'assunzione di uno dei trombonisti licenziati nel 1623[155]. Il dato è interessante in quanto i mutamenti tendenzialmente investono in maggior misura la componente vocale, come è possibile verificare nel segmento temporale che precede la svolta del 1623 (tab. 7), ove la presenza degli strumenti si pone su valori decisamente elevati e costanti (tab. 1, anni 1603-1622).

Nondimeno, al di là di questa instabilità imputabile - almeno per certi versi - a 'condotte' senza vincoli contrattuali («a beneplacito»), emerge nel primo trentennio del '600 una linea di continuità che è costituita dal servizio protratto nel tempo di diversi musici. Tra questi si pongono anzitutto i maestri di cappella: Orlando Palma (1602-1618) e Vincenzo Bonizzi (1619-1630)[156]. Se si considera che Bonizzi è attivo come organista nel periodo 1610-1614, abbiamo la misura di quanto importante sia stata per la congregazione parmigiana la presenza di questi due musicisti. Significativo riesce anche l'apporto degli strumentisti che in certi casi, se estendiamo la proiezione diacronica della tabella 7 sino a cogliere l'ultimo Cinquecento e l'immediato dopo-peste, giunge a proporsi per più di trent'anni. Ad atte-

154 Non confermati risultano i cornettisti Cristoforo Platini e Giovanni Battista Ablondi, i trombonisti Giovanni Zanetti, Giovanni Maria Conti e Giuseppe Chievino (cfr. Appendice 2, doc. 12). In verità Cristoforo Platini non incorre nel provvedimento di licenziamento in quanto muore dopo il 30 settembre 1622 (cfr. Appendice 1).

155 Si tratta di Giuseppe Chievino che prende servizio a partire dal terzo bimestre del 1624. La sua riassunzione è caldeggiata dal maestro di cappella che – evidentemente – riteneva insufficiente l'apporto di due tromboni in un gruppo nel quale erano presenti due cornetti (cfr. Appendice 1).

156 Per tutti questi rilievi si veda quanto riportato in Appendice 1.

stare questo rilievo sono il cornettista Cristoforo Platini (1587-1622)[157], i trombonisti Giovanni Zanetti (1586-1622), Giovanni Maria Conti (1587-1622), Giuseppe Marimò (1602-1635)[158] e soprattutto Pietro Paolo Canti (1605-1636)[159] attivo anche come organista (dal 1614). I cantori che si avvicinano o superano i trent'anni di servizio sono invece in minor numero: il tenore Baldassarre Conti (1587-1622), il basso Alessandro Aiani (1594-1622) e il contralto Alessandro Ferrari (1598-1630). Ancorché risulti più limitato nel tempo, va segnalato anche l'apporto dei castrati Gerolamo Germani (1609-1630), Alessandro Galli (1610-1635)[160] ed Alessandro Trambaglio (1611-1628)[161]. In molti casi – come si può

---

157 In realtà, Platini è attivo alla Steccata dal 1573. Tuttavia il suo servizio si interrompe negli anni 1583-1586 (cfr. nota 171 ed Appendice 1).

158 L'ultima registrazione da me individuata è in AOCP, *Ordinazioni 19*, 1635-1636, 2 marzo 1635, ff. 47v-48r.

159 L'ultima indicazione documentaria è in AOCP, *Mandati 48*, 1627-1641, 26 aprile 1636.

160 L'ultimo pagamento da me individuato è in *ibid.*, I dicembre 1635. Il musico era molto apprezzato. Lo dimostra la decisione dei reggenti di eleggerlo nel 1632 'sotto maestro di capella': «Cognoscendosi ogni giorno per esperienza sia necessario per decoro del culto divino et reputatione di questa congregatione tenere a segno più che sia possibile et unire li musici del Choro musichale dell'oratorio della madona S.ma della steccata accio nelle musice [sic] che si fanno et faranno in detto oratorio il tutto proceda con quella maggior unione che sia possibile et che ogn'uno delli musici stia a l'obedienza del maestro di Capella et à lui obedisca à quello è tenuto et non potendosi quanto viene considerato da questa congregatione ponere in essecutione se non col provedere di qualche aiuto al sud.o maestro di Capella non potendo lui essere in ogni luocho et massime quando si fanno musiche et sopra l'organo et sopra la cantoria in un'istesso tempo et per altri accidenti che possono occorere alla Giornata desiderandosi che li musici sudetti stiano alli luochi loro asegnati ò vadino dalla Cantoria su l'organo, ò da l'organo su la cantoria come à loro sara imposto dal maestro sudetto di capella quando sara assistente et presente ò da altro in suo luocho anco quando sara presente pare per effettuare tutto ciò sia necessario deputare persona di valore et Integrita che possa sostentare la sudetta caricha et perché ogn'uno sa quanto sia statta la fedeltà et deligenza con la quale ha servito il Rev. D. Alessandro Galli tanto per come musico Privato quanto anco in tempo che non vi è stato maestro di Capella sostenendo il caricho di quello. Pero a chi piace delle Sig.rie V.V. che per maggiore commodita et servitio del d.o maestro di Capella che atteso la longha servitu prestata come di sopra per il d. Rev. Sig.r D. Alessandro et il suo valore esso sia honorato del carico di sotto maestro di capella nella musicha sodetta con l'aggionta di scudi duoi al mese da lire 7:6 oltre la solita provissione di maniera che per l'avenire habbia da haver in tutto scudi 8 per ciascun mese cominciando il primo giorno del mese di marzo prossimo a venire con che pero esso sia tenuto osservare tutto quello che li serà imposto dal maestro di capella et a lui come tale debbano obedire li musici dia la bala negra a chi non piace dia la biancha et distribuitis ac recolectis dictis pillis ut supra [...] fuit obtentum omnibus approbantibus» (AOCP, *Ordinazioni 17*, 1631-1632, 2 gennaio 1632, ff. 267v-268v). Tuttavia, pochi mesi dopo, l'orientamento della Congregazione muta: Alessandro Galli viene accusato di disobbedienza non solo al maestro di cappella, ma anche ai presidenti. Gli si rimprovera, in particolare, di aver sobillato i musici e di averli spinti ad andare a servire in altro 'luogo' anche in occasione delle maggiori festività. Il Consiglio determina quindi di ridurgli il salario (*ibid.*, f. 422r). Mette conto, infine, rilevare che il cantore figura, non occa-

notare dalle date – a concludere la longevità di questi musici – sono la riforma degli ordini varata nel 1623 o la peste del 1630.

È superfluo osservare come la linea di continuità, espressa da questi suonatori e cantori con il loro lungo servizio, si riveli decisiva nel superare le difficoltà provocate dai frequenti cambiamenti di assetto degli organici parmigiani. Nondimeno, non si deve ritenere che siffatte dinamiche rappresentino un esito riconducibile soltanto alla Steccata. Come si è affermato più sopra, tutte cappelle – sia pure in misura diversa – risentono di questo fenomeno. Un raffronto con altre realtà importanti del Nord Italia, quali Santa Maria Maggiore, il Santo e il duomo di Verona attesta inequivocabilmente questa conclusione[162]. Se si considera, anzitutto, il quadro delineato da Santa Maria Maggiore (tab. 8), vien fatto di notare che l'indice di mobilità è più elevato rispetto a quello della Steccata, non solo negli anni (1601-1609) in cui il numero dei musici 'bergamaschi' è nettamente superiore a quello dei 'parmigiani', sì anche nella terza decade del secolo ove i valori cambiano a vantaggio della Steccata (tab. 2). Al di là della flessione verticale determinata dalla crisi del 1617, il dato è sorprendente in quanto una delle peculiarità di Santa Maria Maggiore è rappresentata dalla tendenza a stipulare contratti pluriennali[163]. Tuttavia, forse non è così sorprendente se si considera che questa singolare disposizione non era generalizzata, ma si esplicava allorquando la MIA intendeva vincolare contrattualmente soprattutto quegli elementi che riteneva dotati di un profilo professionale elevato. Inoltre è opportuno

---

sionalmente, negli organici impiegati nelle principali festività del Domo dal 1639 al 1643 (PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca* cit., pp. 579-586).

161 Il cantore risulta presente con una certa continuità nelle celebrazioni del duomo di Parma negli anni 1639-1647 (*ibid.*, pp. 579-595).

162 Il raffronto viene proposto limitatamente a queste realtà, in quanto per le altre istituzioni considerate in questo studio, San Petronio e il duomo di Milano, non mi è possibile elaborare quadri di riferimento che seguano i criteri adottati per la Steccata.

163 Un drastico provvedimento, inteso a contenere il fenomeno delle partenze improvvise dei musici, è adottato dalla MIA nel 1614: «Havendo questo mag.co Consiglio considerato il disordine qualche volta seguito et che nell'avenire può maggiorm.te occorrere nella Capella di S. Maria, quando alcuno de Musici si partisse alla sprovista del servigio di essa senza dimandar p.ma licenza; et volendo a ciò in qualche modo provedere mandasi parte, che ogn'uno di essi, tanto quelli, che al presente servono, come quelli, che serviranno nell'avenire, debbano, sempre che vorranno partirsi da questo servigio, avisar questo Consiglio due mesi inanzi, sotto pena di perder il suo salario di mesi tre, il qual perciò resti in deposito presso questo Consortio; possano essi però rilevarlo, con dar sicurta idonea et grata a questo mag.co Consiglio, la qual s'oblighi principalm.te et in solidum con essi musici di pagar la sudetta pena in ogni caso, che non adempiscano il presente ordine; et la presente parte si comincij ad essequire ne' primi pagamenti, che scaderanno dell'anno 1615, cioè alla fine di marzo prossimo et sia di presente inthimata a tutti gli Musici, che al presente servono […]» (BCBg, *Terminazioni MIA 1279,* 1610-1615, 11 dicembre 1614, ff. 219v-220r).

Tab. 9 – Santa Maria Maggiore: mobilità dei musici (1601-1630).

anno	tot.	NUOVI INGAGGI		NON CONFERMATI		rapporto
		tot.	ruoli	tot.	ruoli	
1601	27					
1602	32	4	3tr-T	1	B	4/1
1603	31	1	S	2	2tr	1/2
1604	28	1	S	4	A-2S-tr	1/4
1605	30	3	S-B-vn	1	S	3/1
1606	31	2	S-lt	1	T	2/1
1607	30	0	-	1	tr	0/1
1608	29	3	C-B-tr	4	2C-vn-It	3/4
1609	26	0	-	3	S-C-tr	0/3
1610	26	2	S-?	2	S-tr	2/2
1611	28	5	3S-B-vn	3	S-C-?	5/3
1612	28	2	2T	2	T-B	2/2
1613	24	0	-	4	2T-?-vn	0/4
1614	25	3	S-C-tr	2	2S	3/2
1615	24	4	C-B-2T	5	C-T-3B	4/5
1616	21	0	-	3	T-2tr	0/3
1617	18	5	2C-T-2B	8	2S-2T—B--vl-Cn-tr	5/8
1618	7	1	S	12	2S-4C-2T-2B-Cn-vl	1/12
1619	15	9	S-C-2T-B-Cn-2Vl-tr	1	S	9/1
1620	20	5	S-C-2T-B	0	-	5/0
1621	18	0	-	2	2T	0/2
1622	16	3	3S	5	S-C-T-B-vl	3/5
1623	19	5	2S-2C-or	2	C-or	5/2
1624	16	1	T	4	2S-C-T	1/4
1625	14	2	C-T	4	S-3C	2/4
1626	15	2	2C	1	T	2/1
1627	21	7	2S-C-T-Vl-tr-?	1	vn	7/1
1628	18	3	C-T-vl	6	S-C-2T-Vl-?	3/6
1629	16	2	T-B	4	2S-C-tr	2/4
1630	16	5	S-2C-vl-vn	5	S-2C-T-Vl	5/5

ricordare come in Santa Maria Maggiore, a differenza della Steccata, non operino mai soprani castrati, ma soltanto 'putti' che inevitabilmente accusano un alto indice di mobilità. Per cogliere la misura dell'incidenza di questo segmento nel quadro generale, è sufficiente rilevare che, nell'arco temporale inquadrato dalla tab. 8, le fonti amministrative registrano i nomi di quasi cento provvisionati tra cantori e suonatori: di questo totale, una parte notevole (27 unità) è costituita da soprani. È presumibile che questi 'putti' salariati ancorché, in alcuni casi, venissero da altre città e rappresentassero un importante investimento per l'istituzione bergamasca[164], 'perdessero la voce' o prima del previsto o, più probabilmente, perché non assunti in età precoce. Il loro servizio, infatti, si risolve mediamente in tre-quattro anni, solo eccezionalmente va oltre questo limite[165].

Nondimeno tale mobilità, che interessa in parte anche le altre tessiture vocali, segnatamente quella dei contralti[166], viene controbilanciata da un gruppo, abbastanza folto, di musici che di fatto riesce ad assicurare alla cappella bergamasca una certa stabilità. Si tratta di elementi che, quanto meno nel periodo 1601-1615,

---

164 Non raramente, quando la MIA era convinta del talento virtualmente dimostrato da un 'putto', lo ingaggiava con un contratto pluriennale. A titolo indicativo, propongo un passo tratto da un accordo del 1614: «Fatta relazione [...] della voce di canto di Ant.o Scaramazzo Chierico di età d'anni 12 in c.a quale ha buona voce di soprano, e del bisogno della chiesa si è posto, che esso Ant.o, sia condutto per anni tre prossimi a venir durando però la sua bona voce di soprano e non altrimenti per cantor soprano nella chiesa con salario di scudi 12 all'anno et in'oltre abbia la scola di musica e di grammatica et soggiaccia a capitoli de cantori […]» (cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria* cit. p. 101). Per quanto attiene ai *pueri* provenienti da altre città, le condizioni offerte erano indubbiamente molto vantaggiose in quanto non si limitavano al piano economico, ma prevedevano la possibilità per i soggetti ingaggiati di studiare nell'Accademia. Nel 1619, «per patto speciale tra le parti», la MIA giunge addirittura ad escludere la clausola del 'cambio della voce', pur di assicurarsi l'apporto di un fanciullo, Giovanni Leoni da Sali Vercellese, che doveva essere davvero un soprano promettente: «Dichiarandosi che la p.nte condutta debba durare sino alla fine delli detti annj tre non ostante che anco la voce di soprano del d.o Giovanni venisse a mancare, o deteriorare, per patto speciale stabilito tra le d.e parti» (*ibid.*, p. 171).

165 Una delle eccezioni è costituita da Francesco Cavaccio, figlio del maestro di cappella, che serve circa sette anni (1604-1610) come soprano. Da un'istanza, scritta dal padre nel 1607, veniamo a sapere: I. che Francesco nei primi quattro anni non percepisce alcun salario; II. che nel 1607 ha dodici anni. Di conseguenza ha iniziato a cantare a otto anni: «[...] ho preso ardire supplicarle con ogni riverenza, et affetto, che havendo io un Figliolo, il quale già quattro anni serve alla sua chiesa gratis con il soprano senza mai haver tralasciato alcun de Divini officij, ne horatione, dell'opera del quale la chiesa in quel tempo ha non poco bisogno, et per esser di tenera età di Dodeci Anni, potendosi sperar per qualche tempo, voglino condurlo con quel stipendio che alla loro prudenza, et Cortesia parerà condecente […]» (*ibid.*, p. 107). L'istanza è accolta e il soprano risulta tra i salariati fino a tutto il terzo bimestre del 1610 (*ibid.* p. 100).

166 L'instabilità dei contralti è in parte riconducibile al servizio prestato temporaneamente da alcuni soprani che hanno 'perso la voce' (cfr. nota 122).

sono quasi sempre legati da una 'condotta' pluriennale (3-5-7 anni, di norma). L'accordo – è fin superfluo rilevarlo – si traduceva in un'importante garanzia per gli interessi sia dell'istituzione sia dei musici (non è casuale che questi ultimi sollecitassero il rinnovo della 'condotta' allorquando il contratto era scaduto). In questa direzione si collocano, in primo luogo, il maestro di cappella (Giovanni Cavaccio) e i due organisti (Antonio Osio e Giacomo Brignolo) che assolvono una funzione fondamentale nell'ambito dell'istituzione musicale, anche in ragione di un apporto senza soluzione di continuità[167]. Più in particolare, Giovanni Cavaccio opera per quasi un trentennio (1598-1626). Quanto ad Osio e Brignolo li troviamo attivi rispettivamente negli anni 1596-1622 e 1591-1630. Non va poi assolutamente sottovalutato il ruolo di altri elementi, cantori e strumentisti, che pure figurano a lungo presenti in cappella. Soprattutto tra i suonatori – un po' come alla Steccata - emergono musici che prestano servizio per circa un trentennio. Un esito singolare che rimanda a due ordini di motivi affatto contestuali. Anzitutto il loro contributo risulta molto importante in quanto suonano diversi strumenti[168] e – contrariamente a quanto appare in altre istituzioni – le loro 'condotte' di norma non prevedono un impiego come cantori. In secondo luogo, si può supporre che proprio questa versatilità abbia suggerito alla MIA di vincolare tali 'conotte' con contratti pluriennali[169]. A questa tipologia sfugge, in vero, la vicenda di un altro suonatore, Giulio Cesare Celani, che si sviluppa per oltre un trentennio. Nei documenti della MIA, di solito molto puntuali e quindi attendibili, il musico viene sempre indicato come suonatore di cornetto. In questo caso, il susseguirsi quasi ininterrotto di contratti a lungo termine e il salario molto elevato dimostrano quanta considerazione avesse Santa Maria Maggiore per i virtuosi di uno strumento[170] che alla fine della terza decade del '600 pare già destinato ad un inesorabile

---

167 Basti pensare che sono gli unici musici a non essere licenziati durante la grave crisi del 1617.

168 Tra questi musici particolarmente versatili e 'longevi', emergono Geronimo Morari (violino, viola da braccio e trombone) e Giuseppe Dalmasoni (violino, viola da braccio, violone e liuto). Sulle mansioni affidate ai suonatori in Santa Maria, cfr. MAURIZIO PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra* cit., pp. 282-284. Per quanto attiene alla disposizione nello spazio degli strumenti nella basilica bergamasca, cfr. ID., *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca* cit., pp. 539ss.

169 L'esigenza di poter contare su suonatori versatili è esplicitamente sottolineata al Santo di Padova negli 'ordini' del 1608: «[…] dovendosi nel condur Musici procurar di aver virtuosi, li quali sappiano sonar di diversi instrumenti, acciò di loro il Maestro di Cappella se ne possa servire in tutte le occorrenze della Musica» (PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco* cit., p. 771).

170 Nel 1602, i reggenti della MIA, per motivare il rinnovo della condotta a Celani affermano: «[...] a D. Julio Cesare Celani Cornetto esponendo esser al fine della sua condotta qual era di anni treij, et che era ancora pronto servir mentre che fusse di satisfatione de sue Sig.rie Ill. et che gli sia fatto qualche […] augmento, unde considerata la sua qualità et peritia del sonar il cornetto nella chiesa di s.ta maria et considerato il suo salario qual è di scudi ottanta quatro à

declino. Ed è interessante notare come questa attitudine avvicini la basilica bergamasca a quella parmigiana se è vero – lo si è visto in precedenza – che anche alla Steccata opera per più di trent'anni un cornettista, Cristoforo Platini. Come il suo collega 'bergamasco', Platini doveva vantare un alto profilo professionale: lo attestano i salari percepiti che si pongono sullo stesso piano di quelli assegnati ai cantori più accreditati (compresi i castrati) e l'apprezzamento espresso *apertis verbis* dalla congregazione[171].

L'elevato indice di mobilità accertato in Santa Maria Maggiore si accentua ancor più al Santo (tab. 9). Come ho affermato in altra sede[172], i motivi di tale accentuazione sono da ascrivere, anzitutto, al fatto che i frati minori conventuali tendono ad assumere musici appartenenti al loro ordine e più raramente ad altre congregazioni religiose. Ciò espone i componenti la cappella, inevitabilmente, ai frequenti trasferimenti imposti dal padre generale che decide con la più ampia discrezionalità. Anche per contenere gli abusi provocati da questa prassi, l'Arca, nel 1610, subordina l'ingaggio dei frati al rilascio di un'autorizzazione da parte dei responsabili di tutte le 'religioni' (minori conventuali, eremitani, serviti, ecc.)[173]. Il

---

l'anno […] et altre circonstantie, finalmente si è posto parte che segli agionga et accresca al suo salario pero altri scudi seij a l'anno […] et sia la condutta per anni cinque […]» (BCBg, *Terminazioni MIA 1277*, 1602-1605, 16 novembre 1602, f. 121 v). A riprova dell'alto profilo professionale del cornettista, mette conto rilevare che il suo salario, fino al 1614, è superiore a quello del primo organista Antonio Osio (cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria* cit. p. 86). Con il 1615 i due musici percepiranno la stessa cifra. L'organista, per altro, in un'istanza, fa esplicito riferimento alla posizione economica di Celani: «Il Cornetto instrumento semplice, senza altra spesa, o fatica, che il suonare ha scudi 100 di provisione» (*ibid.*, p. 91n).

171 Il servizio di Cristoforo Platini va ben oltre il periodo inquadrato da questa indagine. Il musico, infatti, inizia ad operare nella cappella parmigiana con il secondo bimestre del 1573. Se si eccettuano gli anni 1583-1586, in cui è attivo nel duomo di Parma, la sua carriera si svolge integralmente alla Steccata (cfr. nota 28). Che egli fosse molto apprezzato dai reggenti è testimoniato da questo passo tratto da una ordinazione del 1600: «La Congregazione hà ordinato che attese le buone virtu et benemeriti di Ms Cristoforo Platini musico dell'oratorio di questa ill. Compagnia, se li danno tre scudi al mese computato il salario suo ordinario, cominciando il primo del presente mese […]» (*Ordinazioni 7*, 1580-1604, 19 maggio 1600, f. 110r).

172 PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco* cit.

173 «Essendosi conosciuto, che molti R.di PP. condotti per musici di questa V. A. sotto pretesto d'esser tenuti all'obedienzia del R.mo P. Generale, vanno procurando nove condotte altrove, con pocca dignità, et pocco riguardo à quello, che sono tenuti. Pertanto l'andara parte, che per l'avvenire non possano esser condotti altri Padri, per cantori, ò m.ri di capella, se non porteranno in scriptis la licentia del loro R.mo P. Generale, di poter servire, sin tanto che sarà di piacimento à questa congregazione, dovendo doppò la eletione de novi generali, prender anco da loro nova licentia di servire, et così successive di Generale in Generale, finché serviranno, sotto pena di privatione, dando anco obligo alli attuali R. Padri, che servono di prender tal licentia sotto l'istessa pena di privazione, et ciò in termine di due mesi prossimi venturi» (*ibid.*, p. 761).

provvedimento – che adotta in alcuni casi anche Santa Maria Maggiore[174] – non pare sia riuscito ad ottenere l'effetto desiderato. E questo probabilmente in relazione all'orientamento assunto, nel 1587, dall'Arca di non sottoscrivere accordi pluriennali eccezion fatta per il maestro di cappella[175]. Ciò, se da un lato determina una precarietà generalizzata che espone i musici all'assoluta discrezionalità delle valutazioni ('ballottazioni')[176] in occasione delle conferme annuali, dall'altro finisce con l'incentivare le istanze di licenziamento presentate dagli elementi migliori, sempre disposti ad abbandonare il Santo per collocazioni professionali meno incerte e più remunerative[177]. A rendere ancor più instabile la sequenza degli organici del primo trentennio del Seicento, intervengono poi le periodiche sospensioni dell'attività della cappella motivate o da ragioni economiche o, il più delle volte, dall'esigenza di ridefinire gli 'ordini' con riferimento alla cronica 'indisciplina' dei salariati. In alcune circostanze, invece, tali sospensioni sono da ricondurre all'opportunità di meglio selezionare i gruppi vocali e strumentali, licenziando gli elementi ritenuti non adeguati (evidentemente le assunzioni «a beneplacito delle parti» non sempre erano sufficienti a risolvere situazioni e problemi attinenti al rispetto degli 'obblighi' o alla scarso profilo professionale dei musici).

In questo quadro antoniano estremamente mobile, la sezione strumentale presenta un tracciato complessivamente meno discontinuo, nonostante i suonatori appartengano prevalentemente al ruolo degli 'straordinari'. Ciò va, in certa misura, ricondotto al fatto che essi erano per la maggior parte laici[178]. La tabella 9, in vero, evidenzia due momenti in cui si colgono valori in controtendenza. Il primo

---

174 Lo attesta questo passo tratto da un contratto del I dicembre 1623: «[…] hanno condotto, et conducono il R. Pre Fra Dionisio da Vigevano del convento di S. Francesco di questa Città per Cantar il tenore […] La qual condotta si è fatta in essecutione della licenza concessa dal R.mo Padre Generale, come si vede per le incluse lettere […]» (BCBg, *Scritture Mia 1304*, 1622-1631, f. 108r).

175 PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco* cit., p. 761.

176 La risoluzione del 1587 è in proposito emblematica: «che essa Congregazione non sia obligata tener alcun salariato per uno, doi, o tre anni, ma che a libito suo possa licenziare ogni suo salariato» (*ibid.*).

177 Soltanto nel 1628, uno dei presidenti laici della Congregazione rileva, in modo inequivocabile, le difficoltà che derivano dalle 'condotte' a beneplacito, affermando che riesce pressoché impossibile trovare «musici perfetti che voglino venir à quel servitio senza la sicurezza di potervi almeno continuar tre anni servendo fidelmente e degnamente». Tuttavia la sua proposta di 'ricondurre' tutti i componenti la cappella con un contratto di tre anni viene respinta (*ibid.*, p. 762).

178 Inoltre alcuni di questi musici erano in grado di suonare diversi strumenti: una versatilità molto apprezzata dai presidenti della congregazione antoniana (cfr. nota 169).

Tab. 9 – Il Santo: mobilità dei musici (1600-1630).

anno	tot.	NUOVI INGAGGI		NON CONFERMATI		rapporto
		tot.	ruoli	tot.	ruoli	
1600	20					
1601	26	12	M-2S-2C-2T-B-Cn-vl-2tr	6	M-C-T-B-2Cn	12/6
1602	30	6	or-2S-T-2B	2	S-T	6/2
1603	23	3	2or-T	10	2or-S-2T-2vl-3tr	3/10
1604	20	2	2S	5	2S-T-2B	2/5
1605	26	9	S-C-2T-B-3cn-vl	3	B-T-S	9/3
1606	26	5	M-B-cn-vl-ch	5	M-C-2T-cn	5/5
1607	26	8	E-S-3T-B-2tr	8	C-T-3B-2cn-vl	8/8
1608	28	4	C-T-cn-vl	2	T-cn	4/2
1609	25	4	M-T-vl-tr	7	M-E-S-T-cn-tr-ch	4/7
1610	28	6	S-C-T-2B-cn	3	S-T-vl	6/3
1611	27	8	Or-S-5C-T	9	Or-2S-3C-T-B-cn	8/9
1612	26	4	S-B-vl-tr	5	3C-B-tr	4/5
1613	26	5	S-C-B-2cn	5	2S-T-B-cn	5/5
1614	22	5	M-2S-T-vl	9	M-S-3C-T-B-vl-tr	5/9
1615	24	6	M-S-C-2T-B	4	M-T-B-cn	6/4
1616	22	-	-	2	C-T	0/2
1617	24	9	3S-3T-B-lir-fg	7	2S-2T-cn-vn-tr	9/7
1618	2	-	-	-	-	2/0
1619	8	6	or-2C-2T-B	-	-	6/0
1620	13	8	S-3B-2tr-cn-2vl	3	or-C-T	8/3
1621	18	6	2or-3C-T	1	or	6/1
1622	15	1	M	4	M-or-S-cn	1/4
1623	23	9	or-C-2T-B-cn-va-tr-ch	1	T	9/1
1624	24	8	M-F-S-C-2T-cn- tr	7	M-2C-2B-2tr	8/7
1625	25	11	F-2S-2C-T-3B-2tr	10	F-S-2C-3T-B-cn-va	11/10
1626	25	9	Or-F-S-3C-3T	9	Or-F-S-3C-T-2B	9/9
1627	22	-	-	3	S-2T	0/3
1628	17	1	T	6	C-B-cn-2trb-ch	1/6
1629	15	-	-	2	S-C	0/2
1630	21	7	or-S-3B-cn-tr	1	or	7/1

- che è costituito soprattutto dagli anni 1603-1605 – va posto in relazione con la decisione dei reggenti di licenziare tutti i suonatori 'straordinari'[179], tenendo quindi in organico soltanto due 'ordinari' (un cornettista ed un trombonista) inquadrati – *more antoniano* - rispettivamente nell'ambito dei soprani e dei bassi. Il secondo è determinato dalla drammatica crisi finanziaria del 1617 che – come si è visto – destabilizza tutta la cappella. Un ulteriore motivo di difficoltà è rappresentato dai diversi avvicendamenti che si verificano nella direzione della cappella dal 1601 al 1630. Non mancano, tuttavia, apporti di maestri che si estendono nel tempo in modo apprezzabile, anche se non toccano i vertici registrati in Santa Maria Maggiore e alla Steccata. Più in particolare, si impongono le figure di Alvise Balbi e Leandro Gallerano che, per sette anni ciascuno, esprimono una presenza di tutto rilievo in periodi d'importanza decisiva per l'istituzione padovana. Un ruolo non marginale va riconosciuto anche a Bartolomeo Ratti il cui servizio, sebbene non continuativo (1601-1606, 1609-1613)[180], caratterizza i primi tredici anni del secolo. Su un piano meno rilevante, si distingue un gruppo di dieci musici (cantori e suonatori) il cui contributo si propone a lungo nel tempo, da quattordici a venticinque anni. Tra di essi l'organista Giovanni Antonio Fabris[181], l'organista e basso Felice Bottigella[182] e il compositore Amadio Freddi[183].

Un altro interessante quadro di riferimento viene offerto dal duomo di Verona che, pur rivelando orientamenti assonanti con quelli individuati nelle altre istituzioni, presenta importanti peculiarità. La tabella 10 dà una proiezione parziale del-

---

179 La decisione, dell'aprile 1602, è motivata dall'esigenza di contenere le spese per la cappella. Per i 'concerti' sarebbero stati ingaggiati dei musici 'forestieri'. La sperimentazione di questo modello non fu però giudicata soddisfacente: a distanza di tre anni, il 21 marzo 1605, l'Arca ritenne opportuno tornare a stipulare 'condotte' che assicurassero una presenza non occasionale dei suonatori (*ibid.*, p. 33).

180 È attivo anche nell'ultima decade del '500, più precisamente dal 30 ottobre 1591 al 10 maggio 1594; cfr. OWENS, *Il Cinquecento* cit., p. 88 e ANGELA ALBANESE, *Alcuni contributi alla biografia di Bartolomeo Ratti*, in «Rivista Italiana di Musicologia» XIX (1984), pp. 206-233.

181 Serve dal 1603 al 1620 al primo organo (PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco*, pp. 776-783).

182 Il suo servizio al Santo come organista e basso inizia il I gennaio 1598 (OWENS, *Il Cinquecento* cit., p. 90) e si protrae, non senza soluzione di continuità, fino al 1617 (PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco* cit., pp. 775-782).

183 Amadio Freddi è presente anche nell'ultima decade del '500. Dopo avere servito per un anno senza alcuna remunerazione, «sendo riuscito sofficiente come da intendenti e sta fatto fede à questa Ven. Congregatione» viene ingaggiato come soprano il 10 gennaio 1592; cfr. ANTONIO GARBELOTTO, *La Cappella Musicale di S. Antonio in Padova. Profilo storico-documentario dagli inizi a tutto il '500*, in «Il Santo» V (1966), pp. 67-126: 92. Dal 1598 al 1614, anno in cui si licenzia, è attivo come contralto. In un'istanza del 10 marzo 1610, si offre di cantare da falsetto «dieci o dodici volte all'anno, et quando ordinerà il R. P. m.ro di cappella»; cfr. PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco* cit., pp. 775-781 e NICOLETTA BILLIO D'ARPA, *Amadio Freddi, musicista padovano*, in «Il Santo» XXVII (1987), pp. 241-263.

la mobilità dei musici, in quanto riesce impossibile ricostruire una sezione, qual è quella dei soprani, che si avvaleva quasi esclusivamente di *pueri cantores* non provvisionati (cfr. III.2.2). Il confronto con quanto emerso nelle altre cappelle deve quindi andare oltre il dettaglio, per porsi su un piano più generale. Su questo piano si registra anzitutto un punto di convergenza con Santa Maria Maggiore rappresentato dalla decisione, adottata dal Capitolo nel 1597, di 'condurre' tutti i musici della cappella per un quinquennio[184]. Negli anni successivi, il provvedimento non pare avere assunto una valenza precettiva né per la durata del contratto, né per la sua estensione a tutti i componenti la cappella. Va inoltre precisato come le 'condotte' – in numero piuttosto limitato e oscillanti tra i tre e i cinque anni[185] – si raddensino in un arco temporale circoscritto che termina con il 1611. É probabile che, dopo tale data, le assunzioni avvenissero «a beneplacito delle parti». E questo spiegherebbe, almeno in parte, la rilevante instabilità degli organici che interviene dopo il 1609, l'ultimo anno in cui le fonti registrano un buon numero di 'condotte' triennali[186].

Nonostante l'indice di mobilità si riveli in alcuni periodi elevato (soprattutto se commisurato con il totale dei musici provvisionati), anche nell'istituzione veronese si registra il contributo di un discreto gruppo di elementi che risultano in organico per diversi anni e si pongono, quindi, come un importante punto di riferimento per l'attività della cappella. Tra questi, anzitutto, i maestri Baccusi e Bernardi. Il primo è attivo dal 1591[187] al 1608, il secondo dal 1611 al 1624 (senza considerare il servizio prestato come tenore negli anni 1603-1607). Un apporto ancor più esteso nel tempo (oltre trent'anni) è espresso dai cantori Valentino Marchi

184 «Proponente R.mo D. Episcopo Cardinali [Agostino Valier] decernatur et ex parte capituli quod omnes cantores capellae de cetero conducantur ad quinquennium […]» (BCVr, *Atti Capitolari 96*, 1586-1620, 30 giugno 1597).

185 In chiaro contrasto con la disposizione del 1597, appena due anni dopo la sua approvazione, il Capitolo stipula un contratto con il cantore basso fra Fabrizio che prevede una durata di tre anni (BCVr, *Atti Capitolari 96*, 1586-1620, 16 febbraio 1599). Sempre nel 1599, vengono tuttavia registrati due accordi quinquennali che interessano il basso Giacomo Carli e il contralto Giovanni Battista Bombardello (*ibid.*, 3 giugno 1599). In ogni caso, la linea di tendenza che emerge nel primo decennio del '600 è quella di sottoscrivere 'condotte' triennali. Anche l'assunzione alla direzione della cappella di Stefano Bernardi ottempera a questo orientamento (*ibid.*, 25 aprile 1611), diversamente da quanto si rileva per i maestri precedenti – Matteo Asola e Ippolito Baccusi – i quali (sempre che la convenzione stabilisca una scadenza) sono impegnati per un quinquennio.

186 *Ibid.*, 30 luglio 1609.

187 Baccusi viene assunto, nel luglio 1591, con una procedura insolita. Il capitolo, infatti, non rispetta la norma che imponeva la pubblicazione del bando otto giorni prima che la 'condotta' venisse esaminata in consiglio (*ibid.*, I luglio 1591; cfr. anche SPAGNOLO, *Le Scuole Accolitali in Verona* cit. p. 85).

(contralto) e fra Giovanni Battista Morando (tenore)[188]. Nell'ambito della sezione strumentale, emergono invece il violinista Francesco Lauro (1597-1623)[189] e il trombonista Tommaso Carteri (1609-1630). Quest'ultimo, per diversi anni, viene inquadrato come 'ordinario' tra i bassi; con ogni probabilità cantava in 'coro' e suonava soltanto in occasione dei 'concerti', seguendo così il modello delle 'condotte' antoniane[190].

Vi è poi un ultimo aspetto che individua una singolare peculiarità del duomo di Verona e che – per certi versi – può spiegare l'instabilità degli organici: la migrazione dei musici verso il Nord Europa. Verona è un importante crocevia, è sulla strada delle genti, e questo chiarisce come diversi provvisionati si licenzino, richiamati da proposte provenienti dall'Austria, dalla Germania e dalla Polonia. Tale diaspora – che interessa quasi tutto il primo trentennio del XVII secolo – è particolarmente rilevante negli anni 1618-1620. Il rilievo assunto da questa migrazione è ben evidenziato dalla tabella 10 che, lungo l'asse «nuovi ingaggi/non confermati», sposta di un anno l'aggiornamento dei dati (quindi 1619-1621)[191]. Più in particolare, in questo arco di tempo, ben cinque musici abbandonano la cappella per andare a servire in Germania[192]. Come dire che più del 50% delle partenze è mo-

---

188 Valentino Marchi serve dal 1600 al 1630. Tuttavia, con il 1625, ottiene un vitalizio e non è più vincolato al rispetto dei 'capitoli' assegnati ai musici. Giovanni Battista Morando, invece, è in organico negli anni 1592-1597 e 1600-1630 (BCVr, *Atti Capitolari 501-504*).

189 Francesco Lauro – sulla scorta di una testimonianza archivistica dell'Accademia Filarmonica – «suonava suavemente ogni sorte di stromenti […] con l'obligo […] di sonar violino Viola alla bastarda et da brazo et in occorenza il liuto» (Bibl. Acc. Fil., Libro Nono delli Atti 1601-1605, Reg. 41, c. 31v, cit. in ENRICO PAGANUZZI, *Documenti veronesi su musicisti del XVI e XVII secolo,* in *Scritti di agricoltura scienze e lettere di Verona*, Verona, Fiorini, 1973. p. 560).

190 La seguente annotazione «A ms Tomaso Cartero per sonar il trombone basso in choro […]» (BCVr, *Atti Capitolari 502*, 1608-1609, 1609, f. 27r), è abbastanza equivoca in quanto può indurre a pensare che il musico suonasse il trombone basso in 'coro' e non cantasse. In realtà, il termine 'basso' va riferito alla tessitura vocale del cantore. Una successiva registrazione mi pare non lasci dubbi interpretativi: «A Ms Tomaso Carter Cantor ordinario suona il trombon per donativo, mandato luglio 1611» (BCVr, *Atti Capitolari 502*, 1610-1611, f. 37r). Probabilmente il modello 'antoniano' non rappresentava una soluzione episodica nel duomo di Verona. Un certo ms. Evangelista viene infatti inquadrato come cantore basso e trombonista nel periodo 1589-1599. Che fosse basso ordinario è attestato in BCVr, *Atti Capitolari 501*, 1597-1598, mandato 23 dicembre 1597, f. 37r. Anche l'inquadramento del cornettista Pietro Verdina segue il modello delle 'condotte' antoniane. Infatti il musico viene ingaggiato come ordinario nel 1616 (BCVr, *Atti Capitolari 502*, 1616-1617, f. 25r). Egli, che non risulta avere altre mansioni, come ordinario interveniva in tutte le funzioni.

191 La tabella registra i musici che sono in organico per almeno tre mesi. È evidente che chi, come Matteo Padoani e Giovanni Battista Bovicino, termina il proprio servizio il 31 marzo 1618, non compare più a partire dall'anno successivo.

192 Nel 1618, lasciano Verona per la Germania il basso Matteo Padoani e il contralto Giovanni Battista Bonvicino (BCVr, *Atti Capitolari 503*, 1617-1618, ff. 32v e 36r); nel 1619, il tenore

tivato dagli ingaggi d'oltr'Alpe. Raramente questi musici fanno ritorno a Verona e ciò rende ancora più grave, per la cappella, la perdita di cantori e suonatori che, probabilmente, erano dotati di notevole talento. In compenso, non si può escludere che – in diverse occasioni - l'istituzione veronese si avvalesse dell'apporto estemporaneo di musici 'in transito'. Ad accreditare questa ipotesi, intervengono due mandati relativi al 1595 e al 1608. Il primo fa riferimento ad un pagamento per la prestazione di un contralto romano «di passaggio» proveniente «dalla corte dell'Imperator»[193]. Il secondo registra un compenso dato ad «un eunuco Cantor del Arciduca di Grazz [sic] venuto a Verona per passaggio» che aveva cantato «in domo doi volte de commissio de superiorij»[194].

Questa singolare apertura verso l'Europa settentrionale, efficacemente esemplata da duomo di Verona, individua un'attitudine che – in diversa misura – accomuna un po' tutte le istituzioni musicali attive nell'Italia del Nord. Oltretutto, è un'attitudine che, lungi dal risolversi nel dominio inquadrato dalla città veneta, si esplica in un orizzonte più ampio ed articolato che procede dall'area tedesca alla Polonia, alla Boemia, al variegato arcipelago della Dalmazia. Sottesa a questa accertata proiezione europea, vi è indubbiamente una luminosa tradizione che – soprattutto nel primo Barocco – rivela una spinta dinamica senza precedenti nell'individuare nuovi orientamenti stilistici, in uno scenario padano tanto composito, quanto votato a proporre intendimenti condivisi. Come ho affermato in altri studi, credo che alla base di questo convergere, di questo concerto a più voci, si pongano anche le non occasionali interrelazioni tra i centri d'irraggiamento stilistico più importanti dell'Italia del Nord. In questa prospettiva si colloca il 'movimento' dei musici: il loro servizio, proposto in varie città, si rivela – ad un tempo - importante occasione di confronto tra esperienze originali e momento di esplicazione di sollecitazioni e linee di tendenza orientate al nuovo.

Marc'Antonio Perno (*ibid.*, 1618-1619, f. 35r); nel 1620, il tenore Simon Peroni (*ibid.*, 1619-1620, f. 35v) e il cornettista Pietro Verdina (BCVr, *Atti Capitolari 504*, 1620-1621, f. 36v). Stefano Pasini, nella prefazione alle sue *Sonate a 2. 3. 4 Instrumenti* (Venezia 1679), esalta la figura di Pietro Verdina affermando che il musico di Lonato del Garda «nelle più eccelse Corti d'Europa sollevò la sua Musica fino ad esservi accarezzata da Principi, corteggiata e riverita da' Cavalieri» (cit. in PAGANUZZI, *Documenti veronesi su musicisti del XVI e XVII secolo* cit., p. 553).

193 «Ad un Contr'alto Romano bono […] per haver cantato il giorno de S.^{i} Simone et Giuda il di de tutti i Santi et di morti, esendo qui per passaggio venendo dalla corte ex tempore dell'Imperator datoli in tutto doi scudi et mezo £ 11.5» (BCVr, *Atti Capitolari 501*, 1594-1595, f. 25v).

194 Cfr. nota 120.

Tab. 10 – Duomo di Verona: mobilità dei musici (1600-1630).

anno	tot	NUOVI INGAGGI		NON CONFERMATI		rapporto
		tot.	ruoli	tot.	ruoli	
1600	12					
1601	12	1	tr	1	T	1/1
1602	13	1	C	-	-	1/0
1603	14	2	2B	1	tr	2/1
1604	15	1	T	-	-	1/0
1605	14	-	-	1	T	0/1
1606	14	-	-	-	-	-
1607	13	-	-	1	B	0/1
1608	12	-	-	1	T	0/1
1609	17	6	C-3T-B-tr	1	M	6/1
1610	17	5	M-C-T-2C	5	C-T-3B	5/5
1611	17	3	M-B-C	3	M-2T	3/3
1612	15	1	B	2	2C-B	1/3
1613	16	5	C-4B	4	3C-B	5/4
1614	14	-	-	2	2B	0/2
1615	15	4	C-2T-B	3	C-2T	4/3
1616	15	3	T-vl-cn	3	C-T-B	3/3
1617	14	-	-	1	vl	0/1
1618	16	2	2C	-	-	2/0
1619	14	1	C	3	2C-B	1/3
1620	16	3	C-2B	1	T	3/1
1621	14	2	B-C	4	C-2T-B	2/4
1622	11	-	-	3	C-2B	0/3
1623	11	1	B	1	C	1/1
1624	10	1	?	2	Vl-cn	1/2
1625	8	2	M-B	4	M-C-2B	2/4
1626	7	-	-	1	B	0/1
1627	9	2	C-B	-	-	2/0
1628	10	3	S-C-T	2	C-B	3/2
1629	9	2	S-B	3	S-T-?	2/3
1630	9	-	-	-	-	-

Anche la Steccata si muove in questa direzione. La mobilità dei musici, al di là di tutti i limiti rilevati, assunta in questa chiave di lettura, contribuisce in certa misura a creare le premesse che consentono alla cappella parmigiana di proporsi come protagonista nella prima vicenda barocca[195].

[195] Nonostante le fonti non sempre indichino la provenienza dei musici, possiamo affermare: I. la maggior parte dei musici è parmigiana; II. i provvisionati 'forestieri' provengono prevalentemente dall'Emilia (Piacenza, Reggio, Modena, Ferrara e Bologna); III. non mancano apporti dal Veneto (Venezia,Verona e Padova) e dalla Lombardia (Milano, Brescia e Mantova); IV. accanto a figure di primo piano giunte da altre realtà, quali Claudio Merulo, Biagio Marini e – nell'immediato dopo-peste – Carlo Farina e Giovanni Battista Bonamente, operano musicisti parmigiani, meno noti, che troviamo attivi in importanti istituzioni. Uno per tutti, il tenore e compositore Eleuterio Guazzi (cfr. Appendice 1).

APPENDICE 1

Serie cronologica degli organici attivi in Santa Maria della Steccata negli anni 1582-1630.

Come nella tabella 1, gli organici riportano i nomi dei musici salariati operanti alla Steccata per almeno due mesi nell'arco di un anno. In mancanza di un criterio uniforme negli elenchi registrati nei documenti, l'ordine seguito è di mia ideazione. 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 fonti archivistiche consultate sono in larga misura i mandati, carte amministrative senza numerazione progressiva un tempo 'in filza', ora legate con corda. In particolare, le liste salariali bimestrali da me scrutinate si trovano nei seguenti faldoni: *Mandati 37*, 1593-1599 (recte: 1572-1593); *Mandati 34*, 1577-1599; *Mandati 39*, 1592-1643; *Mandati 44*, 1611-1622; *Mandati 47*, 1623-1628. In alcuni casi, questa serie di buste - che si iscrive in una tipologia documentaria ampia e non sempre lineare - replica gruppi di pagamenti. Nella fattispecie, i *Mandati 39* rilevano un arco temporale (1596-1615) che parzialmente è coperto anche dai *Mandati 34* (1596-1599) e dai *Mandati 44* (1611-1615). Accanto ai *Mandati* si pongono le *Ordinazioni* che, quasi sempre, registrano i nomi dei provvisionati con i relativi compensi bimestrali. I volumi che ho considerato in questa ricognizione sono: *Ordinazioni 5*, 1573-1579; *Ordinazioni 6*, 1580-1583; *Ordinazioni 7*, 1580-1604; *Ordinazioni 8*, 1605-1612; *Ordinazioni 9*, 1613-1616; *Ordinazioni 10*, 1617; *Ordinazioni 11,* 1618-1621; *Ordinazioni 12*, 1621-1622; *Ordinazioni 13*, 1623-1624; *Ordinazioni 14*, 1625; *Ordinazioni 15*, 1626-1627; *Ordinazioni 16*, 1628-1630; *Ordinazioni 17*, 1631-1632. Da ultimo, altre indicazioni sono tratte da *Mandati* che riportano documenti vari (note contabili, memoriali, ecc.): *Mandati 42* (1601-1604); *Mandati 43* (1609-1615); *Mandati 46* (1621-1627); *Mandati 48* (1627-1641). La definizione dei ruoli, ove non proposta dai documenti attinenti alla Steccata, è stata possibile grazie alla verifica esperita nelle fonti del duomo di Parma che riportano – abbastanza puntualmente – i nomi e le mansioni dei numerosi musici dell'Oratorio ingaggiati per le più importanti festività soprattutto del Seicento.

In questa sezione, tutti i documenti citati, salvo diversa indicazione, sono conservati nell'Archivio dell'Ordine Costantiniano di Parma.

1582[196]
M.°: Gottfried Palmartz[197] / Pietro Ponzio[198]
Org.: Giovanni Lodovico Ramiani[199]
S.: -; *C.*: -; *T.*: -; *B.*: Mercurio Aiani[200]; *Ct.*: Cristoforo Platini[201]; *Tr.*: - ; *?*: Antonio Maria Sassoni[202], Antonio dal Frate[203], Prospero Magni, Simone Dodi, Flaminio Messaghi, Fabio Verdelli[204], Ottavio Platini[205], Marc'Antonio Bercigni[206], Tommaso Pichioni[207]

---

196 Con la cassazione della cappella del 20 aprile 1582 (cfr. II.1.), vengono licenziati tutti i musici ad eccezione dell'organista Ramiani. Un'altra sospensione dell'attività dei musici (sempre con l'esclusione del solo organista) si era verificata nel settembre 1575. Esattamente un anno dopo, nel 1576, la cappella risulta riproposta e nei mandati figurano, come nomi 'nuovi', Prospero Magni, Simone Dodi, Flaminio Messaghi e Fabio Verdelli. Le fonti non danno notizia di questa interruzione che è documentata dall'assenza per dodici mesi, sia nei *Mandati* sia nelle *Ordinazioni*, delle consuete registrazioni salariali. Che non si tratti di una lacuna è anche confermato dalla formula adottata nell'ordinazione del 1576: «A chi piace delle S.V. che siano *eletti* li R.di […] in musici dell'oratorio della Compagnia à beneplacito […]» (*Ordinazioni 5*, 14 settembre 1576, f. 194; il corsivo è mio).

197 Nei documenti è registrato come Gotofredo Flamengo. Eletto maestro di cappella il 5 giugno 1592, prende servizio il I settembre; cfr. PELICELLI, VIII (1931), p. 212.

198 Eletto il 26 novembre 1582, cfr. nota 49.

199 In servizio nella cappella ducale dal 1566 al 1586 (NIWA, *Duke Ottavio Farnese's chapel in Parma* cit., pp. 14-23). Eletto alla Steccata il 27 novembre 1580, in quanto «molto ecc.te in simil profess.e in luoco del quondam ms. Ottobono Rondani […] a beneplacito però di q.a compagnia» (*Ordinazioni 6*, f. 56).

200 Aiani e Pichioni vengono assunti - «a beneplacito» - il 27 gennaio 1581 «in luoco delli quondam ms Don Agostino Moretti et ms Pietro maria Rosati» (*ibid.*, ff. 61-62).

201 Inizia a servire con il II bimestre del 1573 (*Ordinazioni 5*, f. 6). Dopo la cassazione della cappella serve nel duomo di Parma negli anni 1583-1586 (cfr. nota 171).

202 Variante: Saxono. Il 22 giugno 1565 è eletto «alla Residentia della musica […] così di canto fermo come di canto figurato» (*Ordinazioni 5*, f. 160v); successivamente viene registrato regolarmente come musico.

203 Il 29 ottobre 1574, viene eletto «alla rescidenza [sic] di Canto fermo et figurato» (*Ordinazioni 6*, f. 76); successivamente viene registrato regolarmente come musico.

204 Detto 'Veneziano', serve nella cappella ducale dal 1576 al 1586 (NIWA, *Duke Ottavio Farnese's chapel in Parma* cit., pp. 18-23). Dopo la soppressione della cappella, è attivo in Cattedrale negli anni 1583-1586 (cfr. nota 28).

205 Fratello di Cristoforo, viene ingaggiato il I gennaio 1578 (*Ordinazioni 5*, ff. 268-269). Dopo la cassazione della cappella risulta attivo nella cattedrale di Parma negli anni 1583-1586 (cfr. nota 28).

206 Viene eletto «a beneplacito» il 24 aprile 1579, al posto del dimissionario Ottavio Palma (*Ordinazioni 5*, f. 359).

207 Cfr. nota 200.

1583
M.°: Pietro Ponzio
Org.: Giovanni Lodovico Ramiani
S.: -; *C.*: -; *T.*: -; *B.*: -; *Ct.*: -; *Tr.*: Leonardo Conti[208]; *?*: Antonio Maria Sassoni, Antonio dal Frate, Prospero Magni[209], Simone Dodi, Marc'Antonio Bercigni, Federico Pelenzio, Stefano Quintavalle, Ottavio Boroni[210]

1584
M.°: Pietro Ponzio
Org.: Giovanni Lodovico Ramiani
S.: -; *C.*: -; *T.*: Battista Saladi[211]; *B.*: Tommaso Pichioni[212]; *Ct.*: -; *Tr.*: -; *?*: Antonio Maria Sassoni, Antonio dal Frate, Simone Dodi, Marc'Antonio Bercigni, Federico Pelenzio, Stefano Quintavalle, Gaspare Rossi[213]

1585
M.°: Pietro Ponzio
Org.: Giovanni Lodovico Ramiani
S.: -; *C.*: -; *T.*: Battista Saladi; *B.*: Tommaso Pichioni[214]; *Ct.*: -; *Tr.*: -; *?*: Antonio Maria Sassoni, Antonio dal Frate, Simone Dodi, Marc'Antonio Bercigni, Federico Pelenzio[215], Stefano Quintavalle, Gaspare Rossi[216], Giulio Perino[217]

---

[208] Il suo nome non compare più nei mandati dopo il sesto bimestre 1583 (*Mandati 37*, 16 dicembre 1583). In precedenza, aveva servito dal dicembre 1572 (*Mandati 37*, 19 dicembre 1572) al quarto bimestre del 1575 (*ibid.*, 26 agosto 1575).

[209] Non è più in organico a partire dalla fine di novembre (*ibid.*, 16 dicembre 1583).

[210] Parmigiano, è presente soltanto nei primi due mandati (*ibid.*, 4 marzo 1583 e 6 maggio 1583).

[211] Inizia il proprio servizio nell'ultimo bimestre del 1584 (*ibid.* 18 dicembre 1584).

[212] Negli anni precedenti risulta attivo dal febbraio 1581 (*Ordinazioni 6,* 17 febbraio 1581, f. 67) sino alla soppressione della cappella dell'aprile 1582. Riassume servizio nel dicembre 1583 (*Mandati 37*, 6 marzo 1584).

[213] Variante: Rubeo. Attivo nel duomo di Parma nel 1583 e nei primi mesi del 1584 (AFPr, *Liber solutionum F3*, 25 giugno 1583, f. 22v; 3 novembre 1583, f. 25v; 7 gennaio 1584, f. 28r; 6 aprile 1584, f. 28v). L'ultimo compenso percepito è relativo al periodo 14 dicembre 1583-14 marzo 1584. Poiché il musico figura presente nella cappella della Steccata nel primo bimestre del 1584 (*Mandati 37*, 2 marzo 1584), si deve ipotizzare che per qualche tempo egli abbia servito contemporaneamente nelle due chiese.

[214] Conclude il proprio servizio dopo il quinto bimestre (*ibid.*, 22 ottobre 1585).

[215] Non è presente dopo il secondo mandato (*Mandati 37*, 12 aprile 1585).

[216] Termina il proprio servizio dopo l'ultimo mandato dell'anno (*ibid.*, 20 dicembre 1585).

[217] Inizia con l'ultimo bimestre (*ibid.*, 20 dicembre 1585).

1586
M.°: Pietro Ponzio
Org.: Giovanni Lodovico Ramiani
S.: -; *C.*: -; *T.*: Battista Saladi; *B.*: -; *Ct.*: -; *Tr.*: Giovanni Zanetti[218]; *?*: Antonio Maria Sassoni, Antonio dal Frate, Simone Dodi[219], Marc'Antonio Bercigni, Federico Pelenzio[220], Stefano Quintavalle[221], Giulio Perino, Flaminio Messaghi[222], Giovanni Pezzani[223], Pietro Martin Campanino[224]

1587
M.°: Pietro Ponzio
Org.: Giovanni Lodovico Ramiani
S.: -; *C.*: -; *T.*: Battista Saladi: *B.*: -; *Ct.*: Cristoforo Platini[225]; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti[226], Giovanni Maria Conti[227]; *?*: Antonio Maria Sassoni, Antonio dal Frate[228], Marc'Antonio Bercigni, Federico Pelenzio, Giulio Perino[229], Flaminio Messaghi, Giovanni Pezzani; Pietro Martin Campanino[230], Ottavio Platini[231]

---

218 Primo mandato per il mese di febbraio (*ibid.,* 28 gennaio 1586). Una delibera del 23 agosto 1586 concede al musico un prestito di quattro scudi d'oro (*£.* 28, 8) per l'acquisto di un trombone (*Mandati 33*).

219 Presente soltanto nel primo bimestre (*Mandati 37*, 28 gennaio 1586).

220 Inizia con il quarto bimestre (*ibid.*, 26 agosto 1586).

221 In servizio nei primi due bimestri (*ibid.*, 28 gennaio e 25 aprile 1586).

222 Variante: Messaleo. Negli anni precedenti risulta attivo dal settembre 1576 (*Mandati 37*, 26 ottobre 1576) sino alla soppressione della cappella dell'aprile 1582. Riassume servizio alla fine del 1586 (*Mandati 37*, 19 dicembre 1586).

223 *Ibid.*, 28 gennaio 1586.

224 Presente dal secondo bimestre (*ibid.*, 25 aprile 1586).

225 Figura tra i provvisionati a partire dal terzo mandato (*ibid.*, 25 giugno 1587). Negli anni 1583-1586 suona nella cappella del duomo di Parma (il primo mandato che ho individuato è in AFPr, *Liber solutionum F3*, 24 giugno 1583, f. 22v; l'ultimo in *Libro dell'entrata et uscita della Fabrica F8*, 7 luglio 1586, 77v).

226 Bresciano, segue per filo e per segno il percorso di Cristoforo Platini: dal duomo alla Steccata, cfr. nota 225.

227 Attivo nella cappella ducale dal 1569 al 1586 (NIWA, *Duke Ottavio Farnese's chapel in Parma* cit., pp. 16-23). Alla Steccata inizia con il quinto bimestre (*Mandati 37*, 30 ottobre 1587). In precedenza è presente nei mandati del duomo di Parma (il primo che ho individuato è in AFPr, *Liber solutionum F3*, 26 giugno 1583, f. 23r; l'ultimo in *Libro dell'entrata et uscita della Fabrica F8*, 7 luglio 1586, 77v).

228 Finisce il proprio servizio dopo il primo bimestre (*Mandati 37*, 27 febbraio 1587).

229 Muore all'inizio del terzo mandato: «Heredibus quondam d. Julij Perini *£.* 3» (*ibid.*, 25 giugno 1587).

230 Conclude il proprio servizio al termine del quarto bimestre (*ibid.*, 28 agosto 1587).

1588
M.°: Pietro Ponzio
Org.: Giovanni Lodovico Ramiani
S.: -; *C.*: -; *T.*: Battista Saladi; *B.*: -; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti; *?*: Antonio Maria Sassoni, Marc'Antonio Bercigni, Federico Pelenzio, Flaminio Messaghi, Giovanni Pezzani, Ottavio Platini

1589
M.°: Pietro Ponzio
Org.: Giovanni Lodovico Ramiani
S.: -; *C.*: -; *T.*: Battista Saladi[232]; *B.*: -; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti; *?*: Antonio Maria Sassoni, Marc'Antonio Bercigni, Federico Pelenzio, Flaminio Messaghi, Giovanni Pezzani[233], Ottavio Platini, Battista Araldo[234]

1590
M.°: Pietro Ponzio
Org.: Giovanni Lodovico Ramiani
S.: -; *C.*: Giovanni Maria Bettini[235]; *T.*: -; *B.*: Mercurio Aiani[236]; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti; *?*: Antonio Maria Sassoni[237], Marc'Antonio Bercigni[238], Federico Pelenzio, Flaminio Messaghi, Giovanni Pezzani[239], Ottavio Platini, Battista Araldo[240]

1591
M.°: Pietro Ponzio
Org.: Giovanni Lodovico Ramiani[241] / Claudio Merulo[242]
S.: -; *C.*: Giovanni Maria Bettini; *T.*: Alberto Villano[243], Baldassarre Conti[244]; *B.*: Mercurio Aia-

---

231 Anch'egli – come Ferrante Canti – segue esattamente le orme del fratello Cristoforo, lasciando la cattedrale di Parma per servire in Steccata, cfr. nota 225 (l'unica variante nelle fonti si ha nel primo mandato che è datato 25 giugno 1583).

232 Serve fino a tutto il secondo bimestre (*Mandati 37*, 28 aprile 1589).

233 In una polizza del 23 giugno, figura come cappellano residente (*Mandati 33*, 1583-1590, 23 giugno 1589).

234 Inizia con il terzo bimestre (*Mandati 37*, 23 giugno 1589).

235 Inizia con l'ultimo bimestre (*ibid.*, I gennaio 1591).

236 Il suo nome viene registrato nell'ultimo mandato dell'anno (*ibid.*, I gennaio 1591).

237 Termina il proprio servizio a metà del primo mandato del 1591 (*ibid.*, I marzo 1591).

238 L'ultimo mandato di dicembre è agli eredi (*ibid.*, I marzo 1591).

239 Termina il proprio servizio dopo il quinto bimestre (*ibid.*, 26 ottobre 1590).

240 Dopo il quinto bimestre non figura più tra i provvisionati (*ibid.*).

241 Conclude solo il primo mandato (*ibid.*, 26 aprile 1591).

242 Inizia il 5 aprile 1591 (cfr. MARTINI, *Claudio Merulo* cit., p. 281).

243 Prende servizio il 18 gennaio (PELICELLI 1916, p. 43; cfr. anche *Mandati 37*, I marzo 1591).

ni, Giovani Francesco Bernardo[245]; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti; *?*: Federico Pelenzio[246], Flaminio Messaghi, Ottavio Platini, Battista Gnocchi[247]

1592
M.°: Pietro Ponzio[248]/ Gottfried Palmartz[249]
Org.: Claudio Merulo
S.: -; *C.*: Giovanni Maria Bettini; *T.*: Alberto Villano, Baldassarre Conti; *B.*: Mercurio Aiani[250], Giovanni Francesco Bernardo; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti; *?*: Federico Pelenzio[251], Flaminio Messaghi, Ottavio Platini, Battista Gnocchi[252]

1593
M.°: Gottfried Palmartz
Org.: Claudio Merulo
S.: -; *C.*: Giovanni Maria Bettini[253]; *T.*: Baldassarre Conti, Alberto Villano; *B.*: Giovanni Francesco Bernardo; *Ct.*: Cristoforo Platini[254]; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti; *?*: Ottavio Platini, Simone Dodi[255], Flaminio Messaghi[256], Federico Pelenzio

1594
M.°: Gottfried Palmartz
Org.: Claudio Merulo

---

244 Figlio di Giovanni Maria. Il suo servizio inizia il 5 aprile (PELICELLI 1916, p. 44; cfr. anche *Mandati 37*, 26 aprile 1591).

245 Inizia con aprile: il mandato del secondo bimestre indica «pro uno mense» (*ibid.*, 26 aprile 1591).

246 Non è più presente dopo il secondo bimestre (*ibid.*).

247 Assunto dalla Compagnia il 10 gennaio 1591 (PELICELLI 1916, p. 42).

248 Secondo Pelicelli, Pietro Ponzio abbandona la Steccata il I giugno 1592 (*ibid.*, p. 46). In realtà Ponzio è pagato per tutto il quarto bimestre (*Mandati 37*, 21 agosto 1592). Quindi dovrebbe aver lasciato l'Oratorio non prima di settembre.

249 Attivo nella cappella di corte, con qualche interruzione, dal 1573 al 1586 (NIWA, *Duke Ottavio Farnese's chapel in Parma* cit., pp. 17-23), Gottfried Palmartz viene eletto maestro di cappella alla Steccata il I settembre 1592 (PELICELLI 1916, p. 47; cfr. anche *Mandati 37*, 30 ottobre 1592).

250 Giunge a metà del terzo bimestre. Il mandato è agli eredi (*ibid.*, 26 giugno 1592).

251 Riprende servizio con il sesto bimestre (*ibid.*, 18 dicembre 1592).

252 Serve fino al 30 ottobre; cfr. PELICELLI, VIII (1931), p. 290; cfr. anche *Mandati 37*, 30 ottobre 1592.

253 È presente soltanto nel primo bimestre (*ibid.*, 26 febbraio 1593).

254 Non figura negli ultimi due mandati dell'anno (*ibid.*, 29 ottobre e 17 dicembre 1593).

255 Non è presente nei primi due mandati (*ibid.*, 26 febbraio e 23 aprile 1593).

256 Presente soltanto nel primo bimestre (*ibid.*, 26 febbraio 1593).

S.: -; *C.*: -; *T.*: Baldassarre Conti, Alberto Villano[257]; *B.*: Giovanni Francesco Bernardo, Alessandro Aiani[258]; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti; *?*: Ottavio Platini, Simone Dodi, Federico Pelenzio[259]

1595

M.°: Gottfried Palmartz
Org.: Claudio Merulo
S.: -; *C.*: -; *T.*: Baldassarre Conti; *B.*: Giovanni Francesco Bernardo, Alessandro Aiani[260]; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti; *?*: Ottavio Platini, Simone Dodi

1596

M.°: Gottfried Palmartz
Org.: Claudio Merulo
S.: -; *C.*: Giovanni Maria Bettini[261], Pier Paolo Veluti[262]; *T.*: Baldassarre Conti, Alfonso Pagani[263]; *B.*: Giovanni Francesco Bernardo, Alessandro Aiani[264]; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti; *?*: Ottavio Platini, Simone Dodi

1597

M.°: Gottfried Palmartz
Org.: Claudio Merulo
S.: -; *C.*: Giovanni Maria Bettini, Pier Paolo Veluti; *T.*: Baldassarre Conti, Alfonso Pagani; *B.*: Giovanni Francesco Bernardo, Alessandro Aiani; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti; *?*: Ottavio Platini, Simone Dodi, Giulio Conti[265], Francesco Toni[266]

---

257 Conclude il proprio servizio all'inizio del 1595 (*Mandati 34*, 24 febbraio 1595).

258 Viene assunto il 24 ottobre 1594, cfr. PELICELLI IX (1932), p. 223 e *Mandati* 37, 16 dicembre 1594.

259 Con il quinto bimestre non compare più nei mandati (*ibid.*, 21 ottobre 1594). Licenziato il 21 ottobre 1594 (PELICELLI 1916, p. 43).

260 Inizia con il sesto bimestre (*Mandati 34*, 15 dicembre 1595).

261 Inizia con il quinto bimestre (*ibid.*, 25 ottobre 1596).

262 Inizia alla fine del terzo bimestre (*ibid.*, 5 luglio 1596). È anche cappellano residente (*Ordinazioni 7*, 17 marzo 1595, f. 89r).

263 Variante: Paganino. Eletto il 16 febbraio 1596 con l'obbligo di prendere servizio nel mese di marzo (PELICELLI 1916, p. 47). In effetti inizia con il secondo bimestre (*Mandati 34*, 26 aprile).

264 Inizia con il sesto bimestre (*ibid.*, 25 ottobre 1596).

265 Inizia con il secondo bimestre (*ibid.,* 25 aprile 1597).

266 Del terzo Ordine di san Francesco, assunto il 2 giugno 1597; cfr. PELICELLI IX (1932), p. 223 e *Mandati 34*, 5 giugno 1597.

1598

M.°: Gottfried Palmartz
Org.: Claudio Merulo
S.: -; *C.*: Giovanni Maria Bettini[267], Pier Paolo Veluti[268], Alessandro Ferrari[269], Domenico Zanetti[270]; *T.*: Baldassarre Conti, Alfonso Pagani; *B.*: Giovanni Francesco Bernardo, Alessandro Aiani; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti; *?*: Ottavio Platini, Simone Dodi, Giulio Conti[271], Francesco Toni, Alberto Conti[272]

1599

M.°: Gottfried Palmartz
Org.: Claudio Merulo
S.: -; *C.* Alessandro Ferrari, Domenico Zanetti; *T.*: Baldassarre Conti, Alfonso Pagani; *B.*: Giovanni Francesco Bernardo, Alessandro Aiani; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti; *?*: Ottavio Platini, Simone Dodi[273], Francesco Toni[274], Alberto Conti

1600

M.°: Gottfried Palmartz
Org.: Claudio Merulo
S.: -; *C.*: Alessandro Ferrari, Domenico Zanetti, Francesco Chievino[275]; *T.*: Baldassarre Conti, Alfonso Pagani; *B.*: Giovanni Francesco Bernardo, Alessandro Aiani, Pietro Berneri[276]; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti; *?*: Alberto Conti, Ottavio Platini[277]

1601

M.°: Gottfried Palmartz
Org.: Claudio Merulo

---

[267] Termina il servizio all'inizio del secondo bimestre: viene pagata agli eredi la terza parte del salario relativa al secondo mandato (*ibid.*, 24 aprile 1598).

[268] Non è presente negli ultimi due mandati (*ibid.*, 30 ottobre e 18 dicembre 1598).

[269] Inizia con l'ultimo bimestre (*ibid.*, 18 dicembre 1598).

[270] È presente soltanto nell'ultimo bimestre (*ibid.*).

[271] Termina il proprio servizio dopo il secondo mandato (*ibid.*, 24 aprile).

[272] Inizia con il terzo bimestre (*ibid.*, 3 luglio 1598).

[273] Termina il proprio servizio dopo il secondo mandato (*Mandati 39*, 30 aprile 1599; in PELICELLI 1916, p. 43, viene indicata come data conclusiva della sua presenza in cappella il 12 marzo 1599).

[274] Conclude il proprio servizio al termine del quinto bimestre (*Mandati 39*, 29 ottobre 1599).

[275] Variante: Chivino e Chiovino. Serve dal quarto bimestre (*ibid.*, 31 agosto 1600).

[276] Dal secondo bimestre (*ibid.*, 28 aprile 1600).

[277] Soltanto nel primo bimestre (*ibid.*, 24 febbraio 1600).

S.: Orlando Palma[278]; *C.*: Alessandro Ferrari, Domenico Zanetti[279], Francesco Chievino; *T.*: Baldassarre Conti, Alfonso Pagani; *B.*: Giovanni Francesco Bernardo, Alessandro Aiani, Pietro Berneri; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti, Pietro Paolo Canti[280]; *?*: Alberto Conti[281]

1602
M.°: Orlando Palma[282]
Org.: Claudio Merulo
S.: -; *Cs.*: G. Ambrogio Lonato (S)[283]; *C.*: Alessandro Ferrari, Domenico Zanetti[284], Francesco Chievino, Bartolomeo Ruffino[285]; *T.*: Baldassarre Conti, Alfonso Pagani; *B.*: Giovanni Francesco Bernardo, Alessandro Aiani, Pietro Berneri[286], Antonio Toni[287]; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti, Pietro Paolo Canti, Giuseppe Marimò

1603
M.°: Orlando Palma
Org.: Claudio Merulo
S.: -; *Cs.*: G. Ambrogio Lonato[288]; *C.*: Alessandro Ferrari, Domenico Zanetti, Francesco Chie-

278 Varianti Ronaldo Palma. Figlio del maestro di cappella; attivo dal quarto bimestre (*ibid.*, 6 settembre 1601).

279 Attivo fino a tutto il terzo bimestre (*ibid.*, 22 giugno 1601).

280 Figlio di Ferrante Canti. Il suo salario nei mandati figura compreso in quello del padre. Da una lettera di Ferrante veniamo a sapere che Pietro Paolo è in organico come trombonista con una gratificazione di uno scudo al mese (cfr. nota 308).

281 Attivo fino a tutto il terzo bimestre (*ibid.*, 22 giugno 1601).

282 Viene nominato maestro dopo la morte del padre avvenuta nel marzo del 1602. Dal I febbraio 1614 al 29 gennaio 1619 è attivo anche a corte; cfr. PELICELLI, IX (1932) p. 225.

283 Milanese, il suo nome figura a partire dal quinto mandato dell'anno «D. Jo: ambrosio Lonato Milanensi castrato *£*. 61.6» (*Mandati 39*, 29 ottobre 1602).

284 La sua presenza non è documentata nei primi due bimestri. La terza rata salariale dell'anno non figura in *Mandati 39*, 28 giugno 1602 , ma in *Mandati 42*, 28 giugno 1602.

285 Veronese, viene assunto il 15 giugno 1602 (*Mandati 42***,** 28 giugno 1602).

286 Manca nel quarto e quinto bimestre (*Mandati 39*, 23 agosto e 25 ottobre 1602).

287 Pelicelli confonde fra Antonio Toni da Salò con il suo predecessore Francesco Toni; cfr. PELICELLI, IX (1932), p. 223.

288 Non compare più dopo il quinto bimestre (*Mandati 39*, 29 ottobre 1603). Successivamente risulta attivo nel duomo di Milano tra il 22 dicembre 1603 e il 23 marzo 1606 (TOFFETTI, *La cappella musicale del duomo di Milano* cit., p. 554). È interessante notare che – come molti altri musici della Steccata - il cantore è presente occasionalmente nel duomo di Parma. Più in particolare, nel 1603, egli viene ingaggiato per il Corpus Domini (AFPr, *Cartella 3*, 1603-1610, 7 giugno) e l' Assunzione della Madonna (*ibid.*, 30 agosto 1603). Nella lista del 30 agosto 1603, viene indicato come soprano.

vino[289], Bartolomeo Ruffino[290]; *T.*: Baldassarre Conti, Alfonso Pagani; *B.*: Giovanni Francesco Bernardo, Alessandro Aiani, Pietro Berneri[291], Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti, Pietro Paolo Canti, Giuseppe Marimò

1604

M.°: Orlando Palma

Org.: Claudio Merulo[292] / Cristoforo Borra[293]

S.: -; *C.*: Alessandro Ferrari, Domenico Zanetti[294], Ludovico Zanetti[295]; *T.*: Baldassarre Conti, Alfonso Pagani, Paolo Rizzi[296], Massimiano Romei[297]; *B.*: Giovanni Francesco Bernardo, Alessandro Aiani, Pietro Berneri, Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti, Pietro Paolo Canti, Giuseppe Marimò

1605

M.°: Orlando Palma

Org.: Cristoforo Borra

S.: -; *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti; *T.*: Baldassarre Conti, Alfonso Pagani, Paolo Rizzi, Massimiano Romei; *B.*: Giovanni Francesco Bernardo, Alessandro Aiani, Pietro Berneri, Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti, Pietro Paolo Canti, Giuseppe Marimò

---

289 Il quarto mandato – relativo al solo mese di luglio – è inviato agli eredi (*Mandati 39*, 22 agosto 1603).

290 Conclude il proprio servizio alla Steccata dopo il terzo bimestre (*ibid.*, 27 giugno 1603).

291 Non compare nei bimestri quinto e sesto (*Mandati 39*, 24 ottobre e 19 dicembre 1603).

292 Pagati i primi due bimestri. Muore il 4 maggio 1604 (PELICELLI 1916, p. 49).

293 «Prette Parmigiano» viene eletto il 24 maggio ma inizia con il terzo bimestre. Cfr. PELICELLI, IX (1932), p. 225 e *Mandati 39*, 2 luglio 1604.

294 Il mandato del quarto bimestre viene inviato agli eredi: «Heredibus quondam R.di Dominici Zanetti […] pro uno mense et diebus sex». Quindi serve fino al 6 agosto (*ibid.*, 20 agosto 1604).

295 In organico dal quarto quadrimestre (*ibid.*).

296 Il suo servizio inizia nel dicembre 1603 (*ibid.*, 19 dicembre 1603). La definizione del ruolo non è certa in quanto si fonda su una possibile identità tra fra Paolo Rizzi e «il padre de Servi» che figura come tenore in diverse festività del duomo di Parma nel periodo 1604-1608. Più in particolare, ad avvalorare l'ipotesi, interviene un mandato del 16 giugno 1606 ove tra i tenori viene registrato «padre fra Paulo» (AFPr, *Cartella 3*).

297 Ferrarese, dell'ordine conventuale di san Francesco, è attivo nella cappella musicale della cattedrale di Reggio Emilia negli anni 1599-1600 (GIANCARLO CASALI, *La Cappella musicale della cattedrale di Reggio Emilia*, in «Rivista Italiana di Musicologia» VIII (1973), pp. 181-224: 197). Tra il 1601 e il giugno 1604 è cantore al Santo di Padova (PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco* cit., pp. 775-777). Figura in organico alla Steccata a partire dal I agosto (*Mandati 39*, 20 agosto 1604).

1606
M.°: Orlando Palma
Org.: Cristoforo Borra
S.: -; *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti; *T.*: Baldassarre Conti, Alfonso Pagani, Paolo Rizzi, Massimiano Romei; *B.*: Giovanni Francesco Bernardo[298], Alessandro Aiani, Pietro Berneri, Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti, Pietro Paolo Canti, Giuseppe Marimò; *?*: Andrea Pelosi[299]

1607
M.°: Orlando Palma
Org.: Cristoforo Borra
S.: -; *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti, Domenico Ponticelli[300]; *T.*: Baldassarre Conti, Alfonso Pagani[301] / Giovanni Fontana, Paolo Rizzi, Massimiano Romei; *B.*: Alessandro Aiani, Pietro Berneri, Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti, Giovanni Maria Conti, Pietro Paolo Canti, Giuseppe Marimò; *?*: Andrea Pelosi[302]

1608
M.°: Orlando Palma
Org.: Cristoforo Borra
S.: Girolamo Palma[303]; *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti, Domenico Ponticelli[304]; *T.*: Baldassarre Conti, Giovanni Fontana, Paolo Rizzi, Massimiano Romei, Giovanni Tirelli[305]; *B.*:

---

298 Licenziato alla fine dell'anno in quanto ritenuto 'inutile' (*Ordinazioni 8*, 1605-1612, I dicembre 1606, f. 129r).

299 Lascia il chiericato nel 1606 in quanto è ordinato sacerdote. Inizia il servizio come musico a partire dagli ultimi due bimestri dell'anno (*ibid.*, 6 ottobre 1606, f. 116r).

300 Figura presente soltanto nell'ultimo bimestre (*Mandati 39*, 20 dicembre 1607).

301 Muore al termine del quinto bimestre. Prende il suo posto il parmigiano Giovanni Fontana (*Ordinazioni 8*, 1605-1612, 26 ottobre 1607, f. 206).

302 Eletto cappellano residente «godendo elli li privilegij della musica come fano l'altri residenti che servono alla musica» (*ibid.*, ff. 185-186).

303 Fratello del maestro di cappella. I mandati registrano il suo nome con il terzo bimestre 1608 (*Mandati 39*, 27 giugno 1608). Tuttavia si può rilevare che a partire - quanto meno - dal 1606, la Steccata ricorre non episodicamente al suo apporto. Lo attestano, infatti, due delibere nelle quali gli si concede una gratificazione per aver cantato in diverse occasioni (*Ordinazioni 8*, 1605-1612, 21 aprile 1606, f. 84 e *ibid.*, 22 dicembre 1606, f. 137). Il secondo provvedimento, in particolare, riesce molto esplicito nel riconoscere l'impegno del musico: «A chi piace delle VV.SS. che sia fatto un donativo a ms. Girolamo Palma soprano fratello del mastro di capella di questa R.da Compagnia di scudi dodici da lire sette e soldi sei per scudo […] per recognitione gratuita delle sue fatiche fatte in cantar più volte ne l'oratorio di questa Compagnia stando che non è salariato dia la balla gialla a chi non piace dia la biancha. Obtentum ut supra». Il suo contributo si propone anche nell'anno successivo: le fonti registrano un compenso di 15 scudi per le «fatiche fatte et da farsi in cantar» (*ibid.*, 14 dicembre 1607, f. 211).

304 Non compare nei mandati dell'ultimo bimestre (*Mandati 39,* 19 dicembre 1608).

Alessandro Aiani, Pietro Berneri / Giuliano Gardelli[306], Ottavio Veluti[307], Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Ferrante Canti[308], Giovanni Maria Conti, Pietro Paolo Canti, Giuseppe Marimò; *?*: Andrea Pelosi

1609
M.°: Orlando Palma
Org.: Cristoforo Borra
S.: Girolamo Palma; *Cs.*: Pietro Paolo Quaquarella (S)[309], Girolamo Germani (S)[310]; *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti, Domenico Ponticelli[311]; *T.*: Baldassarre Conti, Giovanni Fontana, Paolo Rizzi, Massimiano Romei[312], Giovanni Tirelli; *B.*: Alessandro Aiani, Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti, Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Giovanni Maria Conti, Pietro Paolo Canti, Giuseppe Marimò; *?*: Andrea Pelosi

1610
M.°: Orlando Palma

---

305 Eletto «nella parte del tenore» il 22 agosto 1608. Tuttavia, ancora prima dell'ingaggio, Giovanni Tirelli aveva avuto modo di proporsi nel ruolo di cantore nella cappella, come si intuisce dall'ordinazione che sancisce la sua nomina: «A chi piace […] che sia eletto […] Giovanni Tirelli et li sia statuita provisione […] stando la sua sufficienza et diligenza sin qui in servire alla musica di d.o oratorio […]» (*Ordinazioni 8*, 1605-1612, 22 agosto 1608, f. 273).

306 Varianti: Gradelli, Gradella e Gardella. Nel settembre 1608, i reggenti prendono atto delle dimissioni del Berneri ed assumono al suo posto Giuliano Gardelli «con il medesimo salario et carichi» (*ibid.*, 12 settembre 1608, f. 280).

307 Viene assunto nell'ottobre 1608 (*ibid.*, 23 ottobre 1608, f. 288). In una supplica, accolta il 23 agosto 1619, ricorda ai reggenti il suo impegno come cantore e suonatore di trombone: «D. Ottavio Veluti […] qual serve molt'anni sono ò con il trombone ò con la voce come li vien comandato nella Musica di cotesto loro Oratorio […] è povero giovine […] prega haver consideratione del suo salario et servitu sua di molto tempo […]». Gli vengono assegnate lire 73 «donate in remuneratione per la sua buona et longa servitute, et per suoi benemeriti» (*Mandati 46*, 23 agosto 1619).

308 Muore nel novembre 1608. In un'istanza, scritta nei suoi ultimi mesi di vita, Ferrante Canti, «infermo et aggravato di una infirmità pericolosissima rispetto all'età sua di settanta e due anni con poche speranze di vita», chiede che a sostituirlo sia il figlio Pietro Paolo. La supplica adombra la possibilità che altri suonatori intendano farsi avanti: Ferrante ha infatti «presentito che ci sono presone che fanno pratica di ottenere il luogo suo nella musica». Per avvalorare la sua richiesta, da ultimo, egli ricorda che Pietro Paolo suona il trombone in cappella da otto anni «con un sol scudo il mese» (AOCPr *Carteggio riguardante la cappella musicale*, cit.). In effetti, da un'altra supplica sappiamo che il posto di Ferrante era ambito anche da Giovanni Maria Pizzi il quale, «intendendo che ms. Ferante dal Trombone stà in termine che si dubita della vitta», prega i reggenti di «darli il suo luogo» (*ibid.*). La decisione della Compagnia premia Pietro Paolo, che prende il posto del padre a pieno titolo (*Ordinazioni 8*, 1605-1612, 23 ottobre 1608, f. 288).

309 Parmigiano, in organico a partire dal secondo bimestre (*Mandati 39*, 24 aprile 1609).

310 Castrato piacentino; è eletto il 30 giugno 1609 (*Ordinazioni 8*, 1605-1612, ff. 341-342).

311 Riprende il proprio servizio con il quarto bimestre (*Mandati 39*, 28 agosto 1609).

312 Non presente nell'ultimo bimestre (*ibid.*, 30 dicembre 1609).

Org.: Cristoforo Borra[313] / Vincenzo Bonizzi[314]
S.: Girolamo Palma, Tiberio Maragnini[315]; *Cs.:* Pietro Paolo Quaquarella (S), Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S)[316]; *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti, Domenico Ponticelli; *T.*: Baldassarre Conti[317], Giovanni Fontana, Paolo Rizzi[318], Massimiano Romei[319], Giovanni Tirelli[320]; *B.*: Alessandro Aiani, Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti, Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini, Giovanni Battista Ablondi[321]; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Giovanni Maria Conti, Pietro Paolo Canti, Giuseppe Marimò, Giovanni Maria Pizzi[322]; *?*: Andrea Pelosi.

1611
M.°: Orlando Palma
Org.: Vincenzo Bonizzi
S.: Girolamo Palma[323], Paolo Emilio Badano[324]; *Cs.:* Pietro Paolo Quaquarella (S), Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S)[325]; *C.*: Alessandro Ferrari, Ludo-

313 Muore il 5 ottobre 1610. Il mandato del quinto bimestre (un mese e quattro giorni) è per gli eredi (*ibid.*, 24 gennaio 1611).

314 Eletto al posto del Borra il 15 ottobre 1610 (*Ordinazioni 8*, f. 437). Dal 1598 al 1630 risulta attivo alla cappella di corte (ASPr, *Ruoli Farnesiani 10*, 1598-1603, ff. 496[A-B]; *Ruoli Farnesiani 11*, 1603-1606, ff. 362v-363r, 387v; *Ruoli Farnesiani 12*, 1610-1619, ff. 458v-459r; *Ruoli Farnesiani 13*, 1620-1624, ff. 495v-496r; *Ruoli Farnesiani 14*, 1625-1627, ff. 442v-443r; *Ruoli Farnesiani 15*, 1628-1632, ff. 414v-415r).

315 Varianti: Moragnani e Maragnani. In organico negli ultimi due bimestri. Tra il 1603 e il 1610, il suo nome appare in alcuni mandati come soprano «coadiutore della musica» (cfr. nota 83). Licenziato in quanto ritenuto «non necessario» il 21 gennaio 1611 (*Ordinazioni 8*, f. 453).

316 Raccomandato dal Duca, viene eletto il 23 giugno 1610 (cfr. nota 40).

317 Figura come cappellano residente in *Mandati 39*, 6 agosto 1610.

318 Muore al termine del secondo bimestre. Il mandato è agli eredi (*ibid.*, 7 maggio 1610).

319 Conclude la propria vicenda alla Steccata al termine del quarto bimestre.

320 Licenziato in quanto ritenuto «non necessario» il 21 gennaio 1611 (*Ordinazioni 8*, f. 453).

321 Anche Biondi detto «Grassino». Tra il 1603 e il 1610, il suo nome appare in alcuni mandati come soprano «coadiutore della musica» (cfr. note 83 e 84). In una supplica del 1621 si definisce «giovane sacerdote» (cfr. *Mandati 46*, 14 marzo 1621).

322 Presente dal secondo bimestre (*Mandati 39*, 7 maggio 1610).

323 Assente nel quinto bimestre (*Mandati 39*, 27 ottobre 1611).

324 Carmelitano. Ingaggiato il 14 ottobre 1611 «sendo elli proposto dal ser.[mo] sig.[r] duca» (*Ordinazioni 8*, 1605-1612, f. 510). Il ruolo viene precisato in una sua istanza letta dai reggenti il 20 marzo 1615 (*Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.).

325 Varianti: Trambaglij, Trambaleo, Trambalea. «[…] Acetato nel numero de musici dell'oratorio di questa R.[da] Compagnia ms Alessandro [Trambaglio] piacentino castrato stando la sua bona voce et dispositione in cantare tanto piu che viene proposto a nome del ser.[mo] sig.[r] Duca» (*Ordinazioni 8*, 21 gennaio 1611, f. 453). Il 22 gennaio 1611, viene ingaggiato anche dalla cappella ducale ove è attivo sino a tutto dicembre 1624. Successivamente, si ripropone dal 1627 al maggio 1628 (ASPr, *Ruoli Farnesiani 12*, 1610-1619, ff. 464v-465r; *Ruoli Farnesiani 13*, 1620-

vico Zanetti, Domenico Ponticelli, Pietro Paolo Veluti[326]; *T.*: Baldassarre Conti, Giovanni Fontana[327], Giovanni Maria Micheli[328]; *B.*: Alessandro Aiani, Giuliano Gardelli[329], Ottavio Veluti, Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini, Giovanni Battista Ablondi; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Giovanni Maria Conti, Pietro Paolo Canti, Giuseppe Marimò, Giovanni Maria Pizzi; *?*: Andrea Pelosi

1612

M.°: Orlando Palma
Org.: Vincenzo Bonizzi
S.: Girolamo Palma, Paolo Emilio Badano; *Cs.*: Pietro Paolo Quaquarella (S), Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S); *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti, Pietro Paolo Veluti, Alessandro Boselli[330]; *T.*: Baldassarre Conti, Giovanni Maria Micheli; *B.*: Alessandro Aiani, Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti, Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini, Giovanni Battista Ablondi; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Giovanni Maria Conti, Pietro Paolo Canti, Giuseppe Marimò, Giovanni Maria Pizzi; *?*: Andrea Pelosi

1613

M.°: Orlando Palma
Org.: Vincenzo Bonizzi
S.: Girolamo Palma, Paolo Emilio Badano; *Cs.*: Pietro Paolo Quaquarella (S), Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S); *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti, Pietro Paolo Veluti, Alessandro Boselli; *T.*: Baldassarre Conti, Giovanni Maria Micheli, Giovanni Fontana, Eleuterio Guazzo [331]; *B.*: Alessandro Aiani, Giuliano Gardelli, Ottavio Ve-

---

1624, ff. 22v-22r, 43v-44r, 98v-99r; *Ruoli Farnesiani 14*, 1625-1627, ff. 12r, 16r; *Ruoli Farnesiani 15*, 1628-1632, ff. 11v-12r).

326 Il ruolo viene definito sulla scorta di un mandato del duomo di Parma, ove il Veluti risulta contralto (AFPr, *Cartella 1*, 28 aprile 1590). È in organico dal terzo bimestre (*Mandati 39*, I luglio 1611).

327 Compare nei mandati solo nei primi tre mesi (*Mandati 39*, 25 febbraio e 29 aprile 1611).

328 Ferrarese, ingaggiato il 29 novembre 1610 (*Ordinazioni 8*, f. 445). Dal 1602 fino al trasferimento a Parma è attivo come tenore nella cappella del Santo a Padova (cfr. PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco* cit., pp. 776-779). L'ordinazione del 29 novembre 1610 registra anche l'assunzione del tenore fra Giacomo Filippo [Boldoni] da Crema, pure proveniente dal Santo (*ibid.*, pp. 775-779). Tuttavia, sulla base del sesto mandato del 1610 – che riporta un compenso limitato soltanto al mese di dicembre (*Mandati 39*, 30 dicembre 1610) – dobbiamo presumere che il cantore abbia lasciato la Steccata all'inizio del 1611.

329 Eletto cappellano residente «sendo elli sufficiente non ostando che sia musico in d.o oratorio» (*Ordinazioni 8*, 18 novembre 1611, f. 516).

330 Parmigiano; eletto il 23 dicembre 1611 (*ibid.*, f. 521).

331«[…] sia accettato nel numero delli Musici di questa Compagnia eleuterio Guazzo raccomandato per il sig.r Gerolamo Fragnano da parte di S.A. Ser.ma qual cantera la parte del tenore […]» (*Ordinazioni 9*, 1613-1616, 13 ottobre 1613, f. 25r). Nei mandati la data di assunzione del musico parmigiano è anticipata di un giorno: il salario registrato, infatti, è per «vinti giorni principiati alli undeci d'ottobre prossimo passato 1613 sotto il quale giorno fu accettato per musico» (*Mandati 43*, 20 dicembre 1613).

luti, Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini, Giovanni Battista Ablondi; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Giovanni Maria Conti, Pietro Paolo Canti, Giuseppe Marimò, Giovanni Maria Pizzi; *?*: Andrea Pelosi

1614
M.°: Orlando Palma
Org.: Vincenzo Bonizzi[332] (Pietro Paolo Canti)[333]
S.: Palma Girolamo, Paolo Emilio Badano; *Cs.*: Pietro Paolo Quaquarella (S), Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S); *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti, Pietro Paolo Veluti, Alessandro Boselli; *T.*: Baldassarre Conti, Giovanni Maria Micheli[334], Giovanni Fontana, Eleuterio Guazzo[335], Ambrogio Fabi[336]; *B.*: Alessandro Aiani, Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti, Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini, Giovanni Battista Ablondi; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Giovanni Maria Conti, Pietro Paolo Canti, Giuseppe Marimò, Giovanni Maria Pizzi[337]; *?*: Andrea Pelosi

1615
M.°: Orlando Palma
Org.: Pietro Paolo Canti +tb[338]
S.: Girolamo Palma, Paolo Emilio Badano; *Cs.*: Pietro Paolo Quaquarella (S), Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S)[339], Alessandro Trambaglio (S); *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti, Pietro Paolo Veluti, Alessandro Boselli; *T.*: Baldassarre Conti, Giovanni Fontana, E-

---

[332] Presente soltanto nel primo bimestre (*Mandati 39*, 28 febbraio 1614). Il 17 maggio 1614, riceve un compenso «per mercede overo recognitione di sua fatticha per havere accomodato l'organo» dell'Oratorio «di mesi passati» (*Mandati 43*). Supplisce Pietro Paolo Canti che in una supplica, letta dai reggenti il 24 settembre 1614, afferma di suonare l'organo da sei mesi «d'ordine dei reggenti» (*Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631*, cit.).

[333] Trombone ed organo (cfr. nota precedente).

[334] Compare per l'ultima volta nel terzo mandato (*Mandati 39*, 27 giugno 1614).

[335] Nei mandati il suo nome non viene riportato negli ultimi due bimestri dell'anno (*ibid.*, 24 ottobre e 19 dicembre 1614).

[336] Attivo dal quarto bimestre (*ibid.*, 22 agosto 1614).

[337] È pagato fino a tutto dicembre (*ibid.*, 19 dicembre 1614). Muore dopo la data dell'ultimo mandato. Lo rivela l'ordinazione che decreta l'assunzione di Melgari: «A chi piace che sia accetato il R.do Don Gio: Battista Malgari [Melgari] raccomandato da sua A Ser.ma per musico à sonare il trombone […] in logo del gia R.do Sig.r Do: Gio: Maria Pizzi […] obtentum ut supra» (*Ordinazioni 9*, 9 gennaio 1615, f. 108v).

[338] In un'istanza, letta dai reggenti il 4 settembre 1615, afferma: «[…] sono hora mai passati altri sei mesi ne quali hà sonato, et fatto sonare l'organo nel'oratorio della santissima madonna della steccata, però desidera esser riconosciuto delle sue fatiche». Ottiene 2 scudi al mese (*Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631*, cit.).

[339] Il I aprile 1615 viene assunto come cantore nella cappella ducale ove serve fino al dicembre 1624. Il suo servizio si ripropone dal gennaio 1628 al gennaio 1632 (ASPr, *Ruoli Farnesiani 12*, 1610-1619, ff. 47v-48r; *Ruoli Farnesiani 13*, 1620-1624, ff. 6v-7r; *Ruoli Farnesiani 14*, 1625-1627, f. 3r; *Ruoli Farnesiani 15*, 1628-1632, ff. 2v-3r).

leuterio Guazzo[340], Ambrogio Fabi; *B.*: Alessandro Aiani, Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti, Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini, Giovanni Battista Ablondi; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Giovanni Maria Conti, Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari[341]; *?*: Andrea Pelosi

1616

M.°: Orlando Palma

Org.: Pietro Paolo Canti +tb[342]

S.: Girolamo Palma, Paolo Emilio Badano; *Cs.*: Pietro Paolo Quaquarella (S)[343], Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S); *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico

---

[340] Nel 1614 è assente negli ultimi tre bimestri. L'anno successivo, risulta attivo soltanto nei mesi di marzo e aprile (*Mandati 39*, 24 aprile 1615). Probabilmente si licenzia in quanto la Steccata non accoglie la sua richiesta di aumento salariale: «A chi piace delle Sig.rie V.re che sia accresiuto uno scudo al Mese […] à Ms.r Eleuterio Guazzo musico che fa la parte del Tenore nella Musica nel oratorio […] oltre il suo salario solito non ostando l'ordine che dispone in contrario [*Ordinazioni 8*, 23 ottobre 1608, f. 289] dia la balla gialla et à chi non piace dia la bianca. Non obtentum septem reprobantibus» (*Ordinazioni 9*, 1613-1616, 5 giugno 1615, f. 150v). Sta di fatto che nel 1616 lo troviamo in organico a San Petronio (GAMBASSI, *La cappella Musicale di San Petronio* cit., p. 109). È interessante notare che già nel 1614 (probabilmente nel periodo in cui non è presente nell'organico della Steccata) il musico è impegnato a trovare soluzioni professionali più gratificanti. Lo rivela una terminazione della MIA di Bergamo del 15 dicembre 1614: «Si è data commissione a S.ri Deputati alla Chiesa che prendano informatione di uno eleuterio Guazzo Cremonese [sic], et di alcuni altri che si sono offerti di venir a servir la Chiesa per cantori del Tenore, et riferiscano la loro opinione» (PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 104). Pochi giorni dopo, il 19 dicembre 1614, il musico parmigiano viene eletto. Nella 'condotta', tuttavia, si rileva che «perche esso s. Eleuterio non è sicuro di fermarsi in questa Citta, e nondimeno desidera mentre starà qui di servir essa Chiesa di S. maria, siccome ancora li S.ri Dep.ti desiderano che esso canti in essa Chiesa mentre starà qui. Perciò si contentano di dargli esso salario [tre scudi] di mese in mese alla fine di ciascun mese» (BCBg, *Strumenti e scritture MIA 1538*, 1611-1620, f. 206r). Questo accordo, che assicurava a Guazzo un salario doppio rispetto a quello percepito alla Steccata, non ebbe però seguito. I documenti contabili bergamaschi, infatti, non registrano la presenza del tenore parmigiano.

[341] È assunto al posto del defunto Pizzi (cfr. nota 337). In diversi documenti il suo nome viene registrato come 'Malgari'. Nondimeno, in una supplica letta dai reggenti il 22 febbraio 1629, si firma in modo inequivocabile 'Melgari' (*Mandati 48*).

[342] Viene formalmente assunto come organista in settembre «stando che m.r Vincenzo Bonizzi ha recusato d.o uff.o et questo con provisione di scudi cinque il mese da lire 7,6 per scudo venendo lui à sonare et servire personalmente con ogni diligentia possibile in ogni tempo senza replica alcuna levandoli la provisione del scudo che se li dava il mese per sonare il trombone […]» (*Ordinazioni 9*, 9 settembre 1616, ff. 256v-257r).

[343] Conclude il proprio servizio dopo il terzo mandato. In una supplica, letta dai reggenti il 20 maggio 1616, chiede ed ottiene 'buona licenza' in quanto gli si presenta l'occasione di «andare à servire fuori de stato di S.A. et havendo sopra detta servitù ottenuta buona licenza da S.A. Ser.ma» (*Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.). Da un'istanza successiva, esaminata in Congregazione il 14 giugno 1624 (*Mandati 46*), apprendiamo che il musico si spostò a Varsavia «à servire il Rè di Polonia». Tornato a Parma alla fine del 1623, tenta invano di ripro-

Zanetti, Pietro Paolo Veluti, Alessandro Boselli; *T.*: Baldassarre Conti, Giovanni Fontana, Ambrogio Fabi, Pietro Songeoni[344]; *B.*: Alessandro Aiani, Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti[345], Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini, Giovanni Battista Ablondi; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Giovanni Maria Conti, Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari, Giuseppe Chievino[346]; *?*: Andrea Pelosi

1617

M.°: Orlando Palma
Org.: Pietro Paolo Canti +tb
S.: Palma Girolamo, Paolo Emilio Badano; *Cs.*: Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S); *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti, Pietro Paolo Veluti, Alessandro Boselli; *T.*: Baldassarre Conti, Giovanni Fontana, Ambrogio Fabi, Pietro Songeoni; *B.*: Alessandro Aiani, Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti + tb[347], Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini, Giovanni Battista Ablondi; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Giovanni Maria Conti, Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari, Giuseppe Chievino; *?*: Andrea Pelosi

---

porsi alla Steccata. Non avendo «potuto ottener tal gratia» egli – spinto dall'indigenza – chiede ed ottiene un contributo finanziario (73 lire) per potersi trasferire in altre città. È interessante notare che il musico risulta in organico nella cappella di Santa Maria Maggiore a Bergamo proprio negli anni 1624-1626 (PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 189-190). Più in particolare, nella basilica bergamasca viene assunto il 29 novembre 1624 come contralto: «hanno condotto […] D. Pietro francesco [sic] Quacquarellj Parmigiano presente et accettante per cantar la parte del contralto nella detta Chiesa […] con salario di scudi settantadue all'anno a beneplacito delle parti» (BCBg, *Scritture 1304*, 1621-1631, f. 159r). Da rilevare che, prima di partire per Bergamo, è ingaggiato dalla Steccata per la festività dell'Assunzione del 1624 (cfr. Appendice 2, doc. 11).

344 Variante: Songeon. Francese, eletto il 7 ottobre 1616: «per la parte del tenore nella musica del oratorio di cotesta R.da Compagnia In grazia del eccmo sr Don Ottavio farnese sino sotto li 9 del mese di settembre pross.o passato venendo esso a cantare In d.a Musica […]» (*Ordinazioni 9*, f. 260v). L'ordinazione è preceduta da un'istanza – letta in Consiglio il 9 febbraio 1616 - in cui il cantore chiede di essere ingaggiato, affermando di avere «preso moglie parmigiana da Colorno» e di essere «risoluto di qui fermarsi, per avervi più comodo tratenimento per tenore nella musica». Sul verso dell'istanza: «Ordinano che sij accettato il sudetto S.r Pietro in gratia dell'ecc.mo S.r Do: Ottavio farnese […] con quella provisione che alli SSri parerà convenevole» (*Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.).

345 È presente soltanto nel primo bimestre (*Mandati 44*, 27 febbraio 1615).

346 Variante (come nel caso di Francesco Chievino): Chivino e Chiovino. In una supplica, letta dai reggenti il 22 febbraio 1629, si firma in modo inequivocabile "Chievino" (*Mandati* 48). È cappellano residente. In un memoriale, letto in Consiglio il 23 settembre 1616, chiede di venire ingaggiato in quanto «di presente si ritrova esser vachiato [vacante] il loco di Pietro Paolo Canti nella musicha» (*Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.). Viene eletto – su raccomandazione del Duca – il 7 ottobre 1616 (*Ordinazioni 9*, f. 262r).

347 E ingaggiato di nuovo il 17 marzo 1617 «per sonare il trombone contrabbasso con provisione di scudi doi il mese […] conforme a quello che si fa all'altri venendo à sonare et servire in tutti i tempi come fanno li altri musici» (*Ordinazioni 17*, ff. 3-4).

1618

M.°: Orlando Palma
Org.: Pietro Paolo Canti
S.: Girolamo Palma[348], Paolo Emilio Badano; *Cs.*: Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S); *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti, Pietro Paolo Veluti, Alessandro Boselli; *T.*: Baldassarre Conti, Giovanni Fontana, Ambrogio Fabi, Pietro Songeoni, Eleuterio Guazzo[349]; *B.*: Alessandro Aiani, Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti + tb[350], Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini, Giovanni Battista Ablondi; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Giovanni Maria Conti, Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari, Giuseppe Chievino; *?*: Andrea Pelosi[351], Geronimo Lalia[352]

1619

M.°: Vincenzo Bonizzi+org[353]
Org.: Pietro Paolo Canti[354] +tb
S.: Paolo Emilio Badano; *Cs.*: Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S); *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti, Pietro Paolo Veluti, Alessandro Boselli, Stefano De Monte[355]; *T.*: Baldassarre Conti, Giovanni Fontana[356], Ambrogio Fabi, Pietro Songeoni, Eleuterio Guazzo; *B.*: Alessandro Aiani, Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti + tb, Antonio Toni; *Ct.*: Cristoforo Platini, Giovanni Battista Ablondi; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Giovanni Maria Conti, Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari, Giuseppe Chievino; *?*: Geronimo Lalia

1620

M.°: Vincenzo Bonizzi
Org.: Pietro Paolo Canti +tb

---

348 Termina il proprio servizio dopo il primo bimestre (*Mandati 44*, 23 febbraio 1618).

349 Compare nei mandati con il quinto bimestre (*ibid.*, 2 novembre 1618). Il I agosto 1618 è ingaggiato nella cappella ducale. Il suo servizio, con una breve interruzione, si propone sino al dicembre 1622. Cfr. ASPr, *Ruoli Farnesiani 12*, 1610-1619, ff. 134v-135r; *Ruoli Farnesiani 13*, 1620-1624, ff. 136v-137r; cfr. anche nota 377.

350 Riprende il proprio servizio con il terzo bimestre (*Mandati 44*, 22 giugno 1618).

351 Non compare più dopo il quinto bimestre (*ibid.*, 2 novembre 1618).

352 Dell'ordine dei Carmelitani. Viene eletto il 5 marzo 1618 «stando la buona informatione havuta delle qualità di d^{o} Padre» (*Ordinazioni 11*, f. 52).

353 Orlando Palma muore il 29 gennaio 1619, cfr. PELICELLI IX (1932), p. 225. A sua madre viene assegnato un vitalizio quadrimestrale (*Mandati* 46, 2 luglio 1619). Bonizzi viene eletto il 31 gennaio 1619 come maestro di cappella ed organista (*Ordinazioni 11*, ff. 160-161).

354 Con la nomina di Bonizzi, a Canti viene assegnato il ruolo di 'suborganista'. È presumibile che tale ruolo gli consentisse di suonare anche il trombone (*ibid.*).

355 Eletto il 2 agosto 1619, «raccomandato da sua A. S.^{ma} et anco atteso li suoi meriti» (*Ordinazioni 11*, f. 358).

356 È presente sino al 12 aprile: «[…] al R.^{do} S.^{r} Don Giovanni Fontana altre volte musico di questo oratorio per sua provisione di un mese et giorni dodici finiti alli 12 Aprile pross.e passato […]» (*Mandati 46*, I maggio 1619).

S.: Paolo Emilio Badano[357]; *Cs.*: Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S); *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti, Pietro Paolo Veluti, Alessandro Boselli[358], Cristoforo Blondi[359]; *T.*: Baldassarre Conti[360], Giovanni Fontana[361], Ambrogio Fabi[362], Pietro Songeoni, Eleuterio Guazzo, Giovanni Tirelli[363], Pietro Rossi[364]; *B.*: Alessandro Aiani, Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti +tb[365], Antonio Toni, Ortensio Gradelli[366]; *Ct.*: Cristoforo Platini, Giovanni Battista Ablondi; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Giovanni Maria Conti[367], Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari, Giuseppe Chievino; *?*: Geronimo Lalia

1621
M.°: Vincenzo Bonizzi
Org.: Pietro Paolo Canti +tb

---

357 Variante: Baderni. In un'istanza del 1620, chiede un contributo finanziario dovendo «far una attione virtuosa nella quale li occorre fare una bona spesa per occasione di stampare alcune cose». Gli vengono assegnate in dono 73 lire (*Mandati 46*, 26 ottobre 1620).

358 Nel maggio 1620, viene ingaggiato dalla cappella ducale. Il suo servizio termina il 26 giugno 1630 (ASPr, *Ruoli Farnesiani 13*, 1620-1624, ff. 46v-47r; *Ruoli Farnesiani 14*, 1625-1627, ff. 14v-15r; *Ruoli Farnesiani 15*, 1628-1632, ff. 15v-16r).

359 Ingaggiato il 24 luglio 1620, «stando la relatione havuta della sua sufficienza sia dal mastro di capella come da Don Battista Gnocchi» (*Ordinazioni 11*, f. 611).

360 Cappellano residente, gli viene aumentato il salario in quanto «anco substituto del mastro di capella» (*Ordinazioni 11*, 3 gennaio 1620, f. 445).

361 Solo le Ordinazioni riportano inequivocabilmente il suo nome limitatamente all'ultimo semestre (*Ordinazioni 11*, f. 653). Nei *Mandati 44* (18 dicembre 1620), il suo nome sembrerebbe cancellato. In *Mandati 46* (17 dicembre 1620), compare un pagamento per 26 giorni iniziati il 4 giugno.

362 Viene assunto dalla cappella ducale l'11 giugno 1620. Il suo servizio si propone sino al maggio 1629 (ASPr, *Ruoli Farnesiani 13*, 1620-1624, ff. 243v-244r; *Ruoli Farnesiani 14*, 1625-1627, ff. 184v-185r; *Ruoli Farnesiani 15*, 1628-1632, ff. 169v-170r).

363 Eletto il 24 luglio 1620, «stando la relatione havutasi dal mastro di capella» (*Ordinazioni 11*, f. 611). L'ordinazione è preceduta da una supplica del cantore, che - elusa dai reggenti nella seduta del 27 aprile 1620 - viene considerata in quella successiva del 3 luglio 1620. In quella sede, la decisione del Consiglio è «che il maestro di capella lo provi et senta, et poi riferisca alla Congregatione» (*Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.).

364 Il musico chiede di essere ingaggiato in una supplica letta in Congregazione il 3 luglio. Nella seduta del 24 luglio, viene assunto in quanto il maestro di cappella assicura «che questo giovane è di buona aspettativa» (*Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.). La condotta è di un anno (*Ordinazioni 11*, 1618-1621, 24 luglio 1620, f. 611).

365 Nell'ordinazione che stabilisce un incremento del suo salario, si ribadisce quanto indicato nel documento di assunzione del 17 marzo 1617 (cfr. nota 347): che il musico è tenuto sia a cantare sia a suonare il trombone (*Ordinazioni 11*, 5 settembre 1620, f. 623).

366 Fratello di Giuliano, viene ingaggiato il I novembre 1620 (*ibid.*, f. 632).

367 In un'istanza del 1620, il musico afferma di avere 68 anni (*Mandati 46*, 7 settembre 1620).

S.: Paolo Emilio Badano; *Cs.*: Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S); *C.*: Alessandro Ferrari[368], Ludovico Zanetti, Pietro Paolo Veluti, Alessandro Boselli; *T.*: Baldassarre Conti, Ambrogio Fabi, Pietro Songeoni[369], Eleuterio Guazzo, Giovanni Tirelli, Pietro Rossi[370]; *B.*: Alessandro Aiani[371], Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti +tb, Antonio Toni, Ortensio Gradelli, Ilario Politi[372]; *vl.*: Biagio Marini[373]; *Ct.*: Cristoforo Platini, Giovanni Battista Ablondi; *Tr.*: Giovanni Zanetti, Giovanni Maria Conti, Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari, Giuseppe Chievino; *?*: Geronimo Lalia

1622

M.°: Vincenzo Bonizzi

Org.: Pietro Paolo Canti +tb

S.: Paolo Emilio Badano; *Cs.*: Girolamo Germani (S)[374], Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S); *C.*: Alessandro Ferrari, Ludovico Zanetti[375], Pietro Paolo Veluti[376], Alessandro

368 Figura «musico et [cappellano] residente» in una polizza del 2 maggio 1621 (*ibid.*).

369 È attivo soltanto nel primo bimestre (*Mandati 44*, 26 febbraio 1621).

370 Il suo nome è riportato per l'ultima volta nel terzo mandato bimestrale (*ibid.*, 25 giugno).

371 Il 2 gennaio 1621, viene eletto cappellano residente «liberandolo dal esame della musica atteso che è musico approbato nela steccata, dichiarando però, che in evento vi fosse ordine in contrario, che detto R.do Do. Alessandro non potesse esser musico atteso d.a residenza, in quel caso sij riservato a d.i SS.ri la facoltà di far quel ordine che gli parerà ispidiente» (*Ordinazioni 12*, ff. 14-15).

372 In una polizza del 31 dicembre 1620 (*Mandati 46*), gli vengono assegnate «lire tredeci et soldi sei di Imperiali per la sua provisione costituitagli d'un scudo il mese et questo per un mese et giorni venticinque principiati alli 6 di novembre pross.e passato et finiti sotto il di d'hoggi». Il compenso è da riferire all'incarico, affidato al musico, di battere «su l'organo quando detto mastro di Capella [Bonizzi] sonerà l'organo». È in organico dal I gennaio 1621 (*Mandati 44*, 26 febbraio 1621). Un'altra indicazione viene da una supplica letta dalla Confraternita il 14 gennaio 1622, nella quale Ilario Politi chiede «che quando risolvino di prendere qualche musico per la parte che in cotesta sua capella facea il già D. Giovanni fontana, si degnino di non posporlo ad altro» (*Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.). L'istanza è di difficile interpretazione in quanto il nome del musico compare in organico, come basso, a partire dal primo bimestre 1621. Forse – chiedendo di ricoprire il posto di Giovanni Fontana – il cantore intendeva ottenere un ruolo meno precario (cioè limitato ai 'concerti') e più gratificato dal punto di vista salariale. In effetti, i compensi bimestrali riconosciuti al Politi sono meno della metà di quanto percepito dal Fontana.

373 «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» (*Ordinazioni 12*, 1621-1622, 22 gennaio 1621, ff. 33r-v). Il suo impegno inizia con il primo febbraio (*Mandati 46*, 8 marzo 1621). Cfr. anche Appendice 2, doc. 1.

374 Dopo il quinto mandato si licenzia (*Mandati 46*, 9 novembre 1622).

Boselli; *T.*: Baldassarre Conti, Ambrogio Fabi, Eleuterio Guazzo[377], Giovanni Tirelli, Tullio Belloli[378], Ottavio Negri[379], Pietro Simone Campari[380]; *B.*: Alessandro Aiani[381], Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti+tb, Ortensio Gradelli[382], Ilario Politi[383]; *vl.*: Biagio Marini[384]; *Ct.*:

---

375 Al termine del quinto bimestre, il suo nome non figura più nelle liste. Tuttavia, sempre nel 1622, si registra un pagamento relativo ai primi 18 giorni del mese di novembre (*Mandati 46*, I gennaio 1623) ed un dono di 12 scudi «in ricognizione della sua servitù» (*ibid.*, 18 dicembre).

376 Sembrerebbe concludere il proprio servizio dopo il quinto bimestre del 1622, in relazione al seguente provvedimento della Congregazione: «[…] sij liberato il R.do S.r Do. Pietro Paolo Veluti dalla cantoria, et che li sij datto la caricha di cantare la messa conventuale li vespri, et compiete, con provisione di lire 60 l'anno per detta messa conventuale et vespro, et compieta come di s.a cioè lire 5 ogni mese, et lire 24.4 per benemeriti ogni mese levandogli la provisione ordinaria, et straordinaria che per il passato se li dava […]» (*Ordinazioni 12*, 13 settembre 1622, f. 321; cfr. anche *Mandati 46*, 9 gennaio 1623). In realtà è ancora attivo nel 1623.

377 Finito il secondo bimestre, si porta a Venezia per cantare in San Marco (Archivio di Stato di Venezia, *Procuratia de supra*, Reg. n. 142, 20 maggio 1622, f. 50r). A Parma torna pochi mesi dopo. Contrariamente a quanto si afferma in PELICELLI, VIII (1931), p. 230, nei ruoli farnesiani egli risulta attivo nella cappella ducale nell'ultimo bimestre del 1622. Il mandato per questo bimestre è inequivocabile: «all'Heredi di ms. Eleuterio […] avendomi detto il s.r […] Picolelli che s'è informato ch'arivò da Venetia al p.o di novembre» (ASPr, *Ruoli farnesiani*, 13, 26 gennaio 1623, f. 136v). Anche alla Steccata risulta attivo nell'ultimo bimestre (*Mandati 44*, 4 gennaio 1623). Poco prima della morte, il musico chiede ai reggenti un aiuto finanziario per far fronte alla «febre grandissima» che lo aveva colpito (*Mandati 46*; l'istanza è accolta il 23 dicembre 1622).

378 Inizia il proprio servizio poco prima del 15 dicembre (*Mandati 46*, 31 dicembre 1621). Tuttavia, formalmente, è ingaggiato il 31 dicembre, «stando la raccomandatione fatta dalla Ser.ma Principessa di Sant'Alessandro et anco havuto risguardo alli meriti del Padre servendo gran tempo alli S.S. Antiani di questa città da quali depende totalmente questa congregatione» (*Ordinazioni 12*, f. 209). È presente fino al 18 novembre 1622 (*Mandati 46*, I gennaio 1623).

379 Assunto come tenore, «della qual voce ve n'è gran bisogno» (*Ordinazioni 12*, 31 dicembre 1621, f. 228). Il primo mandato è «pro mense uno»; assente negli ultimi due bimestri dell'anno. Mette conto rilevare come già nel 1616 il musico chiedesse di essere ingaggiato come contralto essendo «approvato in detta parte […], inclinato alla musica et molto ansioso di far profitto in essa». La supplica, letta in consiglio il 5 dicembre 1617, non ebbe un esito favorevole: i reggenti si limitarono a delegare due deputati «a trattare di questo con il Maestro di capella», per poi riferire «se ve ne sarà bisogno» (*Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.).

380 Il primo mandato è «pro mense uno». Termina il proprio servizio dopo il 18 novembre 1622, come chiarisce un altro mandato del I gennaio 1623: «Al R.do S. D. Pietro Simone Campari lire otto è soldi sedeci a lui dovuti come musico di cotesto oratorio per la sua provisione di giorni diciotto finiti alli 18 novembre pross.e passato» (*Mandati 46*).

381 Conclude il proprio servizio dopo il quinto bimestre (*Mandati 44*, 9 novembre 1622).

382 Dopo il quinto mandato il suo nome non figura più nei registri contabili (*Mandati 46*, I gennaio 1623, ove compare l'ultimo pagamento relativo al mese di novembre).

383 Termina il proprio servizio alla Steccata con il terzo trimestre (*Mandati 44*, 23 giugno1622).

384 Assente nel quarto bimestre (*ibid.*, 26 agosto 1622).

Cristoforo Platini[385], Giovanni Battista Ablondi[386]; *Tr.*: Giovanni Zanetti[387], Giovanni Maria Conti[388], Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari, Giuseppe Chievino;[389] *?*: Geronimo Lalia[390]

1623

M.°: Vincenzo Bonizzi
Org.: Pietro Paolo Canti+tb
S.: Paolo Emilio Badano; *Cs.*: Girolamo Germani (S)[391], Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S); *C.*: Alessandro Ferrari, Pietro Paolo Veluti, Alessandro Boselli; *T.*: Baldassarre Conti, Ambrogio Fabi[392], Giovanni Tirelli, Antonio Bonizzi[393]; *B.*: Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti +tb, Vittorio Del Monte;[394] *vl.*: Biagio Marini[395]; *Ct.*: -; *Tr.*: Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari

---

385 Assente nel primo bimestre, muore dopo il 30 settembre 1622. Il salario del mese di settembre è infatti assegnato agli eredi (*Mandati 46*, 10 novembre 1623). In data 4 ottobre 1622 i Reggenti accettano «il legato delle lire due milla d'Imperiali fatto per il Quondam Signor Christoforo Platina nel suo ultimo testamento à cotesto R.do oratorio» (*Ordinazioni 12*, f. 325).

386 Conclude il proprio servizio alla Steccata dopo il primo bimestre. Il 19 maggio 1622, ottiene lire 14.8 come compenso «di giorni vinti quatto finiti alli 24 marzo passato» (*Mandati 46*).

387 Termina il proprio servizio alla Steccata con il terzo bimestre (*Mandati 44*, 23 giugno 1622).

388 L'ultimo mandato è agli eredi (*ibid.*, 4 gennaio 1623).

389 È pagato sino al 18 novembre 1622 (cfr. *Mandati 46*, I gennaio 1623).

390 Dopo il secondo bimestre il suo nome non viene più registrato nei mandati. Abbandonato il servizio, lasciò sicuramente Parma. Lo si evince da un mandato del 2 maggio 1622: «[al] R.do Padre frà Gerolamo Lalia già musico di cotesto oratorio della steccata lire trenta d'imperiali per la spesa del viaggio in recognitione della sua buona servitù fatta» (*Mandati 46*).

391 Viene riassunto in data 20 gennaio 1623 «atteso la sottomiss.ne fatta et perdono adimandato […] dell'errore per lui commesso in licentiarsi dal servitio di cotesto oratorio senza occ.ne alcuna» (*Ordinazioni 13*, f. 4r).

392 Un mandato del 16 giugno 1623 registra un congedo di un mese ed una sovvenzione di 12 scudi «a finche più commodamente possi fare il viaggio di Genova dove conviene trasferirsi per suoi urgenti affari» (*Mandati 46*).

393 Proposto dal maestro di cappella, è assunto il 10 maggio 1623 (*Ordinazioni 13*, f. 96r). Prima dell'ingaggio è pagato per aver cantato dal 18 marzo al 30 aprile (*Mandati 46*, 16 maggio 1623).

394 Di Siena. Proposto dal maestro di cappella, è assunto il 10 maggio 1623 (*Ordinazioni* 13, f. 96r). Prima dell'ingaggio è pagato per diversi uffici celebrati tra il I aprile e il 7 maggio 1623 (*Mandati 46*, 16 maggio 1623).

395 Conclude il proprio servizio alla Steccata dopo il primo bimestre (*Mandati 47*, 3 marzo 1623). A corte invece è pagato fino a tutto aprile 1623 (ASPr, *Ruoli Farnesiani 13*, 1620-1624, f. 78v). Le ragioni che probabilmente costrinsero Biagio Marini ad abbandonare Parma vanno ricondotte ad un contrasto che il compositore ebbe con i presidenti della Steccata. Sulla scorta di un suo memoriale (cfr. Appendice 2, doc. 2), preso in esame dalla Congregazione il 24 febbraio 1623, veniamo a sapere che era stato sospeso dal servizio per due mesi (in effetti l'assenza nel quarto bimestre del 1622 è documentata in *Mandati 44,* 26 agosto 1622). Il motivo di questo grave provvedimento stava nel fatto che Marini si era rifiutato di cantare in quanto, richiaman-

1624

M.°: Vincenzo Bonizzi

Org.: Pietro Paolo Canti+tb

S.: Paolo Emilio Badano; *Cs.*: Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S); *C.*: Alessandro Ferrari, Alessandro Boselli; *T.*: Baldassarre Conti, Ambrogio Fabi, Giovanni Tirelli, Antonio Bonizzi, Leonardo Bonizzi[396]; *B.*: Giuliano Gardelli[397], Ottavio Veluti +tb, Vittorio Del Monte; *vl.*: -; *Ct.*: Giovanni Francesco Chiochi[398], Giovanni Fontana[399]; *Tr.*: Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari, Giuseppe Chievino[400]

---

dosi agli «ordini havuti da S.A.S», egli era stato assunto «per sonator di violino e sol per musico in caso di necessita». Successivamente la questione – almeno in apparenza – dovette essere appianata, poiché il violinista venne reintegrato nel suo ruolo «con l'istessa provisione». Il memoriale termina con la richiesta da parte del musicista di ottenere, come promessogli, il salario relativo ai due mesi in cui non aveva cantato «per causa della d.ª prohibitione». Anche se il testo non riesce del tutto chiaro, pare evidente che il Marini abbia accettato il reintegro *obtorto collo* come si evince dalla frase «loro sig.ri bramando ancora cantasse, fu di novo acetato nel d.o servitio». Non essendo riuscito ad ottenere di essere impiegato quasi esclusivamente come violinista, probabilmente egli ritenne opportuno licenziarsi non appena avesse trovato proposte professionali alternative. E queste non tarderanno a venire, se è vero che nel 1623 abbandonerà Parma per Neuburg. D'altro canto che il musicista bresciano fosse 'in sofferenza' è provato dalle numerose 'puntature' (per assenze) subite alla Steccata proprio all'inizio del 1623: 13 uffici in gennaio e 11 in febbraio, quasi un record! (*Ordinazioni 13*, 3 marzo 1623, f. 37r). Da ultimo, per rispetto della verità, dobbiamo riconoscere che i presidenti dell'Oratorio non avevano dato una lettura arbitraria della convenzione sottoscritta dal Marini il 30 gennaio 1621. Il testo dell'accordo non lascia dubbi in ordine al suo compito: «servire nella musica in cantare et con quelli instromenti sonare di quali fa professione alla Sant.ma Madonna […] et dove et quando gli comandaranno gli Presidenti di d.to Oratorio, et Mastri di Capella» (cfr. Appendice 2, doc. 1). Sulla stessa falsa riga si pone anche l'ordinazione del 22 gennaio 1621 (cfr. nota 373).

396 Ingaggiato per l'Annunciazione del 1624 (cfr. Appendice 2, doc. 11), l'8 aprile 1624 viene formalmente assunto come provvisionato, sulla scorta di un provvedimento che chiarisce le sue mansioni: «sia accettato nel numero de musici di cotesta Rev.da Compagnia per cantare il tenore il R.do Leonardo Bonizzi con provisione di tre scudi il mese, cessando il donativo o provisione solita, con carico anco che in occasione di mancamenti dei substituti del mastro di capella suo ciò d'accetarlo sì di battere come anco di sonare l'organo et con altri carichi, et emolumenti soliti» (*Ordinazioni 13*, f. 251v).

397 Nel 1624 viene ingaggiato dalla cappella ducale. Il suo servizio dura ininterrottamente fino al 29 settembre 1630 (ASPr, *Ruoli farnesiani* 14, 1625-1627, ff. 190v-191r; *Ruoli farnesiani 15*, 1628-1630, ff. 175v-176r).

398 Assunto il 28 febbraio 1624 (*Ordinazioni 13*, ff. 191v-192r).

399 Inizia con il 6 bimestre (*Mandati 47*, 3 gennaio 1625).

400 Dopo essere stato ingaggiato per l'Annunciazione della Madonna nel 1624 (cfr. Appendice 2, doc. 11), viene proposta la sua riassunzione come provvisionato il 10 maggio 1624, «stando la fede fatta per il S.r mastro di capella del bisogno della persona sua in deta Musica con quella provissione che altre volte se gli dava». La proposta non viene approvata (*Ordinazioni 13*, f. 215r). Tuttavia nei mandati il suo nome riappare a partire dal terzo bimestre (*Mandati 47*, 12 luglio 1624).

1625
M.°: Vincenzo Bonizzi
Org.: Pietro Paolo Canti+tb
S.: Paolo Emilio Badano; *Cs.*: Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S), Giulio Benali (S)[401]; *C.*: Alessandro Ferrari, Alessandro Boselli; *T.*: Baldassarre Conti, Ambrogio Fabi, Giovanni Tirelli, Antonio Bonizzi, Leonardo Bonizzi, Tullio Belloli[402], Paolo Romano+vl[403]; *B.*: Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti+tb, Vittorio Del Monte; *vl.*: -; *Ct.*: Giovanni Francesco Chiochi, Giovanni Fontana; *Tr.*: Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari, Giuseppe Chievino

1626
M.°: Vincenzo Bonizzi
Org.: Pietro Paolo Canti+tb
S.: Paolo Emilio Badano; *Cs.*: Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S), Giulio Benali (S)[404]; *C.*: Alessandro Ferrari[405], Alessandro Boselli; *T.*: Baldassarre Conti[406], Ambrogio Fabi, Giovanni Tirelli[407], Antonio Bonizzi[408], Leonardo Bonizzi, Tullio Belloli, Paolo Romano[409]; *B.*: Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti+tb, Vittorio Del Monte, Felice Luini[410]; *vl.*: -; *Ct.*: Giovanni Francesco Chiochi[411], Giovanni Fontana[412]; *Tr.*: Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari, Giuseppe Chievino

---

401 Variante: Benagli. Assunto il 9 maggio (*Ordinazioni 14*, f. 63r). La sua nomina va posta in relazione con una supplica in cui Giulio Benali chiede «qualche provisione» in quanto canta come soprano (eunuco) da nove mesi. Sul verso della lettera, compare una breve annotazione dei reggenti, datata 2 maggio 1625: «che il S.r Vincenzo [Bonizzi] si informi e riferisca» (*Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631*, cit.).

402 Eletto il 24 gennaio 1625 (*Ordinazioni 14*, f. 5r).

403 Ingaggiato il 24 marzo 1625, per «cantare il tenore et sonare il violino» (*ibid.*, f. 45v).

404 Non è presente nel sesto bimestre (*Mandati 47*, 18 dicembre 1626).

405 Il 13 ottobre 1626 viene eletto «per sotto Maestro di Capella à battere su la Cantoria», in sostituzione del defunto Baldassarre Conti (*Ordinazioni 15*, f. 100r). Il 23 ottobre 1626 è nominato anche maestro di canto fermo, sempre in sostituzione di Conti (*ibid.*, f. 101r).

406 È presente nei primi quattro bimestri. Si ha notizia della sua morte in *ibid.*, 13 dicembre 1627, f. 100r.

407 È attivo fino al 15 aprile 1626 (*Mandati 47*, 2 maggio 1626).

408 Manca nel quinto bimestre (*ibid.*, 13 ottobre 1626).

409 Termina il proprio servizio alla Steccata dopo il quarto bimestre (*ibid.*, 21 agosto 1626).

410 Eletto il 19 dicembre 1625 «principiando il 15 del corrente» (*Ordinazioni 14*, f. 140v). Cfr. anche il memoriale letto in Congregazione l'8 gennaio 1627 (*Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.). Il I gennaio 1626 viene ingaggiato nella cappella ducale ove serve fino all'8 giugno 1630 (ASPr, *Ruoli farnesiani 14*, 1625-1627, ff. 149v-150r; *Ruoli farnesiani 15*, 1628-1630, ff. 131v-132r).

411 Assente nel primo semestre. Dopo il quinto mandato il suo nome non compare più (*Mandati 47,* 29 ottobre 1627).

1627

M.°: Vincenzo Bonizzi
Org.: Pietro Paolo Canti+tb
S.: Paolo Emilio Badano[413]; *Cs.*: Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S), Giulio Benali (S); *C.*: Alessandro Ferrari, Alessandro Boselli, Ippolito Schenoni[414]; *T.*: Ambrogio Fabi, Antonio Bonizzi, Leonardo Bonizzi, Tullio Belloli, Pietro Simone Campari[415]; *B.*: Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti+tb, Vittorio Del Monte[416], Felice Luini; *vl.*: -; *Ct.*: Giovanni Fontana[417]; *Tr.*: Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari, Giuseppe Chievino

1628

M.°: Vincenzo Bonizzi
Org.: Pietro Paolo Canti+tb
S.: Francesco Zagani[418]; *Cs.*: Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S)[419], Giulio Benali (S)[420]; *C.*: Alessandro Ferrari, Alessandro Boselli, Ippolito Schenoni;

---

412 Interrompe la propria presenza in cappella con aprile (*ibid.*, 2 maggio 1626) per poi riproporsi nel mese di ottobre. La discontinuità nel servizio va riferita al licenziamento seguito poi dalla riassunzione, come si evince dal provvedimento, adottato dalla Congregazione l'11 agosto 1626, che prende atto del ravvedimento del musico: «A chi piace delle SS. Vostre che di novo sij accettato nel numero delli musici di codesto oratorio a sonare la Cornetta Gioanni Fontana con l'istessa provissione di scudi sei da lire 7.6 il mese solita […] atteso la promissione per lui fatta servendo diligenza et dando sodisfatione al maestro di capella conforme a quello che lui narra nel memoriale dia la bala negra a chi non piace dia la bianca obtentum ut supra». Di seguito è riportato il memoriale del musico: «Gioanni fontana dal cornetto sev.re delle SS.rie M. Ill.ri già musico nella capella del oratorio della santiss.a Madona della stechata quale alli mesi passati senza occasione alcuna piglio licenza hora ravedutosi ricorre alle SS. Vostre […] humilmente pregandole a volergli perdonare qualunque errore comesso et accetarlo di novo nella loro R. buona gratia, et favorirlo del luogho che prima haveva nel numero de musici condonando tutti li disgusti che ha dato alla sua Gioventu offerendosi prontamente à servire con ogni diligenza, et dare ogni sodisfatione conveniente al mastro di capella promettendo per l'avenire ubidienza alle Ill.ri V.V. et a chi spetera il comando per servitio della musica, et come spera» (*Ordinazioni 15*, f. 84v).

413 Non compare più dopo il secondo bimestre (*Mandati 47*, 30 aprile 1627).

414 Di Reggio Emilia. Appartenente all'ordine dei Serviti, è ingaggiato il 9 aprile 1627 (*Ordinazioni 15*, f. 187r e *Mandati 46*, 19 maggio 1627). Negli anni 1623-1625 è attivo nella cappella della cattedrale di Reggio Emilia (CASALI, *La Cappella musicale della cattedrale di Reggio Emilia* cit., p. 196).

415 Viene riassunto il 13 novembre 1626 (*Ordinazioni 15*, f. 117v).

416 Il I novembre 1627 viene 'arruolato' dalla cappella ducale ove serve fino al maggio 1630 (*Ruoli Farnesiani 15*, 1628-1632, ff. 416v-417r).

417 Manca nel secondo bimestre (*Mandati 47*, 30 aprile 1627).

418 Viene assunto il 6 ottobre 1628 (*Ordinazioni 16*, f. 129v). Tuttavia la sua presenza in cappella è documentata prima dell'ingaggio come si evince dal passo di un provvedimento adottato il 31 marzo 1628: «[…] sij donato scudi vinticinque […] al sig. Francesco Zagani che serve per so-

T.: Ambrogio Fabi, Antonio Bonizzi[421], Leonardo Bonizzi, Tullio Belloli, Pietro Simone Campari; *B.*: Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti+tb[422], Vittorio Del Monte, Felice Luini; *vl.*: -; *Ct.*: Giovanni Fontana; *Tr.*: Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari, Giuseppe Chievino

1629
M.°: Vincenzo Bonizzi
Org.: Pietro Paolo Canti+tb
S.: Francesco Zagani[423]; *Cs.*: Girolamo Germani (S), Alessandro Galli (S), Alessandro Trambaglio (S); *C.*: Alessandro Ferrari, Alessandro Boselli, Ippolito Schenoni; *T.*: Ambrogio Fabi[424], Antonio Bonizzi, Leonardo Bonizzi, Tullio Belloli[425], Pietro Simone Campari; *B.*: Giuliano Gardelli, Ottavio Veluti+tb, Vittorio Del Monte, Felice Luini[426]; *vl.*: -; *Ct.*: Giovanni Fontana; *Tr.*: Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari[427], Giuseppe Chievino

1630
M.°: Vincenzo Bonizzi†[428]
Org.: Pietro Paolo Canti+tb

---

prano in casa del Sig.r Duca di Fiano [Orazio Ludovisi] in remuneratione delle sue fattiche per haver servito […] sei mesi in circa per soprano nella capella di d.o oratorio» (*ibid.*, ff. 46v-47r; cfr. anche *Mandati 47*, 31 marzo 1628 e *Mandati 48*, 8 novembre 1628).

[419] È assente dopo il secondo mandato (*Mandati 47*, 28 aprile 1628).

[420] Non compare più dopo il quinto mandato. In una supplica letta dai reggenti il 13 settembre 1628, chiede 'licenza' alla Steccata in quanto desidera seguire il suo maestro in partenza per l'Aquila. Egli intende «approfittarsi via piu nella Musica, et nel vero stile del canto, conoscendo non puoter arivare à tal segno se non parte dalla paterna stanza» (*Mandati 48*).

[421] È assente nel quinto mandato (*Mandati 47*, 13 ottobre 1628).

[422] Nell'ottobre 1628 gli vengono assegnati dieci scudi «a lui donati a fine di spendere nel prezzo del trombone per lui comperato» (*Mandati 48*, 3 ottobre 1628). Sulla scorta dell'ordinazione adottata il 17 marzo 1617 (cfr. nota 347), dovrebbe trattarsi di un trombone contrabbasso. A corroborare l'ipotesi soccorre un passo di una supplica, letta in consiglio il 23 giugno 1631, in cui Pietro Francesco Buzzi – «sonator del trombone grosso» – batte cassa «offrendosi di fare in tutto e per tutto le foncione [sic] che faceva D. Ottavio Veluti» (*Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.).

[423] È presente nei primi tre mandati. Non completa del tutto il terzo bimestre (*Mandati 47*, 30 giugno 1628).

[424] Presente nei due primi mandati, non conclude il terzo bimestre: serve solo per 20 giorni (*ibid.*).

[425] Viene registrata la sua presenza fino al 29 settembre (*Mandati 48*, 2 novembre 1629). Poi il musico ricompare nelle polizze «per la sua provisione di giorni dieci cominciati alli 21 del mese di dicembre passato et finito l'ultimo del detto» (*ibid.*, 4 gennaio 1630).

[426] Assente nel primo bimestre (*Ordinazioni 16*, 16 febbraio 1629, ff. 166r-v).

[427] Non compare più dopo il quinto bimestre (*ibid.*, 26 ottobre 1629, ff. 271r-v).

[428] Muore il 17 luglio (*Ordinazioni 17*, 10 gennaio 1631, f. 20v).

S.:-; *Cs.*: Girolamo Germani (S)†[429], Alessandro Galli (S)[430]; *C.*: Alessandro Ferrari[431], Alessandro Boselli†[432], Ippolito Schenoni; *T.*: Ambrogio Fabi[433], Antonio Bonizzi[434], Leonardo Bonizzi†[435], Tullio Belloli†[436], Pietro Simone Campari; *B.*: Giuliano Gardelli†[437], Ottavio Veluti +tb†[438], Vittorio Del Monte†[439], Felice Luini†[440]; *vl.*: -; *Ct.*: Giovanni Fontana; *Tr.*: Giuseppe Marimò, Giovanni Battista Melgari, Giuseppe Chievino†[441]

[429] Muore il 7 luglio (*ibid.*, f. 21r).

[430] Non è presente nel terzo e nel quarto bimestre. Un provvedimento del 30 aprile 1630 rileva che il musico è «absente dal stato di Parma» (*Mandati 48*).

[431] Non compare più dopo il secondo bimestre (*Ordinazioni 16*, 26 aprile 1630, ff. 347r-v).

[432] Muore il 25 giugno (*Ordinazioni 17*, 10 gennaio 1631, f. 19v).

[433] Viene rieletto il 29 novembre 1630 (*ibid.*, f. 4v). Muore poco dopo: lo attesta una gratificazione concessa alla vedova in data 11 febbraio 1631 (*Mandati 48*).

[434] Non compare più dopo il quarto mandato (*Ordinazioni 17*, 10 gennaio 1631, f. 21v).

[435] Muore il 7 luglio (*ibid.*, f. 21r).

[436] Muore il 18 giugno (*ibid.*, f. 20v).

[437] Muore agli inizi di ottobre (*ibid.*, f. 23v).

[438] Muore il 10 luglio (*ibid.*, f. 20v).

[439] Muore il 29 maggio (*ibid.*, 19v).

[440] Assente nel secondo bimestre, muore l'8 giugno (*ibid.*).

[441] Muore il 27 giugno (*ibid.*, f. 20r).

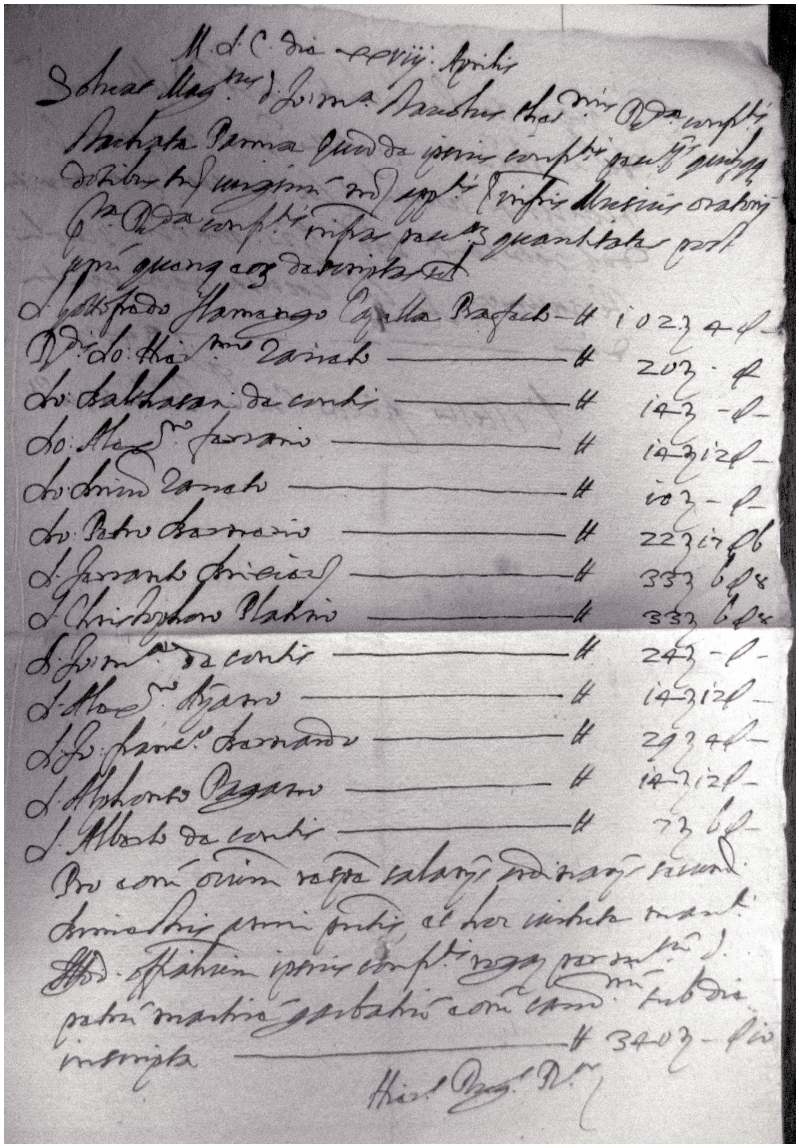


Fig. 5 – Lista dei salari: secondo bimestre 1600 (AOCPr, *Mandati 39*, 28 aprile 1600).

APPENDICE 2
REGESTI DOCUMENTARI[442]

Doc. 1 – Biagio Marini: 'condotta'
1621: 30 gennaio (ASPr, 2076)
Biaggio Marini Musico accettato da S.A.S. et anco accettato nel numero delli musici dell'Oratorio della madonna sant.ma della stecata di Parma per la congregatione di esso oratorio come per rogito di lorenzo scipione suo Cancelliere si obliga et promette servire a S.A.S. sempre che comandara, et anco servire nella musica in cantare et con quelli instromenti sonare de quali fa professione alla sant.ma Madonna predetta come fanno gli altri Musici, et dove et quando gli comandarano gli Presidenti di d.to Oratorio, et Mastri di Capela et servar gli ordini di detta Musica. Al qual Marini S.A.S. gli fara pagare per proviggione scudi quatro da lire 7 et soldi 6 ciascuno ogni mese, et gli farà dare la parte che li serà dichiarata dal Banella, et in oltre come dalla detta accettacione rogata per il detto Cancelliere gli sarano pagati altri scudi quatro simili dalli Agenti di detto Oratorio il mese per sua proviggione da pagarselli nel modo et tempi si pagano gli altri Musici, et per fede di detto obligo questa serà firmata con la sottoscrittione di propria mano d'esso Marini questo di 30 Genaro, 1621, in Parma.

Doc. 2 - Biagio Marini: memoriale
1623: 24 febbraio (AOCPr, *Mandati 46*)
Molti Ill.ri Sig.ri
Biagio Marino Bresciano Dev.mo Or.re delle Sig.rie loro Molt'Ill.ri gli espone qualmente gli mesi passati, come sano, il loro particolar ordine gli fu dato licentia [=licenziato] dal Sig.re federico Aleno sotto pretesto che non andava nella cantoria della Stechata, e che solo voleva sonare nell'organo; cosi non ostante facesse constare, che haveva fatto conforme gli ordini havuti da S.A.S. che lo haveva fatto da loro accettare per sonator di violino; e sol per musico in caso di necessita ad'ogni modo loro sig.ri bramando ancora cantasse, fu di novo acetato nel d.o servitio con l'istessa provisione; et perche gli fu dato intenzione, che havria ancora gli pagamenti decorsi per li duoi mesi [4° bimestre 1622], che non haveva cantato per causa della d.a prohibitione percio non havendo sin qui tirati mai detti denari, le supplica ad'ordinare gli sijno dati, si per la sod.a intenzione havuta come perche per lui non e statto di cantare; et in tutti li casi le pregga a volerglieli dare in quel meglior modo, o termine di cortesia, che piu gli piacera; purche gli riceva; stando il bisogno che ne ha; che il tutto ricevera per grazia speciale.
Molto mag.co S.r Gio: maria stavoli piacerà a V.S. come tesoriero della R.da compagnia delle santiss.ma madonna della stechatta pagare al sudetto sr Biaggio Marini scudi quattro da lire 7.6 l'uno, che cosi hanno ordinato li molto Ill.ri SS.ri della sudetta cong.ne et V.S. ne pigliarà ricevuta data in Parma dì 24 feb.o 1623 --- *£* 29.4 […]

---

442 La trascrizione dei documenti è conservativa. Solo in alcuni casi si sono sciolte le abbreviazioni per rendere più agevole la comprensione del testo. La *u* e la *v* sono state normalizzate secondo l'uso moderno. Le parentesi quadre indicano un'integrazione o parole la cui trascrizione non è sicura. Nel caso contengano tre punti […] rilevano l'omissione di una parte non fondamentale del documento.

[v] Adì 4 Marzo 1623
Confesso io Biagio Marini haver ricevuto [...] lire vinti nove e quatro soldi […]
Io Biagio Marini sud.to

Doc. 3 – Vincenzo Bonizzi: memoriale

1623: 27 settembre[443] (AOCPr, *Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631*)
[r] Supplica le sig.rie V.re Molto Illustri Vincentio bonitio lor organista à compiacersi d'augmentarli il suo salario conforme à quanto hà il Mastro di Capella atteso che egli non crede che loro lo tengano di minor stima di lui, et atteso ch'egli tiene magior carico del gia Mag.co sig.r Claudio da coregio con l'istessa provigione, poi che à detto Vincentio sono state aggiunte le compiete di tutte le domeniche, et quelle del sabbato ove non si sonava se non nel fine eccetuando tre o quatro compiete in ca, et hora si sona per tutta la compieta il che è di gran fastidio et faticha a dett'organista, di più li mett'anco in consideratione che li par *puoi [?]* gran'cosa che esso sia posto si può dir al par di quei putti soprani quali hano quatro scudi il mese et lui solo cinque et pur le Sigrie V.re sano la differenza in quanto alla faticha et ancho del valor del uno et deli altri et di questo et altri casi si possano informare da persone intelligenti et veridici oltre di ciò le porge in consideratione che l'uso delle sig.rie V.re è di mostrar sempre cortesia a detti musici et questo sii detto à honor suo tal che le par convenevole ch'ancho mostrino la usata sua generosità verso dett'organista che facendolo crederà che la servitù sua sia cara et per non fastidirli più tralascia molt'altre cose ragionevoli […]
[v] a questo Natale prossimo se gli usara qualche cortesia che parerà conveniente a cotesti Sig.ri

Doc. 4 – Musici vs Vincenzo Bonizzi: memoriale

1624: 26 gennaio[444] (AOCPr, *ibid.*)
Molto Ill.ri e molto R.di Sig.ri
Noi sottoscritti musici dell'oratorio della sant.ma steccata e devot.mi delle SS.rie V.V. mto Ill.ri havendo inteso, che Vincenzo mastro di capella et organista di d.a chiesa si è scusato in publica congreg.ne, che se la chiesa non è servita, come si dovrebbe e come non è veramente, che ciò è per colpa nostra e non di lui, per andar noi con licenza a cantar altrove, oltre il non poter noi cantare e che perciò non può esso far i concerti à suo gusto, e per questa cagione non è servito il luogo con non poco disgusto di quelli che sentono; perciò avisati per parte delle SSrie V.V. m.to Ill.ri tutti noi altri, che dovessimo esser per l'avenire pronti, e diligenti à tempi debiti al servitio di d.ta Chiesa, quanto anch'esso mastro di Capella in far cantar componimenti di musica, che dovessero esser a tutti di sodisfattione e gusto. Noi per rappresentar in voce alle SSrie V.V. m.to Ill.ri l'ardente desiderio, che generale, et particolarmente habbiamo con ogni pontualità di servire alla san.ma madre di Dio, presentialmente tutti nella congregatione passata si presentassimo alla presenza loro con protestarle, che in noi era prontezza d'obedire ad ogni minimo cenno delle SS.rie V.V. m.to Ill.ri di soggiacer alla battuta del mastro, et sotto mastro di capella come anche di cantar qualunque compositione ci fosse data per cantare, e di trovarsi all'hore dovute al servitio sod.o il che si è sin hora da noi pontualmente adempito, come ne potiamo far render contezza di ciò alle SS.rie V.V. m.to Ill.ri da persone degne di fede e con tutto cio le compiete passate non si sono cantate meglio del solito, anzi il tutto è riuscito alla rovessa [sic] per l'insipidezza de' componimenti è perche per questo disordine esso Vincenzo di nuovo adossa la colpa a noi allegando che non vogliamo cantar sotto la battuta, come ciò far non dobbiamo,

[443] Data in cui il memoriale viene letto in Congregazione.

[444] Data in cui il memoriale viene letto in Congregazione.

d'altri a suo capriccio fuori che di esso Vincenzo o suo sustituto al che siamo tenuti. Le supplichiamo perciò à farci questa gratia che con la loro alta prudenza voglino provedere à i presenti et altri disordini, che di continuo si preveggono siano per occorrere in questo servitio, et ordinare in ciò come più le sarà inspirato da essa Beatiss.ª madre di Dio, dalla quale alle SS.ric V.V. m.to Ill.ri preghiamo di vivo cuore il pieno d'ogni contento.

[f.to]
Io D. Giuliano Gardelli
Io D. Alessandro Ferrari
Io D. Alessandro Trambaglio
Io D. Girolamo Germani
Io D. Antonio Bonazzi
Io D. Ottavio Velluti
Io Pietro Paolo Canti organista
Io f. Paolo Emilio Baderni
Io Gio: Ambrosio de Fabij
Io Alessandro Boselli
Io D. Vittorio Dal Monte d.o Senese
Io D. Alessandro Galli
Io Giovanni Tirelli
Io Giuseppe Marimo
Io D. Baldessaro Conti sotto Mastro

La presente servirà per fede come gli Musici della Steccata sonno sufficienti à cantare opere molto più difficili di quelle che giornalm.te fà cantare il Mastro di capella di d.ª Steccata, e questo per prova fattane da me sotoscritto
Essendo ricercato per sottoscrivere la presente in favore delli Sig.ri Musici della S.ma Steccata, non solo di buon cuore affermo et sotto scrivo la presente, ma dicco [sic] di più che detti signori sono atti a cantare qual sivoglia compositione per dificile ch'essa si sia così nel cantare, come nella sienza [sic] et in fede Io Gio: Battista Gnocchi hò fatto la presente di mia propria adi 26 gen.o 1624.

Doc. 5 – Messa a sette cori
1610: 12 novembre (AOCPr, *Ordinazioni 8*, 1605-1612, f. 443r).
A chi piace delle VVSS. che siano datti al mastro di capella dell'oratorio di questa R.da Compagnia scudi cento da lire sette e soldi sei l'uno con conditione che lui sia tenuto a far tutte e qualunque spese necessarie in far cantare la messa a sette cori che si deve cantare et tanto pertinente alli musici di questa città come a quelli che vi bisognano di forastieri et tanto delle spese cibarie quanto altre per il loro interesse et delli organi et organisti in modo che detta Compagnia non debba haver altra cura et fastidio et caso si otenghi tal partito li sia fato il mandato per tal somma dia la balla gialla a chi non piace dia la biancha obtentum omnibus.

1610: 12 novembre (AOCPr, *Mandati 39*)
Solvat […] Orlando Palma praefecto Musicae […] confr.tis scutos centum […] pro omnibus et quibuscumque expensis fiendis pro servitio et interesse musicae cantandae in dicto oratorio coribus quinque [sic] cantorum et tam pro mercede pro victu eorum quam et pro organis et organistis et hoc vigore mandati […]

1611: 11 febbraio (AOCPr, *Mandati 43*)
Mag.co Sig.r Giovanne araldi sarete contento fare un Retineat al molto mag.co maria S. Thes.ro & delli danari infrascritti spesi per servitio della R. Compagnia della S.ma Madonna della steccata quando si cantò la Messa a sette chori nell'oratorio di d.ª R. Compagnia cio è

Adi 9 Novembre 1610 pagato a Pietro fachino et quattro suoi compagni per haver portati li organi di S.ta Maria bianca, della Madonna delli Angioli quello delli Gesuiti, quello della Madonna del ponte alla s.ma Madonna della steccata et tirati su li palazzoli per servitio di detta messa in tutto £ 11. 9
Adi 15 dicembre pagato a tre lavoranti che hanno aiutato alli marangoni a fare li palazzoli portare legname in chiesa, tornarli in casa *guastare [?]* li ponti et fare altro per detto servitio […] son state opere n. 12 a soldi 16 l'una e soldi 2 a uno [che] à aiutato a governare una scala in tutto £ 9.14
Adi 22 detto pagato alli sopradetti fachini per haver tirati giù delli ponti detti organi et restituiti alli sodetti luoghi in tutto £ 11.5
Sono lire trentadue soldi 8 imperiali […]

DOC. 6 – Messa per la «recuperatione di Praga»
1621: 4 gennaio (AOCPr, *Mandati 46*)
Io Vincentio Bonizzio facio fede come gli sotto scritti Musicj servirno alla Messa che si cantò nella Madonna santis.a della stecata in occasione del ringratiamento per la recuperatione di Praga

Il Pre. Di S. Francesco col trombone	£ 1.10
D. Angelo Aretino col trombone	£ 1.10
Ms Alessandro Violino	£ 1.10
Il fig.o di Ms Giulio Cesare Be*rtolaro [?]*	£ 1.10
Et in fede […]	£ 6.00

Vincentio Bonizzio

Doc. 7 – Annuciazione della B.V.M. 1620
1620: 1 aprile (AOCPr, *ibid.*)
Lista delli S.ri Musici qualli servirono alla festa della S.ma Mad.a del'Annuntiata nella stecata
S.r Gerardo
S.r Benedetto
S.r Biondo [Cristoforo, C]
S.r Tirello [C?][445]
Ms Alessandro violino
Il fig.o di *Tealdo [?]* violino
D. Gio di S. Biagio violino
Ms Pietro violino
Michelino [S]
Io Vincentio Bonizzio ho fatto la presente lista

[…] piacerà à V.S. di pagare al suddetto S.r Vincenzo Bonizio mastro di Capella et organista dell'Oratorio della S.ma madonna della stec.ta suddetta lire quaranta Imperiali da distribuire alli suddetti Ill.ri musici che hanno servito di voce, et instrumenti Nella musica di d.o oratorio le due Compiete cantate in ess'oratorio la Vig.a et il giorno della S.ma Annuntiatione dell'anno presente 1620 […] £ 40

[445] È possibile che si tratti di ms. Francesco Tirelli, presente come contralto in numerose celebrazioni promosse nel duomo di Parma dal 1607 al 1625.

DOC. 8 - Annuciazione della B.V.M. 1623

1623: 8 aprile (*ibid.*)

Lista delli Musici et altri che hanno servito nella Musicha che si è fatta nella S.ma Madonna della Stecata adi 25 marzo 1623 tutti per il residuo del Compimento di altre due liste:

Al *R.* D. Lionardo Bonici [Bonizzi] che ha sonato l'organo et fatto invito delli musici	£ 10. 8
Al S. D. Aurelio Bottoni che à prestato l'organo et contentato si alzi un quarto	£ 14.12
Al Padre frate basso del Carmine	£ 4
	£ 25

]*f.to*] Vincenzo Bonizzi

1623: 8 aprile (*ibid.*)

Lista delli Musici et altri che hanno servito nella Musicha che si è fatta nella S.ma Mad.a della steccata adi 25 Marzo 1623

D. Michelino due volte [S]	£	6
Capolarino Castrato	£	6
D. Marcho Antonio Violino 2	£	6
Ms. Alessandro Violino 2	£	6
Ms. Alessandro Bicheraio 3 [C]	£	7. 6
D. Giovanino 4	£	9
D. Cristofaro Biondi 2 [C]	£	6
D. Pietro Simon Camparo 3 [T]	£	7. 6
D. Tulio belolli 3 [T]	£	7. 6
D. Antino 2	£	5
D. Vittorio [Del Monte] Senese [B]	£	7. 6
D. Ortensio Gardello 3 [B]	£	7. 6
D. Alessandro Casalpo [tr grosso]	£	5
Gio. Antonio Violino 2	£	6
Pietro violino 2	£	5
	£	96.10

[v] 10 aprile 1623 [f.to] Vincenzo Bonizzi

1623: 10 aprile (*ibid.*)

"lista delli Musici et altri che hanno servito nella musicha che si è fata nella S.ma Mad.a della steccata adi 25 Marzo 1623 et questo per il residuo e Compimento del altra lista:

Il D Ilario Polito [B]	[Uffici] 4	£	9
Il D. Antonio Bonacio [Bonizzi, B]	5	£	10
Il D. Giovani Ungaro	3	£	6
Il Giosepho Clerici Mastro di Capella		£	12
Il D. Andrea B*eloti [?]* mastro di Capella		£	12
Al S. Giulio Cesare Burcio per aver accordato et abasato l'organo di S.A.S. uno quarto		£	20.16
Al suo Compagno per haver aiutato et levato li mantici		£	7

A Ms Pietro Paollo sarto per haver alzato li mantici del altro organo	£	4
Alli fachini per haver portato et riportato li due organi et *mezo [messo?]* alli palatoli	£	10
	£	90.16

[…]

DOC. 9 - Pasqua 1623

1623: 12 maggio (*ibid.*)

Llista delli Musicij che non sono stipendiati dalla sants.ª Madonna della steccata, quali hanno servito in detta chiesa in queste quatro compiete delle feste di Pasqua di Resuretione

D. Christoforo Biondo Alto quatro volte	£	8
D. Pietro Simone Campari Tenore 3	£	6
D. Ortensio Gardelli Basso 4	£	8
D. Vittorio Senese Basso 4	£	8
D. Antonio Bonazzi [Bonizzi] Tenore 3	£	6
Ms Alessandro Bicheraio Alto 4	£	8
Ms Marco Antonio Violino 3	£	6
D Leonardo Bonizzi ha servito per cantare il Tenore et per aiutarmi nel portare libri inanzi et indietro et partire le carte et batermj Al' org.º	£	8
	£	58

[…] Vincenzo Bonizzi

DOC. 10 - Incoronazione della Madonna 1623

1623: 6 luglio (*ibid.*)

Lista de musicj che sevirono alla festa della S.ma Coronatione della Madona nella chiesa della Steccata quali furono chiamati da me Vin.º Bonizzio per ordine del molto Ill.re Sig.r Priore di d.º Orat.rio et servirono sollo a due Compiette

D. Ortensio Gardelli [B]	£	2.10
D. Simone Campari [T]	£	2.10
Ms. Alessandro Bicheraio [C]	£	2.10
D. Michelino [S] in difetto del S.r Trambalo [Trambaglio] che era Infermo	£	2.10
Ms Marc'Antonio Violino	£	2.10
	£	12.10

Io Vincenzo Bonizzi faccio fede […]

DOC. 11 - Annuciazione della B.V.M. 1624

1624: 27 aprile (*Mandati 46*)

Lista delli musicij che hanno servito alla festa della S.ma Madonna della Stecata

D. Michelino soprano hà servito due volte	2	£ 4
D. Pietro Quaquarella soprano et Alto	5	£ 10
D. Alberto bellotti basso	5	£ 10
D. Pietro Simon [Campari] Tenore	4	£ 8
S.r Paolo Romano Tenore	4	£ 8
Ms. Alessandro Violino Canto	2	£ 4
D. Joseffo Chivino Trombone	5	£ 10
D. Leonardo Bonizzio Tenore	4	£ 8
		£ 64

Io Vin.o Bonizzio ho fatto la sud.a lista […]

DOC. 12 – Capitoli ed ordinazioni per i musici.
1623: 20 marzo (*Ordinazioni 13*, ff. 73r-78v)
Gli molto Ill.ri Sig.ri officiali della S.ma Madonna della steccata accio con miglior regola si vadi sempre avanzando nel servitio di essa S.ma Madona [sic] confermando, et in quelle parti che piu gli è parso espediente riformando li ordini già stabiliti concernenti la musica, ordinano, e comandano che per l'avenire dalli musici descritti nel numero de Cantori stipendiati dall'oratorio si habbiano da osservare li presenti capitoli et ordinazioni.

1. Dovranno il sacrista, et mastro di capella concertare insieme le hore opportune per dire li divini offitij conforme al solito secondo la qualita de tempi et quando occorresse per qualche accidente dover muttare l'ordine stabilito il sacrista ne dovra avisare per tempo il mastro di capella, qual poi lo significara alli organista et a tutti li musici, accio possano trovarsi al servitio in tempo debito.
2. Siano obligati tutti li musici et cantori di stare nella Cantoria cioè nel luogo dove si cantara dal principio sino al fine non solo della messa ma del Vespero et Compieta ne si possano partire in alcun modo senza licenza del mastro di capella, il quale non dovra esser facile in concedergliela se non per cause di necessità et dovranno stare, et andare in quella Cantoria che gli sara ordinato dal mastro di Capella et disposti in quel modo che da lui sara giudicato espediente, et à tal effetto, et fine di ricevere li ordini et parti sue, si trovaranno su la cantoria in debito tempo avanti si dia principio all'offitiare.
3. Quelli musici, et cantori che non si trovaranno in cantoria dove si canterà finiti di cantare li tre Chirie della messa et il primo salmo del vespero et similmente il primo della Compieta et la prima lettione delli mattutini, della settimana s.ta et poco doppo cominciato il passio, saranno reputati per assenti in perdita come si dirà da basso la quale li sarà tratenuta nella provisione eccettuando pero in caso d'Infermità della quale ne dovranno mandare advisare il mastro di Capella.
4. Gli Rescidenti dell'oratorio, che saranno nella musica s'habbino come presenti nel Choro et non possano dire messa nel tempo quando si cantera, et si fara musica eccetto pero se non fosse per gratia bisogno della Chiesa così giudicato dal Sacrista et quando ricercando licentia dal Sig.r Priore della Congregatione d'andare à cantare altrove nel tempo si officiara nell'oratorio, se l'otteneranno godano solo l'essentione della musica et non del Choro et per l'avenire non si conferirà Rescidenza in alcun musico ne alcuno de Rescidenti si dovrà admettere nella Musica.
5. Nessun musico, ne cantore possa andare fuori della Città ne absentarsi senza licentia del Sig.r Priore della Congregatione et se dara per longo tempo senza licentia della Congregatione delli sodetti SS. officiali, et contrafacendo sara privo della provisione, che havrebbe guadagnato in detto tempo, et sospeso dal servitio ad arbitrio della Congregatione.

6. Se nascerà contesa et dispiacere fra musici è cantori sara tenuto il mastro di capella subito farlo sapere al sig.r Priore della Congregatione accio possa rimediare, che non succeda disordine, ne scandalo.
7. Musico ne cantore essendo ricercato d'andare à far musica ò cantare in alcuno luogo cosi per la Città come fuori di essa nel tempo che si dovra Cantare nel oratorio non vi possa andare senza licenza del sig.r Priore sod.o il quale nel concedergliela dovrà prima haver risguardo al servitio dell'oratorio et ordinargli che ne avisi il maestro di Capella et gli consegni la licenza che havrà ottenuto in scritto, et contrafacendo caderà nella pena duplicata di quella oficiatura che mancarà et quando più volte cotrafarà et si vedra malizia in lui incorra in maggior pena ad arbitrio della Congregatione.
8. Ciascuno de musici et Cantori sia obligato mentre saranno nella Cantoria dove si cantarà di starci con ogni modestia, et divotione come si conviene et haver risguardo che stanno avanti alla Madonna S.ma et sopra il tutto avertiscano di non venire à contesa fra di loro ne altercatione di parole ne à parole ingiuriose ne disoneste et chi contrafara sara sospeso dal servitio ad arbitrio della Congregatione et privo della provisione per detto tempo.
9. Il mastro di capella non permetta che nelle Cantorie dove si cantarà vi venghino et stiano (75v) altre persone se non li proprij musici et cantori di esso oratorio et quelli musici et Cantori che lui ordinarà per bisogno che fosse per far musica solenne ò altri che venessero per imparare de quali ne dovrà dar parte al s.r Priore sodetto.
10. Se occorerà al mastro di capella ò per Infermità ò per altra causa che non possa venire all'oratorio ne giorni che si dovra fare Musica ne sarà avisato per tempo il sottomastro di capella deputato dalla Congregatione acciò possi provedere al tutto, et sostenere il carico in luogo suo et non succeda disordine ne inconvenienti
11. Il mastro di capella sia obligato quando si fara musica al tempo debito d'andare nelle cantorie dove si cantarà et ivi osservarà quali de musici è cantori vi mancaranno et non vi trovandosi nel tempo già detto di sopra queli tali apontarà et nel fine delli due mesi che si pagano le loro provisioni sara tenuto mandare una notta di quelli che avranno mancato al Canceliero della Congregatione accio la somma del denaro di tal mancamento gliela possa trattenere nel mandato della provisione.
12. (76r) Quelli musici, et cantori che non si trovaranno all'officiatura nelli giorni che saranno dichiarati da basso da far musica cioè cantare le messe, Vesperi, Compiete, Passio et matutini che si sogliono celebrare nella settimana santa per ciascuno di essi, così per la messa finiti li tre chirie per il vespero, et Compieta il primo salmo per i matutini la prima lettione il passio doppo poco Incominciato, et per quando poi si cantarà solamente il Magnificat, doppo cantato il primo verseto, et in cio mancando senza licenza ò Impedimento come di sopra saranno tenuti per assenti, et perderanno per ciascuno et ciascuna volta quello che qua da basso sara notato et gli sara trattenuto nella provisione.

Sig.r Vincenzo Bonizzi organista et mastro di capella mancando alle messe, et vesperi, quando vi sono li Ser.mi Padroni et Sig.ri Antiani et sig.ri della Congregatione et delle compiete tutte per ciascuna volta	lire	7.06
Sig.r Do. Baldasara Conti sottomaestro di capella	soldi	18
Sig.r Pietro Paolo Canti	lire	1.10
Sig.r Don Alessandro ferri [Ferrari]	lire	1.04
Sig.r Don Giuliano Gradelli	lire	1.04
Sig.r Don Girolamo Germani	lire	1.10
Sig.r Don Gio. Battista malgari	soldi	15
Sig.r Don Ottavio Veluti	lire	1.16
Sig.r Don Hortensio Gradelli	soldi	15

R.do Padre fra emilio badani	lire	1.16
Sig.r Giuseppe Marimo	soldi	15
Sig.r Alessandro Boselli	lire	1.10
Sig.r Gio: Ambrogio fabbi	lire	1.16
Sig.r eleuterio Guazzi	lire	1.16
Sig.r Giovanni Tirelli	soldi	12
Sig.r Biaggio Marini	lire	1.04

13. Delli denari sodetti che si tratteniranno nelle provisioni alli musici per li loro mancamenti sodetti ne tenera esso Cancelliero Conto particolare et appartato et in fine di ciascuno anno nell'ultima Congregatione di dicembre lo presentera in congregatione accio quelli siano destribuiti alli musici solamente che con maggior frequenza et dilligenza havranno servito per emulatione alli altri che s'infervonno ancor loro nel servir et si faccia la distributione conforme alla tassa et dichiaratione che sarà ogni anno fatta dalla Congregatione.
14. Quando alcuno de musici giudicarà esser stato agravato (f. 77r) per l'apontatura sodetta ò per altro havra ricorso alla Congregatione che sara con ogni amorevolezza ascoltato et provisto che indebitamente non venga alcuno agravato

Notta delli giorni, che si dovrà cantare et far musica

15. Che tutte le feste comandate tutti li musici et Cantori siano obligati di cantare à canto Figurato la messa grande, ò come si dice conventuale, et così s'intende di tutte le officiature seguenti cioè che le habbiano à cantare à canto figurato et la messa da morto il giorno della comemoratione di tutti li morti.
Che in tutti li sabbati dell'anno debbano cantare solennissimamente la messa della S.ma Madona e occorendo che ne detti sabati venesse una festa comandata, saranno di piu obligati di cantare la messa del s.to ancora che fosse quella della Mad.a
Devono cantare solennissimamente la messa delli sop.ti SS. officiali similmente ogni tre mesi quella delli molto ill. Sig.ri Antiani
Devono parimente cantare solennissimamente la messa della notte di Natale di N. S.re
La messa dell'anniversario della Coronatione (77v) della S.ma Madona che fu alli 27 maggio con il primo et secondo vespero et tutte le due compiete et nel fine di esse le lettanie della S.ma Madona
Il giorno della Natività di N. S.re con le due feste seguenti
Pasqua di Resurettione con li suoi giorni seguenti
Pentecoste con li duoi giorni seguenti
Il giorno della Circoncisione di N. S.re
Epifania
Asensione [sic] del Sig.re
Il giorno del S.mo Corpo di Christo
Il giorno della Purificatione della Madona S.ma
Il giorno di San Gioseppe
Il giorno della dedicatione dell'oratorio
Il giorno di San Pietro Apostolo
Il giorno di San Gio. Battista et quello della sua decollatione
Il giorno della Nativita della Madona S.ma
Il giorno dell'Assontione della S.ma Madona
Il giorno di tutti i santi

In tutti li sodetti giorni et feste di sopra espresse dovranno cantare tutto il vespero et tutti li salmi a canto figurato et il medemo in tutte le vigilie delle sopradette feste
In tutte le altre feste comandate cantaranno (f. 78r) Il magnificat a canto figurato
In tutti i sabati, et tutte le Domeniche dovranno cantare solennemente le compiete, con tutti i salmi, et nel fine di esse le lettanie della S.ma Madona
Dovranno cantare solennemente le compiete cominciando il primo giorno di quadragesima per tutto il mercordi s.to et il giorno della Annontiatione della Madona et sua vigilia cioè la prima et seconda Compieta con li due vesperi, et messa dovranno cantare solenissimamente, et il simile faranno il giorno dell'assontione et Natività di N. S.re et nelli tre giorni di Pasqua di Resurettione et occorendo che si tranferesse [sic] l'officiatura dell'annontiatione della Madona dovranno cantare non solo la messa, ma ancora tutti li due vesperi et le due compiete come si fa nel proprio giorno della sua festa et con le lettanie
In tutte le feste comandate dovranno cantare un'antifona della Madona nel fine della Compieta secondo l'officiatura
La domenica delle Palme, il Venerdi sto dovranno cantare il Passio et li tre matutini li tre giorni della settimana santa con le voci (78v) et instromenti solamente
Dovranno cantare ogn'altro giorno quando gli sarà Imposto dalla Congregatione overo dal mastro di Capella d'ordine della Congregatione

16. Quando passano per l'oratorio processioni delle lettanie ò altre che per devotione et bisogni della Città occorre fare, et anco quelle delle donzelle della da Congregatione sempre l'organista vi si troverà et alli debiti tempi sonara l'organo et secondo l'opportunità si dovra cantare qualche motteto, et il simile nel giorno della giobba s.ta mentre si porta il S.mo sacramento nel sepolcro.

ERRATA CORRIGE (nota 126, p. 617)

Per quanto attiene alla presenza dell'organista nel duomo di Verona, cfr. MAURIZIO PADOAN, *La musica nel Duomo di Verona negli anni 1590-1630*, in *Musicology without Frontiers*, Essays in Honour of Stanislav Tuksar, edd. I. Cavallini & H. White, Zagreb, Croatian Musicological Society, 2010, pp. 67-96.

INDICE DEI NOMI

Aaron, P. 241
Ablondi, G. B. 592n-593n, 628n, 655n
Ackerman, S. 174n
Ackermann, P. 459n
Adani, G. 422n
Addamiano, A. 454n
Adorni, B. 569n
Adrio, A. 22
Agazzari, A. 28, 33, 36, 470, 471n, 474-476
Agee, R. 416n
Agostini, P. 11
Agramonte, F. 260n
Agricola, A. 428
Aiani, A. 629, 644n, 662n
Al Kalak, M. 412n
Ala, G. B. 302-303, 305-307
Albanese, A. 637n
Alberala i Verdu, J. A. 135n
Alberti, I. 372, 373
Aldobrandini, M. 524
Aldrovandini, G. 502n
Alegria, J. A. 403n
Alessandrini, S. 533
Alessandro Farnese (Paolo III) 417, 520-521, 533
Alessandro II Farnese 543
Alessandro Sforza 522n
Alessandro VII 293
Alfonso II d'Este 527
Allorto, R. 336n
Allsop, P. 598n
Alm, I. 207n
Amadino, R. 262n, 362, 379, 384
Andreasi, P. A. 260
Andreoletti, C. 19n
Andretta, S. 522n
Anerio, F. 362, 376, 452
Anglès, H. 418n, 449n
Anglesio, R. 364, 371
Animuccia, G. 416n, 420n, 457n, 458-459, 466
Annibaldi, C. 413n
Antegnati, B. 528
Antegnati, C. 416n, 457n, 462-464, 467, 528
Antegnati, G. 255n, 262
Antico, A. 417, 454
Appenzeller, B. 428
Arditi, B. 358n
Aretino, P. 373
Argilliano, R. 363-364, 371
Armellini, M. 417n
Arnold, D. 23n, 210n, 215n
Arola, G. B. 573n
Arresti, G. C. 294
Arrigoni, G. 207
Asola, G. M. 236, 355-356, 379, 381, 383, 385-386, 416n, 457n, 461-464, 466-467, 527, 580, 582, 638n
Assandra, C. 43
Avocati, G. B. 615n
Avogadro, F. 301, 302

Baade, C. 279n
Baccusi, I. 580, 614, 638
Bach, J. C. 336
Bach, J. S. 107
Bacilieri, G. 358-359, 385
Badoer, G. 606n
Balbi, A. 637
Balbi, I. 335-345

Baldanzi, G. 536
Baldi, S. 234n
Baldini, V. 372
Balestra, R. 35n
Balestrieri, G. 552
Ballard, R. & R. 378
Ballotino, A. 305-307
Balmonti, M.
Balugoli, L. 451n
Banchieri, A. 35n, 231n, 234, 262n, 266-267
Baracchi, O. 412n
Baranardi, O. 211
Barbarino, B. 626n
Barbi, A. 480
Barbieri, P. 265
Barblan, G. 258n, 264n, 267n, 432n, 449n, 458n, 463n, 466n, 484
Barco, G. P. 276-277, 279
Bardi, G. 539
Barera, R. 17-18
Barezzani, M. T. R. 14n, 172n, 229n, 265n, 359n
Barnett, G. 102, 136n
Baroffio, G. 232n-233n
Baroncini, R. 9n, 14n, 21n, 350n, 353n, 358n, 359, 360n, 401n, 423n, 432n-435n, 438n, 484
Baronio, C. 224n
Bärsch, J. 233n
Bartei, G. 362
Barthes, R. 275
Basa, D. 446
Baselli, C. 21n, 22, 27
Basile Crispo, M. 524n, 567n
Bassani, C. 574n
Bassani, F. M. 621n
Bassani, G. B. 387, 502n
Basso, C. A. 277, 280
Bastian, J. 526n
Bauldeweyn, N. 428
Bazzani, F. M. 493n
Beccari, F. 43n
Bedetti, G. B. 202
Belardini, M. 279n
Bellazzi, F. 540
Belleri, M. 197-199
Belli, D. 384
Belli, G. 582
Bellincini, G. 456n
Bellotti, E. 266, 267n
Beltrano, O. 363
Benaglio, M. A. 618n
Benati, D. 420n
Benedetti, P. 355
Benedetto XIV 225n
Benedini, M. A. 595
Benevoli, O. 181
Benigni, P.P. 539
Beretta, O. 258n, 260n, 264n
Bergamo, M. 275
Bergolli, F. 431n
Beringer, M. 99
Bernabei, G. A. 147-148
Bernardi, S. 383-384, 638
Bernardini, C. 271n
Bernieri, P. 527
Bernini, G. L. 120, 271-272
Bernstein, J. 391n, 416n, 422n, 426n, 436n-437n, 445n, 449n
Berti, G. P. 207
Bertini, G. 542n
Bertoni, G. B. 614n
Bertuzzi, G. B. 544n
Besutti, P. 171n, 240n, 259n-260n, 266n, 338
Bettini, G. M 533
Bettley, J. 217n, 349, 350n, 351-352, 357, 358n, 432n, 580n
Bevilacqua, O. 495
Biagi Ravenni, G. 550n
Bianchi, A. 567n
Bianco, C. 248n

Biancolini, G. 618n
Bianconi, L. 207n
Bignami, G. 14n
Billio D'Arpa, N. 25n, 637n
Binago, B. 227
Bindi, C. 363
Bingen (von), I. 271
Bini, E. 171n
Biondi, A. 476n
Bizardo, P. 385
Blazey, D. 502, 503n
Bocchi, A. 592n
Bolcato, V. 14n, 27n, 568n
Boldoni, G. F. 656n
Bombardello, G. B. 638n
Bona, G. 176n
Bona, V. 358n, 360
Bonadonna Russo, M. T. 171n, 175n, 182n
Bonamente, G. B. 598, 599n, 642n
Bonizzi, V. 529, 540, 545, 574-576, 585-586, 593n, 599, 628, 658n, 660n, 662n, 666n
Bonometti, G. B. 15n
Bonta, S. 10, 108, 294, 545n, 621n, 624n
Boorman, S. 390n
Borgo, D. 358n, 360
Boroni, O. 546
Borra, C. 654n
Borromeo, C. 256, 425, 436
Borromeo, F. 276
Borroni, D. 616n
Borteli, A. 355
Boselli, A. 529, 574
Botero, G. 534n
Botteri, I. 173n
Bottigella, F. 637
Bottoni, E. 273n
Bouckaert, B. 264n
Bovicino, G. B. 639n
Bozzola, T. 432n
Bradshaw, M. C. 248n, 353n, 363n
Bramieri, F. 541
Bravusi, P. 456, 465, 468-469, 472, 477n, 478, 479n, 480-481
Bregoli, G. 456n
Bremond, H. 273
Brighenti, L. 494n, 546n
Brignolo, G. 633
Brover-Lubowski, B. 135n
Brown, H. M. 28
Bruhier, A. 428, 431n
Brumana, B. 419n, 422n-424n, 455n, 459n, 479n, 484
Brumel, A. 428, 454-455
Brunetti, D. 34
Bruni, F. 473n, 484
Bruschi, F. 257-258
Bruschi, G. 254-258, 267
Buccelini, A. 535
Bucigotto, A. 618n
Bukofzer, M. 35n
Buonavita, A. 352, 388
Burden, M. 266n, 599n
Burke, P. 227n
Burlini, A. 22, 26, 358n, 360
Burrows, D. 291n
Bussi, F. 210n, 213n, 215n-216n, 495n
Bussi, R. 476n
Bustaffa, F. 196n
Buzzi, P. F. 668n

Caciagli, M. 304n
Cadalora, C. 256
Caffi, F. 207n, 213n
Cafiero, R. 14n, 359n
Caimi, G. A. 177n
Caira, R. M. 174n
Caldara, A. 341
Caldwell, J. 247n
Callahan, J. 290
Calvi, G. 539

Calvi, L. 15n
Calvisius, S. 99

Campagnolo, S. 233n
Campari, P. S. 548, 663n
Canti, F. 646n, 651n, 654n
Canti, P. P. 576n, 600, 629, 651n, 654n, 656n-657n, 660n
Cantone, S. 365, 371, 583
Cantoni, I. 264n
Canuti, D. 121
Capece, A. 369, 371, 376
Capelli, G. M. 544
Capello, G. F. 14, 36-37, 40-41, 43, 354n, 358n, 359, 416n, 470, 471n, 473
Capilupi (Lovetti), G. 441, 445, 468-469, 476-478, 479n, 480-481
Capocci, A. 376
Cappelli, G. 492n
Capra, M. 498n, 570n
Capretti, A. 416, 439
Caraci Vela, M. 15n, 180n, 411n, 616n
Carafa, A. 259n
Carboni, F. 221n, 579n
Cardinali, A. 531n
Carissimi, G. 228n, 358n
Carli, G. 638n
Carlino, J. 356, 363
Carlo II d'Angiò 240n
Carlo V d'Asburgo, 300, 521
Carlo VI 335
Carter, S. 288n, 294n, 340n
Carter, T. 10n
Carteri, T. 639
Casadei Turroni Monti, M. 236n
Casali, G. 421n, 470n-471n, 479n, 651n, 667n
Casati, G. 287, 288n
Casentini, M. 581
Casimiri, R. 446n, 459n, 484
Casini, G. M. 363
Casolo, G. F. 183-184
Casoni, L. 198n
Cassiani, G. 457n
Cassina, C. 189
Castellani, G. 264n
Castelli, G. B. 494n, 522, 532
Catelani, A. 441, 460, 469n
Cattaneo, E. 223n, 233n
Cattaneo, F. 258, 259n
Cattin. G. 239n, 241n-242n
Catto, M. 273n
Cavaccio, F. 632n
Cavaccio, G. 18, 479, 633
Cavalieri (de'), E. 353n
Cavalieri, G. 592n
Cavalli, A. 544
Cavalli, F. 207-217, 493
Cavallini, I. 24n
Cavanni, F. 355, 361
Cavazzoni, G. 255n, 256
Cavicchioli, C. 172n
Cazzati, M. 354, 361, 385-386
Cecchinelli, C. 551n
Celani, G. C. 633
Celaschi, S. 494n
Cerati, A. 541n
Ceresoli, J. 304n
Ceriotti, L. 551n
Cernezzi, C. 190
Cerrini, G. D. 121
Cesano, B. 373
Cesena (Biondi), G. B. 582
Cesi, P. 354, 361
Cesti, A. 290
Chafe, E. 135n
Chaikin, K. A. 291n
Charteris, R. 24n
Chegai, A. 550n
Cherubini, G. 195
Chiarelli, A. 411n

Chievini (Chievino), F. 529, 592n, 628n, 659n
Chinelli, G. B. 492, 494
Chittolini, G. 172n
Christensen, T. 136n, 144n
Ciampini, G. G. 174
Ciceri, C. 200
Ciliberti, G. 338n, 419n, 422n-424n, 428n, 431n, 436n, 449n, 455n, 458n-459n, 463n-464n, 466n, 479n, 484
Cima, G. P. 616
Cipolla, C. M. 571n
Cistellini, A. 171n, 175n, 181n
Clark, P. 571n
Clemente VIII 225, 547
Clemente X 225n
Clerici, C. 539
Clerici, G. 544n
Cochi, B. 305n-306n
Coda, F. 15
Cole, M. 353n
Colla, M. 551
Collarile, L. 436n
Colleone, G. 620
Collins Judd, C. 136n
Colloredo, G. 336
Colloredo, L. 177
Colombani, O. 583
Colombi, G. B. 595n
Colonna, G. P. 142n, 361, 386
Colzani, A. 10n, 14n, 18n-20n, 182n, 222n, 263n, 350n, 371n, 413n, 450n, 462n, 492n, 494n, 498-499n, 502n, 527n, 530n, 545n, 569n, 572n, 599n, 603n, 624n
Comi, G. 420
Compère, L. 428
Consilium, J. 428
Contarino, R. 174n
Conti, B. 576n, 629
Conti, G. M. 629
Contino, G. 256-257, 416n, 422, 427, 432-433, 435-436, 438n, 464
Corelli, A. 135n
Cornale, L. 46
Cornazzani, P. 522-523
Corradini, F. 425n, 432n, 446n, 485
Corradini, N. 17-18
Correggio (Allegri, A.) 524
Corsi, B. 17, 541
Corsi, C. 242n
Cortellini, C. 470-471n, 476
Corvo, G. B. 373
Cossa, V. 479n
Cossoni, C. D. 354, 361
Cotta, L. A. 288
Coudemburghe (de), J. 300
Courbat, M. 282n
Cramer, E. C. 349
Crawford, D. 349n, 411n
Crivelli, G. B. 625n
Croce, G. 216-217n, 357, 374, 583
Crook, D. 371
Crosatti, R. 171n
Crotti, A. 22, 26, 30-32
Cruz, J. (de la) 272
Curti, D. 233n, 241n
Cusani, F. 552
Cusick, S. 416n, 417n

Da Col, P. 412n, 460
Da Erba, A. M. E. 533
Da Mareto, F. 525n
D'Accone, F. 242, 363n, 418n-419n, 433n-434n, 438n, 446n, 450n, 455n, 459n, 461n, 473n, 479n, 485
Dalhaus, C. 135n
Dall'Olio, E. 522n
Dalla Nave, E. 531
Dalla Nave, G. 531
Dalla Vecchia, P. 242n

Dallasta, F. 533n, 551n
Dalmasoni, G. 620, 626n, 633n
Damilano, P. 530n
Daolmi, D. 354n, 503n
Dassenno, F. 263n
Davidson, N. S. 571n
De Luca, G. B. 174
De Lucca, V. 221n, 579n
De Monte, V. 574
De Pasquale, M. 9n,
De Silva, A. 428, 431n
Dean, J. 418n, 432n, 438n, 455n, 457n, 459n, 485
Dehò, V. 281n, 282n
Del Porto (Magnanino), G. B. 439
Delcorno, C. 276n
Delfino, A. 39n, 229n, 265n
Delin, O. R. 304n
Della Ciaia, 358n
Della Gatta, G. 417
Delle Notti, G. 120
Dentice, F. 363n
Despres, J. 428, 431n, 432, 454
Di Marzo, P. 304n
Di Pasquale, M. 606n
Dillen, G. 529, 535, 538, 552, 570, 577
Diruta, G. 261n, 262
Ditchfield, S. 233n
Dixon, G. 11n
Dodds, E. R. 550n
Dodi, S. 644n
Doglio, M. L. 276n
Donà, M. 302-303
Donati, C. 172
Donati, I. 27, 38
Dondi, A. 412n, 422n, 441n, 469n
Dorico, V. 417
Dosio, C. 573n
Dosio, O. 573n
Draghi, A. 533-534, 551
Drei, G. 521
Drescher, T. 340n
Durante, S. 445n, 498n, 601n

Eichhorn, H. 24n
Eitner, R. 491n
Emans, R. 108n
Emiliani, A. 271n
Engelbrecht, C. 24n
Engelhardt, M. 221n
Erba, A. M. 187, 190, 194, 197
Ercole Gonzaga. 425
Ercole II d'Este 425
Essenga, S. 428
Eun Ju Kim, A. 222n
Everett, P. 336n

Fabbri, P. 215n, 476n
Fabi, G. A. 574
Fabiano, A. 214n
Fabianska, Z. 411n
Fabrini, G. 502n
Fabris, D. 498n
Fabris, G. A. 637
Facchin, F. 242n
Faccone, P. 257
Fagnani, C. M. 502
Falconieri, A. 574n
Falusi, A. 363
Fangarezzi, R. 437n
Farina, C. 598, 642n
Favalotti, P. 456n
Favoriti, A. 198n
Feci, S. 437n
Federici, D. 202, 203n
Federighi, M. 418
Feininger, L. 228n, 239
Feliciani, A. 479n
Fellerer, G. 291n, 293n-294n
Fenlon, I. 215n, 254, 255n, 257n, 264, 417n, 421n, 454n-455n
Ferdinando Gonzaga 535n
Ferrante Farnese 520n, 522

Ferrari, A. 536
Ferrari, B. 574n
Ferrari, F. 17n
Ferri, L. 386
Festa, C. 431, 433, 435, 438, 443n
Festa, G. 276n
Fétis, F. J. 491n, 535n
Févin (de), A. 428
Fiamengo, F. 376
Ficola, D. 221n
Filago, C. 24, 30, 209
Filippo II di Spagna 519, 543
Filippo III d'Asburgo 520
Filoramo, G. 273, 274n-276n
Finatti, G. P. 501n
Finetti, G. 375
Fiocchi, C. 275n
Firpo, M. 273
Flamm, C. 221n
Floriani, G. 266n
Fogelberg Rota, S. 174n
Fogliani, G. 428, 432, 443
Fogliani, L. 428, 432, 443
Fonghetti, P. 416n, 470, 471n, 473-474
Fontana , Giovanni (tenore) 660n, 662n
Fontana, Giovanni (cornetto) 536-537, 625, 667n
Fontana, G. B. 14, 46
Fontanesi, F. 494n
Fontei, N. 207
Forcella, V. 188n
Fornari, G. 19n
Forni, G. 276n
Forni, M. 422n
Forni, U. 263n
Foscarari, E. 436, 437n
Fragnano, G. 552, 581n, 656n
Francalanza, G. 625n
Franceschini, M. A. 121
Francesco Gonzaga 255, 264n
Francesco, G. A. 374
Franchi, S. 176,177n, 424n, 446n, 477n-478n
Franklin, H. A. 31n
Franzoni, A. 23, 264n, 267n
Freddi, A. 24n, 470,471n, 474, 637
Frescobaldi, G. 99, 101-102, 266-267
Frey, H. W. 413n
Fumaroli, M. 272
Funcone, P. P. (da Fumone) 257
Fux, J. F. 338, 341

Gabrieli, A. 372-373, 457n, 458, 460, 466
Gabrieli, G. 14-15, 24, 32, 37, 46-47, 457n, 458, 460, 466, 479n
Gabrielli, D. 502n
Gabrielli, G. 242n, 245n
Gadaldini, F. 440
Gaddi, G. 493n
Gaffurio, F. 241
Gagliano (da), G. B. 480
Gagliano (da), M. 363
Gagliardi, I. 273n
Gaibara, E. 619
Galilei, V. 353
Gallarani, M. 337n
Gallerano, L. 637
Galli, A. 529, 574, 593, 629
Galli, M. 521n
Gallico, C. 521n, 579, 584
Gallo, F. A. 242n
Gallo, G. 15
Gallus (de Monteregali), E. 428
Gambassi, O. 412n, 601, 603n, 615n, 619n, 622, 658n
Garbelotto, A. 637n
Gardair, J. M. 174n
Gardano, A. 372, 425, 439, 446n, 543
Gargieria, A. 493n

Gargiulo, P. 233n
Garsi, D. 574n
Garsi, S. 574n
Gaspari, G. 391n-392n, 394n-396n, 399n-401n, 406n-407n, 460, 491n
Gasparini, F. 143-144, 145n
Gastoldi, G. G. 258, 260, 264n, 267
Gätjen, B. 340n
Gauli, G. B. 119
Genet (Carpentras), E. 428, 431n, 432, 438
Gentileschi, O. 121
Germani, G. 629
Gerson, J. 274, 275n, 280n
Gesualdo, C. 363
Getz, C. 338n
Ghezzi, I. 355, 361
Ghidoni, P. 491
Ghizzoli, G. 620n
Giacobbi, G. 33
Giacobetti, P. A. 365
Giacomelli, G. 233n, 412n, 446n, 450, 452, 453n, 480n, 486
Gianturco, C. 176n, 221n, 233n
Ginzburg, C. 227
Giordani, C. 19n
Giovannini, C. 412n, 476n
Giuliani, V. 282
Giulio II 300
Glixon, J. 295
Glover, J. 207n, 210n-211n
Glowotz, D. 444n
Gmeinwieser, S. 473n
Gnocchi, G. B. 586, 661n
Göllner, T. 378n
Gozzi, M. 224n, 232n-233n, 238n, 240n-242n, 245n
Gradella (Gardelli), G. 529, 574, 654n, 661n
Grandi, A. 14, 21, 30, 48, 584n
Graziani, B. 136n, 363
Graziani, T. 377
Grégoire, R. 222n
Gregori, A. 361
Gregorio IX 223
Gregorio XIII 224n
Grendi, E. 227n
Grillo, G. 479n
Gruber, G. 291
Guaitioli, P. 491
Gualdo Priorato, G. 304n
Guandalini, G. 420n
Guarnieri, G. 260n
Guazzi (Guazzo), E. 530, 552, 574, 585, 642n, 656n, 658n, 663n
Guercino (Barbieri, G. F.) 121
Guerrini, M. 232n
Guglielmo Gonzaga 254-258, 259n, 260, 265, 436
Guicciardi, B. 447
Guidetti, G. 237
Guidi, A. 493n
Guidoni, A. 416
Gusmeroli, E. 182n, 183
Gussago, C. 14, 33, 36, 42, 46

Ham, M. 433n-434n, 449n
Hamburger, J. F. 271
Harper, J. 223, 499
Harrach, R. 336
Hayburn, R. F. 293n
Haydon, G. 424n
Hesbert, R.-J. 499n
Hiley, D. 222n, 473n
Hofman, E. 99
Horsley, I. 35

Indulti, G. 412n, 440n, 461n, 465n-466n
Ingegneri, M. A. 16, 580
Innocenzi, A. 418n, 423n, 449n, 455n, 458n, 486
Innocenzo III 371

Innocenzo XI 172-201, 294
Isaac, H. 428
Isnardi, P. 444-445, 464, 467

Jachet (de) Berchem 442
Jachet da Mantova 422, 424-425, 428, 436, 438, 442, 464
Jacopone da Todi 300
Jeanneret, C. 101
João IV (don) 361-362
Johnston, G. S. 266n
Jones, P. 307
Jungmann, J. A. 272n

Karp, T. 232n
Kelly, T. F. 247n, 264n
Kendrick, R. 15n-16n, 279n, 301n, 350n-351n, 478n, 500n
Kennedy, A. R. 295
Kerle (de), J. 422-423, 425, 427, 436, 464, 479n
Knighton, T. 419n
Kokole, M. 469n
Kubieniec, J. 411n
Kurtzman, J. 24n, 27n, 39n, 41, 294, 354n, 359n, 371, 422n-424n, 427n, 450n, 458n, 462n, 473n-476n

La Fage (de), J. 428, 431n
La Rue (de), P. 428
Lalatta, F. 551
Lalia, G. 664n
Lambardi, C. 363
Lambertenghi, C. 187-188, 191
Lanfranco, G. M. 527
Lanzetti, A. 545n
Lappi, P. 14, 35-36, 43, 46-48, 385
Lasso (di), O. 371-372, 378, 421n, 466, 542, 579n, 580
Lattanzi, M. 222n
Lauro, A. 174n
Lauro, F. 639
Lazaro, I. 363
Lebrun, J. 428
Legrenzi, G. 107-114, 209, 291, 502n
Leikin, A. 136n
Leonarda, I. 287-296
Leone X 428, 431n, 454
Leone XIII 225, 226n
Leone, L. 526n
Leoni, G. 632n
Leoni, L. 14, 22, 37, 40-41
Leopoldo I 289n
Lester, J. 135n
Leuthold, A. 264n
Levi, G. 227n
Lewis, M. 372n, 391n-392n, 405n, 416n, 421n, 425n-427n, 433n, 449n
Lhéritier, J. 428, 431n
Liberali, G. 25n
Linati, G. 523
Lionnet, J. 446n, 475n, 486
Llorens, J. M. 418n, 433n
Lockwood, L. 436, 437n, 459n
Lodigiano, L. 592n
Loegel, J. 353n
Lomazzo, F. 15n, 302
Lombardi, A. 569n, 599n
Lonati, G. A. 615n
Longatti, M. 180, 182n, 201n
Lorenzo il Magnifico 431n
Lotti, L. 468n, 469
Lovato, A. 241n-242n, 459n
Lovino, F. 530
Lucchi, M. 422n, 438n, 465n, 468n, 486
Lucenia, M. 542
Lucini, F. 547
Ludovisi, O. 668n
Luini, F. 574
Luisi, F. 228n, 233n, 530n

Lunelli, C. 228n
Luppi, A. 10n, 14n, 18n-20n, 182n, 222n, 263n, 350n, 371n, 413n, 450n, 462n, 492n, 494n, 498n-499n, 502n, 527n, 530n, 545n, 572n, 603n, 624n
Luzzaschi, L. 262n
Lyonnet, J. 12n

Mac Donald, J. A. 107
Macchiarella, I. 248n
Macchio, G. 337
MacClintock, C. 263n
Madricardo, C. 209n
Madruzzo, C. 427, 436
Magatti, G. A. 183, 185, 186
Maggiani, S. 222n
Maggini, E. 392n-394n, 396n, 403n, 407n, 421n
Magnani, G. B. 545n
Magnasco, A. 336
Magni, B. 234n
Magni, F. 363-364
Magni, P. 644n
Mahling, C. H. 210n
Malaguzzi, F. 248n
Mâle, É 569n
Malena, A. 273n
Mammarella, A. 12n
Mannelli, C. 624n
Manzin, M. 263n
Manzoli, G. 263n
Manzolo, B. 463
Maragnini, T. 592n-593n
Marcello, B. 141, 146
Marchi, L. 446n, 486
Marchi, V. 638, 639n
Margherita d'Austria 521
Margherita Farnese 541
Mari, L. 263n
Maria d'Aviz 544
Marimò, G. 546, 629
Marín López, J. 419n
Marini, B. 387, 499, 501, 529, 549, 574, 585, 594, 642n, 662n, 665n
Marocchi, A. 569n
Marotta, G. M. 203n
Martinelli, G. 491-499, 501-504
Martinelli, L. 491-493
Martini, G. 493n, 524, 525n-528n, 541n, 570n, 579-584n, 646n
Martini, G. B. 145-146, 335-337
Martinotti, S. 350n, 538n, 568n
Marx, H. J. 353n
Masetti Zannini, G. L. 20n
Massaino, T. 364
Massimiliano Gonzaga 257
Materassi, M. 606n
Mattheson, J. 114n
Mayer Brown, H. 264n
Mazurowicz, U. 340n
Mazzaferrata, G. B. 502n
Mazzoli, F. 552n, 567n
Mazzucchi, P. A. 260n
Mazzucco, L. 14n
McClary, S. 135n
McGinn, B. 272
Meiarini, T. 263n
Meier, B. 99-100, 102-104
Melella, P. 419n, 444n, 455n, 458n-459n, 464, 486
Melgari, G. B. 586n, 657n-658n
Meli, E. 416n
Menato, M. 454n
Menatti, S. 183
Meneghetto, D. 626n
Menga, L. 242n
Menniti Ippolito, A. 172, 173n, 188n
Merula, T. 17, 584n, 599n
Merulo, C. 265, 428, 465, 526-529, 540n-541n, 543n, 545, 570, 582, 585, 642n
Merulo, G. 526, 543n
Messaghi F. 644n

Miccoli, G. 172n
Micheletti, G. 355
Migliorini, G. M. 256
Milizia, F. 117
Milleville, F. 363-364
Mischiati, O. 16n-17n, 19n-20n, 40n, 221n, 229n, 232n, 264n, 265, 416n, 419n, 423n, 425n-426n, 457n, 473n
Mitjana, R. 433n
Molinetti, E. 180
Mompellio, F. 24n, 398n, 405n-406n
Monacelli, F. 200n
Monaldeschi, M. 459n
Mondadori, A. 441, 452
Monferrato, N. 207, 209, 214, 216
Mongini, C. 275n
Monson, C. A. 19n, 279
Montagna, D. M. 304
Monte (da), F. 99, 103
Montecchi, G. 431n, 457n
Montella, D. 362, 365
Monteverdi, C. 17, 21, 23, 32, 46, 211, 214-216, 261n, 287, 476, 584n
Monti, G. 354, 363
Monticelli, P. 288n
Monza, L. 304n
Moore, J. H. 207, 208n-211n, 214n, 216n-217n, 452n
Morales (de), C. 416-421, 433-435, 437-438, 440n, 448, 454, 459, 464, 466-467
Morandino, G. 573n
Morando, G. B 639
Morano, F. 422
Morano, G. A. 422n
Morano, N. 422n
Morari, G. 633
Morelli, A. 171n, 177n, 181n, 264n
Morelli, F. 259n
Morello, G. 271n
Moreschi, G. B. 620n
Moretti A. 644n
Moretti, M. R. 180n, 181
Mori, G. A. 595
Morigia, P. 299n, 304n
Morini, A. M. 300n
Morlacchino, G.B. 573n
Morone, G. 436, 437n
Moroni, G. 222n, 224n-225n
Morsolino, O. 17-18
Mortaro, A. 10, 19, 416n, 469, 471n, 474-475, 583
Moulu, P. 428
Mouton, J. 428, 431n, 432
Mozanega, G. 532
Muratori, L. A. 465n
Murray, R. E. 572n, 577n-578n, 579

Nanino, G. B. 12n, 470n
Nanino, G. M. 258
Nascimbeni, S. 262n, 470, 471n, 474
Nasco, G. 433n
Navagero, B. 425, 436, 437n
Nazari, F. 174
Negri, G. 614n
Nelson, B. 418n
Nenna, P. 363, 369, 374
Neveu, B. 172, 175
Newcomb, A. 266n, 527n
Niwa, S. 570, 573n, 644n, 646n, 648n
Nocetti, F. 541, 546
Noone, M. 434n

O'Regan, N. 11n, 446n, 449n, 459n, 486
Odescalchi, B. (card. e papa Innocenzo XI), 172-201, 294
Odescalchi, C. T. 190
Odescalchi, L. 176, 187-188, 191, 193

Odoardo Farnese 541-542, 553
Ognibene, A. 535
Oliva, G. P. 119
Olivieri, A. 215n
Olivieri, G. 336n
Olivo, S. 494, 539, 544, 586, 599n
Orazi, A. 120
Orazi, G. 120
Oristagni, G. 373, 374
Orlandi, F. 259n
Orsi, P. F. 539
Orso, C. 572
Ortili, P. 580
Ortiz, D. 451n, 457n, 458, 467
Osio, A. 633, 634n
Ossola, C. 173n
Ottavio Farnese 425, 521, 529, 531, 533-534, 535n, 570- 571, 659n
Ottoboni, P. 201, 336
Over, B. 107
Owens, J.A. 426n, 445n, 500n, 601n, 637n

Padoan, M. 10n, 14n-15n, 18, 19-20n, 182n, 221n-222n, 226n, 263n, 265n, 350n, 359, 364n, 371n, 411n-413n, 423n, 427n, 435n, 446n, 449n-450n, 457n, 461n-464n, 466n, 468n, 474n-475n, 479n, 487, 492n, 494n, 498n-499n, 502n-503n, 527n, 530n, 538n, 545n, 549n, 568n-569n, 572n-573n, 579n, 584n, 593n, 598n-599n, 603n-604n, 611n-613n, 618n-620n, 623n-626n, 630n, 632n-635n, 637n, 651n, 656n, 658n-659n
Padoani, M. 639n
Pagani, A. 619, 622n
Paganuzzi, E. 639n
Palestrina (da), G. P. 99, 101, 103, 146, 428, 449-452, 459, 462, 463n, 464-466, 469n, 580
Palmartz (Palma), G. 529, 535-536, 552, 570, 572, 580, 592n, 644n
Palmartz (Palma), Orlando 529, 535-536, 552, 574, 585, 618n, 628, 660n
Palmartz (Palma), Ottavio . 644n
Pancaldi, E. 456n, 461n, 467
Panicata, F. 480
Paoli, M. P. 276n
Paolini, L. 281n
Paolo V 352n
Paolocci, C. 401n
Paolucci, F. 525, 569
Paolucci, G. 102, 135-148
Pariati, P. 338
Parisi, S. 258n-259n, 263n, 266n
Parmigiani, V. 447
Parmigianino (Mazzola, F.) 524, 528, 545
Parravicini, G. 188
Parravicini, G. A. 188n
Parravicini, L. 188n
Parrinello, R. 273n
Pascale, M. 419n, 446n, 450n, 452n, 467, 479n, 487
Pasini, S. 640n
Pasino, G. B. 385
Passadore, F. 20n, 24n, 26n, 107n, 208n-209n, 213n, 215n, 242n, 499n, 503n, 568n
Passarini, F. 502n
Pazzi (de), M. M. 276
Pecci, T. 362
Pelicelli, N. 491n, 521n, 539n, 567n, 568, 570n, 573n, 577n-578n, 585n-586n, 644n, 646n, 648n-651n, 660n, 663n
Pelikan, J. 299, 300n, 303n
Pellegrini, A. 529

Pellizzari, I. 263n
Pellizzari, L. 263n
Pelosi, A. 600n
Pelosi, C. 600n
Pelosi, F. 600n
Penet, H. 428, 431n
Penna, L. 143-144
Peri, J. 28
Perkins, L. 418n, 431n, 438n, 446n, 455n, 459n, 475n, 487
Perlowe, S. K. 271n
Perno, M. A. 640n
Peroni, S. 640n
Perrucchetti, S. 10n
Perti, G. A. 502n
Peruzzi, L. 420n
Petratti, C. 256n
Petrobelli, P. 242n, 445n, 601n
Petrucci, A. 201n
Petrucci, P. M. 171, 177, 197-200, 202
Peyronel Rambaldi, S. 412n, 437n
Pezzani, P. 258
Phalèse, P. 303, 378
Piccardi, C. 213n
Picchi, A. 179n
Piccinini, F. 421n
Pichioni, T. 644n
Picinelli, F. 302, 303n
Pier Luigi Farnese 520n, 521
Pierce, R. 606n
Pietschmann, K. 417n
Pio (Pii), F. 536, 538, 544, 618n
Pio V 225
Pio X 225
Piochi, C. 363
Pipelare, M. 428
Piperno, F. 19n, 31n, 33n, 550n
Pisani, R. 592n-593n
Pistolesi, L. 136n
Pistoni, G. 412n-413n
Pizzi, G. M. 654n, 657n-658n
Platini, C. 628n, 629, 634, 646n
Platini, O. 572n
Po, G. B. 178, 193, 195
Policci (Polizzi), G. B. 493n, 539, 544
Politi, G. 16n, 229n
Politi, I. 576n, 662n
Pomata, G. 279n
Poncini, F. 539, 544
Pongiluppi, L. 241n, 411n, 428, 431n, 440n-441n, 469n, 584n
Ponticelli, D. 592n
Ponzio, P. 433n, 527, 532-533, 572, 577, 579-580, 583, 592n
Porot, B. 136n
Porro, A. (beato) 303
Porta, C. 142, 428, 444, 451n, 463-464, 466-467
Porta, E. 25, 141
Porta, F. M. 186-187, 190, 192, 199
Powers, H. 99, 136n
Pozzi, G. 272n
Pratoneri, G. 462, 467
Previtera, M. 411n
Prevost, R. 499n
Prodi, P. 281n, 530n
Proja, G. B. 191
Prosperi, A. 273, 522n, 533, 544n, 586n
Prunières, H. 214n
Puliti, G. 469, 471n, 473, 540
Puricelli, G. M. 304
Puteo, C. A. 352, 388

Quaglia, G. B. 502n
Quantin, J. L. 173n
Quantz, J. J. 293
Quaquarella, P. P. 659n
Quinziani, L. 457n, 462-463, 467
Quondam, A. 571n

Rabassa, G. G. 259

Radicchi, P. 266n, 599n
Raffaello 271-272, 279
Raimondi, P. 184
Raineri, A. 599n
Raineri, G. B. 197
Ramiani, G. L. 570, 644n
Rampi, F. 222n
Rangoni, M. 545, 548
Ranuccio I Farnese, 519-520, 523-525, 529-532, 534-535, 538, 540-544, 546, 547n, 548, 551-553, 569, 571, 584n
Ranuccio II Farnese 492, 495, 525n
Rathe, K. 300n
Ratis, F. 178-187, 193
Ratti, B. 637
Ratti, C. G. 336
Raverio, A. 364
Reardon, C. 358n, 413n, 418n, 450n, 452n, 455n, 457n, 459n, 461n, 467, 470n, 472n-473n, 475n, 487
Rebello, J. L. 362
Recaldini, G. A. 197
Rees, O. 418n
Reilly, E. R. 293n
Reni, G. 118-119, 272
Rensi, D. 615n
Restani, D. 242n
Reynolds, C. 264n
Rezzonico, A. C. 177
Ricci (de), C. 276
Ricci, G. 188n
Ricci, M. 174, 192, 199
Ricci, P. G. 200
Ricciardi, A. 539
Riccio, G. B. 15, 30
Riccucci, G. 616n
Richafort, J. 428, 431n, 432
Richetti, F. 439
Riedlbauer, J. 473n
Righetti, M. 223n
Righini, D. 136n
Roberti, G. 625n
Robletti, G. B. 363, 376
Roche, J. 9n-10n, 19n, 23n, 25, 40, 111n, 450n, 477n, 479n, 498n-500n, 568n, 624n
Rodolfi, S. 413n, 465n, 487
Rogna, L. 257n
Rognoni Taeggio, G. D. 15, 16n
Rolli, O. 592n
Romani, M. A. 521, 548, 571n
Romano, G. 279
Romano, P. 594
Roncaglia, G. 411n, 416, 422n, 437n, 439n, 441n, 451n, 456n, 461n, 465n, 468n, 472n, 474n, 476n-478n, 480n
Ronchi, E. M. 301n, 304
Roncroffi, S. 411n, 413n, 419n, 434n, 449n, 463n, 473n, 479n, 487
Rondani, O. 644n
Rônez, M. 340n
Rore (de), C. 265, 421n, 425, 464, 482, 582
Rosa, M. 273
Rosati, P. M., 644n
Rose, G. 28
Rosini, G. 181
Rossetti, B. 241
Rossi, B. 613n
Rossi, D. 263n
Rossi, F. 208n, 213n, 242n, 568n
Rossi, G. (eredi) 262n, 267n
Rossi, G. B. 361
Rossi, O. 14n
Rossino, C. 301
Rostirolla, G. 19n, 179n, 259n
Rotta, S. 174n
Roussel, F. 428
Rovetta, G. 209, 212, 214, 216
Rovigo, F. 258, 265

Rozzi, R. P. 17n
Rubio, S. 433n
Rüegge, R. 461n, 465n
Ruffo, V. 416n, 422, 425, 436
Ruggeri, A. M. 192
Ruggeri, F. 232n
Ruini, C. 239n, 473n, 477n
Rusca, C. 182
Rusconi, A. 242n
Rushing-Raynes, L. 210n
Russo, P. 20n, 419n

Sabbadini, R. 551n
Sacco, B. 622n
Sacco, S. 470n
Sadie, S. 10n, 264n
Sala, M. 261n, 416n, 419n, 432n, 479, 480n, 487
Salvato, F. 567n
Salvietti, M. 186-187, 195
Saminiati, A. 288
San Bernardo da Chiaravalle 300
San Bonifacio 223
San Francesco d'Assisi 300
San Francesco di Sales 275
San Paolo 351
Sandal, E. 454n
Santa Teresa d'Avila 275
Sant'Agostino 280, 351
Sant'Ignazio di Loyola 275, 307
Sartore, D. 222n
Sartori, C. 24n, 398n, 400n, 401n-402n , 446n, 493n
Sartori, O. 477n
Sartorio, A. 216, 502n
Savonarola, G. 276
Scacchi, M. 148n
Scaccia, G. 539
Scalvo, B. 306n
Scaramazzo, A. 632n
Scarlatti, A. 291, 292
Scattigno, A. 276n
Schaefer, E. E. 228n-229n, 230n
Schedensack, E. 288n
Schedoni, B. 551
Scheibel, G. E. 114
Scheider, B. 233n
Schiavone, R. 411n, 428n, 440n, 451n, 465n
Schiera, P. 280n
Schiltz, K. 426n
Schmid, B. 378n
Schnitzler, R. 335
Schnoebelen, A. 473n, 475n
Schnoebelen, M. N. 294n
Schulze, H. 207n
Schutte, A. J. 273n
Schütz, H. 15
Scotia, O. 259n
Scotti, A. 242n
Scotto, G. 373, 426-427, 436n
Seifert, H. 335, 338n
Selfridge-Field, E. 30, 210n-215n
Sermisy (de), C. 428
Serra, M. 583
Sesti, V. 257
Setti, A. 447n
Seydoux, F. 264n
Sforza Pallavicino, A. 569n
Sforza, F. 260n
Sherr, R. 247n
Shreurs, E. 264n
Signoretti, A. 470-471, 473n, 474, 476, 479
Signorotto, G. 173, 182, 183n, 198n
Silbiger, A. 231n, 266n
Silingardi, G. 444, 464
Silvani, G. A. 355, 361, 363, 370
Silvani, M. 355, 363
Simms, B. 135n
Simonetti, L. 210
Sirleto, G. (cardinale) 224n
Skinner, G. 434n
Smither, H. E. 171n

Soderini, A. 15, 16n
Soglian, P. M. 18n
Soldati, S. 259n
Somis, G. L. 336
Soprani, R. 336n
Sorbi, M. 437n
Soriano, F. 369
Sottile, G. B. 374
Sozzini, M. 175
Spaccini, G:B: 456, 476
Spagnoli Rusca, F. 179, 185, 200
Spagnolo, A. 613, 614n, 638n
Spaziani, C. 525
Speciani, C. 569
Speck, C. 171n
Spinelli, A. G. 492
Staffieri, G. 176n
Stefani, G. 228n
Stefanini, G. B: 450-452, 468, 472, 477-478, 480, 583
Steffan, C. 172n, 201n, 422n
Steffani, A. 186
Stella, V. 358n
Stevenson, R. 419n, 433n
Stivori, F. 416n, 457n, 462-463n, 467
Stradella, A. 228n, 291
Stroppa, S. 172n
Strozzi, G. 367, 369, 371
Suardi, V. 258
Sudati, C. F. 539
Surian, E. 207n

Tacchi Venturi, P. 200n
Taddei, F. 411n
Tagliavini, L. F. 228n-229n, 264n
Tarditi, P. 11
Tarrini, M. 401n
Taruskin, R. 135n
Thurstaon, H. 350n
Tibaldi, R. 10n, 14n-17n, 30n, 41n, 180n, 229n, 236n, 359n, 411n, 461n, 465n-466n, 616n
Timms, C. 186n
Tinosi, A. F. 305n
Tirro, F. 432n, 488
Tocci, G. 521n
Toffetti, M. 412n, 452n, 488, 603n, 611n-612n, 615n-616n, 651n
Tomasi, G. M. 176n
Tonalli, F. 214
Toni, A. 651n
Tonnina, F. 257n
Tonnolini, G. B. 416n, 470-471n, 474
Torchi, L. 27n
Torelli, D. 11n, 19n, 229n-230n, 233n, 236n, 238n-239n, 241n, 245n, 248n, 411n, 450n, 469n, 474n, 498n, 499, 500n, 501, 503n
Torelli, G. 143-144
Torelli, P. 584n
Tornioli, M. 461n
Torti, L. 470, 471n, 473, 476
Towne, G. 18, 229n
Tradate, A. 365
Trambaglio, A. 529, 574, 629, 655n
Triacca, A. M. 222n
Truchsess, O. 436
Tucci, N. 529n
Turco, B. 614n
Turrini, G. 426n, 438n, 488

Uccellini, M. 469n, 493n
Uliassi, G. 202-203
Urbano VIII 223
Urchueguía, C. 418n
Usper F. 479n

Valdés (de), J. 273
Valentini, V. 447
Valier, A. 638n
Valier, M. 604n
Valla, G. 620

Vanscheeuwijck, M. 354n
Varotto, M. 437n
Vasoli, C. 534n
Vecchi, Orazio 10, 411n, 416, 427n, 428, 432, 439-441, 443, 447, 450, 451n, 455-458, 460-461, 465-469, 477n, 478, 480
Vecchi, Orfeo 372-373
Vecchiato, F. 604n
Veluti, O. 654n, 668n
Veluti, P.P. 656n, 663n
Verdelli, F. 572n, 577, 644n
Verdelot, Ph. 428
Verdina, P. 639n-640n
Verdon, T. 233n
Verga, M. 173n
Verovio, S. 262n
Vetro, G. N. 521n
Viadana, L. 11, 22-23, 34, 244-245, 248, 261-262, 352-353, 362, 365, 381, 383, 385, 388
Vicentini, G. 260
Vicini, E. P. 431n, 440n, 457n
Victoria (de), T. L. 369, 446-448, 450, 464, 466-467, 542
Vigarani, G. 567n
Vigone, F. 302n
Villani, G. 543
Vincenti, A. 261n-262n, 357, 361, 363
Vincenti, G. 362, 364, 473n
Vincenzo Gonzaga 541n
Vinci, P. 428
Vio, G. 213n
Viola, G. D. 363
Viola, L. 592n
Virchi, B. 263n
Visceglia, M. A. 173n
Vitolo, A. 354n
Vitta, G. B. 194
Vivaldi, A. 343
Volpe, G. 212
Wagstaff, G. G. 349n
Waldburg (von), O. T. 423
Walker, P. M. 147n
Walker, T. 207n
Ward, L. H. 294n
Warner, M. 300n, 303n
Warren, J. L. 291n
Weidinger, U. 136n
Weil, M. S. 364n
Wert (de), G. 99, 103, 257n, 258, 264
Wiel, T. 213n
Wiering, F. 136n
Willaert, A. 99, 371, 428
Wing, H. J. 37n
Wittkower, R. 271n
Witzenmann, W 457n, 479n, 488
Wright, C. 135n

Zagani, F. 668n
Zagnoni, P. 281-282
Zallamella, P. 428
Zamberlani, G. 619
Zanetti, D. 592n
Zanetti, F. 446n
Zanetti, G. 628n, 629
Zanetto, L. 362
Zanforti, G. 613n
Zaninelli, G. 613n
Zanini, T. 469
Zanotti, G. A. 456n
Zappella, G. 454n
Zarlino, G. 148
Zarri, G. 271n, 273n, 275n-276n, 279n, 281n
Ziani, P. A. 209, 214
Zibramonti, A. 259n
Ziino, A. 221n, 579n
Zivelonghi, G. 567n
Zomparelli, E. 259n

INDICE

RODOBALDO TIBALDI, *Strumenti e forme strumentali nel mottetto italiano del primo Seicento: alcune riflessioni. Con una nota su* Incipite Domino *di Pietro Lappi* pag. 7

PIOTR POŹNIAK, *Palestrina – Frescobaldi. Una melodia – due modi* » 97

REINMAR EMANS, *Geistliche und weltliche Stilelemente in Giovanni Legrenzis «Acclamationi divote a voce sola» op. 10* » 105

DONATELLA MELINI, *Glorie, estasi e visioni: la raffigurazione musicale nell'arte sacra barocca* » 115

GREGORY BARNETT, *Lo stile tonale seicentesco nella teoria settecentesca di Giuseppe Paolucci* » 133

FRANCESCO BUSTAFFA, *L'oratorio di Papa Odescalchi. La congregazione filippina di Como e la musica* » 169

FRANCESCO PASSADORE, *Francesco Cavalli: una carriera marciana* » 205

DANIELE TORELLI, *«*Cantores inchoent sequentem antiphonam*». Canto piano e canto figurato nella liturgia quotidiana tra Cinque e Seicento* » 219

LICIA MARI, *Prassi esecutiva nella Cappella Palatina di Santa Barbara in Mantova: alcune riflessioni* » 251

GABRIELLA ZARRI, *La preghiera in convento nell'età barocca: tra norma ed esperienza* » 269

STEWART CARTER, *Musical Form and Liturgical Function in the Late-Seventeenth-Century Motet: The Case of Isabella Leonarda* » 284

CHRISTINE GETZ, *«Vox turturis audita est in terra nostra»: meditare sui dolori della Madonna Addolorata* » 297

HERBERT SEIFERT, *Don Ignazio Balbi,* Milanese Dilettante*, And His Oratorio della Madonna de Sette Dolori, Dedicated to Emperor Charles VI* » 333

JEFFREY KURTZMAN, *Printed Italian Music for Matins and Lauds Throughout the Year and Other Services in Holy Week, 1544-1725* » 347

LORENZO PONGILUPPI, *Libri musicali tra Cinque e Seicento presso la Cappella del Duomo di Modena: studio bibliografico e osservazioni sul repertorio* » 409

LAURA BRIGHENTI, *I* Musicali Concerti *(1676) di Giorgio Martinelli, «Musico dell'Altezza Serenissima di Ranutio Secondo Duca di Parma»* » 489

GIUSEPPE MARTINI, *Politica in cantoria. Lineamenti e modelli di studio per un'interpretazione della musica sacra nel ducato di Ranuccio I Farnese (1592-1622)* » 517

MAURIZIO PADOAN, *Organici in Santa Maria della Steccata (1582-1630) e contesto padano. Un'indagine comparata* » 565

INDICE DEI NOMI » 681