

BASILICA PALATINA DI S. BARBARA IN MANTOVA

ANTIQUAE MUSICAE ITALICAE STUDIOSI  
A.M.I.S. - Como

*Una città nella cultura europea.  
Mantova e la musica sacra tra Rinascimento e Barocco*

XVIII CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI MUSICOLOGICI

*Mantova, Conservatorio di Musica  
"Lucio Campiani"  
giovedì 7- sabato 9 luglio 2022*

## ABSTRACTS

**GREGORY BARNETT**, Rice University - Houston  
*Modal Design in Monteverdi's Missa 'In illo tempore'*

Scholars have noted how Monteverdi's demonstration of a polished *prima prattica* in his *Missa 'In illo tempore'* effectively rebutted Artusi's earlier criticisms. Those criticisms included not only matters of dissonance treatment and written-out embellishments, but also modal coherence; yet little has been said about mode and Monteverdi's *Missa*. Indeed, major studies of modal composition in Monteverdi's music by American scholars Eric Chafe ("the modal-hexachordal system") and Susan McClary ("modal subjectivities") pass over the *Missa 'In illo tempore'* specifically and Monteverdi's sacred music in general. And what has been said about tonal organization in the *Missa* has pointed up its seemingly modern, C-major profile. This paper argues the contrary, that Monteverdi's *Missa* reveals a detailed and self-conscious modal design, imitating precepts found not only in the modal theory of Gioseffo Zarlino, but also an approach toward fugal composition that was, by the early seventeenth century, being rationalized as distinctively modal. The discussion takes its point of departure from the remarks made about the *Agnus Dei* of the *Missa* by Giovanni Battista Martini in his *Saggio fondamentale pratico di contrapunto fugato* (1775): Martini's observations on Monteverdi's music point to its modal design. The further evidence for this lies in Monteverdi's selection of Gombert's motet, based on the nature of its motifs, and how Monteverdi treated that material in his crafting of the fugal subjects and answers, cadence points, and vocal ranges in the *Missa*. The broader aim of this paper is to expand our understanding of Monteverdi's response to Artusi's criticisms by showing him carefully working out the theoretical precepts of modal polyphony in addition to those of *prima prattica* counterpoint. Beyond its impact on the story of Monteverdi versus Artusi, modal design in the *Missa 'In illo tempore'* illustrates the function of the modes as emblems of probity and tradition in Monteverdi's era.

**JONATHAN BERGER**, Stanford University  
with JONATHAN ABEL, TALYA BERGER, ELIOT CANFIELD-DAFILOU & LICIA MARI  
*Musical characteristics of the acoustics of Santa Barbara*

The Basilica Palatina di Santa Barbara was a crowning nexus of Guglielmo Gonzaga's plans for making Mantova a center for sacred music embodying his own vision of adapting to Tridentine reforms. The Duke chose and worked with the architect, Giovanni Battista Bertani on the non-standard architectural layout of the church. Guiglielmo's chosen organist, Cavazzoni oversaw the selection, placement, and voicing of the Ategnati organ. The Duke selected composers and performers, and, himself, composed music for the church. This paper considers the acoustical characteristics of Santa Barbara in relation to these other musical features including music specifically composed for the church, the organ, and situation of performers. We conjecture that the design of the church, its organ, and the composition of its music suggest thoughtful integration and harnesses the acoustical features of the basilica.

**PAOLA BESUTTI**, Università di Teramo  
*Oratori e devozioni musicali a Mantova nel Settecento: luoghi e testi*

**MADDALENA BONECHI**, Conservatorio "Cesare Pollini", Padova  
*«Col corpo in terra, e l'anima in Paradiso». Musiche e virtuose nelle chiese medicee di Santa Felicita e di San Nicola*

Il contributo prende in esame alcune delle pratiche musicali devozionali che i Medici vivevano e promuovevano a Firenze nella loro parrocchia fiorentina, la Chiesa di Santa Felicita, nonché analogamente, nella Chiesa di San Nicola di Pisa. Accanto ai luoghi di culto più celebri, i granduchi frequentavano infatti anche chiese di minor rilievo nel tessuto cittadino e sociale, ambienti maggiormente riservati e deputati a una religiosità più quotidiana. Tali chiese si costituivano come una sorta di spazi 'protetti', fisicamente collegati alle dimore dei regnanti attraverso dei corridoi sopraelevati (quello vasariano, nel caso fiorentino) che li congiungevano direttamente o alla corte o ad altri edifici dei granduchi. Relativamente al primo venticinquennio del Seicento, i *Diari* della corte tenuti da Cesare Tinghi, aiutante di camera di Ferdinando II de' Medici, descrivono complesse esecuzioni di musica sacra a tre o quattro cori che si svolgevano durante la Settimana Santa (in particolare nel giorno del mercoledì Santo) negli spazi architettonici di Santa Felicita e di San Nicola, luoghi ove la famiglia granducale era solita recarsi in ritiro nei giorni precedenti la Pasqua: tali esecuzioni videro come protagoniste anche alcune delle più note virtuose attive alla corte medicea, le quali, diversamente dai cantori e dagli strumentisti, che occupavano la parte bassa di questi ambienti, si disponevano in quella sopraelevata, lungo il corridoio. Stando alle fonti, proprio la voce delle cantanti, pur abitando lo 'spazio proibito' della chiesa, sembrava costituire il centro peculiare dell'esecuzione musicale, facendosi tramite tra Cielo e terra. A partire dagli studi ancora parziali compiuti sia in ambito architettonico sia in ambito archivistico, il presente intervento mira a ricostruire quali fossero le caratteristiche architettoniche e acustiche di queste chiese, la disposizione di cantanti e strumentisti, le ragioni di tali scelte, nonché le complesse funzioni e le molteplici valenze simboliche legate alla rappresentazione del potere granducale cui veniva asservito l'evento sonoro.

**STEWART CARTER**, Wake Forest University – Winston-Salem  
*The Trombone and Its Performance Practice in Northern Italy, 1550–1650*

Early works of art relating to the trombone show the instrument playing in a variety of contexts and in a variety of instrumental combinations; they also reveal important physical characteristics of the instrument, some of which have been largely overlooked. The depiction of the trombone in Lodovico Carracci's *Il paradiso* (Bologna, Church of San Paolo, ca. 1616), for example, is remarkably detailed, showing an additional coil of tubing between slide section and bell section, probably intended to lower the instrument's pitch by a minor third. This is a feature is seen in many other paintings from this period, as is the distinctive position of the trombonist's right hand on the moveable slide-stay. Music treatises of this era also reveal a great deal about performance practices relating to the trombone. Aurelio Virgiliano's *Il Dolcimelo* (ms, ca. 1590), for example, provides the earliest indication that early players thought of the trombone as having four diatonic positions, rather than the seven chromatic positions of the modern instrument. Giovanni Maria Artusi (*L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, 1600) is the only writer of the time to offer specific information about articulation for the trombone. In the century between 1550 and 1650 the trombone was one of the most widely used "monophonic" instruments in northern Italy. It was an extremely versatile instrument, capable of playing forcefully out of doors in the *alta* band, but equally adept at blending with voices and softer instruments in sacred music, opera, and chamber music. Through an examination of contemporary documents and works of art, my paper reveals important information about the physical characteristics of the trombone and performing practices related to it.

**MASSIMILIANO CENZATO**, Diocesi di Mantova  
*Liturgie a confronto nella Mantova ducale del XVII secolo*

Con la fondazione della basilica palatina di S. Barbara (1565), la costituzione di un capitolo presieduto da un abate, la dipendenza diretta dal papa e non dal vescovo della diocesi, l'elaborazione di una liturgia propria definitivamente approvata nel 1583, nelle chiese di Mantova, nella seconda metà del XVII secolo, convivono la tradizione romana e la "nuova" voluta dal duca Guglielmo. L'intervento intende mettere a confronto le due liturgie, nell'ambito della stagione complessa e ricca di fermenti del Concilio di Trento.

**LUIGI COLLARILE**, Schola Cantorum Basiliensis FHNW – Hochschule der Künste Bern BFH  
*Musica polifonica nei libri corali della Cappella Ducale di Venezia: nuovi frammenti e qualche ipotesi*

Nell'ambito del restauro a cui il fondo dei libri corali con musica polifonica della Cappella Ducale di Venezia, dal 2014 patrimonio UNESCO, è stato sottoposto, sono emersi alcuni frammenti, appartenenti a una precedente fisionomia dei supporti oggi conservati o a libri corali andati dispersi. Scopo di questo contributo è quello di presentare e discutere i materiali emersi, in grado di gettare interessanti prospettive sulla storia materiale del fondo. La loro analisi ha permesso di individuare significative tracce della sostanziale revisione a cui il repertorio musicale specifico della Cappella Ducale è andato incontro a seguito della modifica del cerimoniale sonoro, avviata nel 1766 dall'allora maestro di cappella Baldassare Galuppi. Il confronto con le informazioni fornite dall'inventario steso nel 1720 da Marchio' Angeli, custode dei libri musicali marciani, permette di riflettere non solo sull'entità delle perdite a cui il fondo è andato incontro, ma anche sulle tracce di repertori più antichi oggi ancora conservati.

**CINZIA CREMONINI**, Università Cattolica - Milano  
*Corte, cerimoniali, politica, cultura nei secoli XVII-XVIII*

**MARIATERESA DELLABORRA-MARIA CECILIA FARINA**, Conservatorio di Milano, Centro di musica antica-Fondazione Ghislieri  
*Presenze e stili nelle chiese di Pavia durante il XVIII secolo*

La storia della cappella musicale del duomo di Pavia, recentemente ricostruita dalle scriventi, durante il periodo barocco rivela un'intensa attività creativa da parte dei vari maestri di cappella che, prima ancora di utilizzare brani di repertorio, si preoccupavano di comporre espressamente le musiche da eseguire in occasione delle varie funzioni.

Attraverso le composizioni pervenute e conservate nel fondo musicale dell'archivio del seminario vescovile, si evidenzieranno le caratteristiche salienti delle opere composte dai maestri di cappella o organisti attivi nel duomo e in altre chiese cittadine – Gerolamo Gazzaniga, Giovanni Maria Bianchi, Giovanni Sampietro, Domenico Scagni, Raimondo Mei – ponendole talora in raffronto con altre coeve per rimarcare la peculiarità delle occasioni in cui le stesse furono eseguite. Dopo la disamina complessiva del repertorio utilizzato in specifici contesti, l'analisi si concentrerà sulla forma dell'inno, la più consistente nel fondo e probabilmente la più significativa in quanto utilizzata non soltanto all'interno della liturgia, ma anche per rituali esterni, esclusivi dell'ambiente pavese.

**REINMAR EMANS**, Universität Hamburg  
*Clemente Monari e la corte di Brunswick*

L'intervento prende in esame la figura di Clemente Monari, il quale nel 1692 da Modena si è recato a Brunswick, dove è diventato Maestro di Cappella. Purtroppo esistono solo pochissimi documenti archivistici per il periodo dal 1680 fino al 1720. Così anche nella letteratura si trovano solo le informazioni riportate da Friedrich Chrysander (1863). Stranamente non si trova la voce Monari nel nuovo MGG. Nonostante i rari documenti, si può evincere che, all'arrivo di Monari a Brunswick, vi erano problemi fra il Maestro di Cappella Johann Sigimund Cousser e il librettista Christian Bressand, tali che la produzione di opere era ferma, ma entrambi mantenevano le loro funzioni. Così per Monari si crea una nuova posizione, quella di Maestro di Cappella di Camera. Similarmente si impiegava alla corte di Brunswick come soprannumerario il librettista Flaminio Parisetti da Modena. Sembra che ambedue avessero già collaborato a Modena, da dove hanno portato alcune arie dal'opera "Eteocle e Polinice" del Legrenzi, oppure – più corretto – del Gianettini, che aveva diretto la rappresentazione nel anno 1690 a Modena. A Brunswick, quindi dovevano apparteemente riempire la lacuna nel campo dell'opera. Nella Staatsbibliothek di Berlino è conservato un manoscritto con alcune composizioni sacre di Monari, le quali sono quasi sconosciute. Il manoscritto apparteneva alla collezione di musica di Georg Österreich, che era impiegato a Wolfenbüttel nell'anno 1687 come cantante e nel 1689 era stato nominato Maestro di Cappella a Gottorf, ma cantava anche nelle opere a Brunswick. La sua collezione è confluita come parte importante nella grande collezione di Heinrich Bokemeyer: questo fa ritenere che le composizioni di Monari siano state composte durante la sua permanenza a Brunswick. Si intende quindi esaminare tale manoscritto nel contesto della situazione e delle attività musicali della corte di Brunswick.

**MICHELANGELO GABBRIELLI**, Conservatorio di Como  
*Diversità di scelte modali e pluralità di stili in due raccolte di Pietro Lappi*

Nell'Archivio musicale del Duomo di Como si conserva, mutila e in *unicum*, la raccolta di Pietro Lappi *Messa et Responsori con tutti gli Salmi Così del Vespro, come delli Notturni, e Laudi per gli Morti à 4. Voci* (Venezia, 1625). Fra le numerose raccolte polifoniche di Lappi questa è la sola espressamente concepita per i vari momenti liturgici della celebrazione dei defunti: Vespri, tre Notturni (con i relativi responsori) e Lodi mattutine che si concludono con la Messa. I libri-parte superstiti sono quelli di Tenore, Basso e Basso continuo. Una parte della raccolta, ricostruita nelle sue parti mancanti dal sottoscritto, è stata eseguita, a cura dello stesso alla direzione del coro «Concentus Vocum» di Como nel 2018, in seno alla manifestazione «*In choro et organo*». *I suoni della Cattedrale*, realizzata in collaborazione fra Duomo e Conservatorio di Como. L'osservazione dei brani permette di cogliere i tipi di scrittura e di tecnica impiegati da Lappi a seconda della destinazione specifica dei vari gruppi di composizioni e le scelte in merito alla modalità operate dal compositore. L'opzione di usare o meno l'organo, lasciata da Lappi a discrezione degli esecutori, se da un lato rientra negli usi del tempo, a seconda delle circostanze e – non ultimo – dalle consuetudini locali, dall'altro denota il momento di passaggio da una concezione ancora legata ai modi compositivi e performativi del Cinquecento alle nuove istanze e alle nuove ricerche stilistiche e sonore che si concretizzano nello stile concertato vero e proprio o in una sua evocazione. Un'altra raccolta di Lappi, la cui unica copia è conservata nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, è quella dei *Salmi Concertati A Cinque Voci Con il Basso Per L'Organo* (Venezia, 1627). La silloge è dedicata al vescovo di Padova Valier, protettore dell'Ordine di S. Girolamo di Fiesole, la Congregazione alla quale apparteneva il musicista. Si tratta di una serie di salmi vespertini riguardanti sia le festività mariane che quelle legate al culto dei santi (non sono presenti le litanie). Il tipo di scrittura, con la vivacità e l'agilità dei valori ritmici impiegati, l'alternanza – a volte anche molto ravvicinata – di metri binari e ternari e l'attenzione posta alla resa espressiva, a tratti fortemente plastica, della parola rivelano da parte di Lappi la piena assimilazione delle istanze della «seconda pratica» monteverdiana. E di Monteverdi Lappi fu infatti un seguace e un fervido ammiratore, come denota la canzona a 13 parti «La Monteverde» posta a conclusione del suo *Libro primo delle Canzoni da suonare A 4. 5.[...] 12. & 13 Voci* (Venezia, 1617). Per questo motivo due dei brani dei *Salmi Concertati* sono stati eseguiti a cura del sottoscritto, sempre alla guida del «Concentus Vocum», durante la celebrazione dei Vespri della festa di Ognissanti del 2017 nel Duomo di Como, a chiusura delle celebrazioni monteverdiane in seno alla programmazione degli eventi del Conservatorio di Como. Il contributo mira a evidenziare il contenuto di ciascuna di queste due raccolte e ad osservarne le peculiarità stilistiche, tecniche e modali anche sulla scorta di brevi ascolti tratti dalle esecuzioni citate.

**CHRISTINE GETZ**, University of Iowa – Iowa City  
*Lomazzo's Gastoldi Project of 1598*

The existing scholarship demonstrates that when the Milanese press known as “the heirs of Simon Tini and Giovanni Francesco Besozzo” printed Giovanni Giacomo Gastoldi's *Il primo libro della musica a due voci* of 1598, he was a well-known composer with a large number of four to eight-voice secular and sacred polyphonic works already circulating in print. The firm's decision to invest in Gastoldi's two-voice instrumental works therefore appears partly motivated, as Robert Kendrick suggests (Kendrick 2002), by the amateur musical tastes and paternal ambitions of the volume's dedicatee Francesco Baglione. In addition to featuring twenty bicinia by Gastoldi, then the maestro di cappella at Santa Barbara in Mantua, the collection contains contributions by the Milanese composers Orfeo Vecchi, Serafino Cantone, Riccardo Rognoni, Domenico Rognoni, Giovanni Paolo Cima, and the dedicatee's son Girolamo Baglione. Yet this unusual

volume reflects not only the artistic milieu in which Baglione immersed himself, but also the gifts in strategic marketing brought to bear by Filippo Lomazzo, who had forged a professional relationship with the Tini by 1597 and is identified in the volume's dedication as responsible for assembling its Milanese contributions. Using archival sources and early printed literary and musical texts, this paper argues that Gastoldi's *Il primo libro della musica*, as envisioned by Lomazzo, was as much a vehicle for securing the business of Gastoldi as it was a means of circumscribing the role of Besozzo, a well-known editor of didactic texts, within his newly formed partnership with the Tini. In organizing a volume that foregrounded Gastoldi's mastery of counterpoint, a subject he reportedly taught for almost ten years in Mantua (Beretta 1995), alongside that of Milanese organists and composers of sacred music, Lomazzo created a printed space in which Gastoldi's contrapuntal prowess, Lomazzo's own musical expertise, Besozzo's passion for theoretical texts, and the Tini tradition of promoting sacred polyphony by local composers were seamlessly merged to create a volume accessible to amateur musicians and composers.

**DOMINIC GWYNN**, Wells, Somerset (UK)

*The early English organ and its origins in southern Europe*

The earliest surviving English organs show that it has its own character, but the similarities are with southern Europe and not with northern, and particularly with Italian. Unlike Italy, England had a Reformation, but the survival of the organs, and of a particular way of performance, meant that organs continued to be used in a similar way before and after. It is not a coincidence that more small organs survive from England and Italy than any other European country.

**DONATELLA MELINI**, Università di Pavia (Cremona)

*Gli strumenti musicali raffigurati da Pirro Ligorio (1513-1583) alla corte dei Gonzaga tra invenzione e realtà costruttiva*

Assunto il 1 dicembre 1568 come antiquario dal duca Alfonso II d'Este, il napoletano Pirro Ligorio fu attivo anche nei cantieri artistici mantovani dal 1573. I suoi interessi e la competenza per il mondo antico e il suo patrimonio architettonico e iconografico – frutto dei lunghi anni trascorsi a Roma e che furono sottolineati anche da Giovanni Baglione nelle sue *Vite* del 1642 – fornirono la base per la redazione dei *Quaranta Libri delle Antichità* ai quali Ligorio si dedicò ancora negli ultimi anni della sua vita. Se l'aderenza e la fedeltà ai temi iconografici originari desunti dai reperti archeologici greco-romani è nel suo insieme coerente (scena di sacrificio, raffigurazione di Ercole, danza di Salomé, ad esempio) è da rimarcare come la raffigurazione di strumenti musicali sia di fatto aggiornata dagli anni Sessanta del Cinquecento alla contemporaneità e sui modi e interessi ferraresi e gonzagheschi in particolare. Attraverso l'analisi di disegni a lui attribuiti e la realizzazione, da questi, delle corrispondenti decorazioni tuttora conservate nel Palazzo Ducale di Mantova si analizzerà il legame tra l'invenzione e la realtà costruttiva degli strumenti musicali dell'epoca e degli interessi organologici alla corte dei Gonzaga.

**BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA**, Polish Academy of Sciences, Institute of Art, Warszawa  
*Contatti musicali tra l'area padana e la Polonia nel primo Seicento: il caso del cantante e agente Antonio Taroni*

Alla corte del re di Polonia, Sigismondo III (1587-1632) e dei suoi due figli - Ladislao IV (1633-1648) e Giovanni II Casimiro (1649-1668) operò dal 1595 una cappella vocale e strumentale italiana, che ebbe una forte influenza sulla vita musicale in vari centri del paese. La cappella venne organizzata nel corso di una campagna di reclutamento a Roma con l'aiuto di gerarchi ecclesiastici e fu gestita fino alla metà del Seicento quasi esclusivamente da maestri provenienti dalla città eterna. Un'eccezione fu Giulio Cesare Gabussi, che venne a Cracovia da Milano nel 1601, dove tornò poco tempo dopo (nel 1602). Il reclutamento di musicisti italiani utilizzò non solo contatti ecclesiastici, ma anche mediazioni dei magnati polacchi, tra cui, nel primo Seicento, si ricorda il cancelliere grande di Polonia Zygmunt Gonzaga Myszkowski, che ebbe contatti particolarmente stretti con la corte mantovana. Tra i musicisti della cappella reale provenienti dall'area padana ci fu Antonio Taroni, nato a Parma, cantante e agente di Sigismondo III, erroneamente identificato, come ha dimostrato ultimamente Licia Mari, con un altro Antonio Taroni, nato a Mantova e associato alla Basilica di S. Barbara. Il contributo presenterà la storia della scoperta di entrambe queste figure, con particolare attenzione alla ricerca sulla vita e l'attività di Antonio Taroni parmigiano.

**KATARZYNA SPURGJASZ**, Università di Varsavia  
*Da Mantova a Breslavia: la fama di Claudio Monteverdi e Salomone Rossi conquista la città*

Vincenzo I Gonzaga's horizons and ambitions surpassed not only the borders of Mantuan state, but also many other limits of different kind. His insatiable appetite for adventures led him to such activities as taking part in several military campaigns against the Turks (described as crusades) or commissioning an expedition towards the New World. He engaged himself in diplomatic endeavours in order to expand his territory – even for such distant lands as Albania or Poland. His cultural patronage, however, turned out to be far more effective in conquering the world than other branches of his efforts; numerous artists belonging to his circles became renowned miles and miles from Mantua. Claudio Monteverdi's and Salamone Rossi's fame and output reached at the time – among many others points on the map – also the Silesian city of Breslau. A Catholic composer and a Jewish composer were admired by the Lutheran members of the city's elite, their compositions being sung and played in secular and sacred contexts of cultural life. Several copies of music prints from the early seventeenth century have been preserved in the city's library up to our days. Numerous handwritten annotations added on their pages testify not only to the admiration for Mantuan music (leading to the purchase of the prints), but also to the practical use of the compositions. Moreover, few titles from among them are considered *unica* some pieces by Monteverdi and Rossi are thus available to us thanks to Silesian early modern music lovers and their successors. Due to the early music revival in our times, the compositions from the Mantuan court are not only preserved and described, but still performed in the city of Wrocław

**CHIARA EDITH TARENZI**, Università di Pavia (Cremona)  
*La Messa 'Chi vuol veder' (1608) di Pietro Lappi: interpretazioni policorali del modello ingegneriano*

Nei primi anni del '600 quella di comporre una Messa a partire da materiale preesistente è una prassi consolidata. In particolare la creazione di una Messa su modello polifonico vede fra la seconda metà del '500 e i primi decenni del '600 la sua massima diffusione. Nella produzione di musica sacra dell'Italia Settentrionale questo genere si interseca con un'altra tecnica compositiva, quella della policoralità, parimenti affermata e diffusa da almeno un secolo nell'area lombardo-veneta. In questo contesto si può collocare la

produzione di Pietro Lappi, attivo a Brescia in S. Maria delle Grazie dal 1593 al 1630. Il suo *Missarum quae octo novemque vocibus decantatur liber secundus* (1608) è espressione delle due tecniche compositive che permeano l'ambiente padano: il libro è infatti costituito da cinque messe per doppio coro, di cui quattro basate su materiale preesistente ed una a nove voci. In questo libro si possono individuare anche soluzioni di concertazione a vari livelli tra gli organici vocali che saranno riprese e amplificate fino ad includere cori strumentali nei suoi lavori più tardi. Questo studio vuole indagare il secondo ciclo dell'*Ordinarium* ivi contenuto, ossia la *Messa Chi vuol veder*, partendo da un'analisi del suo modello. L'identificazione di quest'ultimo è stata laboriosa: l'ipotesi iniziale si era concentrata infruttuosamente su *Chi vuol vedere amore* di Luca Marenzio contenuto nel *Quinto libro dei madrigali a cinque voci* (1585) per poi giungere all'individuazione del vero modello in *Chi vuol veder tutta raccolto'insieme*, dal *Primo libro dei madrigali a quattro voci* di Marc'Antonio Ingegneri (1578). Lappi procede alla sua elaborazione con un tipo di parodia 'di ampliamento' utilizzando la tecnica policorale e ponendo particolare attenzione all'aspetto verticale rispetto a quello imitativo-contrappuntistico; le diverse combinazioni d'organico gli permettono di creare soluzioni sonore anche estremamente differenti rispetto all'originale ingegneriano, pur nel rispetto dei precetti compositivi ricavabili dalla trattatistica del tempo. La capillare sezionatura della composizione ingegneriana e il riutilizzo intensivo dei molti spunti tematici individuati da Lappi e ricomposti in una sontuosa polifonia policorale fanno della messa *Chi vuol veder* un efficace esempio di acquisizione e di aggiornata rielaborazione di un ideale compositivo ancora ritenuto valido a 30 anni dalla sua pubblicazione a stampa.

**MARINA TOFFETTI**, Università di Padova

*'Il Secondo libro delle canzoni da suonare' di Ottavio Bargnani (Milano, 1611) sullo sfondo delle canzoni strumentali di area lombarda*

Il primo maggio 1611 Ottavio Bargnani firmava a Mantova la dedica del suo *Secondo libro delle canzoni da suonare a quattro, cinque, e otto voci*, pubblicato a Milano dall'erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo e dedicato "Al serenissimo Sig. Don Vincenzo Gonzaga, Duca di Mantova e Monferrato". Nel frontespizio della raccolta l'autore è qualificato come bresciano e come "organista dell'Altezza Serenissima di Mantova", ed è pertanto assai probabile che queste composizioni fossero entrate a far parte del *soundscape* mantovano dei primi decenni del diciassettesimo secolo, accompagnando eventi di corte e occasioni celebrative liturgiche o devozionali. Come è noto, del primo libro di canzoni dello stesso compositore, di cui si son perse le tracce, sappiamo indirettamente che doveva contenere numerose citazioni, anche piuttosto estese, delle canzoni di Floriano Canale, di cui Bargnani era stato discepolo: lo si apprende dall'avvertimento ai lettori a firma del canonico Giovanni Maria Artusi, apposto all'edizione delle canzoni strumentali dello stesso Canale. Se dunque ci è preclusa qualsiasi indagine sui nessi intertestuali fra queste due raccolte, appare invece possibile riflettere sulle analogie compositive che intercorrono fra le canzoni del secondo libro di Bargnani, di cui un esemplare completo è conservato presso la Biblioteca Capitolare di Verona, e quelle pubblicate undici anni prima dal suo maestro – nonché, naturalmente, sugli eventuali nessi intertestuali fra le canzoni di Bargnani e la produzione coeva dei maestri a lui più prossimi nel periodo della loro stesura. Il presente intervento intende mettere a fuoco lo stile e le tecniche compositive delle canzoni di Bargnani – talora contrassegnati da qualche ingenuità e da passaggi che rivelano una certa difficoltà (o per lo meno una disinvolta originalità) nella gestione del contrappunto imitativo – proiettandoli sullo sfondo dello stile e delle tecniche delle oltre duecento canzoni strumentali pubblicate a Milano (o a Venezia, ma da compositori attivi nell'area milanese o lombardo-padana) nei primi trent'anni del Seicento.

**DANIELE TORELLI**, Civica Scuola di Musica Claudio Abbado - Fondazione Milano  
*L'ultima stagione: i mottetti mantovani di Maurizio Cazzati (1671-1676)*

Fra ristampe e nuove edizioni, al suo ritorno a Mantova Maurizio Cazzati riserva ampia parte delle proprie ultime energie in special modo al mottetto. Il contributo esamina tale significativa porzione dell'imponente produzione del Guastallese concentrandosi in particolare sui testi e formulari liturgici intonati, e sulle funzioni che il mottetto assume in questo importante scorcio del Seicento sacro.