

CENTRO STUDI ANTONIANI

55



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

20

Barocco Padano 8

**BAROCCO PADANO
E MUSICI FRANCESCANI
L'APPORTO DEI MAESTRI CONVENTUALI**

Atti del XVI Convegno internazionale sul barocco padano
(secoli XVII-XVIII)

Padova 1-3 luglio 2013

a cura di

ALBERTO COLZANI - ANDREA LUPPI - MAURIZIO PADOAN

PADOVA
CENTRO STUDI ANTONIANI
2014

Convegno internazionale sul barocco padano <16. ; 2013 ; Padova>

Barocco Padano 8. : Barocco padano e musicisti francescani : l'apporto dei Maestri Conventuali : atti del 16. Convegno internazionale sul barocco padano (secoli 17.-18.), Padova, Basilica del Santo, 1-3 luglio 2013 / a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan. – Padova : Centro Studi Antoniani, 2014. – XVI, 528 p., 1 carta di tav. ; 24 cm.

(Centro Studi Antoniani ; 55)

(Contributi musicologici del Centro ricerche dell'A.M.I.S. - Como ; 20)

ISBN 978-88-85155-98-5

I : Colzani, Alberto II : Luppi, Andrea III : Padoan, Maurizio

1 : Musica sacra - Veneto - Sec. 17.-18 - Congressi - 2013

781.712 – Ed. 20.

Con il contributo della



Fondazione

Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo

Con il patrocinio della Società Italiana di Musicologia

ISBN 978-88-85155-98-5

© 2014 Associazione Centro Studi Antoniani

Piazza del Santo, 11 – I. 35123 Padova

email: info@centrostudiantoniani.it

www.centrostudiantoniani.it

© 2014 A.M.I.S. (Antiquae Musicae Italicae Studiosi) - Como

Via Leonardo da Vinci, 41 – 22100 Como

email: amis_como@gmx.de

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.
The photocopying of any pages of this publication is illegal.

PRESENTAZIONE

Nella breve distanza di un anno dal suo svolgimento, vedono la luce gli *Atti* del Convegno tenutosi a Padova nello Studio Teologico del convento di Sant'Antonio, il 1-3 luglio 2013 su *Barocco padano e musicisti francescani, L'apporto dei maestri Conventuali. XVI Convegno internazionale sul barocco padano. Secoli XVII-XVIII*. Un Convegno di grande respiro culturale nell'articolata proposta, patrocinato dalla SIdM-Società Italiana di Musicologia, dal Comune di Padova e dalla Veneranda Arca di S. Antonio.

Gli obiettivi, le conclusioni e le finalità del Convegno sono già state chiaramente illustrate da Maurizio Padoan, principale curatore e animatore dell'iniziativa.

L'ipotesi del Convegno nella sede padovana, venuta dallo stesso prof. Padoan, è stata subito accolta dal Centro Studi Antoniani. La proposta si collocava sulla scia di una tradizione congressuale dell'A.M.I.S. (*Antiquae Musicae Italicae Studiosi*) con sede a Como, giunta al XVI Convegno, attenta a curare la storia musicale barocca con l'intento, per questo Convegno, di focalizzare l'apporto dei maestri francescani Conventuali nella diffusione di un modello musicale per il quale hanno offerto un apporto determinante.

Un apporto che nelle chiese conventuali curate da questa Famiglia francescana aveva trovato un "cantiere" di esperienze e tradizioni che raggiunse la sua piena maturità tra il '600 e '700, con i nomi – solo per citare i più noti – di un Francesco Antonio Vallotti a Padova e di un Giovanni Battista Martini a Bologna.

La proposta di spostare a Padova i Convegni dell'A.M.I.S., normalmente tenuti in area lombarda, rispondeva all'intensa tradizione musicale espressa nella basilica di Sant'Antonio lungo i secoli. Un luogo che conserva a tutt'oggi molta parte di questo patrimonio nell'Archivio Musicale della Cappella Antoniana.

La scelta ha voluto essere anche un riconoscimento dell'attività editoriale del Centro Studi Antoniani con la collana del "Corpus Musicum Franciscanum" curata con tenace passione da p. Ludovico Bertazzo che, da anni, va pubblicando, facendo emergere da archivi e fondi vari, l'arte di tanti maestri di questa vivace tradizione musicale.

La partecipazione di eminenti studiosi provenienti da vari centri internazionali di studio, i risultati del Convegno, come si può leggere negli *Atti*, dicono dell'importanza di questo appuntamento.

Da parte del Centro Studi Antoniani e mia personale, sento essere non solo doveroso, ma anche riconoscente e sincero il grazie che desidero

esprimere al prof. Maurizio Padoan e al gruppo del Comitato scientifico dell'A.M.I.S. per la proposta da loro venuta e per l'organizzazione scientifica.

Altrettanto doveroso, non meno riconoscente e sincero è il grazie che rivolgo alla Fondazione CARIPARO-Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, particolarmente nella persona del suo presidente il dott. Antonio Finotti. Senza il loro munifico contributo, la pubblicazione di questi *Atti*, il concerto nella chiesa di Santa Maria dei Servi proposto dalla Cappella Antoniana diretta dal M^o Valerio Casarin con l'esecuzione di musiche in parte fin'ora inedite, non si sarebbe potuto realizzare.

Un grazie, altresì, alla Provincia religiosa di Frati Minori Conventuali, nella persona dell'allora ministro provinciale p. Gianni Cappelletto, per essere stata convinta sostenitrice dell'iniziativa.

Il Convegno è stato un punto d'arrivo di una proposta culturale di alto livello: d'arrivo, non punto fermo, con la speranza e l'augurio che altri percorsi intravvisti, possano ripartire per offrire ulteriori soste in una tradizione di bellezza "ad majorem Dei gloriam".

Fr. LUCIANO BERTAZZO ofmconv
Direttore Centro Studi Antoniani

Padova 3 luglio 2014

INTRODUZIONE

Le gravi difficoltà economiche, in cui si dibattono da tempo le istituzioni attive in ambito culturale nel nostro Paese, non hanno posto fine alla lunga serie di convegni internazionali dedicati dall'A.M.I.S. di Como al barocco padano. L'ormai tradizionale appuntamento, pur segnando il passo nel biennio successivo all'edizione milanese del 2009, ha avuto campo di riproporsi 'migrando' a Padova. Un approdo non casuale ma motivato *in primis* dalle preziose sollecitazioni espresse da padre Ludovico Bertazzo che, in qualità di curatore della Collana Corpus Musicum Franciscanum, ha da anni avviato un'imponente operazione di recupero e valorizzazione di un rilevante patrimonio musicale. In secondo luogo a rendere possibile la realizzazione di questo nuovo incontro è intervenuta la piena disponibilità di padre Luciano Bertazzo che, da responsabile del Centro Studi Antoniani, ha senza esitazione accolto la proposta formulata dall'associazione comasca.

Il tema prescelto per il XVI convegno, *Barocco padano e musicisti francescani. L'apporto dei maestri Conventuali*, nella sua forte polarizzazione, potrebbe far pensare ad un mutamento di indirizzo da parte dei promotori, ad un ripiegamento su una vicenda minore, affatto marginale per una storiografia attenta soprattutto ai vertici, ai grandi eventi, insomma a tutto ciò cui viene attribuita risonanza da una consuetudine metodologica tuttora radicata. In realtà, questi Atti dimostrano come il portato di tale vicenda pretenda oggi nuova e più attenta considerazione, sulla base di un'assunzione che giunga a superare il crinale francescano per calarsi in un orizzonte più ampio ed articolato. Sottesa alla particolare accentuazione del ruolo esercitato dai Conventuali è dunque la convinzione che il loro apporto vada colto non attraverso un processo di sottrazione, ma tramite una lettura intesa a cogliere e disvelare interrelazioni, costanti e varianti in un sistema – qual è quello padano – estremamente permeabile e percorso da dinamiche orientate a varcare demarcazioni e limiti in ogni dominio.

I musicisti francescani – in effetti – non rappresentano un segmento a sé, un'entità separata o autonoma rispetto agli altri compositori. La loro produzione musicale – diversamente da quanto si riscontra in altri ordini religiosi – non pare delineare tratti distintivi precisi. Tale peculiarità, come osserva in questo volume Robert Kendrick, va ricondotta all'assenza di presupposti estetici di carattere generale, al ruolo di maestro di cappella svolto (fino al 1703) da molti musicisti in chiese non francescane e, da ultimo, alla «generale concordanza della loro

liturgia con il rito romano anche prima del 1570». Inoltre essi, come altri 'regolari', rivelano un elevato indice di mobilità (lo ricorda lo studio di Daniele Torelli), in certa misura imputabile ai frequenti trasferimenti decisi dal ministro generale dell'Ordine, sulla base di una discrezionalità pressoché assoluta. Siffatta mobilità comportava spostamenti di luogo in luogo, che si traducevano in straordinaria opportunità di aggiornamento e di confronto vicendevole con altri musicisti. Pare evidente come in questo peregrinare i frati abbiano contribuito, in modo non trascurabile, a quella *koiné* lombardo-veneto-emiliana che sta alla base dell'identità padana.

Da un'angolazione meno ampia, s'impone tuttavia un altro tipo di mobilità che, circoscritta alla città, fa riferimento agli ingaggi straordinari operati da varie istituzioni per celebrare con musica fastosa le loro più importanti solennità. Questa fitta rete di relazioni, oltre ad indicare un andamento policentrico della vita musicale cittadina, consentiva contatti non episodici tra i musicisti. Le indagini proposte in questi Atti da Bryant su Padova e da Glixon sui Frari a Venezia – sia pur da punti di vista diversi – mettono a fuoco nel lungo periodo tale circolazione che consentiva, tra l'altro, di moltiplicare le occasioni liturgiche in cui era prevista la musica. A ben vedere questa mobilità cittadina, esemplata da Padova e Venezia, rappresenta una costante anche in altre realtà. Lo si evince soprattutto dai provvedimenti disciplinari assunti in numerose chiese – dotate di cappelle musicali stabili – per contenere gli abusi di quanti prestavano servizio altrove senza alcuna autorizzazione. Nondimeno sia Bryant sia Glixon, al di là di una documentazione frammentaria e parziale, vanno oltre questi dettagli normativi per individuare forme di collaborazione istituzionale che non si risolvono in esiti estemporanei. Bryant, in particolare, documenta gli interventi fuori sede di alcune delle principali cappelle padovane (compresa quella del Santo), delineando un vero e proprio circuito di feste itineranti che attraversa le varie chiese cittadine ed assume una dimensione quotidiana. Glixon, d'altro canto, rileva in Venezia lo stretto rapporto tra Santa Maria Gloriosa dei Frari ed alcune confraternite. Con riferimento al *Protogiornale Veneto Perpetuo Sacro-Profano* scritto attorno agli anni '70 del XVII secolo da Vincenzo Coronelli, lo studioso statunitense evidenzia anche l'elevata frequenza delle celebrazioni liturgiche che prevedono l'impiego dei musicisti.

Indubbiamente la cappella musicale dei Frari – una delle più importanti a Venezia – e quella del Santo appaiono le istituzioni francescane di più alto profilo nel barocco padano. La copiosa documentazione, conservata nell'Archivio dell'Arca, ci consente di poter affermare che la cappella antoniana esercitò a lungo un ruolo di primo piano nella musica sacra in virtù di scelte di indirizzo quasi sempre in linea con le tendenze più innovative sperimentate nelle chiese del Nord Italia. Lo studio presentato da Maurizio Padoan sostiene che, in questa adesione alla 'modernità', fondamentali riescono gli investimenti finanziari finalizzati al mantenimento di organici vocali e strumentali stabili di proporzioni ragguardevoli, impiegati in un numero molto elevato di ricorrenze liturgiche, già a partire dalle ultime decadi del XVI secolo. Su quest'ultimo

versante ad imporsi sono soprattutto le complete quaresimali, celebrate con una sontuosa ed impressiva policoralità che trova ben pochi riscontri nel barocco padano (Santa Maria Maggiore a Bergamo e Santa Maria della Steccata a Parma).

In considerazione di tale vitalità, non è sorprendente che diverse indagini riportate in questi Atti siano dedicate a compositori attivi nella cappella antoniana. Per quanto attiene al Cinque-Seicento, se si esclude Costanzo Porta, essi sono tutti musicisti che l'inclemenza di un sommario giudizio musicologico ha relegato nella pleiade sparsa dei minori. A dispetto di tale giudizio, l'opera di questi autori 'antoniani' non può essere archiviata come esito marginale. Anne Schnoebelen, infatti, prendendo in considerazione le messe pubblicate da Amadio Freddi, Leandro Gallerano ed Antonio Dalla Tavola, ne mette in luce a tutto tondo gli orientamenti innovativi: se la messa per voci e strumenti pubblicata nel 1616 dal primo si pone come un modello per i musicisti delle decadi successive, quella edita dal secondo, nel 1629, risulta senza dubbio illuminante in ordine alla prassi esecutiva. Quanto alle cinque messe date alle stampe da Dalla Tavola (opera prima, 1634), esse traducono un microcosmo degli stili più invalsi e condivisi tra i compositori nella prima metà del XVII secolo. (Mette conto precisare tuttavia che la raccolta del 1634 è l'unica opera superstita. Nel vastissimo inventario delle composizioni possedute da Dalla Tavola, pubblicato da Antonio Sartori, figurano altre messe, successive, attribuite al musicista. Questa lacuna, relativa peraltro, agli anni della maturità, impedisce di valutare pienamente un autore che esercitò il suo magistero al Santo sino al 1678).

Pure legati alla cappella antoniana risultano altri tre musicisti del primo barocco: Giulio Belli, Giovanni Ghizzolo ed Alvise Balbi. Il primo è uno straordinario esempio di quella mobilità francescana cui si è accennato nelle prime battute di questa nota introduttiva (esercitò il suo magistero ad Imola, Carpi, Ferrara, Faenza, Venezia, Montagnana, Osimo, Ravenna, Reggio Emilia, Forlì, Padova ed Assisi). Questo lungo peregrinare consentì al Longianese di acquisire esperienze tra le più varie che – come afferma nel suo intervento Michelangelo Gabbrielli – si pongono alla base di una costante ricerca stilistica. Ricerca che ne fa uno degli esponenti più importanti del genere concertato. L'opera del Belli assume rilievo anche nell'ambito della prassi esecutiva. Lo attesta inequivocabilmente il puntuale studio di Jeffrey Kurtzman che, partendo dalle rubriche riportate dalle parti per l'organo, giunge a chiarire la tecnica della trasposizione adottata dal compositore.

Sempre nell'ambito della prassi esecutiva del tempo – che, mette conto ricordarlo, trova la propria variabile cardine nell'*ad libitum* – indicazioni di un certo interesse vengono anche dall'attenta lettura di Fred Kiser degli «Avvertimenti alli cantori et organisti» esposti da Giovanni Ghizzolo nella sua raccolta *Messa, salmi*, etc., pubblicata nel 1619. Di Alvise Balbi dà conto invece Francesco Passadore con una puntualizzazione bio-bibliografica che riserva notevole attenzione all'unica sua opera a stampa conosciuta, gli *Ecclesiastici concertus*, del 1606. Una

cospicua collezione sacra di ben 89 mottetti che offre un ampio ventaglio di organici vocali, ottemperando alle diverse esigenze della liturgia e delle cappelle. Esigenze di 'mercato' peraltro avvertite anche da molti altri musicisti.

Ma al di là di questo ineludibile quadro antoniano della prima modernità, gli Atti aprono altre prospettive volte ad individuare temi, contesti ed autori che si iscrivono pienamente nell'ampio ed articolato orizzonte padano. In questa direzione si colloca, anzitutto, Christine Getz con un'indagine su San Francesco Grande, una basilica che in quel tempo, a Milano, era seconda per dimensioni unicamente al Duomo (da qui l'appellativo che accompagna la dedicazione). La studiosa statunitense – cui si debbono fondamentali indagini sulla musica sacra nel capoluogo lombardo nel periodo post-tridentino – si sofferma sulle *Sacrae cantiones* di Antonio Mortaro, una raccolta edita nel 1598 che non solo rappresenta una significativa testimonianza delle pratiche musicali e liturgiche nella chiesa francescana alla fine del XVI secolo, ma ha anche il merito di anticipare stilisticamente il sacro concerto del Seicento.

Ad accreditare ulteriormente il ruolo di prim'ordine di San Francesco Grande nel contesto padano soccorrono altre presenze quali il già ricordato Giovanni Ghizzolo, Valerio Bona e Giovanni Battista Cesati. Su quest'ultimo – uno dei tanti compositori del XVII secolo del tutto ignorati da dizionari ed enciclopedie – interviene Daniele Torelli che riporta i primi risultati di una indagine avviata, ma non conclusa, su alcuni aspetti della biografia e dell'opera del Conventuale milanese. Affrontando la prima raccolta stampata nel 1655, anno in cui Cesati era ancora maestro di cappella in San Francesco Grande, Torelli riconosce nella semplicità della scrittura l'impronta di una scelta tanto deliberata, quanto votata ad «una decisa concretezza nel tener conto delle possibilità esecutive offerte dal contesto conventuale» che di norma escludeva il concorso di professionisti. Nondimeno, la seconda opera superstite, *Sacre Muse* del 1659, pervenuta mutila dell'intero libro parte del *Tenore*, sia pure limitatamente ai sei mottetti che non prevedono tale parte, mostra un linguaggio più aggiornato che consente di valutare il Cesati sotto nuova luce.

Un altro polo lombardo ragguardevole, non lontano da Milano, è costituito dal Convento di San Francesco di Saronno, ove – come documenta Tito Olivato – si formano numerosi frati musicisti. Ad emergere è soprattutto Sisto Reina che rivela nella sua produzione notevole agio nel seguire gli orientamenti stilistici più avanzati espressi non soltanto in area lombarda.

Meno documentato, riesce invece il Convento di San Fermo Maggiore a Verona in cui opera, come «prefetto della musica» (ca. 1614-post 1619), il frate Conventuale Valerio Bona. Licia Mari rileva che, all'arrivo del compositore bresciano, la basilica di San Fermo Maggiore rappresentava una delle chiese importanti della città, in relazione con le istituzioni che più contribuivano a promuovere una intensa vita culturale: l'Accademia Filarmonica e la cappella del Duomo. Un ambiente vivace,

quindi, che fa da sfondo alle ultime opere del musicista. Tra queste si distinguono le *Lamentazioni per la Settimana Santa* del 1616. Bona – se commisurato agli autori più innovativi del proprio tempo (uno per tutti Giovanni Francesco Capello) – non evidenzia tratti di grande originalità. Tuttavia Licia Mari ritiene che le sue *Lamentazioni*, dalla tessitura chiara e compatta, presentino un andamento variegato ed offrano possibilità diverse nella concertazione e nell'articolazione di voci e strumenti, al fine di «conferire varie sfumature di colore al carattere meditativo, intimo ed espressivo dei testi della Settimana Santa». Esse contribuiscono, quindi, a chiarire aspetti della prassi esecutiva in anni in cui il Triduo delle tenebre viene celebrato nelle più accreditate chiese del Nord Italia (Santa Maria Maggiore e Duomo a Bergamo, Steccata e Duomo a Parma, il Santo a Padova), ricorrendo a soluzioni nelle quali la sovraesposizione estetica della musica riesce flagrante.

A questa radicale tensione tra *ethos* devozionale e spettacolarità che elude ogni tentativo di disciplinamento, si sottraggono le *Lamentazioni* di Costanzo Porta che Robert Kendrick indaga attraverso una lettura intertestuale, molto attenta a cogliere omologie e varianti in contesti diversi, con riferimento anche a tematiche di carattere generale concernenti la cultura del ramo conventuale e il rapporto fra polifonia ed ideologia corporativa. Kendrick, più in particolare, osserva come le *Lamentazioni* del maestro cremonese – che si caratterizzano per scelte testuali atipiche (certamente non in sintonia con la prassi francescana) – si collochino «rispetto alla pratica di molte istituzioni, sull'asse diametralmente opposto, quello della restrizione e della sobrietà».

La fortuna editoriale dei maestri Conventuali nella temperie secentesca sia in Italia sia oltr'alpe, appare oggi indisconoscibile. Per quanto attiene al nostro Paese è sufficiente considerare il repertorio di uno dei centri più rappresentativi della tradizione padana: Santa Maria Maggiore a Bergamo. In tale repertorio, cospicuo per la quantità di opere acquisite e per la singolare disposizione a cogliere le novità editoriali, il numero dei compositori Conventuali non è irrilevante. Negli elenchi redatti dal 1598 al 1628, individuiamo infatti i nomi di Costanzo Porta, Antonio Mortaro, Giulio Belli, Valerio Bona e Leandro Gallerano. Il dato sorprendente è costituito dal numero delle raccolte inventariate: di tutti gli autori qui citati figurano più titoli. In particolare spiccano Mortaro con nove, Bona e Belli con sei.

Sull'altro versante, si registrano nuove indicazioni, emerse nel convegno, che fanno luce sulla diffusione delle opere dei compositori antoniani nel Nord Europa e nell'area orientale dell'Adriatico, un tempo soggetta a Venezia. Mette conto ricordare che non si tratta affatto di un orizzonte inedito. Nella nota introduttiva a *Barocco Padano 7*, sottolineavamo l'importanza assunta dagli studi, pubblicati in vari volumi di Atti, di Mirosław Perz, Michaela Žáčková Rossi, Metoda Kokole, Stanislav Tuksar e Tomasz Jeż, nell'accertare come la civiltà del barocco padano tendesse ad irradiarsi in tutto il continente. Jeż, Tuksar, Lucija Konfic e

Ennio Stipčević tornano sull'argomento proponendo una lettura mirata ed approfondita di una presenza, qual è quella francescana, certamente significativa nel processo di irradiazione di cui sopra.

Tomasz Jeż, in linea di continuità con quanto da lui proposto in *Barocco Padano 7*, dimostra che il repertorio antoniano, rappresentato da mottetti di Costanzo Porta e Ludovico Balbi, da messe di Giulio Belli e Leandro Gallerano, era eseguito nelle funzioni liturgiche delle chiese protestanti di Breslavia. Questa ricezione 'attiva', provata dalle intavolature e parti preparate da organisti o cantori operanti nella città slesiana, si affianca ad una ricezione 'passiva', erudita, che rimanda alle collezioni della *Biblioteca Rhedigeriana*, nella quali figurano stampe di Amadio Freddi e – nuovamente – di Ludovico Balbi, Giulio Belli, e Leandro Gallerano. Soprattutto la ricezione 'attiva' di questi ed altri autori in Breslavia può risultare sorprendente. Tuttavia, il fenomeno non riesce così inconcepibile laddove – come osserva Jeż – si consideri che il repertorio in questione esprime un «carattere universale cristiano» che valica i limiti confessionali.

Su un piano cronologicamente più esteso (dal XVII al XX secolo) si collocano invece le indagini di Stanislav Tuksar e Lucija Konfic volte a individuare la presenza di opere – scritte dai maestri di cappella antoniani – negli archivi di otto città che sorgono in un'area tanto ampia da seguire per circa 600 chilometri le coste dell'Adriatico. Si tratta di una ricognizione indubbiamente fondamentale al fine di verificare sotto diversi aspetti quale rilievo abbiano assunto, attraverso i secoli, i contatti tra i compositori del Santo e le istituzioni – non solo musicali – radicate in uno scenario profondamente mosso da ragioni ed istanze, a volte, dilaceranti sotto il punto di vista politico e culturale. A testimoniare questa rete di interrelazioni è anche Giuseppe Michele Stratico, nato a Zadar nel 1728, che deve la sua formazione giuridica e musicale a Padova. Allievo di Giuseppe Tartini, divenne violinista, compositore e teorico. Come violinista esprime il suo notevole talento nella basilica del Santo. Le sue composizioni, pur scontando una evidente adesione ai modelli espressivi del proprio tempo, dimostrano «eccellenza e competenza nell'adottare procedimenti stilistici propri dei compositori appartenenti alla cerchia di Tartini».

Un'ulteriore conferma di questa fitta rete di contatti non casuali che ravvicinano le due sponde dell'Adriatico ci è offerta da Gabriello Puliti (Montepulciano, ca. 1583 - ?, 1642/3), una delle figure più importanti della vita musicale istriana nel primo Seicento. Ennio Stipčević, nell'unica relazione del convegno non dedicata al sacro, rivela quanto stretto fosse il rapporto tra il compositore francescano e «alcuni circoli animati da poeti e intellettuali locali (a Capodistria, Albona, Pola)». A questo stretto rapporto va certamente ricondotto il ricorso da parte di Puliti alla poesia di autori istriani per le proprie collezioni di madrigali.

Nondimeno, a riprova di una multiforme pluralità di interessi, l'apporto dei Conventuali si dispiega anche in altre direzioni che inquadrano

questioni d'ordine didattico e teorico. Nell'alveo tracciato dalla prima tematica si colloca l'*Annuale* pubblicato nel 1645 da Giovanni Battista Fasolo, un'opera che tradisce la peculiare attenzione con cui l'Ordine guardava alla formazione liturgica e musicale dell'organista. Ad affermarlo è Luigi Collarile in un'indagine volta a chiarire in quale misura l'*Annuale* – in ragione della sorprendente filigrana di prestiti e citazioni di passi tratti da altri autori (Frescobaldi, *in primis*) – possa configurarsi come un plagio.

Per quanto attiene all'elaborazione teorica, si registrano tre interventi – di Stewart Carter, Gregory Barnett e Piero Gargiulo – che mettono a fuoco da angolazioni diverse i contributi espressi da Zaccaria Tevo, Francesco Antonio Vallotti e Giovanni Battista Martini. Carter considera *Il musico testore* edito da Zaccaria Tevo nel 1706. Un'opera convenzionale ma che nella *Parte seconda* affronta aspetti inusuali in quel tempo – quali l'acustica musicale, l'anatomia dell'apparato vocale e dell'udito – posti in relazione con la produzione vocale e l'ascolto. Ad onta dei riferimenti a concezioni tradizionali adusate, emergono nel lavoro di Tevo tratti senza dubbio originali riconducibili alle elaborazioni scientifiche del Seicento.

Il musico testore non è certo un esito isolato. La rilevanza assunta dai musicisti francescani pure in campo teorico è da tempo dato acquisito. Il saggio di Gregory Barnett, dedicato a Antonio Vallotti e a Giovanni Battista Martini, consente tuttavia di coglierne le proporzioni. L'Ordine nel tardo Seicento e nel Settecento annovera il maggior numero di autori nel quadro della trattatistica italiana. Tra di essi si distinguono Vallotti e Martini impegnati a valutare l'evoluzione del linguaggio musicale in un periodo in cui si attua un punto di svolta con l'affermarsi definitivo dell'armonia tonale. Vallotti, in particolare, sostiene come tale affermazione non determini un avanzamento stilistico, fondato su presupposti scientifici, ma un'involuzione causata dall'abbandono della precedente prassi modale che raggiunge il suo apice con la polifonia cinquecentesca. Anche Martini si muove in questa direzione giungendo ad immaginare nella storia della musica un'età dell'oro costituita proprio dalla polifonia modale. Barnett riconduce questa disposizione assunta dai due eminenti musicisti ad un orientamento che va oltre il mero dato estetico. Il rilancio dei modelli consacrati dalla tradizione (quali la polifonia modale) sarebbe, per lo studioso statunitense, anche in funzione della salvaguardia di più ampie 'pratiche' cattoliche che implicano temi di carattere identitario e culturale. Sottesa a queste implicazioni è la convinzione che l'esperienza musicale debba essere fundamentalmente votata a incentivare la fede. Non può essere sorprendente, allora, che Vallotti e Martini guardino al periodo tridentino, attribuendo alla polifonia modale un ruolo cruciale nella riforma cattolica. Su Francesco Vallotti interviene pure Piero Gargiulo che ne inquadra l'autorevole personalità attraverso una prima sommaria ricognizione sulle citazioni del grande maestro nei trattati del XVII e XVIII secolo. Tale ricognizione, basata sulle preziose indicazioni del Progetto Itmi (Indici della Trattatistica Italiana), confer-

ma la straordinaria ed unanime considerazione di cui dovette godere il musicista.

La fortuna acquisita nel tempo da personalità quali Vallotti e Martini non deve oscurare l'apporto di altri francescani i quali, nella temperie sei-settecentesca, danno alla luce opere che, in larga misura, sembrano meritare di essere sottratte all'oblio. È il caso del milanese Francesco Antonio Urio cui Ivano Bettin dedica una indagine bibliografica, predisponendo un accurato catalogo tematico delle composizioni superstiti. Composizioni che, a un primo esame, sembrano adottare procedimenti stilistici innovativi ove la scrittura concertata è trattata con grande varietà. È il caso di Francesco Antonio Calegari che – come osserva Alan Maddox – era un compositore «influyente localmente, ma fundamentalmente poco conosciuto fuori dall'Italia». Tuttavia – a dispetto di questa limitata influenza – Calegari rivela profili di indiscutibile originalità che lo pongono in sintonia con gli indirizzi compositivi più avanzati. A dimostrare siffatta 'modernità' è Maddox stesso che offre uno studio sulla *Christi locutio*, un brano scritto dall'autore antoniano per il *Passio* della Domenica delle palme e del Venerdì Santo (1718). L'originalità di questa composizione è in gran parte costituita dal fatto che le parole di Cristo sono rese in stile recitativo. Inoltre Calegari assegna il ruolo di Gesù – di norma interpretato dal baritono – al soprano. Maddox ipotizza che in qualità di soprano, nell'esecuzione del 1718, sia intervenuto il castrato Giuseppe Percacio, cantore della cappella antoniana, che poteva vantare una notevole esperienza nell'ambito del melodramma. La scelta di una declamazione espressiva, anziché del canto gregoriano o polifonico, unitamente all'impiego di un soprano castrato, sono il segno di un'accentuazione teatrale della *Christi locutio* che avrebbe potuto suggerire «una caratterizzazione di Gesù come eroe di una tragedia». Lo studioso australiano ritiene che questa accentuazione spettacolare vada ricondotta anche a ragioni che attengono sia alla funzione di richiamo per i fedeli esercitata dalla musica, sia a stilemi di carattere ideologico (l'esaltazione del prestigio dell'istituzione). Una conclusione, questa, certamente condivisibile solo a considerare le ragioni che i presidenti dell'Arca avanzano nel primo Seicento per legittimare i concerti nelle compiute quaresimali e nel Triduo delle tenebre. In risposta alle obiezioni del prefetto della loro congregazione, essi, per il tramite di Girolamo Pallantieri, affermano infatti che «la spesa honorata che si fa nella musica per aumento del culto divino, et honore di cotesto sacrato tempo [...] non è opera di lascivia, ma di devotione, anzi per buon spatio di tempo trattiene quasi tutta la Città in esercizio spirituale».

La figura di Francesco Antonio Calegari conclude il lungo ed ampio *excursus*, proposto dal XVI convegno dell'A.M.I.S., in modo in tanto emblematico, in quanto ripropone una domanda di fondo che accompagna lo scorrere di tutti i saggi presentati: in che misura l'apporto dei musicisti Conventuali può assumere rilevanza nella storia della cultura musicale? Gli studi riportati in questo volume affrontano la questione da angolazioni diverse, cogliendo una sorprendente pluralità di aspetti che

si manifestano su piani distinti, sì, ma convergenti nella loro dimensione fattuale. La presenza dei maestri francescani si esplica in tutte le direzioni (dalle cappelle all'editoria), alimentando attività comunitarie che appartengono al livello più profondo ed autentico della civiltà barocca padana. Questi Atti, inoltre, accertano come le loro composizioni si muovano spesso sotto il segno dell'originalità ed esprimano conseguentemente un contributo reale all'evoluzione del gusto e dello stile del periodo inquadrato. Nella riscoperta ed approfondimento di tale contributo essenziali si sono rivelate quelle indagini che si sono sviluppate da un punto di vista molto polarizzato su figure, dinamiche, ambienti e pratiche (anche della quotidianità), considerate marginali dalla storiografia tradizionale. Questa lettura ravvicinata, ma al tempo stesso orientata alla contestualizzazione sulla scorta di criteri non definiti a priori, pare pretendere – per dirla con i teorici della microstoria – una ridefinizione della gerarchia delle rilevanze, con il conseguente insorgere di scenari inediti e nuove domande.

Il presidente dell'A.M.I.S. - Como
MAURIZIO PADOAN

AVVERTENZA

L'elaborazione del testo definitivo ha comportato la riformulazione di alcuni dei titoli indicati dal programma. Soltanto il saggio di Ivano Bettin, tuttavia, rivela un profilo sostanzialmente diverso rispetto a quello delineato da tale programma. Inoltre, negli Atti non figurano i contributi di Manuel Bertolini, Rodobaldo Tibaldi e Marc Vanscheeuwijck. In compenso, il volume accoglie uno studio proposto, dopo la conclusione del convegno, da Michelangelo Gabbrielli.

ANTIQVÆ MVUSICÆ ITALICÆ STVDIOSI
A.M.I.S. COMO

CSA – CENTRO STUDI ANTONIANI - PADOVA

*Barocco padano
e musicisti francescani.
L'apporto dei maestri Conventuali*

XVI CONVEGNO
INTERNAZIONALE
SUL BAROCCO PADANO
(SECOLI XVII-XVIII)

Padova,
Basilica del Santo
Sala Studio Teologico
per laici
1-3 luglio 2013



Con il patrocinio



SidM
Società Italiana di Musicologia



COMUNE
DI PADOVA



VENERANDA ARCA
DI S. ANTONIO

Con il contributo



Fondazione
Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo

Informazioni



CSA – CENTRO STUDI ANTONIANI
Basilica del Santo - Piazza del Santo, 11 - 35123 Padova
Tel. +39 049 8603234
Email: info@centrostudiantoniani.it
www.centrostudiantoniani.it

A.M.I.S.

ANTIQUÆ MVSICÆ ITALICÆ STUDIOSI
A.M.I.S. COMO
Tel. e fax 031.572872
E-mail: amis_como@gmx.de

DAVID BRYANT

**LE PRATICHE DELLA MUSICA
NELLE CHIESE MONASTICHE E PARROCCHIALI
DI PADOVA (SECC. XVI-XVIII)
PRIMO BILANCIO DI UNA RICERCA IN CORSO**

Il progetto di studio sulle pratiche della musica presso le chiese di Padova fa parte di una più ampia ricerca che tiene conto di una larga campionatura delle città venete dal tardo Medioevo fino alle soppressioni napoleoniche dei monasteri, confraternite di devozione ed arti. Tuttora *in fieri*, il lavoro su Padova ha coinvolto un consistente gruppo di studenti iscritti presso i vari corsi di laurea dell'Università Ca' Foscari e, negli ultimi anni, alla laurea magistrale inter-ateneo in Musica e Arti Performative facente capo alle università di Padova e Venezia. In particolare segnalo in questa sede le due tesi di laurea *Sondaggi sulle pratiche della musica sacra nei monasteri padovani tra '500 e '700* di Claudia Negrizzolo e *Nota di antiche memorie disperse: contributo sulla quotidianità musicale presso i monasteri maschili padovani tra '500 e '800* di Silvia Grigolato (Università Ca' Foscari di Venezia, rispettivamente a.a. 2000-2001 e a.a. 2003-2004), nonché alcuni consistenti contributi elaborati in forma di tesina di corso da Francesca Bianchini, Juan Mariano Porta e Walter Masiero. L'amico e collega Luigi Collarile ha dato un significativo apporto alla ricerca. Anch'io ho contribuito negli anni alla raccolta dei dati e ho coordinato i lavori delle generazioni di studenti che si sono susseguite nel tempo.

Le fonti sono costituite principalmente da documenti d'archivio (in particolare, «parti» o «consigli» e contabilità, ma anche convenzioni, memoriali, inventari, documenti fiscali ecc.) e, insieme, da alcune raccolte musicali a stampa; faccio presente come, a differenza di quanto accade per il Duomo e per la basilica del Santo, la documentazione utile per la ricerca sulle 'altre' istituzioni sia spesso incompleta e comunque tardiva (quando non del tutto assente)¹. Se, quindi, i dati finora

¹ Esempi riguardano le chiese di S. Maria della Presentazione (delle cappuccine) e S. Francesco Grande (dei minori osservanti). Nel caso di quest'ultima, l'unica informazione finora reperita riguarda servizi musicali forniti dai «rr. pp. minori osservanti, da cui sono quelle monache dirette» per una messa celebrativa dell'elezione del papa

emersi su Padova sono ben pochi rispetto a quanto rinvenuto su città come Verona, o anche più piccole come Treviso o – in proporzione – Conegliano², ciò va probabilmente attribuito non a una reale mancanza di attività musicale ma, piuttosto, alle molte lacune caratterizzanti le serie documentarie pervenute.

Ragioni di spazio costringono in questa sede ad operare una restrittiva selezione di temi e documenti volti soprattutto ad illustrare le grandi linee della ricerca e solo casualmente singoli ambienti, eventi o personaggi. Non intendo soffermarmi, per esempio, sulla non trascurabile documentazione, almeno parzialmente inedita, riguardante il lavoro di organari presso le chiese padovane: contratti di costruzione e manutenzione affidati ai Casparini, Colbert, Bonato, Carlo di Beni, de Facchetti, Lodovico Arnolfo fiammingo, Girolamo da Montenegro, Nacchini, Piaggia ecc., e relativa documentazione contabile³. Quanto documentato presso singole chiese sarà preso in esame soprattutto per la sua potenziale rappresentatività di pratiche largamente attestate, nell'ottica di una ricerca tesa a illustrare anche il dato eclatante ma soprattutto le regole sottostanti gli utilizzi più diffusi della musica nelle chiese, dai repertori festivi a quelli rientranti nella *routine* del quotidiano. L'insieme della documentazione raccolta sarà reso disponibile prossimamente sulla nuova piattaforma digitale «Musica Veneta Online» promossa dall'Università Ca' Foscari di Venezia.

IL QUADRO ISTITUZIONALE

I volumi *Descrizione di Padova e suo territorio* di Andrea Cittadella (1605)⁴ e *Della felicità di Padova* di Angelo Portenari (1623)⁵ documen-

Clemente XIII nella chiesa di S. Bernardino (cf. *Funzioni sacre e feste fatte dalla città di Padova per l'esaltazione al Sommo Pontificato dell'eminentissimo sig. cardinale Carlo Rezzonico suo vescovo, che prese il nome di Clemente XIII*, attrib. Antonio Rocchi e Giuseppe Gennari, Conzatti, Padova 1758, p. XVIII): il testo farebbe pensare all'esistenza di una qualche capacità in campo musicale da parte della famiglia francescana.

² Si vedano in particolare NOORA HEISKANEN, *Consumo e pratiche della musica sacra a Verona all'epoca di Giovanni Matteo Asola*, e UMBERTO CECCHINATO, *Il consumo della polifonia sacra: pratiche e repertori musicali presso le chiese di Conegliano tra Cinquecento e Seicento*, in *La musica poliorale del secolo XVI: i precursori, l'ambito veneto, Asola e Croce*, in corso di stampa. Riassuntivamente su Treviso si veda DAVID BRYANT, ELENA QUARANTA, FRANCESCO TRENTINI, «Cappelle musicali» and the Economics of Sacred Music Production. *Proposals from Treviso for a Broadened Historiographical Model*, in *Cappelle musicali fra corte, stato e chiesa nell'Italia del Rinascimento*, a cura di GABRIELLA BIAGI RAVENNI, ANDREA CHEGAI, FRANCO PIPERNO, Olschki, Firenze 2007, pp. 107-119.

³ Si rinvia alla prossima pubblicazione elettronica citata *infra*.

⁴ Padova, Museo Civico, ms. BP 125/II (*Descrizione di Padoa e suo territorio con l'inventario ecclesiastico brevemente fatta l'anno salutifero 1605 et in nove trattati compartita con tavola copiosa*), ed. moderna a cura di GUIDO BELTRAME, Veneta Editrice, Conselve 1993.

⁵ ANGELO PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Pietro Paolo Tozzi, Padova 1623.

tano l'esistenza a Padova di circa 120 luoghi di culto di vario genere (29 chiese parrocchiali, 24 monasteri maschili, 22 monasteri femminili, 26 chiese, cappelle ed oratori gestite da confraternite devozionali, arti e mestieri, 7 priorari/oratori/prepositure, 7 chiese di ospedali, 5 chiese gestite da congregazioni femminili), cui vanno sommate le 21 chiese situate *extra muros*. La *Pianta di Padova* redatta da Giovanni Valle nel 1784⁶ sostanzialmente conferma la stabilità numerica di questo quadro, che forma il potenziale bacino d'utenza della musica da chiesa in città. Molte confraternite possedevano un oratorio proprio; altre mantenevano un altare o una cappella presso l'una o l'altra delle chiese parrocchiali o monastiche. Finora la nostra ricerca ha preso in esame poco più di una trentina di istituzioni. Se tale campionatura è riferita a una piccola parte del totale, essa – in combinazione con quanto desunto da precedenti studi – ha comunque il pregio di tenere conto di istituzioni di ogni tipo (chiese parrocchiali e monastiche, maschili e femminili; confraternite ed arti, con e senza chiesa propria). I dati raccolti, simili per grandi linee tra una chiesa e l'altra e che, nel complesso, non si discostano da quelli rinvenuti in altre città indagate più 'a tappeto', sono concettualmente applicabili a tutte le chiese, comprese quelle non documentabili o ancora non documentate. È, in fin dei conti, l'insieme dei dati relativamente omogenei tra loro a costituire le basi per lo studio delle dinamiche di consumo – e, conseguentemente, di produzione – di repertori musicali necessariamente concepiti *in primis* ad uso maggioritario, e a permettere di inserire la produzione stessa nel quotidiano e nella consuetudine della vita dei musicisti e delle istituzioni. Rispetto a queste basi i dati d'eccezione andranno trattati come tali, di indubbio interesse come documentazione di 'importanti' avvenimenti, composizioni musicali e/o pratiche esecutive ma, per natura intrinseca, incapaci di illustrare i 'normali' parametri del suono musicale.

LE CAPPELLE MUSICALI

Allo stato attuale della ricerca, è documentata o può essere ragionevolmente ipotizzata l'esistenza di attività continuativa – almeno per alcuni periodi – ad opera dei seguenti corpi musicali facenti capo a chiese padovane:

- 1) *La cappella musicale del Duomo.*
- 2) *La cappella musicale della basilica del Santo.*
- 3) *La cappella musicale dei frati domenicani di S. Agostino.* Nel 1525 fra Vincenzo «ordinis Predicatorum et conventus S. Augustini Padue, qui erat magister capelle S. Augustini», viene eletto tenorista in

⁶ *Pianta di Padova* [...] rilevata [...] da Giovanni Valle e rettificata sotto la direzione del sig. co. Simone Stratico; incisa in Roma con la direzione di Giovanni Volpato, s.e., [Roma] 1784.

Duomo⁷. Altri maestri di cappella sono Illuminato Corona (nel 1586)⁸ e, forse, Nicolò Toscano (nel 1589)⁹, quest'ultimo compositore di un volume di *Canzonette [...] a quattro voci* pubblicato nel 1584¹⁰. Fra Gioseffo (Iseppo) da Padova è maestro di canto dei novizi dal 1588 al 1592 e, forse, fino al 1601 o dopo¹¹. Le due cariche – quelle di maestro di canto e maestro di cappella – sono talvolta fatte coincidere¹². Segni dell'esistenza di un pur piccolo organico musicale interno sono i ben 4 ducati spesi nel 1590 per l'acquisto di «libri di musica»¹³, un rimborso al maestro di cappella nel 1601 per l'acquisto di non meglio specificati «libri»¹⁴, e la decisione nel 1602 di dare lo stipendio di 10 ducati annui a «dui puti per cantar gli giorni festivi et quando farà bisogno», nonché 6 ducati annui a «uno giovine che sona il violino»¹⁵. Del resto, il domenicano Giordano Pasetto è maestro di cappella nel Duomo dal 1520 fino alla morte; e, negli anni '50 e '60, fra Prosdocimo domenicano del convento di S. Agostino presta servizio sia nella basilica del Santo che nel Duomo¹⁶.

4) *La cappella musicale dei carmelitani di S. Maria del Carmine*. «Fra Anzolo da Venetia dell'ordine delli Carmeni» è tenore in Duomo negli anni '60 del Cinquecento¹⁷. Se ciò non dimostra di per sé l'esistenza di una cappella musicale formalmente costituita presso la chiesa carmelitana, probante è invece la richiesta inoltrata nel 1559 dalla con-

⁷ RAFFAELE CASIMIRI, *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI. Contributi per una storia*, «Note d'archivio per la storia musicale», XVIII (1941), p. 194.

⁸ Archivio di Stato di Padova [ASP], Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, S. Agostino, b. 264 («Liber consiliorum, 1583-1596»), cc. 28v (14 giugno 1586), 29r (2 luglio 1586), 34v (15 novembre 1586).

⁹ *Ibidem*, c. 64r (7 agosto 1589). In realtà si tratta di una sola proposta di assunzione, accettata dal Capitolo; non sono presenti in archivio documenti che attestino l'effettivo arrivo di fra Nicolò.

¹⁰ NICOLÒ TOSCANO, *Canzonette libro primo a quattro voci*, Gardano, Venezia 1584.

¹¹ ASP, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, S. Agostino, b. 264, cc. 56r (28 ottobre 1588), 94v (7 gennaio 1592); b. 265 («Liber consiliorum, 1596-1619»), cc. 22r (9 dicembre 1598), 39v (27 aprile 1601).

¹² Non solo nel caso di fra Iseppo ma anche in quelli dei sopraccitati fra Illuminato e fra Nicolò.

¹³ ASP, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, S. Agostino, b. 264, c. 68r (16 gennaio 1590).

¹⁴ ASP, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, S. Agostino, b. 265, c. 39v (27 aprile 1601).

¹⁵ ASP, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, S. Agostino, b. 265, cc. 52v-53r (19 agosto 1602).

¹⁶ Fra Prosdocimo è tenore presso la basilica del Santo dal 1539 al 1541 e dal 1555 (JESSIE ANN OWENS, *Il Cinquecento*, in *Storia della musica al Santo di Padova*, a cura di SERGIO DURANTE, PIERLUIGI PETROBELLI, Neri Pozza, Vicenza 1990, pp. 27-92: 86-87) e presso il Duomo dal 1560 a dopo il 1565 (CASIMIRI, *Musica e musicisti* (1941), pp. 210-212).

¹⁷ CASIMIRI, *Musica e musicisti* (1941), p. 212.

fraternita di S. Giovanni della Morte ai frati di S. Antonio e a quelli di S. Maria del Carmine, volta a stabilire le condizioni per l'intervento della cappella musicale dell'uno o dell'altro convento durante le principali solennità celebrate presso la chiesa della confraternita (Appendice, doc. 1)¹⁸. La lista delle ricorrenze prevede l'utilizzo di canto figurato a messa e vespro della prima domenica di ogni mese (la «domenica orde-nada»), Natale, Settimana Santa, Pasqua e Pentecoste, tre feste mariane (Annunciazione, Assunzione e Natività), le feste degli Apostoli, s. Bartolomeo, Ognissanti, la festa del santo titolare s. Giovanni evangelista e la messa per la nomina dei nuovi guardiani della scuola. Le risposte dei due conventi (Appendice, docc. 2-3), che gettano luce anche sui repertori usati, saranno discusse *infra*.

5) *L'organico musicale della confraternita di S. Giovanni della Morte*. Evidentemente, nel 1559, la confraternita non era dotata di un organico musicale interno. Al contrario, alcuni libri contabili risalenti agli anni '30 e '40 del Settecento registrano i compensi erogati ai «cantori e suonatori mancanti» per le feste principali, lasciando inferire che un organico di base è comunque presente in altre occasioni¹⁹. Una conferma in tal senso è data dal titolo stesso del «Libro delle figlie de fratelli osservanti, sonadori e musici [presumibilmente tra quelli salariati dalla scuola] che si daranno in nota per l'estrazione della balla d'oro [per la concessione di doti di matrimonio] principia l'anno 1738»²⁰.

6) Durante il Cinquecento è documentato il servizio di alcuni frati dell'ordine degli Eremitani (presso *il convento dei SS. Filippo e Giacomo*) come cantori in Duomo e a S. Antonio²¹. Questi evidenti indizi di capacità musicale da parte di alcuni membri della famiglia eremitana non sono però suffragati, allo stato attuale della ricerca, da nessun do-

¹⁸ ASP, Corporazioni soppresse, Scuole religiose di Padova, S. Giovanni della Morte, b. 6, cc. 178-179.

¹⁹ ASP, Corporazioni soppresse, Scuole religiose di Padova, S. Giovanni della Morte, b. 47, pp. 31 («Alle voci e istrumenti mancanti n° 14» per la festa della Pentecoste, 1739), 70 («Spessi al signor Leandro Alfonsi maestro di capella per voci mancanti nel giorno suddetto» di s. Giovanni Evangelista, 1740), 91 («Al signor Leandro Alfonsini maestro di capela per voci mancanti» per la Pentecoste 1741) ecc.

²⁰ ASP, Corporazioni soppresse, Scuole religiose di Padova, S. Giovanni della Morte, b. 46 («Libro delle figlie de fratelli osservanti, sonadori e musici che si daranno in nota per l'estrazione della balla d'oro principia l'anno 1738»).

²¹ In Duomo «frater Vincentius ordinis Sancti Augustini» dal 1525 a dopo il 1537 (CASIMIRI, *Musica e musicisti* (1941), pp. 194-198) e «fra Gratiano da Verona del ordine delli heremitani» dal 1563 al 1567 (*ibidem*, p. 212; RAFFAELE CASIMIRI, *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI. Contributi per una storia*, continuazione in «Note d'archivio per la storia musicale», XIX (1942), p. 51). Fra Gratian di Bianchi e fra Arcangelo Abbatto sono tenori presso la basilica del Santo rispettivamente dal 1573 al 1592 e dal 1594 al 1600 (OWENS, *Il Cinquecento*, pp. 86, 89; MAURIZIO PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco*, in *Florilegium Musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di PATRIZIA RADICCHI, MICHAEL BURDEN, ETS, Pisa 2004, pp. 756-788: 775).

cumento comprovante l'esistenza di una cappella musicale regolarmente costituita all'interno della chiesa. (L'attività musicale è invece ben documentata presso i conventi agostiniani di S. Stefano di Venezia e S. Margherita di Treviso²²).

7) Presso *gli olivetani di S. Benedetto Novello*, un acquisto di «libri di musicha per la chiesa comprò il padre Gasparo da Rovigo» nel 1609 non può che fare pensare all'esistenza di un organico musicale interno capace di eseguire il canto figurato²³.

8) Nel 1567 fra Gian Pietro contralto dell'*ordine dei Crociferi* viene assunto come cantore presso la cappella musicale del Duomo²⁴.

9) «Frater Hieronimus monasterij Sancti Hieronimi» degli *eremiti della congregazione di S. Girolamo di Fiesole* è contrabasso in Duomo nel 1555²⁵. «Fra Teodoro bressan de San Geronimo» è basso a S. Antonio dal dicembre 1554 al dicembre 1555 e in Duomo a partire dal 1556²⁶. «Fra Pamphilio» è tenore a S. Antonio nel 1567-1568 e di nuovo nel 1571²⁷. Questi dati, certamente non probanti (come, del resto, nel caso precedente), tuttavia indicano una presenza almeno sporadica di musicisti qualificati in convento.

10) Presso *il Seminario*, almeno dal 1575 il maestro di cappella del Duomo ha l'incarico dell'insegnamento di canto figurato e contrappunto ai chierici²⁸; regolari pagamenti per lo svolgimento delle sue mansioni sono registrati anche in epoca ben successiva²⁹. È ragionevole supporre che, a Padova come a Treviso (dove è documentata la partecipazione sporadica de «li joveni dil Seminario» nelle feste principali di alcune chiese monastiche³⁰), il Seminario disponesse di una cappella musicale interna.

²² ELENA QUARANTA, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1998, pp. 77-83, 378-390; DAVID BRYANT, ELENA QUARANTA, GRUPPO DI LAVORO «TREVISO» DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA, *Come si consuma (e perché si produce) la musica sacra da chiesa? Sondaggi sulle città della Repubblica veneta e qualche appunto storiografico*, in *Produzione, circolazione e consumo. Consuetudine e quotidianità della polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali dal tardo Medioevo alla fine degli Antichi Regimi* (Quaderni di Musica e storia, 5), a cura di DAVID BRYANT, ELENA QUARANTA, Il Mulino, Bologna 2006, pp. 17-66: 35-36.

²³ ASP, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, S. Benedetto Novello, b. 70 (fasc. segnato «1606 uscita del mese di marzo» raccolto in faldone segnato «Miscelanea mazzo XV»), p. 763.

²⁴ CASIMIRI, *Musica e musicisti* (1942), p. 56. Al 1565 risale una delibera del Capitolo del Duomo di non assumere frati cantori che non «abitino nel loro monastero o convento» (*ibidem*, p. 50): fra Gian Pietro è presumibilmente residente.

²⁵ CASIMIRI, *Musica e musicisti* (1941), p. 204.

²⁶ OWENS, *Il Cinquecento*, p. 83; CASIMIRI, *Musica e musicisti* (1941), p. 205.

²⁷ OWENS, *Il Cinquecento*, p. 85.

²⁸ CASIMIRI, *Musica e musicisti* (1942), p. 63.

²⁹ Si veda, per esempio, Archivio del Seminario di Padova, reg. segnato «Giornal Bortoletti da 1702 sino 1723», cc. non numerate, pagamenti registrati in data 31 dicembre 1702, 6 settembre 1703, 31 dicembre 1703, 28 aprile 1704 ecc.

³⁰ Cf. BRYANT, QUARANTA, TRENTINI, «*Cappelle musicali*», p. 110.

11) Tra le «offitiale» elette annualmente presso il *monastero delle benedettine dei SS. Agata e Cecilia* figurano generalmente quattro «cantore»³¹. Poiché i loro nomi sono generalmente diversi di anno in anno, sembra poco probabile che esse cantassero regolarmente in canto polifonico. Probabilmente guidavano l'esecuzione di canto liturgico, come anche l'attività delle «cantarine» (presumibilmente identificabili con le educande a spese, e beneficiarie del festino allestito in occasione delle ricorrenze delle due sante titolari del monastero: nel 1585, per esempio, in corrispondenza della festa di s. Agata sono registrati pagamenti per 22 piatti, 22 «piadenette», 22 «chani di latte» e 22 «naranzi» a favore delle «cantarine»³²).

Del resto, nel dedicare all'abate Giovanni Francesco Morosini la raccolta di *Vesperì per tutte le solennità dell'anno [...] a sei voci pari [...]* del 1601, Tommaso Boldon fa presente che «in questi miei ultimi giorni, ad istanza d'alcuni reverendi padri et reverende monache di Padoa, ho composti certi salmi et messe a sei voci che possono cantarsi alla bassa senza soprani e all'alta senza bassi. Et perché hora per queste, hor per quelli, mi bisognava cavarne copia, [...] mi sono risolto di lasciarli uscire in luce»³³. Il linguaggio lascerebbe pensare a una certa diffusione delle pratiche polifoniche anche all'interno di diverse istituzioni religiose, maschili e femminili.

LE FESTE SOLENNI, L'AVVENTO E LA QUARESIMA

In occasione delle feste principali delle tante chiese dotate o non dotate di cappella musicale interna è documentata l'erogazione di pagamenti a cantori e suonatori appositamente ingaggiati di volta in volta. Ciò avviene, in generale, nelle ricorrenze dei santi titolari delle chiese, in quelle dei santi fondatori o dedicatari degli eventuali ordini monastici di riferimento, o in quelle dei santi titolari dei principali altari o cappelle situati all'interno degli edifici ecclesiastici. Presso la chiesa di S. Benedetto Novello (degli olivetani), per esempio, la presenza di due cappelle interne dedicate rispettivamente agli olivetani Bernardo di Chiaravalle e Francesca Romana dà luogo all'impegno di ingenti finanziamenti a favore della musica nelle due liturgie festive³⁴. I servizi di

³¹ ASP, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, SS. Agata e Cecilia. La lista delle «offitiale» compare all'inizio del registro delle entrate ed uscite del monastero per l'anno in corso.

³² ASP, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, SS. Agata e Cecilia, b. 79, c. 114r.

³³ TOMMASO BOLDON, *Vesperì per tutte le solennità dell'anno, con una messa & Te Deum a sei voci pari [...]*, Giacomo Vincenti, Venezia 1601.

³⁴ ASP, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, S. Benedetto Novello, b. 85 (reg. segnato «Giornale 1788» sulla copertina), pp. 738-745 (spese per gli anni 1785-1790), 787-796 (anni 1791-1796); bb. 110-112, contenenti polizze di spese con

musicisti sono richiesti anche in occasione delle cerimonie di vestizione delle monache³⁵. Anche se ogni chiesa sostiene un numero limitato di cerimonie solenni, l'effetto d'insieme è tuttavia quello d'un quotidiano di feste – e di musica festiva – 'dislocate' nelle varie chiese cittadine. Le sole chiese finora indagate producono, per esempio, nel mese di agosto le seguenti ricorrenze festive: b. Giordano Forzatè, fondatore del monastero di S. Benedetto Vecchio (7 agosto, presso la chiesa di S. Benedetto Vecchio); s. Gaetano da Thiene (7 agosto, presso la chiesa dei SS. Simone e Giuda o S. Gaetano); s. Chiara (12 agosto, presso la chiesa della B. Elena); Assunzione B.V.M. (15 agosto, presso la chiesa di S. Stefano e per conto della scuola di S. Maria Nova di Ognissanti presso la chiesa di Ognissanti); s. Rocco (16 agosto, presso l'oratorio della scuola dei SS. Rocco e Lucia); b. Bernardo di Chiaravalle (20 agosto, presso la chiesa di S. Benedetto Novello); s. Agostino (28 agosto, presso la chiesa di S. Caterina). Com'è evidente, in linea con il carattere ciclico del calendario liturgico (e con la *longue durée* delle dediche delle chiese e dei principali altari e cappelle in esse contenute), anche le feste principali ricorrono anno dopo anno con la loro musica e, col passar del tempo, il quotidiano si radica nella consuetudine secolare.

Come in altre città, si registra un notevole incremento nell'utilizzo di musica durante l'Avvento e, soprattutto, la Quaresima. Nel 1648 il conte Antonio Calza lascia al convento di S. Agostino una somma ingente da destinarsi a sovvenzionare la musica nell'esposizione del Santissimo Sacramento, nelle domeniche dell'Avvento e della Quaresima, e nella festa del Rosario d'ottobre³⁶. I somaschi di S. Croce registrano pagamenti per la musica dei martedì di Quaresima durante i primi decenni del Settecento³⁷. Nello stesso periodo oratori vengono eseguiti nella chiesa dei filippini di S. Tommaso Becket per il giovedì grasso e la prima domenica di Quaresima³⁸. Agli ultimi decenni del Settecento risalgono invece pagamenti da parte dei teatini della chiesa dei SS. Simone e

elenchi dettagliati dei musicisti ingaggiati per le feste di s. Francesca Romana e del b. Bernardo di Chiaravalle negli anni 1788, 1793-1794 e 1800.

³⁵ Cf., per esempio, ASP, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, S. Rosa (delle domenicane), reg. segnato «scritture diverse» sul dorso, contenente una «Notta distinta per vestire e professare una giovine nel monistero» che mette a carico della famiglia della giovane le spese di «musica a suo piacere». Si veda anche *infra* alla nota 45.

³⁶ La questione è trattata in ASP, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, S. Agostino, b. 267 («Liber consiliorum ab anno 1642 usque 1646 B»), cc. 62r-63r.

³⁷ ASP, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, monastero dei padri Somaschi, b. 2, reg. segnato «XXI maestro principiando dalli primo giugno l'anno 1710», cc. non numerate, spese per marzo 1711, marzo 1712, aprile 1713, aprile 1714, marzo 1719, marzo 1720.

³⁸ Cf. ELISA GROSSATO, *Per una storia dell'oratorio musicale filippino a Padova: prime testimonianze e documenti*, in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, a cura di GIULIO CATTIN, ANTONIO LOVATO, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Padova 1993, pp. 213-246.

Giuda (S. Gaetano) per la musica dei lunedì di Quaresima³⁹. Presso le benedettine di S. Stefano sono registrati pagamenti per la musica dei venerdì di marzo tra il 1786 e il 1792⁴⁰.

INTERVENTI FUORI SEDE DELLE PRINCIPALI CAPPELLE MUSICALI

Una delibera del Capitolo del Duomo precisa, in data 14 aprile 1565, che i cantori della cappella musicale «non possino senza expressa licentia [...] andar a cantar fora di questa giesia nostra in li giorni però deputati a cantar in giesia»⁴¹. Tale regolamento riconferma una pratica già da tempo sancita dall'uso: il 25 gennaio 1539, «Pasetto [...] con tutta la cappella» ebbero il permesso di cantare nella chiesa di S. Biagio⁴², forse in occasione dell'ormai prossima festa del santo titolare (celebrata il 3 febbraio); il 28 aprile 1558 i canonici concessero che «cantores possint accedere ad monasterium S. Agate pro die crastina»⁴³; il 2 maggio 1593, su richiesta dell'«illustre et molto reverendo monsignore conte Hercule thessoriero», il Capitolo deliberò che, «fin che viverà Sua Signoria», la cappella musicale potesse andare ogni anno a ornare la festa «della chiesa sua di S. Croce» (evidentemente, anche in questo caso, quella del titolo della chiesa celebrata il 3 maggio)⁴⁴; l'11 novembre 1593 viene «[...] concessa la capella alle monache di Ogni Santi per la festa che fano domenica in far far professione ad alcune putte»⁴⁵.

Alla basilica del Santo, il regolamento dell'attività del maestro di cappella emanato il 9 gennaio 1565 stabilisce «che il predetto maestro non possi andare a cantare fuori della chiesa senza licenza o della Banca o almeno delli Presidenti di essa Banca», ma che, al tempo stesso, «qualunque volta anderà con licenza a cantare fuori possi elezere e tuore liberamente quelli fratini che gli farà bisogno senza contradizione di alcuno»⁴⁶. Quanto ai proventi, si precisa «che il detto maestro di capella con suoi cantori habbino, e conseguiscano la metà

³⁹ ASP, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, monastero dei padri Teatini, b. 25, reg. segnato «Libro-cassa», cc. non numerate, spese per aprile 1781, marzo 1782, aprile 1783, marzo 1785, marzo 1787, marzo 1788 ecc.

⁴⁰ ASP, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, S. Stefano, b. 76 (entrate e uscite, 1778-1796), cc. 1037b, 1087b, 1120b ecc.

⁴¹ CASIMIRI, *Musica e musicisti* (1941), p. 213.

⁴² *Ibidem*, p. 125.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ CASIMIRI, *Musica e musicisti* (1942), p. 82.

⁴⁶ PIETRO SAVIOLO, BENEDETTO FRANCO, *Arca del Santo di Padova, ove si contengono li ordini e le regole spettanti alla retta amministrazione e buon governo de' beni, rendite ed oblazioni dell'Arca stessa. Compilazione di Pietro Saviolo e Benedetto Franco, con l'aggiunta delle parti e decreti dall'anno 1727 fino all'anno 1765*, Giovanni Battista Conzatti, Padova 1765, p. 101.

delle elemosine, che fusse date per causa di fare cantare in canto figurado messe votive, li quali danari siano per copita, tra li detti maestro, e cantori»⁴⁷; l'altra metà è evidentemente di competenza del convento. Dovendo «obviar a molti inconvenienti, che sono notorij a questa Congregazione», si ribadisce in data 26 aprile 1586 che «de cetero alcun particolare, così delli RR. PP. come de i Mag. Laici, non possi dar licenza ad alcuno de i musici d'andare a cantare in altre chiese o luochi, se non gli sarà dato licenza con parte presa in Congregazione con tutti sette i voti propizij»⁴⁸; evidentemente erano stati riscontrati non pochi abusi nel modo di chiedere e concedere le licenze necessarie di volta in volta. E, ancora, il 13 novembre 1608 si riafferma «che non possa alcuno dei musici sopraddetti andare o dentro, o fuori della città a cantare, o sonare in altra chiesa per modo alcuno, quando sia obbligato a servire conforme alla tariffa della chiesa nostra, e non se li possa dar licenza in tali casi se non per ballottazione»⁴⁹. L'attività fuori sede della cappella musicale del Santo, chiaramente contemplata dal regolamento, è documentata dal punto di vista del committente attraverso i *Capitoli della pia confraternita eretta nella chiesa parrocchiale di S. Tommaso Apostolo in Padova sin dall'anno 1732 sotto il felice transito, e patrocinio del glorioso patriarca s. Giuseppe (1737)*⁵⁰. I «virtuosi cantanti, e suonatori di musica» sono «tenuti a cantare, e suonare ogn'anno nel triduo antecedente alla festività del nostro santo Protettore, et in quel santo giorno assistere alla messa et al vespro in musica, et in un giorno non impedito ad libitum una messa da morto in anniversario per li fratelli defonti; dovendosi perciò fare tali funzioni in ore convenienti alli impieghi annuali che tengono essi virtuosi fratelli nella chiesa del Santo», senza sovrapporsi ai servizi richiesti dai principali datori di lavoro. In cambio, «vuole detta veneranda congregazione, che siano aggregati al loro numero li sudetti virtuosi, e suonatori con gli stessi privilegj che godono gl'altri confratelli», secondo una formula già esplicitata, per esempio, a Treviso nel 1383, nella decisione della scuola di S. Liberale di ricevere alcuni cantori e suonatori «sine precio» come confratelli in cambio della loro collaborazione⁵¹. Seguono i nomi di diciotto musicisti, di cui almeno tredici al servizio della cappella musicale di S. Antonio.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 152.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 217.

⁵⁰ *Capitoli della pia confraternita eretta nella chiesa parrocchiale di S. Tommaso Apostolo in Padova sin dall'anno 1732 sotto il felice transito, e patrocinio del glorioso patriarca s. Giuseppe in preparazione al ben morire*, Gio. Battista Conzatti, Padova 1737. Ringrazio sentitamente Pietro Revoltella per avermi segnalato l'esistenza di questo documento.

⁵¹ Archivio di Stato di Venezia, Scuole piccole e suffragi, b. 396bis, c. 24r.

INDIZI SUI REPERTORI E SUGLI ORGANICI MUSICALI

Nella già citata richiesta di collaborazione inoltrata dalla scuola di S. Giovanni della Morte ai monasteri del Carmine e del Santo nel 1559 si accenna all'uso di «canto figurato» a messa e/o vespro o nell'ambito di altri servizi resi in una quarantina di occasioni all'anno. Le risposte dei frati si configurano come controfferte e sono anche differenti tra loro. I padri Carmelitani, pur confermando la propria disponibilità, dichiarano di obbligarsi a cantare in canto figurato soltanto a messa e offrono il «falso bordun il vespro, secondo semolitj a cantar nella nostra chiesa» (Appendice, doc. 2): evidentemente, in questo contesto rituale, la pratica del falso bordone è ben consolidata presso la chiesa di S. Maria del Carmine. Solo nell'ambito della festa di s. Giovanni evangelista, santo titolare della chiesa della confraternita, s'impegnano a «cantar la messa et il vespro in canto figurato, ma non in tutte le feste». I frati di S. Antonio si obbligano «a venire con quattro zagli a cantare li vesperi de tutte le feste che per noi ne sarà comesse a canto fermo» (Appendice, doc. 3); è previsto l'uso del canto figurato soltanto a «la vigilia et la festa di s. Giovanni evangelista» e per il cambio della Banca alla prima domenica di maggio «con quattro cantori qualli canterano la messa [...] et similmente alla processione».

Ci si trova di fronte a tre modelli di conduzione del quotidiano musicale delle tante istituzioni minori. Questi tre modelli prevedono l'utilizzo prevalente di polifonia, falso bordone o canto liturgico. Solo in occasione delle celebrazioni principali è maggiore la quantità di musica e/o di musicisti. Come si è detto, ogni chiesa promuove annualmente poche feste a questo livello; ma, almeno nelle città più grandi, l'effetto complessivo è quello di un vero e proprio circuito di feste itineranti. Ancora al di sopra di questa quotidianità festiva si pongono, al primo rango della scala gerarchica, i (pochi) grandi eventi d'eccezione. Nel 1672, presso il convento domenicano di S. Agostino, le «spese fatte nella solennità de nostri santi Lodovico Bertran, Rosa da Lima, Gonzalo di Amarante, Pio V e Margherita» di Savoia (Appendice, doc. 4) sono talmente ingenti da essere ricordate non nei libri contabili dell'istituzione ma nei «libri dei consigli» (con apposita e dettagliata approvazione, quindi, del Capitolo)⁵². L'organico musicale era composto da 2 soprani, 2 contralti, 6 tenori, 4 bassi, 8 violini, 5 viole, 2 violoni, 2 cornetti, 1 fagotto, 2 tiorbe, 1 arpa, altri 4 musicisti

⁵² ASP, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, S. Agostino, b. 267 («Liber consiliorum ab anno 1646 B»), c. 235r-v). Trattasi di cinque santi dell'ordine Domenicano: s. Luigi Bertran e s. Rosa da Lima vennero canonizzati il 12 aprile 1671; l'ufficio proprio del b. Gonzalo di Amarante fu concesso nello stesso anno; Pio V fu beatificato il 27 aprile 1672; Margherita di Savoia fu beatificata il 9 ottobre 1669.

non qualificati, 4 maestri di cappella (presumibilmente incaricati della direzione di gruppi diversi di musicisti), ben 6 organi portatili (oltre a quello di chiesa): ben maggiore, quindi, rispetto all'organico previsto dal regolamento della cappella musicale del Santo risalente al 1651 (4 soprani, contralti, tenori, bassi, 4 violini, 4 viole, 1 violone 1 cornetto) e ancora vigente nel 1672⁵³. O ancora: i festeggiamenti per l'elezione al Papato del card. Carlo Rezzonico (9 luglio 1758), della durata di circa tre settimane, comprendevano funzioni liturgiche con musica presso le chiese di S. Giustina (messa con musica di Vallotti, eseguita dalla cappella musicale di S. Antonio, con mottetto eseguito da Guadagni e concerto di Tartini), dei Gesuiti (messa con musica di Niccolò Cattani), di S. Bartolomeo («messa la mattina in musica»), S. Filippo Neri («con buona musica»), S. Giuliana («con simil pompa» rispetto a quanto allestito presso S. Filippo Neri), S. Giovanni in Verdara (con musica di Vallotti eseguite dalla cappella musicale del Santo), delle Dimesse (con «messa cantata [...] con solenne musica de' professori del Santo»), della Pia Casa di Dio («con buona musica»), di S. Clemente («nuova musica del p. m. Valotti, con mottetto, e conserti de' professori del Santo»), S. Francesco Grande (con messa, «distinta [...] rispetto particolarmente alla musica: poiché chiamati a bella posta nelle vicine città i loro più valenti padri e per cognizione di musica e per soavità di voce questi in numero di quattordici accompagnati da una orchestra copiosa di scelti stromenti sì della cappella del Santo che di dilettanti, [...] cantarono una bella messa, un mottetto, un Te Deum; e i nostri professori suonarono de' conserti»), S. Giovanni della Morte (con «scelta musica, gli spari de mortaretti, il suono de' soliti stromenti tanto alla messa che all'inno e Benedizione»), S. Bernardino (con «musica [...] de' rr. pp. minori osservanti [...]»), Spirito Santo (con «scelta musica con mottetto e concerto»), S. Croce (allorché «musica corrispose alla pompa degli addobbi e fu ammirato un giovane convittore di quel Collegio per un concerto di violino»), Soccorso (con messa «cantata con buona musica»), Duomo (con una messa in musica» fatta cantare dall'arte dei Calzolari presso il proprio altare), Pio Luogo degli Orfani Nazareni (con messa «di simil» cantata), S. Valentino (con «ornata cantoria per la solenne musica; e vi s'udirono un mottetto ed un concerto di violoncello del sig. d. Antonio Vandini [...] della cappella del Santo»), S. Giobbe (con «buona musica [...]»), S. Maria del Carmelo («messa con distinta musica» presso l'altare di S. Sereno mantenuto dall'arte dei Lanaioli) e altre ancora⁵⁴.

⁵³ Cf. ARNALDO MORELLI, *Il Seicento*, in *Storia della musica al Santo di Padova*, pp. 93-106: 97.

⁵⁴ *Funzioni sacre, e feste fatte dalla città di Padova per l'esaltazione al sommo pontificio dell'eminentissimo sig. cardinale Carlo Rezzonico*, pp. V, VII-IX, XII-XIV, XVII-XXI, XXVIII.

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Questa musica d'eccezione – per qualità e quantità – è però destinata, a celebrazioni concluse, a cedere di nuovo il posto al 'quotidiano' nelle sue varie forme. Pur, quindi, nella convinzione che l'evento musicale d'eccezione possa servire da modello per successivi eventi musicali senz'altro, a loro volta, meno eccezionali (in quanto 'mere' riproposizioni del modello) per rientrare man mano nel 'quotidiano', tuttavia vorrei sottolineare i seguenti elementi come base essenziale per la comprensione della vita come realmente vissuta dal musicista: il peso del quotidiano, il peso della consuetudine (fatta dal ripetersi ciclico del rito quotidiano), il peso del quotidiano e della consuetudine insieme nel garantire la stabilità economica di chi opera in ambito musicale e, *last but not least*, l'importanza – per lo storico – di non limitare l'indagine a singole istituzioni o categorie istituzionali ma di aprirla a tutte le istituzioni in gioco, come necessario presupposto per comprendere le dinamiche produttive delle fonti scritte della musica nel contesto del loro reale consumo.

APPENDICE

Archivio di Stato dio Padova, Corporazioni soppresse, Scuole religiose di Padova, S. Giovanni della Morte, b. 6, cc. 178-179.

[doc. 1]

1559 adi 3 fevraro

Quessti sono le obligationi che averano quelli reverendi padri che averano a ofiziar in la iesia de messer Santo Zuane intitolato da morte sechondo che ochorerà andare in preton tute le fesste a dir messa.

Item prima tutte le domeneche prime deli mesi chantar la mesa a chanto figurado et tutti li vrespi deli diti mesi et anche chantar al vespro di morti

Item tuti li fesste deli aposstoli chantar ut supra

Item tuti li fesste dela Madona zouè quella de marzo e de agossto e de settembre cantar ut supra

Item cantar una mesa el dì de san Bor^{mio} chantar ut supra che vien a 24 agossto

Item cantar doi Pasii zouè la domenega de l'Olivo et el Vener Santo chantar ut supra

Item cantar el Sabado Santo le Profecie che chore ut supra

Item cantar el dì de Pasqua chon le doe feste ut supra

Item cantar le fesste di Passqua di mazo ut supra

Item cantar una mesa el dì de Morti et cantar el vespro sopra le sepulture ut supra

Item cantar el vespro el dì de Ogni Santi ut supra le sepulture ut supra

Item chantar le fesste de Nadale chantare vespro ~~e mesa~~ el dì de san Zuane vespro [altra mano:] ut supra ~~pistola et vanzelio ut supra~~ et la vigilia de san Zuane vespro ut supra

Item predichar el dì de san Zuane

Item da Nadale et da Ognisanti sia obligadi doi sazardoti a vegnir a rechonziliare li fradeli

Item quando se poblicherà li novi guardiani sia chantà mesa episstola e vanzelio ut supra

Item el dì dela prima domenega di mazo sin obligadi a vegnir a far la prozesion et chantar la mesa.

[doc. 2]

Noi frati di Santa Maria di Carmenj de Padova congregati secondo il costume solito nel Capitolo habbiamo ottimamente quello tutto è stato preposto dalla veneranda e devota compagnia del santissimo San Giovanni della Morte considerato, et brevemente respondendo diccemo che siamo contenti di far quel tanto che è scritto nel presente foglio, eccetto che non si obligamo a cantare canto figurato ma ben a falso bordun il vespro secondo semo solitj a cantar nella nostra chiesa, et non mancharemo il giorno dilla festa vostra dil predetto san Giovanni di far ben cantar la messa et il vespro in canto figurato ma non tutte le feste, et non occorendo dir altro aspettemo dalle nobil charità vostre resoluta risposta, et s'offerimo con questo e senza quello.

Datum in conventu nostro Carmelit. Pad. die 4 februarij 1559.

Il nostro Prior de Carmena de Padoa.

[doc. 3]

Noi fra Giacomo et fra Francesco min. de l'ordine de S. Antonio da Padoa essendo per dovere venire a servire et officiare la chiesa de la vostra congregatione di S. Giovanni della Morte: acciò sapiate la servitù che per noi habbate havere et che per ditta servitù noi pensiamo di volere qui di sotto il tutto sarà posto.

Item noi se oblighiamo a venire cotidie a dir la messa sicome sarà dal vostro Guardiano a noi comandato [...]

Item per il salario de ditte officature voi fratelli ne darete ogni prima domenica del mese lire 12, soldi 8.

Item noi se oblighemo a venire con quattro zagli a cantare li vesperi de tutte le feste che per voi ne sarà comesse a canto fermo et per ditti vesperi voi ne darete soldi 12 per vespero.

Item noi se oblighemo a cantare tutte le prime domeneche delli mesi et etiam altre feste che da voi ne saranno comesse pure in canto fermo et non figurato et per ditte messe ne darete soldi 12 per messa.

Item per non potere suplire all'altare et cantare nel coro voi darete a uno che canti la messa all'altare soldi 6 per messa.

Item noi se oblighemo di farvi honore la prima domeneca di mazo con quattro cantori qualli canterano la messa in canto figurato et similmente alla processione et voi oltre l'ordenario darete lire 1, soldi 4, quali se darano alli doi che venirà a cantare.

Item noi se oblighemo di farvi cantare a canto figurato la vigilia et la festa di s. Joanne evangelista e voi, oltre l'ordenario, darete una colatione alli cantori con dui fogacie per uno: al predicator darete lire 1, soldi 4 et la chercha.

Item se oblighiamo a venire a reconciliarvi quando farà bisogno:

Archivio di Stato di Padova, Corporazioni soppresse, Monasteri di Padova, S. Agostino, b. 267 («Liber consiliorum ab anno 1646 B»).

[doc. 4]

c. 235r 1672

Spese fatte nella solennità de nostri santi Ludovico Bertran,
Rosa da Lima, Consalvo, Pio V e Margarita priore [...] Giacomo Salamon

Nella musica

| | |
|--|---------------|
| Al Procerati musico veneto ducati 30 e lire 8 | £. 194, s. - |
| Al Formenti musico veneto ducati 30 | £. 186, s. - |
| Al padre Napoli tiorba da Venetia doppie 4 | £. 114, s. - |
| A due violini veneti ducati 20 | £. 124, s. - |
| A due soprani veneti ducati 60 | £. 372, s. - |
| Ad un cornetto veneto ducati 16 | £. 99, s. 4 |
| Ad un basso veneto scudi 12 | £. 115, s. 4 |
| A quello dell'arpa ducati 5 e £. 3, s. 15 | £. 34, s. 15 |
| Per il burchiello nel mandarli a Venetia e mutation di barca essendo brentana | £. 52, s. 8 |
| Per il loro vitto | £. 20, s. - |
| Cornetto e viola da Verona doppie 10 | £. 285, s. - |
| A due musici di Bologna ducati 24 | £. 148, s. 16 |
| Al padre L. Cocolizza loro camerata | £. 28, s. 12 |
| Al sig. Gambaro violone da Padova scudi 8 | £. 76, s. 16 |

| | |
|--|--------------|
| A due violini da Padova Chiocchiolo e Girolamo | £. 112, s. - |
| Al sig. Anzolo violino da Padova | £. 32, s. - |
| c. 235v A un padre eremitano tenore | £. 20, s. - |
| Al sig. d. Andrea Brunino tenore da Padova | £. 49, s. 12 |
| Al sig. d. Bortolo tenore da Padova | £. 68, s. - |
| Al sig. d. Francesco tenore da Padova | £. 68, s. - |
| Al sig. Girolamo contralto da Padova | £. 68, s. - |
| Al sig. Giuseppe basso da Padova scudi 8 | £. 76, s. 16 |
| Al padre carmelita da Padova tenore | £. 37, s. 4 |
| Al sig. d. Eusebio basso | £. 40, s. - |
| Al padre Saviolo basso del Santo | £. 49, s. 12 |
| Al sig. Tomasino contralto dell'Arca del Santo | £. 68, s. - |
| Al padre fagotto dell'Arca | £. 68, s. - |
| Al violone dell'Arca | £. 49, s. 12 |
| Al sig. Giovanni Battista [?]Tevo tiorba | £. 40, s. - |
| Al sig. Giovanni Battista Brusone viola | £. 18, s. 12 |
| Al sig. Michiel Lorenzini viola | £. 18, s. 12 |
| Al sig. d. Romano violino | £. 18, s. 12 |
| Al monsignor viola | £. 18, s. 12 |
| Al sig. Bettella viola | £. 18, s. 12 |
| Al sig. Franceschetto tenore | £. 68, s. - |
| Al sig. Anzelo Lautino violino | £. 18, s. 12 |
| Al sig. Antonio Zivelli violino | £. 18, s. 12 |
| Alli quattro maestri di cappella Ianuario, Fadi, Giacinto e Bortoletto ducati 120 | £. 744, s. - |
| [...] | |
| Al sig. Eugenio [?Casparini] per gl'organi ducati 20 | £. 124, s. - |
| Per portar e riportar li sudetti organi 6 | £. 40, s. - |
| A chi alzò li folli e fece campanon | £. 27, s. 8 |
| Alle trombete ducati 7 ed ad altro puttello trombeta £. 2 | £. 45, s. 8 |
| Alli fanti della sanità per far nettar le strade | £. 4, s. - |

SUMMARY

Archival documentation from over thirty local institutions (parish and monastic churches, guilds and confraternities) is used as sample material for the purposes of creating an overall picture of music-making in Paduan churches from the sixteenth century to the early nineteenth-century Napoleonic suppressions. Data regards the more or less permanent musical *cappelle*, the functions of music on the most solemn feasts, music-making during Advent and Lent, the activities of the principal *cappelle* in the many 'minor' churches, repertoires and performing ensembles. The archival materials will be made available on a new digital platform promoted by Ca' Foscari University, Venice.

Keywords: consuetudine, tradizione, quotidianità musicale, pratiche musicali, *cappelle* musicali, feste, basilica di Sant'Antonio a Padova.

MAURIZIO PADOAN

**LA MUSICA AL SANTO DI PADOVA (1580-1650)
DINAMICHE FINANZIARIE, ORGANICI
E COMPIETE QUARESIMALI***

I. LIMITI DELL'INDAGINE

Il taglio temporale proposto da questa mia indagine è – almeno per certi versi – discutibile. Di fatto, la segmentazione del *continuum* cinque-secentesco se appare indubbiamente legittima per quanto attiene al primo termine, non lo è affatto per il secondo se è vero che, dopo la marcata cesura provocata dalla peste del 1630-1631, risulta molto difficile cogliere nei decenni successivi tratti evidenti di discontinuità tali da delineare la conclusione di un processo evolutivo. Oltretutto, il lungo magistero di Antonio Dalla Tavola (1635-1678) assicura alla cappella una stabilità che non trova precedenti nella vicenda cinque-secentesca dell'importante istituzione antoniana. L'unico segno di mutamento, che sembrerebbe tratteggiare una linea di demarcazione negli anni del Dalla Tavola, è determinato dalla decisione, adottata dall'Arca nel 1651, di realizzare due nuove cantorie ai lati del presbiterio. L'intervento – così

* Questo studio rimanda ad un ampio ed articolato progetto di ricerca 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. Per quanto riguarda, in particolare, l'acquisizione delle fonti presso l'Archivio della Presidenza dell'Arca del Santo, desidero manifestare la mia profonda gratitudine al dott. Fabio Salvato e alla dott.ssa Giulia Foladore. Questo lavoro deve molto alla loro attenta e preziosa collaborazione.

Tutte le fonti citate, salvo diversa indicazione, appartengono all'Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio. La segnatura (ad eccezione degli *Atti e lettere dei presidenti ed ai presidenti*) è quella recentemente definita dall'archivista Giulia Foladore, tuttora impegnata in un imponente riordino dei documenti conservati in tale archivio. Abbreviazioni: *LM=Libri mastri*; *PA=Parti e atti*; *PR=Polizze e ricevute (filze)*; *AT=Atti e lettere dei presidenti ed ai presidenti*. Una accurata, descrizione delle fonti antoniane, con riferimento però al vecchio inventario di Roberto Cessi, è proposta da JOLANDA DALLA VECCHIA, *L'organizzazione della cappella musicale antoniana di Padova nel Settecento*, Centro Studi Antoniani, Padova 1995, pp. 6-15.

imponente da comportare lo spostamento dei seggi del coro nell'emiciclo absidale – consentì alla basilica di dotarsi di ben quattro organi stabili: due grandi disposti all'imboccatura del coro e denominati, come da tradizione, organo di Sant'Antonio e di San Felice, e due piccoli da concerto collocati presso i pilastri laterali del presbiterio¹. La riconfigurazione delle cantorie unitamente alla disponibilità di quattro organi da concerto determinò, ed è questo l'aspetto di maggiore interesse, una sostanziale ridefinizione degli assetti spaziali della cappella che rispondeva all'esigenza di meglio ascoltare e 'vedere' i concerti, sulla scorta di nuove concezioni estetiche². Non è sorprendente che proprio alla fine del 1651 i presidenti dell'Arca giungano ad aggiornare la composizione dell'organico stabile «per aggiustarla anco con il bisogno delle nuove cantorie», distinguendo tra «strumenti per il concerto tanto gravi, quanto acuti»³. Un aggiornamento che, come accade quasi sempre,

¹ Per un approfondimento, cf. OSCAR MISCHIATI, *Vicende di storia organaria*, in *Storia della musica al Santo di Padova*, a cura di SERGIO DURANTE, PIERLUIGI PETROBELLI, Neri Pozza, Vicenza 1990, pp. 159-179: 166-168. Molto utile, per comprendere la nuova collocazione dei quattro organi, il lavoro della DALLA VECCHIA, *L'organizzazione della cappella musicale antoniana*, pp. 68-69.

² I febbraio 1647. «Intendendo li [...] presidenti [...] far fare due cantorie in loco cospicuo e riguardevole, acciò le musiche che con tanta spesa della v. a. vengono fatte, possano esser vedute e sentite da ogn'uno, fatto far prima un disegno a m.º Lorenzo Bedozzi da Rezzo pitore e portato sopra il loco [...]» (ANTONIO SARTORI; *Archivio Sartori. Documenti di Storia ed Arte francescana*, a cura di GIOVANNI LUISETTO, 4 voll, Centro Studi Antoniani, Padova 1983-1989, I, p. 305). I presidenti dell'Arca furono particolarmente rigorosi nel varare il progetto, prevedendo – tra l'altro – la realizzazione di modelli per meglio valutare l'opera: «Fu tenuto lungo ragionamento sopra la fabrica della chiesa del glorioso s. Antonio et del sito conveniente delle cantorie e concluso che è necessario farne la prova col farle postizze» (*ibidem*, p. 306). Illuminante, a tal proposito, quanto scrive nelle sue *Memorie di Padova* Giovanni Lazara: «[...] nella qual chiesa [del Santo] essendo fatti due differenti modelli delle cantorie, sopra quelle fu fatta la prima [7 ottobre 1651] esperienza di musica per considerarne la riuscita et risolvere quale fosse meglio, et perciò in conformità dell'elletteione fatta il giorno inanti dal podestà e deputadi fu concluso che fosse più a proposito il modello fatto da domino Lorenzo da Rezo pittore, escludendo l'altro fatto da domino Mattio Carneris scultore trentino, abitante in Venetia» (*ibidem*). I lavori per l'imponente opera si protrassero per un certo tempo, se è vero che, realizzata la cantoria in prossimità dell'Arca del Santo, solo il 13 gennaio 1653, i presidenti deliberano di dare inizio alla costruzione di quella vicina alla cappella di San Felice (PA, 2.16 (17), ff. 45r-v).

³ «Però di parere di tutti li Sig.^{ri} Presidenti posero Parte Che il numero delle voci sia in numero di sedeci in conformità apunto del Capitolo 3.^{do} del detto Capitolario e questi sijno quattro bassi, quattro tenori, quattro contralti, e quattro soprani: Li instrumenti siano quattro di acuti; et quattro di gravi, organisti due primo, e 2.^{do}: il violone, et un cornetto, un Maestro di Capella, et un Vice Maestro» (PA, 2.16 (17), 5 dicembre 1651, f. 24v (cf. Illustrazione 1); la delibera è riportata anche in PIETRO SAVIOLO-BENEDETTO FRANCO, *Arca del Santo di Padova ove si contengono gli ordini e le regole spettanti alla retta amministrazione e buon governo de' beni, rendite ed oblazioni dell'Arca [...]*, per Gio: Battista Conzatti, Padova 1765, p. 297).

dava un'impronta formale a scelte (si pensi, nel quadro degli «strumenti gravi», alla sostituzione dei tromboni con le viole) da tempo sperimentate dalla cappella, soprattutto in occasione delle grandi festività (cf. III.1.).

È ben evidente che quanto messo in atto dalla congregazione nel 1651 delinea ed esplica nuovi orizzonti per quanto attiene ai concerti, aprendo una fase affatto nuova nella storia secentesca dell'istituzione antoniana. Nondimeno pare azzardato sostenere che questa fase indichi un crinale nel quale la distinzione tra ciò che precede e ciò che segue è netta. La scelta da me operata di interrompere l'*excursus* alle soglie degli anni Cinquanta, in realtà, ottempera soltanto all'opportunità di non dilatare oltre misura una proiezione diacronica fin troppo estesa per essere affrontata in questa sede. Ben diversa, invece, risulta l'individuazione del margine cinquecentesco. Gli inizi degli anni Ottanta, infatti, si pongono nella vicenda antoniana come un vero momento di svolta che manifesta in modo patente un cambio di paradigmi. A dar fondamento a questa conclusione intervengono diversi fattori. Anzitutto la decisione, adottata dall'Arca nel 1582, di costituire il primo insieme strumentale stabile, denominato «li 4 dalli concerti». In secondo luogo l'approvazione, sempre nel 1582, degli 'ordini' che stabiliscono in quali funzioni i suonatori debbano intervenire⁴. Il quadro normativo, aggiornato per tutti i musicisti nel 1585 e ridefinito nel 1608⁵, sembra per certi versi rispondere all'esigenza di razionalizzare l'attività della cappella musicale in ragione del crescente impegno finanziario dell'Arca che, proprio nelle ultime due decadi del XVI secolo, incrementa gradualmente il numero dei musicisti salariati (Appendice 1, grafici 5 e 6) in assonanza con gli orientamenti delle istituzioni più importanti dell'Italia settentrionale.

Nondimeno, questa disposizione sottende un mutamento degli stereotipi percettivi in nome di ragioni che riconoscono anche alla musica sacra un'ineludibile valenza estetica. Come ho osservato in altri miei studi, si tratta di un'attitudine che ha campo di imporsi in diverse realtà padane: dal duomo di Cremona, a Santa Maria Maggiore a Bergamo, alla Steccata di Parma, a San Petronio a Bologna⁶. Al Santo siffatta attitudine si esplica in modo efficace ed originale solo a considerare la nota di assunzione del violinista Beltramin, nel 1586, che riconosce nel violino «un instrumento acuto et di gran spirito nelli concerti, che si

⁴ Cf. MAURIZIO PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, in *Barocco Padano* 7, Atti del XV Convegno internazionale di studi sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Milano, Università del S. Cuore, 14-16 luglio 2009, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, A.M.I.S., Como 2012, pp. 275-376: 282.

⁵ *Ibidem*, pp. 120-123.

⁶ Cf. in particolare MAURIZIO PADOAN, *L'affermarsi dei concerti nel primo barocco*, in *Muzykolog Wobec Świadczeń Źródłowych I Dokumentów*, a cura di SOFIA FABIAŃSKA, JAKUB KUBIENIEC, ANDRZEJ SITARZ, PIOTR WILK, *Musica Iagellonica*, Kraków 2009, pp. 517-532.

essercitano in questo sacro tempio»⁷. Pochi anni dopo, nel 1594, sulla stessa lunghezza d'onda, si pone quanto rivendica un suonatore di cornetto per ottenere un aumento salariale: il suo ruolo è fondamentale «per necessità et ornamento del concerto»⁸. Valerio Polidoro, d'altro canto – quasi a volere sintetizzare l'effetto massivo prodotto dalla cappella antoniana – parla di un'armonia che commuove, muove gli animi e fa «tremar per l'armonico bombo, le sedie, & il terreno sotto a' piedi»⁹.

In questo quadro, ben lontano da intonazioni convenzionali, nel 1582 assume rilievo un provvedimento, approvato dall'Arca del Santo di Padova, che determina lo spostamento dei due organi «per maggior comodità et honorevolezza, si della capella de musici, come anco per ornamento della chiesa, perche stando, ove hora sono, non si posono far concerti in choro»¹⁰. Successivamente, nel 1587, la basilica padovana acquista anche un organo positivo, «havendosi di esso per li concerti gran bisogno»¹¹.

II. INVESTIMENTI PER LA MUSICA

Il graduale incremento degli organici vocali-strumentali, accompagnato dall'intensificarsi del numero delle funzioni sulla scorta dei nuovi 'ordini', rappresenta senza dubbio il dato più appariscente dell'ultimo ventennio del '500. Come ho accennato più sopra, questo orientamento comporta per l'Arca un impegno finanziario crescente che rimanda, è fin pleonastico sottolinearlo, alla disponibilità di risorse adeguate. Come dire che tra investimenti per gli organici stabili e bilanci dell'amministrazione intercorre uno stretto rapporto. Questa interdipendenza è esemplata inequivocabilmente dalle ripercussioni che l'aggravio di bilancio del 1594 provocò nella cappella. L'aggravio – determinato non tanto dalla crisi che colpì duramente l'Italia del Nord agli inizi degli anni Novanta, quanto dall'ingente esborso di denaro richiesto dalla costruzione dell'altare di Sant'Antonio¹² – creò notevoli difficoltà anche

⁷ PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, p. 281.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Le Religiose memorie scritte dal R. Padre Valerio Polidoro [...] nelle quali si tratta della Chiesa del glorioso S. Antonio confessore da Padova*, Appresso Paolo Meietto, Venezia 1590, p. 16.

¹⁰ PA, 2.7 (8), 27 luglio 1582, f. 3r. Come osserva Oscar Mischiati, «gli organi e i relativi prospetti venivano spostati di 90 gradi, in modo da essere l'uno in posizione frontale all'altro» (MISCHIATI, *Vicende di storia organaria*, p. 165).

¹¹ PA, 2.9 (10), 6 marzo 1587, f. 5r.

¹² «Conoscendo [...] li presidenti che si hanno da fare molte, et importanti spese a beneficio, et honore di questo benedeto Tempio, et particolarmente nell'adornare l'altare del glorioso Santo et li attori della palla si fanno creditori di molta summa de dannari, et fano instantia al presente di esser sodisfatti. Pero fu posta parte che per anni tre prossimi venturi continui che haverano a principiar il predetto primo

in ragione di entrate finanziarie modeste, di poco superiori alle 19.000 lire. (Appendice 1, grafici 1 e 2). La congregazione antoniana fu costretta a decretare la sospensione della cappella per tre anni (con la sola eccezione dei due organisti). Si trattò di un esito congiunturale, tant'è che – a dispetto delle previsioni dei presidenti – la ripresa fu immediata¹³ e ciò consentì alla cappella di raggiungere, nel biennio 1596-1597, il vertice più elevato del '500 per quanto attiene rispettivamente al numero dei musicisti e all'ammontare complessivo dei salari (Appendice 1, grafico 5)¹⁴.

L'interdipendenza delle due variabili è sostanzialmente confermata anche nel periodo successivo, fino al 1617, anno in cui il devastante incendio dell'edificio delle polveri porta alla sospensione della cappella per due anni¹⁵. In questo arco temporale – come nelle ultime decadi del Cinquecento – i valori risultano tanto tendenzialmente in crescita, quanto discontinui nel decorso diacronico. Più in dettaglio (Appendice 1, grafico 2), gli indicatori delle due serie sono particolarmente elevati nel 1608 ove ad un'entrata di lire 38.441, con un attivo di 6.933 lire, corrisponde un'uscita per la cappella di lire 5.919. Un altro vertice, sia pure leggermente inferiore al precedente, si pone nel 1612 con un'entrata pari a lire 34.693 ed una spesa per i provvisionati di lire 5.613. L'attivo, però in questo caso è di sole 1469 lire. Proprio in relazione agli ingenti oneri del 1608 e 1612, si registrano due prese di posizione dei presidenti della congregazione che vanno oltre il dato economico per esprimere, *apertis verbis*, l'insoddisfazione per la 'resa' di una cappella i cui costi avevano superato i mille ducati all'anno. Da qui la momentanea sospensione della cappella medesima nel settembre del 1608¹⁶ che porterà alla stesura di nuovi 'ordini' nel novembre dello stesso anno. Da qui la decisione, nel 1612, di prevedere altri capitoli per aggiornare il quadro normativo del 1608¹⁷.

Al di là di tali riflessi regolamentari, è interessante notare come il numero dei musicisti sia coerente con le proporzioni di queste cifre,

giorno dell'anno 1594 sia, et si intendi suspesa la cappella di maniera che non habbi piu da quel giorno in poi per ditto tempo a corer sallario a nesun musico, o, cantore non compresi pero gli organisti quelli havrano à continuare, et che à detti cantori, et musicisti mercenarij non siano fatti ne pagati li mandati se non per la fine del presente mese» (PA, 2.9 (10), 10 dicembre 1593, f. 167v).

¹³ L'attività della cappella fu interrotta soltanto nei primi due mesi del 1594. Tale breve interruzione, peraltro, consentì di meglio selezionare i musicisti e – per certi versi – di rifondare l'istituzione non solo dal punto di vista disciplinare, ma anche finanziario (PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, pp. 287 e 313).

¹⁴ *Ibidem*, pp. 287 e 318.

¹⁵ MAURIZIO PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco*, in *Florilegium Musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di PATRIZIA RADICCHI, MICHAEL BURDEN, ETS, Pisa 2004, pp. 756-788: 763.

¹⁶ *Ibidem*, p. 318.

¹⁷ PA, 2.12 (13), 3 dicembre 1612, ff. 106v-108r. SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo*, pp. 239-241.

raggiungendo 28 e 27 unità rispettivamente nel 1608 e nel 1612 (Tabella 1). Va inoltre rilevato che, in anni meno fortunati per le casse dell'Arca, la forbice tra le due variabili, entrate e numero di provvisoriati, si riduce a tutto vantaggio della cappella. Il 1604 e il 1614 documentano in modo evidente questa sostanziale tenuta degli investimenti per la musica che ammontano a 3.966 e 4.789 lire a fronte di entrate modeste, pari a 22.563 e 26.095 lire (Appendice 1, grafico 2).

Il 1617, come si è osservato in precedenza, si pone come una marcata cesura in un momento in cui, peraltro, si accerta una tendenza sia pure non risoluta al rialzo. Una tendenza che sembrerebbe in certo qual modo richiamare quella che gli storici hanno definito l'estate di S. Martino, cioè a dire un quinquennio (1614-1618) di congiuntura favorevole (Appendice 1, grafici 2 e 3). Gli effetti determinati dall'incendio del 1617 non sembrano tuttavia avere inciso pesantemente sui bilanci degli anni successivi che rispetto al picco delle entrate raggiunto nel 1617 con 44.398 lire (saldo di sole lire 2.663) presentano valori in progressiva flessione sino al 1622, accompagnati però da saldi sempre largamente in attivo. Il dato mi pare sorprendente, anche in relazione alla sospensione della cappella per due anni che va ricondotta alla necessità di contenere le uscite. Non sono in grado di spiegare questa contraddizione. L'unica ipotesi che potrebbe essere avanzata è che l'Arca abbia previsto la redazione di un libro a parte per le spese straordinarie richieste dalla ricostruzione, così come avverrà per l'incendio del 1749¹⁸. Solo nuove e più fortunate indagini potranno far luce su questo importante dettaglio.

Sempre in questi anni cruciali, un altro rilievo che mi pare degno di attenzione implica il *turning point* del 1619-1622 (Appendice 1, grafico 3), indicato dagli storici come l'avvio della prima crisi economica generalizzata del Seicento. Questo punto di svolta a ridosso dell'estate di San Martino, ad onta della flessione tra il 1617 e il 1622¹⁹, non

¹⁸ DALLA VECCHIA, *L'organizzazione della cappella musicale antoniana*, p. 13.

¹⁹ Nell'arco di tempo 1617-1622, ad acuire la crisi di alcune città soggette a Venezia, intervenne anche il progressivo aggravio fiscale imposto dalla Dominante. Anche a Padova 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: «Il 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 comunità di Este, Montagnana, e Moncelese [...]. Quanto alle militie forestiere, che al presente alloggianno, 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*

sembra essersi proposto in modo evidente al Santo negli anni che precedono la peste del 1631. Sia le entrate sia i saldi, infatti, o sono in crescita o si mantengono su livelli abbastanza elevati. Anche la cappella musicale, a partire dal 1623, si colloca su posizioni non molto lontane da quelle degli anni più fortunati. Questo andamento favorevole per le casse dell'Arca si conferma nel biennio 1628-1629 che, com'è noto, si rivelò oltremodo difficile sul piano economico in tutto il Nord Italia (Appendice 1, grafici 3 e 4). Tuttavia la cappella – e qui appare un altro esito contraddittorio – in tale biennio evidenzia una flessione: il numero dei musicisti scende nel 1628 a 17 unità e nel 1629 a 15 (Tabella 1 e Appendice 1, grafico 5). Se escludiamo gli anni segnati dalle conseguenze dell'incendio avvenuto nel 1617, questi numeri sono i più bassi registrati nelle prime tre decadi del secolo. La drammatica epidemia del 1631 che colpì duramente anche i musicisti dovette, invece, determinare rilevanti problemi per le finanze della congregazione antoniana, facendo sentire i suoi effetti a lungo termine, soprattutto nell'arco temporale 1634-1641 (Appendice 1, grafico 3). Nondimeno, anche su questo versante, la cappella musicale si muove sotto altro segno: il numero dei componenti gli organici provvisionati oscilla tra le 22 e le 24 unità (Tabella 1 e Appendice 1, grafico 5).

Il quadro economico muta – sia pure con qualche incertezza – solo a partire dal 1642, allorquando l'andamento del bilancio volge al rialzo, salvo nel 1646 ove si registra un saldo negativo di 8.443 lire (Appendice 1, grafico 3). Tuttavia le entrate si mantengono abbastanza lontane dai valori raggiunti nel triennio che si conclude con il 1631. La vera ripresa si proporrà soltanto nella seconda parte del secolo, con entrate che toccheranno quasi le 95.000 lire nel 1654: una quota impensabile nelle decadi precedenti²⁰. Anche su questo ampio orizzonte, la cappella musicale si pone in controtendenza: le spese complessive per i provvisionati, dopo la flessione del 1631 (lire 4.633), aumentano gradualmente quasi senza soluzione di continuità sino a raggiungere lire 9.550 nel 1651 (Appendice 1, grafico 3, segmento B). Il progressivo rialzo di questa variabile è solo in parte riconducibile all'aumento del numero dei musicisti. Se poniamo a confronto, ad esempio, i dati del 1612 con quelli del 1651 verifichiamo come l'ammontare dei compensi per un organico che ha le stesse proporzioni, 27 musicisti, passi in trent'anni circa da lire 5.613 a 9.480 (Tabella 1 e Appendice 1, grafico 3). Tale andamento è confermato anche considerando un arco di tempo più limitato qual è quello compreso tra il 1626 e il 1650. In questo caso ad un esborso di

annonaria in terraferma veneta tra secolo 15. e secolo 18.: il caso di Verona, Università degli Studi di Padova, Verona 1979, pp. 26 e 31).

²⁰ Si tratta di un esito eccezionale. Tuttavia la tendenza al rialzo negli anni Cinquanta è confermata dai valori segnati dalle entrate dopo il 1654 che – se escludiamo i bilanci del 1656 e del 1659 – si mantengono sempre al di sopra delle 50.000 lire; cf. *LM*, 13.191 (518)- 13.196 (523).

lire 5.550 nel 1626 corrispondono, per un medesimo numero di salariati (25), lire 8.358 nel 1645, 9.126 nel 1648 e 9.202 nel 1650 (Tabella 1 e Appendice 1, grafico 3)²¹. Il graduale aumento delle spese per la cappella è certamente dovuto ad un incremento dei compensi assegnati ai

Tabella 1 - Quadro selettivo degli organici attivi al Santo negli anni 1600-1651*.

| R | 00 | 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
|-------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| <i>M°</i> | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * |
| <i>Or</i> | 1+1 | 1+1 | 3+1 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| <i>F-E</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - | - |
| <i>S</i> | 1 | 3 | 4 | 3 | 3 | 3 | 3 | 4 | 4 | 4 | 3 | 3 | 3 | 2 | 3 | 4 | 4 |
| <i>C</i> | 3 | 4 | 4 | 4 | 4 | 5 | 4 | 3 | 4 | 5 | 5 | 6 | 4 | 5 | 2 | 3 | 2 |
| <i>T</i> | 6 | 7 | 7 | 6 | 5 | 6 | 4 | 5 | 6 | 5 | 4 | 5 | 5 | 4 | 4 | 5 | 4 |
| <i>B</i> | 3 | 3 | 4 | 4 | 2 | 3 | 4 | 2 | 2 | 2 | 4 | 3 | 4 | 3 | 2 | 2 | 2 |
| <i>Cn</i> | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 4 | 4 | 2 | 2 | 1 | 2 | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 |
| <i>Vl</i> | 1 | 2 | 2 | - | - | 1 | 2 | 1 | 1+1 | 2+1 | 1+1 | 1+1 | 2+1 | 2+1 | 2+1 | 2+1 | 2+1 |
| <i>Va</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | +1 | +1 | - | - | - |
| <i>Vn</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| <i>Tb</i> | 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 | 3+2 | 3+2 |
| <i>Ch</i> | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | 1 | - | - | - | - | - | +1 | +1 | +1 |
| <i>Str.</i> | 6 | 8 | 11 | 5 | 5 | 8 | 10 | 9 | 10 | 10 | 10 | 9 | 10 | 11 | 10 | 9 | 9 |
| <i>Tot.</i> | 20 | 26 | 30 | 23 | 20 | 26 | 26 | 24 | 28 | 27 | 27 | 27 | 27 | 26 | 22 | 24 | 22 |

| R | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 |
|------------|----|----|----|-----|----|----|-----|-----|-----|-----|-----|----|----|----|----|----|----|----|
| <i>M°</i> | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * |
| <i>Or</i> | 2 | 1 | 2 | 1+1 | 2 | 1 | 2+1 | 2+1 | 2+1 | 2+1 | 2+1 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| <i>F-E</i> | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 | 2 |
| <i>S</i> | 5 | - | - | 1 | 1 | - | - | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | - | 1 | 1 | 1 | 1 | - |
| <i>C</i> | 2 | - | 2 | 1 | 4 | 4 | 5 | 4 | 4 | 4 | 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 |
| <i>T</i> | 5 | - | 2 | 1 | 2 | 2 | 3 | 5 | 3 | 5 | 3 | 4 | 4 | 4 | 4 | 2 | 4 | 4 |
| <i>B</i> | 3 | - | 1 | 2 | 2 | 2 | 3 | 1 | 3 | 2 | 2 | 1 | 1 | 4 | 3 | 2 | 3 | 3 |
| <i>Cn</i> | - | - | - | 1 | 1 | - | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | - | - | 1 | - | 1 | - | - |

segue

²¹ Le somme proposte sono un'elaborazione dei dati contabili riportati in *LM* 13.150 (477), 13.164 (491), 13.186 (513), 13.187 (514). Come per la Tabella 1, l'elaborazione considera soltanto i salari dei musicisti presenti in organico per più di tre mesi continuativi nell'arco dell'anno. In questo quadro temporale di riferimento, le cifre escluse (relative ad elementi che hanno servito meno di tre mesi) risultano peraltro trascurabili.

| R | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 |
|-------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Vl | 2 | - | - | 2 | 2 | 2 | 2+1 | 2+1 | 1+2 | 1+2 | 1+2 | 1+2 | 1+2 | 1+2 | 1+1 | 2 | 2 | 2 |
| Va | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Vn | - | - | - | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | - | - | - |
| Lir | 1 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Tb | 2+2 | - | - | 2+1 | 2+1 | 2+1 | 3+1 | 2+1 | 4+1 | 4+1 | 4+1 | 2+1 | 2+1 | 3+1 | 3+1 | 4+1 | 4+1 | 4+1 |
| Ch | +1 | - | - | +1 | +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 | +1 | +1 | +1 | +1 |
| Fl | - | - | - | - | +1 | - | - | +1 | +1 | +1 | +1 | - | - | - | - | - | - | - |
| Str. | 8 | 1 | 2 | 7 | 8 | 6 | 11 | 11 | 10 | 10 | 10 | 6 | 6 | 8 | 7 | 9 | 8 | 8 |
| Tot. | 24 | 2 | 8 | 13 | 18 | 15 | 23 | 24 | 24 | 25 | 21 | 17 | 15 | 21 | 19 | 18 | 20 | 19 |

| R | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 |
|-------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| M° | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * |
| Or | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2+1 | 2+1 | 2+1 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| F-E | 1 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 3 |
| S | 2 | 2 | - | - | - | 1 | 1 | - | 1 | - | 1 | 2 | 2 | 2 | 3 | 2 | 2 |
| C | 3 | 3 | 2 | 3 | 3 | 3 | 3 | 2 | 2 | 3 | 3 | 3 | 3 | 4 | 4 | 4 | 4 |
| T | 4 | 4 | 5 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 3 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 3 | 3 | 3 |
| B | 4 | 3 | 4 | 3 | 4 | 3 | 3 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 3 | 3 | 3 | 3 | 5 |
| Cn | - | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | - |
| Vl | 2 | 2 | 2 | 1 | 1 | 2 | 2+1 | 2+1 | 2+1 | 2+1 | 2+2 | 3+1 | 3+2 | 3+1 | 3+1 | 2+2 | 2 |
| Va | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | +1 | 1 | 2 | 3 | 3 |
| Vn | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | 2 | 1+1 | 1+1 | 1+1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Tb | 4+1 | 4+1 | 4+1 | 4+1 | 4+1 | 3+1 | 3+3 | 3+4 | 2+4 | 1+4 | 1+4 | 1+4 | 1+3 | +3 | +3 | +3 | +2 |
| Ch | +1 | +1 | +1 | - | - | - | +1 | +1 | +1 | +1 | +1 | +1 | - | - | - | - | - |
| Fg | +1 | +1 | +1 | +1 | +2 | +1 | +2 | 1+2 | 1+2 | 1+2 | 1+2 | 1+2 | 1+2 | 1+1 | 1+1 | 1+1 | 1+1 |
| Fl | - | - | - | - | - | - | +1 | +1 | +1 | +1 | +1 | +1 | +1 | +1 | +1 | +1 | - |
| Str. | 8 | 9 | 9 | 8 | 8 | 8 | 9 | 10 | 10 | 10 | 9 | 10 | 9 | 9 | 10 | 10 | 9 |
| Tot. | 23 | 24 | 23 | 21 | 22 | 22 | 23 | 24 | 23 | 24 | 25 | 26 | 24 | 25 | 26 | 25 | 27 |

* Fonti: *LM* 13.138 (465)-13.187 (514); *PA*, 2.11 (12)-2.16 (17). La proiezione considera soltanto i musicisti che risultano in servizio per almeno tre mesi continuativi nell'arco dell'anno. I valori sono in certa misura sovrastimati. Ancorché il 'filtro' adottato tenga conto degli avvicendamenti, non sempre infatti tutti i musicisti indicati risultano in organico contemporaneamente. Per quanto attiene agli anni precedenti (1565-1599), cf. la tabella riportata in *PADOAN, Musicisti al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, p. 288.

Abbreviazioni particolari adottate nelle tabelle e nell'Appendice 2: R=ruolo del musicista; M°=maestro di cappella; Or=organista; F=falsettista; E=eunuco; Cn=cornetto; Vl=violino; Va=viola; Vn=violone; Lir=lirone; Tb=trombone; Ch=chitarrone; Fg=fagotto; Fl=flauto; Str=totale strumenti; Tot.=totale musicisti. Il segno + indica che il musicista suona un altro strumento come principale, oppure è in primo luogo cantore.

musicisti, che solo in parte può essere ricondotto a dinamiche inflazionistiche in atto a Padova come in tutte le città del Nord Italia, soprattutto nella prima metà del XVII secolo²². Se andiamo al grafico 6 (Appendice 1), che riporta il cambio reale (o di piazza) tra scudi d'argento e lire venete a Padova nel periodo 1624-1661, ponendolo a confronto con la media annuale dei salari percepiti dai provvisionati tra il 1624-1651, individuamo un netto scarto tra la prima serie e la seconda. La prima – nel segmento temporale (1624-1651) inquadrato dalle due sequenze – denuncia una spinta inflazionistica del 29%, mentre la seconda presenta un rialzo del 55%. Segno evidente che l'incremento degli stipendi assegnati ai componenti gli organici stabili si pone nettamente al di sopra dell'indice di inflazione monetaria.

La mia ricognizione sulla cappella si ferma al 1651 e non mi è possibile mettere a fuoco le dinamiche finanziarie relative ai dieci anni successivi, caratterizzati – sul piano monetario – da un'inversione di tendenza. Ciò che pare legittimo affermare – sia pure in via provvisoria e al di là delle oscillazioni e dei momenti di flessione e incertezza – è che l'orientamento dell'Arca nel lungo periodo si distingue per l'impegno esperito nel sostenere le attività musicali. È ipotizzabile che i presidenti della congregazione fossero in grado di amministrare con oculatezza le risorse disponibili di anno in anno, sulla base di criteri selettivi tali da non penalizzare la cappella nei momenti di maggiore difficoltà. E questo nella convinzione, più volte manifestata, che la musica esercitasse un ruolo essenziale non solo per il prestigio dell'istituzione, sì anche e soprattutto per sollecitare la presenza dei fedeli alle sacre funzioni.

III. DINAMICA DEGLI ORGANICI

III.1. *I cantori*

La promozione del concorso dei devoti attraverso una musica sonuosa e magnificente rappresenta quindi un'esigenza tanto fondamentale, quanto avvertita dai presidenti della congregazione. Lo straordinario investimento di risorse, cui si è fatto riferimento più sopra, è finalizzato – *in primis* – al mantenimento di organici vocali-strumentali stabili, composti da un numero elevato di cantori e suonatori. Una disposizione ove il gusto per una policoralità massiva e maestosa, tesa ad ammaliare il fedele-spettatore, esplica una delle attitudini più importanti della sensibilità barocca. L'obiettivo, in linea generale, si può dire che sia stato raggiunto. Nell'arco di tempo inquadrato dalla mia indagine, infatti, se escludiamo alcune interruzioni per lo più brevi dell'attività della cappella e gli anni segnati da una congiuntura economica sfavore-

²² JOSÉ-GENTIL DA SILVA, *La dépréciation monétaire en Italie du Nord au XVII^e siècle: le cas de Venise*, «Studi Veneziani», XV (1973), pp. 297-348.

vole, le proporzioni degli organici si mantengono su livelli considerevoli. Con il 1592 (Appendice 1, grafico 7), il numero dei musicisti raramente si presenta inferiore alle 20 unità. Ciò che stupisce è quindi la tenuta nel lungo periodo: un tratto che oltretutto è corroborato dall'incremento dei provvisionati a partire dal 1645. Tale incremento porta progressivamente la cappella a raggiungere quota 27 nel 1651, un apice che sembrerebbe replicare gli esiti straordinari dei primi dodici anni del '600 (Tabella 1).

Un punto di riferimento per l'evoluzione degli organici è certamente rappresentato dagli 'Ordini' del 1608 che ne stabiliscono l'articolazione, prevedendo

Che il corpo della Musica ordinaria non eccedi in numero più di sedici voci, cioè quattro per parte, et alla parte del basso vi si computi un trombone, ed al Soprano un cornetto fino a tanto, che si possono aver Soprani, a sufficienza, e li straordinari non eccedino il numero di cinque, cioè quattro tromboni, ed un Violino, e quando vi saranno soprani a sufficienza, il Cornetto antedetto sia condotto nel numero de' straordinari; sicché in tal caso restino sei soli, e non più [...] ²³.

Si tratta di indicazioni che in certa misura registrano orientamenti sperimentati in precedenza, come possono attestare alcuni provvedimenti adottati dalla congregazione già nell'ultimo scorcio del Cinquecento e nel 1601²⁴. In ragione dell'estensione e della completezza, questo nuovo quadro normativo rappresenta un approdo tanto importante da assumere carattere precettivo per lungo tempo. Tuttavia quanto questi 'obblighi' dispongono per gli organici, raramente viene osservato ed – almeno in alcuni punti – è oggetto di aggiornamento non del tutto episodico. Ho già affrontato in modo dettagliato tale tematica in altri studi²⁵. In questa sede mi limiterò, quindi, a richiamare gli aspetti più rilevanti delle dinamiche che contraddistinguono la configurazione della cappella musicale.

L'ambito più problematico è indubbiamente costituito dal gruppo vocale che dovrebbe essere composto, come si è visto, da 16 cantori suddivisi equamente nelle quattro tessiture (S. C. T. B.). In realtà, sensibili squilibri compromettono sistematicamente il rispetto di questa norma. Tali squilibri, che risultano una costante delle cappelle attive nel Nord Italia a me note, si accentuano al Santo per diversi motivi. Anzitutto l'elevato indice di mobilità dei musicisti, segnatamente di quelli appartenenti ad ordini religiosi, *in primis* i minori conventuali, imputabile a non occasionali trasferimenti decisi dal padre generale dell'Ordine, sulla base di una discrezionalità pressoché assoluta. Il pro-

²³ PA, 2.12 (13), 13 novembre 1608, ff. 31r-v; SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo*, p. 216.

²⁴ PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco*, p. 766.

²⁵ PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*.

blema non sembra essere stato risolto pienamente dalla decisione dei reggenti di subordinare (come proposto in altre chiese, per esempio in Santa Maria Maggiore a Bergamo) l'ingaggio dei religiosi al rilascio di un'autorizzazione da parte dei responsabili di tutte le «religioni» (minori conventuali, eremitani, serviti, ecc.)²⁶. A rendere più problematica la continuità di servizio dei componenti la cappella, interveniva poi la disposizione, adottata dalla congregazione antoniana alla fine del 1587, di ingaggiare i musicisti «a beneplacito», cioè a dire senza un effettivo contratto che potesse garantire una presenza pluriennale, come accadeva in precedenza²⁷. Di fatto il provvedimento, dal quale viene escluso soltanto il maestro di cappella, provoca una precarietà generalizzata dei salariati che si trovano privi di ogni tutela ed esposti alla discrezionalità delle valutazioni («ballottazioni») in occasione delle conferme annuali.

Un altro elemento che assume una chiara incidenza sulla stabilità dell'insieme vocale è costituito dal ricorso ai «fratini» per quanto attiene alla linea dei soprani. L'apporto di questi ed altri *pueri cantores*, forse più che in altre cappelle, risulta sia discontinuo sia limitato nel tempo e nel numero. Soltanto a partire dagli anni del dopo-peste l'orientamento della congregazione muta in modo deciso con l'ingaggio sistematico di cantori falsettisti ed evirati (Tabella 1). Tra i falsettisti spicca Anselmo Marconi, interprete di Venere nell'*Andromeda* del Mannelli, rappresentata al San Cassiano di Venezia nel 1637. Marconi rappresenta una presenza importante in quanto il suo servizio, iniziato nel 1625²⁸, si pone quasi senza soluzione di continuità per oltre quarant'anni. Il coinvolgimento di *pueri cantores* non viene tuttavia meno. Le scelte della congregazione non più vincolate all'esigenza di ricorrere ai «fratini» si aprono spesso a soggetti provenienti da altre città. Tra questi *putti*, va segnalato il compositore e librettista Antonio Draghi, soprano nel triennio 1645-1647²⁹, poi contralto nel 1648³⁰ e infine basso nel 1651³¹.

²⁶ PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco*, p. 761. Id., *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, pp. 304-305.

²⁷ PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, pp. 299-300.

²⁸ Marconi è assunto il 22 maggio 1625 (PA, 2.13 (14), f. 66r). Il suo apporto alla cappella antoniana venne certamente apprezzato dai presidenti. Nondimeno la frequente inosservanza dei 'capitoli' indusse l'Arca, in più di un'occasione, ad assumere provvedimenti di carattere disciplinare nei confronti del talentuoso falsettista. Una delibera del 19 giugno 1638 esprime efficacemente la considerazione di cui godeva il cantore. Egli, infatti, licenziato per non aver adempiuto gli obblighi contrattuali, viene poco dopo riassunto «[...] conoscendo i SS.^{ti} tutti questo soggetto per le rare sue qualità apportar grande honorevolezza alla capella» (PA, 2.14 (15), 19 giugno 1638, ff. 84r-v).

²⁹ Viene eletto 28 agosto 1645 (PA, 2.14 (15), f. 177v).

³⁰ Riassunto il 22 agosto 1648, «mentre conservi la voce per contralto» (PA, 2.15 (16), f. 27r).

³¹ PA, 2.16 (17), 10 giugno 1651, f. 8r.

III.2. *I suonatori*

Anche nell'insieme strumentale emerge un andamento discontinuo che presenta tuttavia uno spettro di oscillazione meno rilevante rispetto a quello delle voci (Tabella 1 e Appendice 1, grafico 7). Se escludiamo alcuni anni, il numero dei suonatori, compresi i due organisti, mediamente è vicino alle dieci unità ed in alcuni casi – soprattutto dopo il 1623 – presenta proporzioni non lontane da quelle delle voci. Nel 1627, si raggiunge addirittura la parità: ai dieci suonatori in organico corrispondono infatti dieci cantori. Un altro dato significativo si pone nel 1643, ove il rapporto tra i due gruppi riesce molto stretto: 10 a 12 a favore delle voci. Questa tendenza a ridurre le distanze tra le due componenti credo vada ricondotta, almeno in certa misura, ad una maggiore continuità nel servizio da parte dei suonatori che il più delle volte risultano secolari.

Tuttavia, di là da questi rilievi comparativi, l'aspetto più interessante che si pone in questo ambito è costituito dalla tipologia degli strumenti impiegati al Santo. Una tipologia che può chiarire le scelte di indirizzo adottate nella cappella nel lungo periodo. Come ho osservato nelle prime battute di questa mia indagine, i presidenti della congregazione dimostrano – con la costituzione del primo insieme strumentale, definito «li 4 dalli concerti» – di sapersi porre in sintonia con gli orientamenti più avanzati espressi dai centri padani maggiormente votati a sperimentare nuove soluzioni. Questa singolare attitudine antoniana si esplica nel tempo in modo risoluto e coerente, anche nei momenti di maggiore difficoltà. Ad accertare siffatta attitudine soccorre anzitutto, come si è già rilevato, l'assunzione in qualità di musico straordinario di un violinista nel 1586. Tale assunzione – pur tardiva rispetto ad altre cappelle quali quelle di Santa Maria Maggiore a Bergamo e, soprattutto, del duomo di Verona – riesce ad anticipare San Petronio a Bologna che decide di 'arruolare' un violinista soltanto nel 1593. Nel 1601, la disponibilità di due violinisti porta a pensare che il Santo abbia adottato, per i concerti, la stessa soluzione documentata nella basilica bergamasca nella quale i due archi erano collocati sui due organi giustapposti³².

L'accentuazione del ruolo assegnato ai due violinisti nei concerti, proprio agli inizi del Seicento, giunge a completare il quadro prefigurato se non definito nell'ultimo Cinquecento, a riprova di un processo evolutivo lineare che guarda al volgere del secolo come ad una mera successione cronologica ben lontana dal produrre cesure. Indubbiamente questo segno di continuità è corroborato dal tangibile apporto dei fiati, tromboni e cornetti, che non diversamente da quanto si verifica in altre chiese (Santa Maria Maggiore a Bergamo, San Petronio a Bologna,

³² MAURIZIO PADOAN, «L'armonico bombo»: *organici strumentali al Santo di Padova nel primo barocco*, in *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, a cura di MAURIZIO PADOAN, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 31-32.

San Marco a Venezia, ecc.) costituiscono il nucleo portante dell'insieme strumentale. Ed è interessante notare come in specie il gruppo dei trombonisti si mantenga ampio nel tempo, raggiungendo spesso valori che oscillano tra le tre e le quattro unità (Tabella 1)³³. Solo a partire dal 1644 si assiste ad un'inversione di tendenza che si conclude nel 1648, data in cui non appare più in organico alcun trombonista³⁴. I tromboni vengono sostituiti dalle viole che nel 1650-1651 raggiungono le tre unità³⁵. Questa rilevazione è confermata anche dalle liste che riportano i nomi dei musicisti 'forestieri' ingaggiati in occasione delle ricorrenze più solenni (Appendice 2, doc. 32)³⁶. L'esito non è casuale, ma riconducibile ai nuovi indirizzi che, forse sperimentati per la prima volta in Santa Maria Maggiore e nel Duomo di Brescia, hanno campo di imporsi in diverse istituzioni (si pensi alla Steccata e al duomo di Parma) quanto meno negli anni Cinquanta³⁷, seguendo in questa evoluzione le scelte operate dall'editoria.

Più fortunata appare la vicenda dei cornettisti che prosegue anche nella seconda metà del secolo in assonanza con quanto prevedono i nuovi capitoli approvati dai presidenti dell'Arca nel dicembre 1651. Capitoli che se da un lato ricalcano, per quanto concerne le voci, gli Ordini del 1608, dall'altro – come si è rilevato all'inizio di questo studio – dispongono una nuova configurazione dell'insieme strumentale, indicando, oltre ai due organisti, dieci strumenti: quattro acuti, quattro gravi, un violone ed un cornetto³⁸. È fin pleonastico osservare che la conferma in organico del cornetto riesce provvedimento degno di rilievo solo a considerare le difficoltà che, a partire almeno dagli anni '40 del Seicento, dovevano incontrare le più importanti istituzioni, una per tutte la cappella di S. Marco a Venezia, per assicurarsi l'apporto di uno

³³ PADOAN, « L'armonico bombo », pp. 34-35.

³⁴ L'ultimo trombonista in organico è Francesco Sueggiado, suonatore anche di fagotto, morto probabilmente nel maggio del 1647 (*LM* 13.183 (510), ff. 67a-b). Nel 1654, in verità, l'Arca assume il trombonista Giovanni Bassan « virtuoso non solo in detta professione ma anco nel sonar altri instrumenti [...] con obbligo di sonar d'istrumenti da corda che li sarà ordenato dal P.^{re} Maestro di Capella » (*PA*, 2.16 (17), 24 agosto 1654, f. 119r). Tuttavia tale assunzione non trova riscontro nei registri contabili.

³⁵ Il rilievo assunto dalle viole già negli anni '40 trova forse conferma in un'istanza indirizzata ai presidenti dell'Arca nell'agosto 1641 in cui il trombonista Gasparo Rigola chiede di « sonar la viola in loco de trombon [...] senza alcuna pretensione » (*AT*, 67.XI, n. 105).

³⁶ Un altro esempio rimanda alla festa del Santo del 1653 ove tra gli straordinari non compare nessun trombone. In compenso figurano due viole, un violone e due tiorbe; cf. *PR*, 16.73 (1068).

³⁷ 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, A.M.I.S., Como 2008, pp. 505-639: 522, 535, 551.

³⁸ *PA*, 2.16 (17), 5 dicembre 1651, f. 24v; SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo*, p. 297.

strumento segnato da un incipiente declino³⁹. Sempre nelle disposizioni del 1651, del tutta scontata si rivela la presenza del violone, uno strumento che risulta in organico al Santo dal 1608⁴⁰, anche se deve attendere il 1624 per ottenere un inquadramento formale⁴¹. Forse non è casuale che il Ghizzoli, maestro di cappella fino a tutto il 1623, pubblici in una raccolta del 1624, il mottetto *Quem terra pontus*, la prima composizione conosciuta in cui è richiesto esplicitamente il ricorso al violone («due canti o tenori con due violini et chitarrone o violone da braccio»).

Tuttavia, la vicenda degli strumenti al Santo, da me descritta negli aspetti essenziali, definisce un quadro tanto documentato, quanto virtuale. Come in tutte le cappelle che ho studiate, anche l'istituzione antoniana si valeva di musicisti polivalenti che suonavano diversi strumenti e – almeno in alcune occasioni – potevano anche cantare. L'esigenza di avere a disposizione strumentisti con questa versatilità è avvertita in modo esplicito dai presidenti della congregazione che, nei più volte richiamati 'Ordini' del 1608, affermano: «[...] 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». È un orientamento che si propone nel lungo periodo, come può attestare l'assunzione del veneziano Bartolomeo Rossi nel 1641, considerato «soggetto sufficientissimo alla carica, poiché sona il violino, fagotto, flauto, trombon e viola»⁴².

A rendere ancora più ampio il dominio del virtuale interviene poi un'altra variabile costituita da musicisti che offrono il loro servizio senza essere remunerati, sperando di essere successivamente ingaggiati come provvisionati. Non essendo remunerati, i loro nomi non figurano nei libri contabili. Ne abbiamo tuttavia qualche notizia dalle suppliche indirizzate all'Arca. La tendenza a servirsi di musicisti non salariati interessa anche il gruppo dei cantori⁴³. Su questo versante, per di più, non doveva essere del tutto episodico il ricorso ad elementi, musicalmente preparati, che nella comunità antoniana avevano altre mansioni⁴⁴.

³⁹ PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali*, pp. 536-537.

⁴⁰ PADOAN, «L'armonico bombo», p. 40.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² PA, 2.14 (15), 19 giugno 1641, f. 124r. In un altro documento risulta anche cantore (*ibidem*, 31 dicembre 1644, f. 169^a).

⁴³ Questa tendenza pare ben radicata anche negli anni Cinquanta. Lo documentano alcuni emolumenti del tutto occasionali resi possibili grazie all'avanzo di cassa (le spese per la musica sono inferiori al *budget* assegnato alla cappella). Nel 1659, per esempio, ad essere gratificati sono ben sei musicisti, tre suonatori e tre cantori, che pur non essendo salariati, offrono il loro apporto in modo continuativo (PA, 2.17 (18), 31 dicembre 1659, f. 64v).

⁴⁴ La disponibilità di questi elementi è provata da alcune polizze, relative alle complete quaresimali e alla solennità del Santo, ove – in contrasto con una accertata linea di tendenza – risultano remunerati alcuni padri componenti la comunità antoniana. Per i concerti nell'ultima ora canonica, cf. Appendice 2, docc. 19, 23 e 26.

In definitiva, il coinvolgimento di cantori e suonatori non 'arruolati' finiva con il compensare i vuoti e gli squilibri di tempo in tempo denunciati dagli organici, consentendo alla cappella di rispondere efficacemente alle attese dei reggenti e dei fedeli.

IV. CONCERTI IN TEMPO DI QUARESIMA: LE COMPLETE

Nondimeno nelle ricorrenze più solenni i musicisti provvisionati non erano ritenuti sufficienti per realizzare quella fastosa policoralità che la sensibilità barocca esigeva. Da qui il ricorso a musicisti straordinari che si univano agli organici stabili nei concerti, dando luogo a quell'armonico « bombo » così icasticamente evocato da padre Polidoro. Ad essere interessate dalla magnificenza di questi concerti, di norma, erano soprattutto le complete quaresimali e la festa di Sant'Antonio con l'importante corollario della Dedicazione. Da un punto di vista liturgico a colpire è soprattutto la celebrazione dell'ultima ora canonica, ove la tensione tra spettacolarità ed *ethos* devozionale presenta una soglia di compatibilità molto critica. Il contrasto con le indicazioni espresse dal *Caeremoniale Episcoporum* è flagrante. E tuttavia in questa disposizione sottratta ad ogni disciplinamento post-tridentino, la basilica padovana non è sola. Ad essa si uniscono Santa Maria Maggiore a Bergamo e la Steccata a Parma⁴⁵. Nondimeno, ed è uno dei dati più interessanti, i concerti vocali e strumentali proposti dalle tre chiese menzionate assumono una configurazione che non pare riconducibile ad un modello unico. Se Santa Maria Maggiore celebra soltanto i venti uffici della seconda parte della quaresima⁴⁶, la Steccata, a partire dal 1623, estende notevolmente l'impegno dei musicisti rispetto al passato: essi, infatti, devono «cantare solennemente le complete cominciando il primo giorno di quadragesima per tutto il mercoledì s.^{to}»⁴⁷. Gli ordini approvati dalla congregazione antoniana nel 1608 presentano un'articolazione ancora diversa, prevedendo la presenza dei musicisti «Tutti li Venerdì e Domeniche di quaresima alla compieta, dalla Domenica di Passione insino a Pasqua ogni sera alle complete». Vi è inoltre un ulteriore elemento di differenziazione: soltanto la basilica antoniana fa ricorso frequentemente all'apporto di cantori e suonatori 'forestieri'. Tale apporto è chiarito da numerose polizze che riportano i nomi dei musicisti ingaggiati, spesso accompagnati

⁴⁵ 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, Vita e Pensiero, Milano 2000, pp. 13-64.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁷ MAURIZIO PADOAN, *Organici in Santa Maria della Steccata (1582-1630) e contesto padano. Un'indagine comparata*, in *Barocco Padano 6. Atti del XIV Convegno internazionale di studi sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII*, Brescia, Università del S. Cuore, 16-18 luglio 2007, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, A.M.I.S., Como 2010, pp. 505-640: 568 e 680.

dall'indicazione dei ruoli assunti nella cappella. Laddove non vengano riportati siffatti ruoli, il più delle volte sono riuscito ad identificarli grazie a verifiche 'incrociate'. Tuttavia, mette conto precisare che la successione di queste note di carattere amministrativo non copre tutto il periodo inquadrato dalla mia indagine in quanto in taluni anni la celebrazione delle funzioni è avvenuta senza il ricorso ad elementi straordinari. Inoltre in alcuni casi, peraltro molto limitati, le polizze risultano generiche e riportano soltanto i costi complessivi, senza alcun dettaglio.

Ciò nonostante, i dati raccolti sono numerosi e consentono di cogliere i tratti essenziali di questi singolari concerti quaresimali che, soprattutto a partire dal 1597, vedono un impegno finanziario spesso ragguardevole. Il grafico 8 (Appendice 1)⁴⁸ pone in evidenza un andamento nel quale i valori relativi agli ingaggi di musicisti 'forestieri' per le compiete – pur scontando momenti di oscillazione – denotano un profilo tendenzialmente in crescita fino al 1637, per poi ripiegare gradualmente su livelli decisamente più modesti. La flessione – che investe anche la solennità del Santo (Appendice 1, grafico 9) – è compensata da un progressivo rialzo degli organici stabili. Nella prima fase delimitata dal crinale del 1637, ad imporsi è anzitutto il vertice raggiunto negli anni 1618-1619 che comporta una spesa rispettivamente di 1.100 e 1.265 lire. L'esito, affatto eccezionale, è motivato dall'inattività della cappella che obbliga la congregazione a servirsi di elementi esterni per la celebrazione di queste come di altre funzioni ritenute di grande rilievo. Un altro apice si colloca nel 1637 con 696 lire; purtroppo la polizza relativa a questa data non riporta alcuna lista e ci è quindi impossibile avere delle indicazioni sui musicisti ingaggiati. Tuttavia nel 1635 troviamo una spesa di 588 lire (Appendice 2, doc. 26), corredata da nomi e ruoli, che in qualche modo si avvicina a tale apice. Il numero dei cantori e dei suonatori raggiunge le 18 unità ed è ragguardevole se si pensa che l'organico stabile risulta composto da 23 elementi (Tabella 1).

Da un punto di vista generale, va tuttavia precisato che non tutti i musicisti straordinari erano presenti nelle dodici compiete di norma previste nella prima parte della quaresima. Inoltre lo spettro di questi dodici uffici, in alcuni casi, poteva essere più ampio, comprendendo la celebrazione della compieta all'Annunciazione della Beata Vergine Maria, quando questa solennità cadeva in tempo di quaresima, in giorni che non fossero il venerdì e la domenica. La stessa cosa si verificava in occasione della Traslazione del Santo. Solo eccezionalmente, invece, la funzione veniva proposta solennemente nei sei sabati della quaresima (Appendice 2, doc. 14). Altre volte, l'apporto dei musicisti straordinari interessava pure le messe ed i vesperi delle tre feste di Pasqua, per complessivi sei uffici (cf. per esempio Appendice 2, doc. 5).

⁴⁸ Il grafico non considera gli anni in cui non risultano ingaggiati musicisti straordinari per le compiete quaresimali. Gli anni in questione sono undici: 1598-1600; 1602; 1605-1606; 1611; 1617; 1627-1629.

A completare il quadro definito dagli Ordini del 1608, intervenivano le quindici funzioni comprese tra la domenica di Passione e Pasqua. Di solito, queste compiute dovevano impegnare soltanto gli organici stabili. Sarebbe stato del resto un onere finanziario eccessivo per l'Arca se anche per questi quindici uffici fosse stato richiesto il coinvolgimento di cantori e/o strumentisti straordinari. Pare evidente, quindi, che la celebrazione dell'ultima ora canonica nella fase conclusiva della quaresima, se si eccettuano la sesta occorrenza del venerdì e della domenica (Domenica delle Palme), abbia assunto un profilo più modesto. Si potrebbe supporre, addirittura, che quanto prescritto dagli Ordini per i cantori del 1577, «Da [dalla] Domenica di Passione a Pasqua, che saranno giorni 15. cantar a falso bordon a Compieta»⁴⁹, se pur non confermato dalle disposizioni successive, si sia posto come un'opzione possibile anche per il periodo da me inquadrato. Ad accreditare questa assunzione sono due polizze del 1618 e 1619 (Appendice 2, docc. 13 e 15), il biennio – come si è visto – caratterizzato dalla sospensione della cappella, ove si distingue tra «grandi» e «piccoli» uffici. Più in particolare, la nota amministrativa del 1618 riporta pagamenti per i musicisti che «hanno servito alli uffici pizzoli cioè compiute dalla domenica della Passione sino al martedì santo che sono uffici sette et li passi et lamentatione che sono uffici cinque ad una lira per ufficio». Questo quadro è ampliato nella polizza successiva del 1619, nella quale del resto le indicazioni risultano meno precise poiché nella registrazione non figurano i giorni dedicati agli uffici 'piccoli', ma appare solo il numero delle funzioni che varia – a seconda del musicista – da un minimo di 1 ad un massimo di 17. L'incremento degli «Officij piccioli» – da 12 a 17 – rispetto al 1618 è tale da ipotizzare che nel 1619, venissero cantate tutte le compiute previste, sempre dagli Ordini del 1608, dopo la Domenica di Passione.

Per quanto attiene alla definizione di ufficio 'piccolo', verrebbe fatto di porla in relazione pure con l'impiego di un numero di musicisti inferiore rispetto alla compiuta 'grande'. In effetti tale contrazione si verifica. Inoltre gli elementi straordinari impegnati nella funzione 'piccola' non solo cantano o suonano anche in quella 'grande', ma per quest'ultima percepiscono un compenso che è il doppio della cifra assegnata per la prima. Segno evidente che il servizio richiesto per l'ufficio 'piccolo' era meno oneroso. Da qui l'ipotesi, avanzata in precedenza, che tale funzione venisse cantata in falsobordone. Sulla scorta della prassi secentesca, vi era tuttavia un'altra soluzione: alcuni dei quattro salmi potevano essere eseguiti in canto fermo. Questa soluzione, ben documentata limitatamente ai vesperi in una chiesa importante del Nord Italia, quale Santa Maria Maggiore a Bergamo⁵⁰, mi pare meno convincente dell'altra che

⁴⁹ PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, p. 322.

⁵⁰ In Santa Maria Maggiore, nelle ricorrenze 'ordinarie', «basterà cantare due ò tre salmi con l'Hinno, et il magnificat [...] et il restante in canto fermo». Un'altra soluzione è offerta da San Petronio, ove i vesperi meno importanti richiedevano il

si fonda su norme tanto datate, quanto proponibili nella 'modernità', soprattutto in ragione di orientamenti intesi a contenere le spese. Tale conclusione, che appartiene al dominio delle congetture, parrebbe quindi suffragata dalla crisi economica del 1617. Conseguentemente, se consideriamo gli anni non investiti da tale crisi, non è detto che le scelte operate dalla cappella siano andate nella direzione sopra prospettata⁵¹.

Tabella 2 - Organici stabili e musicisti straordinari per le complete⁵².

| anni | | S | F | C | T | B | VI | Va | Vn | cn | tb | ch | lt | fg | or | n.or | bat. | ? | tot | N° uff. ¹ |
|------|--------|---|---|---|---|---|----------------|----|----|----|----------------|----|----|----|----|------|------|---|-----|----------------------|
| 1597 | organ. | 2 | | 2 | 6 | 3 | 1 | | | 2 | 4 | | | | 2 | | 1 | | 23 | |
| 1597 | comp. | 3 | | 1 | 2 | 1 | 1 ² | | | | 2 ³ | | 1 | | 1 | | | | 12 | 13 |
| 1604 | organ. | 3 | | 4 | 4 | 2 | | | | | 2 | | | | 2 | | 1 | | 18 | |
| 1604 | comp. | 1 | | | 1 | 3 | 1 | | | 1 | 1 | | | | 1 | 1 | | 2 | 11 | 12 |
| 1610 | organ. | 3 | | 5 | 4 | 3 | 1 | | 1 | 1 | 4 | | | | 2 | | 1 | | 25 | |
| 1610 | comp. | | | | | | | | | 1 | 1 | 1 | 1 | | 1 | | | | 5 | 12 |
| 1638 | organ. | | 2 | 2 | 4 | 3 | 1 | | | 1 | 4 | | | | 2 | | 1 | | 20 | |
| 1638 | comp. | 1 | | 1 | 2 | 1 | | 1 | | | 1 | 1 | | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 12 | 12 |
| 1639 | organ. | | 2 | 2 | 4 | 4 | 1 | | | 1 | 4 | | | | 2 | | 1 | | 21 | |
| 1639 | comp. | 1 | | 2 | 2 | | 1 | 1 | | | | 1 | | | 1 | 1 | 2 | | 11 | 12 |
| 1646 | organ. | 1 | 2 | 3 | 3 | 4 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | | | 1 | 2 | | 1 | | 24 | |
| 1646 | comp. | | | 2 | | | 1 | | | | 1 | | | | | | | | 7 | 13 |
| 1649 | organ. | 2 | 2 | 3 | 3 | 3 | 3 | 1 | 1 | 1 | | | | 1 | 2 | | 1 | | 23 | |
| 1649 | comp. | 1 | | 1 | 2 | 1 | | | | | 1 | | | | 1 | | 1 | | 8 | 13 |

1. 13° ufficio: sabato santo (1597); Traslazione Sant'Antonio (1646); Annunciazione B.V.M. (1649).

2. Violino e cornetto.

3. Un trombonista è impiegato solo in sei uffici.

canto figurato limitatamente all'inno e al Magnificat. Presumibilmente i salmi erano proposti in canto fermo. Cf. MAURIZIO PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra in area padana nel primo Barocco*, in *Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo*, Atti del Convegno Internazionale (Ronciglione 30 ottobre-1° novembre 1997), a cura di FABIO CARBONI, VALERIA DE LUCCA, AGOSTINO ZIINO, Ibmus, Roma 2003, pp. 269-320: 296 e 319.

⁵¹ L'assenza di soluzioni univoche pare confermata da una polizza del 1648 (Appendice 2, doc. 35) ove il violinista Rigola viene pagato anche «per le cinque complete della settimana di Passione». Che questi cinque uffici non fossero 'piccoli' è provato dal fatto che la sua remunerazione per tali funzioni è pari a quella percepita per quelle precedenti, considerate 'grandi' nelle polizze del 1618-1619.

⁵² Il numero dei musicisti che compone gli organici è aggiornato sulla base dell'effettivo servizio nel periodo quaresimale. Conseguentemente alcuni indicatori sono diversi rispetto a quelli riportati nella Tabella 1 che si avvale di un filtro meno polarizzato. La seconda variabile (musicisti straordinari) rimanda invece alle polizze riportate in Appendice (Appendice 2, docc. 1, 3, 5, 27, 28, 33 e 36). Per quanto attiene alle fonti per gli organici stabili, cf. Tabella 1. Abbreviazioni: 'organ.'= organico stabile; 'comp.'= musicisti straordinari per le complete; 'lt'=liuto; 'n.or'=nolo organo positivo; 'bat.'=addetto alla battuta; '?'=musicista del quale non si è potuto definire il ruolo; 'N° Uff.'=n° uffici. Per le altre abbreviazioni, cf. Tabella 1.

Nondimeno, di là da queste considerazioni, l'assunzione di musicisti straordinari per le complete quaresimali ci consente di cogliere altri aspetti che attengono all'ambito sia degli organici complessivi impiegati, sia agli assetti spaziali proposti. Sul primo versante le fonti documentarie indicano che la tendenza a risolvere gli squilibri dell'insieme vocale-strumentale stabile, con ingaggi mirati, non pare assumere grande rilievo. Lo dimostra la tabella 2 che alterna due serie di dati relativi agli organici provvisionati ed ai musicisti ingaggiati. (La campionatura non è casuale ma risponde all'esigenza di circoscrivere la proiezione ai pochi anni in cui il numero degli uffici è lo stesso per tutti i musicisti straordinari). La tabella 2 pone anche in evidenza l'orientamento a potenziare l'insieme degli strumenti con l'ingaggio di suonatori straordinari. Mette conto tuttavia ribadire che – soprattutto per l'ambito vocale, il segmento più instabile – la cappella musicale poteva far ricorso ad elementi, dotati di buona formazione musicale, che avevano altre mansioni nella comunità antoniana (cf. III.2). Inoltre, va pure riaffermato che la disponibilità di musicisti, non solo in grado di suonare più strumenti ma anche di cantare, dava l'opportunità di configurare alcuni parametri della cappella con soluzioni diverse da quelle indicate dai documenti.

Ma vi è un'altra peculiarità di indubbio interesse che rimanda al coinvolgimento di uno o due organisti straordinari, accompagnato talvolta dal noleggio di un organo, e di uno o due addetti alla battuta. Tale coinvolgimento, nel lungo periodo (Tabella 2), accerta infatti un'attitudine per la policoralità che già il Porta aveva rivelato allorché, nel novembre 1595, giungeva ad affermare: «Non ho altro che tre contralti. Sogliono esser quattro. Per i concerti non si può far di meno, perché tre me ne bisogna su gl'organi et uno almeno in cappella»⁵³. Un'attenta lettura delle fonti ci induce a ritenere che il modello delineato sommariamente dal Porta rifletta una prassi, sperimentata al Santo quanto meno nelle ultime due decadi del Cinquecento, che pare superata nel secolo successivo. Diverse indicazioni, di fatto, portano a pensare ad un'evoluzione lungo la prima metà del Seicento che impone varianti anche sostanziali all'articolazione adottata dal grande maestro. Innanzitutto, rispetto all'ultimo scorcio del Cinquecento, la linea di tendenza che si afferma nel nuovo secolo è quella di portare il numero degli organi da tre a quattro: i positivi collocati sul palco provvisorio, in più occasioni, sono due. Questo vale sia per le complete sia per la festività del Santo. Le polizze che registrano il noleggio di un solo piccolo organo non debbono trarre in inganno in quanto la cappella aveva in dotazione un «organetto» acquistato, espressamente per i concerti, nel 1587⁵⁴ e sostituito nel 1609 da uno strumento, sempre positivo, ma

⁵³ PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, pp. 291-292.

⁵⁴ La prima delibera è del dicembre 1586: «Havendosi bisogno per far li concerti in coro de uno organetto piccolo» (PA, 2.7 (8), 19 dicembre 1686, f. 183v). La seconda che conferma quanto stabilito nella prima è del marzo 1587. La spesa di ducati 50

di maggiori proporzioni. Oltretutto, a confermare questa conclusione, sono le scritture amministrative stesse che a fronte di un noleggio di un solo strumento fanno spesso riferimento ad un secondo positivo sul palco. Solo eccezionalmente i documenti registrano il noleggio di due organi tanto per le complete (Appendice 2, doc. 23), quanto per la solennità del Santo.

A ben vedere, riesce abbastanza singolare la decisione di proporre una sola cantoria che, peraltro, doveva essere collocata, fuori dall'area del coro, in luoghi diversi della basilica a seconda degli anni. (La sola indicazione che ho trovata è relativa ad un «palco apposticio» realizzato nel 1646 nei pressi della cappella di S. Felice, quindi *in cornu epistolae*)⁵⁵. In altre chiese, una per tutte Santa Maria Maggiore a Bergamo, i palchi provvisori erano spesso più di uno. Tuttavia tale scelta non è da considerare una peculiarità esclusivamente antoniana se è vero quanto afferma Noel O' Regan, cioè a dire che in ambiente romano una cantoria poteva ospitare due o più cori⁵⁶.

In ogni caso, pare evidente che l'apporto di due positivi, accompagnato dall'intervento di uno o due addetti a «regolar la battuta», individua una prospettiva del tutto nuova rispetto a quella delineata da Costanzo Porta. Nonostante i concerti prevedessero una sola cantoria provvisoria, la policoralità doveva essere tanto massiva – per la presenza di un numero elevato di cantori e suonatori – quanto varia nel suo

è motivata con le stesse ragioni addotte l'anno precedente: «havendosi di esso [organetto] per li concerti gran bisogno» (PA, 2.9 (10), 6 marzo 1587, f. 3r). Cf. anche PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, p. 297; JESSIE ANN OWENS, *Il Cinquecento, in Storia della musica al Santo di Padova*, a cura di SERGIO DURANTE e PIERLUIGI PETROBELLI, Neri Pozza, Vicenza 1990, pp. 27-92: 72. È interessante notare che nello stesso anno (1587) anche San Marco si dota di un terzo piccolo organo, per poter «concertar a tre et a quattro chori con gli organi» (RODOLFO BARONCINI, *Giovanni Gabrieli, L'epos*, Palermo 2012, p. 256).

⁵⁵ Lo attesta una delibera del 30 maggio 1646: «II M. R. P. M. Francesco Zannotti Guardiano significò alli Maestri e Padri come con deturpatione della Capella conspicua di S. Felice, nella Chiesa non solo stava persistente quel palco aposticcio fatto per la musica; ma che di più alcuni Sig.ri Laici Presidenti all'Arca del Santo volevano, che sempre si cantasse il figurato sopra di quello, il che essendo novità e difformità con altre considerabili conseguenze ... per tanto si venne all'infrascritta parte cioè: Vadi parte, che stante l'imminente risoluzione, qual pretendono alcuni Signori della V. Arca, per far che si canti sempre la Musica fuori del Coro contro l'uso antico, e che persisti il Palco apposticio solito a farsi solamente in diverse parti della Chiesa, ma non in altro tempo (per interessi dell'Arca) che dal Santo, e Quaresima, havendo per questo fine intimata la Congregatione, onde ne seguirebbe novità, e deturpatione alla Capella raguardevole di S. Felice; però siano deputati doi Padri, quali assieme con il M.R.P. Guardiano faccino tutto quello che farà bisogno per tal servizio in nome del Convento» (SARTORI; *Archivio Sartori*, I, p. 1332; cf. anche PA, 2.15 (16), 16 luglio 1646, f. 189v).

⁵⁶ NOEL O' REGAN, *The Performance of Roman Sacred Polychoral Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries: Evidence from Archival Sources*, «Performance Practice Review», 1/7 (1994), pp. 107-146: 126.

dispiegarsi lungo traiettorie sonore che creavano suggestivi effetti spaziali, incentivati dalla giustapposizione dei due organi grandi.

Non si deve credere tuttavia che gli aspetti innovativi, sperimentati nella temperie secentesca, si risolvano in questo ambito. Da quanto i documenti rivelano, sebbene talvolta in modo poco chiaro, possiamo ipotizzare che, per quanto attiene alla disposizione dei componenti la cappella nel suo insieme, l'evoluzione, quantomeno alla fine degli anni Trenta, sia stata simile per certi versi a quella documentata in Santa Maria Maggiore a Bergamo. Il dato più evidente di questa sintonia rimanda alla posizione dei solisti che pure nella basilica padovana vengono collocati sul palco. Nel 1639, in particolare, una polizza della congregazione antoniana mi pare accerti inequivocabilmente questo rilievo. Il documento, infatti, riporta testualmente:

Nel Palco voci due instrumenti tre / cioe Alto per il concerto [...] / Tenore per il concerto [...] / viola [...] / Tiorba [...] / Violino [...] / Due ch'hanno servito con la batuda à gl'organi sopra il palco⁵⁷

Sempre nello stesso documento figurano sull'organo grande (senza altra precisazione) tre cantori straordinari: un soprano, un alto ed un tenore. Le voci soliste «per il concerto» percepiscono un compenso più elevato di quello assegnato agli altri musicisti. L'assetto del 1639 trova conferma in alcune liste successive relative sia alle complete sia alla solennità del Santo.

Tuttavia la documentazione, troppo elusiva, lascia aperte molte questioni. Anzitutto non sappiamo dove venissero ripartiti i componenti gli organici stabili. In secondo luogo, non risulta del tutto chiara la funzione esercitata dai due organi grandi. L'ipotesi che ospitassero i ripieni sulla scorta dell'esempio offerto da San Marco e dalla basilica bergamasca⁵⁸ pare proponibile, almeno in alcune occasioni. Purtroppo le polizze solo una volta, nei concerti del 1643 (Appendice 2, doc. 39)⁵⁹ per la festa del Santo, distinguono l'organo di Sant'Antonio da quello di San Felice, registrando quattro strumenti sulla prima cantoria, sette

⁵⁷ Appendice 2, doc. 28.

⁵⁸ PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali*, pp. 546-547.

⁵⁹ Mettendo a confronto le polizze, redatte nel 1643, relative alle complete quarresimali (Appendice 2, doc. 31) e alla festa del Santo (Appendice 2, doc. 39) pare evidente una convergenza per quanto attiene alle voci di ripieno: «Nell'organo grosso voci cinque» per le prime, «Nell'organo di S. Felice / Cantori n.º sette» per la seconda. Che questi cantori fossero di ripieno è un'ipotesi fondata sul fatto che percepiscono una cifra inferiore a quella assegnata ai solisti. Solisti che, del resto, sono collocati sul palco del concerto in entrambe le occasioni. D'altro canto nei concerti del Santo il ricorso ai ripieni non doveva essere una soluzione eccezionale, quanto meno dalla fine degli anni '30. In diverse polizze scritte per tali concerti figurano, infatti, riferimenti inequivocabili a «parti da ripieno» (1639, 1640, 1641, 1644); voci «per Armonia per il Ripieno» (1648); «voci d'armonia» (1655).

voci⁶⁰ sulla seconda, più un palco per il concerto con quattro cantori solisti. Ancorché la celebrazione del Santo attingesse ad un repertorio diverso e non si possa quindi istituire una stretta corrispondenza con le funzioni quaresimali, queste indicazioni potrebbero avallare l'ipotesi che i ripieni fossero nell'organo di San Felice realizzando un forte contrasto con l'insieme, composto da soli strumenti, collocato nell'altra cantoria⁶¹. Tuttavia anche qui non vi è alcuna certezza visto che non ci è nota la posizione assunta dai musicisti provvisionati. A rendere ancor più complessa la trama degli assetti spaziali, per le compiete del 1642 le polizze indicano un coro grave (Appendice 2, doc. 30). L'annotazione, che richiama concezioni esemplari da Praetorius, Giovanni Gabrieli e Francesco Usper, viene confermata anche per le compiete del 1646 (Appendice 2, doc. 33) che collocano tale coro nell'organo 'grosso', probabilmente quello di San Felice. Il ventaglio delle questioni aperte si amplia ulteriormente. L'impressione, scorrendo tutti questi ed altri dati, è che non vi fosse un'unica configurazione negli assetti di una cappella che spesso variava nelle proporzioni numeriche e seguiva criteri diversi nella selezione degli insiemi vocali e strumentali. Da ultimo non ci è noto il repertorio. È probabile che nelle compiete, come in altre funzioni liturgiche, i maestri di cappella proponessero anche loro composizioni⁶². Ciò nonostante, non va dimenticato che una delle variabili cardine della prassi esecutiva barocca è *l'ad libitum*. È presumibile che lo spettro delle scelte possibili fosse così ampio da escludere, anche in ragione di fattori congiunturali, l'individuazione di modelli tanto cristallizzati da non essere soggetti a mutamenti.

Quello che appare inoppugnabile, per la celebrazione così dell'ultima ora canonica come della festività del Santo, è costituito dalla sovrapposizione estetica della musica liturgica. Come si è osservato in precedenza, questa disposizione, in piena assonanza con gli orientamenti espressi dalle cappelle più importanti del Nord Italia, assegna margini di autonomia sempre più ampi all'arte dei suoni⁶³. Tutti i possibili *investissements* eteronomi, che in tanto esaltano i concerti in quanto finalizzati ad intensificare la *pietas* dei fedeli, sembrano anche al Santo

⁶⁰ Pagati solo 3 lire.

⁶¹ Questa disposizione seguirebbe soltanto parzialmente il modello accertato in Santa Maria Maggiore a Bergamo e quello ipotizzabile per San Marco negli stessi anni. Un modello che prevede la collocazione dei cantori di ripieno sui due organi grandi sulla scorta di una giustapposizione a specchio.

⁶² Sulle difficoltà di ricostruire il repertorio 'reale' di una cappella, cf. PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali*, p. 509 e LORENZO PONGILUPPI, *Libri musicali tra Cinque e Seicento presso la Cappella del Duomo di Modena: studio bibliografico e osservazioni sul repertorio*, in *Barocco Padano* 6, pp. 409-488: 412-413.

⁶³ MAURIZIO PADOAN, *Al di là del disciplinamento normativo. La musica sacra nell'Italia padana in età post-tridentina*, in *Norma del clero, speranza del gregge. L'opera riformatrice di San Carlo tra centro e periferia della diocesi di Milano*, Atti del Convegno di Studi (Milano-Angera, 2010), in corso di stampa.

fatalmente stemperarsi in una prassi che concede poco all'*ethos* devozionale⁶⁴. Per ottemperare all'esigenza estremamente avvertita di coinvolgere la città nelle sacre funzioni, la musica deve infatti assumere intonazioni di fastosa sontuosità. Le complete quaresimali e la festività del Santo sono, quindi, unite nel perseguire questo obiettivo con soluzioni – lo abbiamo visto – dispendiose, soprattutto in ragione dell'ingaggio di musicisti straordinari.

Da un punto di vista finanziario la celebrazione delle complete risulta più onerosa rispetto a quella del Santo (Appendice 1, grafico 9). Questo trova spiegazione in un motivo preciso: il numero degli uffici previsti per la prima (di norma 12) è ampiamente superiore a quello della seconda (3-4 compresa la solennità della Dedicazione della chiesa, la quale cade nella domenica infra l'ottava di Sant'Antonio). In compenso, per quest'ultima festività, i musicisti straordinari coinvolti denotano un profilo professionale più elevato. Non eccezionalmente, infatti, i cantori risultano 'forestieri', provenienti non solo dalla vicina Venezia (San Marco)⁶⁵, ma anche da altre città. Lo dimostra – a titolo di esempio – una polizza del 1641 (Appendice 2, doc. 38) in cui figurano un «soprano dà Venetia», un «castratino dà ferrara», un «castratino da Vienna», tutti pagati non in moneta locale⁶⁶. In alcune occasioni, per la festa del Santo e più raramente per l'ultima ora canonica, la congregazione antoniana ricorre all'apporto di virtuosi attivi nel palazzo episcopale di Padova (Appendice 2, doc. 3) ove, in virtù del mecenatismo di diversi vescovi, è ipotizzabile operasse una cappella musicale stabile, indipendente da quella del duomo. Tra tutti questi virtuosi, mette conto segnalare il compositore Giovanni Battista Fontana, al servizio del vescovo di Padova quantomeno dal 1619. Una polizza del 1619, relativa al «giorno del Santo, et domenica fra ottava» lo pone difatti, come violinista, nel folto gruppo di «Cantori et sonatori dell'Ill.^{mo} vescovo» ingaggiato per i

⁶⁴ Nel 1601 il prefetto della congregazione dei regolari lamenta che – in tempo di quaresima e particolarmente nella Settimana Santa – si celebrano «gl'offitij con musiche di Varij Instramenti, ch'hanno più tosto del lascivo, che del Divoto, et servono di ridotto ai Giovani con qualche scandalo». A sostenere le ragioni della musica sacra, su invito dei presidenti dell'Arca, interviene un uomo influente come Girolamo Pallantieri che, in una lettera, chiarisce quali fossero gli intendimenti della congregazione antoniana: «La spesa honorata che si fa nella musica per aumento del culto divino, et honore di cotesto sacrato tempio [...] non è opera di lascivia, ma di devotione, anzi per buon spatio di tempo trattiene quasi tutta la Città in esercizio spirituale» (PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità*, pp. 20-24).

⁶⁵ Illuminante a questo proposito un provvedimento, adottato nel 1606 dai presidenti della congregazione, che approva un pagamento di ben 240 lire a favore di otto musicisti di San Marco intervenuti «in cappella la vigilia et il giorno del glorioso Santo, il sabbato et la domenica susseguente» (PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, pp. 331-332).

⁶⁶ Questo dovrebbe valere anche per il soprano veneziano, ancorché la polizza riporti il suo compenso (il più elevato dei tre 'forestieri') soltanto in lire.

concerti⁶⁷. Altre polizze attestano il suo coinvolgimento – sempre nella solennità del Santo – tra il 1623 e il 1629.

Un secondo apporto degno di rilievo è quello di Tarquinio Merula, registrato tra i musicisti ‘forestieri’ assunti in occasione della festa di Sant’Antonio del 1632⁶⁸. Il compositore cremonese, allora maestro di cappella in Santa Maria Maggiore a Bergamo, indicato nella polizza come organista, è impegnato per un solo ufficio (probabilmente il vespro nel giorno del Santo, cioè a dire la funzione più importante delle tre previste in quell’anno). La sua presenza a Padova dimostra come la cappella antoniana non guardasse soltanto alle istituzioni musicali venete, ma almeno in alcune circostanze si aprisse ad altri importanti versanti dell’universo padano. Tale apertura è del resto confermata anche dall’ingaggio, per le compiete del 1618, del cornettista Giulio Cesare Celani, uno dei musicisti più accreditati della basilica bergamasca (Appendice 2, doc. 13). Sulla scorta di questi contatti, non sorprende che il Merula sia tornato a Padova, per esercitare le funzioni di maestro nella cappella del vescovo Giorgio Cornaro negli anni 1643-1645⁶⁹.

Nondimeno, al di là di questi vertici rappresentati dai musicisti ‘forestieri’⁷⁰, la celebrazione delle compiete e, in certa misura, anche quella del Santo, si avvalgono soprattutto di apporti che rimandano a cantori e suonatori operanti in città. Tra le realtà cittadine che più contribuiscono alla realizzazione dei concerti nella basilica antoniana, si distinguono *in primis* il duomo (Appendice 2, doc. 19) e, in secondo luogo, i conventi dei serviti, degli eremitani (Appendice 2, doc. 20) e dei carmelitani (Appendice 2, doc. 19). Nell’ambito dei cantori della cattedrale, gli ingaggi più interessanti fanno riferimento a figure di spicco, quali Domenico Lauro⁷¹ e Francesco

⁶⁷ PR, 16.39 (1064). Il documento conferma quindi l’ipotesi che Fontana si sia stabilito a Padova intorno al 1618-1619: RODOLFO BARONCINI, *Fontana Giovanni Battista, detto Giovanni Battista del Violino* «Dizionario biografico degli Italiani», vol. 48, Roma 1997, [http://www.treccani.it/enciclopedia/fontana-giovanni-battista-detto-giovanni-battista-del-violino_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/fontana-giovanni-battista-detto-giovanni-battista-del-violino_(Dizionario-Biografico)) (03.02.2014). Baroncini indica il 6 settembre 1630 come data di morte del musicista a seguito della «combustione pestifera» che aveva colpito la città. Tuttavia questa indicazione è poco convincente in quanto, sulla scorta delle fonti documentarie, l’epidemia colpì Padova soprattutto a partire dal luglio 1631.

⁶⁸ PR, 16.51 (1066).

⁶⁹ ANTONIO LOVATO, *Tarquinio Merula «musicista» di Giorgio Cornaro vescovo di Padova (1642-1663)*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», V-VI (1989/90), pp. 181-202.

⁷⁰ Tra i virtuosi ingaggiati per i concerti al Santo troviamo anche il celebre faldettista Vido Rovetta (Appendice 2, doc. 25).

⁷¹ Domenico Lauro serve nella cappella del duomo di Verona fino alla conclusione del trimestre agosto-ottobre 1604, dopo di che si trasferisce a Padova, avendo ottenuto un beneficio nel duomo della medesima città (cf. ENRICO PAGANUZZI, *Medioevo e Rinascimento*, in *La musica a Verona*, Banca Mutua Popolare di Verona, Verona 1976, p. 166; MAURIZIO PADOAN, *La musica nel Duomo di Verona negli anni 1590-1630*, in *Musicology without Frontiers, Essays in Honour of Stanislav Tuksar*, edd. Ivano Cavallini & Harry White, Zagreb, Croatian Musicological Society, 2010, pp. 67-96: 83-87.

Monteverdi⁷². Il primo figura nelle polizze redatte sia per le complete (Appendice 2, docc. 6 e 7) sia per la festa del Santo. Francesco Monteverdi appare invece solo in quelle relative alla seconda ricorrenza, negli anni 1634-1638 e 1640-1641⁷³.

È evidente come l'intervento di musicisti straordinari, nei concerti promossi dall'Arca, rappresenti un momento che non si risolve nell'esito effimero della mera spettacolarità, nella malia di un richiamo volto a coinvolgere i fedeli in una esperienza ove il sacro appare oscurato da una prorompente tensione alla teatralità⁷⁴. Al di là di questa disposizione che pare sottrarsi ad ogni istanza di disciplinamento, il coinvolgimento di suonatori e soprattutto di cantori, attivi in San Marco a Venezia ed in altre importanti chiese padane, si rivela come una preziosa occasione di confronto e di aggiornamento. Un convergere, oltremodo fecondo, di esperienze diverse che investono tutti i parametri della musica sacra (dalle soluzioni stilistiche, alla prassi esecutiva, alla configurazione degli organici). Nondimeno, questo incontro di orizzonti distinti si esplica, e questo rappresenta il tratto più rilevante, in una direzione non univoca. Come dire che la cappella dell'Arca, ben lontana dal collocarsi su posizioni di riflesso, esprime un proprio, originale, contributo in una temperie ove l'individuazione di nuovi paradigmi si iscrive in un sistema che né si struttura, né si risolve lungo l'asse di vertici assoluti. In effetti, l'istituzione antoniana, anche in ragione dei concerti quaresimali, giunge a cogliere pienamente l'identità della musica sacra barocca che si fonda su una pluralità di apporti, i quali in tanto risultano sottratti all'omologazione accentratrice, in quanto hanno campo di proporsi in contesti culturali ove gli ampi margini di autonomia si traducono in esperienze difratte sì, ma non irrelate, in approdi molteplici e, non di rado, innovatori.

⁷² Figlio di Claudio Monteverdi, è attivo come contralto nel duomo di Padova negli anni 1631-1648 (LOVATO, *Tarquino Merula «musico»*, p. 182).

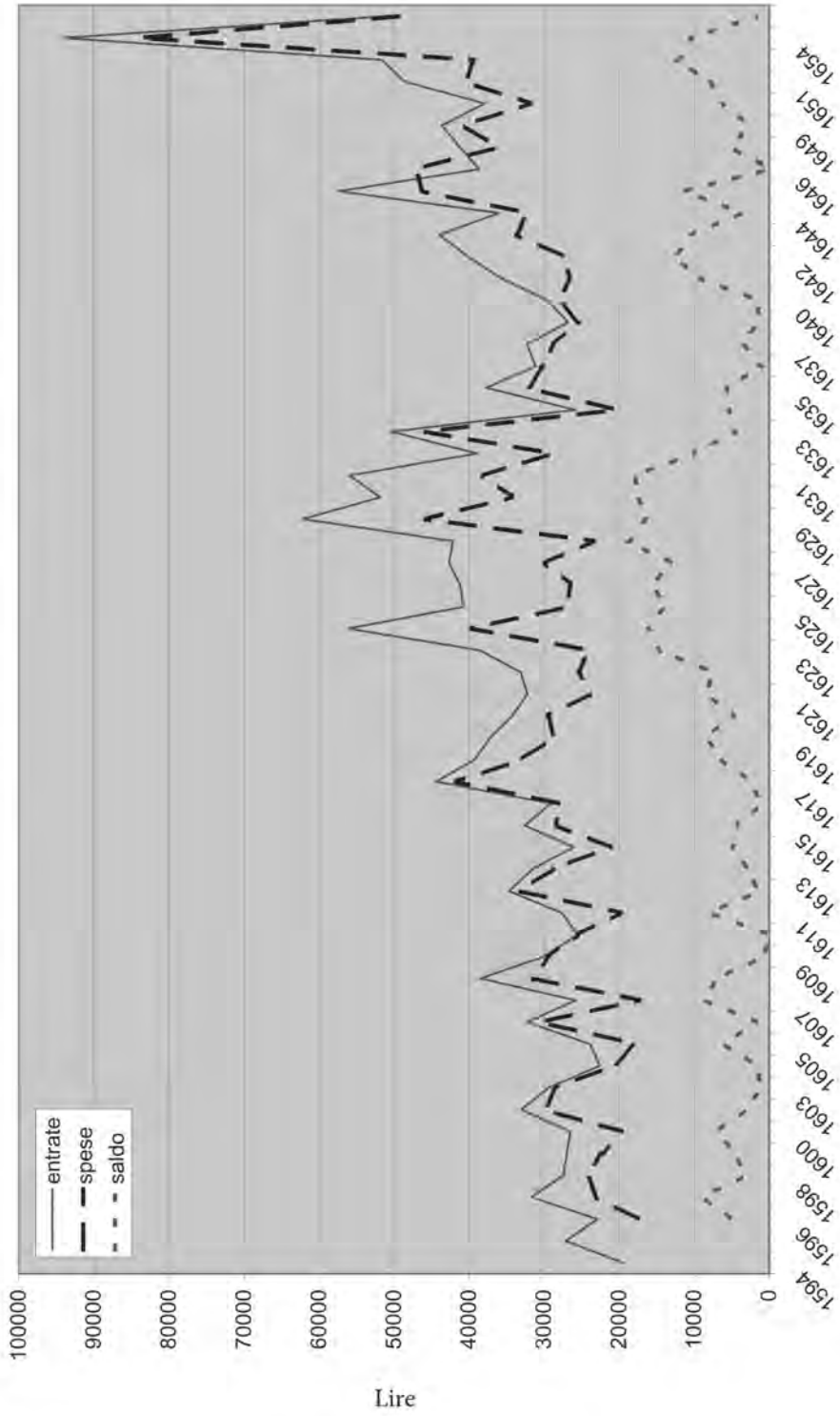
⁷³ PR, 16.52 (1066)-16.59 (1067). Nelle polizze dell'Arca risulta sempre tenore, mentre nei documenti del duomo viene definito contralto (cf. nota precedente).

⁷⁴ Sulla teatralizzazione dello spazio liturgico, cf. PADOAN, *Al di là del disciplinamento normativo* e ID., *Dalla Potentia auditiva all'universal genio de'spettatori. La ricezione della musica nel pensiero teorico tra Rinascimento e Barocco*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXVI (2003), pp. 227-280; XXXVII (2003), pp. 29-78: XXXVI, pp. 235-244.

APPENDICE 1

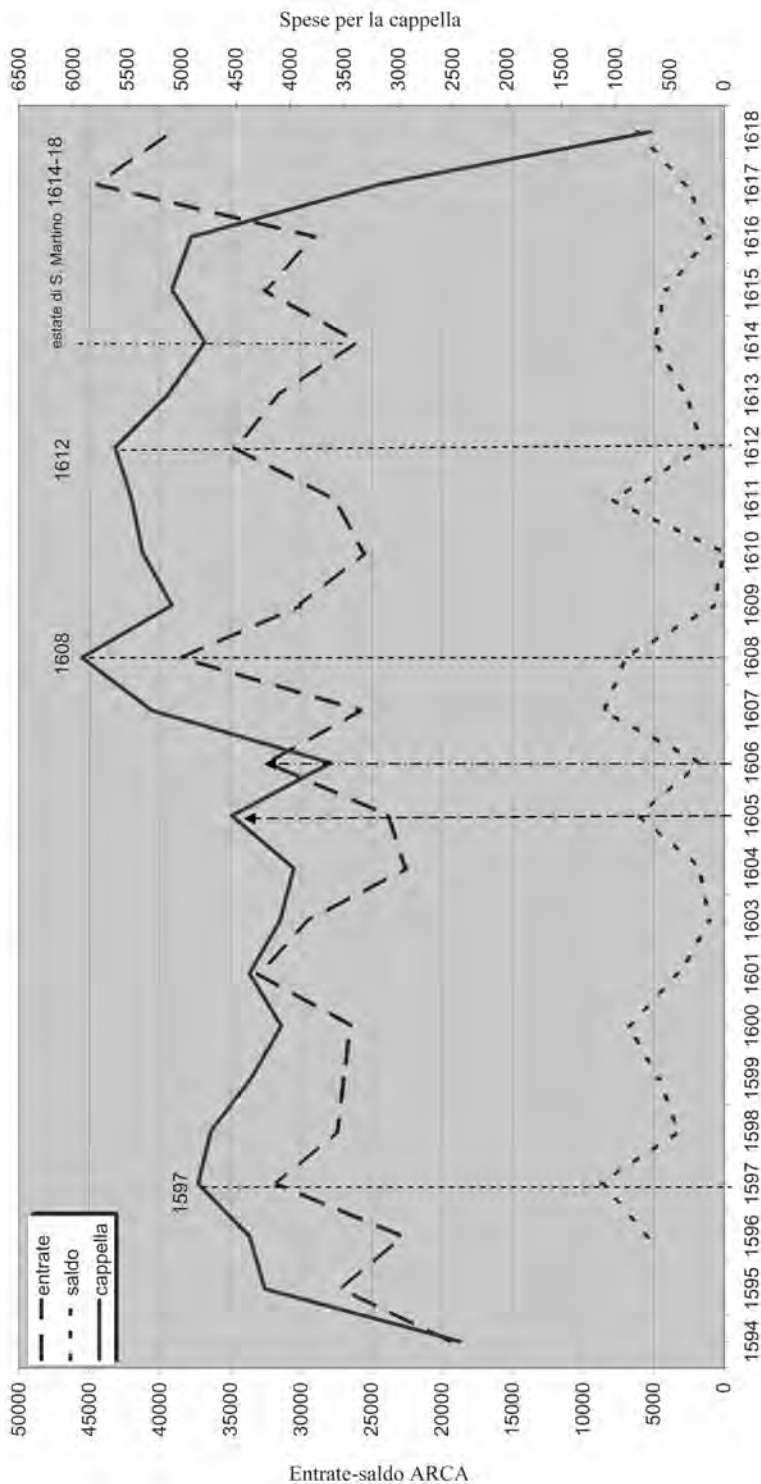
GRAFICI

Grafico 1. Bilancio dell'Arca 1594-1654ca. Valori in lire.*

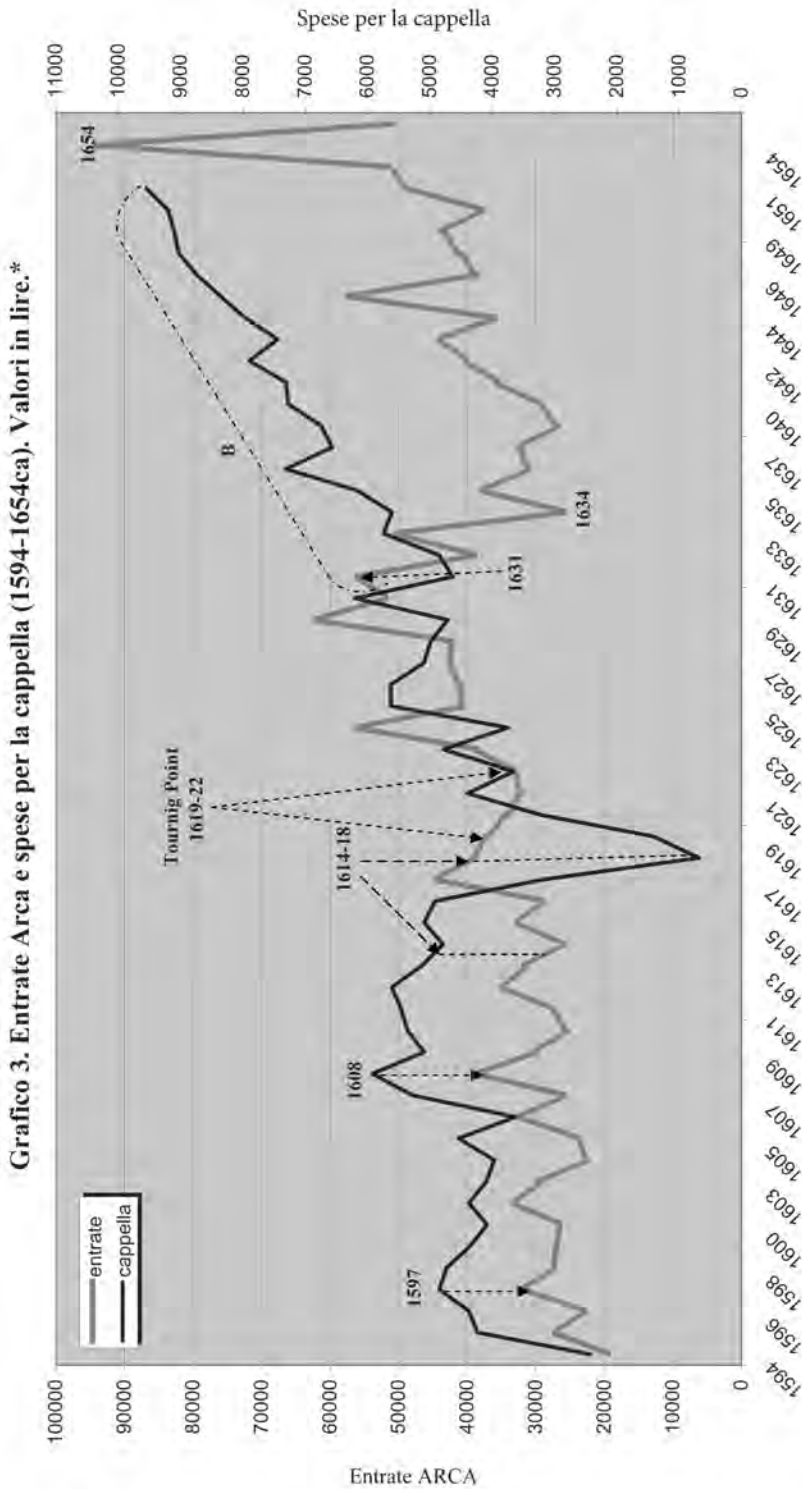


* Fonti: *L.M.*, 13.132 (459)-13.191 (518).

Grafico 2. Bilancio Arca (entrate - saldo) e spese per la cappella negli anni 1594-1618. Valori in lire*.

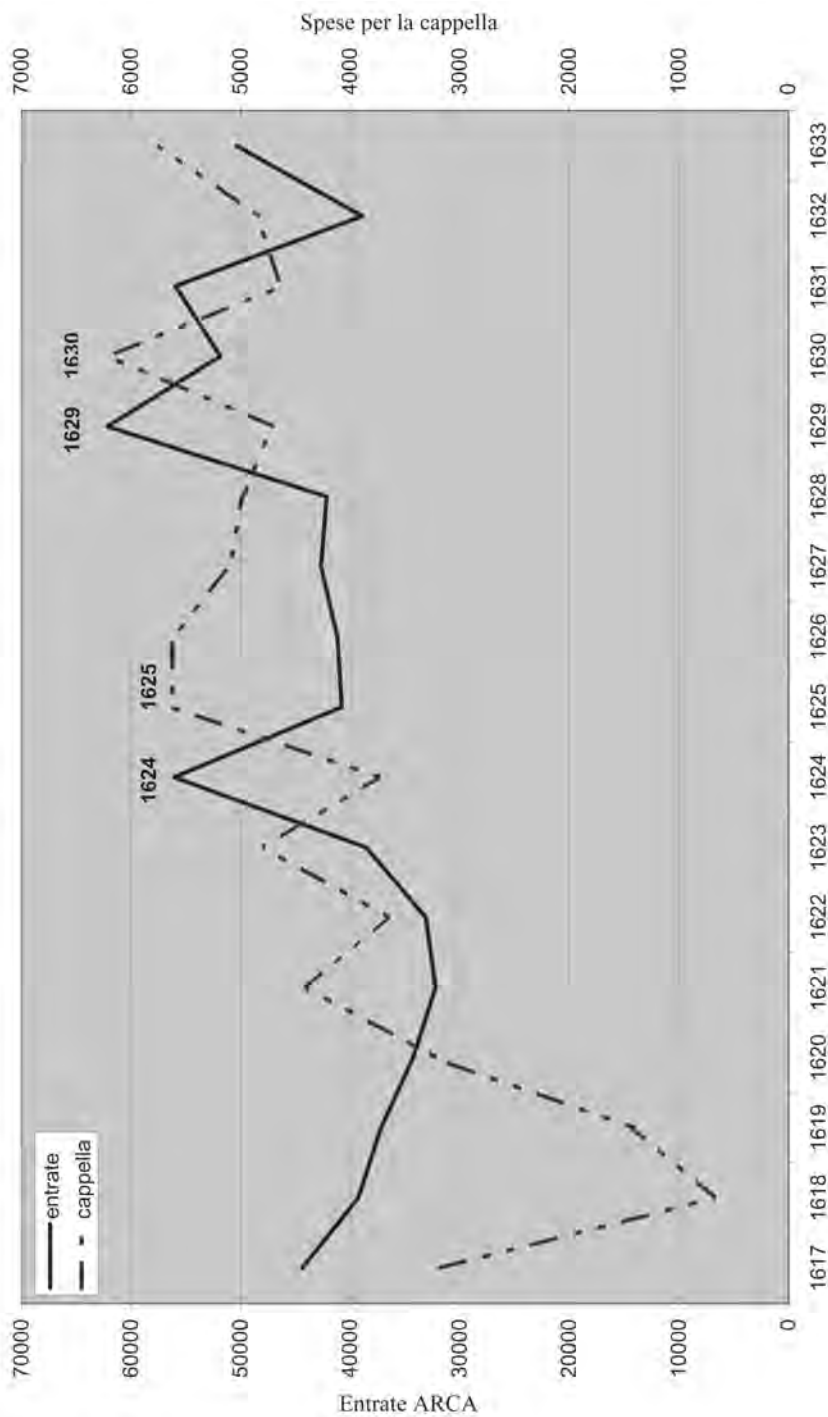


* Fonti: *LM*, 13.132 (459)-13.156 (483). Le spese per la cappella sono costituite dai salari dei musicisti provvisionati.



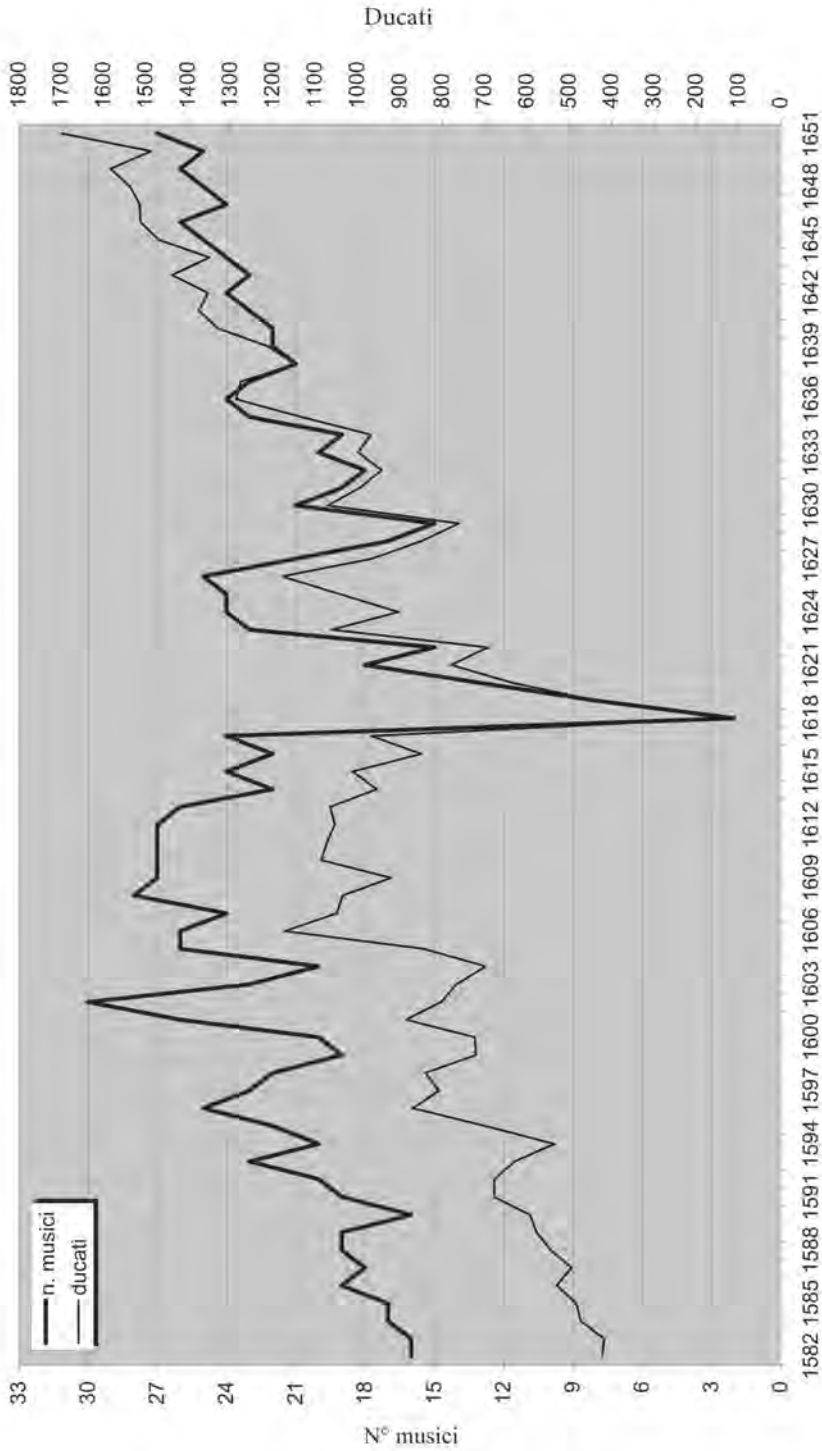
* Fonti: *LM*, 13.132 (459)-13.190 (517); *PA*, 2.9 (10)-2.17 (18). Le spese per la cappella sono costituite dai salari dei musicisti provvisionati.

Grafico 4. Entrate ARCA e spese per la cappella (1617-1633). Valori in lire.*



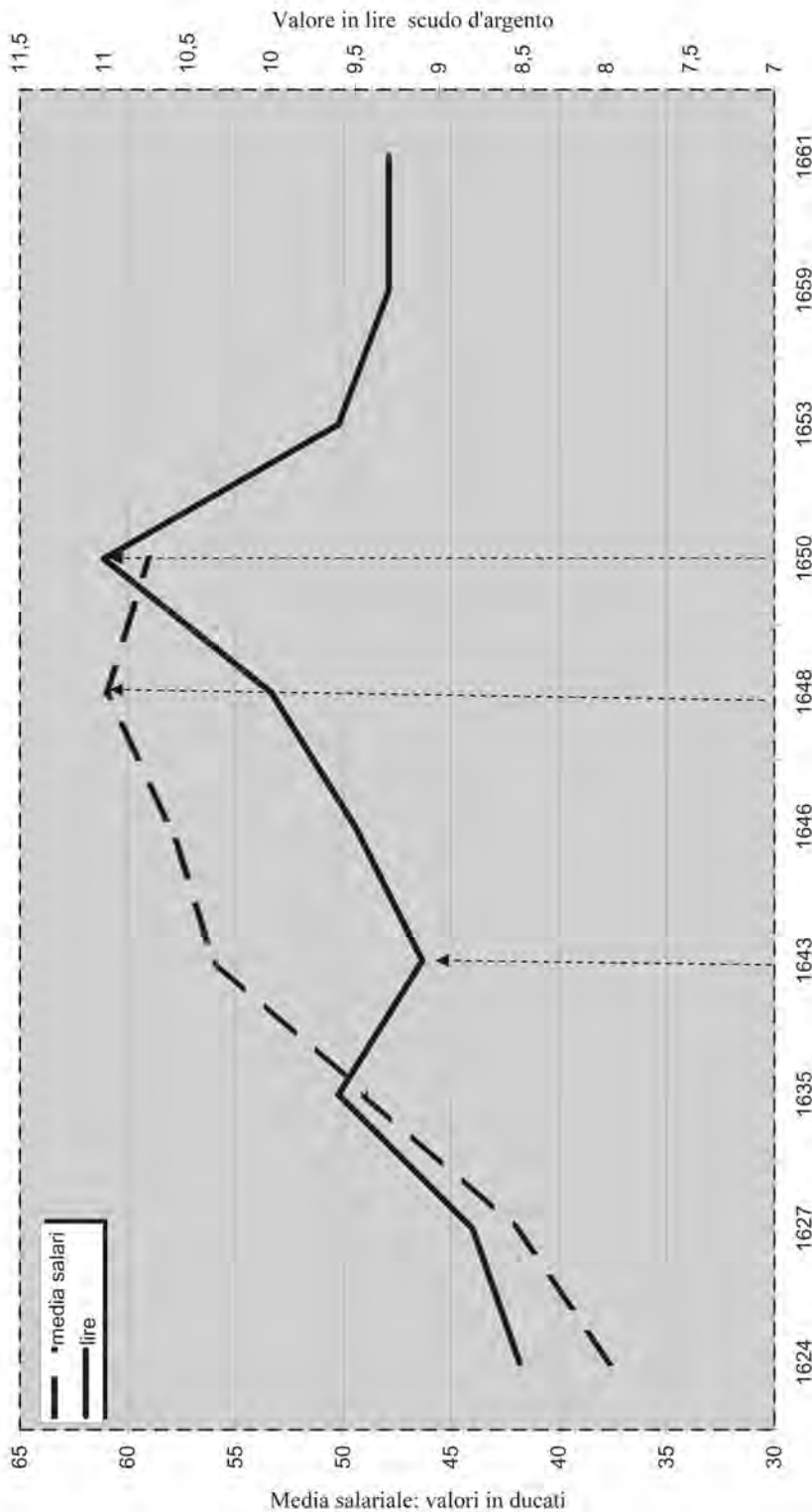
* Fonti: *LM*, 13.155 (482)-13.171 (498). Le spese per la cappella sono costituite dai salari dei musicisti provvisionati.

Grafico 5. Evoluzione organici e dinamiche salariali (1582-1650ca). Valori in ducati.*



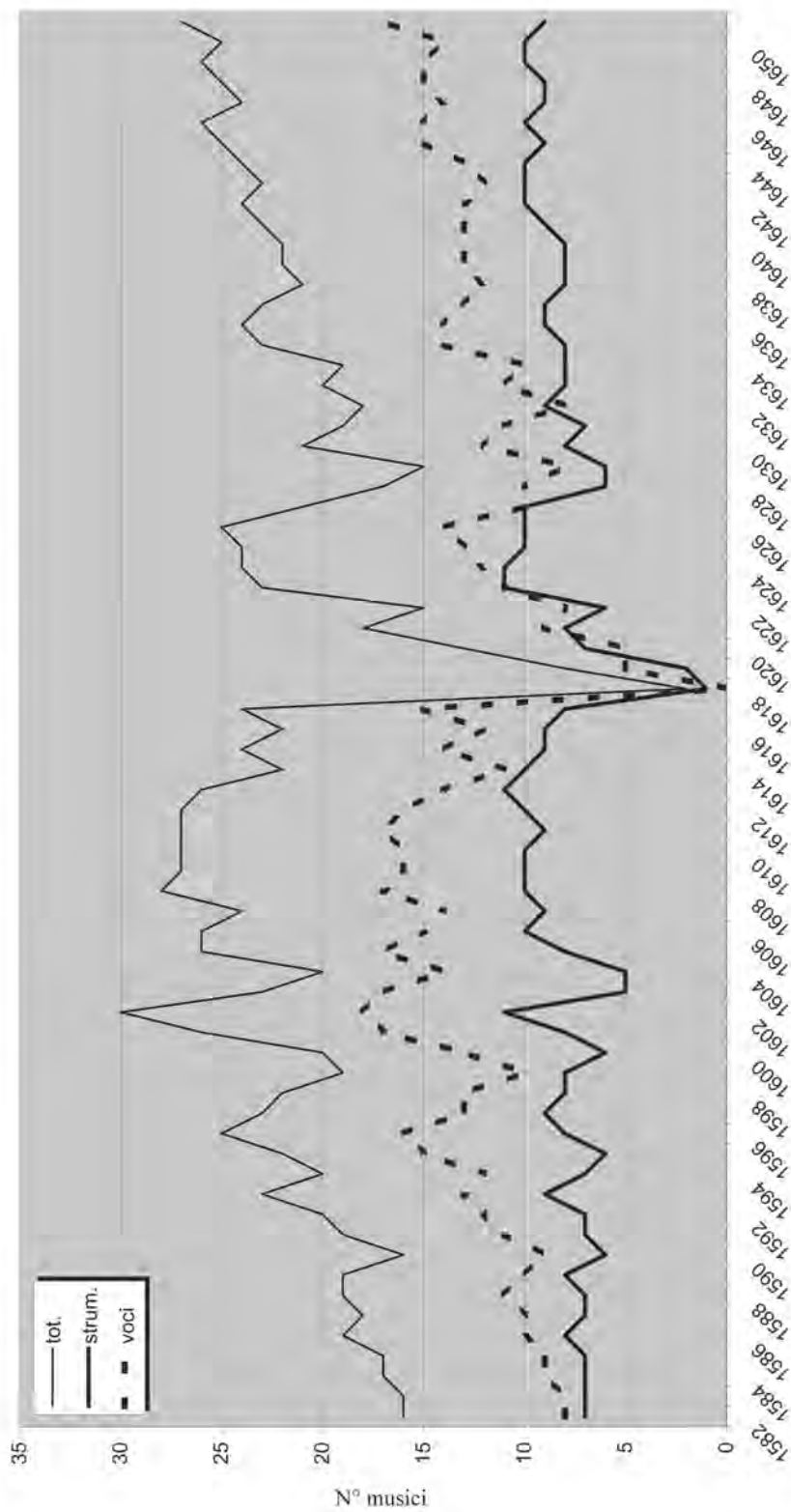
* Le fonti e i criteri di elaborazione degli organici sono quelli indicati nella Tabella 1. Per la seconda variabile, costituita dalla somma dei salari annuali definiti dalle condotte, le fonti sono *LM*, 13.120 (447)-13.187 (514) e *PA*, 2.7 (8)-2.16 (17).

Grafico 6. Inflazione monetaria (lire-scudi d'argento) ed incremento medie salariali (valori in ducati).*



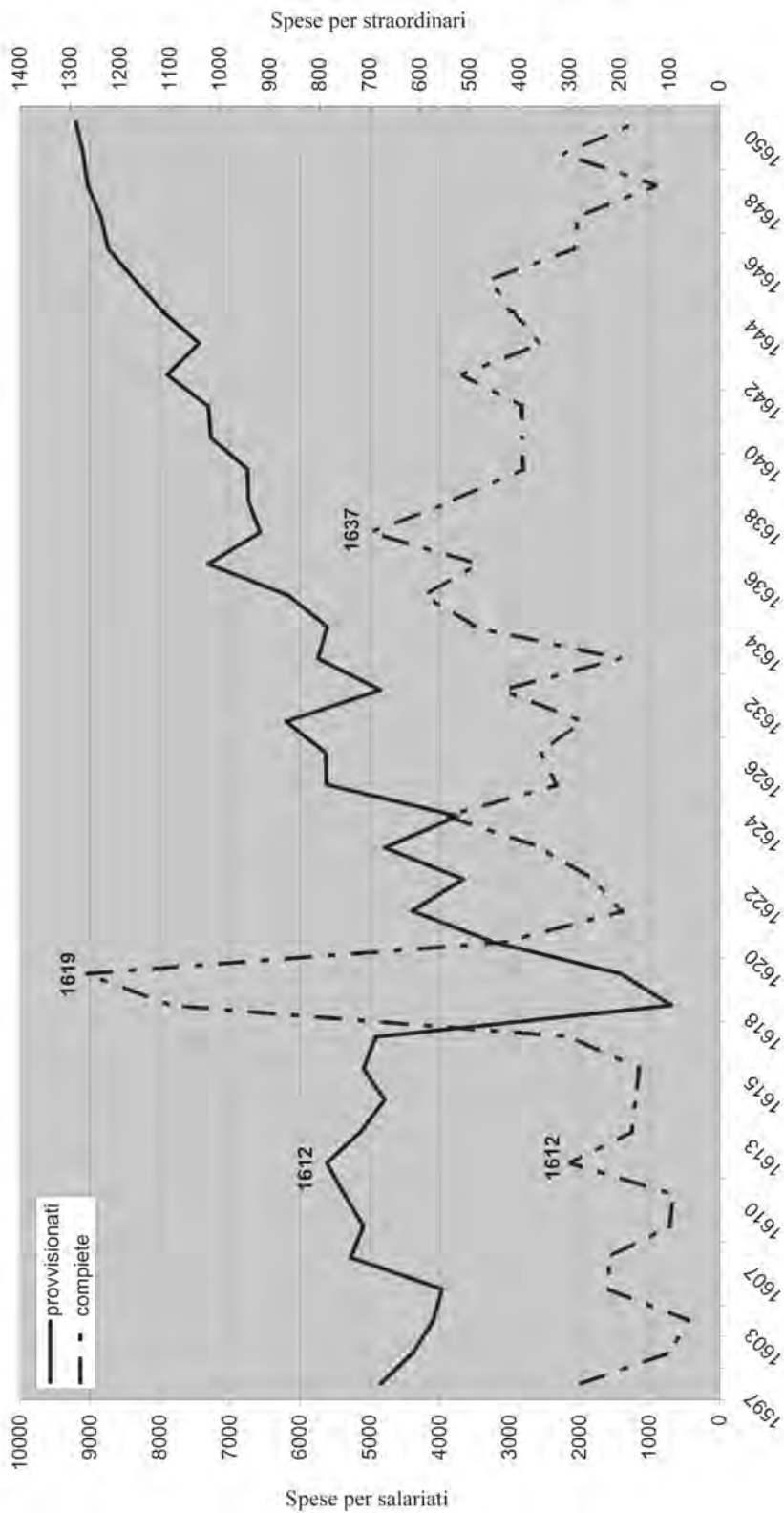
* La campionatura relativa al cambio di 'piazza' è tratta da *LM, PA e PR*.
La seconda variabile è il risultato di una elaborazione delle retribuzioni annuali definite dalle condotte (cfr. Grafico 5).

Grafico 7. Evoluzione organici 1582-1651: voci e strumenti.*



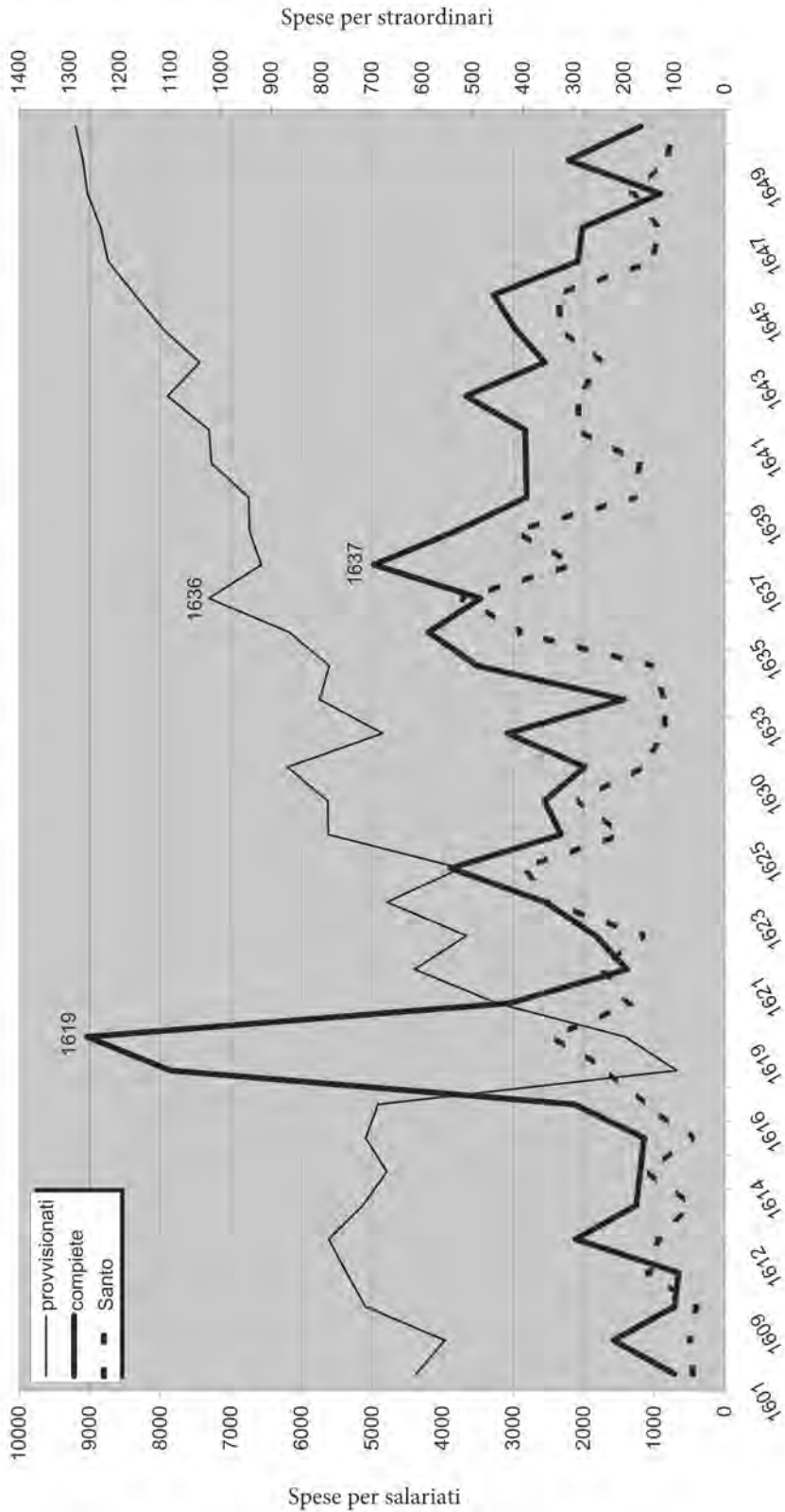
* Il grafico considera soltanto i musicisti salariati in organico almeno per tre mesi continuativi nell'arco dell'anno. Per quanto attiene alle fonti, cfr. Tabella I.

Grafico 8. Spese musicali salariati e straordinari per le complete (1597-1650). Valori in lire.*



* Fonti: L.M. 13.132 (459)-13.190 (517); P.A. 2.9 (10)-2.17 (18); P.R. 16.17 (1062)-16.77 (1069).

Grafico 9. Spese musicisti salariati e straordinari per complete e festa del Santo (1601-1650). Valori in lire.*



* Fonti: LM, 13.132 (459)-13.190 (517); PA, 2.9 (10)-2.17 (18); PR, 16.17 (1062)-16.77 (1069).

APPENDICE 2

DOCUMENTI⁷⁵

⁷⁵ Per quanto attiene alla celebrazione delle complete quaresimali, vengono riportate soltanto le polizze che registrano i nomi dei musicisti ingaggiati e che, quindi, non si limitano ad indicare i costi complessivi senza alcun dettaglio. La trascrizione dei documenti è conservativa. Solo in alcuni casi ho sciolto le abbreviazioni per rendere più agevole la comprensione del testo. (Trattandosi di fonti di carattere amministrativo, non ho ritenuto opportuno segnalare questi interventi). La *u* e la *v* sono state normalizzate secondo l'uso moderno. Le parentesi quadre indicano anzitutto o un'integrazione testuale o il ruolo del musicista, non presente nella polizza, da me individuato sulla scorta di un controllo 'incrociato' che rimanda non solo ad altre polizze, ma anche agli organici stabili attivi nel periodo inquadrato. (Diversi musicisti ingaggiati per le complete quaresimali e per altre feste risultano infatti provvisionati o in anni precedenti o successivi a queste importanti solennità). L'impossibilità di determinare il ruolo del musicista è resa con la variabile [?]. Parole la cui trascrizione non è sicura sono riportate in corsivo ed accompagnate dal punto interrogativo [?]. Se le parole risultano incomprensibili, vengono sostituite da tre puntini di sospensione seguiti dalla variabile [?]. I tre puntini di sospensione tra parentesi quadre [...] rilevano l'omissione di una parte non fondamentale del documento. Per le abbreviazioni, cf. nota iniziale e Tabella 1.

Illustrazione 1 - Nuova Regolazione della musica al Santo: delibera del 5 dicembre 1651 (PA, 2.16 (17), f. 24v).

il davesano in due capitali che per formare
 un corpo insieme di musica con li suoi librai
 per il concorso tanto gravi questo aucto di
 necessario hanno le voci et l'organetti infra
 Ceto di fornire di tutti li figli: Presidenti, possono essere
 che il n.º delle voci sia in n.º di sedici in confonanza
 apreso dal Capit. n.º del D. Capitolario et questi
 tipo quattro bassi, quattro tenori, quattro contralti
 e quattro soprani: li librai: siano quattro
 di aucto et quattro di gravi organetti due
 primo e n.º 2.º. Il Michele et un concerto:
 Un n.º di Capella et un n.º di coro: Et perche concorra
 che il suo giubilato in materia di musica non
 esset da oblijo di sonar, e carava possa con li
 molte opera recata aludmente delle Capella,
 Etimano dei figli douarsi proibito da capere
 come proibitione con la presenza il poter far
 simil: gratia ad alcuni, ma che tutti li musici
 debbano esser cognati alle capitali: et proibitione
 giurata il capitolario, et che quelli che godono
 il privilegio di giubilato s'cto obligati servir
 e intonare alle musiche ogni volta che
 possono e non potendo far no senza con il Padre
 Guardiano o con il n.º di Capella, et ali
 fructu ordini non possi essere derogato et con
 con tutti i voti della M. Cong.º quali per maggior
 gloria et perpetua edes. Et Londoni sagitta
 li. M.º et S. P.º et li degni congregati
 con li aucto e devoto suo

Regolar.º della
 musica

Et si possi essere agitato detto
 meliore di più di questi
 che sono coltore di proibite
 la non caminano da rimo
 la Capella.

proibitione de
 giubilato

P. 7.

Et perche fou il corso di questa musica con il Padre
 Fra Silvestro da Savina n.º organista et il
 P. T. Sagredo Regola. M.º et Antonio Franchi Bassi
 che servano già molti anni nella città di Salavio
 Salavio, et facendo loro incarica di altri organi

Illustrazione 2 - Musicisti straordinari per le complete quaresimali del 1618 (PR, 16.38 (1064), n. 51).

| Cantori et suonatori per servizio alla Capella | | Dup. Aprile Dominica 1618 Cantori et suonatori per servizio alla Capella | |
|--|----|---|----|
| <i>Bassi</i> | | <i>Bassi</i> | |
| Pre. Tomaso | 2 | Pre. Tomaso | 2 |
| Pre. Giovanni | 2 | Pre. Giovanni | 2 |
| Pre. Veronese | 2 | Pre. Veronese | 2 |
| <i>Tenore</i> | | <i>Tenore</i> | |
| D. Giovan Battista | 2 | Pre. Nicolo | 2 |
| Pre. Nicolo | 2 | Pre. Nicolo | 2 |
| Pre. Nicolo | 2 | M. Di S. Tomaso | 2 |
| Pre. Hieronimo de Cremonesi | 2 | Pre. Hieronimo de Cremonesi | 2 |
| M. Di S. Tomaso | 2 | <i>Alti</i> | |
| <i>Alti</i> | | Pre. Benedetto | 2 |
| Pre. Benedetto | 2 | M. Benedetto | 2 |
| Pre. Forciario | 2 | Pre. Forciario | 2 |
| Pre. Agnato | 2 | Pre. Agnato | 2 |
| Salzoneho | 2 | Salzoneho | 2 |
| M. Gasparo | 2 | M. Gasparo | 2 |
| <i>Soprani</i> | | <i>Soprani</i> | |
| Pre. Gio: Maria | 2 | Pre. Gio: Maria | 2 |
| Antonio dalla Fara | 2 | Antonio dalla Fara | 2 |
| Pre. Luise da Padova | 2 | Pre. Luise da Padova | 2 |
| <i> Tromboni</i> | | <i> Tromboni</i> | |
| Pre. Dominico | 2 | Pre. Dominico | 2 |
| D. Aluise Vlautto | 2 | D. Aluise Vlautto | 2 |
| D. Nicolo Sasso | 2 | D. Nicolo Sasso | 2 |
| D. Marco Antonio | 2 | D. Marco Antonio | 2 |
| D. Marino Saraccha | 2 | D. Marino Saraccha | 2 |
| Matis Saraccha | 2 | Matis Saraccha | 2 |
| <i>Violini</i> | | <i>Violini</i> | |
| M. Gio: Maria Detorriero | 2 | M. Gio: Maria Detorriero | 2 |
| M. Donato | 2 | M. Donato | 2 |
| M. Nicolo dal Lupo | 2 | M. Nicolo dal Lupo | 2 |
| D. Giorgio il Violone | 2 | D. Giorgio il Violone | 2 |
| <i>Organi</i> | | <i>Organi</i> | |
| M. Zan Antonio | 2 | M. Zan Antonio | 2 |
| D. Dominico | 2 | D. Dominico | 2 |
| suma p. ^a | 58 | suma p. ^a | 58 |

I. INGAGGI DI MUSICI STRAORDINARI PER LE COMPIETE IN TEMPO DI QUARESIMA**Doc. 1 – 1597.***PR*, 16.17 (1062), n. 47.

[...] Cantori et Instrumeti che hanno servito alle Compiete per la quaresima prossima passata [...].

Tenori

M^r P^{re} Piero vicentinoM^r P^{re} Raffael d'urbino

Contr'alto

Un *Com.^{co}* [?] d'urbino

Soprani

M^r Franceschetto da MonseliceP^{re} Fra Terentio heremittano

Gioannj Cerva chierico del Duomo

Instrumeti

M^r spera'ndio [Soloni] organista del DuomoM^r Antonio col liuttoM^r Lorenzo col violino et CornettoM^r Gioseffo da Monselice col Trombone 12 [solo 6 uffici]P^{re} Bartolomeo Fabretto, col Trombone

Basso

M^r Giacomo da Verona

[in margine]

Sei domeniche et sei veneri a lire 24 per cadauno eccetto uno [Gioseffo da Monselice]

che deve haver solo L. 12

In tutto £ 276

Doc. 2 – 1601.*PA*, 2.11 (12), f. 26v. Delibera del 16 aprile 1601.

[...] lire Cento da esser [...] distribuite fra li Cantori, musici, et organista [...] in ragione de lire due per volta [...]

| | |
|--|--------------|
| Al R. P. Contralto in domo per dominiche cinque et veneri cinque | £ 20 |
| Al R. P. Cortona heremittano per trombon dominiche cinque veneri cinque | £ 20 |
| S. Zuane bergamasco per cornetto dominiche cinque veneri due | £ 14 |
| M ^r Iseppo [Fabris] organista di S ^a Giustina trombon dominiche veneri due | £ 14 |
| M ^r Zuane Pettorin per il violin dominiche cinque et veneri cinque | £ 20 |
| M ^r Zuan'Antonio [Fabris] ⁷⁶ organista per il quarto organo dominiche tre veneri tre | £ 12 |
| | £ 100 |

⁷⁶ Condotta come organista della cappella antoniana il 6 dicembre 1602 (*PA*, 2.11 (12), ff. 83r-v).

Doc. 3 – 1604.

PR, 16.24 (1063), n. 56.

Musici che hanno servito la Quaresima alle Compiete et le Feste di Pasqua

P° Venere di Quaresima

| | |
|--|-----|
| M ^r Antonio Borghesan [tb] | £ 2 |
| M ^r Livio [Fabris, cn] | £ 2 |
| M ^r ...[sic] Fredolin [?] | £ 2 |
| Il P ^{re} Giacomo Filipo [Boldoni, T] | £ 2 |
| Il 3° organista | £ 2 |

P.a Domenica

| | |
|---|-----|
| Il P ^{re} Giacomo Filippo [Boldoni, T] | £ 2 |
| Il P ^{re} Ottaviano [eremitano, B] | £ 2 |
| M ^r Antonio borghesan [tb] | £ 2 |
| M ^r Livio [Fabris, cn] | £ 2 |
| M ^r Zuane Petorin [VI] | £ 2 |
| Il 3° organista | £ 2 |
| Il Fredolin [?] | £ 2 |

2° Venere

| | |
|--|-----|
| Il P ^{re} Giacomo Filipo [Boldoni, T] | £ 2 |
| Il Fredolin [?] | £ 2 |
| M ^r Antonio Borghesan [tb] | £ 2 |
| M ^r Livio [Fabris, cn] | £ 2 |
| Il soprano da asolo | £ 2 |
| Il 3° organista | £ 2 |

2a Domenica

| | |
|---|-------------|
| M ^r Antonio Borghesan [tb] | £ 2 |
| M ^r Livio [Fabris, cn] | £ 2 |
| Il Fredolin [?] | £ 2 |
| M ^r Zuane Petorin [VI] | £ 2 |
| Il P ^{re} Ottaviano [eremitano, B] | £ 2 |
| Il soprano da Asolo | £ 2 |
| Il P ^{re} Giacomo Filippo [Boldoni, T] | £ 2 |
| Il 3° organista | £ 2 |
| | £ 52 |

3° Venere

| | |
|---|-----|
| M ^r Antonio Borghesan [tb] | £ 2 |
| M ^r Livio [Fabris, cn] | £ 2 |
| Il P ^{re} Giacomo Filippo [Boldoni, T] | £ 2 |
| Il P ^{re} Ottaviano [eremitano, B] | £ 2 |
| Il 3° organista | £ 2 |

3a Domenica

| | |
|---|-----|
| M ^r Antonio Borghesan [tb] | £ 2 |
| M ^r livio [Fabris, cn] | £ 2 |
| M ^r Zuane Pettorin [VI] | £ 2 |
| Il P ^{re} Giacomo Filippo [Boldoni, T] | £ 2 |
| Il P ^{re} Ottaviano [eremitano, B] | £ 2 |
| Fra baldo al basso | £ 2 |

Il giorno della Madonna [Annunciazione]

| | |
|-----------------------------------|-----|
| M ^r Livio [Fabris, cn] | £ 2 |
| M ^r Zuane Petorin [VI] | £ 2 |

4° Venere

| | |
|---|-----|
| M ^r Antonio Borghesan [tb] | £ 2 |
| M ^r Livio [Fabris, cn] | £ 2 |
| M ^r Zuane Pettorin [VI] | £ 2 |
| Il P ^{re} Ottaviano [eremitano, B] | £ 1 |
| Il P ^{re} Giacomo Filippo [Boldoni, T] | £ 2 |
| Fra baldo al basso | £ 2 |

4a Domenica

| | |
|--|-------------|
| M ^r Antonio [Borghesan, tb] | £ 2 |
| M ^r Livio [Fabris, cn] | £ 2 |
| M ^r Zuane Pettorin [VI] | £ 2 |
| Il P ^{re} Ottaviano [eremitano, B] | £ 2 |
| Il P ^{re} Giacomo Filipo [Boldoni, T] | £ 2 |
| Fra baldo al basso | £ 2 |
| | £ 49 |

5° Venere

| | |
|---------------------------------------|-----|
| M ^r Antonio Borghesan [tb] | £ 2 |
| M ^r livio [Fabris, cn] | £ 2 |
| M ^r Zuane Petorin [VI] | £ 2 |
| Fra baldo al basso | £ 2 |

[5] Domenica di Passione

| | |
|---|-----|
| M ^r Antonio Borghesan [tb] | £ 2 |
| M ^r livio [Fabris, cn] | £ 2 |
| M ^r Zuane Pettorin [VI] | £ 2 |
| Il P ^{re} Ottaviano [eremitano, B] | £ 2 |
| Fra baldo al basso | £ 2 |

| | | | |
|---|-------------|--|--------------|
| [6] Venere di Passione | | Domenica di Pasqua | |
| M ^r Antonio Borghesan [tb] | £ 2 | M ^r Antonio Borghesan [tb] alla Messa | |
| M ^r livio [Fabris, cn] | £ 2 | et Vespero | £ 4 |
| M ^r Zuane Petorin [VI] | £ 2 | M ^r Livio [Fabris, cn] alla messa et | |
| P ^{re} Ottavino [eremitano, B] | £ 2 | Vespero | £ 4 |
| Il P ^{re} Giacomo Filippo [Boldoni, T] | £ 2 | M ^r baldo al basso messa et Vespero | £ 4 |
| Fra baldo al basso | £ 2 | | |
| | | 2a Festa messa et vespero | |
| [6] Domenica delle palme | | M ^r Antonio Borghesan [tb] | £ 4 |
| M ^r Zuane Petorin [VI] | £ 2 | M ^r Zuane [Petorin, VI] | £ 4 |
| M ^r Antonio Borghesan [tb] | £ 2 | M ^r Livio [Fabris, cn] | £ 4 |
| M ^r livio [Fabris, cn] | £ 2 | | |
| Il P ^{re} Ottaviano [eremitano, B] | £ 2 | 3a festa messa et vespero | |
| Fra baldo [B] | £ 2 | | |
| | | M ^r Antonio Borghesan [tb] | £ 4 |
| Sabato Santo | | M ^r Zuane [Petorin, VI] | £ 4 |
| | | M ^r Livio [Fabris, cn] | £ 4 |
| M ^r Antonio Borghesan [tb] | £ 2 | | £ 36 |
| M ^r livio [Fabris, cn] | £ 2 | Per l'organetto tolto à nollo | £ 14 |
| M ^r Zuane Petorin [VI] | <u>£ 2</u> | Al P ^{re} Vespasiano [Gasparini] | |
| | £ 46 | per aver servito al Basso | <u>£ 24</u> |
| | | [Totale:] | £ 221 |

Doc. 4 – 1607.

PA, 2.12 (13), f. 3v. Delibera del 16 aprile 1607.

Voci per bisogno della Chiesa alle Compiette del Venere et domenica della quadragesima et alle feste di Pasca

| | |
|--|--------------|
| Giovanni Battista soprano | £ 30 |
| Il m. ^o del seminario per contralto | £ 24 |
| D. Angelo per concerti [?] | £ 36 |
| Un basso R. f. Vespasian [Gasparini] | £ 18 |
| Il Cavallino [Giovanni] per trombone et cornetto | £ 36 |
| Sperandio [Soloni] per organista al 3. organo | £ 24 |
| D. Girolamo [Valla] al violone | £ 36 |
| Marin Saraco per trombone | <u>£ 18</u> |
| | £ 222 |

Doc. 5 – 1610.

PR, 16.30 (1063), n. 24.

Adì 12 Aprile 1610

[...] Suonatori che hanno servito alle compiete questa quadragesima prossima passata [...]

| | |
|--|------|
| Un'organista per il terzo organo: sei Veneri et sei domeniche à lire due per ciascheduna volta [...] | £ 24 |
| Un P ^{re} Delli Heremitani per cornetista cinque Veneri et cinque domeniche a £ 2 per volta | £ 20 |

| | | |
|---|--|-------------|
| A M ^r Andrea Rizzo Trombonista cinque Veneri sei Domeniche, et le tre feste di Pasqua à lire due per volta. Le Feste due volte al giorno messa et Vespro | | £ 34 |
| A doi altri sonatori che hanno servito alquante volte con il <i>chitaron</i> [?] et liutto così stabilito dalli sottoscritti SS. ^{ri} lire sette per uno | | £ 14 |
| | | £ 92 |

Doc. 6 – 1612.

PR, 16.32 (1063), n. 22.

Cantori et sonatori che hanno servito nella Chiesa del Santo per la Quadregesima et feste di Pasqua l'anno 1612 [...]

| | | |
|---------------------------------------|----------|--------------|
| Il Terzo organista | Volte 13 | £ 26 |
| Il S ^r Varesco per Trombon | Volte 19 | £ 38 |
| Il Prette dal Cornetto | Volte 19 | £ 38 |
| Il P. Cividale per Trombone | Volte 13 | £ 26 |
| M ^r Nicolo dal liutto | Volte 16 | £ 32 |
| M ^r Giovan dal liutto | Volte 16 | £ 32 |
| Voci | | |
| M ^r Gasparo Sasso [C] | Volte 13 | £ 26 |
| D. Domenico Lauro [T] | Volte 13 | £ 26 |
| D. Pietro Alessandrino [?] | Volte 13 | £ 26 |
| Il Putto soprano | Volte 13 | £ 26 |
| | | £ 296 |

Doc. 7 – 1614.

PR, 16.34 (1063), n. 15.

Poliza de Cantori Straordinarij [...] per le Compiete fatte la quadregesima del anno 1614

| | | |
|---|-------------------|--------------|
| Don Domenico Lauro [T] | ///// [= 6 volte] | £ 12 |
| Don Antonio Vicentino [C] | ///// | £ 12 |
| Un Pretino di Domo contralto | ///// | £ 12 |
| Don Marco di Domo Tenore | ///// | £ 12 |
| Don Ottavio di Domo Basso | //// | £ 8 |
| Don Marc'Antonio Trombone | ///// | £ 12 |
| Organista in cappella | ///// | £ 14 |
| Fra Paulo [Cornesani, tb] da Treviso | // | £ 4 |
| D. Camillo Trombone | ///// | £ 10 |
| Il Bacc. ^{er} da Monte Alboddo [Ancona] [?] | //////// | £ 24 |
| Il Bacc. ^{er} Pirano [d'Istria] [?] | //////// | £ 24 |
| Il Bacc. ^{er} [Agostino da] Castel Durante [T] | //////// | £ 24 |
| | | £ 168 |

Doc. 8 – 1615.

PR, 16.35 (1064), n. 9.

Adi 11 Aprile 1615

Poliza delli Cantori quali hano servito straordinarij nelle Compiete principali di quest'anno quali sono state in n.^{ro} Compiete Tredici [13^a Annunciazione B.V.M.]

| | |
|---|------|
| Don Domenico Mazarino [?] a servito a dodeci Compiete | £ 24 |
| Don Antonio Visentino [C] a servito a dodeci Compiete | £ 24 |
| Don Marco del Domo tenore a servito a dodici compiete | £ 24 |

| | |
|---|--------------|
| Un soprano del domo a servito a dodici complete | £ 24 |
| Il P ^{re} [Agostino da] Castel durante [T] a servito a 13 complete | £ 26 |
| M ^r Jacomo a sonato l'organetto di capella a 13 Complete: | |
| et alla messa che si cantò per il Ser. ^{mo} Principe | £ 28 |
| Un giovine Secolare musico di S. Marco | |
| a sonato il Trombone a cinque Complete | <u>£ 10</u> |
| | £ 160 |

Doc. 9 – 1616.

PR, 16.36 (1064), n. 12.

Polizza del 1616 adi 8 Aprile

Cantori che anno servito per straordinarij questa quadragesima

| | |
|---|----------------------------|
| D. Floriano del Duomo [B] 13 officij | £ 26 |
| D. Antonio Vesentino [C] 11 officij | £ 22 |
| Il Chierico soprano de Duomo 13 officij | £ 26 |
| Mons. ^r di S. Tomaso [T] 12 officij | £ 24 |
| Il P ^{re} Basso [Ottaviano] Eremitano 13 officij | £ 26 |
| Il figliolo [S] de m ^r Marino saracha 13 officij | £ 26 |
| D. Marco Antonio [tb] 13 officij | £ 26 |
| M ^r Rosso dalla Viola 8 officij | £ 16 |
| M ^r Gasparo Sasso [C] 10 officij | £ 20 |
| M ^r Roberto Sasso [org] 10 officij | £ 20 |
| Fra Ludovico da Verona [tb?] 10 officij | £ 20 |
| Fra Agiuto [C] 10 officij | <u>£ 20</u> |
| | £ 272 |
| [D. Picolo 3° organo | <u>£ 26]</u> ⁷⁷ |
| | £ 298 |

Doc. 10 – 1617.

PR, 16.37 (1064), n. 21.

1617 Adi 9 Aprile

Cantori che anno cantato alle complete li venerdì et domeniche straordinarij questa quadragesima [13° ufficio Traslazione di Sant'Antonio].

| | | |
|---|-----------------|--------------|
| Il P ^{re} Michiel Eremitano il trombone | officij sei | £ 12 |
| Il P ^{re} Delli angioli Contralto | officij tredici | £ 26 |
| Il Polaco secolare Contralto | officij dodici | £ 24 |
| Il P ^{re} [Agostino da] castelo durante tenore | officij tredici | £ 26 |
| Il P ^{re} Agiuto Contralto | officij tredici | <u>£ 26</u> |
| | | £ 114 |

Doc. 11 – 1617.

PR, 16.37 (1064), n. 6.

Pollizza della chiesa

Adi 4 febbraio

per li fachini porto legnami diversi per far il palco in chiesa per le complete della quaresima tolto imprestido dalli S.^{ri} mazzoni a s. Lorenzo [...] £9.4

⁷⁷ L'indicazione appare in una polizza successiva per la festa di S. Antonio dello stesso anno: PR, 16.36 (1064).

Doc. 12 – 1618.

PR, 16.38 (1064), n. 42.

Debo havere io Giulio Cesare Celano⁷⁸ dal cornetto per haver servito la Veneranda Arca [...] per la quadragesima passata con tutte le tre feste dele Musiche fate cosi d'accordo con li due sig.^{ri} [...] soprastanti alla Musica Ducati otto val lire

49.12

Doc. 13 – 1618.

PR, 16.38 (1064), n. 51 (cf. Illustrazione 2).

Adi 30 marzo Venere 1618 [5°]
Cantori et sonatori anno servito alla
Compieta

Adi p.° Aprile dominica 1618
[5^a quaresima] Cantori et Sonatori anno
servito alla Compietta

| | | | |
|---|-----|---|-----|
| Bassi | [£] | Bassi | [£] |
| P ^{re} Tomaso [Lattuada] | 2 | P ^{re} Tomaso [Lattuada] | 2 |
| P ^{re} Ottaviano [eremitano] | 2 | P ^{re} Ottaviano [eremitano] | 2 |
| Il Veronese [M ^r Jsepo] | 2 | Il Veronese [M ^r Jsepo] | 2 |
| Tenori | | Tenori | |
| D. Gioan Batista [Longo] | 2 | P ^{re} Vicario p.° | 2 |
| P ^{re} Vicario p.° | 2 | P ^{re} Nicolo | 2 |
| P ^{re} Nicolo | 2 | M ^r di S. Tomaso | 2 |
| P ^{re} Michiel de Eremitani | 2 | P ^{re} Michiel de Eremitani | 2 |
| M ^r di S. Tomaso | 2 | | |
| Alti ⁷⁹ | | Alti | |
| P ^{re} Benedetto [da S. Francesco] | 2 | P ^{re} Benedetto [da S. Francesco] | 2 |
| M ^r [Girolamo] Boschetto | 2 | M ^r [Girolamo] Boschetto | 2 |
| P ^{re} [Paolo] Terziario | 2 | P ^{re} [Paolo] Terziario | 2 |
| Fra Agiutto | 2 | P ^{re} Agiutto | 2 |
| [Pietro] Sansonello | 2 | Chierico [Pietro] Sansonelo | 2 |
| M ^r Gasparo [Sasso] | 2 | M ^r Gasparo [Sasso] a meza Compietta | 1 |
| Soprani | | Soprani | |
| Francesco Chiozza | 2 | Francesco Chiozza | 2 |
| Antonio dalla Tavola ⁸⁰ | 2 | Antonio dalla Tavola | 2 |
| Fra Alvise [Volpe] da Padoa ⁸¹ | 2 | | |
| Tromboni | | Tromboni | |
| P ^{re} Dominico | 2 | P ^{re} Dominico | 2 |
| D. Alvise Plauto | 2 | D. Alvise Plauto | 2 |
| D. Nicolo Sasso | 2 | D. Nicolo Sasso à meza Compieta | 1 |
| D. Marco Antonio | 2 | D. Marco Antonio | 2 |

⁷⁸ Giulio Cesare Celani attivo per molti anni nella cappella di Santa Maria Maggiore a Bergamo. Nel 1618 – come la quasi totalità dei componenti la cappella – non è in servizio, in quanto la crisi economica del 1617 induce i reggenti dell'istituzione bergamasca a licenziare tutti i musici, eccezion fatta per il maestro di cappella e i due organisti. Celani rientrerà in organico soltanto nel 1619 (MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio*, A.M.I.S., Como 1983, pp. 123 e 188).

⁷⁹ Per i cantori padre Benedetto e padre Terziario, cf. nota n. 88.

⁸⁰ Il futuro maestro di cappella.

⁸¹ Assunto dalla cappella antoniana, come falsettista, nel 1626 (PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo barocco*, p. 786).

| | | | |
|--------------------------------------|-----------|--------------------------------------|-----------|
| M ^r Marino Saracha | 2 | M ^r Marino Saracha | 2 |
| Matio Saracha | 2 | Matio Saracha | 2 |
| Violini | | Violini | |
| M ^r Gioane Pettorino | 2 | M ^r zuane Pettorino | 2 |
| M ^r Domenego [Meneghetto] | 2 | M ^r Domenego [Meneghetto] | 2 |
| M ^r Nicolo dal liuto | 2 | M ^r Nicolo dal Liuto | 2 |
| D. Giorgio [Guielmini] il violone | 2 | D. Zorzi [Guielmini] al Violon | 2 |
| organisti | | organisti | |
| M ^r Zan Antonio | 2 | M ^r Zan Antonio | 2 |
| D. Dominico | <u>2</u> | D. Dominico | <u>2</u> |
| Suma p. ^a | 58 | Suma sec. ^a | 58 |

Adi 6 Aprile Venere 1618 [6°]
Cantori et sonatori servirno alla
Compietta

| | |
|---|-----------|
| Bassi | [£] |
| P ^{re} Tomaso [Lattuada] | 2 |
| P ^{re} Ottaviano [eremitano] | 2 |
| [M ^r Jsepo] Il Veronese | 2 |
| Tenori | |
| D. zambatista Longo | 2 |
| P ^{re} Vicario p. ^o | 2 |
| P ^{re} Nicolo | 2 |
| P ^{re} Michiel Eremitano | 2 |
| M ^r di S. Tomaso | 2 |
| Alti | |
| P ^{re} Benedeto | 2 |
| M ^r [Girolamo] Boschetto | 2 |
| P ^{re} [Paolo] Terziario | 2 |
| Fra Agiuto | 2 |
| Chierico [Pietro] Sansonelo | 2 |
| M ^r Gasparo [Sasso] | 2 |
| Soprani | |
| Francesco Chiozza | 2 |
| Antonio dalla Tavola | 2 |
| Fra Alvise [Volpe] | 2 |
| Tromboni | |
| P ^{re} Domenico | 2 |
| D. Alvise Plauto | 2 |
| D. Nicolo Sasso | 2 |
| D. Marco Antonio | 2 |
| M ^r Marino Saracha | 2 |
| Matio Saracha | 2 |
| Violini | |
| M ^r Zuane Pettorino | 2 |
| M ^r Domenicho [Meneghetto] | 2 |
| M ^r Nicolo dal liuto | 2 |
| D. Zorzi [Guielmini] dal violone | 2 |
| organisti | |
| M ^r Gioan Antonio | 2 |
| D. Domenico | <u>2</u> |
| Suma ter. ^a | 58 |

Adi 8 Aprile. Dominica delle Palme
Cantori et Sonatori servirno alla
Compieta

| | |
|---|-----------|
| Bassi | [£] |
| P ^{re} Tomaso [Lattuada] | 2 |
| P ^{re} Ottaviano [eremitano] | 2 |
| [M ^r Jsepo] Veronese | 2 |
| Tenori | |
| P ^{re} Vicario p. ^o | 2 |
| P ^{re} Nicolo | 2 |
| D. Zambatista [Longo] | 2 |
| P ^{re} Michiel Eremitano | 2 |
| M ^r di S. Tomaso | 2 |
| Alti | |
| P ^{re} Benedeto | 2 |
| M ^r [Girolamo] Boschetto | 2 |
| P ^{re} [Paolo] Terziario | 2 |
| P ^{re} Agiuto | 2 |
| Chierico [Pietro] Sansonello | 2 |
| M ^r Gasparo Sasso | 2 |
| Soprani | |
| Francesco Chiozza | 2 |
| Antonio dalla Tavola | 2 |
| Fra Alvise [Volpe] da Padoa | 2 |
| Tromboni | |
| P ^{re} Domenico | 2 |
| D. Nicolo Sasso | 2 |
| D. Marco Antonio | 2 |
| M ^r Marin Saracha | 2 |
| Matio Saracha | 2 |
| Violini | |
| M ^r Zuane Pettorino | 2 |
| M ^r Domenicho [Menghetto] | 2 |
| M ^r Nicolo dal liuto | 2 |
| D. Zorzi [Guielmini] al Violone | 2 |
| organisti | |
| M ^r Zan Antonio | 2 |
| D. Domenico | <u>2</u> |
| Suma quar. ^a | 56 |

Cantori et sonatori ano servito dal gio-
ba santo à messa in sino le tre feste di
Pascha che sono officij otto

| | |
|---|------------|
| Bassi | £ |
| P ^{re} Tomaso [Lattuada] off. ⁱ 8 fano | 16 |
| P ^{re} Ottaviano [eremitano] off. ⁱ 8 | 16 |
| [M ^r Jsepo] Veronese off. ⁱ 3 | 6 |
| Tenori | |
| P ^{re} Vicario p. ^o off. ⁱ 8 | 16 |
| P ^{re} Nicolo off. ⁱ 8 | 16 |
| Alti | |
| P ^{re} Benedetto off. ⁱ 8 | 16 |
| M ^r [Girolamo] Boschetto off. ⁱ 8 | 16 |
| P ^{re} Agiutto off. ⁱ 8 | 16 |
| Chierico [Pietro] Sansonello off. ⁱ 8 | 16 |
| P ^{re} [Paolo] Terziario off. ⁱ 3 | 6 |
| Soprani | |
| Francesco Chioza off. ⁱ 8 | 16 |
| Antonio dalla Tavola off. ⁱ 8 | 16 |
| Tromboni | |
| P ^{re} Domenico off. ⁱ 8 | 16 |
| D. Nicolo Sasso off. ⁱ 8 | 16 |
| M ^r Marin Saracha off. ⁱ 8 | 16 |
| Matio Saracha | 16 |
| Violini | |
| M ^r Zuane Pettorino off. ⁱ 8 | 16 |
| M ^r Domenicho [Meneghetto] off. ⁱ 8 | 16 |
| D. Zorzi [Guielmini] al violone off. ⁱ 8 | 16 |
| organista | |
| M ^r Zan Antonio off. ⁱ 8 | <u>16</u> |
| Suma quinta | 300 |

Cantori ano servito alli officij pizzoli,
cioè le compiute dalla domenica della
passione sino il martedì santo che sono
officij sette et li Passij et lamentatione
che sono officij cinque et gli si da una
lira per officio che sono in tutto officij
dodici

| | |
|--|------------|
| Bassi | £ |
| P ^{re} Tomaso [Lattuada] off. ⁱ 12 val | 12 |
| P ^{re} Ottaviano [eremitano] off. ⁱ 12 | 12 |
| [Tenori] | |
| P ^{re} Vicario p. ^o off. ⁱ 11 | 11 |
| P ^{re} Nicolo off. ⁱ 12 | 12 |
| [Alti] | |
| P ^{re} Benedetto off. ⁱ 12 | 12 |
| M ^r [Girolamo] Boschetto off. ⁱ 12 | 12 |
| Chierico [Pietro] Sansonello off. ⁱ 12 | 12 |
| [Soprani] | |
| Francesco Chiozza off. ⁱ 12 | 12 |
| [Tromboni] | |
| P ^{re} Domenico off. ⁱ 11 | 11 |
| Suma sesta | 106 |

Doc. 14 - 1618.

PR, 16.38 (1064), n. 51.

Cantori ano servito alle Compiete dal secondo sabato di quadragesima insino al
sabato santo che sono officij cinque [= cinque sabati].

P^{re} Tomaso [Lattuada, B]
P^{re} Vicario p.^o [T]
P^{re} Domenico [tb]
P^{re} Nicolo [T]
P^{re} Benedetto [C]
P^{re} Giacomo Filippo [Boldoni, T]
P^{re} Agiutto [C]
Antonio dalla Tavola [S]

Per li sabati sud.^{ti} in tutto, et per li Cantori et sonatori ch'anno servito [...] per cortesia lire 40 [somma totale complete]

| | |
|----------------------|-------|
| [per cortesia] | £ 40 |
| Prima summa | £ 58 |
| 2 ^a summa | £ 52 |
| 3 ^a summa | £ 58 |
| 4 ^a summa | £ 56 |
| 5 ^a summa | £ 300 |
| 6 ^a summa | £ 106 |
| In tutto | £ 670 |

Doc. 15 – 1619.

PR, 16.39 (1064), n. 25.

Cantori et sonatori anno servito per la quadragesima et feste di Pasqua

| | Officij grandi | Officij picioi | [£] |
|--|--------------------------|--------------------------|-------------|
| Bassi | | | |
| Pre Tomaso [Lattuada] | Off. ⁱ n.° 21 | Off. ⁱ n.° 17 | 59 |
| Pre Ottaviano Eremitano | Off. ⁱ n.° 11 | | 22 |
| Tenori | | | |
| Pre Vicario p.° | Off. ⁱ n.° 21 | Off. ⁱ n.° 17 | 59 |
| Pre Nicolo | Off. ⁱ n.° 21 | Off. ⁱ n.° 17 | 59 |
| Pre Giacomo | Off. ⁱ n.° 11 | Off. ⁱ n.° 6 | 28 |
| Pre [Vincenzo] Valenza | Off. ⁱ n.° 3 | Off. ⁱ n.° 4 | 10 |
| D. Nicoletto Transilvano | Off. ⁱ n.° 11 | Off. ⁱ n.° 7 | 29 |
| M. ^{ro} de novizi Eremitano | Off. ⁱ n.° 12 | | 24 |
| M ^r Zambatista veletri | Off. ⁱ n.° 21 | Off. ⁱ n.° 4 | 46 |
| D. Giacomo Vesentino | Off. ⁱ n.° 20 | | 40 |
| M ^r di S. Tomio [Vicenza] | Off. ⁱ n.° 11 | | 22 |
| Alti | | | |
| Pre Giosefo | Off. ⁱ n.° 21 | Off. ⁱ n.° 17 | 59 |
| Pre Paulo Terziario | Off. ⁱ n.° 15 | | 30 |
| D. Teodoro Veronese | Off. ⁱ n.° 19 | | 38 |
| M ^r [Girolamo] Boschetto | Off. ⁱ n.° 18 | | 36 |
| M ^r [Pietro] Sansonello | Off. ⁱ n.° 21 | | 42 |
| Pre Pietro Legnago | Off. ⁱ n.° 21 | Off. ⁱ n.° 15 | 57 |
| Pre Agiuto | Off. ⁱ n.° 3 | Off. ⁱ n.° 1 | 7 |
| Soprani | | | |
| Francesco chioza | Off. ⁱ n.° 21 | Off. ⁱ n.° 10 | 52 |
| Antonio dalla Tavola | Off. ⁱ n.° 21 | Off. ⁱ n.° 17 | 59 |
| Sonatori | | | |
| Pre Domenico [tb] | Off. ⁱ n.° 21 | Off. ⁱ n.° 17 | 59 |
| Pre Carlo [?] | Off. ⁱ n.° 21 | Off. ⁱ n.° 13 | 55 |
| Pre Eremitano [?] | Off. ⁱ n.° 11 | | 22 |
| M ^r Suegiato [tb] | Off. ⁱ n.° 20 | | 40 |
| M ^r Marino Saracha [tb] | Off. ⁱ n.° 21 | | 42 |
| M ^r Matio Saracha [tb] | Off. ⁱ n.° 21 | | 42 |
| M ^r Zuanne Pettorin [VI] | Off. ⁱ n.° 21 | | 42 |
| M ^r Domenico [Meneghetto, VI] | Off. ⁱ n.° 18 | | 36 |
| Frattino de Eremitani [cn] | Off. ⁱ n.° 12 | | 24 |
| M ^r Nicolo dal Violone | Off. ⁱ n.° 20 | | 40 |
| D. Antonio Chiozza [?] | Off. ⁱ n.° 13 | | 26 |
| Pre Pietro Rizzo [B] | Off. ⁱ n.° 21 | Off. ⁱ n.° 17 | 59 |
| Summa | | | 1265 |

Doc. 16 – 1620.*PR*, 116.40 (1064), n. 26.

Adi 26 Aprile

Poliza de cantori et sonatori ano servito la quadragesima, et la Pasqua di risurrezione, alle compiete, messe, et vespri.

| | | |
|---|--------------------------|-----------------|
| D. Floriano Basso | off. ⁱ n.° 16 | £ 32 |
| M ^r Speron Tenore | off. ⁱ n.° 20 | £ 40 |
| M ^r Plauto fagotto | off. ⁱ n.° 18 | £ 36 |
| D. Giacomo Vesentino Tenor | off. ⁱ n.° 20 | £ 40 |
| D. Gieronimo da Bassan l'organetto | off. ⁱ n.° 12 | £ 24 |
| Chierico [Pietro] sanson Alto | off. ⁱ n.° 20 | £ 40 |
| P ^{re} Ludovico da Vicenza Cornetto | off. ⁱ n.° 20 | £ 40 |
| P ^{re} Paulo de Anzoli Alto | off. ⁱ n.° 16 | £ 32 |
| P ^{re} zan Paulo da Seravale Tenore | off. ⁱ n.° 17 | £ 34 |
| Dotor Teodoro Alto | off. ⁱ n.° 19 | £ 38 |
| Francesco Chioza soprano | off. ⁱ n.° 18 | £ 36 |
| M ^r Zambatista Castelfranco Violino | off. ⁱ n.° 15 | £ 30 |
| Corde da poner nel violone, et comodar li tasti | | £ 5/10 |
| | | £ 427/10 |

Doc. 17 – 1621.*PR*, 16.41 (1064), n. 32.

Cantori et sonatori che ano servitto alle compiete, et feste di resurrezione 1621

| | | |
|------------------------------------|--------------------------|--------------|
| D. Marco [T. del duomo] | off. ⁱ n.° 15 | £ 40 |
| D. Sperone [T] | off. ⁱ n.° 17 | £ 34 |
| Fra Paulo de Angioli [C] | off. ⁱ n.° 15 | £ 30 |
| Fra francesco da Verona [?] | off. ⁱ n.° 22 | £ 44 |
| P ^{re} Bartolamio soprano | off. ⁱ n.° 16 | £ 32 |
| Fra Alvise [Volpe, F] da Padoa | off. ⁱ n.° 7 | £ 14 |
| | | £ 194 |

Doc. 18 – 1623.*PR*, 16.43 (1065), n. 16.

Cantori che hano servito alle Compiete per la quaresima al santo

| | |
|---|--------------|
| D. marco Tenore del Domo | £ 52 |
| Pad. D. Pellegrino Can. ^{co} Regolare Tenore | £ 32 |
| Pad. Corinaldo per Canto | £ 42 |
| Pad. Claudio per Organista | £ 30 |
| Pad. Bacc. ^{ro} Agostino per Basso | £ 28 |
| D. [Andrea] Trevisano Tenore nel Domo | £ 24 |
| D. Varisco Basso nel domo | £ 18 |
| M ^r Lodovico per Trombone | £ 26 |
| M ^r Battista Vettorelli per Violino | £ 20 |
| Pad. delli eremitani per Cornetto | £ 26 |
| D. Plauto per fagotto | £ 26 |
| Pad. Del Carmine per Trombone | £ 14 |
| Soprano: del Carmine. Canto | £ 16 |
| Prete, Salborno venuto al principio di quaresima [tb] | £ 3 |
| | £ 357 |

In tutto

Doc. 19 – 1624.

PR, 16.45 (1065), n. 9.

Lista de Cantori straordinarij ch'hanno servito alla Chiesa del santo questa quadragesima

| | |
|--|--------------|
| Organista per il 3. ^o organo | |
| Il sig. ^r Roberto sasso | £ 39 |
| Bassi | |
| Il sig. ^r D. Guarisco del Duomo | £ 52 |
| Il Prete delli Carmini | £ 26 |
| Il P. Este | £ 26 |
| Tenori | |
| Il sig. ^r D. Marco del Duomo | £ 52 |
| Il P. Bac. ^r Oratio del Santo | £ 26 |
| Il sig. ^r D. Andrea Trevisano del Duomo | £ 26 |
| Alti | |
| Il P. f. Paolo delli Angeli | £ 26 |
| Il sig. ^r D. Gio. Battista Calletta del Duomo | £ 52 |
| Il compagno del P. Maestro di Capella [Francesco Trappa] et anco per il Violino | £ 26 |
| Soprani | |
| Il Putto delli Carmini | £ 26 |
| Il Putto di S. ^{ta} Maria d'Avanzo | £ 28 |
| Instromenti | |
| Il sig. ^r Lodovico [tb] | £ 26 |
| Il Sig. ^r D. Plauto [fg] | £ 26 |
| Il Prete dal trombon doppio | £ 26 |
| Il Sig. ^r Gio. Battista da Castelfranco Violino cominciò il 2. ^o Venere | £ 22 |
| Il Sig. ^r D. Antonio Maestro di Capella del Duomo per il p. ^o Venere | £ 6 |
| Il R. ^{do} Del Duomo dal Trombone per il p. ^o Venere | £ 3 |
| Il sig. ^r D. Antonio Veronese Cornetto di monsig. ^r Ill. ^{mo} per il p. ^o Venere | £ 4 |
| Il P. <i>Lego</i> [?] Chitarone | £ 26 |
| | £ 544 |

Doc. 20 – 1625.

PR, 16.46 (1065), n. 14.

Poliza de cantori straordinari ch'hanno servito nella Chiesa del santo per la Quadragesima

| | |
|--|------|
| Il sig. ^r Roberto sasso organista per il terzo organo | £ 39 |
| Il sig. ^r Nicolo per il violone | £ 26 |
| Il sig. ^r Lodovico Trombone | £ 26 |
| Il sig. ^r D. Bartolamio [Righetti] ⁸² Cornetto | £ 26 |
| Doi P.P. delli Eremitani | £ 32 |
| Doi P.P. delli servi | £ 26 |
| Il compagno del P. maestro di Capella [Francesco Trappa, C-VI] | £ 26 |

⁸² In organico, in modo discontinuo, dal 1613 al 1624, PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco*, pp. 781-785.

| | |
|--|--------------|
| Il P. f. Paolo delli Angeli [C] | £ 26 |
| Il P. faenza [?] | £ 26 |
| Il P. Bac. ^r Orazio [T] | £ 26 |
| Il sig. ^r Gabriel [Gabrieli] Violetta ⁸³ | <u>£ 26</u> |
| | £ 325 |

Doc. 21 – 1626.

PR, 16.47 (1065), n. 9.

Poliza de Cantori straordinarij nella chiesa del santo per la Quadragesima

| | |
|--|--------------|
| Il P ^{re} Vic. ^{rio} Secondo per il 3° organo | £ 26 |
| Il P. Christoforo delli servi [?] | £ 50 |
| Un P. Crocifero [B] | £ 36 |
| Il P. f. Paolo delli Angeli [C] | £ 26 |
| Il f. Paolo Antonio da Noale [?] | £ 26 |
| Il P. Bac. ^r da Noale [?] | £ 26 |
| Il compagno del s. ^r maestro di Capella [Francesco Trappa, C+VI] | £ 26 |
| Il Sig. ^r Ludovico Trombone | £ 26 |
| Il sig. ^r D. Bartolomeo [Righetti] Cornetto | £ 26 |
| Il sig. ^r Gabriel [Gabrieli] Violetta | £ 26 |
| Carlo soprano | £ 26 |
| Il sig. ^r Gasparo [Sasso, C] | <u>£ 36</u> |
| | £ 358 |

Doc. 22 – 1627.

PR, 16.48 (1065), n. 22.

Poliza de cantori straordinarij ch'hanno servito nella Chiesa del Santo questa Quadragesima.

| | |
|---|--------------|
| Il sig. ^r D. Gio. Batta Cattabeni [C] del Duomo per complete nove | £ 36 |
| Il sig. ^r Roberto Sasso per il 3° organo | £ 26 |
| Il P. Bologna per complete undeci [?] | £ 22 |
| Il P. Crocifero basso | £ 26 |
| Il sig. ^r D. Andrea [Trevisano, T] del Duomo | £ 24 |
| Il P. fra Paolo delli Angeli [C] | £ 26 |
| Il Prete dal Violino | £ 24 |
| Il Prete dal Trombone | £ 24 |
| Il sig. ^r Lodovigo [Ludovico, tb] fratello del sig. ^r Livio [Fabris?] | £ 26 |
| Il P. Vicario secondo [?] | £ 26 |
| Il P. [Francesco Trappa, C+ VI] Compagno del P. maestro di Capella | £ 24 |
| Il P. f. Andrea [?] | £ 24 |
| Il P. Noale [?] | £ 24 |
| Il Puttino del sig. ^r Gasparo [Sasso?] soprano | £ 24 |
| Il sig. ^r Gabriello [Gabrieli, violetta] | <u>£ 26</u> |
| | £ 382 |

⁸³ In servizio nella cappella antoniana negli anni 1623-1624 con il compito di «sonar la violetta da braccio, et peraltro instrumento» a discrezione del maestro di cappella (*ibidem*, pp. 784-785).

Doc. 23 – 1631.*PR*, 16.50 (1066), n. 8.

Adi 22 Aprile 1631

Poliza de Cantori straordinarij che servito hanno questa quadragesima nella Chiesa del santo per le Compiete n.° 10.

| | |
|--|--------------|
| Il Sig. ^r D. Gio. Batta Cattabeni dal Domo [T] | £ 20 |
| Il Sig. ^r D. Pietro Sansonello dal Domo [C] | £ 20 |
| Il Sig. ^r D. Bartolomeo [Righetti] dal Cornetto | £ 20 |
| Il Sig. ^r Tomaso Selumi Chittarone | £ 20 |
| Il P. Bac. ^r Ottaviano dal Santo | £ 20 |
| Il Sig. ^r Organista di S. Benedetto per il 3° organo | £ 20 |
| Nollo dell'organo del M. ^{to} R. P. M. ^{ro} Bartolomeo Ratti | £ 31 |
| Nollo dell'organo grande | £ 31 |
| Per far portar et metter gl'organi nel Palco | <u>£ 3</u> |
| Summano | £ 185 |

Doc. 24 – 1633.*PR*, 16.51 (1066), n. 2.Lista delli Sig.^{ri} Musici che hano servito nelle Compiete del 1633

| | | |
|---|-----------------|--------------|
| Alti | | |
| I. Il Padre Heremitano | Compiete n.° 5 | £ 10 |
| Tenori | | |
| 2. Il P. ^{re} Heremitano | Compiete n.° 9 | £ 18 |
| 3. Il P. ^{re} Carmelitano | Compiete n.° 9 | £ 18 |
| 4. Il P. ^{re} Gio. Batta da Forli | Compiete n.° 7 | £ 14 |
| Bassi | | |
| 5. Il Sig. ^{re} D. Giuliano Novarese | Compiete n.° 7 | £ 14 |
| Instromenti | | |
| 6. Il Sig. ^{re} D. Biagio Trombone ⁸⁴ | Compiete n.° 9 | £ 18 |
| 7. Il Sig. ^{re} Gioseppe Violone | Compiete n.° 8 | £ 16 |
| 8. Il Sig. ^{re} Benedetto fagotto ⁸⁵ | Compiete n.° 10 | £ 20 |
| Organisti | | |
| 9. Il Sig. ^{re} D. Francesco Bolognini | Compiete n.° 11 | £ 33 |
| 10. Il Sig. ^{re} Francesco Veneziano | Compiete n.° 8 | £ 16 |
| 11. Organo del P. ^{re} Ratti | Compiete n.° 10 | <u>£ 24</u> |
| | | £ 201 |

⁸⁴ Potrebbe trattarsi di Biagio Poletto, assunto dalla congregazione antoniana come suonatore di trombone il 27 marzo 1632 (*PA*, 2.13 (14), f. 167v).

⁸⁵ Forse identificabile con Benedetto Pagnin ingaggiato, come suonatore di fagotto, trombone ed altri strumenti, l'8 agosto 1641 (*PA*, 2.14 (15), ff. 127r-v).

Doc. 25 – 1634.*PR*, 16.52 (1066), n. 25.

Lista de Cantori straordinarij che hanno servito alle Compiete per questa Quadregesima passata del 1634⁸⁶

| | | |
|---|----------------------------|--------------------|
| 1. Il Sig. ^r Tomaso [Selumi] Chitaron, | Compiete n.° 11 | lire 33 |
| 2. Il Sig. ^r Giovanni ⁸⁷ Violino, | Compiete n.° 13 | lire 39 |
| 3. Il P ^{re} Monaco bianco Alto | Compiete n.° 6 | lire 18 |
| 4. Il P ^{re} Sagrestano d'Heremitani Violino | Compiete n.° 6 | lire 18 |
| 5. Il P ^{re} Girolamo Heremitano Trombone | Compiete n.° 13 | lire 39 |
| 6. Il Sig. ^r Giuseppe Violone | Compiete n.° 12 | lire 36 |
| 7. Il Sig. ^r Don Vido falsetto ⁸⁸ . | Compiete n.° 13 | lire 52 |
| 8. Il Frà Silvestro Novizzo [?] | Compiete n.° 12 | lire 24 |
| 9. Il P ^{re} [Angelo] De Mont'Ortone Basso ⁸⁹ | Compiete n.° 13 | lire 39 |
| 10. Il P ^{re} Agostino del Carmine Tenore | Compiete n.° 12 | lire 36 |
| 11. Il Frà Gio. ... [?] Tenore | Compiete n.° 13 | lire 26 |
| 12. Il P ^{re} Frà Gio. Battista forlì Tenore | Compiete n.° 13 | lire 26 |
| 13. Il Sig. ^r Bolognini Tenore | Compiete n.° 2 | lire 6 |
| 14. Il sig. ^r [Giulio] Crivellari Organista | Compiete n.° 12 | lire 36 |
| 15. Il Sig. ^r Benedetto Trombone | Compiete n.° 13 | lire 26 |
| 16. Organo portatile del Sig. ^r Don Marco | Compiete n.° 13 | lire 39 |
| 17 La portatura del sudetto Organo | | Lire 5 |
| 18. Per tirar sù e metter giù i organi | | <u>Lire 1.10</u> |
| | | Lire 499.10 |
| | Batuto £ 6 [recte 8] resta | Lire 491.10 |
| Batto al sig. ^r Benedetto Trombone | Lire otto | Lire 8 |

Doc. 26 – 1635.*PR*, 16.53 (1066), n. 26.

Lista delli ss.^{ti} Musici forestieri che hanno servito nelle compete di questa quaresima.

Soprani

Il Sig.^r D. vido [F] compiete n.° dodici à quattro lire per officio £ 48
 Il Sig.^r Anselmo [Marconi, F]⁹⁰ compiete n.° sette à quattro lire

⁸⁶ Probabilmente il 13° ufficio è dedicato all'Annunciazione della Madonna.

⁸⁷ Giovanni Cologna, ingaggiato come violinista straordinario il 15 aprile 1644 (*PA*, 2.14 (15), f. 6v).

⁸⁸ Vido Rovetta di Sant'Angelo di Piove di Sacco falsettista d'eccezione. Sull'apporto molto rilevante dei virtuosi padovani (da Vido Rovetta al soprano padre Terenzio eremitano, al contralto padre Benedetto di San Francesco) alla vita musicale veneziana nei primi anni del '600, cf. BARONCINI, *Giovanni Gabrieli*, pp. 116-117. Don Vido, in particolare, è ingaggiato diverse volte, negli anni '20 e '30, non solo per le compiete quaresimali ma anche per la festività di Sant'Antonio. Una polizza del 1623, relativa a tale festività, conferma quanto stretti fossero i rapporti tra le due città: proponendo assieme a don Vido altri due musici di San Marco: un certo «Padre Zoccolante», e padre Bernardino eremitano; cf. *PR*, 16.44 (1065).

⁸⁹ Fra Angelo del convento agostiniano di Monteortone. Eletto dai presidenti dell'Arca, alla parte del basso, il 14 aprile 1632 (*PA*, 2.13 (14), f. 169r).

⁹⁰ Nel 1635 non figura tra i provvisionati. Viene riassunto con delibera del 20 dicembre dello stesso anno (*PA*, 2.14 (15), f. 49r).

| | |
|---|--------------|
| per officio | £ 28 |
| Il soprano di S. Benedetto compiete n.° undeci à due lire per officio | £ 22 |
| Il soprano da <i>Bassan</i> [?] [compiete n.° undeci à tre lire per officio] | £ 36 |
| Contralti | |
| Il P ^{re} M. ^{ro} bagnacavallo compiete n.° dodici et piu per feste et Compiete Ordinarie | £ 48 |
| Un Sig. ^{re} <i>scolaro</i> [?] compiete n.° dieci à tre lire per officio | £ 30 |
| Un P ^{re} dalli carmeni compiete n.° dodici à due lire per officio | £ 24 |
| Tenori | |
| Il Sig. ^r D. Andrea [Trevisano, del duomo?] compiete n.° dodici à tre lire per officio | £ 36 |
| Un P ^{re} dalli eremitani compiete n.° dieci à tre lire per officio | £ 30 |
| Due padri nostri à tutte le compiete vinti lire per uno | £ 40 |
| Bassi | |
| Il Sig. ^{re} Julian ⁹¹ compiete n.° undeci à quattro lire per officio | £ 44 |
| Un Sig. ^{re} <i>scolaro veronese</i> compiete n.° cinque à tre lire per officio | £ 15 |
| Il Sig. ^{re} [Michele] freschi ⁹² di duomo vi è stato una volta assieme con il falsetto à quattro lire per officio | £ 8 |
| Instrumenti | |
| Il P ^{re} Daniele [eremitano] compiete n.° dodici à tre lire per officio violino | £ 36 |
| Il Sig. ^r iseppe compiete n.° undeci à tre lire per officio viola | £ 33 |
| Un Sig. ^r francese compiete n.° dieci à tre lire per officio Liuto | £ 30 |
| Il Sig. ^r [Giulio] crivellari compiete n.° undeci à quattro lire per officio [organo] | £ 44 |
| L'organo à tre lire per officio [12 uffici] | £ 36 |
| | £ 588 |

Doc. 27 – 1638.

PR, 16.56 (1066), n. 19.

Polizza delli SS.^{ri} Musici, quali hanno servito nelle Compiete solenni di tutta la
quaresima invitati da me f. Antonio maestro di Capella [...]

| | |
|---|--------------|
| Organista | £ 36 |
| Organetto | £ 36 |
| Soprano | £ 36 |
| Trombone | £ 36 |
| Viola | £ 36 |
| Tiorba | £ 36 |
| Basso | £ 36 |
| Tenore | £ 36 |
| Alto | £ 48 |
| Tenore Carmelitano | £ 48 |
| Due per la batuda agl'organi | £ 36 |
| Il P ^{re} Silvestro <i>foletti</i> [?] | £ 36 |
| L'alza folli | £ 6 |
| | £ 534 |

⁹¹ Forse D. Giuliano Vecchi di Novara, condotto il 19 giugno 1635 come soprano (PA, 2.14 (15), f. 40r) e ricondotto nell'aprile del 1637 come basso «per la sua ottima sufficienza, non solo alla parte del basso, mà anco del soprano» (*ibidem*, f. 70v).

⁹² Cappellano e cantore della cattedrale di Padova (LOVATO, *Tarquinio Merula «musico»* p. 183).

Doc. 28 – 1639.*PR*, 16.57 (1066), n. 1.

Adi 20 aprile 1639

Lista delli musici straordinarij quali hanno servito alle dodici Complete solenni della quadragesima invitati da me f. Antonio Dalla Tavola [...]

| | |
|---|-------------------------|
| Nel'organo grande voci tre cioè | |
| Soprano, officij dodici à lire tre per off.° | £ 36 |
| Alto, officij dodici à lire tre per off.° | £ 36 |
| Tenore, officij dodici à lire tre per off.° | £ 36 |
| Nel Palco voci due instrumenti tre cioè | |
| Alto per il concerto officij dodici à lire quattro per off.° | £ 48 |
| Tenore, per il concerto officij dodici à lire quattro per off.° | £ 48 |
| Viola officij dodici à lire tre per off.° | £ 36 |
| Tiorba, officij dodici à lire tre per off.° | £ 36 |
| Violino in mancamento del [Giorgio, cn] Todesco | £ 11 |
| Organo officij dodici à lire tre per off.° | £ 36 |
| Organista officij dodici à lire tre per off.° | £ 36 |
| Due ch'hanno servito con la batuda à gl'organi sopra il palco | £ 34 |
| L'alza folli per sue fatiche straordinarie | <u>£ 6⁹³</u> |
| | £ 393 |

Doc. 29 – 1641.*PR*, 16.59 (1067), n. 10.

Adi 22 Marzo 1641

Polizza delli Musici straordinarij invitati da me f.° Antonio Della Tavola [...] per tredici compiete solenni solito farsi nella nostra chiesa inclusovi il giorno della Madona [Annunciazione]

| | |
|--|-----------------|
| Voci da Coro n.° tre, et un Basso dà concerto officij tredici a lire trè per off.° | £ 144 |
| Il P ^{re} S. Geminiato [?], officij sei a lire trè | £ 18 |
| Due Viole da Brazzo officij tredici a lire trè | £ 72 |
| Un Violino officij tredici | £ 36 |
| Un Trombone officij tredici | £ 36 |
| Organo | £ 36 |
| Organista | £ 36 |
| Al regulator della Batuda all'organo del concerto | <u>£ 18.12</u> |
| | £ 396.12 |

Doc. 30 – 1642.*PR*, 16.60 (1067), n. 21.

Adi 13 aprile 1642

Polizza di tutti li musici straordinarij, quali hanno servito nelle compiete solenni di tutta la quaresima che in tutto sono stati officij tredici [compresa Annunciazione B.V.M.] invitati da me f. Antonio Dalla Tavola [...]

| | |
|---|------|
| Un soprano, à lire tre per officio off. ⁱ n.° 13 | £ 39 |
| Un contralto da Velletri off. ⁱ 13 à lire tre per off.° | £ 39 |
| Un Tenore S. ^r Pietro off. ⁱ 13 à lire tre per off.° | £ 39 |
| Un contralto nelli tromboni ⁹⁴ off. ⁱ 13 à lire tre per off.° | £ 39 |

⁹³ Riga barrata nell'originale.

⁹⁴ Nel 1644 le viole sostituiscono i tromboni (cf. doc. 32).

| | |
|---|----------------|
| Un Basso dà concerto off. ⁱ 13 à lire quattro per off. ^o | £ 52 |
| Una Viola nel choro grave off. ⁱ 13 à lire tre per off. ^o | £ 39 |
| Un violone ...[?] off. ⁱ 12 à lire tre per off. ^o | £ 36 |
| Un organo | £ 37.4 |
| Un organista off. ⁱ 13 à lire tre per off. ^o | £ 39 |
| Il sig. ^r Carlo Antonio [Cerniago, T] ⁹⁵ da Pavia fato venir da Venetia per il operar e riconoscimento Di quello ducati n.° 25 che fanno | <u>£ 155</u> |
| | £ 514.4 |

Doc. 31 – 1643.

PR, 16.61 (1067), n. 1.

Adi 28 marzo 1643 Poliza delli musici straordinarij c'hanno servito alle complete solenni di tutti li venerdì [e domeniche] di quaresima et giorno della B. V. [An-nunziata] invitati da me f. Antonio Dalla Tavola [...]

| | |
|---|--------------|
| Nell'organo grosso voci cinque cioè | |
| Il Sig. ^r Cesaro Ratti [?] off. ⁱ n.° 12 a lire trè per off. ^o val | £ 36 |
| Il Sig. ^r [Francesco, C] Manzagalli off. ⁱ n.° 12 a lire trè per off. ^o val | £ 36 |
| R. ^{do} Prette da Velettri [C] ⁹⁶ off. ⁱ n.° 12 a lire trè per off. ^o val | £ 36 |
| P ^{re} Maestro dalli eremitani [T?] off. ⁱ n.° 12 a lire trè per off. ^o val | £ 36 |
| Un soprano delli eremitani off. ⁱ n.° 12 a lire trè per off. ^o val | £ 36 |
| Nel Palco voci per concerto | |
| Un R. ^{do} Prette da Brescia off. ⁱ n.° 8 a lire quattro per off. ^o val | £ 32 |
| Sig. ^r Pretino Tenore off. ⁱ n.° 12 a lire quattro per off. ^o val | £ 48 |
| Organo a lire tre per off. ^o off. ⁱ n.° 13 val | £ 39 |
| Organista a lire tre per off. ^o off. ⁱ n.° 12 val | £ 36 |
| Il P ^{re} che ha dato la batuda al 2. ^{do} organo | |
| sopra il palco a lire due per Off. ^o off. ⁱ n.° 11 val | <u>£ 22</u> |
| | £ 357 |

Doc. 32 – 1644.

PR, 16.62 (1067), n. 8.

Polizza delli Musici straordinarij c'hanno servito alle tredici complete solenni e traslatione di S.^{to} Antonio in tutto officij n.° 13 invitati da me f. Antonio Dalla Tavola [...] adi 21 marzo 1644

| | |
|---|--------------|
| Nell'organo Grosso | |
| Voci n.° quattro a lire trè per officio e officij 13 fanno | £ 156 |
| Viole n.° due in vece di Tromboni ⁹⁷ , violino uno, in vece | |
| Di soprano, in tutto strumenti n.° 3 fanno | £ 117 |
| Voce una nel choro di viole | £ 39 |
| Organo sopra il Palco | £ 39 |
| Organista | £ 39 |
| Al Padre che ha regolato la batuda sopra il Palco del Sud. ^{to} organo | <u>£ 26</u> |
| | £ 416 |

⁹⁵ È ingaggiato dalla congregazione antoniana, come tenore, il 14 aprile 1642, quindi dopo avere concluso il suo servizio straordinario nelle complete quaresimali (PA, 2.14 (15), f. 134r).

⁹⁶ Vedi complete 1642.

⁹⁷ Vedi complete 1642.

Doc. 33 – 1646.*PR*, 16.64 (1067), n. 11.Adi P.^{mo} Aprile 1646

Polizza delli musici straordinarij ch'hanno servito alle solennità delle compiete e traslatione del Glorioso Santo la quaresima passata [...]

Nel Palco

| | |
|---|--------------|
| Al Sig. ^r Agostino dà Marostica contralto per suo riconoscimento | |
| Di tutta la quaresima scudi d'argento n 14 | £ 133 |
| Al Sig. ^r D. Antonio Basso dà concerto in loco del | |
| P. ^{re} Desiderio [da Crema, B] ⁹⁸ per esser infermo | £ 24 |
| A due istrumenti, viola e trombone | £ 43 |
| Nell'organo grosso | |
| A una voce contralto nel choro grave off. ⁱ n° 13 | £ 39 |
| A due istrumenti viola per l'istessi off. ⁱ | £ 52 |
| | £ 291 |

Doc. 34 – 1647.*PR*, 16.65 (1067), n. 16.Polizza delli musici straordinarij per le compiete solenni della quaresima prossima passata invitati da me f. Antonio [...] sono stati offi.ⁱ n.° tredici con il giorno della Madona [Annunciazione].Nel P.^{mo} choro

| | |
|--|--------------|
| Voci n.° 2 cioè | |
| Basso da concerto a £ 4 per off. ^o fanno | £ 52 |
| Alto a £ 3 per off. ^o | £ 39 |
| Istrumento uno a £ 3 per off. ^o | £ 39 |
| Nel 2. ^{do} choro | |
| Voci n.° 2 | |
| Il P. ^{re} Bacelier de' convento a £ 3 per off. ^o | £ 39 |
| Il P. ^{re} Bacelier da Cividale per sei off. ⁱ a £ 3 | £ 18 |
| Istrumento uno viola a £ 3 per off. ^o | £ 39 |
| Violone | £ 39 |
| Pietro Compagno hà cantato il Basso, et agiutato al compartire | £ 18 |
| | £ 283 |

Doc. 35 – 1648.*PR*, 16.67 (1068), n. 73.Polizza delli musici straordinarij ch'hanno servito ad alcune compiete nella quaresima prossima passata e Feste di Resurr.^{ne} invitati dà me f. Antonio [...] 1648 Adi 18 Aprile

| | |
|---|------|
| Il s. ^r D. Gasparo [Felice] Rigola ⁹⁹ , violino compiete n° dieci <i>comprese</i> [?] le cinque compiete della settimana di Passione. offitij nelle Feste [di Pasqua] n.° sei in tutto sono off. ⁱ n.° sedeci a lire trè per off. ^o fanno | £ 48 |
| Il s. ^r D. Antonio Basso off. ⁱ n.° quattro à lire quattro per off. ^o fanno | £ 16 |
| Al P. ^{re} organista di ... [?] off. ⁱ n° sei a lire quatro per off. ^o fanno | £ 24 |

⁹⁸ In organico dal 1642 alla parte del basso (*PA*, 2.14 (15), f. 134r).

⁹⁹ Dopo essere stato licenziato dai presidenti dell'Arca nel 1645, viene ricondotto il I agosto 1648 (*PA*, 2.15 (16), f. 24v).

| | |
|--|--------------|
| Al P ^{re} che hà retto la batuda nel 2. ^o organo sopra il Palco | £ 16 |
| A un R. ^{do} Prette che hà sonato il Trombone nell'organo grosso tutta la quaresima | £ 24 |
| | £ 128 |

Doc. 36 – 1649.

PR, 16.68 (1068), n. 23.

3 aprile 1649

Polizza delli Musici straordinarij che hanno servito alle tredici complete solenni, compresovi il Giorno della solennità [della] Vergine [Annunciazione] invitati da me f. Antonio dalla Tavola [...] adì 3 aprile 1649

[palco concerto]

| | |
|--|--------------|
| Il sig. ^r D Antonio Basso dà concerto off. ⁱ n. ^o 12 | |
| A lire quattro per off. ^o come per ordinario | £ 48 |
| Il S. ^r Ugolino [Vezi ¹⁰⁰] Soprano dà concerto hà servito in loco d'un Tenore off. ⁱ n. ^o 12 à lire quattro per off. ^o | £ 48 |
| Il sig. ^r Alessandro contralto dà concerto off. ⁱ n. ^o 13 à lire quattro per off. ^o | £ 51 |
| Il sig. ^r organista al 2. ^{do} organo sopra il Palco off. ⁱ n. ^o 12 a lire quattro per off. ^o | £ 48 |
| Per regular la batuta all'istesso organo | £ 24 |
| Sopra l'organo grande | |
| Il P ^{re} B. ^{er} dà Fossechio Tenore off. ⁱ n. ^o 13 | |
| À lire trè per off. ^o come per ordinario | £ 39 |
| A due parti cioè voce e strumento Trombone Qual'ha servito anco a tutte le complete ordinarie sopra l'organo grande | £ 40 |
| Il sud. ^{to} soprano [Ugolino Vezi] e contralto [Alessandro] hanno servito il giorno di Pasqua le due altre feste [di Pasqua] hanno servito senza interesse | £ 16 |
| | £ 310 |

Doc. 37 – 1650.

PR, 16.62 (1067), n. 13.

Polizza delli musici straordinarij ch'hanno servito alle complete solenni nella quaresima prossima passata invitati da me f. Antonio della Tavola [...]

| | |
|--|--------------|
| Soprano off. ⁱ n. ^o 12 a £ 3 per off. ^o | £ 36 |
| Contr'Alto mancò una volta | £ 33 |
| Tenore mancò due volte | £ 30 |
| Organista a £ 4 per off. ^o mancò una volta | £ 44 |
| Per regular la batuta all'istesso organo | £ 24 |
| | £ 167 |

¹⁰⁰ Ugolino Vezi, soprano, ingaggiato come provvisionato il 9 giugno 1649 (*ibidem*, f. 34r).

II. INGAGGI DI MUSICI STRAORDINARI PER LA FESTIVITÀ DEL SANTO E DOMENICA INFRA L'OTTAVA

Doc. 38 – 1641.

PR, 16.59 (1067), n. 43.

Poliza delli Musici forestieri e straordinarij ch'hanno servito il giorno del Glorioso Santo, sabbato e Domenica in fra ottava invitati da me frà Antonio Dalla tavola [...] l'anno 1641.

| | |
|---|----------------|
| Un soprano dà Venetia | £ 62 |
| Un castratino dà ferrara ducatonì 4 | £ 37.4 |
| Un castratino da Vienna cechini 2 | £ 30 |
| Quattro parti per ripieno a lire tre per off.º | £ 48 |
| Un Basso da concerto a lire 4 per off.º | £ 16 |
| Due viole da Brazzo | £ 24 |
| Un violino | £ 12 |
| Il P ^{re} S. Geminiato | £ 12 |
| Un organo | £ 12 |
| Un organista | £ 12 |
| Un Trombone | £ 12 |
| Un Padre per la batuda a gl'organisti per fatiche straordinarie dell'alzafolli | £ 6 |
| | <u>£ 6</u> |
| | £ 289.4 |

Doc. 39 – 1643.

PR, 16.61 (1067), n. 52 (cf. Illustrazione 3).

Adì 16 Giugno 1643

Polizza delli Musici straordinarij ch'hanno servito nella musica del Santo e della domenica in fra ottava invitati da me f. Antonio Dalla Tavola [...]

| | |
|--|-----------------|
| Nell'organo del Santo | |
| Istrumenti n.º quattro officì tre, à lire tre | |
| Per officio fanno | £ 36 |
| Organista a lire quattro per officio | £ 12 |
| Maestro per regular la batuda a lire quattro per officio | £ 12 |
| Nell'organo di S. Felice | |
| Cantori n.º sette à lire tre per officio | £ 63 |
| Istrumento Violone da Brazzo a lire tre per officio | £ 9 |
| Organista a lire quattro per officio | £ 12 |
| Nel Palco per il concerto | |
| Voci n.º tre di mons. ^r ill. ^{mo} Vescovo a dui scudi d'Argento l'uno fanno | £ 57.12 |
| Tenore S. ^r Pietro in concerto a lire quattro per officio | £ 12 |
| Viola a lire tre per officio | £ 9 |
| Organo a lire tre per officio | £ 9 |
| Organista a lire tre per officio | £ 9 |
| Per regular la batuda sopra il Palco à gl'organi | <u>£ 6</u> |
| | £ 246.12 |

Doc. 40 – 1650.

PR, 16.69 (1068), n. 42.

Polizza delli Musici straordinarij ch'hanno servito nella solennità del Glorioso Santo e Domenica in fra ottava, invitati da me f. Antonio dalla Tavola [...]

| | |
|---|--------------|
| Il giorno del Santo nel Palco | |
| Basso dà Concerto | £ 4 |
| Mezzo soprano da concerto | £ 4 |
| Organista al 2.° organo | £ 4 |
| Istrumenti cioè viola e violino | £ 3 |
| Sopra l'organo grosso | |
| Pre dalli eremitani [?] | £ 3 |
| Pre dalli Carmini [?] | £ 3 |
| R ^{do} Prette [?] | £ 3 |
| Antonietto soprano | £ 3 |
| Sabato vespro, Domenica messa e vespro off. ^{ci} n.° 3 | |
| Nel Palco | |
| Basso dà concerto | £ 12 |
| Baritono dà Concerto | £ 12 |
| Organista al 2. ^{do} organo | £ 12 |
| Batuta all'istesso organo per li quattro off. ⁱ | £ 12 |
| Nel Palco [<i>recte</i> sopra l'organo grosso] | |
| Pre dalli eremitani [?] | £ 9 |
| R ^{do} Prette [?] | £ 9 |
| Antonietto [S] | £ 9 |
| | £ 102 |

SUMMARY

The study focuses on several fundamental aspects of one of the most interesting chapels in the region of the Po Valley during a period (1580-1650) characterized by incessant experimentation. Within this framework, the financial dynamics stand out as important to the evolution of the personnel and the Lenten complines. From one standpoint, they assisted the growing commitment of the congregation of S. Antonio in maintaining the expenses of a chapel that between the sixteenth and seventeenth centuries not only increased the number of musicians, but also expanded the space assigned to liturgical music. The investigation, in particular, draws connections between the evolution of the the annual budget of the ARCA and the economic investments required by the ever more burdensome demands of vocal-instrumental groups of considerable size.

As for the increase in the number of permanent personnel, the study takes into account several peculiarities that concern the voices of the higher registers and the configuration of the instrumental sphere. In this sphere, as was the case in the most prestigious established chapels of Northern Italy, one of the most important innovations towards the end of the 1640s consisted of the substitution of trombones with viols.

The experimentation with new configurations that were introduced in the concerti composed for the most important feasts of the year concerned, above all, the feast of S. Antonio and the Lenten complines. These last featured a distinctive scoring that was used in only a few churches in Northern Italy (Santa Maria Maggiore in Bergamo and the Steccata in Parma).

The employment of temporary singers and instrumentalists active in Padua and, in some cases, coming from other cities (primarily Venice), allowed the chapel at S. Antonio to introduce a sumptuous polychoral sound and make use of especially interesting spatial arrangements. The magnificence with which the

last canonical hour of the day was celebrated shows how even at S. Antonio, the discipline of the post-Tridentine era is circumvented by the Baroque conceptions that established a strong correlation between devotional *ethos* and spectacle, assigning to music the role of promoting piety in the faithful.

Keywords: Santo di Padova, cappella musicale, organici, dinamiche finanziarie, compiete, quaresima, concerti, policoralità, musicisti straordinari, palco provvisorio, Antonio Dalla Tavola, Antonio Draghi, Giovanni Battista Fontana, Domenico Lauro, Anselmo Marconi, Tarquinio Merula, Francesco Monteverdi, Vido Rovetta.

JONATHAN GLIXON

RECONSTRUCTING THE MUSICAL ESTABLISHMENT OF SANTA MARIA GLORIOSA DEI FRARI, VENICE

Constructing a detailed history of music at any particular Venetian church can be a daunting task. The archives are usually fragmentary, and often uninformative, rarely providing enough information of the right sort. It is usually more productive to construct broader, synthetic histories of groups of institutions, such as confraternities or nunneries, covering several centuries¹. It is, therefore, a challenge to treat music at a single institution, the great Conventual Franciscan house of Santa Maria Gloriosa dei Frari, known simply as the Frari. In fact, this paper is as much a discussion of the obstacles standing in the way of such an attempt, as it is an account of musical life at the Frari. Utilizing documents of the Frari and other institutions, as well as musical publications, I will try to reconstruct the personnel and function of the cappella of the Frari, and show the role it played in Venetian musical life.

In 1231, Doge Jacopo Tiepolo provided land to some Franciscan friars to build a convent. The initial church quickly became too small for the growing community, and they started a larger one in 1250. The current church was begun in 1361, and basically completed in 1396 (with, of course, later additions), although the facade wasn't done until 1440. The associated conventual buildings burned to the ground in 1396, and were enlarged several times, most notably in the sixteenth century, with two grand cloisters. Eventually, the convent boasted nearly 300 rooms, and became known as the Ca' Grande, or Domus Magna. After the Napoleonic conquest, and the fall of the Republic of Venice, the convent was suppressed in 1810. The church itself became a parish church, and the convent (along with the buildings of the nearby small convent of San Nicolò della Lattuga) eventually became the Archivio di Stato.

From the beginning, of course, the friars sang Gregorian chant in their choir. In fact, the late-fifteenth-century choir of the Frari is the only one in all of Venice still in its original position in the nave. The

¹ For example, JONATHAN GLIXON, *Honoring God and the City: Music at the Venetian Confraternities, 1260-1807*, Oxford University Press, New York 2003. A similar approach is used in my forthcoming study of music at Venetian nunneries.

earliest references to a *cappella*, that is an ensemble of skilled musicians assembled to sing polyphony, come from the first half of the sixteenth century, at a time when several other Venetian convents also had stable ensembles: the Dominicans of SS. Giovanni e Paolo, the Augustinians of S. Stefano, and the Servites of Santa Maria dei Servi. Only the *cappella* of the Frari, however, survived into the eighteenth century, perhaps even until the suppression of 1810.

In what follows, I will explore several facets of musical life at the Frari:

- I. Personnel
 - A. Maestri di cappella
 - B. Organists
 - C. Singers
 - D. Maestri di musica
- II. A calendar of musical events of the friars
- III. Music for and by others in the church
- IV. Performances by friars in other churches
- V. Repertoire

I. PERSONNEL

A. *Maestri di cappella*

One might expect that the best source for information about the musical personnel of an institution like the Frari would be the internal documents of the convent itself: the records of the chapter, for example, or account books². In fact, as Table 1a shows, this is one of the least helpful sources for information about the *maestri di cappella* at the Frari. We can learn a little more from another sort of documentation generated by the convent: legal documents that, in listing the members of the chapter, sometimes include their titles (Table 1b)³. We can add two more names from documents of confraternities housed at the Frari (Table 1c), and another from a government document (Table 1d). The

² The extant records are preserved in Venice, Archivio di Stato, Santa Maria Gloriosa dei Frari.

³ For documents about Frari musicians outside the administrative records of the convent, I have relied extensively on the following works: P. STANISLAO MATTEI, *Serie dei maestri di cappella Minori Conventuali*, «Miscellanea Francescana», 21 (1920), pp. 42-48 and 147-150, 22 (1921), pp. 44-48 and 134-138, and 23 (1922), pp. 122-141; P. DOMENICO M. SPORACIO, *Musicisti minori conventuali*, «Miscellanea Francescana», 25 (1925), pp. 12-44 and 81-112; RAFFAELE CASIMIRI, *Musicisti dell'ordine francescano dei minori conventuali dei secoli XVI-XVIII*, «Note d'Archivio», 16 (1939), pp. 186-199, 238-250, and 274-275; and ANTONIO SARTORI, *Documenti per la storia della musica al santo e nel Veneto*, Neri Pozza, Vicenza 1977.

death records of the parish of San Tomà, which included the Frari, provide names of three men who died while holding the office of maestro (Table 1e). By far the most useful sources of information are those not only from outside the convent, but even from outside of the city of Venice. These are records of other Conventual Franciscan houses that refer to maestri either arriving from the Frari or going there to take up the post (Table 1f). Additional names can be added from a letter in the Medici archive in Florence, again referring to the departure of a maestro from the Frari, from a Venetian notary document, and from a published guide to the city (Table 1g). The list is now getting quite large, but missing from it – or at least with incomplete information – ironically, is a group of maestri di cappella who are, perhaps, the most significant of all: those whose compositions survive. In fact, for these men, often our only indications that they served as maestri are provided on the musical prints themselves, or in references to them in publications by other composers (Table 1h). The list is now as complete as I can make it (Table 2), but, as we can see, there are still significant gaps: for the seventeenth century, in fact, we can document maestri di cappella for fewer than twenty years for the entire century.

B. Organists

For organists, the situation is even worse. From internal documents we can learn only two names (Table 3a). Part of the problem here is the nature of the documents, as in most cases the organists are not referred to by name. For instance, a chapter decision of 1629 praises the organist who has served for the past 36 years, and gives him a lifetime appointment, but without specifying his name. Only from elsewhere do we learn that this was either fra Michele Stella or Giovanni Picchi⁴. A legal document gives us another name (Table 3b), as do records from the adjoining friary of San Nicolò della Lattuga (Table 3c), and gov-

⁴ There is considerable confusion between two Frari musicians with the surname Stella. Both fra Andrea Stella and fra Michele Stella appear in convent documents of the 1620s. Fra Andrea published a book of Compline music in 1618, and is represented by two motets in the 1625 *Ghirlanda Sacra* (see below). His death is listed in the parish records of San Tomà in 1630. Fra Michele Stella served as organist for the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista from 1614 to 1621 (see below). The unnamed organist granted a lifetime appointment after 36 years of service in 1629 cannot be fra Andrea, as Sartori and others indicate, since at the time of his death, according to the parish records, he was only 40 years old (I would like to thank sig.a Renata Marzi of the parish archive of Santa Maria Gloriosa dei Frari for her assistance in verifying this information). Other than fra Michele, the other candidate for the long-serving organist is the layman Giovanni Picchi, who appears in documents as organist of the Frari between 1606 and 1612 (ASV, SSGE 145, f. 126, 5-2-1606; ASV, Provveditori sopra monasteri, b. 263, 28-4-1610, as sotto organista; and ASR 16, f. 192v; 28-8-1612).

ernment documents (Table 3d). Most useful for organists are records from Venetian confraternities (Table 3e). Nonetheless, the resulting list remains rather incomplete (Table 4).

C. Singers

As far as the singers of the cappella is concerned, the internal records of the convent are of no use at all in helping us understand just how many of them there were. Names of a number of friars show up as singers in other institutions (as we will see later), but never more than three or four at a time. This corresponds well with one of the two lists of the entire chapel that are extant (Table 5), one from 1650 found in the archive of San Nicolò della Lattuga. In addition to the maestro, who was also organist, there is a *vice maestro* and four singers. The only other list, from a government document of 1768, is probably not accurate, perhaps listing as singers friars who were not stable members of the cappella. Included, in addition to the maestro and organist are two *vicari* and eight singers.

D. Maestri di musica

The conventual Franciscans recognized musical excellence in a unique way, by designating the most expert practitioners within the ranks *maestri di musica*. The criteria, including service in a cappella and musical publishing, were set out in a deliberation of the General Chapter of 1596⁵:

De magistris musices fuit propositum, si debeant habere titulum Magistri, et aliquam precedentiam. Et fuit resolutum, quod illi, qui insignes sunt musici, et in ecclesiis, cathedralibus, vel aliis insignioribus moderatores fuerunt, et qui opera aliqua ediderunt in lucem, vel saltem tribus vicibus in aliquo Capitulo sive provinciali sive generali moderatores ut supra fuerunt, si 40 annum attigerint, gaudeant titulo Magistri, et praecedentiam habeant super omnes fratres, qui non sunt Magistri Theologiae, qui Magistri Musices deinceps talea non instituantur nisi in comitiis generalibus per Reverendum Patris Generalem.

Those elected *magister musices* were expected to teach other friars free of charge, even if they served outside their convent:

Teneantur propterea discipulos et juvenes religionis educare et docere tum autem musicam tum sonum gratis, aliter sint privati omni gradu et titulo. Et praesertim illi teneantur, qui alienis ecclesiis extra claustra inserviunt, quod si recusaverint, non solum habitatione, sed actu docendi priventur.

⁵ CASIMIRI, *Musici dell'ordine francescano*, pp. 189-190.

The 1596 Chapter named three initial maestri: Costanzo Porta (at that point serving in Padua), Girolamo Vespa (maestro di cappella of the Cathedral of Fermo), and Ludovico Balbi, of the Frari. In successive years, other members of the Frari convent were also named maestro di musica. Some can be identified through documents, both internal and of the order (Table 6a), and others through their musical publications, in which they are identified by their title (Table 6b). Some of these men are also documented as serving the Frari as maestro di cappella, but for others, nothing is known of their musical career at the convent.

II. A CALENDAR OF THE FRIARS' MUSICAL EVENTS

On what occasions did the cappella of the Frari perform? Indications in the internal documents of the convent are quite rare, and clearly not complete. The only seventeenth-century reference comes in a 1631 offer by a singer of the cappella ducale of San Marco (fra Benedetto of Milan), who offers to participate in the singing of Compline during Lent, if he is given a room in the convent⁶. Payment records from 1721-25 list a few other annual occasions: mass and Vespers on the feast of St. Francis, music for Christmas eve and Christmas day, and music during Holy Week and Easter, as well as five functions for a Triduo for Beato Andrea in 1724⁷. A chapter decision of 1777, through which the financially strapped convent would save money by reducing musical expenditures, lists three events that would continue: a motet on the feast of St. Roche, litanies for Expositions of the Holy Sacrament (usually twice each year), and a motet on Lazarus Sunday⁸.

It would seem unlikely that the convent would go to the trouble of maintaining a cappella, however, if those were the only events on which their services were required. And, of course, there were far more events on the annual calendar, but to learn about them we must rely on a fascinating publication by one of the most famous friars of the Frari, the scholar and cartographer Vincenzo Coronelli. As an appendix to the 1700 reissue of a brief guide to Venice extracted from a larger work by Coronelli and first issued in the late seventeenth century⁹, the publisher included a revision of a work, known as the *Protogiornale Veneto Perpetuo Sacro-Profano*, that Coronelli claims to have first compiled around 1670 – a list of all the sacred celebrations in Venice throughout the

⁶ ASV, Frari, b. 14, p. 59.

⁷ ASV, Frari, b. 27.

⁸ ASV, Frari, b. 26.

⁹ The bulk of the text in the guidebook, VICENZO CORONELLI, *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella città di Venezia*, Venice, 1697; reprinted often during the eighteenth century), forms part of CORONELLI, *Viaggio d'Italia in Inghilterra, descrizione geografico-historica, sacroprofana, antico-moderna, e naturale*, Giovanni Battista Tramontino, Venice 1697.

year, with indications of which included music, which were popular, etc. This *Protogiornale* turns out to be an invaluable source of information on music at the Frari.

The basic calendar of the *Protogiornale* includes only few items for the Frari: Sundays in Lent, the feast of San Bernardino da Siena (20 May), the Perdonno d'Assisi (2 August), and Christmas Eve. The introductory material, however, changes the story entirely. There, it is explained that the cappella of the Frari sang at Mass and Vespers every Sunday throughout the year and on each of the thirty-five annual «feste di precetto»¹⁰. Finally, the reason for an established cappella is clear: they performed two services, mass and vespers, on approximately eighty-five days each year. After the Basilica di San Marco itself, and, by the eighteenth century, the four major *ospedali*, the Frari had the most active cappella in Venice.

III. MUSIC FOR AND BY OTHERS IN THE CHURCH

This is not all, however. The Frari served as hosts for more confraternities than any other church in the city, and provided music, through its cappella, for many of them¹¹. The documents of convent and confraternities themselves, as we have seen, are quite fragmentary, and offer only partial information, but the list of events still comes to about forty-five events annually (see Table 7a). One complication regarding the confraternities is that not all of them used the musicians of the cappella for their annual celebrations, a situation that caused considerable tension. Disputes arose regarding this policy on three separate occasions (see Table 7b), and each time, the scuole were victorious,

¹⁰ Coronelli's list of *feste di precetto* (CORONELLI, *Guida*, pp. 87-92) comprises the following occasions: 1 January (Circumcision), 6 January (Epiphany), 2 February (Purification of the B.V.), 24 February (St. Mathias), 19 March (St. Joseph), 25 March (Annunciation of the B.V.), 25 April (St. Mark), 2 May (Sts. Phillip and James), 3 May (Invention of the Holy Cross), 24 June (Nativity of St. John Baptist), 29 June (Sts. Peter and Paul), 25 July (St. James), 26 July (St. Anne), 10 August (St. Lawrence), 15 August (Assumption of the B.V.), 24 August (St. Bartholomew), 8 September (Nativity of the B.V.), 21 September (St. Matthew), 29 September (St. Michael), 28 October (Sts. Simon and Jude), 1 November (All Saints), 30 November (St. Andrew), 21 December (St. Thomas), 25 December (Christmas), 26 December (St. Stephen), 27 December (St. John Evangelist), 28 December (Holy Innocents), and 31 December (St. Silvester), as well as Easter (with two following days), Ascension, and Pentecost (with two following days).

¹¹ The musical relationships between the Frari and its confraternities is treated in more detail in JONATHAN GLIXON, «Frati» and «Fratelli»: *The Frari and Music for the Scuole*, in *The Church of Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venice: Devotional Space, Images of Piety*, proceedings of the international conference, Venice, Italy, 9-11 May 2013 (forthcoming 2014).

retaining the right to hire their own musicians, and not those of the Frari. Besides those scuole who chose not to use the cappella of the Frari, the numbers were reduced because some of the scuole moved to other churches over the years, declined so that they could no longer support music, or closed down entirely. Coronelli's list of such events in 1700, therefore, is a bit smaller: it includes the annual celebrations with music for five scuole, and monthly ones for one other (Table 7b), bringing the total number of days each year on which the cappella performed in the church of the Frari to 100.

IV. PERFORMANCES BY FRIARS IN OTHER CHURCHES

Although the fixed events on the annual calendar of the cappella were quite numerous, the musicians were not occupied every day - although, of course, since all the singers and the most of the organists were friars, they were expected to participate in the regular chanting, with organ, of the Divine Office. Still, they clearly found time for outside employment. The most frequently documented work of this kind was with the scuole grandi, the largest and wealthiest of the Venetian confraternities, originally founded as flagellant societies. By the sixteenth century, they all employed at least one ensemble of singers, and another of instrumentalists, and some of them also an organist, and they hired additional musicians for their annual feasts¹². At their peak as patrons of music, in the sixteenth and early seventeenth centuries, the scuole grande hired the best musicians of the city, including many members of the ducal cappella of San Marco. Among the musicians, sometimes even winning auditions over members of the ducal cappella, were members of the cappella of the Frari, demonstrating that the level of musicianship there must have been quite high (Table 8a). The scuole who made most use of Frari musicians were the two located within sight of the convent, San Rocco and San Giovanni Evangelista - with careful timing, the musicians could perform both at home and at their scuola on the same day.

Several institutions called on members of the cappella to serve as maestro di cappella for major events, either annual or occasional. These included one of the smaller confraternities (Table 8b), a monastery and another friary - both for truly splendid special occasions (Table 8c) - and several nunneries (Table 8d). One of the lay organists of the Frari, Giovanni Picchi, got himself into serious legal trouble by teaching music to the nuns of Santo Spirito without the proper license¹³.

¹² For a study of music at these confraternities see GLIXON, *Honoring God and the City*.

¹³ ASV, Provveditori sopra monasteri, b. 263, 28-4-1610.

V. REPERTOIRE

The final aspect to address is the repertoire performed by the cappella of the Frari. The only direct reference to specific works of music comes in an entry from 1765 in the diary of Pietro Gradenigo: «Ogni sera della presente Quadragesima dopo le ore venti-tre vi è nella Chiesa de' Padri Conventuali a Frari l'esposizione con *Compieta*, et un *Miserere* a quattro voci composto dal celebre Padre Giuseppe Paolucci Maestro di Musica»¹⁴. We are able, however, to get some idea of the repertoire by examining the music published by members of the cappella in the sixteenth and seventeenth centuries (see Appendix). We cannot be sure, of course, that this music was written for, or performed at, the Frari, especially since some of the composers worked elsewhere previously, and some of the music might well have been intended for other consumers. In any case, the list of publications that appeared while the composer was a member of the cappella, in most cases so indicated in the print itself, is extensive, although most of the books come from the pen of one man, Giacomo Finetti, and primarily from the years 1617 to 1629. About one third of the prints are for the Office (see Table 9), primarily Vespers, but there are only two prints, Balbi's of 1578 and Giulio Belli's of 1595, for the Mass. The largest number represent the genre which is most difficult to tie to specific occasions, the motet. The performing forces run the gamut of possibilities, missing only the largest-scale concerted repertoire. An examination of the music itself is beyond the scope of this paper.

* * *

The fragmentary state of the archives of the Frari makes it impossible to assemble a continuous and comprehensive account of musical life at this major Franciscan convent. However, with the aid of a variety of sources, we can begin to understand the scope of musical activities that enlivened the convent and church, and to recognize the major role played by the Frari in the cultural life of the Most Serene Republic.

¹⁴ Venice, Biblioteca del Museo Civico Correr, Cod. Gradenigo 67, Tomo 13, f. 3.

Table 1a - Information on maestri di cappella of the Frari from internal administrative documents

| Dates | Name and Information | Source |
|-----------|-----------------------|---|
| 1631 | Carlo Pesaro hired | Archivio di Stato di Venezia (henceforth ASV), Santa Maria Gloriosa dei Frari (henceforth Frari), b. 14, c. 118 |
| 1721-1724 | Giuseppe Rinaldi paid | ASV, Frari, b. 27 |

Table 1b - Information on maestri di cappella of the Frari from internal legal documents

| Dates | Name and Information | Source |
|-------|----------------------|--|
| 1525 | Bernardino Fratini | ASV, Frari, b. 116, Campolongo f. 1413 (SARTORI, p. 151) |
| 1608 | Alvise Balbi | ASV, Frari, b. 111 (SARTORI, p. 5) |

Table 1c - Information on maestri di cappella of the Frari from confraternity documents

| Dates | Name and Information | Source |
|-------|--|--|
| 1555 | Francesco Padoan, mansionario | ASV, Scuola Grande di S. Maria della Carità 257, f. 144-45 |
| 1716 | Giuseppe Rinaldi directs music for festa | ASV, Frari, b. 103, Registro cassa della Scuola della Concezione, f. 1 |

Table 1d - Information on maestri di cappella of the Frari from Venetian government documents

| Dates | Name and Information | Source |
|-------|----------------------|--|
| 1768 | Giuseppe Paolucci | ASV, Deputazione ad pias causas b. 58 (SARTORI, p. 29) |

Table 1e - Information on maestri di cappella of the Frari from parish death records

| Dates | Name and Information | Source |
|-------|------------------------|---|
| 1631 | Giacomo Finetti dies | Parrocchia di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Parrocchia di S. Tomà, reg. morti 1 (SARTORI, p. 22) |
| 1669 | Lorenzo Foglietta dies | Parrocchia di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Parrocchia di S. Tomà, reg. morti 1 (SARTORI, p. 147) |
| 1695 | Carlo Arrigoni dies | Parrocchia di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Parrocchia di S. Tomà, reg. morti 2 (SARTORI, p. 121) |

Table 1f - Information on maestri di cappella of the Frari from external Franciscan documents

| Dates | Name and Information | Source |
|-----------|--|---|
| c. 1571 | Ludovico (Balbi?), former maestro di cappella | ASV, Frari, b. 94 [letter from Provincia di S. Antonio] |
| c. 1590 | Orazio Colombani, served for 6 years | Padova, Archivio dell'Arca (henceforth AdA), b. 65, 1592 (SARTORI, p. 19) |
| 1650 | Stefano Spiera | ASV, S. Nicolò della Lattuga b. 1 |
| 1658 | Pietro Castelli | ASV, S. Nicolò della Lattuga b. 1 |
| 1696? | Giuseppe Natali | SPORACIO, p. 90 |
| 1702-1703 | Francesco Antonio Calegari | SPORACIO, p. 24 |
| 1705-1712 | Ferdinando Antonio Lazari | SPORACIO, p. 83; MATTEI, pp. 123-24 |
| 1727 | Giuseppe Rinaldi, referred to in letter by Lotti | AdA, b. 70 (SARTORI, pp. 39-40) |
| 1768 | Giuseppe Paolucci | ASV, S. Nicolò della Lattuga, b. 14, fasc. X [see also Table 1d] |

Table 1g - Information on maestri di cappella of the Frari from other external documents

| Dates | Name and Information | Source |
|-------|--------------------------------------|---|
| 1580 | Ludovico Balbi | Archivio di Stato di Padova, Notarile, b. 2501, f. 497 (SARTORI, p. 5) |
| 1700 | Francesco Antonio Urio | VINCENZO CORONELLI, <i>Guida de' forestieri</i> , Venezia 1700, p. 27. |
| 1701 | Francesco Antonio Urio, leaving post | Archivio di Stato di Firenze, Archivio Medici filza 5886, f. 617 (SARTORI, p. 53) |

Table 1h - Information on maestri di cappella of the Frari from musical publications [see Appendix]

| Dates | Name and Information | Source |
|-----------|--|-----------------------|
| 1550 | Antonino Barges | RISM B922 |
| 1559 | Giandomenico Petrucci | RISM P1655 |
| 1578 | Ludovico Balbi | RISM B741 |
| 1587 | Orazio Colombani | RISM C3426 |
| 1606 | Alvise Balbi | RISM B748 |
| 1617-1618 | Giacomo Finetti | RISM F816, F823, F827 |
| 1620 | Giacomo Finetti, cited as maestro in G.B. Riccio | RISM R1285 |
| 1621 | Giacomo Finetti | RISM F817, F824 |

| Dates | Name and Information | Source |
|--------------|--|------------------------|
| 1622 | Giacomo Finetti | RISM F831 |
| 1622 | Giacomo Finetti, cited as maestro in G. Bondioni | not in RISM |
| 1625 | Giacomo Finetti, cited in <i>Ghirlanda sacra</i> | RISM 1625 ² |
| 1628 | Giacomo Finetti | RISM F814 |
| 1629 | Giacomo Finetti | RISM F828 |
| 1697 | Francesco Antonio Urio | RISM U107 |

Table 2 - Documented maestri di cappella at the Frari

| Years | Maestro di cappella |
|--------------|---|
| 1525 | Bernardino Fratini |
| 1550 | Antonino Barges |
| 1555 | Francesco Padoan |
| 1559 | Giandomenico Petrucci |
| before 1571 | Ludovico (Balbi?) (a letter refers to one fra Ludovico as having been maestro di cappella in the past: ASV, Frari, b. 94, n. 42) |
| 1578-80 | Ludovico Balbi |
| 1586?-1591? | Orazio Colombani (he was maestro in Brescia in 1585, in Venice in 1587, and in Urbino in 1592, at which point he says he served in Venice as maestro for 6 years; see SARTORI, p. 19) |
| 1606-08 | Alvise Balbi |
| 1617-31 | Giacomo Finetti |
| 1631 | Carlo Pesaro |
| 1650 | Stefano Spiera |
| 1658 | Pietro Castelli |
| 1669 | Lorenzo Fogliatto |
| 1695 | Carlo Arrigoni |
| after 1696 | Giuseppe Natali (he served at the Frari sometime after leaving his post in Padua in 1696; see MATTEI, p. 128) |
| 1697-1701 | Francesco Antonio Urio |
| 1702-03 | Francesco Antonio Calegari |
| 1705-12 | Ferdinando Antonio Lazari |
| 1716-27 | Giuseppe Rinaldi |
| 1768 | Giuseppe Paolucci |

Table 3a - Information on organists at the Frari from internal administrative documents

| Dates | Name and Information | Source |
|--------------|--|-------------------|
| 1593-1629 | fra Michele Stella or Giovanni Picchi (in 1629, an unnamed organist, who had served for 36 years, is given a lifetime appointment) | ASV, Frari, b. 14 |
| 1654 | fra Alfonso di Ferrara | ASV, Frari, b. 15 |

Table 3b - Information on organists at the Frari from internal legal documents

| Dates | Name and Information | Source |
|--------------|-----------------------------|---|
| 1516-36 | fra Marcantonio Foscari | ASV, Frari, bb. 102, 112, 115, and others (SARTORI, p. 150) |

Table 3c - Information on organists at the Frari from external Franciscan documents

| Dates | Name and Information | Source |
|--------------|-----------------------------|------------------------------------|
| 1650 | fra Stefano Spiera | ASV, S. Nicolò della Lattuga, b. 1 |
| 1658 | fra Alfonso di Ferrara | ASV, S. Nicolò della Lattuga, b. 1 |

Table 3d - Information on organists at the Frari from government documents

| Dates | Name and Information | Source |
|--------------|-----------------------------|---|
| 1768 | fra Figoli | ASV, Deputazione ad pias causas b. 58 (SARTORI, p. 146) |

Table 3e - Information on organists at the Frari from confraternity documents

| Dates | Name and Information | Source |
|--------------|--------------------------------|---|
| 1526 | fra Marcantonio (Foscari) | ASV, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista (henceforth SSGE) 141, f. 4v |
| 1533 | fra Jacomo | ASV, SSGE 141, f. 31 |
| 1566 | fra Andrea | ASV, SSGE 142, f. 140 |
| 1606 | Zuane Picchi | ASV, SSGE 145, f. 126; ASV, SSR II 158 |
| 1610 | Zuane Picchi | ASV, Provveditori sopra monasteri, b. 263 |
| 1612 | Zuane Picchi (sotto organista) | Archivio della Scuola Grande di San Rocco, 16, f. 192v |
| 1615-21 | fra Michele Stella | ASV, SSGE 404 |

Table 4 - Documented organists at the Frari

| Dates | Organist |
|-----------|---|
| 1516-36 | fra Marcantonio Foscari |
| 1533 | fra Giacomo |
| 1566 | fra Andrea |
| 1593-1630 | fra Michele Stella or Giovanni Picchi (see above) |
| 1606-12 | Zuane Picchi (sotto organista?) |
| 1615-21 | fra Michele Stella |
| 1650 | fra Stefano Spiera |
| 1654-58 | fra Alfonso di Ferrara |
| 1768 | fra Figoli |

Table 5 - The cappella of the Frari

| Date | Names and Information | Source |
|------|--|--|
| 1650 | Pulsator organorm R.P. Stephanus Spiera Venetus Vices moderator musica R.P. Petrus Castelli P. Bacc., Sandius de Longiano P. fr. Joannes Battista de Novaria P. fr. Franciscus de Brixillo P. Bacc. de Mediolano | ASV, S. Nicolò della Lattuga b. 1 |
| 1768 | padre Paolucci, maestro padre Figoli, organist fra dal Giudice, vicario fra Belli, vicario fra Fazzi, cantore fra Pacifici, cantore fra Padoani, cantore fra Galli, cantore fra Andrilard, cantore fra Prosperi, cantore fra Bonzi, cantore fra Gioachino dal Re, cantore | ASV, Deputati ad Pias Causas, b. 58 (SARTORI, p. 146) |

Table 6a - Maestri di musica at the Frari identified in documents

| Dates | Name and Information | Source |
|-------------|--|---|
| 1630 before | Alvise Balbi, deceased (maestro di cappella 1606-08) | ASV, Frari, b. 14 (SARTORI, p. 5) |
| 1632 | Carlo Pesaro (maestro di cappella 1631) | ASP, S. Antonio, b. 214 (SARTORI, p. 177) |
| 1665 | Lorenzo Fogliatto (maestro di cappella 1669) | CASIMIRI, n. 120 |

| Dates | Name and Information | Source |
|--------------|--|-------------------------------------|
| 1701 | Francesco Antonio Calegari (maestro di cappella 1702-03) | CASIMIRI, n. 146 |
| 1703 | Giovanni Battista Asiago | CASIMIRI, n. 150 |
| 1784 | Michelangelo Palma | ASV, Frari, b. 16 (SARTORI, p. 176) |

Table 6b - Maestri di musica at the Frari identified in musical prints

| Dates | Name and Information | Source |
|--------------|---|---------------|
| 1595 | Giulio Belli | RISM B1749 |
| 1596 | Giulio Belli | RISM B1750 |
| 1600 | Giulio Belli | RISM B1753 |
| 1613 | Giacomo Finetti (maestro di cappella 1617-31) | RISM F821 |
| 1620 | Giacomo Finetti (dedicatee of print by Lukacic) | RISM L2928a |

Table 7a - Confraternity feasts with music by the cappella of the Frari; evidence from agreements with the scuole

| Dates | Scuola and Event | Source |
|--------------|--|---|
| 1370 | 21 November, Presentation of the B.V., Scuola di San Francesco | ASV, Provveditori di Comun, reg. BB, f. 300. |
| 1408 | all ordained days (3 rd Sunday of each month, and all feasts of the B.V.) for the Scuola di Santa Maria dei Mercanti e di San Francesco | ASV, Scuole Piccole e Suffraggi, b. 437bis, f. 5 and ASV, Frari, b. 97, n. 2. |
| 1436 | 2 nd Sunday of each month for the Scuola dei Fiorentini | ASV, Frari, b. 103, no. 2. |
| After 1439 | first Sunday of the month for the Scuola di Sant' Antonio | ASV, Provveditori di Comun, reg. BB, f. 54 |
| 1521 | 15 August, the Assumption, mass at the Scuola Grande di San Rocco | Archivio della Scuola Grande di San Rocco, Libro di ordeni. |
| by 1618 | 4 October, St. Francis, for the Scuola di San Francesco | ASV, Frari, b. 98, n. 1. |
| by 1667 | 8 December, Conception of the B.V. for the Scuola della Concezione | ASV, Frari, b. 103. |
| by 1705 | Lazarus Sunday, procession with the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista and the Scuola della Passione | ASV, Frari, b.106, XXXVI |

Table 7b - Disputes between the Frari and confraternities regarding music for annual feasts

| Dates | Scuola and Event | Source |
|-------|---|--|
| 1543 | Scuola dei Mercanti (8 September, Nativity of the B.V.) | ASV, Scuole Piccole e Suffraggi 420, n. 1, f. 29. |
| 1606 | Scuola della Madonna (8 December, Conception of the B.V.) | ASV, Provveditori di Comun, reg. BB, f. 141v-142 and ASV, Capi del Consiglio dei Dieci, Notatorio, filza 17. |
| 1618 | Scuola dei Milanese (4 November, S. Charles Borromeo) | ASV, Frari, b. 2, Catastico nuovo, tomo I, f. 13v. |
| 1675 | Scuola di S. Antonio (13 June, St. Anthony of Padua) | ASV, Provveditori di Comun, reg. BB, f. 68v. |

Table 7c - Confraternity events at the Frari with music as listed in CORONELLI, *Guida de' forestieri*, Venezia, 1700.

| Date and Event | Scuola |
|--------------------------------------|-------------------------|
| 13 June, S. Anthony of Padua | Scuola di S. Antonio |
| 5 August, Madonna della Neve | Scuola della Madonna |
| 15 August, Assumption of the B.V. | Scuola della Madonna |
| 4 October, St. Francis | Scuola della Cordone |
| 8 December, Conception of the B.V. | Scuola della Concezione |
| 3 rd Sunday of each month | Scuola della Concezione |

Table 8a - Musicians of the Frari serving at the *scuole grandi* (see GLIXON, «Frati» and «Fratelli»)

| Institution | Years of Employment of Singers | Years of Employment of Organists | Years of Employment of Maestro |
|---|---|---------------------------------------|--------------------------------|
| Scuola Grande di San Giovanni Evangelista | 1561, 1581 | 1526, 1527, 1533, 1561, 1606, 1615-21 | -- |
| Scuola Grande di San Marco | 1576, 1597 | -- | -- |
| Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia | 1541-43 | -- | -- |
| Scuola Grande di San Rocco | 1524, 1577, 1578, 1585, 1588, 1606, 1607, 1616, 1623-63 | 1606, 1612, 1617 | -- |

Table 8b - Musicians of the Frari serving at the *scuole piccole*

| Institution | Years of Employment of Singers | Years of Employment of Organists | Years of Employment of Maestro |
|---|---------------------------------------|---|---------------------------------------|
| Scuola della SS. Trinità at SS. Trinità (ASV, Scuole piccole e suffraggi, b. 711) | -- | -- | 1615 |

Table 8c - Musicians of the Frari serving at monasteries and friaries

| Institution | Years of Employment of Singers | Years of Employment of Organists | Years of Employment of Maestro |
|--|---------------------------------------|---|---------------------------------------|
| S. Michele di Murano (ASV, S. Michele di Murano, b. 9, tomo V) | 1727 | -- | 1727 |
| S. Nicolò della Lattuga (ASV, S. Nicolò della Lattuga, b. 14) | 1768 | -- | 1768 |

Table 8d - Musicians of the Frari serving at nunneries

| Institution | Years of Employment of Singers | Years of Employment of Organists | Years of Employment of Maestro |
|--|---------------------------------------|---|---------------------------------------|
| Santa Maria Maggiore (Archivio storico del Patriarcato di Venezia, Curia Patriarcale, Sezione Antica, Examinum Matrimoniorum, Matrimoniorum 1644-1645, f. 589) | -- | -- | 1645 |
| Santa Croce (Archivio storico del Patriarcato di Venezia, Curia Patriarcale, Sezione Antica, Examinum Matrimoniorum, Matrimoniorum 1645-1646, f. 25) | -- | -- | 1645 |
| SS. Marco e Andrea di Murano (ASV, SS. Marco e Andrea di Murano, b. 7) | -- | -- | 1682 |

Table 9 - Summary of sacred music publications by Frari musicians (see Appendix for details of the publications)

| Genre | Publications |
|--------------------|--|
| music for vespers | a3 with b.c. - Finetti 1618 & 1629 a3 with violins and b.c. - Urio 1697 a5 - Petrucci 1559 a8 - Belli 1596, Finetti 1628 a9 - Colombani 1587 |
| music for compline | a8 with b.c. - Stella 1618 |
| music for mass | masses a8 - Belli 1595 graduals a4 - Balbi 1578 |
| motets | a1 with b.c. - Finetti and Stella in <i>Ghirlanda sacra</i> 1625 a2 with b.c. - Finetti 1617, 1620, & 1621 a3 with b.c. - Finetti 1617 & 1621 a4 with b.c. - Finetti 1618 & 1622 a8 - Belli 1595 a1-a8 with b.c. - Balbi 1606 |

Appendix - Sacred Music Publications by Composers Associated with the Frari

| Year | Composer | Title and Publication Data [with RISM number] | Composer identification |
|------|---|--|---|
| 1559 | Petrucchi, Giovan Domenico da San- to Gemini | Il Primo Libro di Salmi a cinque voci (Venezia: Antonio Gardano) [P1655] | MAESTRO Di Cappella di la Cha grande di fra minori di Venetia |
| 1578 | Balbi, Ludovico | Ecclesiasticarum Cantionum Quatuor vocum omnibus Adventus Dominicis, nec non Septuagesimae, Sexagesimae, Quinquagesimae, simul atque quibuscunq[ue] totius anni opportunitatibus deservientium. (Venezia: Angelo Gardano) [B737] | Magnae Domus Venetiarum musicae magister |
| 1587 | Colombani, Orazio | Ad vesp[er]as Davidice modulationes in omnibus totius anni solemnitatibus ... novem vocibus ... Cum cantico B. Marie Virginis. (Venezia: Giacomo Vincenti) [C3426] | IN ECCLESIA MAGNAE DOMVS VENETIARVM Musicae Moderatoris |
| 1595 | Belli, Giulio | Missarum sacrarumq[ue] cantionum octo vocibus. Liber primus ... (Venezia: Ricciardo Amadino) [B1749] | ECCLESIAE MAGNAE DOMVS Venetiarum Musices Magistri |
| 1600 | Belli, Giulio | Psalmi ad Vesp[er]as in totius Anni Solemnitatibus. Octo voc. duoq[ue] cantica Beatae Virginis ... (Venezia, Angelo Gardano) [B1752. B1752] | ECCLESIAE MAGNAE DOMVS Venetiarum Musices Magistri |
| 1606 | Balbi, Alvise | Ecclesiastici Concentus canendi una, duobus, tribus, & quatuor vocibus, aut organo, aut alitis quibusvis instrumentis eiusdem generis, & alii quinq[ue]. Sex, septem, & octo tum ad concertandum, tum ad vocibus canendum accommodati ... Liber primus. (Venezia: Alessandro Raverio) [B748] | Ecclesiae Magnae Domus Venetiarum Musicae Moderatoris |
| 1617 | Finetti, Giacomo | Motecta binis vocibus concinenda cum basso ad organum ... liber secundus. (Venezia: stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni) [F817] | In Ecclesia Magnae Domus Venetiarum. MODERATORE |
| 1617 | Finetti, Giacomo | Sacrarum cantionum ternis vocibus cum basso ad organum ... liber quartus ... secunda impressione. (Venezia: stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni) [F823] | In Ecclesia Magnae Domus Venetiarum Moderatore |
| 1618 | Finetti, Giacomo | Il primo libro de concerti a quattro voci con il basso continuo per l'organo ... quinta impressione. (Venezia: stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni) [F819] | Maestro di Cappella nella Gran Chà di Venetia |
| 1618 | Finetti, Giacomo | Salmi a tre voci ... con il basso per l'organo (Venezia: stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni) [F827] | MAESTRO DI CAPELLA Nella Gran Chà di Venetia |

segue

| Year | Composer | Title and Publication Data [with RISM number] | Composer identification |
|------|-------------------------|---|---|
| 1618 | Stella, Fra Andrea | Ad completorium una cum antiphonis, et litaniis Mariae Virginis octonis vocibus concinendum una cum basso pro organo ... (Venezia: Giacomo Vincenti) [S5730] | A FRATRE ANDREA STELLA VENETO Ord. Min: Conv. |
| 1620 | Finetti, Giacomo | Sacrae cantiones binis vocibus concinende. Cum basso ad organum. Liber tertius. Quarta editio. (Venezia: stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni) [F820] | IN ECCLESIA MAGNÆ DOMVS VENETIARVM MVSICES MAGISTRI. |
| 1621 | Finetti, Giacomo | Motecta binis vocibus concinenda cum basso ad organum ... liber secundus. Quinta impressio. (Venezia: Sub Gardani Signo apud Bartholomeum Magni) [F817] | In Ecclesia Magnæ Domus Venetiarum Moderatore |
| 1621 | Finetti, Giacomo | Sacrarum cantionum ternis vocibus cum basso ad organum ... liber quartus ... secunda impressio. (Venezia, Gardano / Bartolomeo Magni) [F824] | In Ecclesia Magnæ Domus Venetiarum Moderatore |
| 1622 | Finetti, Giacomo | Corona Mariae quatuor concinenda ... Liber quintus. (Venezia: Bartolomeo Magni) [F831] | In Aede Sacra Magnae Domus Venetiarum Musices Magistro |
| 1625 | -- | motets by Giacomo Finetti and Andrea Stella in Ghirlanda Sacra scielta da diversi eccellentissimi compositori de varii motetti a voce sola libro primo opera seconda per Leonardo Simonetti ... (Venezia: Gardano) [1625 ²] | molto Reverendo Signor D. Giacomo Finetti Maestro di Capella nella gran Casa in Venezia Molto Reverendo Padre Andrea Stella |
| 1628 | Finetti, Giacomo | Psalmi ad vespervas in solemnitate sanctissimi Corporis Christi decantandi octo vocibus variis modis elaborati una cum basso ad organum ... quibus adduntur duo cantica Beatae Virginis. Secundo impressum. . (Venezia: Sub Signum Gardani appud Bartholomeum Magni) [F814] | In Ecclesia Magnæ Domus Venetiarum Moderatorem. |
| 1629 | Finetti, Giacomo | Salmi a tre voci ... con il basso per l'organo. Tertia impressio. (Venezia: stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni) [F828] | MAESTRO DI CAPELLA Nella Gran Chà di Venetia. |
| 1697 | Urio, Francesco Antonio | Salmi concertati a tre voci con violini a beneplacito ... Opera seconda (Bologna: Marino Silvani) [U107] | Mastro di Capella nella Chiesa dei Frari di Venetia |

SUMMARY

Utilizing a variety of documents and musical sources, this article attempts a reconstruction of the personnel and function of the cappella of the great Conventual Franciscan house of Santa Maria Gloriosa dei Frari of Venice. Maestri di cappella, organists, and singers are investigated, as well as those designated by the order as maestri di musica. Also considered are the functions performed by the musicians for the convent and for associated confraternities, as well as service by members of the cappella for other institutions. Finally, the musical repertory is briefly examined through the evidence of musical publications of musicians associated with the Frari.

Keywords: Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venice.

ANNE SCHNOEBELEN

**NEW TRENDS IN MASSES
BY THREE PADUAN COMPOSERS
FROM THE EARLY 17TH CENTURY**

This paper discusses printed masses in the stylistic context of the early 17th century by three Franciscan composers connected to the Basilica of S. Antonio di Padova: Amadio Freddi, a singer at the basilica and later *maestro di cappella* from 1634 at the Padova cathedral; Leandro Gallerano, Brescian by birth and *maestro* at S. Antonio in 1624; and Antonio Dalla Tavola, director of music at Montagnana near Padova, later *maestro* at S. Antonio in 1635¹.

In order to appreciate their particular works, it will be useful to review briefly the history of the mass as it can be determined from printed sources in northern Italy in these first four decades of the century. The development is marked by three trends: increasing stylistic variety, the growth of vocal virtuosity and the gradual introduction of instruments into the mass. In the first decade, the late Renaissance style of imitative counterpoint prevailed. Masses by Palestrina were being reprinted and in at least one case, a *partitura* is provided for organ and soprano². The Venetian syllabic antiphonal choral style was still prevalent in northern Italy. In contrast, there is Viadana's unique «Missa dominicalis» for one voice and basso continuo in 1607, perhaps the first printed mass to use figures in the basso continuo³. And the five-voice mass, with its possibilities for textural contrast, also becomes a strong presence. These works frequently contain sections marked «a quattro», «a tre» or «a due» indicating a reduction of texture and probably intended for soloists. Rhythmic and metric variety (triple vs.

¹ My thanks to Maurizio Padoan for providing the correct dates.

² GIOVANNI PIERLUIGI PALESTRINA, *Basso principale co'l soprano, del quarto libro delle messe a quattro e a cinque voci ... novamente fatto d'Alessandro Nuvoloni organista*, Eredi di Simone Tini, & Filippo Lomazzo, Milano, 1610. RISM P669. Organ parts in this decade and beyond are marked «basso principale», «basso seguente», «basso continuo» and «basso da sonare».

³ LODOVICO DA VIADANA, «Missa dominicalis» in *Concerti ecclesiastici a una, due, tre & Quattro voci ... libro secondo, op. XVII ...*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1607. RISM V1380, SD 1607/9.

duple) and musical elaboration of the liturgical text gradually intrude on the older polyphonic style. Notation changes from the prevailing white notation, mostly breves and semi-breves. It gradually shifts to predominantly black notation – minims and semi-minims in duple meter, with its concomitant florid writing. This notation marks the modern style, though white notation is still used for triple meter. Imitation masses are still plentiful, usually based on motets⁴, though sometimes on secular works⁵. Hexachord masses are still present⁶, as well as those called «sine nomine»⁷ and a few masses are labeled «della battaglia»⁸. Examples of these types persist through this period, though in ever declining numbers.

In the second decade, works with the title «messa concertata» or «messa in concerto» appear for the first time, indicating the clear distinction between sections for *soli* and *tutti*. Such works are often distinguished from «messe da cappella» for full choir, often with organ. Radical style changes begin to appear: for example, an extraordinarily virtuosic «Amen» in the Gloria of a 1617 mass by Giovanni Valentini⁹. A mass by Bentivoglio Levà from 1619 is intriguingly titled «Messa ariosa», containing lengthy vocal melismas throughout. The composer thoughtfully provides a substitute, much simpler setting of the Agnus Dei «per facilitar il canto»¹⁰. A mass by Adriano Banchieri in 1619 includes a passage in recitative style which he labels «musica recitata»¹¹. In his instructions for performance, he urges the organist to observe the very slow tempo (*misura a larghissimo*) of this passage¹².

⁴ E.g. GIUSEPPE BELLONI, «Missa ecce sacerdos» based on the motet «Ecce sacerdos magnus» in the same collection. *Messa e motetti a sei voci con il basso principale... opera quinta...*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1606. RISM B1794.

⁵ E.g. ANTONIO MORTARO, «Missa in quel bel naso», *Missarum, atque sacrarum cantionem novem vocibus. Liber tertius...cum parte organica*, Ricciardo Amadino, Venezia, 1606. RISM M3747.

⁶ E.g. BENEDETTO PALLAVICINO, «Missa ut re mi fa sol la», *Liber primus missarum... quatuor, quinque & sex vocibus*. Ricciardo Amadino, Venezia, 1603. RISM P770.

⁷ E.g. FRANCESCO SORIANO, «Missa super voces musicales», «Missa sine titulo», *Missarum liber primus*. Giovanni Battista Robletti, Roma, 1609. RISM S3982.

⁸ E.g. GIROLAMO BARTEI, «Messa della battaglia», *Missae octonis vocibus, liber primus ...* Bartolomeo Zannetti, Roma, 1608. RISM B1061.

⁹ GIOVANNI VALENTINI, «Missa prima», *Missae concertatae ...* Giacomo Vincenti, Venezia, 1617. RISM V89.

¹⁰ BENTIVOGLIO LEVÀ, «Messa ariosa del secondo tono», *Messe, et motetti concertati a tre, & a quattro voci co'l suo basso continuo per sonar nell'organo, o altro simile istrumento ...* Giacomo Vincenti, Venezia, 1619. RISM L2166. Modern edition in ANNE SCHNOEBELEN, ed., *Seventeenth-Century Italian Sacred Music I*, Garland Publishing, New York, 1995, pp. 215-274.

¹¹ ADRIANO BANCHIERI, «Terza messa corrente a quattro», *Sacra armonia a quattro voci e suono dell'organo ...* Stampa del Gardano, Venezia, 1619. RISM B810.

¹² «A questo essendovi l'Organo, reuscirà più pieno è più grata all'udito & per essera musica recitata s'osservi la misura a larghissima...».

Shorter note values are now frequent, along with dotted-rhythm figures and virtuosic melismas. Variety is the keyword in these modern-style masses, largely achieved by juxtapositions of polychoral antiphony, homophonic *tutti* passages, duets or terzets in florid style and some instrumental *sinfonie*. Vocal lines grow ever more ornate and the *basso* emerges as a virtuoso voice, often given scalar melismas in an extended range.

Specific instruments other than organ begin to appear early in this decade. Alessandro Grandi's mass of 1610 calls for «clavecimballo, chitarone ò altro simile stromento» in addition to organ¹³. In 1615, an unusual mass by Giovanni Francesco Capello is based on two instrumental canzone by Antonio Mortaro, «La Bertozza» and «La Morona», and is among the first printed works to introduce independent instrumental music for unspecified instruments¹⁴. In Antonio Burlini's mass of 1615 he names the violin on its title page but the part-book is marked only «istrumento acuto», perhaps allowing for the possibility of *cornetto* in place of the violin¹⁵. In 1617, Camillo Cortellini in Bologna devised a system of underlining text to indicate where three trombones should accompany solo-voice parts, substituting for the three lower voices of a second chorus¹⁶.

Within this brief setting, we now turn to the first of the Antonian composers, Amadio Freddi. Paduan by birth, Freddi was a singer at the basilica di Sant'Antonio. In 1615 he was *maestro di cappella* at the Treviso Cathedral, was appointed to the cathedral in Vicenza in 1626, and returned to Padova as *maestro* at the Duomo in 1634. In 1616, he published a five-voice mass in the collection *Messa vespro et compieta à cinque voci col suo basso continuo aggiuntovi un violin, & cornet per le sinfonie, & per li ripieni*, printed in Venezia by Ricciardo Amadino¹⁷. Like Capello and Burlini in the previous decade, Freddi mixes instruments and voices in this mass and psalm collection. In fact, he is one of the first to print the mass in what will become the norm in the 1630s: five voices, violin, *cornetto* and organ. However, Freddi is more

¹³ ALESSANDRO GRANDI, *Il primo libro de motteti a due, tre, quatro, cinque & otto voci, con una messa a quatro accommodate per cantarsi nell'organo, clavecimballo, chitarone, ò altro simile stromento con il basso per sonare ...* Giacomo Vincenti, Venezia, 1610. RISM G3417, SD1610/6. Modern edition in SCHNOEBELEN, *Seventeenth-Century I*, pp. 119-166.

¹⁴ GIOVANNI FRANCESCO CAPELLO, «Missa ad votum», *Motetti et dialoghi a cinque, sei, sette et otto con sinfonie, ritornelli, et una messa nel fine; il tutto variatamente concertato, con voci, & instrumeti ... opera settima ...* Giacomo Vincenti, Venezia, 1615. RISM C906. Modern edition in SCHNOEBELEN, *Seventeenth-Century II*, pp. 1-36.

¹⁵ ANTONIO BURLINI, «Messa a concerto», *Messa, salmi, et motetti concertati a otto voci in due chori col basso continuo per l'organo & una parte per un violin per chi n'ha commodità. Opera ottava ...* Giacomo Vincenti, Venezia, 1615. RISM B5025.

¹⁶ CAMILLO CORTELLINI, «Missa Sancti Caroli», *Messe a otto voci ...* Giacomo Vincenti, Venezia, 1617. RISM C4171, CC4171.

¹⁷ Modern edition in SCHNOEBELEN, *Seventeenth-Century II*, pp. 37-102.

specific than the previous two composers, adding both violin and *cornetto* to the vocal ensemble «for the *sinfonie* and *ripieni*». In his advice to readers he writes,

«The reader is advised that the *Cornetto* and the *Violino* not only serve for the *Sinfonie* and to give some respite to the voices, so they will not have to sing all the time; but also to aid the *ripieno*, to accompany the voices, and for the relationship between them»¹⁸.

Thus the instruments serve two functions: as *sinfonie* that are integral to the structure and as *ripieni* that do not merely double the vocal line but play motivically related melodies to enhance it. Furthermore, Freddi introduces an instrumental «trio» texture into the mass in which the two melody instruments play short solo passages, followed by duets in thirds and sixths, supported by organ continuo – a favored combination for instrumental passages in the mass for several decades to come. The five-part vocal ensemble consists of *Canto*, *Quinto* (both in soprano clef), *Alto*, *Tenor* and *Basso*, to whom Freddi directs another important performance rubric. He is very specific regarding the *solì* and *tutti* passages. In his note he says,

regarding the places where all parts come together, while he knows the expert singers will easily be aware of such places, the others are warned with the word *tutti*¹⁹.

Indeed, the parts in the Gloria and Credo are clearly marked regarding the entrances of solo voices versus the entire ensemble.

The mass begins with an instrumental *sinfonia*, a forerunner of many later orchestral introductions to masses. Each of the treble instruments plays a simple melody, followed by a brief lively imitative passage that moves typically into thirds before its cadential formula. A similarly modest duet between *Canto* and *Quinto* initiates the Kyrie, followed by a brief *Alto-Tenore* duet at the Christe. A *Basso* solo, supported motivically and harmonically by the instruments, opens the second Kyrie, followed by a passage in imitation for all five voices. Instruments play a brief duet based on a *canzona*-like motive on four repeated pitches, a motive that provides materials for both voices and instruments in various combinations of solos, duets and full chords.

¹⁸ «Siate avvertiti, che'l Cornetto, & il Violino non solo servono per le Sinfonie, & per dar'alcuna quiete alle voci, onde non havessero à cantare del continuo; ma giovano altresì per Ripieno, per compagnia delle voci, & per la relatione, la quale tengono con esse loro». His meaning of «relatione» is not clear-perhaps it is a question of vocal intonation being aided by the instruments or controlling the proper entrances. (My thanks to Prof. Gregory Barnett for these suggestions).

¹⁹ «... haver luogo tutte l'altre parti, che concorrono alla Musica, si come da perito Cantore agevolmente sia conosciuto: & di questo ne siete ammonite con quella parola (Tutti) la quale troverete à luoghi determinati».

Similar vocal duets in several combinations open the Gloria. Some of Freddi's repetitions of both music and text depart from the strictly liturgical order, hinting at a formal design dictated by musical, rather than purely textual considerations.

Generally, instruments in the Gloria are less independent than in the Kyrie, but in the Credo they are restored to their more important role. In addition to harmonic support, they play an obbligato duet above the basso solo at «Genitum non factum». Between «Et homo factus est» and «*Crucifixus*» they play an extended *sinfonia* reminiscent of Monteverdi, which accentuates the emotional and theological climax of the Credo. At the close, instruments blend their motives with the voices in the final phrase, «Et vitam venturi saeculi, Amen». In the Sanctus, instrumental participation is similar to the Kyrie. Instruments, however, do not appear in the brief polyphonic Agnus Dei and there is no indication there of *solì* or *tutti*.

Thus the instrumental passages in this work provide coherent structure and allow for tonal and formal expansion on a modest scale. Innovative in 1616, Freddi's mass furnishes a model for masses with instruments for the next few decades.

Returning to the contextual review, in the third decade (1620-1630) many more works are designated as «*missa concertata*». Figured bass now appears in the majority of printed masses. Vocal style is ever more florid, with frequent appearances of sixteenth and even thirty-second notes in modern terminology. Syllabic declamation often uses short values for more rapid covering of text, especially in the longer movements. Triple-meter sections are cast in lively dance-like rhythm, always in white notation, with black to indicate *hemiola* patterns. Pictorial or dramatic word settings are now almost clichés. Festive or ceremonial masses call for varying combinations of violins, *trombe*, trombones and in one case even flutes²⁰. Flexibility of performance possibilities becomes the norm. For example in Brescia, Pietro Lappi publishes a mass in 1624 calling for a six-voice choir of soloists with organ only, a second choir marked «*ripieni per la cappella*», a third choir of *cornetti* or violins and a fourth choir of trombones. This allows the possibility of six to eighteen parts, instrumental or vocal, as desired²¹.

The second of our Antonian composers, Leandro Gallerano, a Brescian by birth, was *maestro di cappella* at Sant'Antonio in 1624. He published six *opere* containing masses. Among these are imitation masses based on madrigals and motets, some in *stile antico* and some

²⁰ SANTE PETRUCCI, «*Missa votiva Sanctae Mariae Virginis*», *Liber primus missarum quatuor vocum cum basso generali ... opus primum*. Alessandro Vincenti, Venezia, 1621. RISM P1657. In the Bassus Generalis is the note: «Sopra il Benedictus si canta il Motetto secondo l'ordine e si agiuntano due Violini ò flauti». However, this note may refer to a motet in place of the Benedictus of the mass.

²¹ PIETRO LAPPI, «*Missa Dixit Dominus*», *Messe secondo libro a 4. 5. & 6. Voci ... opera XIV ...* Bartolomeo Magni, Venezia 1624. RISM L694.

«*messe concertante*», most for five voices. However, the most progressive of his works is the 1629 publication *Messa e salmi concertati a tre, cinque, et otto voci aggiuntovi il terzo choro ad libitum...* published in Venezia by Alessandro Vincenti²². In an elaborate note to readers, «Dichiaratione, et modo di concertare la presente opera», he carefully spells out his intentions for performance in the *Messa à 8*:

The present work is composed for 3, 5, and 8 parts and the Third Choir will always serve *ad libitum* as *ripieno*; doubling it as one wishes with voices and instruments... The Kyrie and Gloria in excelsis is composed for 8 parts, that is, the First Chorus for five voices *di concerto* ...and the Second Choir for three instruments, that is, two violins and a *chittarone* or other instrument as desired; the Third Choir is *ad libitum*. The Credo, Sanctus, and Agnus are for 5 voices, that is the First Choir; the Second and Third Choirs serve *ad libitum*...²³.

Similar instructions continue for each psalm that follows.

In the Kyrie and Gloria, the instruments that form the second choir are considered essential, counted along with the five voices «*di concerto*» of Choir 1 in the eight parts of the mass. In the remainder of the mass, actually for five voices, only the concerted voices of the first choir are deemed essential. Instruments are considered *ad libitum* along with the third choir. Both groups thus serve as «*dispensabile ripieni*», a useful term coined by the late Jerome Roche in his seminal book, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*²⁴. If forces were available to reinforce the essential parts they could be used; if not, the music is adequate with just the concerted voices, at least in the Credo, Sanctus and Agnus Dei. While this practice marks a growing trend, it is somewhat unusual to suggest different performance possibilities among the various movements, as Gallerano does here.

Kyrie 1 begins with a brief five-measure *sinfonia* on a typical *canzona* rhythm. Voices quickly enter with a syncopated motive. Instruments punctuate spaces between vocal entries with brief cadential formulae. Kyrie 1 closes with a lengthy triple-meter section, largely homophonic, where the essential instrumental choir is reinforced by the *ad libitum* Choir 3. However, as Gallerano makes clear in his instructions, the instrumental group alone could just as well be the contrasting element, though without the text provided by the singers. After an ornate *Christe*

²² Modern edition in SCHNOEBELEN III, pp. 101-244.

²³ «... *La presente Opera, è à 3, 5. 8. & il Terzo Choro servirà sempre ad libitum per ripieno, dupplicandolo à beneplacito con voci, & instrumeti ... Il Kyrie, e Gloria in excelsis. è à 8, cioè il Primo Choro cinque voci di Concerto ...il Secondo Choro tre Instrumenti, cioè. Doi Violini, & un Chittarone, overo altro stromento come parerà; il Terzo Choro ad libitum. Il Credo. Sanctus. Agnus. È à 5. Cioè il Primo Choro; Il Secondo, e Terzo Choro serve ad libitum*».

²⁴ Clarendon Press, Oxford 1984.

in monodic style sung by soloists of Choir 1, Kyrie 2 returns to the music of Kyrie 1, rounding out the movement *abcb*. Such musical repetitions indicate the growing recognition by composers that, as the mass expands in length in the modern style, a formal structure is needed in addition to the text itself.

Indeed, the Gloria presents an unusual textual treatment for this period. After a chordal opening on «*Et in terra pax hominibus*», the two tenor voices (*Quinto 1* and *Tenore 1*) revert to the initial text traditionally sung in chant by the celebrant, «Gloria in excelsis Deo». The duet, reminiscent of sacred duets by Monteverdi, is set in triple meter and punctuated by brief instrumental ritornelli. Several other similar text displacements occur in this movement.

Similarly, the Credo opens with the usual «*Patrem omnipotentem*», but once again, the two tenor voices interject the celebrant's «Credo, Credo», then continue with the text. As the text unfolds, the «Credo» motive is periodically reiterated, including at the «*Et incarnatus est*»²⁵. Since the instrumental choir functions as «dispensable *ripieno*» there are no *sinfonie* in the Credo.

Thus Gallerano exhibits a rather independent approach to the revered texts of the Ordinary, and to the role of the instrumental ensemble. His work illustrates the flexibility of performance offered by many composers of this period. Typical of the mainstream composer of the late 1620s, he incorporates some progressive ideas but surrounds them with a more cautious use of traditional homophony and *cori spezzati* textures.

Because of the ravages of the plague in the 1630s and the resulting decimation of singers and instrumentalists, composers in the fourth decade (1630-1640) went to great lengths to provide alternative performance methods for sacred music. Part-books indicate which voices are necessary and which are optional for performance in various combinations. «*Messe concertate*» prevail, and when no solo parts are intended, the works are labeled «*messe da cappella*» or «*messe piene*». *Ripieni* choruses *a beneplacito* are included in several. Specific instruments are not frequently indicated in this decade, and when they are called for they can be omitted, even if they play independent *sinfonie*, for example as specified in Giovanni Battista Chinelli's mass of 1634²⁶.

Antonio Dalla Tavola, the third of the Antonian composers, served as *maestro di cappella* for the community of Montagnana in the Veneto

²⁵ A striking forerunner of Beethoven's use of «Credo, credo» in his *Missa Solemnis*.

²⁶ GIOVANNI BATTISTA CHINELLI, «*Messa concertata à 6 voci & 6 instrumenti*», *Messa à quattro, cinque, & otto voci, parte da capella & parte da concerto con il basso continuo per l'organo, con una posta nel fine, concertata à 6 voci, & 6 instrumenti, li quali si possono tralasciare, facendosi essa senza le sinfonie ...opera terza ...* Bartolomeo Magni, Venezia, 1630. RISM C2059. Instruments include violins, cornetto, alto, tenor and bass trombones and bassoon. Modern edition in SCHNOEBELEN IV, pp. 83-214.

in 1634. He was appointed *maestro* at the Basilica di Sant'Antonio in 1635. While in Montagnana, he published a book of masses in 1634 for three to eight voices and basso continuo, his only surviving sacred music, which he describes in his dedication as having been in his soul a long time²⁷.

The work contains five masses for a variety of voices, all with optional *organo se piace* except the last one: a «messa piena à otto non concertata». The first mass is a «messa à capella à quatro con l'organo», the simplest of the group, in which the organ continuo merely follows the lowest voice and is not figured. The brief setting contains no solo-like passages, but is cast in straightforward imitative texture in a narrow vocal range. There are a few modest scalar passages in quarter notes in the «*Et in terra*» as minimal embellishment, and almost no word repetition. In the «*Patrem omnipotentem*», the words «*resurrexit*» and «*resurrectionem*» feature ascending scales; «*ecclesiam*» receives a relatively long melisma in the tenor. But this is a typical example of a mass suitable for small choral forces and everyday use.

The next three masses are in the newer concerted style, for three and seven voices; five and eight voices; and six and eight voices respectively. I will focus on the mass for five and eight voices, in which the performance flexibility is indicated by the «*ad libitum*» rubric for the *Canto 2*, *Alto 2* and *Basso 2*, as well as the words «*voce o instrumento*» for all three of these optional voices. The five obligatory voices include a *Quinto* in tenor clef. In his «*Avvertimento*» at the top of the table of contents, he writes:

The Second Choir of the *messa concertata a tre, a cinque, and a sei*, will be a *benepiacito*; which can be sung and played conforming to the occasion, and it makes a more beautiful effect to have this chorus sing [these] few parts, for being real parts, than to leave them out²⁸.

In other words, the work is diminished somewhat without all eight voices.

This work is quite a contrast to the «*messa da cappella*». After an opening Kyrie in a (by now familiar) broad dotted-rhythm *topos*, a lively fugato ensues, undoubtedly intended for solo voices with its sixteenth-note figures laid out in imitation for all five voices. A *tutti* choral passage closes the Kyrie, flowing into the *Christe* which, after continuing the duple meter, quickly moves to a lilting section in triple meter. When the Kyrie returns, it features a solo duet for *Tenor* and *Alto*, clearly marked as such in the continuo part. After another *tutti*

²⁷ ANTONIO DALLA TAVOLA, *Messe à tre quatro cinque sei sette & otto voci ... opera prima ...* Alessandro Vincenti, Venezia 1634. RISM D820.

²⁸ «Il Secondo Choro della Messa concertata, à tre, à cinque, & à sei, Sara a benepiacito: quale si potra cantare, & sonare conforme all'occorenze, & fara piu bell'effetto il far dir alcuna parte del detto Choro: per esser parte reale, che il tralasciarle».

passage, the meter returns to duple, with octave-long rising scales in imitation for the four top voices, underpinned by the reiteration of the Kyrie *topos* in the remaining voices.

Gloria and Credo both set the celebrant's opening phrases, often omitted in printed masses. The full choral settings indicate that this is clearly a festive work intended for a celebratory occasion. The alternation of duple and triple meters provides contrast throughout all five movements. *Soli* and *tutti* passages are clearly marked in the continuo. There is a fair amount of both note and word repetition in the longer movements, almost a *stile concitato*, perhaps indicating limited compositional skills of Dalla Tavola. As is common by now, a brief chromatic passage colors the text «miserere nobis» in the Gloria. Occasional scalar melismas decorate certain traditionally evocative words. The two longer movements close with a brisk *fugato* for all eight voices, though it would work well enough for the five basic voices of Choir 1.

The last mass of this collection is named «messa a otto non concertata» and «messa piena». This work is not intended for soloists but rather for two CATB choirs which alternate briefly, then join together in full eight-voice homophony. All voices are required to complete the work—there is no *solitutti* or optional choir here. There is an unfigured essential organ continuo part, not marked *se piace*, as in the other masses. The mass is about half the length of the «messe concertate» in this collection. Most of it is set in duple meter, with only a few passages in triple, in contrast to the previous works discussed here.

Although Dalla Tavola is the least innovative of these three composers, his collection is valuable as a microcosm of the prevailing styles adopted by mass composers in the first half of the century. All three Antonian composers – Amadio Freddi, Leandro Gallerano and Antonio Dalla Tavola – were confident, even adventuresome, writing in both the new, flexible concerted style, with and without instruments, and in the older choral textures. Fortunately, they were specific in varying degrees with their directions to performers, allowing us a valuable glimpse into seventeenth-century sacred music performance practices in northern Italy.

SUMMARY

This paper discusses masses from the first third of the 17th century by three composers connected to the Basilica di Sant'Antonio di Padova: Amadio Freddi, singer for several years in this Franciscan institution and, from 1634 to 1643, *maestro di cappella* at Padova Cathedral; Leandro Gallerano, *maestro* at this basilica in 1624; and Antonio Dalla Tavola, *maestro* here from 1635. A brief review of the history of the mass from printed sources, decade by decade, precedes the discussion of each work. The period is marked by several trends in mass composition: stylistic variety, the adoption of the concerted style and the gradual introduction of instruments into the mass. Expansion of the mass form evolves

along with the concerted style, elements of vocal virtuosity and an enhanced role of instrumental music.

Another modern trend is the flexibility of performance possibilities. Gallerano and Dalla Tavola offer specific directions and varying numbers of voices and/or instruments to accommodate both small and large *cappelle* and festive or ferial masses. Gallerano's mass is especially enlightening with regard to performance practice. Freddi's work is innovative in its use of instruments to provide coherent structure and in his careful indications of *sol*i and *tutti* passages. Dalla Tavola's collection of five masses is a microcosm of the prevailing styles adopted by mass composers in the first half of the 17th century.

Keywords: Francescani, messa concertata, messa da cappella, messa piena, Antonio Dalla Tavola, Amadio Freddi, Leandro Gallerano, Basilica di Sant'Antonio Padova.

MICHELANGELO GABBRIELLI

GIULIO BELLI. CENNI SULLA VITA E SULLE OPERE NUOVI CONTRIBUTI*

I. FORMAZIONE E MAGISTERO

Prima di affrontare lo studio dei *Concerti ecclesiastici* di Giulio Belli sarà opportuno ripercorrere a grandi linee le tappe fondamentali del musicista francescano per meglio comprendere l'importanza della sua opera in generale e il ruolo che ebbe in alcuni degli ambienti del suo tempo. La piena valorizzazione e riscoperta di questo compositore, alle quali da anni mi dedico, appare oggi quanto mai opportuna per aggiungere un ulteriore, significativo tassello a quel fecondo periodo che si pone fra il secondo Cinquecento e i primi decenni del Seicento.

Mentre il luogo di nascita di Giulio Belli, l'allora castello di Longiano in Romagna, oggi cittadina in provincia di Forlì-Cesena, è sempre stato noto¹, non altrettanto lo era la data di nascita, collocata da alcuni studiosi del passato intorno agli anni 1545-1550, da altri studiosi successivi intorno al 1560. Vedremo più avanti che entrambe le date proposte non sono corrette. Giulio Belli vive la sua infanzia e la sua prima giovinezza in un ambiente umanistico particolarmente vivace e fecondo gravitante intorno alla famiglia Rangoni, signori del castello di Longiano, al cui seguito, in una data non precisata, sembra essere giunta la famiglia Belli². Niente sappiamo della sua prima formazione musicale, ma molti anni più tardi lo stesso Belli, nella lettera dedicato-

* Desidero ringraziare, per l'aiuto fornitomi riguardo alcuni dati bibliografici, la Dottoressa Paola Gibbin della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, e padre Franco Careglio, attuale responsabile della Biblioteca del Convento di S. Francesco di Bologna, per il reperimento e la consultazione di una parte importante del materiale di ricerca.

¹ È lo stesso Giulio Belli a specificare la sua patria d'origine nei frontespizi delle sue raccolte a stampa (v. *infra*). Oltre a questo esiste un'effigie del musicista, ritratto di profilo, in un tondo marmoreo all'interno del castello malatestiano di Longiano, ritratto che compare insieme ad altri medaglioni dedicati a illustri longianesi.

² Per notizie sulla vita culturale di Longiano nel Cinquecento e per tutte le altre notizie sulla vita e le opere di Giulio Belli rimando alla Bibliografia in calce al presente contributo.

ria, indirizzata al padre Filippo Gesualdo, ministro generale dei Minori Conventuali – figura di assoluto rilievo della storia dell’Ordine dei Frati Minori Conventuali e del primo periodo della Controriforma in Italia – del *Missarum sacrarumq. cantionum octo vocibus liber primus*, dirà di essere stato discepolo di Giovanni Tommaso Cimello³. È probabile che il suo apprendistato sotto la guida di Cimello, colto e apprezzato umanista, oltre che valente musicista e didatta, fosse dovuto alla temperie culturale nella quale era immersa Longiano sotto il governo dei Rangoni⁴. Peraltro non pare possibile che l’apprendistato di Belli con Cimello avvenisse a Napoli, come sostenuto da sempre; sembra infatti più probabile che egli si fosse recato da Cimello negli anni in cui questi operava a Roma – città nella quale quest’ultimo rimase almeno fino al 1569 dopo aver lasciato Napoli in data imprecisata. Può sembrare un periodo precoce per l’allora giovanissimo Belli, sebbene, come si vedrà, la sua data di nascita è da spostare indietro rispetto a quanto fino a ora creduto. Più probabile allora pensare che Belli avesse studiato con Cimello nel seminario di Benevento, dove il musicista campano insegnò dal 1571 al 1573. Peraltro la frase riportata nella lettera dedicatoria so-

³ IVLII BELLILONGIANENSIS/ECCLESIAE MAGNAE DOMVS/Venetiarum Musices Magistri./MISSARVM, SACRARVMQ. CANTIONVM/OCTO VOCIBVS./LIBER PRIMVS./Ad reuerendissimum P.M. PHILIPPVM Gesualdum/Min: Con: Generalem Ministrum./[Marca tipografica]/Venetiis apud Riciardum Amadinum./ M D X C V. Nella dedica Belli accenna al suo giovanile apprendistato presso Cimello in questi termini: «Quippe quem scias musicam hanc cognitionum & usum Neapoli accepisse à D. Cimelo, viro in omnibus ingenius artibus praestantissimo». Per un profilo su Giovanni Tommaso Cimello si veda *Cimello Tommaso*, «Dizionario Biografico degli Italiani», Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. XXV, Roma 1981, pp. 560-562. Decisamente più approfondito però è il profilo biografico che compare in <http://www.jongleurs.it/giovan-tomaso-cimello.html> (31.01.2010), che sulla base di documenti d’archivio, alcuni dei quali recentemente emersi, avanza nuove ipotesi e presenta nuove scoperte su avvenimenti e date riguardanti Cimello. Sull’importanza di Cimello quale didatta e compositore rimando a JAMES HAAR, *Lessons in Theory from a Sixteenth-Century Composer*, in Id., *The Science and Art of Renaissance Music*, Edited by PAUL CORNEILSON, Princeton University Press, Princeton 1998, pp. 149-175; Id., *Giovanthomaso Cimello as Madrigalist*, ibidem, pp. 239-267. Per notizie inerenti la vita e l’opera di Filippo Gesualdo rimando alla voce *Gesualdi, Filippo*, «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. LIII, Roma 1999, pp. 486-488.

⁴ Sui Rangoni signori di Longiano si veda POMPEO LITTA (ET AL.), *Famiglie celebri di Italia*, vol. VIII, [s.e.], Milano 1847, Tavola VI. Cf. anche VITTORIO SPRETI, «Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R°. Governo d’Italia compresi città, comunità, mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili e titolati riconosciuti», Edizioni Enciclopedia storico-nobiliare italiana, vol. V, [s.l.] 1932, pp. 601-603; [LUIGI RANGONI MACHIAVELLI], *Notizie sull’origine, feudi e titoli della famiglia Rangoni con alcune investiture, bolle e brevi contenenti la famiglia stessa, raccolte dal marchese Luigi Rangoni Machiavelli*, Eredi cav. Befani, Roma 1909; *Rangoni*, «Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti», Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. XXVIII, Roma 1935, p. 824; GIAN CARLO MONTANARI, *Guido Rangoni: un condottiero fra Evo Medio e Moderno*, Il Fiorino, Modena 2005.

pra citata non specifica la presenza di Belli a Napoli, ma dice solo che egli compì gli studi «cognitionum & usum Neapoli».

Ad ogni buon conto, nel 1579 il musicista entra nell'Ordine dei Frati Minori Conventuali nel convento di Longiano godendo da subito, sicuramente in virtù delle sue doti e del suo apprendistato presso un noto maestro del tempo, Cimello, appunto, di tutti i privilegi che l'Ordine garantiva per i Padri Maestri⁵.

Il primo incarico di Belli è a Imola in qualità di maestro di cappella del duomo, carica che ricopre dal 1582 al 1587; in seguito, dal 1590 alla prima metà del 1592, assume la direzione della cappella del duomo di Carpi. Per un breve periodo, nel 1591, sarà «praefectus musices» nel convento di S. Francesco a Bologna; l'occasione fu quella del Capitolo provinciale del suo Ordine.

Questi incarichi vedono Belli impegnato sul versante della composizione di musica sacra, ma la sua attenzione si estende anche al versante profano. Già negli anni del suo magistero a Imola Belli pubblica un primo libro di canzonette, riedito nel 1586, prima di una lunga serie di ristampe che accompagnerà tutta la sua successiva produzione, a riprova del successo che avranno le pubblicazioni del francescano. Immediatamente precedente alla sua nomina a maestro di cappella a Carpi è invece la pubblicazione di un primo libro di madrigali.

Ma particolarmente importante per la formazione musicale di Belli e per i rapporti che instaurerà da lì in poi, è il suo primo soggiorno ferrarese iniziato nel 1592 e durato fino ai primi del 1593. Testimonianza eloquente di questo periodo sono un secondo libro di madrigali e un secondo libro di canzonette. La seconda raccolta di madrigali, in particolare, denota la piena acquisizione da parte di Belli di quel linguaggio musicale raffinato ed elevato che proprio nella Ferrara dell'ultimo Cinquecento ebbe uno dei suoi centri di sperimentazione più importanti. È sempre in questo periodo che Belli si lega al conte Bonifacio Bevilacqua, che diverrà molto presto figura di primo piano della curia e della diplomazia romane, essendo nominato cardinale e successivamente venendo insignito del titolo di patriarca di Costantinopoli⁶. A Bevilacqua Belli dedicherà molte sue raccolte sia profane che sacre.

⁵ I Padri Maestri avevano il diritto generale di precedenza, due stanze, delle quali una adibita a studio l'altra come residenza, due conversi per il disbrigo delle varie incombenze, speciali sovvenzioni mensili per la propria attività e libri personali. Cf. P. LORENZO DI FONZO, *Studi, studenti e maestri nell'Ordine dei Francescani Conventuali dal 1223 al 1517*, «Miscellanea francescana», XLIV, 1-4 (1944 [ma stampa 1946]), pp. 167-195.

⁶ Su Bonifacio Bevilacqua rimando alle fonti storiche: [VALERIO SETA], *Compendio storico dell'origine, discendenza, attioni, et accasamenti della famiglia Bevilacqua*. Di f. Valerio Seta veronese teologo servita, Vittorio Baldini, Ferrara 1606; Id., *Genealogia della famiglia Bevilacqua*, Francesco Suzzi, Ferrara 1626; ANTONIO FRIZZI, *Memorie storiche della nobile famiglia Bevilacqua*, Reale Stamperia, Parma 1779; [LORENZO CARDELLA] *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa scritte da Lorenzo Cardella*

È possibile che proprio tramite il conte, Giulio Belli sia entrato in contatto anche con la famosa Accademia facente capo al conte Mario Bevilacqua di Verona, cugino di Bonifacio. Anche se non si hanno notizie dirette di una frequentazione veronese di Belli, è ragionevole pensare che le sue musiche venissero eseguite nell'ambiente gravitante intorno al conte Mario Bevilacqua⁷. Peraltro non sappiamo quale fosse il motivo che condusse Belli nella raffinata Ferrara di Alfonso II d'Este ad assumere l'incarico che il musicista dovette ricoprire durante questo primo soggiorno ferrarese⁸.

Per un anno circa, almeno dalla seconda metà del 1593 alla seconda metà del 1594, Giulio Belli è maestro di cappella nel duomo di Faenza. Sarà qui che probabilmente conoscerà e avrà come allievo Giovanni Battista Spada che divenuto virtuoso suonatore di cornetto darà pubblica prova di gratitudine al suo maestro nel momento in cui pubblicherà la ristampa del *Libro de' passaggi ascendenti et discendenti di grado per grado* (Alessandro Vincenti, Venezia, 1624; v. *infra*). Certo non una grande e particolarmente famosa cappella, quella di Faenza, ma dotata comunque in quegli anni di una buona compagine vocale e strumentale

parroco dei SS. Vincenzo, e Anastasio alla Regola in Roma, voll. V e VI, Stamperia Paggiarini, Roma 1793. Fonti moderne: BEVILACQUA, (BONIFAZIO), «Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi nella pietà, nelle arti, e nelle scienze colle loro opere, o fatti principali compilato dalle storie, e dai manoscritti originali da Luigi Ughi ferrarese», tomo primo, Eredi di Giuseppe Rinaldi, Ferrara 1804; rist. anastatica, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1969, pp. 59-60; BEVILACQUA, BONIFAZIO, «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. IX, Roma 1967, pp. 786-788; JAMES CHATER, *Reflections of Musical Glory: Bonifazio Bevilacqua as Poet and Patron*, in *Musicologia Humana. Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale* (Historiae musicae cultores. Bibliotheca, LXXIV), Edited by SIEGFRIED GMEINWIESER, DAVID HILEY, JÖRG RIEDLBAUER, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1994, pp. 233-250.

⁷ Ne è un indizio indiretto la raccolta curata da Filippo Nicoletti LA GLORIA MUSICALE/Di diuersi Eccellentissimi Autori: a cinque Voci./[Stemma]/In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino, 1592, dedicata al conte Mario Bevilacqua di Verona, nel quale compaiono tre madrigali di Giulio Belli. Sull'ambiente dell'Accademia di Verona e del conte Mario Bevilacqua rimando a ENRICO PAGANUZZI, *Mario Bevilacqua amico della musica*, in LANFRANCO FRANZONI, *Per una storia del collezionismo. Verona. la Galleria Bevilacqua*, Edizioni di Comunità, Milano 1970, pp. 143-158; LUCIANO PARENTI, *La biblioteca del conte Mario Bevilacqua (Verona 1536-1593) e la sua rilevazione compiuta da Ottavio Alecchi, 1704: la personalità del letterato veronese*, [s.e.], Verona 2003. Sull'ambiente dell'Accademia in epoca precedente si veda MARCO MATERASSI, «Origine et progressi dell'Accademia filarmonica» (Verona, 1543-1553): una rilettura, «Rassegna veneta di studi musicali», IV (1988), pp. 51-91.

⁸ Fra i frutti più significativi della produzione madrigalistica ferrarese di Giulio Belli sono i madrigali *Ha Laura il crin dorato* e *Invitto Alfonso* (seconda parte, *Suona, suona quinci tua fama*), rispettivamente a cinque e a sei voci, inseriti nel DI GIULIO BELLI/DA LONGIANO./IL SECONDO LIBRO DE MADRIGALI/A CINQUE ET A SEI VOCI./Nouamente composti, & datti in luce./[Marca tipografica]/IN VENETIA/Appresso Ricciardo Amadino./M D XCII, dedicato a Bonifacio Bevilacqua. È molto probabile che il primo dei due componimenti fosse pensato in onore di Laura Peperara. Il secondo di questi due madrigali è invece un chiaro omaggio ad Alfonso II d'Este.

e di una consolidata tradizione, con musicisti che venivano chiamati anche altrove⁹.

Forse già nella seconda metà o alla fine del 1594 Giulio Belli si trasferisce a Venezia dove ricopre il prestigioso incarico di maestro di cappella nella basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari, la Ca' Grande, come attesta il frontespizio della sua prima raccolta sacra frutto della sua attività veneziana, il già citato *Missarum sacramq. cantionum octo vocibus liber primus* edito nel 1595. Certamente rimase nel suo incarico fino al 1596, poiché in quello stesso anno è maestro di cappella nel duomo di Montagnana. Breve ma intensa e positiva esperienza della quale il musicista si ricorderà sempre¹⁰. Nel 1597 un altro incarico prestigioso: Giulio Belli è nuovamente a Ferrara come maestro di cappella dell'Accademia della Morte. Per quell'anno egli è infatti indicato come «Il Sig. Giullio [sic] Belli da Longiano, o come altri vogliono Romano»¹¹. Insieme a lui compare, sempre per il 1597, anche «Il Sig. Alessandro Grandi» che succederà proprio a Belli¹². Mette conto rilevare che in quell'anno, organisti dell'Accademia saranno Ercole Pasquini e, dopo l'allontanamento di questi, l'appena quattordicenne Girolamo Frescobaldi¹³. È quindi sicuro che Belli si trovasse ad operare con almeno uno di loro, se non con entrambi.

Forse già dalla fine del 1598, ma certamente agli inizi del 1599, egli si trovava a Osimo per ricoprire l'incarico di maestro di cappella nel duomo su espresso incarico del cardinale Antonio Maria Gallo¹⁴.

⁹ Cf. [ROSANNA BRIGHI] *La Cappella Musicale del Duomo di Faenza*, tesi di laurea. Relatore Prof. Giuseppe Vecchi, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Magistero, Laurea in Materie Letterarie, Anno Accademico 1968-1969.

¹⁰ Sulla cappella del duomo di Montagnana rimando a PIER PAOLO SCATTOLIN, *La cappella musicale del duomo di Montagnana (1592-1682). Profilo storico*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», XV-XVI (1999/2000), pp. 287-374.

¹¹ L'appellativo di «Romano» con il quale in questo documento è denominato Giulio Belli, potrebbe forse essere messo in relazione al suo apprendistato presso Cimello proprio a Roma? In questo caso si avrebbe un indizio in più sul suo soggiorno di studio giovanile non a Napoli – e dunque nemmeno a Benevento –, ma, come ho ipotizzato poco più sopra, forse a Roma, sebbene, come vedremo, eventualmente in età adolescenziale. Ritengo più probabile, tuttavia, che Belli possa avere studiato con Cimello all'epoca in cui questi si trovava a Benevento.

¹² Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Collezione Antonelli, Ms. n. 22, *Catalogo dei Maestri di Cappella dell'Accademia della Morte dal 1594 al 1683*. Alessandro Grandi sarà maestro di cappella all'Accademia della Morte dal 1597 al 1604. Cf. anche GIOVANNI PIERLUIGI CALESSI, *Ricerche sull'Accademia della Morte di Ferrara* (Biblioteca di «Quadrivium»), A.M.I.S., Bologna 1976, p. 59.

¹³ Cf. FREDERICK HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi* (Constellatio musica. Collezione di musica antica rinascimentale e barocca, 8), traduzione italiana di Roberto Pagano, L'EPOS, Palermo 2002, p. 41.

¹⁴ Si tratta di un altro importante personaggio con il quale venne in contatto Giulio Belli. Per un profilo biografico di Antonio Maria Gallo rimando alla voce Gallo, *Antonio Maria*, «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. LI, Roma 1998, pp. 704-706. Sulla cappella del duomo di Osimo si veda RICCARDO GRACIOTTI, *La cap-*

Ma anche qui il Longianese non restò a lungo, perché già nel 1600 era maestro di cappella del duomo di Ravenna dove rimase fino al 1603, anno nel quale ebbe lo stesso incarico nella cattedrale di Reggio Emilia succedendo forse a Tommaso Ludovico Grossi da Viadana. Dal 1603 al 1605 Belli è responsabile della cappella della cattedrale di Forlì e l'anno successivo, nel 1606, dopo essere tornato per breve tempo a dirigere la cappella della basilica dei Frari a Venezia, Belli assume la direzione della cappella della basilica del Santo a Padova, cappella che versava in difficile stato sia dal punto di vista musicale che da quello disciplinare. Mentre a Ravenna, dove pure Belli aveva trovato inizialmente una situazione non facile, era riuscito in poco tempo a rimettere in sesto la cappella del duomo e a trovarsi in un ambiente che lo onorò e con il quale rimase in contatto anche dopo aver lasciato la città, non altrettanto gli riuscì di fare a Padova, tanto che, stanco di una situazione che nonostante i suoi sforzi egli non riusciva a far progredire, decise di lasciare il suo incarico¹⁵. Peraltro il biennio padovano fu per Belli molto proficuo per la pubblicazione di nuove raccolte di musica sacra e per le numerose ristampe di opere pubblicate negli anni precedenti. Nel 1608 assunse l'incarico di maestro di cappella in S. Francesco ad Assisi, rimanendovi sicuramente fino al 1610.

Alla fine di quell'anno però viene chiamato in qualità di maestro di cappella nella cattedrale di Imola, esattamente là dove aveva iniziato il suo percorso artistico. Il conferimento dell'incarico prevedeva che Belli ricoprisse il posto di maestro di cappella fino al 1613; probabilmente però l'incarico non contemplava che rimanesse in carica per tutto il 1613, perché agli inizi di marzo di quell'anno infatti un altro atto notarile sancisce il conferimento dell'incarico a « Dominus Angelus Piracinus de Bononis, Clericus, pro uno anno proxime futuro incepto die 8 instantis mensis Martii »¹⁶, musicista certamente non del calibro di Belli. Forse il Longianese pensava ad altri incarichi in qualche sede meno periferica? O forse aveva problemi di salute che non gli permettevano di proseguire oltre la sua attività? Già la sua partenza anzi tempo da Osimo nel 1600 era stata motivata dal musicista con presunti motivi di salute¹⁷.

Certo dalla primavera del 1613 si perdono le tracce del musicista, la cui data di morte è sempre stata collocata fra il 1613 e il 1615 o attorno al 1621. In realtà esiste un documento che attesta che Giulio Belli morì a Imola il 15 dicembre 1613. Nel *Necrologio della Provincia*

pella musicale della cattedrale di Osimo (1548-1714) (Documenti e Regesti. Biblioteca di studi per la storia della musica, 4), Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 1996.

¹⁵ Sulla situazione della cappella del Santo a Padova fra Cinque e Seicento rimando ai titoli riportati in Bibliografia.

¹⁶ Riportato in LEONIDA BUSI, *Il P. G. B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII*, Nicola Zingarelli, Bologna 1891, p. 285.

¹⁷ Ravenna, Archivio Arcivescovile, prot. 80, p. 75. Lettera del vicario Fabio Tempestino all'Arcivescovo di Ravenna Buoncompagni in data luglio 1599.

bolognese di S. Antonio dei Frati Minori Conventuali, dattiloscritto redatto nel 1933 sulla base di numerose fonti d'archivio, leggiamo: «Religiosi defunti il 15 dicembre. A Imola moriva sessantenne il P. Giulio Belli di Longiano, insigne Maestro di Musica»¹⁸. È questa una fonte fino a ora ignorata da tutti i repertori bio-bibliografici che hanno ripreso supposizioni ricavate da una lettura non sufficientemente approfondita delle fonti (v. *infra*). Da essa si evince che Giulio Belli morì dunque il 15 dicembre del 1613 e che, avendo all'età della morte sessanta anni, sarebbe quindi nato nell'anno 1553.

Le numerose pubblicazioni e le altrettanto numerose ristampe delle sue opere – cui sono da aggiungersi un numero rilevante di composizioni inserite in raccolte miscellanee pubblicate in Italia e all'estero, oltre a diverse composizioni inedite custodite manoscritte in diverse biblioteche – sono la testimonianza più eloquente della perizia contrappuntistica e della qualità del magistero di Giulio Belli, qualità che gli vennero riconosciute anche in vita.

L'attività di Belli, nondimeno, dovette estendersi anche al di là dei suoi impegni istituzionali – ma forse a questi in qualche modo legati –, in particolare nell'ambito didattico. Oltre la testimonianza dovuta a Giovanni Battista Spada e l'inclusione di un brano di un allievo di Belli, Roberto Poggiolini, nei *Concerti ecclesiastici* (v. *infra*), sappiamo che a Ravenna Belli aveva fra i suoi incarichi anche quello di insegnare musica all'interno del seminario. Lo stesso magistero svolse anche a Osimo, città che fin dal 1592 era stata dotata di un seminario, con obbligo di residenza da parte dei seminaristi, per iniziativa di Antonio Maria Gallo, il dedicatario del *Sacrarum cantionum liber primus*, un'altra im-

¹⁸ La notizia della morte del musicista è riportata in P. TARCISIO STRAPPATI, *Necrologio della Provincia bolognese di S. Antonio dei Frati Minori Conventuali*, dattiloscritto datato Bologna, 3 novembre 1933, custodito nella Biblioteca del Convento di S. Francesco di Bologna [s.n.p.]. Questa fonte viene per la prima volta segnalata e citata – ma in modo incompleto e con l'indicazione errata dell'ubicazione del dattiloscritto – in [RITA ZACCARIA], *Giulio Belli e il suo magistero ravennate*, tesi di laurea. Relatore Prof. Giuseppe Vecchi, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Magistero, Laurea in Materie Letterarie, Anno Accademico 1972-1973, pp. 130-131, nota 123. Alcuni studiosi del passato avevano avanzato l'ipotesi che la morte del musicista romagnolo sarebbe avvenuta fra il 1613, data della prima edizione dei *Concerti ecclesiastici*, e il 1615, anno in cui appare la terza edizione dei *IVLII BELLII/LONGIANENSIS/ECCLESIAE MAGNAE DOMVS/Venetiarum, olim Musices Magistri./PSALMI AD VESPERAS/In totius Anni Solemnitatibus Octo Voc./Duoque Cantica Beatae Virginis:/TERTIA IMPRESSIONE/ [Marca tipografica]/STAMPA DEL GARDANO/IN VENETIA. M DC XV./Appresso Bartholomeo Magni*. Il termine «olim» veniva apposto nel caso che il compositore fosse ormai defunto. Ecco perché in passato si era ipotizzato che la morte di Belli potesse essere collocata fra il 1613 e il 1615. Sia questa ipotesi sia quella della presunta morte dopo il 1621 sono errate, come abbiamo visto. Sono dunque da rivedere le asserzioni contenute nella voce *BELLI GIULIO* nel *DEUMM*, nel *GROVE*² e nell'*MGG*² (v. Bibliografia) secondo le quali Belli sarebbe stato di nuovo, nel 1615, maestro di cappella alla Ca' Grande di Venezia per tornare, nel 1621, a Imola.

portante raccolta del Longianese (v. *infra*). Anche in questa raccolta è inserito un brano di un allievo di Belli, Antonio Righetti.

Esiste comunque una prova diretta dell'attività didattica di Giulio Belli che rimanda alle *Regole di contrappunto* conservate manoscritte nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna un tempo di proprietà di Giuseppe Ottavio Pitoni e da questi integrate e completate¹⁹.

II. I *CONCERTI ECCLESIASTICI*

II.1. *Descrizione della fonte*

L'ultima opera di Giulio Belli data alle stampe sono i *Concerti ecclesiastici*, silloge edita nel 1613, anno della morte del musicista. Essa comprende brani a due e a tre voci con il sostegno di un Basso per l'organo. Questo il titolo completo:

[Indicazione della parte inscritta nel fregio che orna il frontespizio] *CONCERTI/ ECCLESIASTICI/A DVE ET A TRE VOCL./Di Giulio Belli Maestro di Capella nella Cathedralre d'Imola/Nouamente Composti, & dati in Luce./ALL'ILLV.mo ET ECC.mo SIG. re IL SIG.re NICOLO/GVIDI BAGNO MARCHESE DI MONTE BELLO &c./[Marca tipografica]/ In Venetia AEre Bartholomei Magni MDCXIII.*

Come altre opere di Belli anche i *Concerti ecclesiastici* conobbero alcune ristampe, tutte apparse all'estero, segno evidente che la raccolta dovette riscuotere un certo successo anche Oltralpe²⁰. Se ne conoscono due edizioni: la prima venne edita a Francoforte nel 1621 per i tipi di Nikolaus Stein; la seconda uscì ad Anversa nel 1622 per i tipi di Pierre Phalèse. Questi i due frontespizi:

¹⁹ Oggetto di studio e di prossima pubblicazione da parte di chi scrive.

²⁰ Alcuni dei *Concerti ecclesiastici* di Belli vennero pubblicati in quattro raccolte miscellanee dedicate a composizioni per poche voci «cum basso continuo & generali», tutte editate all'estero, apparse fra il 1616 e il 1627 (cf. RISM 1616²; RISM 1622²; RISM 1623²; RISM 1627²). In tutte e quattro, insieme a brani di Belli (e di altri musicisti italiani) compaiono anche composizioni di Giacomo Finetti e, in una di esse, è edito anche un mottetto di Pietro Lappi (RISM 1623²). È questo un eloquente indizio di come il genere concertato per poche voci e strumento basso per il sostegno armonico, incontrasse molto favore all'estero e come alcuni musicisti fossero diventati rappresentativi di questo genere: fra di essi proprio Belli, Finetti e Lappi le cui composizioni per poche voci e strumenti saranno raccolte in un progetto editoriale unitario di ampio respiro curato da Nikolaus Stein nel 1621: si tratta del *TRIPARTITVS SS. CONCEN-/TVVM FASCICVLVS./Sive/TRIVM ITALIAE/LVCIDIS^s. SYDERVM/MVVICORVM, VT POTE: IACOBIFINETTI, PETRI LAPPI, & IVLII BELLI,/SS. Meditationes Musicae, Organistis, A-/lijsque diuini istius Studij Cultoribus, sum-/ma cum jocunditate maxumo-/perè profuturae./I. II. III. IV. V. VI. Vocum,/nunc primùm in Germania di-/volgatae./[Fregio]/ FRANCOVRTI,/ Curà & Impensà Nicolai Steinij./ M. DC. XXI.*

[Indicazione della parte]/CONCERTI/ECCLESIASTICI/A DVE ET A/TRE VOCL./Di Giulio Belli Maestro di Capella nella Cathe-/drale d'Imola/Nouamente Composti, & dati in Luce./[Marca tipografica]/Francofurti apud Nicolaum Steinium./Anno M. DC. XXI.

CONCERTI/ECCLESIASTICI/BINIS ET TERNIS/VOCIBVS./Cum BASSO Continuo ad Organum./AVCTORE/GIULIO BELLI/Magistro Musicae Capellae Cathedralis/Ecclesiae Imolensis./Nunc primum in Lucem editi./[Indicazione della parte]/[Marca tipografica]/ANTVERPIAE/EX Officina Petri Phalesij ad insigne/DAVIDIS REGIS./M. D. C. XXII.

Trattandosi di ristampe colpisce che nel frontespizio dell'edizione del 1621 appaia la dicitura «Nouamente composti», replicata peraltro in latino in quello dell'edizione del 1622 con «Nunc primum in Lucem editi». Entrambe sono comunque prive della lettera dedicatoria originale²¹.

Da questa, apposta ad apertura della prima edizione e datata 1° Aprile 1613, apprendiamo che i *Concerti ecclesiastici* avrebbero dovuto essere dedicati in un primo momento a Fabrizio Guidi da Bagno marchese di Montebello, ma per la sopraggiunta morte di lui vennero da Belli dedicati al figlio, Niccolò Guidi. Ancora una volta dunque l'attività di Giulio Belli era legata in qualche modo a un personaggio di spicco della nobiltà italiana²².

II.2. *Contenuto della raccolta*

I *Concerti ecclesiastici* si dividono in due parti: nella prima trovano posto quindici brani a due voci nella seconda tredici brani a tre voci. Ciascuna parte è conclusa da un pezzo strumentale, rispettivamente per cornetto e trombone la prima, per due cornetti o violini e trombone la seconda, entrambi supportati dal Basso per l'organo. La configurazione generale della raccolta è proposta nelle tabelle 1 e 2:

²¹ Si noti come nei frontespizi – in italiano nella prima edizione e in quella tedesca del 1621 – dei *Concerti ecclesiastici*, per la prima e unica volta il nome di Giulio Belli non è accompagnato dall'indicazione della città d'origine. Infatti in tutti i frontespizi delle sue raccolte a stampa il suo nome è sempre seguito dalla dicitura «da Longiano», nel caso di composizioni profane, o «longianensis» per quelle sacre. Nei frontespizi delle ristampe dei *Concerti* del 1621 e del 1622, Giulio Belli appare ancora nella sua qualifica di maestro di cappella nella cattedrale di Imola; in più entrambe le ristampe – come osservo più sopra – indicano le rispettive pubblicazioni come opera nuova e non come ristampa. Credo che questi due fattori abbiano contribuito più di altre considerazioni a postdatare erroneamente la morte di Belli al 1621 circa.

²² Su Fabrizio e Niccolò Guidi da Bagno rimando a POMPEO LITTA (ET AL.), *Famiglie celebri di Italia*, vol. XIV, Francesco Basadonna, Milano 1868, Tavola VII. Si veda anche, in forma più concisa, *Guidi da Bagno-Montebello*, «Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti», vol. XVIII, Roma 1933, pp. 250-252: 251.

Tabella 1 - Brani a due voci.

| BRANO | GENERE DI CANTUS | CATEGORIA MODALE/MODO* | ORGANICO** |
|-----------------------------------|------------------|------------------------|---|
| 1. <i>Tota pulchra</i> | mollis | Tritus in F/VI | Doi Soprani ò Doi Tenori |
| 2. <i>Paratum cor meum</i> | durum | Tetrardus/VIII | Doi Soprani, ouero Doi Tenori |
| 3. <i>Omnes gentes</i> | mollis | Protus in G/I(BO in D) | Duobus vocib[us]. Doi Soprani |
| 4. <i>Ascendit Deus</i> | mollis | Protus in G/I(BO in D) | Duobus vocib[us]. Doi Soprani |
| 5. <i>Canite tuba</i> | durum | Tritus in C/V | Duobus Voc[ibus]. Canto, & Basso |
| 6. <i>Sicut fluit</i> | mollis | Tritus in F/VI | Duobus vocibus. Basso & Soprano |
| 7. <i>O Maria</i> | mollis | Protus in G/II | Duobus vocib[us]. Canto, & Basso |
| 8. <i>O gloriosa Domina</i> | durum | Tetrardus/VIII | Duobus vocibus. Soprano, & Basso |
| 9. <i>O virum mirabilem</i> | mollis | Protus in G/II | Duobus vocib[us], Canto, & Tenore |
| 10. <i>Festivitas est hodie</i> | durum | Tetrardus/VII | Duobus voc[ibus], Canto, & Tenore |
| 11. <i>Cantabant sancti</i> | mollis | Tritus in C/V(BO in F) | Duobus Voc[ibus]. Canto, o Tenore, & Basso |
| 12. <i>Ego sum panis</i> | mollis | Protus in G/II | Duobus voc[ibus]. Tenore ouero falsetto & Basso |
| 13. <i>Lapidaverunt Stephanum</i> | durum | Tetrardus/VIII | Tenor aut Cantus Duobus Voc[ibus]. Tenore o falsetto, & Basso |
| 14. <i>Cantabo Domino</i> | durum | Tetrardus/VII | A 2. Del Molto Illu[stre] Sig[nor] Cau[aliere] Roberto Poggiolini. Cantus aut Tenor |
| 15. <i>Canzone a due</i> | durum | Tetrardus/VII | |

* BO = Basso per l'Organo

** Nella tabella vengono riportate le diciture così come compaiono nel libro-parte del Canto I dell'edizione del 1613.

Tabella 2 - Brani a tre voci.

| BRANO | GENERE DI CANTUS | CATEGORIA MODALE/MODO | ORGANICO |
|---|------------------|-------------------------|---|
| 16. <i>Estote fortes in bello</i> | mollis | Tritus in F/VI | Tribus voc[ibus]. Doi Soprani, & Basso |
| 17. <i>Ave Virginum gemma Catherina</i> | mollis | Protus in G/I | Tribus voibus. Doi Soprani & Basso |
| 18. <i>Cum complerentur</i> | mollis | Tritus in F/V (BO in C) | Tribus voc[ibus]. Doi Soprani, & Tenore |
| 19. <i>Regina caeli</i> | mollis | Tritus in F/VI | Tribus vocib[us]. Doi Soprani, & Tenore |
| 20. <i>O Christi martir</i> | mollis | Protus in G/II | Tribus voc[ibus]. Doi Soprani, & Tenore [nel libro-parte del Basso la dicitura è preceduta dall'indicazione: Tenor Seu Baritonus] |
| 21. <i>Duo Seraphim</i> | mollis | Tritus in F/VI-V | Tribus Voc[ibus]. Doi Soprani, & Tenore |
| 22. <i>Ave Maria</i> | durum | Protus in D/I | Tribus voc[ibus]. Canto, Alto, & Tenore |
| 23. <i>Cantantibus organis</i> | durum | Protus in D/I | Tribus vocibus. Canto, Alto, & Tenore |
| 24. <i>Tribus miraculis</i> | mollis | Protus in G/I | Tribus voc[ibus]. Alto, Tenore; & Basso |
| 25. <i>O admirabile commercium</i> | mollis | Tritus in F/V | Tribus vocibus. Alto, Tenore; o Soprano, & basso |
| 26. <i>Hodie Christus natus est</i> | mollis | Tritus in F/V | Tribus voc[ibus]. Alto, Tenore; ò Soprano, & Basso |
| 27. <i>Dedisti Domine</i> | mollis | Protus in G/I | Tribus vocib[us]. Doi Alti, & vno Basso |
| 28. <i>Canzone a tre</i> | durum | Tetrardus/VII | |

Nell'edizione del 1613 vi sono alcune discrepanze fra i numeri di pagina riportati nella *Tavola Delli Concerti à due, & à Tre voci* e l'impaginazione effettiva dei libri-parte; sporadici errori si riscontrano anche nei libri-parte delle successive ristampe. Di tutti questi non se ne dà conto in questa sede.

III. CARATTERISTICHE GENERALI

III.I. *Testi*

I testi dei *Concerti ecclesiastici* sono tratti dalla liturgia e dalle Sacre Scritture²³. Si possono distinguere quattro gruppi:

- 1) mottetti di lode e ringraziamento (nn. 2, 6, 14, 21);
- 2) mottetti per le solennità dell'anno liturgico (nn. 3, 4, 5, 11, 12, 16, 18, 24, 25);
- 3) mottetti per le festività della Vergine (nn. 1, 7, 8, 10, 19, 22);
- 4) mottetti per le festività dei santi (nn. 9, 13, 17, 20, 23, 27).

Le fonti testuali del primo gruppo sono i Salmi per i nn. 2 e 14 (rispettivamente passi tratti dai Salmi 108 e 104), un'antifona per i vesperi della quarta domenica d'Avvento per il n. 6, e un passo del Libro del profeta Isaia per il n. 21. In quest'ultimo caso, dopo l'inizio, il testo prosegue con una libera parafrasi.

All'interno del secondo gruppo il testo dei brani 3-4, tratto dal Salmo 47, fa parte della liturgia della Domenica della Palme, ma la sua seconda parte, *Ascendit Deus in júbilo*, riguarda la festa dell'Ascensione. Per quanto attiene agli altri pezzi, il n. 5 è relativo al periodo d'Avvento (antifona per i vesperi della quarta domenica d'Avvento), il n. 11 alla festa d'Ognissanti (la parte iniziale è tratta dall'Apocalisse, poi prosegue con una parafrasi), il n. 12 al periodo di Pentecoste (antifona al *Magnificat* per i vesperi della feria quarta del Tempo d'Avvento), il n. 16 al Commune degli Apostoli e degli Evangelisti (antifona al *Magnificat* per i secondi vesperi), il n. 18 alla solennità di Pentecoste (un passo tratto dagli Atti degli Apostoli ripreso come responsorio per il Notturmo), il n. 24 alla solennità dell'Epifania (antifona al *Magnificat* per i secondi vesperi) e il n. 25 alla celebrazione della Circoncisione (antifona per i secondi vesperi).

I mottetti del terzo gruppo hanno per testi il Cantico dei Cantici (nn. 1 e 7), l'inno di tradizione francescana *O gloriosa Domina*, i cui primi quattro versi sono quelli dell'omonimo inno di Venanzio Fortunato (n. 8), *Festivitas est hodie*, un breve testo non tratto dalle Sacre Scrit-

²³ Per l'individuazione specifica delle fonti testuali, come per tutti gli altri aspetti, rimando all'apparato critico dell'edizione moderna dei *Concerti ecclesiastici* da me curata, attualmente in preparazione per il Corpus Musicum Franciscanum.

ture o dalla liturgia (n. 10), l'antifona *Ad completorium* delle domeniche del Tempo di Pasqua, *Regina caeli* (n. 19) e una parte del racconto dell'Annunciazione tratto dal Vangelo di Luca e dal prologo del Vangelo di Giovanni (n. 22).

Le festività dei santi raggruppate nel quarto gruppo riguardano quella di S. Francesco d'Assisi (n. 9, antifona al *Magnificat* per i secondi vesperi dell'*Ufficio ritmico di S. Francesco d'Assisi* di Giuliano da Spira²⁴), di S. Stefano (n. 13, testo tratto dagli Atti degli Apostoli), di S. Caterina vergine e martire (n. 17, antifona al *Magnificat* per i secondi vesperi per la festività di S. Caterina dell'Ufficio dell'Ordine dei Frati Predicatori), di S. Cristoforo (n. 20), di S. Cecilia (n. 23, antifona per la celebrazione dei secondi vesperi) e di S. Clemente (n. 27, antifona al *Magnificat* per i secondi vesperi).

Dedisti Domine è l'unico mottetto di tutta la raccolta a non proporre una invocazione specifica a un particolare santo, nonostante che il testo sia quello dell'antifona al *Magnificat* per la celebrazione dei secondi vesperi per la festività di S. Clemente. Lo spazio che dovrebbe accoglierne il nome ha comunque un passaggio ritmico che richiede di per sé una parola di tre sillabe; è possibile che in questo caso Belli pensasse a più destinazioni, o semplicemente avesse concepito il brano come un pezzo valido per più occasioni celebrative²⁵. Non è da escludere che, oltre a prestarsi alla celebrazione di più festività liturgiche, il mottetto prevedesse l'invocazione a S. Cassiano a cui è dedicata la cattedrale imolese, festività che veniva celebrata con particolare solennità²⁶.

²⁴ A sua volta il testo di questa antifona è modellato sull'antifona *O ineffabilem virum per quem nobis tanta miracula coruscant* del secondo Notturmo dell'Ufficio di S. Martino di Tours. Edizioni moderne in FRA GIULIANO DA SPIRA, *Vita e Ufficio Ritmico di San Francesco d'Assisi* (Bibliotheca Franciscana Sanctorum, III), Traduzione e note di P. ELIODORO MARIANI O.F.M., LIEF, Vicenza 1980, p. 112; FR. IULIANUS DE SPIRA, O.F.M., *Vita et officium Rhythmicum S. Francisci assisiensis accedunt Missae et Sequentiae antiquae* edite a pp. Collegi S. Bonaventurae (Editio minor), ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas, Florentiae (Firenze-Quaracchi) 1936, p. 87; P. GIUSEPPE ABATE dei Frati Minori Conventuali, *La Leggenda napoletana di S. Francesco e l'Ufficio rimato di Giuliano da Spira secondo un codice umbro*, Casa Editrice Franciscana, Assisi 1930, pp. 79-80. Uno studio specifico sulla veste musicale dell'Ufficio di Giuliano da Spira si trova in FR. ELISEUS BRUNING O.F.M., *Giuliano da Spira e l'Ufficio ritmico di S. Francesco*, «Note d'Archivio per la Storia Musicale», 1-4 (1927), pp. 129-202.

²⁵ Chiaramente si deve anche tener conto della possibilità di frazionare i valori ritmici in corrispondenza di un eventuale nome con più di tre sillabe.

²⁶ L'atto notarile riguardante l'assunzione di Giulio Belli come maestro di cappella del duomo di Imola riporta fra l'altro: «[...] dictus R. P. Fr. Julius, ut supra praesens, pro parte sua promisit ut dicitur, far bona musica et cantare tutti quelli giorni che si suole cantare tanto ordinarij quanto straordinarij et alle processioni, et secondo quello hanno fatto gli altri maestri di Capella, et in specie il giorno di S. Cassiano far più bona musica delli altri giorni festivi per essere festa principale di detta Chiesa». Imola, Archivio Capitolare, Libro del Sindaco, n. LXXIX alla data; riportato parzialmente in BUSI, *Il P. G. B. Martini*, pp. 284-285.

Il primo dei brani a tre voci, *Estote fortes in bello*, si può considerare una sorta di «firma», in virtù del fatto che il termine «bello» è un chiaro riferimento al cognome «Belli». Nella produzione del Longianese c'è un altro precedente di questo tipo: il *Liber Primus* delle messe a cinque voci contiene infatti, nella sua prima edizione, la *Missa «Estote fortes in bello»*, una messa-parafrasi incentrata sull'omonima antifona gregoriana²⁷.

Cantabo Domino, collocato in coda ai brani a due voci, è di Roberto Poggiolini, allievo di Adriano Banchieri. Suo è un madrigale letterario celebrativo in lode di Banchieri all'inizio della seconda edizione della *Cartella musicale*²⁸; lo stesso si ritrova nella *Moderna pratica musicale*, scritto aggiunto alla terza impressione della *Cartella musicale* del monaco olivetano²⁹. Banchieri accolse inoltre un mottetto del suo allievo nel

²⁷ IVLII BELLI/LONGIANENSIS/ECCLESIAE CATHEDRALIS/Imolae Musices Magistri./Missarum cum Quinque vocibus/LIBER PRIMVS./[Stemma]/Venetijs Apud Angelum Gardanum/M.D.LXXXVI. La prima messa della raccolta è la *Missa «Musarum splendor»*, un evidente omaggio al destinatario della raccolta, Alessandro Musotti, vescovo di Imola. La *Missa «Estote fortes in bello»* è la seconda. Credo si possa scorgere in questa sequenza un intento retorico ben calibrato: all'omaggio al destinatario, evocato ad apertura di libro con la prima messa della raccolta, segue il riferimento piuttosto esplicito all'autore, riferimento celato nel titolo della seconda messa, la *Missa «Estote fortes in bello»*, appunto. Nelle successive edizioni di questa raccolta (si ebbero tre ristampe, rispettivamente nel 1597, nel 1603 e nel 1604, tutte per i tipi di Gardano), la *Missa «Estote fortes in bello»* è sostituita dalla *Missa «Vestiva i colli»*, una messa-parodia basata sul celebre madrigale di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Credo che anche in questo si possa individuare un chiaro intento retorico: al posto della messa che appone una sorta di firma ideale alla prima edizione della raccolta, Belli si cimenta con un madrigale celebratissimo, evidentemente per dispiegare la propria perizia contrappuntistica e affermare così la propria autonomia artistica nel momento in cui aveva già raggiunto una buona fama, tanto da essere richiesto in alcune delle più importanti cappelle e istituzioni religiose dell'Italia del Nord. In questo modo Belli era conscio di inserirsi nell'alveo di una compagine di compositori di primissimo ordine che avevano composto analoghi lavori sul celeberrimo madrigale di Palestrina. Sulla fortuna delle messe composte sui motivi del madrigale *Vestiva i colli* di Palestrina si veda HANS JOACHIM MOSER, «*Vestiva i colli*», «Archiv für Musikforschung», IV (1939), pp. 129-156; ANTONIO DELFINO, *Due appunti in margine a «Vestiva i colli»*. 1. *Il 'caso' di Tomás Luis de Victoria*. 2. *Per una bibliografia di «Vestiva i colli»: le messe-parodia*, in Ruggiero Giovannelli «*Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palestrina e Velletri, 12-14 Giugno 1992)* (Musica e Musicisti nel Lazio), a cura di CARMELA BONGIOVANNI e GIANCARLO ROSTIROLA, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina 1998, pp. 477-486.

²⁸ LA CARTELLA/DEL R. P. D. ADRIANO/BANCHIERI/*Organista di S. Michele in Bosco./ Vtile a gli figliuoli, & principianti, che desiderano con fa-cilita imparare sicuramente il CANTO/FIGVRATO./Nuouamente reuista, & diligentemente ristampata.*[Marca tipografica]/IN VENETIA,/Appresso Giacomo Vincenti./M D C X., p. 3.

²⁹ MODERNA PRATICA MUSICALE/OPERA TRENTESIMA SETTIMA/DEL R. P. D. ADRIANO BANCHIERI/MONACO OLIVETANO/Prodotta dalle buone osseruazioni de gli Musici antichi, all'atto pratico de gli Compositori moderni./*Nouamente nella Terza impressione della Cartella, aggiunta dall'i-stesso Autore & Dedicata./Alla Santissima Madre Maria di Loreto./ CON PRIVILEGIO.*[Marca tipografica]/In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. 1613.

*Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*³⁰, pubblicato anch'esso nello stesso anno dei *Concerti ecclesiastici* di Belli e affine a questi per carattere e stile. Tale circostanza attesta un contatto di qualche tipo fra Belli e Banchieri del quale è una testimonianza indiretta la citazione che il monaco olivetano fa di Giulio Belli in diversi suoi scritti. In ordine di tempo Belli è citato nell'*Organo suonarino*³¹, nei *Duo spartiti al contrapunto*³², scritto

³⁰ TERZO LIBRO/DI NUOVI PENSIERI/ECCLESIASTICI,/Da cantarsi con vna, & due Voci in variati modi/nel Clauacembalo Tiorba, Arpichitarrone,/& Organo;/OPERA TRENTESIMA QUINTA/DEL R. P. D. ADRIANO BANCHIERI OLIVETANO/& Monaco Professo nell'Onoratissimo Monasterio/di S. MICHELE IN BOSCO,/Nuouamente composta, data in luce, & dedicata/ALL'ILLVSTRISSIMO, ET NOBILISSIMO/SENATO DI BOLOGNA./[Marca tipografica]/IN BOLOGNA, Per gli Heredi di Giouanni Rossi M.DC.XIII./CON LICENZA DE' SVPERIORI. ET PRIVILEGIO. Rist. anastatica (Bibliotheca musica bononiensis, IV/40), Arnaldo Forni Editore, Bologna 1969.

³¹ L'ORGANO/SVONARINO/DI ADRIANO BANCHIERI/BOLOGNESE./Entro il quale si pratica quanto occorre suole à gli Suonatori d'Organo,/per alternar Corista à gli Canti fermi in tutte le feste,/& solennità dell'anno./Trasportato, & tradotto dal Canto fermo fidelissimamente, sotto la guida/di vn Basso figurato suonabile, & cantabile, & con/intelligibile docilità diuiso in Cinque registri./[...]/OPERA TERZA DECIMA./CON PRIVILEGIO./[Marca tipografica]/In Venetia appresso Ricciardo Amadino. 1605., p. 39: «dirassi ancora che gl'otto [toni] sono quelli che nelle Chiese seruino per lodare Iddio/e che ciò vero sia ne fanno fede gl'Antifonarij Graduali, & altri libri di Canto/fermo, con l'autorità praticata fin al giorno d'hoggi, non ritrouandosi in luce/Salmi Magnificat ò altri Cantici figurati in alternatiua di canto fermo, che sia/superiore all'ottauo Tuono, si come scorgesi chiaro in Cipriano, Adriano, Asola/Chiozzotto, Lambardo, Pozzo, Quintiano, Viadana, Baccusio, Massaino,/Gastoldi, Belli, & io ancora ne gli miei Salmi a cinque voci, & tanti altri Com-/positori, gli quali per breuità tralascio». Rist. anastatica Arnaldo Forni Editore (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione II/31), Bologna 1978.

³² DVO SPARTITI/AL CONTRAPUNTO/In corrispondenza trà gli dodeci Modi, & otto Tuoni, sopra gli quali si pratica il metodo di fugare le Ca-/denze con tutte le resolutioni di Seconda, Quarta,/Quinta diminuta, & Settima, con le di loro Duplica-/te; come si trasportano gli modi per Voci, & Stro-/menti così acuti come graui; & per fine il modo di leggere ogni Chiaue di tutte le parti./ DEL R. P. D. ADRIANO BANCHIERI/MONACO OLIVETANO/ Nouamente in questa Terza impressione aggiunti/all'Opera dall'istesso Autore./[Marca tipografica] IN VENETIA, Appresso Giacomo Vincenti. M D C XIII. Fa parte della CARTELLA/MUSICALE/NEL CANTO FIGVRATO/Fermo & Contrapunto./DEL/P. D. ADRIANO BANCHIERI/Bolognese Monaco Olivetano./Nouamente in questa Terza impressione ridotta dall'an-/tica alla moderna pratica, & dedicata/ALLA SANTISSIMA MADONNA/DI LORETTO [sic]/CON PRIVILEGIO/[Marca tipografica]IN VENETIA,/Appresso Giacomo Vincenti MDCXIV., p. 147 [recte 139]: «Deve appresso il principiante compositore superare gli primi insegnamen-/ti, che se bene si rendono scabrosi, superati però rendono sommo contento & so-/disfazione. ne lasciero un Documento datomi nel principio de gli miei studi mu-/sicali, dall'industre compositore Oratio Vecchi; dissemi che volendo dilettere al/trui ricercasi prima dilettere a se stesso in componendo qualche gratiosa inuen-/tione di gusto, & spasso, si come há fatt'egli ne gli di lui nouelli studi con le sue va-/riate & dotte galanterie, simile osseruatione doppo lui, hanno hauuta il Marentio,/il Romano, Chiozzotto, Castoldi, Belli, Mortaro, Viadana & altri appresso; con che/tal studio, hanno preso vn sicuro p/esso [sic] sopra la spartitura, & in tutte le di loro ope-/re, seguitando con studio maggiore non solo hanno dilettrato a se stessi, ma vni/uersalmente a tutti gli professori, con molta lode, & credito loro.

aggiunto alla terza impressione della *Cartella musicale*, e nelle *Conclusioni nel suono dell'organo*³³.

Che i testi dei *Concerti ecclesiastici* di Belli potessero comunque essere adattati alle esigenze delle celebrazioni liturgiche e dei luoghi nei quali le musiche venivano eseguite – a riprova del loro successo – lo testimoniano i libri-parte dell'edizione del 1621 conservati nella Sächsische Landesbibliothek di Dresda. In essi molti brani, sia a due che a tre voci, riportano manoscritte modifiche testuali – oltre ad altre inerti il tempo liturgico o la solennità nelle quali eseguire i brani in questione – non sempre facili da decifrare, ma non per questo meno significative. Si tratta di una riprova di come esistesse una certa elasticità nell'adattare, a seconda dei casi, testi e musiche originariamente pensati per occasioni specifiche e che godevano ormai di una certa diffusione, a contesti liturgici diversi³⁴.

Alcuni dei testi dei *Concerti ecclesiastici* di Belli vennero musicati anche da Tommaso Ludovico Grossi da Viadana nei *Cento concerti ecclesiastici* del 1602³⁵. Sono i seguenti:

- | | |
|-------------------------------------|---|
| 1) <i>Paratum cor meum</i> | (<i>Cento concerti</i> n. 77, per Alto, Tenore e Basso) |
| 8) <i>O gloriosa Domina</i> | (<i>Cento concerti</i> n. 7, per Soprano) |
| 9) <i>O admirabile commercium</i> | (<i>Cento concerti</i> n. 68, per due Soprani e Tenore) |
| 14) <i>Cantabo Domino</i> | (<i>Cento concerti</i> n. 13, per Alto) |
| 18) <i>Cum compleveruntur</i> | (<i>Cento concerti</i> n. 28, per Tenore) |
| 19) <i>Regina caeli</i> | (<i>Cento concerti</i> n. 91, per Soprano, Alto, Tenore e Basso) |
| 21) <i>Duo Seraphim</i> | (<i>Cento concerti</i> n. 46, per due Soprani) |
| 26) <i>Hodie Christus natus est</i> | (<i>Cento concerti</i> n. 37, per Basso) |

Un'ipotesi che avanzo, destinata peraltro a rimanere priva di un qualsiasi riscontro, ma non per questo da scartare, sarebbe quella che

³³ CONCLUSIONI/NEL SVONO DELL'ORGANO./Di D. Adriano Banchieri Bolognese, Oliuetano, & Organista di S. Michele in Bosco./ Nouellamente tradotte, & Dilucidate, in/ Scrittori Musici, & Organisti Celebri./OPERA VIGESIMA./ALLA GLORIOSA VERGINE, /ET MARTIRE SANTA CECILIA/Deuota de gli Musici, & Organisti./DEDICATA/[Marca tipografica]/In Bologna, per gli Heredi di Gio. Rossi/M.D C VIII./Con licenza de' Superiori, p. 35: «& tal modo di cantare chiamasi alla semi-/breue, vsasi nelle compositioni di note negre, & allegre, co/me sono messe, vespri, & mottetti di Giulio Belli, & altri». Rist. anastatica (Bibliotheca musica bononiensis. Serie II/24), Arnaldo Forni Editore, Bologna 1981.

³⁴ Sul problema della manipolazione e dell'adattamento di testi di diversa provenienza nel mottetto del Seicento rimando al saggio di DANIELE TORELLI, «*Ecce dedi verba mea in ore tuo*»: fonti liturgiche e non nei testi del mottetto seicentesco, in *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, a cura di FEDERICA NARDACCI, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 2010, pp. 679-704.

³⁵ CENTO/CONCERTI/ECCLESIASTICI./A Vna, a Due, a Tre, et 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 tipografica]/IN VENETIA./Appresso Giacomo Vincenti. MDCLII. Alcuni di questi testi vennero ripresi, con nuova musica, nelle raccolte successive del Viadana.

Belli avesse deliberatamente voluto omaggiare Viadana, la cui raccolta, non dimentichiamolo, ebbe subito una larga eco, non soltanto in Italia, ma anche all'estero³⁶. Sarebbe abbastanza logico pensare a un voluto omaggio, da parte di Belli, a un musicista di chiara fama quale era Viadana, per lo più dello stesso Ordine religioso, sebbene appartenente a un altro ramo della famiglia francescana. In più è curioso constatare come in un'occasione le strade di Viadana e di Belli si siano incrociate in qualche modo. Nel febbraio del 1603 Giulio Belli venne infatti nominato maestro di cappella del duomo di Reggio Emilia, carica per la quale era stato interpellato, verso la fine del 1602, proprio Viadana. Non sappiamo peraltro se quest'ultimo abbia effettivamente ricoperto l'incarico³⁷. Già nei *Cento concerti ecclesiastici* di Viadana compaiono inserti strumentali per cornetto, violino e tromboni. Il cornetto come opzione al soprano nel mottetto a voce sola (Soprano) *Fratres, ego enim accepi a Domino* (n. 3: «Canto solo over Cornetto», recita la didascalia a inizio brano), due tromboni nell'*O bone Jesu, exaudi me*, per Tenore e due tromboni (n. 81) e tutti e tre nella *Canzon francese* (n. 104: violino, cornetto e due tromboni). Il carattere e la funzione dei due brani strumentali dei *Concerti* di Belli sono comunque diversi: al di là della loro collocazione in coda a ciascuna serie di mottetti, essi rivestono un ruolo completamente autonomo. Inoltre, la composizione di tali brani strumentali è molto probabilmente legata a circostanze, luoghi e persone ben definiti (v. *infra*).

Peraltro, ancora in ambito francescano, questa volta proprio fra i Minori Conventuali, vi era il precedente dei *Concerti ecclesiastici* di Luigi Balbi, pubblicati nel 1606, opera nella quale compare pure un brano strumentale a quattro parti³⁸; credo tuttavia che quest'opera, se conosciuta da Belli, sia stata marginale nella genesi dei *Concerti ecclesiastici* del Longianese, mentre invece un peso maggiore dovettero avere i *Sacri concerti* di Gabriele Fattorini³⁹, prima raccolta del genere in ambito sa-

³⁶ Altri due libri apparvero nel 1607 e nel 1609. A questi si devono aggiungere numerose ristampe e le edizioni curate da Nikolaus Stein a Francoforte nel 1609, nel 1610, nel 1613 e nel 1615 (quest'ultima uscita per i tipi di Wolfgang Richter per conto dello stesso Stein), delle quali quella del 1613 è un'edizione completa delle varie raccolte e quella del 1615 un'edizione dei soli concerti (cento) per voce sola ordinati per tipologia vocale.

³⁷ Cf. FEDERICO MOMPELLIO, *Lodovico Viadana musicista fra due secoli (XVI-XVII)*, («Historiae Musicae Cultores». Bibliotheca, XXIII), Leo S. Olschki Editore, Firenze 1967, pp. 21-22.

³⁸ ECCLESIASTICI/CONCENTVS/Canendi Vna, Duabus, Tribus, & Quatuor Vocibus, aut Organo, aut alijs quibusuis Instrumentis eiusdem/generis, & alij Quinq;, Sex, Septem, & Octo,/tum ad concertandum, tum ad voci-/bus canendum accommodati./ALOYSII BALBI VENETI/ECCLESIAE MAGNAE DOMVS/Venetiarum Musices Moderatoris./LIBER PRIMVS./[Marca tipografica]/VENETIIS,/Apud Alessandrum Rauerium. MDCVI.

³⁹ DI GABRIEL FATTORI-/NI DA FAENZA/I SACRI CONCERTI A DVE VOCI/Facili, & commodi da cantare, & sonare con l'Organo/à voci piene, & mutate à beneplacito de cantori/co'l

cro, apparsa nel 1600. Dalla dedicatoria della sua raccolta Fattorini afferma che da tempo le sue composizioni venivano eseguite a Faenza. È dunque possibile che Belli avesse conosciuto alcune di queste musiche nel periodo nel quale era maestro di cappella nella cattedrale di Faenza, prima ancora dunque della loro effettiva pubblicazione, prassi del resto normale all'epoca⁴⁰.

III.2. Modalità e tipi vocali

Le due parti dei *Concerti ecclesiastici* sono eterogenee quanto alle tipologie modali e ai generi nei quali sono scritti. Nella prima parte si alternano brani in *cantus mollis* ad altri in *cantus durum* e le tipologie modali sono più varie. Mentre nella prima parte dei *Concerti ecclesiastici* si equivalgono i due tipi di generi, nella seconda parte prevale la scrittura in *cantus mollis*. I tipi modali che compongono la raccolta sono riconducibili al *protus* (quasi sempre trasposto alla quarta sopra, quindi in G con il bemolle in chiave), al *tritus*, e al *tetrardus*. Mancano del tutto brani appartenenti al *deuterus*. Riguardo ai brani in *tritus* la tendenza di Belli è quella di attenersi al quadro modale riportato da molti trattatisti per i quali il V modo è scritto generalmente in C e dunque non prevede il bemolle in chiave. Non sempre però è così. Mentre i brani nel VI modo sono sempre scritti in *cantus mollis* e dunque hanno il bemolle in chiave (nn. 1, 6, 16, 19), quelli nel V modo sono scritti sia in *cantus durum* (nn. 5, 11) che in *cantus mollis* (nn. 18, 25, 26). Un mottetto, *Duo Seraphim*, scritto in *cantus mollis*, e impiantato inizialmente nel VI modo, slitta successivamente al V modo. La parte del Basso per l'organo è scritta in C per il n. 11, *Cantabant Sancti*, e in F per il n. 18, *Cum complerentur*. Altri due mottetti, i nn. 3 e 4, rispettivamente *Omnes gentes*, e *Ascendit Deus*, entrambi nel I modo trasposto

basso generale per maggior comodità de gl'organisti./Nouamente composti, & dati in luce./[Marca tipografica]/In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino./MDC. Edizione moderna, Id., *I sacri concerti a due voci (1600)*, Edited by Murray C. Bradshaw (Early Sacred Monody, 2), Hänssler Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1986. Di questa importante raccolta si ebbe, sempre per i tipi dell'Amadino, un'altra edizione – accresciuta di «alcuni Ripieni à quattro per cantare à dui chori» – nel 1602, seguita da altre due, rispettivamente nel 1604 e nel 1608. Robert Eitner segnala anche un'edizione del 1615, a quell'epoca esistente nell'allora Königliche Bibliothek di Berlino (adesso Deutsche Staatsbibliothek); cf. ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1900, vol. III, p. 397. Rist. anastatica Akademische Druck-Verlagsanstalt, Graz 1959.

⁴⁰ Si tenga comunque presente che in diverse raccolte antologiche dedicate al genere concertato dei maestri italiani edite in Germania negli anni Venti del Seicento – alcune delle quali sono le stesse che accolgono composizioni di Giulio Belli – figurano anche brani di Gabriele Fattorini e di Luigi Balbi, tratti dalle opere citate, a riprova di una larga circolazione di queste musiche.

alla quarta sopra, hanno la parte del Basso dell'organo non trasposta, dunque in D⁴¹.

La successione dei brani dei *Concerti ecclesiastici* è tale per cui l'inizio e la fine di ciascun blocco, rispettivamente quello dei mottetti a due e quello dei mottetti a tre voci, si aprono e si chiudono con gli stessi impianti modali: il primo brano della serie a due voci, *Tota pulchra*, è nel VI modo, così come il primo di quelli a tre voci, *Estote fortes in bello*. Gli ultimi due brani di quelli a due voci, *Cantabo Domino* di Roberto Poggolini, e la *Canzone a due*, sono nell'VIII modo, e anche l'ultimo pezzo della serie a tre, la *Canzone a tre*, sebbene quest'ultimo si svolga in un modo misto poiché combina l'VIII al VII modo. Evidentemente l'intento di Belli era di dare organicità alla raccolta non soltanto riguardo all'ordinamento dei brani a seconda del numero delle voci coinvolte, ma anche stabilendo un'ideale struttura circolare della raccolta stessa, ideale perché in effetti all'interno di ciascuna serie di brani è del tutto assente una qualsiasi sistematicità in riferimento alle categorie modali e ai singoli modi. In altre parole la raccolta non persegue una sistematica successione per categorie modali, o per modi o per «genus» (*durum* o *mollis*) – e del resto non è questo l'intento di Belli –, ma è comunque unitaria su un piano più generale.

Dove invece sembrerebbe esserci un intento sistematico è piuttosto nel tipo di organico che di volta in volta è coinvolto: i brani a due voci procedono prima per voci acute dello stesso timbro (due Soprani o due Tenori, nn. 1-4; nel caso siano eseguiti da due Tenori, le parti andranno eseguite all'ottava bassa), poi per voce acuta e grave di timbri diversi (Soprano e Basso, nn. 5-8), poi per voci acute di diverso timbro (Soprano e Tenore, nn. 9-10), infine per voce acuta e grave di timbro scuro (Tenore e Basso, nn. 11-13; questi tre prevedono però anche l'opzione del Soprano indicata espressamente come tale nel n. 11, e come «falsetto» nei nn. 12 e 13). Il n. 14, *Cantabo Domino*, è nuovamente per due Soprani o due Tenori (e dunque anche in questo caso, se eseguito per due Tenori, le parti saranno da leggere all'ottava bassa), quindi per due voci acute di timbro uguale, ma il mottetto è collocato in coda alla serie dei brani a due in quanto di un allievo di Belli. Si sa infatti che secondo la consuetudine del tempo le eventuali composizioni di allievi venivano collocate generalmente in coda alle raccolte, o alla fine di una sezione della pubblicazione del maestro.

Analogamente ordinata è la successione dei brani a tre voci: prima compaiono i brani con due voci acute e una grave di timbro scuro (due Soprani e Basso, nn. 16-17), poi quelli a due voci acute di timbro chiaro e una voce acuta di timbro scuro (due Soprani e Tenore,

⁴¹ Per la questione dei trasporti nelle raccolte di Belli in cui compare la parte del Basso per l'organo, rimando al contributo di JEFFREY KURTZMAN, *Vocal Ranges, Cleffing and Transposition in the Sacred Music of Giulio Belli*, che ringrazio per avermi fornito anticipatamente il testo della sua relazione in occasione del Convegno di Padova.

nn. 18-21), seguiti da quelli a tre voci miste partendo dal timbro chiaro più acuto (Canto, Alto e Tenore, nn. 22-23), per poi passare a quelli a tre voci miste nei quali la voce più acuta è di timbro misto (Alto, Tenore e Basso, nn. 24-26), terminando con un brano per voci scure (due Alti e Basso, n. 27). I mottetti nn. 25 e 26 prevedono l'opzione Tenore/Soprano: in questo caso quindi la parte del Tenore dovrà essere letta ed eseguita all'ottava alta, cosa che non provoca alcun problema nella condotta delle parti e nel gioco contrappuntistico. Una riprova di quella maestria tecnica che fece di Giulio Belli uno dei più apprezzati compositori del suo tempo, e uno dei più ricercati maestri di cappella dell'Italia centro-settentrionale.

III.3. *Caratteristiche inerenti la notazione e lo stile compositivo.*

Molti dei brani dei *Concerti ecclesiastici* alternano sezioni in *tactus aequalis* ad altre in *tactus inaequalis*. Nella stragrande maggioranza dei casi il simbolo impiegato da Giulio Belli per esprimere il *tactus aequalis* è il semicircolo sbarrato (ϕ), dunque, in apparenza, un *tactus* alla breve (*tactus maior*). In realtà i valori ritmici impiegati, che danno spesso luogo a figurazioni vivaci quali semiminime e crome anche per passaggi abbastanza estesi, e il carattere generale dei brani suggeriscono piuttosto un *tactus* alla semibreve (c , *tactus minor*). In effetti dove l'inizio di un brano è caratterizzato da valori di semibrevi – anche puntate, minime con o senza il *punctum augmentationis* – e sporadicamente anche *breves*, sembrerebbe trattarsi di un *tactus* alla breve, ma il progressivo incremento ritmico che puntualmente subentra smentisce questa interpretazione a favore di un *tactus* alla semibreve appunto. È infatti una caratteristica stilistica ricorrente nei *Concerti* di Belli quella che un brano inizi con valori lunghi o mediamente lunghi per poi proseguire e attestarsi su figurazioni vivaci e sciolte, brillanti, che investono non soltanto la voce superiore (o le voci superiori) ma anche quella grave (o quelle gravi). Un'altra caratteristica è l'alternanza di andamenti binari e ternari nell'ambito di uno stesso brano, alternanza non di rado reiterata, cosa che rende i pezzi della raccolta sempre molto vivi e pulsanti, mai ripetitivi.

Il simbolo usato per esprimere il *tactus inaequalis* è invece sempre $\phi/2$. I valori ritmici devono qui essere messi in relazione alla *semibrevis* del *tactus aequalis*. Sembrerebbe una *proportio tripla*, dunque tre *semibreves* del *tactus inaequalis* starebbero al posto dell'unica *semibrevis* del *tactus aequalis*. In realtà però, fra le due minime alla base del *tactus aequalis* e le tre *semibreves* del *tactus inaequalis* si instaura una *proportio sesquialtera*, dal momento che le *semibreves* del *tactus inaequalis* non sono *integer valor*. Riguardo all'uso prevalente del simbolo ϕ al posto del c esso rientra nella sempre più frequente interscambiabilità e nella sostanziale indifferenza fra i due simboli impostisi già a partire dalla seconda metà del Cinquecento quando entrambi assumono sempre più un carattere di indicazione agogica per la quale il simbolo proprio

del *tactus* alla breve verrà impiegato per andamenti piuttosto mossi e ritmicamente più contenuti e il simbolo proprio del *tactus* alla semibreve varrà per un andamento più moderato ma ritmicamente più ricco e variegato. È quest'ultimo tipo che di fatto va adottato per l'esecuzione dei *Concerti* di Belli. Si tenga presente inoltre che in questo periodo l'uso dell'uno o dell'altro segno anche nell'ambito di uno stesso brano fa parte di una certa incoerenza generale che riguarda anche i musicisti più blasonati.

Che Belli fosse un esponente di quella ricerca ritmica – e conseguentemente anche espressiva – che fra la fine del Cinquecento e il primo Seicento veniva perseguita dai musicisti più attenti ai valori e alle istanze della «seconda pratica» lo testimonia in modo esplicito la citazione che di Belli fa Banchieri nelle *Conclusioni nel suono dell'organo*, quando afferma: «& tal modo di cantare chiamasi alla semibreve, usati nelle composizioni di note negre, & allegre, come sono messe, vespri, & mottetti di Giulio Belli, & altri»⁴².

⁴² Cf. nota 33. La citazione è anche una testimonianza indiretta di come la musica di Belli dovesse godere di ampia circolazione. Del resto basterebbero le sue numerose raccolte a stampa molte delle quali più volte ristampate. Anche le altre citazioni di Belli negli scritti di Banchieri si collocano in contesti nei quali, accanto al Longianese, vengono citati musicisti che hanno goduto di più ampia e, in certi casi, precoce fortuna. Purtroppo Banchieri non specifica quali siano i mottetti di Belli in questione; di certo è difficile che si riferisca a quelli che costituiscono il *Sacrarum cantionum liber primus* edito a Venezia da Angelo Gardano nel 1600, raccolta di mottetti da quattro a dodici voci in tre cori, tutti a cappella, magistrale sintesi della produzione mottettistica del Longianese e della sua arte contrappuntistica (cf. nota 45). In essa prevale di gran lunga una scrittura più tradizionale, con andamento in ϕ , sebbene alcuni brani siano scritti in \mathbb{C} e abbiano un andamento ritmico piuttosto vivace costituito essenzialmente da valori brevi. Peraltro qualche mottetto con l'indicazione in ϕ può essere interpretato anche in \mathbb{C} . La raccolta maturò, almeno in parte, a Osimo (lo afferma lo stesso Belli nella lettera dedicatoria al vescovo Antonio Maria Gallo), dove, in duomo, si praticava la policoralità. Sarebbe proprio azzardato ipotizzare che Banchieri, attento osservatore e conoscitore delle più aggiornate tendenze del tempo, già conoscesse invece qualcuno dei brani dei *Concerti* di Belli alla data del 1609, anno di pubblicazione delle *Conclusioni*, magari per il tramite del comune allievo Roberto Poggiolini? In questo caso bisognerebbe ipotizzare che almeno alcune delle musiche dei *Concerti* sarebbero circolate manoscritte da qualche tempo, cosa del resto conforme alla prassi cinque-seicentesca che prevedeva la pubblicazione di una raccolta anche dopo molti anni dall'effettiva composizione delle musiche che la componevano. Si tenga presente che il *Sacrarum cantionum liber primus* e i *Concerti ecclesiastici* sono le uniche raccolte di Belli interamente costituite da mottetti. È sempre possibile peraltro che Banchieri avesse in mente altri mottetti del Longianese inseriti in raccolte di messe o per l'ufficio vespertino pubblicate precedentemente ai *Concerti ecclesiastici* (sicuramente dovette conoscere alcune raccolte di messe e di brani per la liturgia vespertina, come da lui espressamente dichiarato, sebbene in toni generici). L'affermazione di Banchieri è comunque importante perché è una prova indiretta di come l'indicazione prevalente del ϕ nei *Concerti ecclesiastici* sia da intendersi in realtà come \mathbb{C} , dal momento che compaiono prevalentemente valori brevi, «note nere, & allegre», appunto.

In *Cantabo Domino* di Roberto Poggiolini il passaggio finale è interamente in *color*, ossia *semibreves* e minime sono sempre annerite e l'indicazione mensurale è costituita solo dal **3**. È la «proporzione sesquialtera d'inegalita» di cui parla Banchieri nella *Cartella musicale*, coincidente con l'«emiolia» di cui trattano altri teorici del tempo, per alcuni dei quali non vi sarebbe nessuna differenza rispetto alla *proportio sesquialtera*, scritta sempre in note bianche e preceduta dal simbolo mensurale Φ 3/2, o equivalenti, se non che l'emiolia è sempre scritta in note nere. La *proportio sesquialtera* è indicata invece da Banchieri come «proportione d'equalita ne gli dui tempi» (v. *infra*). Dopo aver descritto la natura della «proporzione sesquialtera d'inegalita» e aver riportato due esempi, uno per il tempo perfetto maggiore (Φ) e l'altro per il tempo perfetto minore (C), Banchieri scrive:

L'esempio superiore di Sesqui, Altera nel Tempo perfetto maggiore non viene da/gli Compositori praticato, & questo nasce perche saria difficile al cantarla, & an-/cora (come detto habbiamo nel terzo Documento) essendosi per vso introdotto/cantare amendui gli Tempi sotto vna Semibreve per battuta, a tal che trovando-/si Sesqui, Altere, sempre si cantano tre minime negre alla battuta sotto la Semi-/breve, ò sia il tempo perfetto maggiore ouero il Tempo perfetto minore, da gli/Compositori moderni cosi viene praticata, & quest'vso conuertito in legge deue/si osseruare; perche mò si segni a ciascuna battuta il numero 3. potendosi seruire/di vno al principio per tutti. Questo numero 3 serue per auertimento al Mastro/che batte la battuta non alterare il tempo della battuta ordinaria, & il Cantore pa/rimente compartire le tre minime negre in vna battuta (Altera) cioè alterandole/accìò si senta quella titubazione⁴³.

Si dovrà quindi intendere il passaggio del brano in questione come un passaggio terzinato, ossia non cambia il *tactus* ma solo la velocità al suo interno, così da avere, sotto il **3** tre minime (e valori equivalenti) al posto di due minime (o valori equivalenti) del C .

Impossibile in questa sede dare conto delle caratteristiche stilistiche e compositive di ciascun brano dei *Concerti* di Belli; mi limiterò quindi a qualche accenno per alcuni fra i mottetti più significativi. Lirico e particolarmente plastico nella resa espressiva del testo è il bellissimo *Tota pulchra*, carattere che in *Paratum cor meum*, il brano successivo, cede il posto a una notevole vivacità ritmica, avvincente, a tratti quasi virtuosistica, un eloquente esempio di quella scrittura a «note negre» della quale parla Banchieri. Luminosità e solennità informano invece *Ascendit Deus*. Un clima contemplativo unito a una cantabilità distesa, elegantemente contenuta ma molto intensa, contraddistingue invece l'espressività di *O Maria*, mentre la gioia della comunità dei santi immersi nella contemplazione di Dio esplose all'inizio di *Cantabant sancti*; qui il motivo iniziale – in *tactus inaequalis* – diventa il ritornello («*Cantabant sancti canticum novum*») che interviene a separare le altre sezio-

⁴³ BANCHIERI, *Cartella Musicale*, (terza edizione), p. 31.

ni – in *tactus aequalis* –, dal carattere più narrativo e meno esuberante, fino a sfociare nel vivace «alleluia» finale. Introspettivo e meditativo è invece *Ego sum panis*, nel quale la musica dà magistralmente voce al mistero eucaristico, mentre nel brano successivo, *Lapidaverunt Stephanum*, il racconto tratto dagli Atti degli Apostoli che narra il supplizio di Stefano, il primo martire cristiano, viene dipanato dalle due voci in modo da sbalzare in primo piano le parole di Stefano: «Domine Jesu Christe, accipe spiritum meum, et ne statuas illis hoc peccatum», centro di tutto il mottetto. Vivace nel ritmo e gioioso nel carattere generale, *Cantabo Domino*, di Roberto Poggiolini, ha un *incipit* simile a quello della successiva *Canzone a due*: entrambi iniziano in ritmo dattilico sul D₄ e procedono brevemente sul tetracordo discendente D₄-C₄-B₃-A₃⁴⁴.

Nella serie dei brani a tre voci si distingue *Ave virginum, gemma Catherina*, nel quale Belli traduce, mediante la figura retorico-musicale della *catabasis*, il riverente saluto alla santa: è questa infatti la funzione delle reiterate linee discendenti sulle invocazioni che iniziano con il saluto «Ave». Nel *Cum complerentur*, la luce dello Spirito Santo che irrompe nel cenacolo dove sono gli apostoli viene resa dalla luminosità dell'insieme, da armonie piene dal marcato intento coloristico-espressivo. Bellissimo il *Duo seraphin*: alla scrittura strettamente imitativa dell'inizio delle due voci superiori («Duo seraphin clamabant alter ad alterum») subentra l'omioritmia del discorso diretto («Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth») nel quale ogni invocazione su «Sanctus» procede in coppia ascendendo ogni volta di grado in una espressiva *anaphora*, per poi proseguire, con un notevole effetto di sorpresa, a tre in corrispondenza del «Plena est omnis terra gloria eius». Le tre voci procedono compatte sul «Tres sunt qui testimoniundant in caelo» per poi lasciare – in successione – al solo Basso l'immagine del «Pater», all'Alto quella del «Verbum» e al Canto quella dello «Spiritus Sanctus»: magistrale effetto coloristico che traduce retoricamente la «gravitas» del «Pater», il calore della «charitas» del «Verbum» e la luminosità dello «Spiritus Sanctus». Il seguito è una ripresa di quanto avvenuto fin qui.

Un chiaro carattere «rappresentativo», ancor più evidente rispetto a *Duo seraphin*, emerge nei mottetti *Ave Maria* e *Cantantibus organis*. Nel primo di essi il saluto dell'angelo a colei che sarà la Madre di Dio si realizza con la riproposizione, in imitazione fra Alto e Tenore, dell'*incipit* gregoriano dell'omonima antifona, un evidente omaggio alla grande tradizione polifonica. Il dialogo fra l'angelo e Maria è realizzato mediante il gioco dell'entrata delle voci: la parte dell'angelo viene infatti affidata congiuntamente all'Alto e al Tenore con passaggi in imitazio-

⁴⁴ È possibile che Roberto Poggiolini abbia operato una sorta di parafrasi sul motivo iniziale della *Canzone a due* del maestro. L'accostamento dei due brani assumerebbe quindi una valenza specifica: si tratterebbe in definitiva di una sorta di lavoro di bottega.

ne che si alternano ad altri in omoritmia; la parte di Maria è invece realizzata dal solo Canto. Solo alla fine, sull'«Et Verbum caro factum est et habitavit in nobis» le tre voci si riuniscono, quasi un commento esterno alla vicenda «rappresentata». Analogamente accade in *Cantantibus organis*: anche qui Alto e Tenore sono le voci narranti della storia e il personaggio di Cecilia è affidato al solo Canto. Solo la parte finale («Eya milites Christi abycite opera tenebrarum et induimini arma lucis») viene intonata da tutte e tre le voci ma la struttura mantiene comunque un sostanziale carattere dialogico fra le parti (Tenore e Alto contrapposti al Canto).

III.4. *Il Basso per l'Organo*

Il «Basso per l'organo», termine che compare unicamente nel frontespizio del libro-parte corrispondente, è in sostanza un basso continuo. Non si tratta quindi di un basso seguente, ovvero di una parte strumentale che ricalca la parte che di volta in volta è quella più grave dell'ordito polivoco, ma di un vero e proprio basso con funzione di sostegno armonico. Anche là dove la parte vocale più bassa di un brano è affidata al Basso o al Tenore (quest'ultimo a volte denominato «Baritonus»), il basso strumentale tende ad avere una sua specificità. In questi casi si possono distinguere tre situazioni:

1) nel caso in cui la parte vocale grave esegua figurazioni veloci a carattere ornamentale (per lo più «tirate» e passaggi in scala) il basso strumentale si muove sui corrispondenti gradi armonici principali con figurazioni di durata media (generalmente il valore è quello di minima);

2) dove nella parte vocale grave compare il caratteristico ritardo 4-3 la parte del basso strumentale si appoggia al grado armonico fondamentale;

3) quando l'incontro verticale delle voci dà luogo a triadi (prevalentemente maggiori e in corrispondenza di cadenze strutturali) ugualmente la parte grave vocale si appoggia alla terza mentre la parte del basso strumentale si porta al grado fondamentale.

Si tratta di ricorrenze stilistiche che nei *Concerti ecclesiastici* di Belli sono piuttosto sistematiche e che invece solo sporadicamente sono presenti nei *Cento concerti ecclesiastici* di Viadana per i quali si deve invece parlare – relativamente al basso strumentale – di un basso seguente, ben inteso nel caso di quelle composizioni a più voci che prevedono la presenza del Basso o del Tenore come voce più grave. Negli stessi casi sempre un basso seguente è quello dei *Sacri concerti* di Gabriele Fattorini: anche qui, infatti, dove il Basso o il Tenore sono la parte più grave di un brano, il basso strumentale ricalca la stessa linea.

Naturalmente la dicitura «Basso per l'organo» non deve limitare, in sede esecutiva, la scelta strumentale al solo organo; laddove possibile, infatti, si dovrebbero impiegare uno o più strumenti – a fiato o a corda, o gli uni e gli altri congiuntamente – preposti alla realizzazione

del continuo. Si può pensare quindi all'impiego di strumenti quali, ad esempio, il fagotto, strumenti di taglia bassa della famiglia delle viole da gamba, oltre alla tiorba o al chitarrone, non escludendo comunque anche l'uso del cembalo, in alternanza o in sostituzione dell'organo, in particolare nei brani ritmicamente più ricchi e vivaci e dal carattere gaio e più 'leggero'.

Scarsa e sporadica la numerica apposta alla linea del Basso per l'organo, in linea del resto con la prassi consueta di questo periodo in relazione alle parti di basso strumentale.

III.5. *Le Canzoni a due e a tre voci*

Le due *Canzoni*, ciascuna delle quali chiude ogni sezione dei *Concerti ecclesiastici*, sono le uniche musiche originali strumentali note di Giulio Belli⁴⁵; esse costituiscono una precoce testimonianza di quello che successivamente diventerà il duo e il trio strumentale⁴⁶. Entrambi i brani iniziano in ritmo dattilico, caratteristica tipica della *chanson* francese, e proseguono con un vivace gioco dialogico fra le parti che procedono invece compatte in corrispondenza di una breve sezione con andamento ternario. La struttura formale dei due brani è infatti di tipo tripartito, dal momento che a una prima parte in ritmo binario (*tactus aequalis*) segue una sezione centrale in ritmo ternario (*tactus inaequalis*), dopo la quale si ha una sorta di ripresa. Riguardo all'indicazione

⁴⁵ Esistono quattro composizioni polifoniche di Giulio Belli intavolate per organo. Si tratta dei mottetti *Quem vidistis pastores* a 4 voci, *Salve Sancte Parens* a 5 voci, *O bone Jesu* a 7 voci, e *O sacrum convivium* a 4 voci, tutti facenti parte del IVLII BELLI/ LONGIANENSIS/ECCLESIAE CATHEDRALIS/AUXIMANAE Musicae Magistri/SACRARVM CANTIONVM/ Quatuor, Quinque, Sex, Octo, & Duodecim voc./Cum Litanij Beatae Virginis Mariae./ LIBER PRIMVS./[Marca tipografica]/VENETHS,/Apud Angelum Gardanum, M. DC. Questi mottetti intavolati si trovano in due libri d'intavolatura d'organo, FK 22 (i primi due brani) e FK 23 (gli altri due) della Fürstlich Thurn und Taxisschen Hofbibliothek di Regensburg. Edizione moderna in *Orgelmusik der Franziskaner. Werke von Giulio Belli – Giovanni Battista Fasolo* (Cantantibus organi. Sammlung von Orgel Stücken alter Meister, 10), Herausgegeben von EBERHARD KRAUS, Verlag Friedrich Pustet, Regensburg 1963, pp. 48-54.

⁴⁶ Questi due brani sono pubblicati in GIUSEPPE VECCHI, *Giulio Belli da Longiano* (I Quaderni del Teatro, 1), Edizioni del Teatro Petrella, Longiano 1986, pp. 33-38. Gli stessi brani sono studiati da GEORGE KAY HALSELL, *North Italian Sacred Ensemble Music of the First Third of the Seventeenth Century Calling for Participation by One or More Trombones: An Annotated Anthology With Historical Introduction and Commentary*, Ph. D. 1989, The University of Texas at Austin, UMI, Ann Arbor 1996, II, pp. 857-864. Halsell peraltro sbaglia alcune date e circostanze nella biografia di Giulio Belli e soprattutto data più volte, erroneamente, al 1608 l'anno di edizione dei *Concerti ecclesiastici*. La *Canzone a tre* è stata stampata, in una edizione pratica, in *Two canzonas for 2 treble instruments (violins or cornetti (flutes/oboes/treble viols/ trumpets in C/recorders in C)), 1 bass instrument (trombone (bassoon/violoncello/bass viol/bass recorder)), and basso continuo: «La Rubina» (1620) and Canzon à 3 (1613) / G.B. Riccio & G. Belli*, edited by R.P. BLOCK, *Ars Antiqua*, London 1982.

del *tactus aequalis*, il simbolo di *mensura* prevalente per la *Canzone a due* e per la *Canzone a tre* è c ; solo il libro-parte del Canto riporta c per la *Canzone a due*, mentre i libri-parte del Basso e del Basso per l'organo riportano anch'essi c per la sola *Canzone a tre*. Si tratta comunque in tutti i casi di un tempo perfetto minore (c). Per entrambe le canzoni, relativamente ai passaggi in *tactus inaequalis*, tutti i libri-parte riportano il simbolo $\mathbf{3}$; a differenza del *Cantabo Domino*, però, la notazione rimane bianca. È evidente che Belli intenda qui esprimere la *proportio sesquialtera*, la stessa che Banchieri chiama «proportione d'equalita ne gli dui tempi»⁴⁷. L'effetto è simile in entrambi i casi ma mentre in *Cantabo Domino* il *tactus* rimane esattamente lo stesso conoscendo soltanto una diversa organizzazione ritmica e una conseguente modifica della velocità interna – secondo quanto chiaramente descritto da Banchieri –, nelle due canzoni il $\mathbf{3}$ esprime un preciso rapporto proporzionale rispetto al c che precede e che segue ed è quindi da intendersi al pari del c 3/2 riportato invece nei mottetti.

Se l'impianto dell'VIII modo di entrambi i brani (con escursione anche al VII per la *Canzone a tre*) realizza l'ideale retorico della dolcezza e della soavità associate però alla gaiezza e a una certa leggerezza – secondo il pensiero filosofico-speculativo del tempo –, esso è peraltro perfettamente consono alle caratteristiche organologiche, alla tecnica strumentale e al carattere fonico del cornetto, del trombone ma anche del violino del periodo.

L'organico costituito da cornetti e tromboni era molto in voga nella seconda metà del Cinquecento e nel primo Seicento in area centro-settentrionale, anche in ambito liturgico; a partire dallo stesso periodo proprio in Italia prese sempre più piede, accanto a questi strumenti o in sostituzione del cornetto, il violino; nel giro di qualche decennio quest'ultimo avrebbe finito per soppiantare il cornetto. Si pensi che a Venezia, al tempo del magistero in S. Marco di Claudio Monteverdi, che arrivò nella Serenissima nel 1613, il cornetto era già stato in parte soppiantato dal più moderno ed espressivo violino⁴⁸. Un'ulteriore prova del progressivo e rapido avanzamento del violino sul cornetto è costi-

⁴⁷ Cf. *Cartella musicale* (terza edizione), pp. 29-30. Per Banchieri, l'«emiolia» è simile alla «proporzione sesquialtera d'inequalita», l'una e l'altra scrivendosi in note nere. Però a differenza di quest'ultima in quella non viene apposta nessuna indicazione mensurale, passando direttamente dalla notazione bianca a quella nera che esprime di per sé una diversa interpretazione ritmica dei valori; cf. *Cartella musicale* (terza edizione), p. 32 («Della hemiolia proportione d'equalita. Ottavo documento»).

⁴⁸ Per una visione d'insieme sulla storia e la tecnica esecutiva del cornetto rimando a ARMANDO FIABANE, *Contributi alla conoscenza del cornetto*, in *Heinrich Schütz e il suo tempo. Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi, Urbino, 29-31 luglio 1978* (Armonia strumentale, Serie II, 11), a cura di GIANCARLO ROSTIROLLA con la collaborazione di Maria Szpadrowska Svampa, Società Italiana del Flauto Dolce, Roma 1981, pp. 329-340; *Cornett*, in *GROVE*², vol. VI, pp. 483-488; sul cornetto e sul trombone rinascimentale si veda anche ANDREA BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del Rinascimento* (Gli strumenti della musica, 17), Franco Muzzio Editore, Padova 1987, pp. 146-166.

tuita anche dalle quattro *Sonate* per violino e trombone con il sostegno dell'organo pubblicate da Adriano Banchieri nell'*Organo suonarino. Sesto registro aggiunto*⁴⁹. Il violino finì per imporsi in poco tempo in quanto più in linea, rispetto al cornetto, con la nuova sensibilità, con la nuova estetica barocca e con quella nuova concezione del linguaggio musicale volto alla ricerca e alla realizzazione «affettiva» di un brano, anche nel caso di pezzi puramente strumentali. In più il cornetto era uno strumento difficile da suonare.

La presenza dei due brani strumentali nei *Concerti* di Belli potrebbe essere messa in relazione anche con Giovanni Battista Spada, virtuoso suonatore di trombone e di cornetto, che nel frontespizio della seconda edizione del suo *Libro de' passaggi ascendenti et discendenti di grado per grado*, opera fondamentale per comprendere l'antica tecnica esecutiva di questi strumenti, si definisce «discepolo di Giulio Belli»; in questo modo rendeva omaggio al maestro – all'epoca non più vivente – dal quale aveva probabilmente appreso l'arte della composizione⁵⁰.

Tenendo conto che nel Cinquecento e nei primi decenni del Seicento la data di pubblicazione di una raccolta difficilmente coincideva anche con l'effettiva composizione dei brani al suo interno, potendo risalire questi anche a molti anni prima, è possibile che la composizione di questi due pezzi risalga al periodo fra il 1593 e il 1594 quando Belli fu maestro di cappella del duomo di Faenza; fu probabilmente durante questo periodo che Belli ebbe come allievo Giovanni Battista Spada. D'altra parte però si deve considerare che negli stessi anni il cornetto aveva un ruolo primario anche a Padova, città nella quale pure si trovò a operare il Longianese⁵¹. Resta dunque difficile, se non impossibile,

⁴⁹ ORGANO SVONARINO/SESTO REGISTRO/AGGIUNTO CHE SONO/QUATTRO SONATE/PER MODVLARE CON L'ORGANO/Et piacendo aggiungere vn Istromento acuto, & anco/vn graue, & nel fine Tre Motetti di Voce Sola./OPERA XXXXIII./DEL P. D. ADRIANO BANCHIERI BOLOGNESE/ABBATE BENEMERITO/OLIVETANO/[Marca tipografica]/IN VENETIA/Appresso Alessandro Vincenti. M DC. XXXVIII.

⁵⁰ LIBRO DE' PASSAGGI/ASCENDENTI, ET DESCENDENTI/DI GRADO PER GRADO,/ET ANCOR DI TERZA./Con altre Cadenze, & Madrigali Diminuiti per Sonare con/ogni sorte di Stromenti, & anco per Cantare/con la semplice Voce./DI GIO. BATTISTA SPADI DA FAENZA/DISCEPOLO DI GIULIO BELLI./Nouamente ristampato, & corretto./[Marca tipografica]/IN VENETIA,/Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXIII.; rist. anastatica Arnaldo Forni Editore (Bibliotheca musica bononiensis. Serie II/55), Bologna 1979. La prima edizione di questa importante opera è del 1609. Su Giulio Belli e Giovanni Battista Spada si veda DOMENICO TAMPIERI, *Giovanni Battista Spada e Tomaso Fabri. Fonti e testimonianze di musica strumentale nella cattedrale di Faenza tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento*, 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* (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 27), a cura di OSCAR MISCHIATI e PAOLO RUSSO, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1993, pp. 279-301.

⁵¹ Per questo aspetto rimando a JESSIE ANN OWENS, *La cappella musicale della Basilica del Santo: alcune forme di mecenatismo*, ibidem, pp. 251-263; MAURIZIO PADDOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, in *Barocco Padano 7. Atti del XV Convegno internazionale di studi sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII*, Milano,

stabilire una circostanza e un luogo precisi per i quali il musicista abbia dovuto comporre questi due brani strumentali.

IV. CONCLUSIONI

I *Concerti ecclesiastici* di Giulio Belli costituiscono un punto di arrivo della parabola artistica di un musicista che merita una piena valorizzazione in quanto sicuramente fra i maggiori protagonisti della musica fra Cinque e Seicento nell'Italia settentrionale. Questa raccolta di Belli è legata strettamente a luoghi e persone che il Longianese conobbe durante le sue peregrinazioni artistiche. Certamente nei suoi *Concerti* dovettero confluire le esperienze della sua attività come maestro di cappella nel duomo di Faenza e il legame con Giovanni Battista Spada e, indirettamente, la probabile conoscenza dei *Sacri concerti* di Gabriele Fattorini; dall'altra dovettero avere per Belli un peso non secondario i *Cento concerti ecclesiastici* di Viadana che godettero subito di ampia diffusione. Forse ebbe modo di conoscere anche i *Concerti ecclesiastici* di Luigi Balbi.

Che il nuovo genere per poche voci con il sostegno strumentale trovasse in area padana un terreno quanto mai fertile lo dimostra anche l'inserimento di un brano di un allievo imolese di Belli, Roberto Poggiolini, allievo anche di Adriano Banchieri. Mi sembra significativo poi il fatto che quest'ultimo inserisca nell'*Organo suonarino*, opera didattica e pratica dedicata a tutto ciò che pertiene all'organo e alla pratica esecutiva dei vari generi liturgici che un organista è chiamato ad affrontare, diversi brani per voce sola e continuo⁵². Ancora più significativa è la pubblicazione, sempre nel 1613, del *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici* di Banchieri, anch'essi per poche voci e strumenti. Soprattutto, a riprova di un'area prolifica per il nuovo genere, è opportuno ricordare le musiche sacre per voce sola o per poche voci con il sostegno strumentale di Claudio Monteverdi, alcune delle quali sicuramente composte prima del suo arrivo a Venezia, quindi già all'epoca del suo magistero mantovano⁵³. Peraltro già dal primo Seicento la composizione per poche voci e strumenti in ambito sacro era contemporaneamente diffusa anche nell'Italia del Centro come dimostrano, fra

Università del S. Cuore, 14-16 luglio 2009, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, A.M.I.S., Como 2012, pp. 275-376: 294, 312; Id., «*L'armonico bombo*»: *organici strumentali al Santo di Padova nel primo Barocco*, in *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, a cura di MAURIZIO PADOAN, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 23-45.

⁵² Questi brani, in tutto tre mottetti, sono pubblicati nella seconda edizione dell'*Organo suonarino* pubblicata a Venezia da Ricciardo Amadino nel 1611. Vennero ristampati nel *Sesto registro aggiunto* del 1638.

⁵³ A questo proposito rimando a ROGER BOWERS, *Claudio Monteverdi and Sacred Music in the Household of the Gonzaga Dukes of Mantua, 1590-1612*, «*Music & Letters*», XC, 3 (2009), pp. 331-371.

le altre, le varie raccolte di un altro minore conventuale, l'anconitano Giacomo Finetti.

È quindi indubbio che nel giro di pochissimi anni questo nuovo genere si diffondesse rapidamente soprattutto nell'Italia centro-settentrionale e nei paesi d'Oltralpe. Non si dimentichi comunque che, come spesso accade nella storia della musica – ma il discorso vale per tutte le manifestazioni artistiche – è ozioso e forzato cercare a tutti i costi primogeniture di fenomeni, linguaggi, stili, forme che appartengono più genericamente a un'epoca, pur non escludendo, laddove evidente o molto probabile, influssi reciproci tra autori.

Un'attenta osservazione dell'opera sacra – ma anche profana – di Giulio Belli rivela una costante ricerca tecnica ed espressiva e una piena assimilazione di stili, tecniche e linguaggi con i quali il Longianese venne di volta in volta in contatto grazie proprio ai suoi frequenti spostamenti dovuti ai suoi incarichi. Particolarmente fecondi e importanti in questo senso furono i due soggiorni ferraresi – in particolare per quanto riguarda la musica profana della quale il *Secondo libro dei madrigali* è certamente il punto più alto – l'esperienza veneziana e quella padovana che lo mise in contatto con la tecnica policorale e con le più aggiornate tendenze del periodo, e anche quella di Osimo, cui si devono, almeno in gran parte – come dichiarato dallo stesso Belli nella lettera dedicatoria – quegli autentici gioielli che sono i mottetti del *Sacrarum cantionum liber primus*, che va considerato, nell'arte di Belli, una vera e propria *summa* del genere mottettistico. Infine l'approdo allo stile concertato che il musicista francescano dimostra di aver assimilato e padroneggiato comprendendone pienamente l'agile funzionalità pratica, le potenzialità espressive e l'efficacia retorica. Per questo Giulio Belli deve essere considerato uno degli iniziatori in ambito sacro del genere concertato e un protagonista di rilievo del primo Barocco.

BIBLIOGRAFIA

- [ADRIANO BANCHIERI], *L'organo suonarino di Adriano Banchieri bolognese, Entro il quale si pratica quanto occorrer suole à gli Suonatori d'Organo, per alternar Corista à gli Canti fermi in tutte le feste, & solennità dell'anno [...]. Tutto novellamente dato in luce a benefitto de gli studiosi Organisti. Opera terza decima. Con privilegio*, Ricciardo Amadino, Venezia 1605; rist. anastatica (Biliotheca musica bononiensis. Sezione II/31), Bologna 1978.
- [ADRIANO BANCHIERI], *Conclusioni nel suono dell'organo Di D. Adriano Banchieri Bolognese, Olivetano, & Organista di S. Michele in Bosco. Novellamente tradotte, & Dilucidate, in Scrittori Musici, & Organisti Celebri. Opera Vigesima. Alla Gloriosa Vergine, et Martire Santa Cecilia Devota de gli Musici, & Organisti. Dedicata*, Eredi di Giovanni Rossi, Bologna 1609; rist. anastatica (Biliotheca musica bononiensis. Sezione II/24), Arnaldo Forni Editore, Bologna 1981.
- [ADRIANO BANCHIERI], *Cartella musicale nel canto figurato Fermo, & Contrapunto. Del P. D. Adriano Banchieri Bolognese Monaco Olivetano. Nouamente in questa*

- Terza impressione ridotta dall'antica alla moderna pratica, & dedicata alla Santissima Madonna di Loreto. Con privilegio*, Giacomo Vincenti, Venezia 1614; rist. anastatica (Biliotheca musica bononiensis. Sezione II/26), Arnaldo Forni Editore, Bologna 1968.
- CATALOGO dei Maestri di Cappella dell'Accademia della Morte dal 1594 al 1683, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Collezione Antonelli, Ms. n. 22.
- ADAMO BRIGIDI, *Cenni sulla vita e sulle opere di Giulio Belli Longianese Maestro Scrittore di Musica del sec. XVI*, Tipi di Nicola Zingarelli, Modena 1865.
- LEONIDA BUSI, *Il P. G. B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII*, Nicola Zingarelli, Bologna 1891.
- GIOVANNI TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica*, Tipografia e libreria antoniana, Padova 1895.
- DOMENICO STELLA, *Serie dei Maestri di Cappella Minori Conventuali di S. Francesco. Compilato dal P. Stanislao Mattei nell'anno 1800*, «Miscellanea francescana», XXI, 4-5 (1920), pp. 147-150: 148-149.
- DOMENICO SPARACIO, *Musicisti Minori Conventuali. Con più diffusa menzione di coloro che vissero dal 1700 ai giorni nostri*, «Miscellanea francescana», XXV, 1 (1925), pp. 13-29: 20.
- P. TARCISIO STRAPPATI, *Necrologio della Provincia bolognese di S. Antonio dei Frati Minori Conventuali*, dattiloscritto datato Bologna, 3 novembre 1933, Bologna, Biblioteca del Convento di S. Francesco.
- RENATO CASADIO, *La Cappella Musicale della Cattedrale di Ravenna nel sec. XVI*, «Note d'Archivio per la Storia Musicale», XVI, 3-6 (1939), pp. 136-185; 5 (1939), pp. 226-237; 6 (1939), pp. 258-272. Rist. Psalterium, Roma 1940.
- RAFFAELE CASIMIRI, *Musicisti dell'Ordine Franciscano dei Minori Conventuali dei sec. XVI-XVIII*, «Note d'Archivio per la Storia Musicale», XVI, 3-4 (1939), pp. 186-199: 188.
- ADAM ADRIO, *Die Anfänge des Geistlichen Konzerts*, Junker und Dunnhaupt, Berlin 1935.
- GIUSEPPE TURRINI, *L'Accademia filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio antico*, Tipografia Veronese, Verona 1941.
- ANTONIO GARBELOTTO, *Il Padre Costanzo Porta da Cremona, O.F.M. Conv. grande polifonista del '500. Ricostruzione critica della vita attività e opera con lettere e documenti d'archivio - elenco delle opere ed edizioni tavole illustrative facsimili ed esempi musicali*, «Miscellanea francescana», LV, (1955).
- ANTONIO GARBELOTTO, *La Cappella musicale di S. Antonio in Padova. Profilo storico-documentario dagli inizi a tutto il '500*, «Il Santo», V (1965), pp. 3-43; VI (1966), pp. 3-62; IX (1969), pp. 425-440; X (1970), pp. 375-379.
- [ROSANNA BRIGHI], *La Cappella Musicale del Duomo di Faenza*, tesi di laurea. Relatore Prof. Giuseppe Vecchi, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Magistero, Laurea in Materie Letterarie, Anno Accademico 1968-1969.
- BELLI, GIULIO, «Dizionario Biografico degli Italiani», Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. VII, Roma 1970, pp. 655-657.
- [RITA ZACCARIA], *Giulio Belli e il suo magistero ravennate*, tesi di laurea di Rita Zaccaria, Relatore Prof. Giuseppe Vecchi, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Magistero, Laurea in Materie Letterarie, Anno Accademico 1972-1973.
- GIOVANNI PIERLUIGI CALESSI, *Ricerche sull'Accademia della Morte di Ferrara* (Biblioteca di «Quadrivium»), A.M.I.S., Bologna 1976, pp. 1-91.
- ANTONIO SARTORI, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto* (Fonti e Studi per la storia del Santo a Padova, V/4), a cura di ELISA GROSSATO, con un saggio di Giulio Cattin, Neri Pozza editore, Vicenza 1977.

- JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Clarendon Press, Oxford, 1984.
- BELLI, GIULIO, «Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti», diretto da Alberto Basso, *Le Biografie*, vol. I, UTET, Torino 1985, p. 425 (DEUMM).
- LAURO MALUSI, *Giulio Belli da Longiano*, «Studi Romagnoli», XXXVI (1985), pp. 231-248.
- GIUSEPPE VECCHI, *Giulio Belli da Longiano* (I Quaderni del Teatro, 1), Edizioni del Teatro Petrella, Longiano 1986.
- GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica* (Studi e Testi per la Storia della Musica, 6), a cura di CESARINO RUINI, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1988.
- JESSIE ANN OWENS, *Il Cinquecento*, in *Storia della musica al Santo di Padova*, a cura di SERGIO DURANTE, PIERLUIGI PETROBELLI, Neri Pozza editore, Vicenza 1990, pp. 27-92.
- ARNALDO MORELLI, *Il Seicento*, in *Storia della musica al Santo di Padova*, a cura di SERGIO DURANTE, PIERLUIGI PETROBELLI, Neri Pozza editore, Vicenza 1990, pp. 93-106.
- JESSIE ANN OWENS, *La cappella musicale della Basilica del Santo: alcune forme di mecenatismo*, 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* (Quaderni della «Rivista Italiana di Musicologia», 27), a cura di OSCAR MISCHIATI e PAOLO RUSSO, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1993, pp. 251-263.
- DOMENICO TAMPIERI, *Giovanni Battista Spada e Tomaso Fabri. Fonti e testimonianze di musica strumentale nella cattedrale di Faenza tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento*, 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*, (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 27), a cura di OSCAR MISCHIATI e PAOLO RUSSO, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1993, pp. 279-301.
- JAMES CHATER, *Reflections of Musical Glory: Bonifazio Bevilacqua as Poet and Patron*, in *Musicologia humana. Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale* (Historiae musicae cultores. Bibliotheca, LXXIV). Edited by SIEGFRIED GMEINWIESER, DAVID HILEY, JÖRG RIEDLBAUER, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1994, pp. 233-250.
- RICCARDO GRACIOTTI, *La cappella musicale della cattedrale di Osimo (1548-1714)* (Documenti e Regesti. Biblioteca di studi per la storia della musica, 4), Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 1996.
- GEORGE KAY HALSELL, *North Italian Sacred Ensemble Music of the First Third of the Seventeenth Century Calling for Participation by One or More Trombones: An Annotated Anthology With Historical Introduction and Commentary*, Ph. D. 1989, The University of Texas at Austin, UMI, Ann Arbor 1996.
- RICHARD J. AGEE, *The Gardano Music Printing Firms, 1569-1611* (Eastman Studies in Music, 11) University of Rochester Press, Rochester 1998.
- ANTONIO DELFINO, *Due appunti in margine a «Vestiva i colli». 1. Il 'caso' di Tomás Luis de Victoria. 2. Per una bibliografia di «Vestiva i colli»: le messe-parodia*, in *Ruggero Giovannelli «Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palestrina e Velletri, 12-14 Giugno 1992)* (Musica e Musicisti nel Lazio), a cura di CARMELA BONGIOVANNI e GIANCARLO ROSTIROLLA, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina 1998, pp. 477-486.
- JAMES HAAR, *Lessons in Theory from a Sixteenth-Century Composer*, in Id., *The*

- Science and Art of Renaissance Music*, edited by PAUL CORNEILSON, Princeton University Press, Princeton 1998, pp. 149-175.
- JAMES HAAR, *Giovanthomaso Cimello as Madrigalist*, in Id., *The Science and Art of Renaissance Music*, edited by PAUL CORNEILSON, Princeton University Press, Princeton 1998, pp. 239-267.
- PIER PAOLO SCATTOLIN, *La cappella musicale del duomo di Montagnana (1592-1682). Profilo storico*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», XV-XVI (1999/2000), pp. 287-374.
- BELLI GIULIO, «Die Musik in Geschichte und Gegenwart». Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Prag, Metzler, Stuttgart-Weimar, *Personenteil*, vol. II, 1999, coll. 1005-1007 (MGG²).
- FRANZISKANER, «Die Musik in Geschichte und Gegenwart». Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Prag, Metzler, Stuttgart-Weimar, *Sachteil*, vol. III, 1995, coll. 820-823 (MGG²).
- BELLI GIULIO, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians». Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrel, Mcmillan, London 2001, vol. III, pp. 193-194 (GROVE²).
- FREDERICK HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi* (Constellatio musica. Collezione di musica antica rinascimentale e barocca, 8), traduzione italiana di Roberto Paganò, L'Epos, Palermo 2002.
- OSVALDO GAMBASSI, LUCA BANDINI, *Vita musicale nella cattedrale di Forlì tra XV e XIX secolo. Con un'appendice bibliografica sugli oratorii a Forlì nel Settecento* (Historiae Musicae Cultores, 101), Leo S. Olschki Editore, Firenze 2003.
- MAURIZIO PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco*, in *Florilegium Musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di PATRIZIA RADICCHI e MICHAEL BURDEN, Edizioni ETS, Pisa 2004, vol. II, pp. 757-788.
- MAURIZIO PADOAN, «L'armonico bombo»: *organici strumentali al Santo di Padova nel primo Barocco*, in *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, a cura di MAURIZIO PADOAN, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 23-45.
- PIERO GARGIULO, *Adriano Banchieri trattatista tra 'antico' e 'moderno': una ricognizione sui trattati*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLI, 2 (2006), pp. 227-260.
- MAURIZIO PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, in *Barocco Padano 7. Atti del XV Convegno internazionale di studi sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII*, Milano, Università del S. Cuore, 14-16 luglio 2009, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, A.M.I.S., Como 2012, pp. 275-376.

SUMMARY

Between 1582 and 1613 Giulio Belli was *maestro di cappella* in some centers of northern and central Italy (Imola, Carpi, Ferrara, Faenza, Venice, Montagnana, Osimo, Ravenna, Reggio Emilia, Forlì, Padua, Assisi), sometimes doing his job more than once in the same places (Imola, Ferrara, Venice). Thanks to new and close examinations, it has been possible to determine the year of birth (1553)

and the precise date of death (15th December 1613) of the Franciscan musician. His last printed work, *Concerti ecclesiastici* (Venice, 1613) consists in motets for two or three solo voices sustained by the Bass organ, representing one of the first examples of this kind. This collection includes Belli's only known original instrumental pieces, two songs, one for cornet or violin and trombone, the other for two cornets or violins and trombone, both sustained by the Bass organ, early display of the instrumental duo and trio, that are probably related to Giovanni Battista Spada. This man, a cornet and trombone virtuoso, was Belli's pupil probably during the latter's last stay in Faenza, but could also have cooperated with his master in other places. It is likely that, while composing his *Concerti* maybe during a period before his last stay in Imola (1611-1613), Belli considered the lesson of the *Concerti ecclesiastici* by Gabriele Fattorini and by Ludovico Grossi da Viadana, also being familiar with the *Concerti ecclesiastici* by Luigi Balbi. A motet of the collection is by Roberto Poggiolini, Belli's pupil, too, and by Adriano Banchieri. The latter shows his knowledge of some Belli's collections and quotes him as an example in some of his theoretical works.

Keywords: Assisi, Luigi Balbi, Adriano Banchieri, Giulio Belli, Carpi, Tommaso Ludovico da Viadana, Gabriele Fattorini, Faenza, Ferrara, Forlì, Imola, Montagnana, Osimo, Padova, Roberto Poggiolini, Ravenna, Reggio Emilia, Giovanni Battista Spada, Venezia.

JEFFREY KURTZMAN

VOCAL RANGES, CLEFFING AND TRANSPOSITION IN THE SACRED MUSIC OF GIULIO BELLI¹

The subject in my title is one I have been investigating for the past several years through a number of Italian composers and music prints of the late sixteenth and early seventeenth centuries: the relationship between notation and sounding pitch, especially with regard to transposition of notated pitch levels. This is a far more complex subject than may appear on the surface, for it involves such interrelated aspects of music as the modes or psalm and Magnificat tones in which the music is composed, the use of the *mollis* signature, the typical vocal ranges of contemporary voices, the pitch standards of accompanying organs and other instruments, notational conventions, and the divergent practices of individual composers. It is also a study requiring the recording of an extensive amount of raw data.

The complexity of this subject is revealed through the examination of the music of multiple composers, for although certain conventions of notation and transposition do emerge from the repertoire, there is also a great deal of variation in their usage and application from one composer to another. Trying to make coherent sense of how composers and performers understood the notation and the issues of transposition and performance pitch is an ongoing process, and the present study is only one further stage in that process, examining the work of one of the most important composers of sacred music in the first decade of the seventeenth century, Giulio Belli.

The particular significance of Giulio Belli for this study resides in the fact that a number of his sacred music collections have organ part-books with specific rubrics for transposition for some of the pieces. A list of these publications is provided in Appendix A. The situations in which such rubrics occur vary, sometimes according to certain general principles, sometimes according to criteria that are difficult to categorize.

¹ I am deeply grateful to Herbert Myers of Stanford University for his careful reading of successive versions of this paper and his invaluable assistance in explaining the practical functioning of *cornetti* and other instruments as well as interpreting theorists of the period.

Moreover, such rubrics have implications for pieces that are similarly notated, in the same tones or modes, but lacking rubrics, or even for pieces from earlier prints that lack organ part-books altogether.

The first point of departure is one aspect of notation that we know from innumerable examples as well as theoretical sources is closely associated with performance pitch: the dual clef system of standard clefs (*chiavi naturali*) and high clefs (*chiavi alti*, termed *chiavette* in the 18th century). Music in standard clefs (C1, C3, C4, F4) was typically performed either at whatever notated pitch it appeared, as that pitch was understood in any given locale, or transposed a full step or sometimes a minor third downward. Music in high clefs (G2, C2, C3, C4 or F3), however, was typically performed a fourth or fifth lower than notated, according to the same pitch standard².

Pitch standard is an important issue in vocal music, for, as Bruce Haynes has noted,

One of the most important and fundamental objects of reproducing historical pitches is to put voices at the level they were originally conceived. Changing the pitch changes the tessitura of a voice, which affects the generally [*sic*] quality of the sound. Besides that, when pitch is changed the breaks between the registers are shifted, and may fall at awkward places in the vocal line³.

Nicole Scotto di Carlo also observes that high vibration rates cause vocal fatigue, a problem more acute for sopranos than low voices, since a higher pitch standard for sopranos produces a significantly greater increase in vibration rates than it does for low voices⁴. Nevertheless,

² The principal recent writings on historical performance pitch in this era are BRUCE HAYNES, *A History of Performing Pitch*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland and Oxford 2002; Id., *Pitch Standards in the Baroque and Classical Periods*, 2 vols., PhD diss., University of Montreal 1995; Id., *Pitch in Northern Italy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, «*Recercare*» 6 (1994), pp. 41-60; HERBERT MYERS, *Pitch and Transposition*, in *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, 2nd rev. ed. JEFFERY T. KITE-POWELL, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2012, pp. 375-393; Id., *Pitch and Transposition*, in *A Performer's Guide to Renaissance Music*, ed. JEFFERY T. KITE-POWELL, Schirmer Books, New York 1994, pp. 248-256; DOUGLAS KIRK, *Cornetti and Renaissance Pitch Standards in Italy and Germany*, «*Journal de musique ancienne*» 10 (1989), pp. 16-22; and Id., *Cornetti and Renaissance Pitch Revisited*, «*Historic Brass Society Journal*» 2 (1990), pp. 203-205. The classical earlier studies of pitch are ARTHUR MENDEL, *Pitch in the 16th and Early 17th Centuries*, «*The Musical Quarterly*» 34 (1948), pp. 28-45, 199-221, 336-357, 575-593; and Id., *Pitch in Western Music since 1500, a Re-Examination*, «*Acta Musicologica*» 50 (1978), pp. 1-93.

³ HAYNES, *A History of Performing Pitch: The Story of "A"*, p. xxxvii.

⁴ NICOLE SCOTTO DI CARLO, *Les divas donnent le la*, «*Pour la science*», 232 (1997), p. 24, cited in HAYNES, *A History of Performing Pitch*, p. xxxvii. In 1757, JOHANN FRIEDRICH AGRICOLA, in his *Anleitung zur Singkunst*, Gedruckt bey G.L. WINTER, Berlin 1757 (translating PIER FRANCESCO TOSI's *Opinioni de' cantori* of 1723), wrote: «One would think that it could not make such a difference to a singer whether an aria had to

Lodovico Zacconi in 1592 notes the capacity of voices to sing a piece a tone higher or a tone lower, «depending on how well it works and is satisfying»⁵. Individual voices and choirs, of course, were variable in their comfortable pitch ranges, though Zacconi's comment suggests a more standardized range of possibilities for choirs as a whole, since he was addressing a geographically widespread audience. Composers, too, when writing music for publication, also had to think about the wider generality of choirs and their typical capacities.

The most common north Italian standardized pitch of the period was based on wind instruments, especially the curved *cornetti*, whose pitch was subject to very limited variability, and recorders, whose pitch was virtually invariable⁶. This pitch standard, known as *mezzo punto*, centered around a' =circa 466 Hz. Nevertheless, *cornetti* were also made at various other pitches, some clustered a half-step lower around a' =c. 440 Hz, called *tutto punto*, and others as high as a' = c. 490 Hz. *Cornetti* at *tutto punto* are more difficult to play because of the wider spacing of the holes⁷. Another type of *cornetto*, the *cornetto muto* – straight and without a separable mouthpiece – was also made at *tutto punto* and various other pitches⁸. Transposition on *cornetti* is feasible, but principally by a whole-tone, since semitone transposition is extremely awkward (hence

be sung a tone or m3 higher or lower, but experience proves the reverse is true with many arias. Besides the consideration of the notes divided between the head voice and natural voice, many breaks and many sustained notes, as well as many notes sung on a single word, are much more comfortable, or quite uncomfortable, depending on the pitch». Translation from HAYNES, *A History of Performing Pitch*, p. 185.

⁵ Cited in *Ibidem*, p. 65, from LODOVICO ZACCONI, *Prattica di Musica*, I, Girolamo Polo, Venice, 1592, f. 218v. Reprint ed. Arnaldo Forni, Bologna 1967: «E avvertan ogni uno che si come le voci humane, possano cantar una cantilena un Tuono piu alto, & un Tuono piu basso secondo che li torna commodo & che li pare è piace...». Whether Zacconi meant a semitone or a whole tone is not clear. When voices were accompanied by instruments, transposition had to be by a whole tone rather than a semitone, but many *cornetti* were also built at *tutto punto* rather than *mezzo punto*, so that performances a semitone lower than implied by the vocal notation were possible.

⁶ The curved *cornetto* was also often called the *cornetto negro*, since it was typically covered in black leather.

⁷ HAYNES, *A History of Performing Pitch*, pp. 58-65; BRUCE DICKEY, *Cornett and Sackbut*, in *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, ed. STEWART CARTER; JEFFERY T. KITE-POWELL, Indiana University Press, Bloomington Indiana 2012. p. 104. I am grateful to Herbert Myers for the observation that lower-pitched *cornetti* are far less comfortable to play because of the finger stretches required by the wider spacing of the holes.

⁸ The Italian *cornetto muto* was also called the *cornetto bianco* because, unlike the curved *cornetto*, it was not covered in black leather. The wider spacing of the finger holes in *cornetti muti* affected the playing of high pitches more than lower ones, but *cornetti muti* were not expected to play high pitches in any event. A very specific Genoese order for instruments includes a request for six *cornetti* and other woodwind instruments at *mezzo punto* and six *cornetti muti* at *tutto punto*. See HAYNES, *A History of Performing Pitch*, p. 59.

the building of *cornetti* at both *mezzo punto* and *tutto punto*)⁹. Other types of wind instruments were also made in varying sizes not only in order to provide for use in multiple registers, but for multiple pitch standards as well.

Although wind instruments may have provided a fairly stable pitch standard, when they performed with voices, they usually had to transpose downward. The passage by Zacconi cited above about the mobility of choirs continues with a corollary annotation about transposition by instruments:

... likewise the instruments can play a composition sometimes in one key sometimes in another because they are all without exception high compared to the voices. Thus, when it happens that instruments wish to accompany singers, most of the time, to oblige them, they play a 2d, 3d, 4th, etc. [lower]¹⁰.

Trombones and strings provided fewer problems of pitch than woodwind instruments. Although trombones could play chromatic notes and therefore in any tonality, transposing or adding crooks to lower the fundamental pitch of the instrument require the player to make crucial, difficult adjustments to the size of slide positions. Strings could be tuned lower than the optimal pitches for which they were constructed, producing a less bright sound that may have been more suitable for doubling of voices, but also could be problematic for the sound quality of the bottom strings before the introduction of wire winding¹¹.

Organs, which had regularly been accompanying vocal sacred music in Italy for many decades, added their own particular complication to the issue of pitch, for the pitch of Italian organs varied according to geographical region. Organs in northern Italy were often tuned a half step or more above *tutto punto*¹², and organists were frequently instructed to transpose downward a full step or even a minor third for the convenience of the choir¹³. Such instructions appear both in rubrics in organ part-books and in theoretical treatises, such as Girolamo Diruta's *Seconda parte del Transilvano* of 1609: «And because the majority of organs are high, outside of *tuono choristo*, the organist must be prepared to

⁹ *Ibidem*, pp. 63-64.

¹⁰ Quoted from *Ibidem*, p. 65, with «likewise» substituted for «so» to make the meaning clearer.

¹¹ I am grateful to Herbert Myers for information about the practical issues in transposing and crooking on trombones and for the effects of retuning strings. On strings, see also HAYNES, *A History of Performing Pitch*, p. 69.

¹² Many organs in northern Italy were tuned at approximately the same pitch as *cornetti*, i.e. $a' = c$. 466 Hz. Roman organs were usually tuned lower, with the pitch lowered further c. 1600. See *Ibidem*, 69-75.

¹³ See *ibidem*, pp. 62-63 for the well-known and interesting example of retuning the Cremona cathedral organ a semitone lower for the sake of performing with voices and other instruments.

transpose (*sonare fuor di strada*) one tone or a third lower»¹⁴. The standard chromatic notes on organs were C#, Eb, F#, G# and Bb, so that in the widely used quarter-comma meantone tuning, the quantity of tonalities in which they could play were limited. Tonalities requiring a D# or Ab could still be employed, though, by omitting these notes in the thirds of chords¹⁵. More tonalities were available on organs with split keys, but such instruments were comparatively rare¹⁶.

When performing with instruments (in addition to the organ), choirs normally sang at what was called *tuono corista*, although this term could refer to two different pitch standards, one at $a'=c.$ 415 Hz and the other at $a'=c.$ 392 Hz. These pitch standards allowed the instruments to transpose downward a full step, depending on whether they were pitched in *mezzo punto* or *tutto punto*¹⁷.

Choirs, therefore, seem to have sung sometimes at $a'=c.$ 440 Hz (*tutto punto*) when not accompanied by instruments, sometimes at $a'=c.$ 415 Hz (the higher *tuono corista*) when accompanied by instruments, or even at $a'=c.$ 392 Hz (the lower *tuono corista*), also when accompanied by instruments.

The practical aspects of pitch standard and tuning are thus complicated, and there is evidence of organs being altered to bring their tuning into accord with either *mezzo punto* or *tutto punto*¹⁸. Thus we can surmise that pitch standards hovered within a limited range and varied within that range according to circumstances. Most important were the

¹⁴ See GIROLAMO DIRUTA, *Seconda parte del Transilvano dialogo diviso in quattro libri ...* In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti MDCXXII, facsimile ed. LUISA CERVELLI, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1969, Libro Terzo, 4: «E perche la maggior parte de gl'Organi sono alti, fuora del Tuono Choristo, bisogna che l'Organista si accomodi à sonare fuor di strada, un Tuono, & una Terza bassa». Diruta's tuono had to have been a full tone rather than a semitone, though many sources are ambiguous when they use the word.

¹⁵ Specific notes are given in italics. A note name designating multiple octaves is given in Roman type. D# could more easily be omitted as a leading tone to E, since it would appear in a voice part in any event. It would have been more problematic to omit the Ab from a tonic chord on F.

¹⁶ A number of split-key organs were constructed in northern Italy, especially by members of the Antegnati family, but they were definitely in the minority. A sense of the limited number of such organs in northern Italy can be obtained from essays in the volume *Gli Antegnati: Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, ed. OSCAR MISCHIATI, Pàtron Editore, Bologna 1995. The three essays with information on split key organs are PIER PAOLO DONATI, *Appunti sul ruolo degli Antegnati nell'arte organaria del Rinascimento*, pp. 17-24; MAURIZIO RICCI, *La disposizione dei tasti cromatici negli strumenti italiani a tastiera*, pp. 29-49; and MISCHIATI, *Gli Antegnati nella prospettiva storiografica*, pp. 73-103. I am grateful to Massimo Bisson, who has informed me in private conversation that he has never seen any evidence of split keys on organs in Venice.

¹⁷ HAYNES, *A History of Performing Pitch*, pp. lii, 64-67.

¹⁸ See the discussion of the famous example of the organ at the cathedral of Cremona as well as several other examples in *ibidem*, pp. 62-63, 66-67.

convenience and capabilities of a choir; as Zacconi had indicated in the passage cited above, there was a certain amount of flexibility in the pitch level of choirs, but the comfort level of the choir was typically decisive as to the particular instruments chosen for accompanying the voices and the degree of transposition required by organists.

Because of the primacy of the choir in determining pitch level, important factors in the *sounding* pitch at which any individual composition was performed were the tessituras in which the parts were written and the highest and lowest notes the notation required of each voice, but especially the highest note for sopranos and the lowest for basses¹⁹. Highest and lowest pitches were not as crucial a factor for the middle voices (all males, of course) since these could range from baritones through high tenors and falsettists, even alto castratos, without dividing so clearly into the distinct ranges more typical of modern choirs. A related factor in the choice of pitch level may have been where the vocal break occurred in relation to the modal octave subdivision. As will be demonstrated below, the highest soprano notes on the page, and the lowest bass notes are crucial elements in considering what the high clefs and transposition rubrics mean.

Another factor in the relative standardization of vocal pitch was the growth of music printing itself. Music printed in Venice, in Milan, in Rome, in Naples and in other cities needed to imply the same thing to singers in all these locales since it was marketed and used across all geographical boundaries. Singers themselves might move from one part of Italy to another, or from Italy to courts and churches across the Alps and needed to be able to understand what the notation meant in terms of their usual pitch placement in the throat in response to that notation. Singers could do this with a dual cleffing system, but not with a notation that had no anchoring in widely recognized pitch levels. We can demonstrate that composers and publishers recognized a relatively stable pitch standard by the uniformity in their pitch notation in relation to typical sounding ranges for each of the voice types. In other words, if composers and publishers consistently set the highest notated pitch for a soprano voice in standard clefs at *e''* or *f'*, or the lowest notated pitch for basses as *C*, we can assume that there had to be a somewhat stable, universal pitch standard by which these extreme notes were understood by composers, publishers and singers. Voices with pitches notated outside these boundaries were likely played by instruments, and even the extreme pitches within these limits may often have called for instrumental doubling of the vocal line to reinforce the sound, especially in the bass register.

¹⁹ The distinction between «note» and «pitch» is crucial here for understanding the relationship between notation and sound. I am reserving the term «note» to mean the position of the notation on a musical staff, and the term «pitch» to refer to the actual sounding frequency of what was sung and played from that notation.

In fact, this understanding of pitch notation was already true in the early sixteenth century when the dual clef system came into use. If a note under a particular clef on a specific line or space could have been pitched anywhere by singers, there would have been no practical need for transposing some modes up a fourth by means of a *mollis* signature, nor for a dual clef system in the first place. The dual system tells us that singers, even though they were trained to sing through solmization, must have had some association between what notes they saw on the page and where those notes were located in their vocal apparatus, even if there was some flexibility in the actual pitch standard itself. That also means that transposition, in the modern sense of the term, where a sounding pitch may be moved deliberately away from what the notation indicated, was a concept known not only to instrumentalists, who had to make finger or arm adjustments to transpose, but also to singers, who themselves made physical adjustments to sing a given note at a different pitch level than implied by the notation.

Now let us examine what the ambitus of voices notated in standard clefs and in high clefs are in Belli's notation. Table I shows the combined ambitus in standard clefs for Belli's masses, Vesper music and Compline music for which we have both vocal part-books and organ part-books. Quintus, Sextus and other parts are subsumed under the voice names normally associated with their clefs. The Altus Secundi Chori, for example, is frequently in the Tenor C4 clef and is therefore considered a tenor part for purposes of the following tables.

Table 1

Ranges for voices
notated in standard clefs

| Cantus | Altus | Tenor | Bassus |
|--------------|-------------|-------------|-------------|
| <i>a-f''</i> | <i>d-a'</i> | <i>c-g'</i> | <i>F-d'</i> |

These are fairly wide ranges, especially in the Cantus and Bassus, but no single piece employs such wide ranges in any of the voices. These ranges represent what Belli expected the singers of each voice type in most church choirs to be able to negotiate. The ranges are only in rare instances larger than the twelfth mentioned as the absolute maximum ambitus by Zarlino and other theorists. Especially noteworthy are the highest note Belli expected sopranos to sing: *f''*, and the lowest note he expected basses to sing: *F*, three octaves lower. His sopranos rarely descend as low as *a*, his altos rarely as low as *d*, his tenors rarely as high as *g'* and his basses rarely as high as *d'*.

Belli is one of a number of composers from this period who provides detailed transposition rubrics in his organ part-books for pieces in both standard clefs and in high clefs. His earlier collections comprised only vocal part-books and only later were organ part-books added, whereas from 1607, Belli began publishing organ part-books along with his vocal parts. For those pieces in standard clefs, the typical transposition

rubric is *in tuono ovvero un tuono più basso*. This rubric accords with Girolamo Diruta's remark cited above. The transposition down a tone would have been made if the organ were pitched a full tone higher than the comfort level of the choir, and would not have required the choir itself to transpose downward. Only for the second tone transposed up a fourth to G by a *mollis* signature does Belli indicate the possibility of transposition down a third²⁰.

Table 2 illustrates the notated ranges of Belli's music in high clefs:

Table 2

Ranges for voices
notated in high clefs

| Cantus | Altus | Tenor | Bassus |
|---------------|--------------|-------------|-------------|
| <i>c'-a''</i> | <i>g-d''</i> | <i>d-a'</i> | <i>G-g'</i> |

These ranges are exceptionally wide because Belli explicitly instructs that some pieces are to be transposed by fourths and others by fifths. In some cases, the organ part itself is transposed by the required interval. Nevertheless, as with pieces in standard clefs, the range of no voice in an individual composition extends more than a twelfth, and often less than that.

But once the indicated transpositions have been effected, the ranges of the voices are more nearly in accord with those notated in standard clefs with regard to their highest pitches, but extend lower at the bottom end, as seen in Table 3.

Table 3

Standard clef ranges

| Cantus | Altus | Tenor | Bassus |
|--------------|--------------|-------------|-------------|
| <i>a-f''</i> | <i>d-a''</i> | <i>c-g'</i> | <i>F-d'</i> |

Ranges after transposition
for voices notated in high clefs

| Cantus | Altus | Tenor | Bassus |
|--------------|--------------|-------------|-------------|
| <i>f-e''</i> | <i>c-g#'</i> | <i>A-g'</i> | <i>C-c'</i> |

In other words, high clefs are used to accommodate voices whose sounding pitches at the lower end of their registers extend below those notated in standard clefs. This is especially noteworthy in the Cantus, Tenor and Bass voices, which extend a third and fourth lower than those in standard clefs. These ranges, in both standard and high clefs, are consistent with the vocal compass of Giovanni Croce and the two Gabriellis, establishing a basis of comparison for the vocal registers and ranges expected by composers in northern Italy.

²⁰ Specifically, *Beati omnes* in the organ part-book of *Psalmi ad vespas ... octo vocibus*. RISM B1752, B1753, B1754, B1755.

While we have now established the basic pitch and ranges of Belli's vocal registers, a number of other questions remain regarding Belli's transpositions. What psalm and canticle tones did he transpose, and by what intervals? Is there any consistent pattern to his transpositions that would allow us to associate transposition with particular tones? And why did Belli in his high-clef pieces decide at times to transpose them by a fourth and at others by a fifth? Is there any consistency to the choice of interval of transposition? In standard clefs, why did he choose in some cases not to indicate transposition and in others to require transposition by a step downward?

Let us turn initially to the association of tones and transposition. First, we must note that even before Belli published his organ parts, there was already a form of transposition built into the signatures of compositions in the use of the *mollis* flat. The second tone and second mode, in fact, are almost uniformly notated in *cantus mollis* throughout the sixteenth century, with a final on G. The flat has the effect of transposing the second tone or mode from its original position on D up a fourth. The purpose of this form of transposition was to bring the low-pitched reciting note of the second tone and mode to a level closer to other reciting tones. For the very same reason, the first mode is also often notated in *cantus mollis* with a final of G.

The *cantus mollis* signature for the fifth and sixth tones and modes, however, represents the necessity of avoiding the tritone between the final and fourth degree of these tonalities, in other words, to provide a proper hexachord beginning on F. Nevertheless, once a twelve-mode system was introduced by Glareanus and Zarlino, the fifth and sixth modes could also be viewed as transpositions by a fourth up (or a fifth down) of the modes beginning on C.

In Belli's music, as well that of many other composers, these transpositions by means of the *cantus mollis* signature are supplemented by other means, including notation in high clefs, verbal rubrics, and notation of the organ part in a tonality other than that of the vocal parts. Belli makes use at one time or another of all of these methods.

Belli's first surviving print to have an organ part added was his *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus, liber primus ... Venezia, Ricciardo Amadino, 1595* (RISM B1749), which was reprinted in 1607 (RISM B1750, BB1750), with a *partes infimae, ad beneplacitum organum pulsantis* dated 1608 (RISM B1751)²¹. This print illustrates many of the

²¹ The copies at I-Bc and PL-WRu comprise the vocal part-books, with Latin title, dated 1607, and the Basso generale per l'organo, with Italian title, dated 1608. For the Wrocław copy, see EMIL BOHN, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des akademischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen- und Universitäts-Bibliothek zu Breslau*, Commissions-Verlag von Albert Cohn, Berlin 1883; facs. ed. GEORG OLMS Verlag, Hildesheim and New York 1969, p. 55. The organ part in the duomo at Brescia, listed as RISM BB1750, is dated 1608. I am grateful to Mariella Sala for confirming the date.

issues associated with transposition in the late sixteenth and early seventeenth centuries.

The contents of the print comprise three masses (one a Requiem mass) and six motets (the *Libera me domine* of the Requiem is listed under motets in the print's index). The first mass, entitled *Missa Tanto tempore vobiscum sum*, is based on the first of the motets in the print. Both the motet and the mass are notated in high clefs in *cantus durus*, with the same rubric in the organ part: *trasportata una quinta bassa*. The rubric is confirmed by the two organ parts themselves, which are not in a high clef, but in the F4 clef in *cantus mollis*, with their finals a fifth lower than the notated vocal bass finals. The settings are in the seventh mode, as easily determined from the notated finals and ranges of the voices. The seventh mode and the seventh tone are often transposed down a fifth by the addition of a flat signature, as illustrated by both Orazio Tigrini in 1588 and Adriano Banchieri in 1605 and 1614²².

By contrast, the second mass, a *Missa Brevis*, is in standard clefs in *cantus durus* and is indicated *in tuono ovvero un tuono più basso*. This mass is in the first mode, and the alternative pitch levels may be understood as referring to organs pitched either at the choir's level or tuned a full step higher, as described by Diruta and noted above.

Of particular note is the Requiem mass, which, in keeping with the prohibitions of the *Caeremoniale Episcoporum* of 1600²³, does not include an organ accompaniment (and therefore doesn't appear in the organ part-book), nor are there any rubrics for transposition in the vocal part-books. The mass appears to be an assembled compilation of movements rather than a work conceived as a unified whole. The *Introit* and *Kyrie* are in standard clefs in the sixth mode in *cantus mollis*, whereas the *Dies irae* sequence, alternating verses between four-voice and eight-voice settings, is notated in high clefs in the first mode transposed up a fourth to G by its *cantus mollis* signature. The Offertory is in the same first mode transposed to G with a *cantus mollis* signature, but in standard clefs.

²² See ORAZIO TIGRINI, *Il compendio della musica ...* Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1588, facs. ed. Broude Brothers, New York 1966, pp. 98-99; ADRIANO BANCHIERI, *L'organo suonarino ...* Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1605, facs. ed. GIULIO CATTIN, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1978, pp. 41-42, 54-55, 103; and BANCHIERI, *Cartella musicale ...* Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1614, facs. ed. GIUSEPPE VECCHI, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1968, pp. 71, 87, 124-125, 137. Tigrini's example is part of a discussion and series of examples regarding mode. His final for the seventh mode in *cantus mollis* is *c*. Banchieri's discussions and examples, on the other hand, regard the psalm and Magnificat tones rather than the modes. The most typical final of the seventh tone, both in chant and polyphony, is A rather than G; thus several of Banchieri's finals for the seventh tone in *cantus mollis* are *d* rather than *c*. The transposed low final of Belli's seventh-mode mass and motets in the 1595 masses is *c*.

²³ *Caeremoniale Episcoporum iussu Clementis VIII. Pont. Max. novissime reformatum*, Rome, 1600; facsimile ed. ACHILLE MARIA TRIACCA, MANLIO SODI, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2000.

The series of movements *Sanctus*, *Agnus Dei* and *Lux aeterna* are also in standard clefs, but in the eighth mode notated in *cantus durus*. Finally, the *Libera me* returns to the first mode, but on D in *cantus durus*, also notated in standard clefs. While there is no underlying unity of mode or cleffing in the *Requiem*, the high clef notation of the Sequence requires transposition down by a fourth to D to make the vocal ranges compatible with the other movements and even agree with the *Libera me* in tonality.

Of the six motets in this print, four are in high clefs and two in standard clefs. The first three motets (including *Tanto tempore vobiscum sum*, on which the first mass is based) are all in high clefs and have a rubric indicating transposition downward by a fifth. Two of these are in the seventh mode, and one in Zarlino's twelfth mode (according to his original numbering system), which, when transposed down a fifth, becomes the sixth mode. The fourth motet in high clefs is in the first mode transposed up to G with a *cantus mollis* signature. There is no transposition rubric, but the organ part is, in fact, transposed down a fourth, bringing the mode back to the first mode's original final of D in *cantus durus*, its natural form. It seems odd that the first mode should be notated in high clefs in *cantus mollis* with final G, when the transposition simply brings the mode back to its original level without the flat signature, but this is indeed a frequent notational practice in the late sixteenth and early seventeenth centuries²⁴.

The two remaining motets in standard clefs are in the third mode and eighth mode respectively. The first of these has the rubric *In tuono ovvero un tuono più basso*, but there is no rubric for the motet in the eighth mode, though the organ part obviously could be transposed downward a step as well if the accompanying instrument were high pitched. In fact, prints are frequently inconsistent in their application of rubrics under the same notational conditions, indicative of the probability that publishers often received a series of pieces composed at diverse times in separate manuscripts, some of which may have had rubrics and some, with the same notational issues, not.

Belli's *Psalmi ad Vesperas ... octo voc. duoque Cantica Beatae Virginis* of 1596 (RISM B1752), reprinted in 1600 (RISM B1753), is his next publication to which a *Basso generale per l'organo* was added in 1607 (RISM B1754). The entire collection, including the *Basso generale*, was then reprinted in 1615 (RISM B1755). In the organ part of this print,

²⁴ For a rationale for this transposition of the first mode/tone *cantus mollis* in high clefs, see JEFFREY KURTZMAN, *Tones, modes, clefs and pitch in Roman cyclic Magnificats of the 16th century*, «Early Music» 22/4 (November 1994), pp. 641-664, at 650, republished in a revised version in KURTZMAN, *Studies in Sixteenth- and Seventeenth-Century Italian Sacred Music*, Ashgate Publishing Ltd., Farnham, Surrey and Burlington, Vermont 2014, p. 14. The explanation given there has to do with the notational relationship between plainchant antiphons and psalm and Magnificat tones in alternation with polyphonic verses.

the tones of all the psalms, Magnificats and two *falsibordoni* are named, with a rubric *in tono* or indicating a transposition for each piece. The vocal part-books also contain the response *Domine ad adiuvandum*, but since there is no organ bass for this piece, there is no rubric. The rubrics are more varied than in the *Missarum sacrarumque cantionum* of 1595: *In tono*; *In tono overo uno tono più basso*; *In tono overo una terza bassa*; *una quarta bassa trasportato*; and *una quinta bassa trasportato*. Predominant are rubrics that call for a psalm *in tono* or *in tono overo uno tono più basso* and those indicating *una quinta bassa trasportato*. Only three call for transposition by a fourth and only one *In tono overo una terza bassa*.

The compositions to be transposed by a fourth or fifth are all, as we would expect, notated in high clefs, as is *Domine ad adiuvandum*. The three psalms *una quarta bassa* are all in the fifth tone with final of F, transposed to C.²⁵ The transposition by a fourth is obviously chosen because in the system of musical conception and notation of this immediate period, the standard solmization system does not have a hexachord beginning on B-flat and a tonality of B-flat with a two-flat signature is, to the best of my knowledge, never found, even though accidental E-flats are frequent and internal cadences to B-flat are commonplace.

Transpositions by fifth, however, are applied to several tones: the third, seventh and eighth. The third psalm and Magnificat tones often conclude on A rather than the modal final of E, and this A final is normally the case in polyphonic psalm and Magnificat settings of the third tone as well. Belli writes two psalms in the third tone, both with finals of A and with rubrics indicating transposition downward a fifth to D (in which tonality the organ parts were published)²⁶. There is only one psalm in the seventh tone, whose final, A, is transposed *una quinta bassa* to D. Three psalms, the first Magnificat and the final *falsobordone* are in the eighth tone; three of these latter pieces and the *falsobordone* are in high clefs, and all are similarly transposed *una quinta bassa* to C²⁷. Only one eighth-tone psalm is in standard clefs with a notated final of G; its rubric reads *In tono, overo uno tono più basso*²⁸. *Domine ad adiuvandum*, on the other hand, is in high clefs with final G; its transposition could be by either a fourth or fifth. If it were to agree with the immediately following psalm, *Dixit Dominus*, as the response sometimes does, then the transposition would be by a fourth.

The fact that not all the psalms in the eighth tone are in the high clefs and transposed by a fifth highlights the fact that several tones are frequently notated in either standard or high clefs. In fact, the third tone

²⁵ *Beatus vir, Laetatus sum, In convertendo.*

²⁶ *Lauda Jerusalem, Memento Domine David.*

²⁷ The four high-clef, eighth-tone compositions are *Nisi Dominus, Credidi*, the first Magnificat and the final *falsobordone*.

²⁸ *Confitebor tibi.*

is one of those, even if Belli has in this collection transposed both of his third-tone psalms.

Aside from *Confitebor tibi*, the single standard-clef psalm in the eighth tone, there are three standard-clef compositions in the first tone, one in the second tone (in *cantus mollis*), two in the fourth tone, two in the sixth tone and one in the mixed tone (*proprii toni*) reserved for the psalm *In exitu Israel*²⁹. All of the standard-clef compositions except those in the second tone, the sixth tone and the *falsobordone* in the first tone carry the rubric *In tono overo uno tono più basso*. It is worth repeating that if the purpose of this rubric is to accommodate differently tuned organs to *tutto punto* or the *tuono choristo*, as the instruction by Diruta quoted above suggests, then the choice of transposing or not transposing depends on the organ pitch and affects the organist alone and not the singers. This means that the first-tone pieces conclude on the vocal pitch D and the fourth-tone psalms on E, which would coincide with the organ transposition's C and D (in terms of position on the keyboard). The sixth-tone psalm and Magnificat, however, are both marked simply *In tono*, for their final of F cannot be transposed downward to Eb without employing an Ab, which would only have been available in meantone tuning on split-key organs.

The psalm *Beati omnes* poses the one anomaly in the pattern of Belli's transpositions with its rubric *in tono overo una terza bassa*. In the second tone, the psalm is already transposed up a fourth to G with a *cantus mollis* signature. It is likely that Belli does not give the usual rubric, *overo uno tono più basso*, which would require not only Bb and Eb, available on meantone organs, but also an Ab in tonic chords, in conflict with the G# which would be the normal note between G and A. However, transposition of *Beati omnes* down a minor third includes in the voices not only F# and C#, but also D# (reflecting multiple notated F# leading tones in several of the parts), unavailable except on split-key instruments. The solution for the organist is to omit the third of the chord when playing cadences leading to E, leaving that note to the voices. Belli is not the only composer to indicate transpositions by a third for the second tone. So does Giovanni Croce, no less than three times, in his *Vespertina ... octonis vocibus* of 1597 (RISM C4449 and CC4451a).

Belli's second surviving publication of masses, his *Missarum quatuor vocibus, liber primus* was first published in 1599 without an organ bass (RISM B1758), but twice again in 1615 (RISM B1759) and 1622 (RISM B1760), both times with an added *basso continuo*. Only the 1622 *basso continuo* survives, and by this date transposition rubrics in continuo parts were less frequent than earlier in the century, indicating that by this time organists had a clear enough idea on when and by how much

²⁹ First tone: *Dixit Dominus*, *Domine probasti me* and the first *falsobordone*; second tone: *Beati omnes*; fourth tone: *Laudate pueri* and *Domine probasti me*; sixth tone *Laudate Dominum* and the second *Magnificat*.

to transpose without the need of rubrics, or, in this case, transposed organ parts. Among the four masses in this print, one of which is a Requiem mass, only two are in high clefs: the opening mass is in the seventh mode in *cantus durus* and the third mass in the first mode in *cantus mollis*. Either could be transposed downward by either a fourth or fifth, but transposition by a fifth is more typical in the seventh mode³⁰.

Belli's sacred publications continued in 1600 with his *Sacrarum cantionum quatuor, quinque, sex, octo & duodecim voc., cum Litanis Beatae Virginis Mariae, liber primus. Venezia, Angelo Gardano, 1600* (RISM B1761). However, no subsequent edition of this print survives, nor is a separately printed basso continuo extant. The next work with an organ part-book is the composer's *Psalmi ad Vesperas ... sex vocibus ... Venetia, appresso Angelo Gardano & fratelli*, first published in 1604 without an organ bass (RISM B1763), but with a separate *Basso generale per l'organo* issued in 1607 (RISM B1764)³¹. In this print there are significantly fewer psalms in high clefs than in Belli's eight-voice *Psalmi ad Vesperas* of 1596. Nor do any of the compositions in standard clefs have any rubrics in the organ part for either *In tono* or *In tono overo un tuono più basso*. Those psalms that are unequivocally to be transposed present the organ part in the transposed tonality, as in the 1596 *Psalmi ad Vesperas*, rather than relying solely on the clefs and rubrics to convey the information.

The psalms in high clefs are in the fifth tone, absent altogether from Belli's previous collection, the seventh tone and the eighth tone. The remaining tones are all represented in the present collection in standard clefs, as are three of the five compositions in the eighth tone³². The two fifth-tone psalms in high clefs both call for transposition *alla quarta bassa*, bringing their finals to C (both psalms conclude on the modal final of F rather than the psalm-tone final of A)³³. Transposition by a fifth, while feasible on organs in meantone tuning, would have created a hexachord and modal scale on Bb, which Belli avoids here as he did in his 1596 *Psalmi ad Vesperas* as described above. Belli's seventh tone is transposed, as was typical, *alla quinta bassa*³⁴. Since Belli concludes the psalm on the tone's final of A rather than the modal final of G, the transposition places it on D rather than C, similar to the single seventh-

³⁰ The resulting low final of the *Missa Tu es Pastor ovium* in the seventh mode is *c*.

³¹ RISM lists an earlier edition of 1603 (RISM B1762) at I-PCd, but the citation is in error and no 1603 edition exists. The I-PCd edition is that of 1604.

³² The three in standard clefs are *Lauda Jerusalem, Confitebor tibi ... Angelorum* and the eighth-tone *Magnificat*.

³³ The two psalms are *Laudate Dominum* and *In convertendo*.

³⁴ The single psalm in the seventh tone is *Nisi Dominus*; the two in the eighth tone are *Credidi* and *Memento Domine David*. In the I-Ls copy of this print, the correct tone designation for *Memento* is crossed out and erroneously replaced with a hand-written «Tertij.»

tone psalm of the 1596 psalm collection. The eighth-tone compositions in high clefs are both *alla quinta bassa*, as they are in the 1596 psalms.

In 1605 Belli published the first in a series of four Compline prints for eight, four, five and six voices, the latter three all issued in 1607. In addition to music for Compline, all four collections include polyphonic settings of *falsibordoni* in each of the eight tones, the four seasonal Marian antiphons³⁵, a setting of the Litany of Loreto, and an additional motet or two. Moreover, the pattern of tones and modes in all four prints is consistent for the Compline elements (apart from *Iube domne*) and the four Marian antiphons, clearly in keeping with the tones and modes of the chant antiphonary Belli used³⁶. In the 1605 print, all of the Compline music is in standard clefs and ranges; only the antiphon *Alma Redemptoris Mater* in the fifth mode and the *falsobordone* in the fifth tone are notated in high clefs. Neither has a transposition rubric, but the organ bass is notated a fourth lower in the motet. The *falsobordone*, however, is a bit more complicated: in keeping with the typical ending of the fifth psalm tone, the *falsobordone* concludes on A. In this case the organ bass is untransposed, but notated in the same F3 clef (with *cantus mollis* signature) as the two vocal bass parts. Transposition by either a fourth or fifth is possible, though a fifth would require beginning the tone's hexachord on B-flat, avoided in Belli's other fifth-tone transposition rubrics.

Belli's *Compieta a quattro voci* and *Compieta a cinque voci*, both of 1607, share the same dedication and were clearly conceived as both separate and joint publications. Each print can stand on its own, but the two can also be combined. To be combinable, the items for Compline share the same tones and the same cleffing, but set alternate verses-odd verses in the *Compieta a quattro*, with the exception of the hymn, *Te lucis*, which sets the second verse; and even verses in the *Compieta a cinque*, except for the first and third verses for *Te lucis*. The *Iube domne*, Marian antiphons, Litany and motets, however, are distinct compositions in each of the prints. Thus each print separately provides an *alternatim* Compline, or the two joined together create polyphonic settings of all psalm, hymn and canticle verses, alternating between four-voice odd and five-voice even verses. The *falsibordoni* likewise could alternate from verse to verse so that any psalm or canticle could be sung with alternate verses in the same fashion.

In contrast to the *Compieta a otto voci* of 1605, the two 1607 prints notate all of the Compline music in high clefs, with the exception of the opening *Iube domne* in standard clefs in the *Compieta a Quattro*, but in high clefs in the *Compieta a cinque*. Also in high clefs in both prints are the *falsibordoni* in the third, fifth, seventh and eighth tones.

³⁵ *Salve Regina, Ave Regina coelorum, Regina coeli, and Alma Redemptoris Mater.*

³⁶ Most items, though not all, are in agreement with the modern *Liber usualis* as well.

In the *Compieta a quattro*, *Alma Redemptoris Mater*, the Litany and the concluding motet, *Ave Maria gratia plena*, are likewise in high clefs. However, in the *Compieta a cinque*, it is *Ave Regina coelorum* and *Alma Redemptoris Mater* that are in high clefs, while the Litany is in standard clefs. As in the 1605 *Compline*, there are no transposition rubrics in the organ parts except for the high-clef Litany (*trasportate alla quinta bassa*) in the *Compieta a quattro*, whose organ part is also transposed down a fifth; and the high clef *Ave Regina coelorum* (*alla quinta bassa per b molle*) and *Alma Redemptoris* (*alla quarta bassa per b [duro]*) in the *Compieta a cinque*. The organ part, however, is not transposed in either of these two pieces. This inconsistency between transposed and untransposed organ parts and between transpositions directed by rubrics and those indicated solely by cleffing is common throughout the late sixteenth and early seventeenth centuries. Composers and typographers were much more careful about clefs, mensurations and notes than they were about rubrics. And whether or not a transposed version of the organ part was included depended upon composers, who often must have submitted to publishers manuscripts for compositions written and performed for different occasions, and therefore not necessarily consistent in their format.

In these two 1607 *Complines*, the first two psalms³⁷ and the final *falsobordone* are in the eighth tone and are in high clefs in *cantus durus*. These pieces could be transposed by either a fourth or fifth, to D or C, depending on the tuning of the organ and the capabilities of the choir. The third and fourth psalms³⁸ are in high clefs in the first tone, transposed up a fourth to G with a *cantus mollis* signature; first tone pieces are most commonly transposed downward by a fourth. Also in the first tone and mode, but in standard clefs in *cantus durus*, are the initial *falsibordoni* and both *Salve Regina* antiphons. Apart from the *falsibordoni* in the second tone, the concluding motet of the *Compieta a quattro*, *Ave Maria gratia plena*, is in the second mode, but there the similarities end. The *falsobordone* is in standard clefs, with the final typically transposed up a fourth to G with a *cantus mollis* signature, but *Ave Maria* is in high clefs in *cantus durus* and its transposition most likely would have been by a fourth³⁹. The third tone is represented by the short responsory (*In manus tuas*), the canticle (*Nunc dimittis*), the *falsobordone* in that tone, and the Litany of the *Compieta a quattro voci*. All are in high clefs in *cantus durus*, but as noted, only the Litany has a transposition rubric and a transposed organ part, a fifth lower. All four settings have a final

³⁷ *Cum invocarem* and *In te domine speravi*.

³⁸ *Qui habitat* and *Ecce nunc*.

³⁹ My determination of the second mode for this motet is based on the final D and the range of the Tenor (a-g'), though it could possibly have been conceived as in the first mode. I have not had an opportunity to check the part itself for its tetrachord/pentachord configuration.

of A; apart from the Litany the other third-tone pieces could be transposed by either a fourth or fifth to E or D.

The fourth tone in both collections is confined to its *falsibordoni*, which are in standard clefs and have the typical final of E. The fifth-tone *falsibordoni*, however, with the obligatory *cantus mollis* signatures, are in high clefs; similarly both settings of *Alma Redemptoris Mater* are in the fifth mode in the same configuration. Both were much more likely to be transposed by a fourth rather than a fifth in order to avoid beginning the hexachord or the modal scale on Bb.

The sixth tone and mode are represented by the two *falsibordoni*, both *Regina coeli laetare* settings, and, in the *Compieta a cinque* alone, *Ave Regina coelorum*, the motet *Quam pulchra es* and the Litany. All are in standard clefs and *cantus mollis* with their usual final of F.

Aside from the *falsibordoni* in the seventh tone, the hymn *Te lucis* is also cast polyphonically in the same tone, even though its chant is in the eighth tone. Both are in high clefs in *cantus durus* with final A, so that both would probably have been subjected to the transposition down a fifth to D, typical of the seventh tone.

Only one setting in these two Compline prints falls in its notation outside the eight-mode system. *Ave Regina coelorum* in the *Compieta a cinque*, in high clefs with the rubric *alla quinta bassa per b molle*, is notated in Zarlino's twelfth mode (original numbering), that is the Hypoaeolian mode, but when transposed down a fifth becomes the sixth mode.

Belli's *Compieta a sei voci*, also of 1607, has all the same liturgical elements as the other two Compline prints of that year as well as the 1605 *Compieta a otto* (only the added motet is different), and employs the same tones and mode for all of the Compline elements as well as the four Marian antiphons. But the psalms and canticle set all verses, rather than alternate odd or even verses (though the other two prints, when combined, provide all verses) and the music itself is independent of the other Compline prints. In the *Compieta a sei*, the first two psalms in the eighth tone are in standard clefs, as is the third-tone canticle; high clefs appear in the third and fourth psalms in the first tone, the hymn in the seventh mode and the responsory in the third mode. As in the other Compline prints, the *falsibordoni* in the third, fifth, seventh, and eighth tones are all in high clefs. The third and the eighth tones could be transposed by either a fourth or fifth; the fifth tone by a fourth, as Belli clearly prefers in all his prints, and the seventh tone by a fifth, as is typical⁴⁰. Of the Marian antiphons, litany and motet, only *Alma Redemptoris mater* is in high clefs in the fifth mode, whose transposition

⁴⁰ In addition to the *falsobordone* in the seventh tone, the hymn *Te lucis*, as in the other 1607 Compline prints, is in the seventh mode. The transposed hymns in the Complines à 4, and à 5 have a low final of *c*, whereas the low final in the Compline à 6 is *C*.

was also very likely by a fourth. In this collection, the first tone and mode are in standard clefs⁴¹, as are the second tone and mode⁴², the fourth tone⁴³, and, as always, the sixth tone and mode⁴⁴.

In 1608 Belli published yet another collection of five masses, for four, five, six and eight voices, but this time without a Requiem mass. In contrast to the 1605 and 1607 Compline prints, he now publishes transposition rubrics for all pieces in the *Bassus generalis pro organo*. The first and last masses are in standard clefs, in the first tone and eighth tone respectively, both with the rubric *in tono overo uno tono più basso*. The middle three masses, however, are all in high clefs in *cantus durus* with the rubric *alla quinta bassa* and the organ part transposed down a fifth. Two of these are in the seventh tone and one in Zarlino's original twelfth mode with final C. The final mass, for eight voices, allows the Cantus II part to be transposed down a fourth to generate a third Tenor.

The final sacred print of Belli is his *Concerti ecclesiastici a due et a tre voci* of 1613. The two-voice pieces are for the combinations of two sopranos, soprano and bass, soprano and tenor, and tenor and bass. The three-voice pieces comprise two sopranos and bass; two sopranos and tenor; soprano, alto and tenor; alto, tenor and bass; and two altos and bass. A few pieces have indications that a tenor may substitute for a soprano and vice versa⁴⁵. Most of the motets are in standard clefs, but four of the duos and one of the trios are in high clefs⁴⁶. In every case the organ part is transposed by the required interval. *Omnes gentes* and *Ascendit Deus*, for two sopranos, are in the first mode, transposed up a fourth to G with a *cantus mollis* signature, but transposed down a fourth in the organ part. Of the two, only *Ascendit Deus* has a transposition rubric: *alla quarta bassa*. *Festivitas es*, for soprano and tenor, and *Cantabant sancti*, for soprano or tenor and bass, are both in the seventh mode, in *cantus durus*, with their organ parts a fifth lower, as is customary for this mode. *Cum compleverentur*, for two sopranos and tenor, is in the fifth mode, in *cantus mollis*, with the rubric *trasportato alla quarta bassa* and with the organ notated a fourth lower, as in Belli's other fifth-mode pieces.

⁴¹ In addition to the *falsobordone* in this tone, *Salve Regina* is in the first mode. The Litany also appears from the vocal ranges to be in the first mode, transposed up a fourth with a *cantus mollis* signature, though it could be in the second.

⁴² The *falsobordone* in the second tone and the motet *Vulnerasti cor meum* in the second mode are both transposed up a fourth to G by their *cantus mollis* signatures.

⁴³ *Iube domne*.

⁴⁴ In addition to the *falsobordone* in the sixth tone, the antiphons *Ave Regina coelorum* and *Regina coeli laetare* are in the sixth mode.

⁴⁵ *Ego sum panis*, *Lapidaverunt Stephanum*, *Cantabant sancti* and *Cantabo Domino*.

⁴⁶ The duos are *Omnes Deus*, *Ascendit Deus*, *Festivitas es* and *Cantabant sancti*. The trio is *Cum compleverentur*.

Belli's repertoire is large enough to establish certain patterns of transposition as well as multiple transposition options in some tones and modes, in addition to offering us inconsistencies in notation and rubrics across the several prints and even within a single print. The most obvious consistency is that high clefs invariably require transposition downward by a fourth or fifth by both organ and voices, whereas standard clefs, which only sporadically have the rubric *in tuono ovvero un tuono più basso* are performed either untransposed or transposed down a full tone in the organ alone (with a single exception in the second tone where the rubric is *in tono ovvero una terza bassa*⁴⁷). If the rationale for the principal rubric is to accommodate organs a step apart, then it may be applied to any composition in standard clefs. But given this assumption, it is difficult to account for Belli's never using the rubric *una quarta o una quinta bassa*, which is found in the music of many other contemporaneous composers⁴⁸.

In fact, Belli is quite specific when he requires a transposition by a fourth or by a fifth. Transpositions of the fifth tone and mode are always by the interval of a fourth, apparently to avoid a Bb hexachord and octave scale, which lies beyond the normal solmization system. Similarly, seventh tone or mode pieces are transposed down a fifth with a *cantus mollis* signature according to a much earlier custom resulting from the need to transpose the high-pitched reciting note of the seventh tone and mode to bring it closer to the central range of the tenor voice. It is for this very reason that the first and second tones and modes, especially the second, had long been transposed up a fourth with a *cantus mollis* signature, a practice originating in the early sixteenth century for *alternatim* psalm and Magnificat settings, but having become customary for fully polyphonic music with no chant reference by around the middle of the century. In three prints, Belli employs Zarlino's twelfth mode in high clefs, all transposed down a fifth.

On the other hand, Belli uses standard clefs and does not transpose the sixth tone and mode, though they are sometimes transposed by other composers. Similarly, Belli notates the *tonus peregrinus* in standard clefs, with the only possible transposition *un tuono più basso*, though other composers sometimes notate this tone in high clefs and indicate transposition. The fourth tone is also exclusively notated in standard clefs by Belli as it often is by others; fourth tone and mode transpositions do occur among other composers, but less frequently than other tones and modes.

In Belli's publications, the first, third, and eighth tones and modes are notated in either standard clefs or high clefs. The first tone in high

⁴⁷ See note 20.

⁴⁸ For example, Andrea Bianchi, Valerio Bona, Antonio Burlini, Giovanni Croce, Agostino Diruta, Gioseffo Guami, Grisostomo Rubiconi and Santino Seminati. These are only examples, not an exhaustive list.

clefs is transposed only by a fourth, whereas the third and eighth tones in high clefs are transposed only by a fifth. In general, Belli seems to prefer transpositions by fifth over the more frequent transpositions by a fourth common among other composers.

If we extend these same patterns of transposition indicated by rubrics and/or organ transposition to those prints where there are no indications of transposition apart from high clefs, we have a complete picture of what Belli apparently intended in terms of sounding ranges for his voices as shown above in Tables 1 and 3. What is revealed by this information is that Belli's favored sounding pitch ambitus for all voices combined was F-c" or F-d". Occasional pieces extend as high as e" and f" at the top end, and as low as C in the lowest register. Moreover, the aggregate ambitus, as we might expect, is related to the tone or mode. Table 4 associates these total ranges with tones and modes as well as transposition rubrics:

Table 4

Maximum vocal ranges according to tones, modes and transposition indicators

| | | |
|---|-------------|--|
| First tone and mode untransposed | <i>F-e"</i> | Most frequent: <i>F-c"</i> , <i>F-d"</i> |
| First tone and mode transposed by 4 th | <i>D-d"</i> | Most frequent: <i>F-d"</i> |
| Second tone and mode untransposed | <i>F-f"</i> | Most frequent: <i>F-d"</i> |
| Second tone and mode transposed by 3 rd | <i>D-e"</i> | Most frequent: <i>D-e"</i> |
| Third tone and mode untransposed | <i>F-e"</i> | Most frequent: <i>F-c"</i> , <i>F-d"</i> |
| Third tone and mode transposed by 5 th | <i>D-e"</i> | Most frequent: <i>F-c"</i> , <i>F-e"</i> |
| Fourth tone and mode untransposed | <i>F-e"</i> | Most frequent: <i>G-e"</i> |
| Fifth tone and mode transposed by 4 th | <i>F-d"</i> | Most frequent: <i>F-c"</i> |
| Sixth tone and mode untransposed | <i>F-d"</i> | Most frequent: <i>F-d"</i> |
| Seventh tone and mode transposed by 5 th | <i>D-c"</i> | Most frequent: <i>F-c"</i> |
| Eighth tone and mode untransposed | <i>F-e"</i> | Most frequent: <i>G-e"</i> |
| Eighth tone and mode transposed by 4 th | <i>D-d"</i> | Most frequent: <i>G-d"</i> |
| Eighth tone and mode transposed by 5 th | <i>F-e"</i> | Most frequent: <i>F-c"</i> |
| Tonus peregrinus untransposed | <i>F-e"</i> | (One instance only) |
| Twelfth mode transposed by 5 th | <i>C-c"</i> | Most frequent: <i>F-c"</i> , <i>F-d"</i> |

What can't be seen from this table is that the highest pitch, f", in the second tone, is unique, as is the C in the twelfth mode. The low D also occurs relatively infrequently, even if it appears three times in the table. The vast majority of Belli's compositions are in the sounding range of F-c" and F-d", with a not insignificant number extending as high as e". Thus the choice of transpositions is designed to keep the music within the limits of these basic ranges that do not regularly extend the bass voice very low nor the soprano very high.

It is not clear at this point why Belli chose to notate certain pieces in standard clefs or in high clefs. For example, in the first tone, what is the rationale for notating some pieces in standard clefs with an F-d" ambitus and others in high clefs, which, when transposed, yield the same F-d" ambitus? The same question can be asked about the third tone where one composition in standard clefs has an F-c" ambitus and another, in high clefs and transposed by a fifth, also has an ambitus of F-c". In

the eighth tone and mode, there are standard-clef pieces with F-d" and F-e" ranges, high-clef pieces transposed by a fourth with G-c" and G-d" ranges (none of these has a rubric or transposed organ part and could also be transposed by a fifth), and high-clef pieces transposed by a fifth with F-c" and F-d" ranges. What accounts for the differing notation? On the other hand, it is easier to understand the use of high clefs in pieces whose basses reach down to low D and C, for even though low D is sometimes notated in this period in the F4 bass clef with its single ledger line, the low C is virtually always notated as G in the F3 clef as an indicator of transposition.

Apart from these questions regarding Belli's *oeuvre*, the relationship of his notation and transposition practices to other composers poses even more puzzles. Belli clearly favors transpositions by a fifth except in the first and fourth tones and modes. But the majority of composers appear to prefer transpositions by a fourth. Yet Belli's sounding ranges for the polyphonic complex seem not at all lower than those of other composers. On the other hand, his soprano and alto parts may extend lower by as much as a third than those of many other composers. To this point, my basis of comparison with other composers is still too limited to confirm these hypotheses. But if true, it would provide one explanation of his general preference for transpositions by a fifth. It may also reflect a preference on his part for lower sonorities in the two higher voices than many of his contemporaries. If so, that preference could in turn be a consequence of the specific voices in his choirs where these particular pieces were written. But these are all speculative inferences. Whatever the makeup of his choirs, however, the very fact of publishing vocal parts with these ranges is evidence that he expected choirs elsewhere to be able to negotiate the same ranges. The entire subject of transposition requires much more study, but Belli is clearly a key figure in attempting to understand the meaning of the notational practices of the period in terms of performance and sonority.

APPENDIX A

**SACRED MUSIC PUBLICATIONS OF GIULIO BELLI WITH TRANSPOSITION RUBRICS
IN BASSO PER L'ORGANO PARTBOOKS**

1. IVLII BELLI | LONGIANENSIS | ECCLESIAE MAGNAE DOMVS | Venetiarum Mufices Magiftri. | MISSARVM, SACRARVMQ. CANTIONVM | OCTO VOCIBVS. | LIBER PRIMVS. | Ad Reuerendifimum P. M. PHILIPPVM Gefualdum | Min: Con: Generalem Miniftrum. | [Printer's mark] | Venetiis apud Ricciardum Amadinum. | M D XCV. | (RISM B1749)

_____ IVLII BELLI | LONGIANENSIS | IN ECCLESIA S. ANTONII | de Padua Muficę Magiftri. | MISSARVM SACRARVMQ. CANTIONVM | OCTO VOCIBVS, LIBER PRIMVS. | *Nunc denuò ab ipfo autore recognitarum. Ac etiam additę partes infime.* | ad beneplacitum Organum *pulfantis* | [CHORVS PRIMVS.] | [Printer's mark] | Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum. M DCVII | (RISM B1750, BB1750 + B1751)

_____ BASSO GENERALE PER L'ORGANO, | DELLE MESSE ET MOTTETTI | A OTTO VOCI | DI GIULIO BELLI | DA LONGIANO. | Nouamente dato in luce. | [Printer's mark] | In Venetia, Appreffo Ricciardo Amadino. | M DC VIII. | (RISM B1751) [RISM B1751 constitutes the *Partes additę infime ad beneplacitum Organum Pulfantis* announced in the title of B1750.]

2. IVLII BELLI | LONGIANENSIS | ECCLESIAE MAGNAE DOMVS | Venetiarum Mufices Magiftri. | PSALMI AD VESPERAS | In totius Anni Solemnitatibus. Oçto Voc. | Duoq; Cantica Beatę Virginis. | [PRIMVS CHORVS.] | Ad Magnificam Communitatem Montaneanę. | [Printer's mark] | Venetijs Apud Angelum Gardanum | M. D. LXXXVI. | (RISM B1752)

_____ IVLII BELLI LONGIANENSIS | ECCLESIAE MAGNAE DOMVS VENETIARVM | MVSICES MAGISTRI, | PSALMI AD VESPERAS | In totius Anni folemnitatibus Oçto vocibus Concinendi, | Duoque Cantica B. Virginis. | [PRIMVS CHORVS.] | [Printer's mark] | VENETIIS, Apud Angelum Gardanum M.DC. | (RISM B1753)

_____ BASSO | GENERALE | PER L'ORGANO | DE I SALMI A OTTO VOCI | Che fi Cantano in tutte le Fefte de l'anno. | DI GIULIO BELLI DA LONGIANO | Maeftro di Cappella nella Chiefa di S. Antonio di Padoua. | Nouamente data in Luce. | [Printer's mark] | IN VENETIA, | Appreffo Angelo Gardano & Fratelli. | M D C V I I. | (RISM B1754)

_____ IVLII BELLI | LONGIANENSIS | ECCLESIAE MAGNAE DOMVS | Venetiarum, olim Mufices Magiftri. | PSALMI AD VESPERAS | In totius Anni Solemnitatibus Oçto Voc. | Duoque Cantica Beatę Virginis. | *TERTIA IMPRESSIONE.* | [Printer's mark] | STAMPA DEL GARDANO | IN VENETIA. M DC XV. | Appreffo Bartholomeo Magni. | (RISM B1755)

3. IVLII BELLI | LONGIANENSIS | ECCLESIAE CATHEDRALIS | Auximanę Mufices Magiftri, | MISSARVM QVATVOR VOCIBVS | LIBER PRIMVS. | [Printer's mark] | Venetijs Apud Angelum Gardanum. | M. D. LXXXVIII. | (RISM B1758)

_____ IVLII BELLI | LONGIANENSIS | MVSICES MAGISTRI | LIBER PRIMVS. | MISSARVM. QVATVOR VOCIBVS. | & Miſſa pro Defunçtis. | *TERTIA IMPRESSIONE.* | Cum Ballo Continuato | [Printer's mark] | STAMPA DEL GARDANO | IN VENETIA. MDCXV. | Appreffo Bartholomeo Magni. | (RISM B1759)

____ IVLII BELLI | LONGIANENSIS | MVSICES MAGISTRI | *LIBER PRIMVS.* | MISSARVM, QVATVOR VOCIBVS. | & *Miffa pro Defunētis.* | *QVARTA IMPRESSIONE.* | Cum Baffo Continuo. | [Printer's mark] | SVB SIGNO GARDANI | VENETIIS, M DC XXII. | *Apud Bartholomeum Magni.* | (RISM B1760)

4. IVLII BELLI | LONGIANENSIS | IN ECCLESIA CATHEDRALI | Foroliuuen. *Muficæ Magiftri.* | PSALMI AD VESPERAS | In totius anni Fefiuuitatibus, ac tria Cantica | B. Virginis Marię. Sex Vocib concin. | *Ad Perilluftrem, & Reuerendifsimum D. D. Cęfarem* | *Bartolelium Foroliuuen Epifcopum.* | [Escutcheon of dedicatee] | *Venetijs Apud Angelum Gardanum.* MDCIV. | (RISM B1763 [RISM B1762 doesn't exist])

____ BASSO | GENERALE | PER L'ORGANO | DI SALMI VESPERTINI A SEI VOCI. | Che fi Cantano in tutte le Fefte de l'anno. | DI GIULIO BELLI DA LONGIANO. | *Mæftro di Cappella nella Chiefa di S. Antonio di Padoua.* | Nouamente data in Luce. | [Printer's mark] | IN VENETIA, | Appreffo Angelo Gardano, & Fratelli. | M D C V I I. | (RISM B1764)

5. DI GIULIO BELLI | DA LONGIANO | MAESTRO DI CAPPELLA | DEL DOMO DI FORLI. | *Compieta, Mottetti, & Letanie della Madonna* | A Otto Voci. | FALSI BORDONI SOPRA LI OTTO TONI | A Dui Chori fpezati, con li Sicut erat intieri. | *Nouamente ftampati & dati in Luce.* | ALLA MAGNIFICA COMMVNITA | Di Montagnana. | [PRIMO CHORO] | [Printer's mark] | In Venetia Appreffo Angelo Gardano. | M. DC. V. | (RISM B1765)

6. COMPIETA | FALSI BORDONI, | MOTTETTI, | ET LITANIE DELLA MADONNA | A Sei Voci. | Co'l Baffo Generale per l'Organo. | DI GIULIO BELLI DA LONGIANO | *Mæftro di Cappella nella Chiefa di S. Antonio di Padoua.* | [Printer's mark] | IN VENETIA, | Appreffo Aleffandro Rauerij. MDCVII. | (RISM B1766)

7. COMPIETA | FALSI BORDONI, | ANTIFONE, ET LITANIE | DELLA MADONNA | A Quattro voci, | Co'l Baffo Generale per l'Organo. | DI GIULIO BELLI DA LONGIANO | *Mæftro di Capella nella Chiefa di Santo Antonio di Padoua.* | PRIMO CHORO. | [Printer's mark] | IN VENETIA, | Appreffo Aleffandro Rauerij. MDCVII. | (RISM B1767)

8. COMPIETA | FALSI BORDONI, | ANTIFONE, ET LITANIE | DELLA MADONNA | A Cinque voci, | Co'l Baffo Generale per l'Organo. | DI GIULIO BELLI DA LONGIANO | *Mæftro di Capella nella Chiefa di Santo Antonio di Padoua.* | SECONDO CHORO. | [Printer's mark] | IN VENETIA, | Appreffo Aleffandro Rauerij. MDCVII. | (RISM B1768)

9. MISSÆ SACRÆ | QVAE CVM QVATVOR. | QVINQVE, SEX, ET OCTO, | VOCIBVS | CONCINVTVR. | Cum Baffo Generali pro Organo. | IVLII BELLI LONGIANENSIS | In Ecclefia Sancti Antonij de Padua *Muficæ Magiftri.* | AD ILLVSTRISS.^{um} ET REVERENDISS.^{um} D. D. | BONIFACIVM S. R. E. PRÆSBYTERVM | CARDINALEM BIVILAQVAM. | [Escutcheon of dedicatee] | VENETIIS Apud Angelum Gardanum & Fratres. M D C VIII. | CVM PRIVILEGIO. | (RISM B1769)

____ MISSÆ SACRÆ | QVAE CVM QVATVOR | QVINQVE, SEX, ET OCTO VOCIBVS | CONCINVTVR. | Cum Baffo Generali pro Organo. | IVLII BLI LONGIANENSIS. | AD ILLVS.^{um} ET REVER.^{um} D. D. BONIFACIVM | S.R.E. PRÆSBYTERVM CARDINALEM BEVILAQVAM | CVM PRIVILEGGIO. | [Escutcheon of dedicatee] | VENETIIS, *Ære Bartholomei Magni.* M DC. XIII. | (RISM B1770)

10. CONCERTI | ECCLESIASTICI | A DVE ET A TRE VOCI. | Di Giulio Belli *Mæftro di Capella nella Cathedrale d'Imola* | Nouamente Composti, & dati in Luce. | ALL'ILLV.mo ET ECC. mo SIG.re IL SIG.re NICOLO | GVIDI BAGNO MARCHESE DI MONTE BELLO &c. | [Escutcheon of dedicatee] | In Venetia, *Ære Bartholomei Magni* MDCXIII. | (RISM B1771)

SUMMARY

Giulio Belli is one of a number of Italian composers active in the last decade of the *cinquecento* and first decade of the *seicento* to publish sacred music in vocal part-books only, and then at a later date add a *Basso per l'organo* either to a reprint or as a separate publication. Like his contemporaries, Belli also began publishing a *Basso per l'organo* part *together* with the vocal part-books in his new works beginning in the middle of the first decade of the seventeenth century. These *Basso per l'organo* parts provide us with invaluable information about performance practices of the period, for they often contain rubrics not present in the vocal part-books indicating to the organist intervals of transposition for pieces notated in the set of high clefs: G2, C2, C3, and C4 or F3. These transposition rubrics, by a fourth or fifth downward, confirm what we find in other composers and in theoretical treatises: that high clefs invariably meant transposition downward by a fourth or fifth. Moreover, Belli sometimes confirms these rubrics by actually transposing the organ part itself downward by the designated interval and on other occasions doesn't provide a rubric but transposes the organ part nevertheless.

Belli also at times provides rubrics for pieces notated in the set of standard clefs: C1, C3, C4 and F4. These rubrics always read, except in the case of the second tone, either *in tuono* or *in tuono overo uno tuono più basso*. The transposition alternative is apparently applicable to high-pitched organs as mentioned by Girolamo Diruta in his 1609 *Seconda parte del Transilvano*, where he says that because many organs are pitched higher than the *tuono choristo*, organists must be prepared to transpose downward by a tone or a third. Belli's rubric for the second tone is, in fact, *in tuono overo una terza bassa*. Belli, however, does not offer a comparable alternative to his rubrics for transposition down a fourth or fifth, e.g. *una quarta o quinta bassa* as found in the works of Giovanni Croce and many other of his contemporaries. Whereas transposition by a fourth or fifth involves the choir as well as the organ, transposition by a second or third does not require transposition of the choir, since the purpose of such transpositions is to bring the organ pitch in accord with the choir.

Belli's use of transposition rubrics and transposed organ parts, however, is inconsistent, for his four Compline prints of 1605 and 1607 do not provide rubrics or transposed organ parts for the vast majority of pieces in high clefs. In this regard, he is like many other composers whose notational practices and rubrics are equally inconsistent. Nevertheless, we are justified in assuming the same transpositions for pieces in high clefs in the Compline prints as we are for Belli's other publications, for he was marketing his works to the same choirs throughout Italy and Europe at large.

The specific transposition intervals Belli chooses are allied to particular tones and modes, though his choice of a fourth or fifth for an individual tone or mode does not necessarily accord with the majority of other composers in Italy. Belli always transposes the fifth and seventh tones and modes, but the first, third and eighth may be notated in either standard clefs to be performed *in tuono*, or high clefs, to be transposed a fourth or fifth depending on the tone. Why Belli chose one set of clefs over another or one level of transposition over another is unclear, for in all cases the overall vocal gamut is primarily F-d", though basses do occasionally go as low as D and sopranos several times to e" and once to f".

Keywords: Giulio Belli, Girolamo Diruta, *Seconda parte del Transilvano*, *trasposizione*, *chiavette*, *stile salmodico*, *modi*, *basso per l'organo*.

FRED KISER

**GIOVANNI GHIZZOLO: PERFORMANCE ISSUES
RELATING TO THE 1619 MESSA, SALMI, LETTANIE
DELLA B.V., FALSI BORDONI ET GLORIA PATRI
CONCERTATI, OP. 15**

Giovanni Ghizzolo was an active composer, singer and organist in Northern Italy in the early 1600s. Born in Brescia around 1580, he spent the first portion of his career under the influence of Milan while the remainder included postings in the region of Venice, including a period at San Antonio in Padova from 1622-1623. A member of the Franciscan order, Ghizzolo composed both sacred and secular music. There survive ten published volumes of sacred music and nine of secular works.

Ghizzolo's largest-scale work was his 1619 *Messa, salmi, Lettanie della B.V., falsi bordoni et Gloria Patri concertati, opera quinta*. Most likely composed while he was *maestro di capella* at Ravenna Cathedral, it is possible that music from the collection was performed in Padova thanks to the performing forces Ghizzolo had at his disposal at the Santo. (Illustration 1: Collection Title Page).

The collection is scored for a principal choir of five voices and continuo for circumstances *dove sarà penuria di cantori*. The fifth voice is a second soprano, but may be sung by a tenor if necessary. A second choir *a beneplacito* in four parts is also provided *dove sarà copia di voci*. These voices may be soloists or form a *ripieno* choir. When there is a *copia d'instrumenti* available, this second choir may also serve, in part, for *sinfonie*, and, of course, may reinforce the *ripieno*. Typical of the age, Ghizzolo has formed a collection that can be used flexibly in many different circumstances.

Of special interest are Ghizzolo's *avvertimenti* for singers and organists which include suggestions for scoring in both choirs. In addition, there are directions in the parts themselves for *forte* and *piano* dynamics and indications for organ registration relative to the performing forces at any given moment. These instructions, Ghizzolo's conservative polychoral style, and the usage of the collection within its liturgical possibilities will be the subject of my focus after touching on some basic aspects of Ghizzolo's biography. (Illustration 2: *Avvertimenti*).

Like many composers of the period, details of Ghizzolo's life are relatively sparse. The earliest records note that he was a singer at Novara

cathedral in 1607 and was living in Milan in 1611, possibly at the *studio* connected to San Francesco Grande¹. In 1612 he was hired as *maestro di capella* to Prince Siro da Correggio, where he remained until 1615. Ghizzolo next appears at Ravenna Cathedral in 1618 as *maestro* under Cardinal Pietro Aldobrandini, a well-known patron of music.

Prior to his service in Ravenna, Ghizzolo had actively published both sacred and secular collections through Lomazzo in Milan. However, Ravenna lacked a noble and mercantile class to actively support performance and publication of secular music. In addition, Cardinal Aldobrandini was a proponent of the reforms of the Council of Trent and post-tridentine period, focusing especially on the intelligibility of text². Consequently, Ghizzolo's publications during his period in Ravenna were primarily sacred, including the 1619 *Messa, salmi, etc.* collection. All new works from 1618 forward were published in Venice.

Ghizzolo was elected *maestro di cappella* of San Antonio in Padua in August 1622³. He began his position there 1 October 1622 and remained until May 1623. During this period, he increased the size of the chapel's vocal and instrumental ensembles with five new singers and four instrumentalists. This augmentation returned the musical chapel to the size it had reached before the economic crisis of 1617. It is unknown why Ghizzolo left Padova in 1623, but it is probable that he returned to the Milan region, with his death coming before 1625⁴.

The focus of recent scholarship has been on Ghizzolo's secular works. Whereas his sacred output is typically conservative in style, possibly because of restrictions by his patrons, Ghizzolo's secular music placed him within the set of composers involved in the early development of monody. Both secular and sacred pieces merited reprinting, with the sacred music coming from the presses of Alessandro Vincenti in Venice.⁵

The 1619 *Messa, salmi, Lettanie della B.V., falsi bordoni et Gloria Patri concertati*, was published in Venice by Alessandro Vincenti. The title page bears the description of Ghizzolo as *maestro di capella* for Cardinal Aldobrandini. The dedication is to the protector of the Minori Conventuali,

¹ ROBERT KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford University Press, Oxford 2002, p. 65.

² MARIA LUISA BALDASSARI, *Giovanni Ghizzolo fra Correggio e Ravenna*, 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, 13-15 ottobre 1989*, ed. OSCAR MISCHIATI, PAOLO RUSSO, Olschki, Firenze 1993, p. 224.

³ MAURIZIO PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco*, in *Florilegium Musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di PATRIZIA RADICCHI, MICHAEL BURDEN, ETS, Pisa 2004, p. 784.

⁴ UGO BERTO, *Contributo alla biographia e alle opera di Giovanni Ghizzolo da Brescia (1580 c. - a. 1624)*, «Rassegna veneta di studi musicali», 2-3 (1986), p. 100.

⁵ GIOVANNI GHIZZOLO, *Madrigali et arie per sonare et cantare: libro primo (1609) and libro secondo (1610)*, edited by JUDITH COHEN, A-R Editions, Middleton, WI 2005.

Cardinal Marcello Lantes, Archbishop of Lodi, and is dated June 8, 1619. (Illustration 3: Dedication Page)

The collection begins with a full mass setting followed by the response *Domine ad adiuvandum*. Seven psalm settings follow: the five psalms associated with the 'male cursus' (*Dixit Dominus*, *Confitebor tibi*, *Beatus Vir*, *Laudate pueri* and *Laudate Dominum*) plus two additional psalms, *Credidi propter quod* and *Lauda Jerusalem*. The inclusion of these final two psalms opens a limited number of additional full 'cursus' possibilities, primarily at second vespers services. The collection continues with a Magnificat in the *primi toni*, a set of *falsibordoni*, a Litany of Loreto (which was common to Ghizzolo's sacred works) and concludes with a four voice *Canzon detta la Grilla*. (Illustration 4: Table of Contents - Canto book)

From the standpoint of performance practice, the 1619 collection has been modestly elevated above similar contemporary Vespers collections because of interest in Ghizzolo's performance instructions in the preface. A modern edition, prepared by the author, further highlights those instructions within their musical context. Of principal importance are Ghizzolo's directions given to the organist for registration:

Li organisti, per haver più facilità nel mettere, o levare li registri, secondo il bisogno, potranno riguardare agl'infrascritti segni, e primieramente dove troveranno questa parola 'FORTE' tutta distesa, sarà inditio che entri il Secondo Choro et si facci ripieno; ma quando troveranno la sola lettera 'F', sarà segno che entri il Secondo Choro, ma senza ripieno; e quando si troverà la parola 'PIANO', sarà segno che cessi il Secondo Choro, e canti solo il Primo.

Ghizzolo also gives the organist the opportunity to change registration based upon which principal voice is leading a particular section, noted by the letters C.A.Q.T.B. in the organ part:

Quinto è che ritrovandosi l'infrascritte lettere C. A. Q. T. B. sarà segno, che sotto a dette lettere entrino le parti, ò del Canto, Alto, Quinto, si che, secondo la necessità di più o meno organo per il concerto, potranno l'Organisti porre più o meno registri conforme al bisogno.

These instructions can be further clarified within the musical context. The *Forte* marking, and thus the *ripieni* designation, is utilized when both choirs are singing the same text in a homorhythmic style, highlighting a particular phrase. The *F.* marking is placed where all four voices of the second choir are engaged but are in some respect independent of the principal choir. This occurs in passages where fewer than all five principal voices are singing (but at least one principal part is participating at all times) or when the principal choir has a different text or rhythm. The *Piano* designation is accurate as stated, utilized when only the principal choir is singing, as are the instructions for the principal solo voices. (Illustration 5: Continuo p. 9)

Ghizzolo's directions for organ registration expand upon a series of similar instructions in other prominent collections, specifically for mul-

tiple choirs, in the early 1600s. Viadana uses the terms *Voto* and *Pieno* (Empty and Full) in his *Salmi a quattro chori* (1612) to suggest changes in registration based on the number of voices singing⁶. Marcantonio Negri recommends a full organ (*Ripieno*), when the choirs sing together, in his *Il primo libro delli salmi a sette voci* (1613). Romano Micheli advises that organ registration should match the number of voices that are singing⁷. Finally, Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine* of 1610 includes specific registrations for the two Magnificat settings⁸.

There are two issues with these instructions that create challenges in a performance setting. It is difficult for an organist to actually make registration changes at the right time to fit the context of the added voices. This is because the dynamic markings (registration markings) do not vertically align with the change in texture. For example, the *Forte* or *F.* markings always appear at a tactus. However, there are many instances when the choir enters a minim, crochet or quaver later. The *Piano* marking is placed randomly: either on the final chord of a passage or on the first tactus following the full passage. This becomes more confusing because there are also places in the continuo part where a cue word of text is also placed in the same area as a dynamic marking. It is not clear how Ghizzolo wants the organist to proceed in either instance: should the organist follow the choir or follow the tactus? The organist would have to mark his score in rehearsal to denote when the registration change would have to take place. (Illustration 6: *Confitebor*, measures 3-10).

Our understanding of performance practice indicates that the principal choir would have one singer per part and the second choir would be made of soloists or multiple singers per part, numbers permitting. The use of the dynamic markings *F.* and *Forte* apparently indicate a change in the makeup of the second choir from soloists to full chorus⁹. The practical difficulty in this aspect is that there are no corresponding indications in the individual parts (i.e. a *solo* or *tutti* designation) identifying the texture change from soloists to chorus. By contrast, Ignazio Donati's *Salmi boscarecci* (1623) indicates *solo*, *tutti* and instrumental passages in the individual parts for the second choir¹⁰. A number of details of perfor-

⁶ LODOVICO DA VIADANA, *Salmi a quattro chori*, (Recent researches in the music of the Baroque Era, 86), ed. GERHARD WIELAKKER, A-R Editions, Madison, Wisconsin 1998.

⁷ ARNALDO MORELLI, *Monteverdi and organ practice*, in *Proceedings of the International Congress on Performing Practice in Monteverdi's Music: the historic-philological background: Goldsmit's College, University of London, 13-14 December 1993*, ed. RAFFAELLO MONTEROSSO, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona 1995, pp. 138-140.

⁸ JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610: music, context, performance*, Oxford University Press, Oxford 1999, p. 363.

⁹ *Ibidem*, p. 365.

¹⁰ IGNAZIO DONATI, *Salmi boscarecci concertati: à sei voci, con aggiunta, se piace, di altre sei voci, che seruono per concerto, & per ripieno doppio, per cantare à chori, con*

mance are therefore only sketchily indicated in the part-books and must be determined by the choirmaster and organist, perhaps in rehearsal.

The 1619 *Messa, salmi, etc.* presents a number of other interesting aspects. Ghizzolo includes *falsibordoni* in four of his sacred collections. The *falsibordoni* in this print are in a typical format for the time period, with settings for the first two psalm tones¹¹. This is the only work in the collection where the second choir has a completely independent part. Each *falsibordoni* setting begins with a full chord followed by a polyphonic setting for the second hemistich in the principal choir. A second version in the same tone is presented in the second choir. Each setting concludes with a full presentation of the Lesser Doxology with the rubric «A Cinque, ò Nove».

Throughout the collection, Ghizzolo is straightforward with his text settings. When a line of text is repeated, it is usually an immediate and single repetition. One major exception is the psalm *Lauda Jerusalem*. In this work, the opening sentence, «Lauda Jerusalem Dominum: lauda Deum tuum Sion» is almost continuously repeated in one or more principal voices throughout. However, that sentence is never written in the second choir part (with the exception of one «Jerusalem Dominum» prior to the Lesser Doxology). It is possible that this Psalm had a special significance to the congregation at Ravenna. As noted above, it does not quite fit within the *cursus* classifications of the other Psalms in the collection.

Giovanni Ghizzolo's 1619 *Messa, salmi, Lettanie della B.V., falsi bordoni et Gloria Patri concertati* is a significant Vespers publication because of his instructions to the performers. It expands our understanding of how these polychoral works were arranged for performance as well as some of the difficulties that organists and musicians would have faced in their preparation. The author's forthcoming performance edition will place these opportunities into the hands of modern performers as they renew interest in the music of the early seventeenth century.

BIBLIOGRAPHY

- BALDASSARI MARIA LUISA, *Giovanni Ghizzolo fra Correggio e Ravenna 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*, edited by OSCAR MISCHIATI, PAOLO RUSSO, Olschki, Firenze 1993.
- BERTO, UGO, *Contributo alla biographia e alle opere di Giovanni Ghizzolo da Brescia (1580 c. - a. 1624)*, «Rassegna veneta di studi musicali», 2-3 (1986), pp. 81-101.

una messa similmente concertata, & con il ripieno, d'un'altra simile à sei, gia stampata, & con il basso principale per sonar nell'organo: opera nona. (Venetia, appresso Alessandro Vincenti, 1623).

¹¹ JEFFREY KURTZMAN, *Vesper and compline music for five principal voices. Part I* (Seventeenth-century Italian sacred music, v. 15), Garland, New York 1999, p. xv.

- DONATI, IGNAZIO, *Salmi boscarecci concertati: à sei voci, con aggiunta, se piace, di altre sei voci, che seruono per concerto, & per ripieno doppio, per cantare à chori, con una messa similmente concertata, & con il ripieno, d'un'altra simile à sei, già stampata, & con il basso principale per sonar nell'organo: opera nona.* Venetia, Alessandro Vincenti, 1623.
- DONATI, IGNAZIO, FRED KISER, CHRISTINE SUZANNE GETZ. *A scholarly edition of Ignazio Donati's Salmi boscarecci.* University of Iowa, Iowa City, 2010. <http://ir.uiowa.edu/etd/834> (04.04.2014).
- GHIZZOLO, GIOVANNI, *Madrigali et arie per sonare et cantare: libro primo (1609) and libro secondo (1610)*, edited by JUDITH COHEN, A-R Editions, Middleton, WI 2005.
- GHIZZOLO, GIOVANNI, *Messa, salmi, Lettanie della B.V., falsi bordoni et Gloria Patri concertati, 5, 9vv, servendosi del secondo coro a beneplacito, bc (org), op. 15.* Venetia, Allessandro Vincenti, 1619.
- KENDRICK, ROBERT L., *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- KURTZMAN, JEFFREY G. *The Monteverdi Vespers of 1610: music, context, performance*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- KURTZMAN, JEFFREY G., ed. *Vesper and compline music for five principal voices. part I.* (Seventeenth-century Italian sacred music v. 15), Garland, New York 1999.
- MORELLI, ARNALDO, *Monteverdi and organ practic*, in *Proceedings of the International Congress on Performing Practice in Monteverdi's Music: the historic-philological background: Goldsmith's College, University of London, 13-14 December 1993*, edited by RAFFAELLO MONTEROSSO, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona 1995.
- VIADANA, LODOVICO DA, *Salmi a quattro chori*, (Recent researches in the music of the Baroque Era, 86), edited by GERHARD WIELAKKER. Madison, Wisconsin: A-R Editions, 1998.

Illustration 1 - Collection Title Page.

BASSO Continuo

**MESSA SALMI
LETTANIE B. V.
FALSIBORDONI
ET GLORIA PATRI**

*Concertati A Cinque, ò Nove Voci, seruendosi
del Secondo Choro à beneplacito,*

DI GIOVANNI GHIZZOLO
Maestro di Capella dell' Illustrissimo, & Reuerendis-
simo Sig. Cardinale Aldobrandini, nella sua
Metropoli di Rauenna.

OPERA DECIMAQVINTA.
*Il Secondo Choro può esser sonato solo con Istromenti, & con
miglior effetto.*



In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. 1619. K.

BIBLIOTECA
MUSICALE
CIVILE
VENEZIA

Illustration 2 - Avvertimenti.



AVVERTIMENTI DELL' AVTHORE

ALLI CANTORI, ET ORGANISTI.

R Er voler in parte sodisfare al giudizioso gusto, che le persone di questa nostra età ricercano nelle compositioni, non mi è parso suor di proposito voler concertare in tal maniera questa mia Opera, che insieme habendo del vago conservi anco il graue, ò vogliamo dire, secondo il modo di parlare d'alcuni ritenghi la debita maniera dell' arte; in oltre che doue sarà copia di voci si possi cantare à noue, doue penuria à cinque; e doue copia d' Instrumenti in parte serui per Sinfonia; & acciò in questa varietà tanto li Cantori, quanto li Organisti habbino facilità, mi è parso breuemente qui accennare alcuni auuertimenti.

Primo è, che quest' Opera si puol cantare à cinque voci seruendosi in ciò li Cantori solo del Primo Choro, si che come di so' ora diceno, la sudetta Opera potra seruire anco doue sarà penuria di Cantori.

Secondo è che volendo li Cantori seruirsi di quest' Opera anco per far più gran corpo di Musica, potranno cantare à noue, ò pure volendo dar sodisfattione particolare con l' Instrumenti all' auditori, potranno seruirsi del Secondo Choro per Sinfonia, si che secondo la necessitá, & occorrenza, in varie guise potranno concertare.

Terzo è, che hò voluto ancora, per più comodità delle Capelle, ò Musiche, che del continuo si fanno, concertar talmente la sudetta Opera, che la Quinta parte, quale è vn Canto, si possi anco cantare in Tenore, hauendo in ciò riguardo alla penuria de Soprani, & alla copia de Tenori.

Quarto è che li Organisti, per haner più facilità nel mettere, ò leuare li registri, secondo il bisogno, potranno riguardare all' infra scritti segni, e primieramente doue troueràno questa parola FORTE tutta distesa, sarà inditio, che entri il Secondo Choro, & si facci ripieno: ma quando troueranno la sola lettera F. sarà segno, che entri il Secondo Choro, ma senza ripieno, e quando si trouerà la parola PIANO, sarà segno che cessi il Secondo Choro, e canti solo il Primo.

Quinto è che ritrouandosi l' infra scritte lettere C. A. Q. T. B. sarà segno, che sotto a dette lettere entrino le parti, ò del Canto, Alto, Quinto, si che, secondo la necessitá di più ò meno Organo per il concerto, potranno l' Organisti porre più ò meno registri conforme al bisogno.

Ultimo è che nimo deue così in vn subito merauigliarsi, se sonà to gli paressi di sentire ò doi quinte, ò doi Ottave con il Basso Continuo dell' Organo, & imparticolare nell' Quinta parte; poiche potendosi ella (come hò già detto) trasportare all' Ottava bassa in Tenore molte volte auincerà, che dall' acuto descendi in graue sotto il Basso, ma ciò io hò fatto per più facilità de Sonatori, come ogn' uno da se stesso potrà giudicare. E questo è quanto m' occorre breuemente d' auertire.

Illustration 3 - Dedication Page.



MO MO OR
 ALL'ILLVST. ET REVER. SIG.
 ET MIO PATRONE COLENDISS.
 IL SIG. CARDINALE MARCELLO
 LANTES VESCOVO DI LODI

Protettore della Religione de Minori
 Conuentuali, &c.



Otto l'ali delle generose *AQVILE* di V. S. Illustrissima, & Reuerendissima vengono a ricourarsi questi parti Musicali, non tanto per assicurar se medesimi da gl'artigli de Maledici Auoltois; quanto per accertar Lei della particolar riuerenza, che le porta il loro Progenitore. Non isdegni di benignamente ricettar quelli, e di gratiosamente accettar fra i suoi più deuoti questo, il quale, tutto che sia il minimo in questa Religione de Minori Conuentuali, di cui ella è meritissimo, & vigilantissimo Protettore, è nondimeno ambizioso in guisa della sua gratia che non istima acquisto maggiore, che d'esser riconosciuto dal Mondo per seruidore di V. S. Illustrissima, & Reuerendissima, alla quale facendo, con ogni vero affetto di core, humilissima riuerenza; resta per fine senza fine pregandole dal Cielo il compimento d'ogni augurata, & meritata grandezza. Di Venetia adì 8. Giugno. 1619.

Di V. S. Illustrissima, & Reuerendissima

Humilissimo, e deuotissimo Seruidore

Giovanni Ghizzolo.

Illustration 4 - Table of Contents - Canto book.



**TAVOLA DELLA MESSA, ET SALMI
DEL GHIZZOLO.**



| | | | | | |
|---------------------------------------|---------------|------------------|-------------------------------|-------------|----|
| Messa Concertata à Noue,ò Cinque voci | 2 | Credidi propter | Sexti Toni. | 17 | |
| Domine ad adiuuandum | 8 | Lauda Hierusalem | Octauì Toni. | 18 | |
| Dixit Dominus | Primi Toni. | 8 | Magnificat | Primi Toni. | 20 |
| Confitebor tibi | Quarti Toni. | 10 | Falsibordoni, e Gloria Patri. | 22 | |
| Beatus vir | Secundi Toni. | 12 | Litaniz B. V. Mariae. | 23 | |
| Laudate pueri | Octauì Toni. | 14 | Canzon detta la Grilla. A 4. | 25 | |
| Laudate Dominum | Quinti Toni. | 16 | I L F I N E. | | |



Illustration 5 - Continuo p. 9.

Quarti Toni. Basso Continuo

C

Onfitebor tibi Domine. Forte.

C. A.

Pian. Magna F. Confessio

Forte Pian maect

6 6 7 B. 7

Memoria misericors F. escam

C. Q.

Forte P. Memor. Forte virtutem

C. b. Q. A. B. 6

Pian. hereditatem

Q.

opera manuum Forte

B. 6

Pian K 6

Detailed description: This is a musical score for a Continuo instrument, specifically page 9. It consists of ten staves of music. The first staff is titled 'Quarti Toni.' and 'Basso Continuo'. A large 'C' is written at the beginning. The first staff contains a series of rhythmic figures represented by black squares on a five-line staff. Below this, the text 'Onfitebor tibi Domine.' is written, followed by 'Forte.' on the right. The second staff begins with 'C. A.' and 'Pian. Magna' on the left, and 'F. Confessio' on the right. The third staff has 'Forte' on the left and 'Pian maect' on the right. The fourth staff has '6 6 7 B. 7' above it, 'Memoria' on the left, 'misericors' in the middle, and 'F. escam' on the right. The fifth staff has 'C. Q.' above it, 'Forte' on the left, 'P. Memor. Forte' in the middle, and 'virtutem' on the right. The sixth staff has 'C. b. Q. A. B. 6' above it, 'Pian.' on the left, and 'hereditatem' on the right. The seventh staff has 'Q.' above it, 'opera manuum' on the left, and 'Forte' on the right. The eighth staff has 'B. 6' above it, 'Pian' on the left, and 'K 6' on the right. The music is written in a style typical of early 17th-century lute tablature, with notes on a five-line staff and various rhythmic values.

Illustration 6 - *Confitebor*, measures 3-10.

C1 o - pe-ra Do - mi - ni. Con-fes - si-o
 A1 - - na o - pe-ra Do - mi-ni. Con-fes - si-o
 Q1 ex-qui-si - ta in om - nes vo-lun ta - tes e - jus Con -
 T1 exqui - si - ta in om - nes vo-lun-ta - tes e - jus Con-fes - si-o
 B1 ex-qui-si - ta in om - nes vo-lun-ta - tes e - jus Con-fes - si-o
 C2 Con - fes - si - o [Con-fes - si -
 A2 Con - fes - si - o [Con-fes - si -
 T2 Con - fes - si - o [Con-fes - si -
 B2 Con - fes - si - o [con-fes - si -
 BC *f*

C1 & mag-ni-fi-cen-ti-a o-pus e-jus & jus-ti-fi-ca-e
 A1 & mag-ni-fi-cen-ti-a o-pus e-jus & jus-ti-fi-ca-e-jus
 O1 fes-si-o & mag-ni-fi-cen-ti-a o-pus e-jus & jus-ti-ti-a
 T1 & mag-ni-fi-cen-ti-a o-pus e-jus
 B1 & mag-ni-fi-cen-ti-a o-pus e-jus
 C2 o) & mag-ni-fi-cen-ti-a o-pus e-jus
 A2 o) & mag-ni-fi-cen-ti-a o-pus e-jus
 T2 o) & mag-ni-fi-cen-ti-a o-pus e-jus
 B2 o) & mag-ni-fi-cen-ti-a o-pus e-jus
 BC *Forte* *p*

SUMMARY

Giovanni Ghizzolo (born in Brescia around 1580) was an active composer, singer and organist in Northern Italy in the early 1600s. After periods in Novara, Milan, Correggio, and Ravenna he was elected *maestro di cappella* of San'Antonio in Padua in October 1621. Ghizzolo began his position there 1 October 1622 and remained until May 1623, increasing the size of the chapel's vocal and instrumental ensembles during his tenure to the size they had reached before the economic crisis of 1617. He composed ten volumes of sacred music and nine of secular music.

The *Messa, salmi, etc.* collection was published in Venice by Alessandro Vincenti in 1619 and likely composed while Ghizzolo was at Ravenna Cathedral. It is possible that music from the collection was performed in Padua due to the performing forces Ghizzolo had at his disposal at San Antonio. Ghizzolo's largest scale work, it is scored for a principal choir of five voices and an optional second choir of four voices, plus continuo. Of special interest are Ghizzolo's instructions for performance. He suggests that the second choir parts may be performed instrumentally, although he does not designate specific instruments. The quintus part may be sung by a tenor if no second soprano is available, with certain pieces written in tenor clef, such as the *Dixit Dominus*. Ghizzolo indicates dynamic changes (with *Forte* and *Piano*) in the organ part to denote when the second choir sings.

The presentation will focus on these and other performance practice issues utilizing examples from the author's transcription of the collection. Ghizzolo's 1619 *Messa, salmi* will also be analyzed in terms of what types of liturgical services it may have fulfilled and will be discussed in its relationship to other collections of the period.

Keywords: Ghizzolo, Ravenna, San'Antonio, *Messa* 1619, polychoral, performance instructions, dynamic indications, *falsibordoni*, Magnificat, flexible scoring.

FRANCESCO PASSADORE

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE SU ALVISE BALBI
«NON SECUNDUS INTER COMPOSITORES MUSICES»

Le informazioni biografiche sul veneziano fra Alvise (Luigi) Balbi sono poche e frammentarie, anche a causa dei suoi molteplici spostamenti; infatti gli obblighi verso l'ordine francescano, cui apparteneva, e quelli conseguenti alla professione di musicista gli imposero di prestare la propria opera presso diverse sedi. Dal 1° agosto 1585 decorreva l'incarico triennale quale cantore contralto, con un compenso annuo di 24 ducati, presso il Santo a Padova, dove lo zio Ludovico era maestro di cappella, subentrando al bolognese fra Giovanni Battista Pagani¹. Il 20 giugno 1586 sostituirà il secondo organista fra Girolamo Formenton fino alla fine dell'anno². Il 27 novembre 1587 Alvise chiederà licenza di lasciare la cappella per accettare l'incarico di maestro di cappella, presso la chiesa di S. Maria della Carità di Venezia (ex Scuola grande, poi Gallerie dell'Accademia), annessa al convento dei canonici regolari del Santissimo Salvatore lateranense. L'istanza sarà accolta esattamente un mese dopo, e gli si accorderà il pagamento del salario corrispondente agli ultimi tre mesi dell'anno³.

¹ ANTONIO GARBELOTTO, *La cappella musicale di S. Antonio in Padova. Profilo storico-documentario dagli inizi a tutto il '500*, «Il Santo. Rivista antoniana di storia dottrina arte», VI/1 (1966), pp. 67-126: 73; ANTONIO SARTORI, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto* (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova, V/4), a cura di ELISA GROSSATO, con un saggio introduttivo di GIULIO CATTIN, Neri Pozza, Vicenza 1977, p. 5 (i riferimenti ad Alvise Balbi sono riportati anche in ANTONIO SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana. Guida della Basilica del Santo, varie, artisti e musicisti al Santo e nel Veneto*, a cura di P. GIOVANNI LUISETTO ofmconv., Biblioteca Antoniana - Basilica del Santo, Padova 1989, IV, p. 391); MAURIZIO PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, in *Barocco Padano 7. Atti del XV Convegno Internazionale sulla musica italiana dei secoli XVII-XVIII*. Milano, 14-16 luglio 2009 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'AMIS - Como - Università Cattolica del Sacro Cuore - Milano, 19), a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, AMIS, Como 2012, pp. 275-376: 354.

² GIORGIO MORELLI, voce *Balbi Luigi*, «Die Musik in Geschichte und Gegenwart [MGG]. Personenteil», Bärenreiter, Kassel 1999, II, coll. 90-91; PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, p. 355.

³ GARBELOTTO, *La cappella musicale di S. Antonio in Padova*, pp. 81, 118; SARTORI,

Nel settembre 1590 è maestro di cappella a Zara⁴, dopodiché torna a Venezia per servire il coro della Ca' Grande a Venezia (la basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari, con l'annesso convento per i frati minori conventuali); come conferma nel 1606 il frontespizio della sua prima e unica raccolta di mottetti, che lo definisce «Ecclesiae Magnae Domus Venetiarum Musicae Moderatoris»⁵. Nell'aprile 1606 concorre al posto di maestro di cappella bandito dalla cappella del Santo, per sostituire Bartolomeo Ratti, ma l'incarico viene invece assegnato a Giulio Belli, che vi resterà fino al 23 novembre del 1608, immediatamente rimpiazzato con Ratti, che manterrà la carica fino a tutto il 1613. Il 25 febbraio 1614 vince il concorso Giovanni Antonio Filippini, che morirà nel luglio del 1615. Finalmente Balbi ottiene il posto agognato il 4 agosto 1615 e resta in organico fino al 21 novembre 1621⁶, con alcune interruzioni causate da problemi di ordine interno alla cappella. Di fatto, rimane a capo della cappella antoniana per poco più di sei anni pressoché continuativamente: un autentico primato fra i maestri che diressero la cappella del Santo durante il primo trentennio del secolo⁷. Lasciato il Santo, Alvisè approdò alla collegiata di S. Martino a Piove di Sacco, dove, dal 1° gennaio 1623, ottenne l'incarico di maestro di cappella, con salario annuale di 72 ducati:

[...] sia condotto per maestro di capella per anni tre passati futuri (li quali principar debbano il primo giorno dello anno prossimo futuro 1623 con salario di ducati settanta doi all'anno, et in ragion di anno, cioè ducati sei al mese) il molto Reverendo padre fra Alvisè Balbi dell'ordine dei padri minori conventuali da Venezia con il carico et obblighi che le saran dati dalli sopraddetti Monsignori Beccari, et Carrari. [...] La qual parte ballotata fu presa con tutte le balle n.° sei favorabili nel bossolo rosso, niuna contraria nel verde; et il capito fu licenziato [...]⁸.

Documenti per la storia della musica, p. 5; JESSIE ANN OWENS, *Il Cinquecento*, in *Storia della musica al Santo di Padova* (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova, X/6), a cura di SERGIO DURANTE, PIERLUIGI PETROBELLI, Neri Pozza, Vicenza 1990, pp. 27-92: 87; PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, p. 356.

⁴ RAFFAELE CASIMIRI, *Musicisti dell'Ordine Franceseano dei Minori Conventuali dei sec. XVI-XVIII*, «Note d'archivio per la storia musicale», XVI (1939), p. 189.

⁵ MORELLI, voce *Balbi Luigi*; GIANCARLO ROSTIROLA, voce *Balbi Luigi*, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians». Second Edition. Edited by STANLEY SADIE. Executive Editor JOHN TYRREL, Mcmillan, London 2001, II, p. 529; *Grove Music Online*.

⁶ BERNARDO GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova descritta ed illustrata*, Antonio Bianchi, Padova 1853, II, p. 452: «1615, 4 agosto. – P. ALVISE BALBI da Venezia. Condotta da prima per soli tre anni, fu confermato per altri tre»; MAURIZIO PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco*, in *Florilegium Musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di PATRIZIA RADICCHI, MICHAEL BURDEN, ETS, Pisa 2004, II, pp. 757-788: 781, 783.

⁷ PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco*.

⁸ Archivio di Stato di Padova, Corporazioni soppresse, scuole religiose e capitoli del territorio: Capitolo di Piove di Sacco, b. 35, fasc. 6, c. 22r-v (15 dicembre 1622); cf. FRANCESCO PASSADORE, *Note intorno alla biografia e all'opera di Michele De Lipari*, «Rassegna veneta di studi musicali», II-III (1986-87), pp. 105-131: 105-106.

Di lì a pochi giorni il compenso, con voto unanime, venne elevato a 100 ducati per l'imprevisto maggior impegno richiesto dal servizio in cappella, e perché Balbi aveva condotto con sé un giovane musicista quale collaboratore:

[...] Per lo molto Reverendo signor Beccari soprascritto fu detto e riferito che il padre frà Alvise Balbi già condotto da questo Capitolo in maestro di capella di detta chiesa con ducati settantadoi all'anno per anni tre come nella sua condotta non si contenta di detto salario, dicendo che è tenue havuto rispetto alle molte fatiche che ha da fare in quella, e nel coro, et ad insegnar alli chierici musica, et a sonare, conducendo anche seco un giovane che canta e sona, già fattosi sentire in queste prossime passate feste Natalizie con universal sodisfattione del populo, et accrescimento del culto divino [...]⁹.

Mantenne la carica per due condotte triennali, fino alla nomina di Michele De Lipari, subentratogli il 1° dicembre 1628 con un salario annuale ridotto a 46 ducati¹⁰. Dall'agosto 1629 Balbi diresse la cappella del duomo di Montagnana, succedendo ad Antonio Righetti, defunto agli inizi dello stesso anno, e mantenendone lo stipendio di 578 lire. Il 4 maggio 1630 risulta in servizio ai Frari, i cui registri amministrativi, il 9 dicembre dello stesso anno, danno notizia della sua morte per peste, ricordandolo quale «non secundus inter compositores musices»¹¹. Probabilmente il suo rientro ai Frari doveva essere temporalmente limitato se a Montagnana il 4 gennaio 1631 viene ricordato quale «mistro di cappella nella pieve nostra», al momento di sostituirlo. Gli subentrò Antonio Tavola (dalle Tavole), che cedette agli inviti dei Sindaci della Comunità del 4 e 21 gennaio 1631, accettando la nomina del 22 marzo successivo¹².

La produzione a stampa di Alvise Balbi conta novanta mottetti, il cui organico oscilla da una a otto voci con basso continuo, una canzone strumentale a quattro e un canone a dieci voci. Il primo contatto con la stampa musicale Alvise l'ebbe nel 1590 con il salmo a cinque voci *In convertendo* a cinque voci ospitato nell'antologia di salmi curata dal parmense Ottavio Ragazzoni, appartenente alla congregazione carmelitana¹³; nella medesima raccolta compare anche un *Beatus vir* dello

⁹ *Ibidem*, c. 24r-v (9 gennaio 1623); PASSADORE, *Note intorno alla biografia*, p. 106.

¹⁰ PASSADORE, *Note intorno alla biografia*, p. 108; FRANCESCO PASSADORE, *Le cappelle musicali di Adria e Piove di Sacco nei secoli XVI e XVII*, in *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma. Convegno internazionale di studi. Cento, 13-15 ottobre 1989*, a cura di OSCAR MISCHIATI, PAOLO RUSSO, Olschki, Firenze 1993, pp. 265-277: 273, 276.

¹¹ PIER PAOLO SCATTOLIN, *La cappella musicale del duomo di Montagnana (1592-1682). Profilo storico*, «Rassegna veneta di studi musicali», XV-XVI (1999-2000), pp. 287-374: 315-316, 357.

¹² SARTORI, *Documenti per la storia della musica*, pp. 5, 44; SCATTOLIN, *La cappella musicale del duomo di Montagnana*, pp. 316, 357.

¹³ *Liber primus psalmorum qui in ecclesia decantantur ad vespervas quinque vocibus. Ex variis excell. mis viris desumptus*, Ricciardo Amadino, Venezia 1590 (RISM B/I, 1590⁷).

zio Ludovico, maestro di cappella al Santo. Ottantanove mottetti e la canzone strumentale costituiscono il corpus dell'unica sua raccolta a stampa conosciuta: il primo (e unico) libro di mottetti edito nel 1606¹⁴; il canone è invece ospitato nella raccolta *Musica vaga et artificiosa* di don Romano Micheli pubblicata nel 1615¹⁵.

Nel 1606 si realizza l'esperienza editoriale più cospicua per Alvisè Balbi: gli *Ecclesiastici concentus [...] liber primus*, pubblicati da Alessandro Raverii e dedicati al podestà e capitano Giorgio Vizzamano. È una raccolta imponente di ben 89 mottetti, disposti in ordine crescente di organico: sedici a voce sola, venticinque a due voci, otto a tre, quattro a quattro, quattro a cinque, quattro a sei, quattro a sette, ventiquattro a otto (ossia a doppio coro) e, in fine, una canzone a quattro. Nel suo procedere ordinato Balbi non trascura alcuna combinazione di registri vocali, procedendo perlopiù a blocchi di quattro o suoi multipli, con l'evidente intento di offrire ai musicisti una raccolta sacra che consideri un ampio spettro di organici vocali, secondo le diverse esigenze della liturgia e delle cappelle¹⁶.

In passato alcuni repertori bibliografici equivocarono in merito alle fonti superstiti, avvalorando l'ipotesi che lo stampatore Raverii avesse realizzato due diverse tirature coeve: una per gli otto libri-parte vocali e una per il basso continuo, indicato *Partidura*, quest'ultima dalla veste editoriale molto più dimessa¹⁷, fino al punto da far supporre che si trattasse di due diverse raccolte. Sarà Claudio Sartori, nel 1968, a riconoscere e rendere pubblica la comune appartenenza delle fonti vocali e di quella strumentale¹⁸. Mentre i libri-parte presentano il frontespizio racchiuso nella consueta ricca cornice prediletta dallo stampatore e la pagina di dedica, entrambi in latino, la *Partidura* adotta una veste molto sobria: solo un frammento di cornice in testa al frontespizio, l'assenza della dedica e l'impiego del volgare. Come vuole la consuetudine delle partiture primo secentesche la stampa è avvenuta separatamente dalle parti e con diversi corpi tipografici e legni xilografici¹⁹. Le parti tac-

¹⁴ ALVISE BALBI, *Ecclesiastici concentus [...] liber primus*, Alessandro Raverii, Venezia 1606 (RISM A/I, B.748).

¹⁵ ROMANO MICHELI, *Musica vaga et artificiosa. Continente motetti con obblighi, & canoni diversi*, Giacomo Vincenti, Venezia 1615 (RISM B/I, 1615³).

¹⁶ Cf. Appendice.

¹⁷ ALVISE BALBI, *Partidura delli concerti ecclesiastici*, Alessandro Raverii, Venezia 1606 (RISM A/I, B.749).

¹⁸ CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700. Volume secondo di aggiunte e correzioni con nuovi indici*, Olschki, Firenze 1968, 1606f (pp. 43-45). Nella prima edizione della sua *Bibliografia* edita nel 1952 (1606f, pp. 140-141) Sartori aveva schedato solo la *Partidura*, in riferimento alla presenza della canzone a quattro. Successivamente il RISM A/I non recepì la segnalazione di Sartori in merito alla comune identità delle due fonti, distinguendole con riferimenti diversi: *RISM Répertoire International des Sources Musicales. Serie A/I. Einzeldrucke vor 1800*, a cura di KARLHEINZ SCHLAGER, Bärenreiter, Kassel 1971, I, B.748, 749.

¹⁹ DANIELE TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*

cione l'esistenza della composizione strumentale, è il frontespizio della *Partidura* invece ad informare il lettore con la frase «con una canzone a quattro», mentre l'indice specifica che le relative parti si trovano a p. 17 (in realtà alle pp. 16 e 17). Per le composizioni in doppio coro vengono offerti, in partitura, i bassi seguenti ricavandoli dalle voci più gravi di ciascun coro che per prime intervengono, come avviene sovente nel repertorio sacro policorale²⁰.

La ripresa delle frequentazioni antologiche da parte di Alvise avviene nel 1615 grazie alla raccolta *Musica vaga et artificiosa* di don Romano Micheli²¹, a Venezia fin dal 1614, che l'anno successivo pubblicherà i *Salmi per i vespri a tre voci* dedicati a tre neoeletti procuratori di S. Marco: Nicolò Sagredo, Giovanni Cornaro, Antonio Lando²², forse un atto di riconoscenza e deferenza per essere stato nominato maestro di canto presso la cappella della basilica veneziana²³. Subito dopo va in stampa la *Musica vaga et artificiosa* (tre mesi separano le due dediche: 1 marzo e 18 giugno), dove ospita canoni offerti anche da una dozzina di compositori veneziani. Nella pagina rivolta agli «studiosi e curiosi lettori», in cui si elencano i nomi di coloro che hanno fornito materiale, il nostro musicista viene citato quale «Padre Aluigi Balbi di Venezia», così come nell'indice («Canon a 10. fatto ad istanza del P. Aluigi Balbi») e in testa al *dux* del canone a 10 che Balbi offre a Micheli, dove si specifica che Balbi è «Musico di Venezia»²⁴. Equivoca Giuseppe Ottavio Pitoni nella sua *Notitia de' contrappuntisti*, quando afferma che Micheli «nel suo libro stampato l'anno 1615 [*Musica vaga et artificiosa*] dice di averlo conosciuto maestro di cappella della Santa Casa di Loreto»²⁵. Si tratta di un banale errore di lettura, in quanto immediatamente dopo il nome di Balbi segue il riferimento a Giovanni Ferretti e Stefano Fabbri, questi sì maestri di cappella alla Santa Casa di Loreto rispettivamente nei periodi 1680-82 e 1608-09²⁶.

Se la presenza di Balbi nella silloge *Musica vaga e artificiosa* non ebbe particolari echi – in fin dei conti si trattava solo di un canone – anche quella antecedente, del 1590, non dovette arrecargli particolari ri-

(Quaderni dell'Archivio per la storia della musica in Lombardia, III), LIM, Lucca 2004, pp. 36, 53-54.

²⁰ IMOGENE HORSLEY, *Full and Short Scores in the Accompaniment of Italian Church in the Early Baroque*, «Journal of the American Musicological Society», XXX/3 (1977), pp. 466-499: 467-468.

²¹ MICHELI, *Musica vaga et artificiosa*.

²² ROMANO MICHELI, *Salmi per i vespri a tre voci in concerto*, Bartolomeo Magni, Venezia 1615 (RISM A/I, M.2684).

²³ SAVERIO FRANCHI, voce *Micheli Romano*, «Dizionario biografico degli Italiani», Istituto per l'Enciclopedia italiana, Roma 2010, LXXIV, pp. 221-225.

²⁴ MICHELI, *Musica vaga et artificiosa*, p. 42.

²⁵ GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrappuntisti e compositori di musica* (Studi e testi per la storia della musica, 6), a cura di CESARINO RUINI, Olschki, Firenze 1988, p. 191.

²⁶ MICHELI, *Musica vaga et artificiosa*, dedica: «il Padre Aluigi Balbi di Venezia, li Sig. Gio. Ferretti, e Stefano Fabri già Maestri di Cappella nella Santa Casa di Loreto».

conoscimenti, anche perché consisteva in un mottetto senza il 'moderno' basso continuo. Di certo non attrasse l'attenzione di chi prediligeva lo stile concertato applicato a piccoli organici quale Johann Donfrid, che fra il 1622 e il 1627 allestì quattro imponenti antologie mottettistiche per due, tre e quattro voci con basso continuo: le tre parti del *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos* (1622, 1623, 1627) e il *Viridarium marianum* (1627), tutte edite a Strasburgo²⁷. Decisamente la raccolta di Balbi del 1606 godette di una buona circolazione ed ottenne riscontri positivi, se Donfrid ritenne opportuno estrapolare ben tredici mottetti da questa collezione per disseminarli nelle quattro antologie²⁸.

Nella prima delle tre parti del *Promptuarii musici* Donfrid colloca quattro composizioni, una a tre voci e tre a due: *O rex gentium et desiratus*, *Gloria in excelsis Deo*, *Stephanus vidit coelos*, *Fili quid fecisti nobis*, rispettivamente per l'Avvento, per il Natale, per S. Stefano, per l'Epifania²⁹. Nella medesima pubblicazione si segnala anche la presenza dello zio Ludovico con altrettanti mottetti³⁰. Salgono invece a sette i mottetti di Alvise espunti per la seconda parte del *Promptuarii musici* (assente ormai il nome dello zio Ludovico), quattro a due voci e tre e tre voci: *Vespere autem Sabbathi*, *Cantate Domino*, *Ascendens Christus in altus*, *Cum complerentur dies*, *Duo Seraphim clamabant*, *O pretiosum et admirandum*, *Misit me vivens pater*³¹. Un solo mottetto, *Petre amas me* a due voci, figura nella terza parte del *Promptuarii musici*³²; al pari di *Trahe me post te curremus* a due voci ospitato invece nel *Viridarium marianum concentus ecclesiasticos*³³.

È purtroppo diffusa in alcuni repertori bibliografici l'errata attribuzione di una stampa di musica sacra ad Alvise. Si tratta del *Com-*

²⁷ RAINER SCHMITT, *Untersuchungen zu Johann Donfrids Sammeldrucken unter besonderer Berücksichtigung der Geistlichen Konzerte Urban Loths*, Diss. Universität Bonn, 1973.

²⁸ Sulla frequentazione antologica di Alvise Balbi cf. FRANCESCO PASSADORE, *I musicisti del Santo e della cattedrale di Padova in antologie sacre dei secoli XVI e XVII*, in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova* (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXIV), a cura di GIULIO CATTIN, ANTONIO LOVATO, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Padova 1993, pp. 191-212.

²⁹ JOHANNES DONFRID, *Promptuarii musici, concentus ecclesiasticos II. III. et IV. vocum. Cum basso continuo & generali, organo applicato [...] pars prima*, Paul Ledertz, Strasbourg 1622 (RISM B/I, 1622²).

³⁰ *Iste est Ioannes* (TT), *Ex ore infantium* (CC), *Magi videntem stellam* (TTB), *Versa est in luctum* (BB).

³¹ JOHANNES DONFRID, *Promptuarii musici, concentus ecclesiasticos ducentos et eo amplius. II. III. et IV. vocum. Cum basso continuo & generali, organo applicato [...] pars altera*, Paul Ledertz, Strasbourg 1623 (RISM B/I, 1623²).

³² JOHANNES DONFRID, *Promptuarii musici, concentus ecclesiasticos cclxxxvi. Selectissimos, II. III. et IV. vocum. Cum basso continuo & generali, organo applicato [...] pars tertia*, Paul Ledertz, Strasbourg 1627 (RISM B/I, 1627¹).

³³ JOHANNES DONFRID, *Viridarium musico-marianum concentus ecclesiasticos plus qual ducentos, in dialogo, II. III. & IV. vocum. Cum basso continuo & generali, organo applicato*, Lazarus Zetzner, Strasbourg 1627 (RISM B/I, 1627²).

pletorium a dodici voci, edito da Raverii nel 1609³⁴. Eitner³⁵, RISM³⁶ e MGG³⁷ lo attribuiscono, correttamente, a Ludovico, mentre Schmidl³⁸, DEUMM³⁹, l'ultima edizione cartacea e quella online del *New Grove* lo collocano sotto la paternità di Alvise⁴⁰, nonostante sul frontespizio compaia inequivocabilmente il nome di Ludovico Balbi, cosa che già nel 1931 Johannes Wolf aveva rilevato attribuendo correttamente la fonte⁴¹. Ludovico cessò di vivere nel dicembre 1604, e quindi non ebbe la possibilità di sovrintendere alla stampa, mentre lo fece il suo allievo e confratello fra Girolamo Gritti (Hieronymus Griti), che firmò la dedica rivolta al padre generale dell'ordine dei minori conventuali Girolamo Ugo, aprendo il testo con «Has Modulationes Ludovici Balbi, ex nostra familia, omnium, qui Musici floruerunt, praestantissimi»⁴²; dunque la paternità del *Completorium* è ulteriormente confermata. Gritti non fu solo allievo, ma anche collaboratore in cappella al Santo, tanto che il maestro, nell'elencare le spese musicali per la solennità del Santo nel 1591, lo indica quale proprio «vicario» e «compagno»⁴³. I due erano perciò

³⁴ LUDOVICO BALBI, *Completorium duodecim vocum, tribus choris distinctum*, Alessandro Raverii, Venezia 1609 (RISM A/I, B.745).

³⁵ ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. 2. verbesserte Auflage in 11 Bänden, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1900, reprint: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1959-1960, I, pp. 311-312 (voce *Balbi Lodovico*), qui però gli *Ecclesiastici concentus* di Alvise vengono attribuiti a Ludovico e la correzione avvertirà solo in HERMANN SPRINGER, MAX SCHNEIDER, WERNER WOLFFLEIN, *Miscellanea Musicae Bio-bibliographica. Musikgeschichtliche Quellenlennachweise. Nachträge und Verbesserungen zu Eitners Quellenlexikon. Jahrgang 1 Heft 1-4*, collocata nell'undicesimo e ultimo tomo del dizionario (voce *Balbi Aloisio*).

³⁶ RISM A/I, B.745.

³⁷ MORELLI, voce *Balbi Luigi*. Nella prima edizione dell'MGG VITTORIO GIBELLI e FABIO FANO, rispettivamente estensori delle voci *Ludovico* e *Alvise Balbi*, attribuiscono ad entrambi sia il *Completorium* sia gli *Ecclesiastici concentus*, cf. «Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes. Herausgegeben von Friedrich Blume», Bärenreiter, Kassel-Basel, 1973-1979, reprint: Deutscher Taschenbuch Verlag Bärenreiter, Kassel 1989, XV *Supplement*, coll. 429-431.

³⁸ CARLO SCHMIDL, «Supplemento al Dizionario universale dei musicisti», Sonzogno, Milano 1938, voce *Balbi Aloisio*, p. 53.

³⁹ SERGIO MARTINOTTI, voce *Balbi Luigi*, «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti», diretto da ALBERTO BASSO, «Le Biografie», UTET, Torino 1985, I, pp. 286-287.

⁴⁰ ROSTIROLLA, voce *Balbi Luigi*, «The New Grove Dictionary», Macmillan, London 1980, II, p. 62; ID., «The New Grove Dictionary», Macmillan, London 2001, II, p. 529.

⁴¹ JOHANNES WOLF, *Neuerwerbungen der Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin 1928-1931 (Schluß)*, «Acta Musicologica», III/4 (1931), pp. 171-174: 172.

⁴² BALBI, *Completorium*, dedica.

⁴³ GARBELOTTO, *La cappella musicale di S. Antonio in Padova*, p. 124: «Il p. fra Gieronimo Gritti el qual serve al presente per vicario et è mio compagno». Anche in SARTORI, *Documenti per la storia della musica*, p. 9 e in SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, 1983, I, p. 1345.

legati da un profondo e reciproco rapporto di stima, che per il Gritti divenne addirittura reverenziale, come traspare anche dalla frase laudatoria in apertura di dedica. Gritti curò anche la stampa della raccolta di messe e mottetti di Ludovico realizzata da Angelo Gardano nel 1605, sul cui frontespizio si legge «nuovamente poste in luce dal Reverendo P. Fr. Girolamo Gritti suo discepolo»⁴⁴. La dedica, nella quale l'allievo, firmandosi, dichiarava la propria origine veneziana («Fra Girolamo Gritti da Venezia») è datata 15 dicembre 1604 e, da questa si evince che Ludovico era ormai deceduto:

Lo singular affetto di devotione, che portò sempre a cotesta Molto Illustre, e Veneranda Congregazione il q. Padre fra Ludovico Balbi di felice memoria, ha causato che io suo Allievo dovendo dar alla stampa alcune Messe, & Mottetti a Otto voci da lui composte mentre viveva, e da virtuosi molto desiderate, non habbi voluto honorarle con altro titolo, che con quello delle Vostre Molto Reverende, e Molto Illustre Signorie, e tanto più lo faccio volentieri, quanto che, & questa era l'intentione del detto Padre, & io con non minor affetto di lui osservo cotesto sacro, & benedetto luogo, ricevino pur dunque elleno con fronte allegra, & animo sincero questo piciol dono, segno manifesto della particular devotione dell'uno, e dell'altro; e racordevoli della honorata servitù fattagli tanto tempo dal detto Padre Defonto, non si sdegnino amare chi da lui dipende, per fine le bacio le mani. Di Venetia il di 15. Dicembre. 1604. Delle VV. Signorie Molto Reverende e Molto Illustri. Devotissimo Servo Fra Girolamo Gritti da Venetia⁴⁵.

Non è improbabile che la morte abbia colto Ludovico, ormai rientrato nel convento dei Frari a Venezia, nell'imminenza dell'esito editoriale e che l'allievo altro non abbia fatto se non interpretare la volontà del maestro nell'indirizzare la raccolta ai Presidenti dell'Arca del Santo. Di fatto Gritti si adoperò nel sovrintendere alla stampa postuma delle due ultime raccolte musicali del maestro. È infine curioso rilevare come i due Balbi, nipote e zio, si collochino agli estremi del breve arco di tempo in cui operò la bottega di Alessandro Raverii, che va dal 1606 al 1609 (lo stampatore morirà il 16 giugno 1609), ossia gli stessi anni impressi rispettivamente in calce ai frontespizi degli *Ecclesiastici concentus* di Alvise e del *Completorium* di Ludovico⁴⁶.

⁴⁴ LUDOVICO BALBI, *Messe et motetti con il Te Deum laudamus a otto voci*, Angelo Gardano, Venezia 1605 (RISM A/I, B.743, 744).

⁴⁵ BALBI, *Messe et motetti*, dedica. Anche in STEFANO LORENZETTI, *Ludovico Balbi 'magister musicae' nel Veneto del secondo Cinquecento*, in *Balbi e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Feltre, 4 giugno 2005*, a cura di ALBERTO DA ROS, STEFANO LORENZETTI, LIM, Lucca 2011, pp. 27-47: 43.

⁴⁶ RODOLFO BARONCINI, LUIGI COLLARILE, voce *Raverii Alessandro*, «Dizionario degli editori musicali italiani. Dalle origini alla metà del Settecento», a cura di Bianca Maria Antolini, ETS, Pisa, in corso di stampa.

APPENDICE⁴⁷

CANTUS | ECCLESIastici CONCENTVS | Canendi Vna, Duabus, Tribus, & Quatuor Vocibus, aut | Organo, aut alijs quibus suis Instrumentis eiusdem | GENERIS, & ALII Quinq;, Sex, Septem, & Octo, Itum ad concertandum, tum ad voci- | bus canendum accomodati. | ALOYSII BALBI VENETI | ECCLESIAE MAGNAE DOMUS | Venetiarum Musicę Moderatoris. | LIBER PRIMUS | [marca tipografica] | VENETIIS, | Apud Alexandrum Rauerium. MDCVI.

PARTIDVRA | DELLI CONCERTI | ECCLESIastici | A Vna, Doi, Tre, Quattro, Cinque, Sei, Sette, & Otto Voci, per sonare | nell'Organo ò altri Instrumenti. | CON VNA CANZONE A QVATTRO. | DI ALOISIO BALBI VENETO. | Maestro di Capella della Casa grande di Venetia | Nouamente data in luce. | LIBRO PRIMO. | [marca tipografica] | IN VENETIA | APPRESSO ALESSANDRO RAVERII | MDCVI.

| | libri-parte | chiavi | ristampe |
|---|-------------|-------------------------------|-------------------------|
| 01. Angelus autem Domini descendit de coelo | C | C ₁ | |
| 02. Vidi Angelum Dei fortem volantem | C | C ₁ | |
| 03. Angelus Domini vocavit Abraham | C | C ₁ | |
| 04. Sicut mater consolatur filios suos | C | C ₁ | |
| 05. Dissipa gentes | A | C ₃ | |
| 06. Quo progredieris | A | C ₃ | |
| 07. Frange esurienti | A | C ₃ | |
| 08. Verbum iniquum et dolosum | A | C ₃ | |
| 09. Benedicam Dominum | T | C ₄ | |
| 10. Memor esto fili | T | C ₄ | |
| 11. Doleo super te | T | C ₄ | |
| 12. O altitudo divitiarum | T | C ₄ | |
| 13. Stans beata Agnes | B | F ₄ | |
| 14. Salve radix sancta | B | F ₄ | |
| 15. Rex insipiens | B | F ₄ | |
| 16. Tribulationem civitatem | B | F ₄ | |
| 17. A voce Angeli fugerunt populi | CC | C ₁ C ₁ | |
| 18. Ex ore infantium | CC | C ₁ C ₁ | |
| 19. Duo Seraphim clamabant | CC | C ₁ C ₁ | 1623 ² (124) |
| 20. Gloria in excelsis Deo | CC | C ₁ C ₁ | 1622 ² (23) |

⁴⁷ Nella presente Appendice si riproduce l'*Index motectorum* della *Partidura* (nella quale la *Canzone a quattro* è posta fra i numeri 29 e 30), che oltre alle quattro parti della *Canzone a quattro* contiene anche quella relativa al basso seguente indicata anch'essa *Partidura*.

Libri-parte: C=Cantus, A=Altus, T=Tenor, B=Bassus, 5=Quintus, 6=Sextus, 7=Septimus, 8=Octavus.

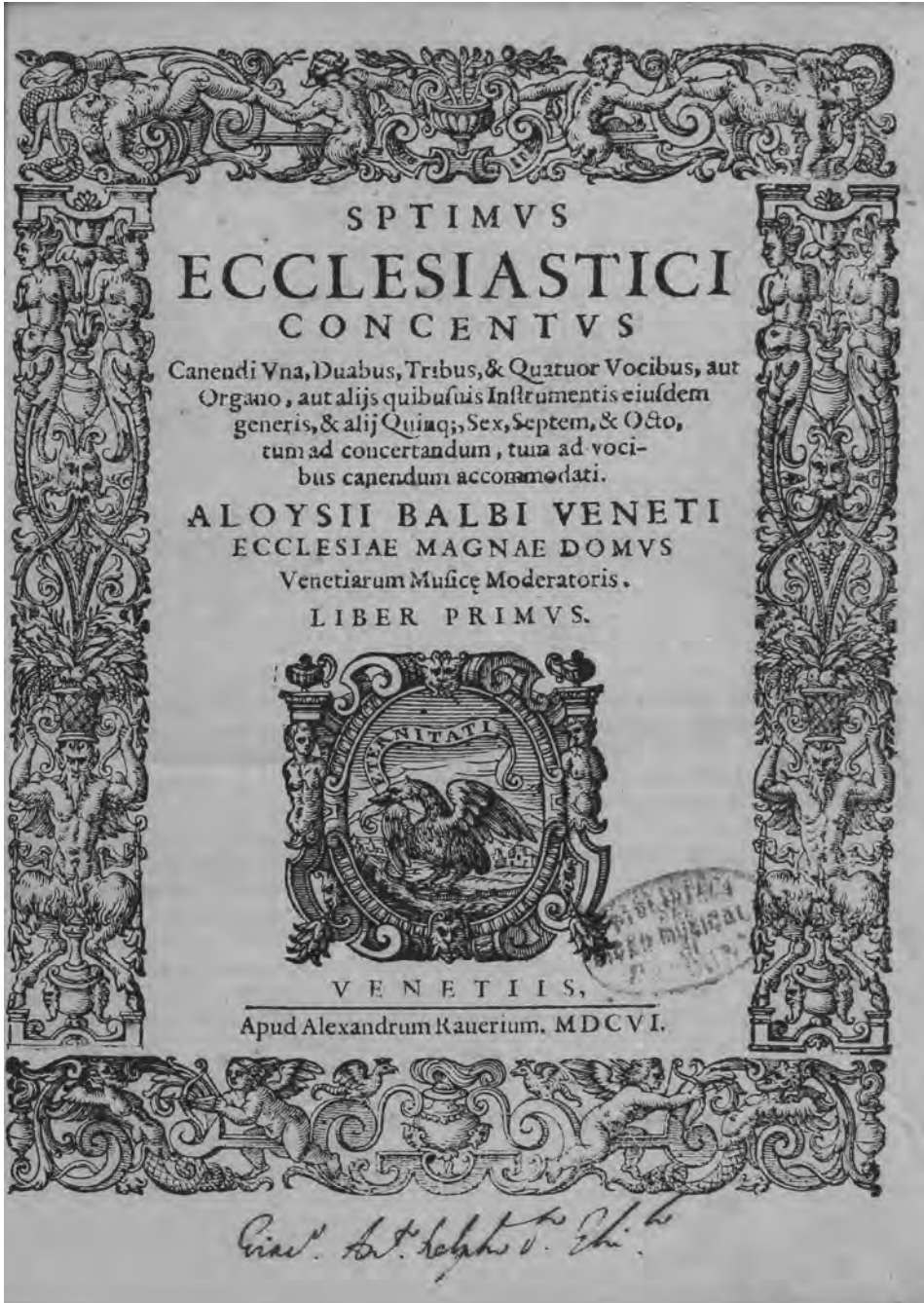
Chiavi: G₂=Sol, C₁=Soprano, C₂=Mezzosoprano, C₃=Contralto, C₄=Tenore, F₃=Baritono, F₄=Basso.

La prima colonna alla destra degli incipit testuali si riferisce alla denominazione dei libri-parte; la seconda alle corrispondenti chiavi; la terza alle ristampe in antologie, espresse mediante sigle RISM B/I (*RISM Répertoire International des Sources Musicales. Serie B/I. Recueils imprimés XVI^e-XVII^e siècles*, a cura di FRANÇOIS LESURE, Henle Verlag, München-Duisburg 1960). I numeri entro parentesi corrispondono alla collocazione dei mottetti all'interno delle antologie.

| | | | |
|---|------------|---|-------------------------|
| 21. Dignus est Agnus | CT | C ₁ C ₄ | |
| 22. Fili quid fecisti nobis | CT | C ₁ C ₄ | 1622 ² (119) |
| 23. Tulit autem Samuel | CT | C ₁ C ₄ | |
| 24. Domine si tu es | CT | C ₁ C ₄ | |
| 25. Audivi vocem de coelo | CB | C ₁ F ₄ | |
| 26. Tu gloria Ierusalem | CB | C ₁ F ₄ | |
| 27. O pretiosum et admirandum convivium | CB | C ₁ F ₄ | 1623 ² (160) |
| 28. Petre amas me | CB | C ₁ F ₄ | 1627 ¹ (132) |
| 29. Quomodo cecidisti de coelo | AA | C ₁ C ₃ | |
| 30. Trahe me post te | TT | C ₄ C ₄ | 1627 ² (49) |
| 31. Cum completerentur dies | TT | C ₄ C ₄ | 1623 ² (100) |
| 32. Stephanus vidit coelos | TT | C ₄ C ₄ | 1622 ² (85) |
| 33. Iste est Iohannes | TT | C ₄ C ₄ | |
| 34. Vanitas vanitatum | TB | C ₄ F ₄ | |
| 35. Vespere autem Sabbathi | TB | C ₄ F ₄ | 1623 ² (1) |
| 36. Lamentabatur Iacob | TB | C ₄ F ₄ | |
| 37. Conceptio gloriosae virginis | TB | C ₄ F ₄ | |
| 38. Ad me ipsum | BB | F ₄ F ₄ | |
| 39. Exultavit cor meum | BB | F ₄ F ₄ | |
| 40. Versa est in luctum | BB | F ₄ F ₄ | |
| 41. Civitatem istam | BB | F ₄ F ₄ | |
| 42. Percussit Saul mille | CCT | C ₁ C ₁ F ₄ | |
| 43. Refulsit sol in clypeos aureos | CCT | C ₁ C ₁ F ₄ | |
| 44. Deus canticum novum cantabo tibi | CCT | C ₁ C ₁ F ₄ | |
| 45. O Rex gentium | CCT | C ₁ C ₁ F ₄ | 1622 ² (13) |
| 46. Magi videntes stellam | TTB | C ₄ C ₄ F ₄ | |
| 47. Misit me vivens Pater | TTB | C ₄ C ₄ F ₄ | 1623 ² (180) |
| 48. Ascendens Christus | TTB | C ₄ C ₄ F ₄ | 1623 ² (90) |
| 49. Cantate Domino | TTB | C ₄ C ₄ F ₄ | 1623 ² (71) |
| 50. Exurgat Deus et dissipetur nemici | CATB | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ | |
| 51. Laudabo nomen Dei cum cantico | CATB | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ | |
| 52. Cantate Domino quoniam magnifice | CATB | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ | |
| 53. Laudate Dominum in sanctis eius | CATB | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ | |
| 54. Iubilare Deo omnis terra | CATB5 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ C ₄ | |
| 55. Suscipiens Iesum in ulnas suas | CATB5 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ C ₄ | |
| 56. Ego flos campi et lilium | CATB5 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ C ₄ | |
| 57. Lux fulgebit hodie super nos | CATB5 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ C ₄ | |
| 58. Omnis gloria eius | CATB56 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ C ₄ C ₂ | |
| 59. Egredimini et videte filiae Syon | CATB56 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ C ₁ C ₂ | |
| 60. Inter vestibulum et alta re | CATB56 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ C ₄ C ₄ | |
| 61. Factus est Dominus refugium pauperi | CATB56 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ C ₄ C ₁ | |
| 62. Laetabitur deserta et in via | CATB567 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ C ₄ C ₃ C ₁ | |
| 63. Solve iubente Deo terrarum | CATB567 | G ₂ C ₂ AC ₄ C ₃ C ₁ C ₂ | |
| 64. Hodie Christus natus est | CATB567 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ C ₄ C ₃ C ₁ | |
| 65. Saule quid me persequeris | CATB567 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ C ₄ C ₃ C ₁ | |
| 66. Vidi Dominum sedentem | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ , C ₄ C ₃ C ₄ F ₄ | |
| 67. Tota pulchra es amica mea | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ , C ₄ C ₃ C ₄ F ₄ | |
| 68. Nolite me considerare | CATB, 5678 | G ₂ C ₂ C ₃ F ₃ , C ₄ C ₂ C ₃ F ₃ | |
| 69. Quaeamodum desiderat cervus | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ , C ₄ C ₃ C ₄ F ₄ | |
| 70. De ore prudentis procedit | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ , C ₄ C ₃ C ₄ F ₄ | |
| 71. Decantabat populus Israel (I pars) | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ , C ₄ C ₃ C ₄ F ₄ | |
| 72. Sanctificati sunt (II pars) | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ , C ₄ C ₁ C ₃ F ₄ | |
| 73. Percusso Philisteo David | CATB, 5678 | G ₂ C ₂ AF ₃ , C ₃ C ₂ G ₂ F ₃ | |
| 74. Audite insulae et attendite | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ , C ₄ C ₁ C ₃ F ₄ | |
| 75. Ornaverunt faciem templi | CATB, 5678 | G ₂ C ₂ AC ₄ , C ₃ C ₁ C ₂ C ₄ | |
| 76. Factum est praelium magnum | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ , C ₄ C ₁ C ₃ F ₄ | |
| 77. Laetentur coeli | CATB, 5678 | G ₂ C ₂ AC ₄ , C ₃ G ₂ C ₂ C ₄ | |
| 78. Congregati sunt inimici nostri | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ , C ₄ C ₁ C ₃ F ₄ | |

| | | |
|-----------------------------------|------------------|---|
| 79. In dedicatione templi | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ B, C ₄ C ₁ C ₃ F ₄ |
| 80. Quem vidistis pastores | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ , C ₄ C ₁ C ₃ F ₄ |
| 81. Angelus ad pastores ait | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ , C ₄ C ₁ C ₃ F ₄ |
| 82. Omnes gentes plaudite manibus | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ , C ₄ C ₁ C ₃ F ₄ |
| 83. O salutaris hostia | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ , C ₄ C ₁ C ₃ F ₄ |
| 84. Cantemus Domino gloriose enim | CATB, 5678 | G ₂ C ₂ C ₃ C ₄ , C ₃ G ₂ C ₂ C ₄ |
| 85. Candidi facti sunt | CATB, 5678 | G ₂ C ₂ C ₃ C ₄ , C ₃ G ₂ C ₂ C ₄ |
| 86. Homo quidam descendebat | CATB, 5678 | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ , C ₄ C ₁ C ₃ F ₄ |
| 87. Videntes stellam magi | CATB, 5678 | C ₁ C ₂ C ₃ F ₄ , C ₄ C ₁ C ₃ F ₄ |
| 88. Plaudant nunc organis | CATB, 5678 | C ₁ C ₁ C ₃ C ₄ , C ₄ C ₃ C ₄ F ₄ |
| 89. Exultate Deo adiutori nostro | CATB, 5678 | C ₁ C ₁ C ₃ C ₄ , C ₄ C ₃ C ₄ F ₄ |
| 90. Canzone a quattro | <i>Partidura</i> | C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ |

ALVISE BALBI, *Ecclesiastici concertus*, Alessandro Raverii, Venezia 1606: frontespizio della parte di *Septimus* (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, V.211).



ALVISE BALBI, *Partidura delli Concerti ecclesiastici*, Alessandro Raverii, Venezia 1606: frontespizio (Assisi, Centro di Documentazione Francescana - Biblioteca, Stampati n. 197).



LUDOVICO BALBI, *Completorium duodecim vocum*, Alessandro Raverii, Venezia 1609: frontespizio della parte di *Tenor tertius chorus* (Krakov, Biblioteka Jagiellonska, Mus. Ant. Pract. B.42).



SUMMARY

Living in the late sixteenth and early seventeenth century, Alvise Balbi joined the Order of Friars Minor Conventual, in the footsteps of his uncle Ludovico – also a musician and maestro at the Santo and in various Venetian musical chapels – and spent his entire life serving different musical chapels in the Repubblica Serenissima: the Santo in Padua, the churches of the Carità and the Frari in Venice, Piove di Sacco and Montagnana, and even in Zadar.

His musical output is exclusively sacred, consisting of ninety motets and one canzone a 4. One motet belongs to an anthology published in 1590, whereas the others and the canzone a 4 are gathered in the impressive collection entitled *Concentus ecclesiastici liber primus*, printed in 1606 by Alessandro Raverii. The publication consists of compositions for all sorts of performing forces from motets for solo voice to (8-voice) double-choir pieces with basso continuo, and thirteen of these (for 2 and 3 voices) were reprinted in Strasbourg in four anthologies edited by Johann Donfrid. However, there are still several ambiguities concerning the bibliography about Alvise Balbi: some sources erroneously even attribute the 12-voice *Completorium* (1609) to him, while we know that it was actually produced by his uncle Ludovico. It was thanks to Girolamo Gritti, pupil and collaborator of Ludovico, that his *Messe et motetti con il Te Deum laudamus* (1604) and the *Completorium* mentioned before appeared in print posthumously.

Keywords: Alvise Balbi, Ludovico Balbi, il Santo a Padova, S. Maria Gloriosa dei Frari, S. Martino a Piove di Sacco, duomo di Montagnana, Ecclesiastici concentus.

CHRISTINE GETZ

DAL PROFANO AL SACRO UNA RACCOLTA PER SAN FRANCESCO GRANDE A MILANO

Nell'anno 1598 Antonio Mortaro, frate minore conventuale quanto meno dal 1595, e a quel tempo organista in San Francesco Grande a Milano, diede alle stampe le sue *Sacrae cantiones tribus vocibus concinendae* (Illustrazione 1)¹. La raccolta, pubblicata dagli eredi di Simone Tini e Francesco Besutio di Milano, risulta pressoché anomala nel repertorio policorale allora proveniente da S. Francesco Grande². Jerome Roche³ e Robert Kendrick⁴ hanno sostenuto che le *Sacrae cantiones* di Mortaro hanno anticipato stilisticamente il sacro concerto del Seicento ma, sorprendentemente, la raccolta ha suscitato poca attenzione come importante testimonianza delle pratiche musicali e liturgiche in S. Francesco Grande alla fine del Cinquecento. Partendo da alcuni esempi significativi tratti dal *Quarto libro delle fiammelle amorse* del 1596 di Mortaro⁵, questo studio intende chiarire come il musicista abbia dato forma alle *Sacrae cantiones* per San Francesco Grande tramite l'adattamento di alcune tecniche compositive presenti nei suoi quattro libri di madrigaletti, pubblicati tra il 1590ca. e il 1596⁶, che rimandano

¹ ANTONIO MORTARO, *Sacrae cantiones tribus vocibus concinendae*, apud haeredem Simonis Tini e Io. Franciscum Besutium, Mediolani 1598. University of Rochester, Sibley Library of the Eastman School of Music M2081.M887, PDF on line <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=5935&versionNumber=1> (09.08.2012).

² Circa il repertorio polifonico e policorale composto da Orazio Colombani, Tomaso Graziani e Mortaro per San Francesco Grande fra il 1583 e il 1599, vedi ROBERT L. KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford University Press, Oxford and New York 2002, p. 66.

³ JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Clarendon Press, Oxford 1984, p. 51.

⁴ KENDRICK, *The Sounds of Milan*, p. 65.

⁵ ANTONIO MORTARO, *Il quarto libro delle fiammelle amorse a tre voci. Novamente composte, e date in luce*, appresso Ricciardo Amadino, Venezia 1596. Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica T. 202/1.

⁶ Le copie superstiti delle *Fiammelle amorse a tre voci...Libro primo* sono le ristampe messe in circolazione da Ricciardo Amadino nel 1594 e 1602. Tuttavia, la parte del basso del *Secondo libro delle fiammelle amorse a tre voci* (conservata nella

alla distribuzione delle voci, al tessuto musicale, allo stile dell'armonia e allo sviluppo contrappuntistico dei motivi. L'indagine per lo più esplora, alla luce dei documenti superstiti, ciò che le *Sacrae cantiones* di Mortaro rivelano in ordine alla liturgia post-tridentina osservata a S. Francesco Grande, con riferimento sia al culto promosso dalla sua confraternita, «Scuola della Gloriosa Vergine Maria della Passione e dei Santi Ambrogio, Sebastiano, e Bernardino», sia allo stile musicale proposto in tale chiesa alla fine del Cinquecento.

La dedica delle *Sacrae cantiones*, indirizzata a don Amadeo dal Pozzo, conte di Ponderano e Reano⁷, utilizza le metafore della nascita e dell'allattamento per descrivere il metodo con il quale i mottetti contenuti sono stati concepiti e suggerisce che le aspirazioni musicali del compositore sono state alimentate dal maestro degli studenti, padre Sebastiano Durantius⁸. Non è chiaro se questo Durantius fosse il famoso oratore francescano Sebastiano Delio soprannominato «il Durantino»⁹ – il cui ruolo più che di educatore sarebbe stato quello di modello spirituale –, o fosse l'allora insegnante di S. Francesco Grande omonimo di Delio. È comunque evidente che il compositore voleva dare l'impressione di aver molto lavorato per concepire il suo primo volume di mottetti a tre¹⁰, forse

Biblioteca Capitolare di Vercelli) riporta «Novamente composte e date a luce». Anche questa copia, databile 1590, fu messa in circolazione da Amadino. È perciò probabile che il *Libro primo* sia stato stampato verso 1590 oppure poco prima.

⁷ Amadeo dal Pozzo (1579-1643) fu un colonnello della milizia ad Oltre Dora nel 1601 e capitano a Santhià nel 1605. Nel primo Seicento egli fu al servizio della Duca di Savoia rivestendo cariche diverse, compresa quella di membro del concilio segreto. Inoltre fu ambasciatore a Roma nel biennio 1638-1639, durante il pontificato di Urbano III. Sebbene Amadeo dal Pozzo abbia ricevuto la croce grande dell'Ordine di SS. Maurizio e Lazzaro e sia stato un cavaliere dell'Ordine della SS. Annunziata, non ho trovato sinora nessuna prova della sua partecipazione ad una confraternita a S. Francesco Grande. Il 26 maggio 1612, Amadeo dal Pozzo ricevette conferma ufficiale da Filippo III di Spagna che gli era stato assegnato il marchesato di Voghera, che precedentemente era stato del Conte di Fuentes. Vedi MAURIZIO CASSETTI, MARIO CODA, *La famiglia dei principi dal Pozza della Cisterna e il suo archivio*, Tipografia Besso Marcello, Vercelli 1981, pp. 22-23 e 71.

⁸ MORTARO, *Sacrae cantiones*, dedica.

⁹ LUCIA GUALDO ROSA, *Delio, Sebastiano, detto il Durantino*, «Dizionario biografico degli Italiani», XXXVI, Roma 1988, [http://www.treccani.it/enciclopedia/delio-sebastiano-detto-il-durantino_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/delio-sebastiano-detto-il-durantino_(Dizionario-Biografico)) (03.06 2013).

¹⁰ Mortaro poteva contare su esperienze precedenti nell'ambito della musica sacra. Secondo JAMES LADEWIG (ANTONIO MORTARO, *Primo libro de canzoni da sonare a quattro voci (Venice, 1600)*, in *Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, a cura di JAMES LADEWIG, 13, Garland, New York and London 1988, p. xi), tre dei *Salmi di David profeta* (1587) di Oratio Faá sono attribuibili a lui. A confermare queste esperienze precedenti sono anche gli otto mottetti (sette a 8 voci ed uno a 12), pubblicati in ANTONIO MORTARO, *Missae, Motecta, Cantica B, Maria Vir., qui partim Octonis, partibusque, duodenis voibus modulantur*, Riccardo Amadino, Venetia 1595. Una copia di questa raccolta è conservata nell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Musica, Busta 1, n. 8.

traendo sostanzialmente profitto dall'esperienza già avuta nel comporre i madrigaletti a tre per le sue *Fiammelle amorose*.

Sembrirebbe che i quattro libri delle *Fiammelle amorose* di Mortaro abbiano goduto considerevole successo durante l'ultimo decennio del Cinquecento, dato che alcuni dei volumi furono ristampati diverse volte tra il 1590 ed il 1600¹¹. I brani contenuti nel libro quarto, pubblicato nel 1596, comprendono invariabilmente quartine o quintine messe in rima sillabicamente per canto, tenore, e basso (Esempio 1). Sebbene la trasparente struttura poetica e l'arrangiamento sillabico suggeriscano procedimenti semplici e senza pretese, le singole voci non si muovono completamente sotto il segno di questa semplicità, ma si caratterizzano per i rimbalzi ricorrenti, gli occasionali andamenti cromatici, e i brevi passaggi scalari con valore ritmico di una semiminima. Oltretutto, la parte indicata per il tenore funziona come un canto secondo in una delle tre combinazioni di chiavi, nessuna delle quali legata ai sistemi di bemolle: $C_1C_1F_4$, $G_2G_2F_3$, e $G_2G_2C_4$ (Tavola 1). Perciò la tessitura risulta essere proprio quella di due soprani con il basso. Mortaro trasferisce la stessa distribuzione delle voci nelle *Sacrae cantiones*, utilizzando principalmente il sistema $C_1C_1F_4$ ovunque, anche se con il bemolle (Tavola 2), con il risultato che i toni principali sono Fa e Sol *cantus mollis*, invece dei toni Re e La *cantus durus* presenti nelle *Fiammelle amorose*. (È possibile che questa disposizione dei toni derivi dall'aggiunta di una partitura per l'organo).

Nonostante i toni prescelti, siffatta tessitura di due soprani e un basso domina l'intera struttura delle *Fiammelle*, le quali usano il procedimento omoritmico come un mezzo per tradurre in modo declamatorio il decorso testuale (Esempio 2). L'inflessione armonica delle singole frasi, l'impiego di ritmi più lunghi alla conclusione di tali frasi e le chiare cadenze intermedie e intere danno un'impronta narrativa all'andamento omoritmico. In larga misura, l'unico momento di discontinuità in questo procedere omoritmico delle tre voci si verifica nella forma delle cesure che separano le frasi successive del testo (Esempio 3). Nelle *Sacrae cantiones*, tuttavia, Mortaro dimostra maggior impegno nell'accordare una configurazione contrappuntistica alle singole voci, giungendo così ad una scrittura più varia che investe integralmente il decorso narrativo. Di fatto, i segmenti omoritmici a tre acquisiscono centralità soltanto dopo che tutte le voci sono entrate nell'ordito polifonico. Nondimeno, la soluzione adottata per introdurre le voci nelle *Fiamelle* – sulla scorta di un modello nel quale due delle parti procedono alla terza omoritmicamente e sono imitate dalla terza voce all'unisono o alla quinta – si diffonde nel tessuto delle *Sacrae cantiones*, sia come tecnica per inserire i motivi in un modo semi-contrappuntistico, sia come mezzo per sostenere l'andamento polifonico a metà frase (Esempio 4).

¹¹ Il libro primo fu ristampato nel 1594 e nel 1602, mentre il secondo nel 1594 e nel 1599.

A causa del prorompente carattere omoritmico delle *Fiammelle*, la loro progressione contrappuntistica è interamente dominata dal basso, il quale è armonizzato quasi in falsobordone utilizzando unisono, terza e quinta dell'accordo, oppure unisono in due voci e terza nell'altra, eccetto nelle cadenze dove spesso le tre parti terminano all'unisono. L'uso di due voci all'unisono e l'altra alla quinta, oppure di una con la fondamentale e le altre due con la terza, oppure l'inserimento della settima in rapporto con il basso appaiono meno frequentemente, ma non sono completamente assenti nelle composizioni (Esempio 2). Nelle *Sacrae cantiones*, Mortaro ritorna a questo tipo di quasi falsobordone dopo che tutte tre le voci sono introdotte contrappuntisticamente nel decorso musicale (Esempio 5). I passaggi di terze parallele sono per lo più utilizzati all'interno dell'imitazione.

Nonostante la dipendenza da certe soluzioni e tecniche di armonizzazione associate ai madrigaletti, Mortaro è consapevole che i tratti stilistici del mottetto sono diversi. L'imitazione, di solito alla quinta, nelle prime battute delle *Sacrae cantiones*, si propone in un modo di più ampio respiro caratterizzato da brevi o semibrevi che cedono il passo gradualmente a minime e semiminime (Esempio 6). Questi ultimi valori servono a dare impulso al movimento delle frasi. La costruzione generale dell'imitazione nei segmenti iniziali, come pure quella in alcune sezioni collocate all'interno del decorso musicale, richiama talvolta le sue canzoni per organo del 1600. Inoltre, la breve distanza che separa i passi con andamento imitativo appare attentamente pianificata dal punto di vista della retorica, dato che l'imitazione stretta caratterizzata da motivi con ritmi brevi è tipicamente riservata alle sezioni anteriori del brano (Esempio 7).

L'altra polifonia, associata a S. Francesco Grande durante l'ultimo scorcio del Cinquecento, comprende sia opere unitarie quali messe, mottetti, e magnificat di Orazio Colombani e Tomaso Graziani, sia raccolte di salmi, mottetti, magnificat e messe a 8 e a 9 voci composte nel 1599 dallo stesso Mortaro. Questa produzione è destinata a cori più grandi, molti dei quali richiedono la tessitura a voci pari¹². Tale coralità di vaste proporzioni pare intonarsi efficacemente all'architettura dell'edificio francescano che nel 1570, come osservato da Mario Caciagli e Pantaleo Di Marzo, ebbe nuovo modo di presentarsi: alcuni altari e cappelle furono trasferiti e ridecorati, il coro traslato in mezzo alla chiesa, in una posizione attigua all'altare maggiore, ed almeno un organo rinnovato¹³. Sebbene la fonte principale di queste informazioni sia l'*Historia* del 1592 di Paolo Morigia¹⁴, un documento datato 20 marzo 1583 indica

¹² KENDRICK, *The Sounds of Milan*, pp. 66-67, e ROCHE, *North Italian Church Music*, pp. 118.

¹³ MARIO CACIAGLI, JAQUELINE CERESOLI, PANTALEO DI MARZO, *Milano. Le chiese scomparse*, 3 voll., Tipografia Campi s.r.l. – Rozzano per la Biblioteca Civica d'Arte, Milano 1997, vol. 1, p. 144.

¹⁴ PAOLO MORIGIA, *Historia dell'antichità di Milano*, appresso i Fratelli Guerra, Venetia 1592; facsimile Forni Editore, Bologna 1967, p. 377.

che una caparra di 25 scudi (a lire 5, soldi 18 per scudo) fu data ad un certo Signor Benedetto per fabbricare un organo, ed inoltre che a certo Signor Lodovico vennero anticipate 80 lire per realizzare la sua cassa¹⁵. Un'immagine abbastanza vivida della postazione degli organi è proposta da Carlo Torre, il quale nel 1674 traccia un quadro che accredita il resoconto di Morigia. Come descritto da Morigia, Torre fa menzione di un coro decorato sontuosamente e posto in mezzo alla cappella maggiore fra due organi, ma ci informa anche che l'organo decorato dal Bramantino (e circondato dalla balaustra progettata da Leonardo) era stato trasferito da Santa Maria in Brera negli anni attorno al 1570:

Alla Cappella Maggiore avvinciamoci, il cui Coro ornato resta da seidici d'intagliato legno; due secoli trascorsi non veggevasi egli, vizzando i Padri tra l'un'Organo, e l'altro, benche ancora questi non si trovassero in que' giorni, perche alla caduta degli Vmiliati, quegli, che innalzasi nel manco lato fù levato dalla Chiesa di Brera, proprietà di que' Padri, riponendosi quivi, le cui Reggi furono dipinti da Bramantino Pitture assai lodato da Gio. Paolo Lomazzi, ed il di lui parapetto da Leonardo, effigiando varij fanciuletti intenti in musicali impieghi: L'altro Organo à ripetto venne provveduto da'medemi Padri poc'anni scorsi, e le Pitture, ch'esso contiene, hebbero per loro Coloritore il Fiammenghino¹⁶.

Questo assetto, nel quale il coro era sistemato nella navata centrale e racchiuso fra gli organi, dovrebbe essere stato ideale per la polifonia policorale realizzata in questa chiesa fra il 1570 e il 1600. Nondimeno tale configurazione pone alcune questioni riguardo alle *Sacre cantiones* di Mortaro, le quali deviano stilisticamente dai modelli prevalenti in un'età nella quale le condizioni acustiche erano ottimali per l'esecuzione di polifonie a doppio e triplo coro.

Vien fatto di pensare ad almeno quattro ordini di ragioni che possono spiegare la decisione di Mortaro di comporre mottetti a tre per S. Francesco Grande. Anzitutto, è possibile che l'articolazione a tre voci sia stata scelta dal suo patrono. Sulla scorta di questa scelta il musicista ebbe il vantaggio di potere comporre facendo riferimento a quanto già sperimentato nelle *Fiammelle* (dalle tessiture vocali allo stile contrappuntistico), per poi procedere in un quadro vocale più ampio nel mottetto *Viri Sancti* a 6 (Esempio 8) e nelle Litanie a 6 che concludono la raccolta. In secondo luogo, nonostante alcuni membri dello Studio di S. Francesco conoscessero il canto *piano*, è possibile che, attorno al 1598, nel convento fossero pochi i cantori dotati di talento e con una

¹⁵ Milano, Archivio di Stato, Archivio Generale Fondo di Religione 1144 (Milano, Conventi, San Francesco Minori, Circondario), 28 marzo 1583.

¹⁶ CARLO TORRE, *Il ritratto di Milano diviso in tre libri*, seconda edizione, per gl'Agnelli, Milano 1714, p. 191. La prima edizione è datata 1674. SERVILIANO LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame*, 5 voll., a spese di Giuseppe Cairoli Mercante di Libri, Milano 1738, vol. 4, pp. 244-245, descrive il coro analogamente, ma concentra l'attenzione sui quattro quadri disposti attorno al coro medesimo.

formazione musicale che consentisse loro di cimentarsi con il canto 'moderno'. Un'altra ipotesi rimanda agli orientamenti dello Studio che forse erano favorevoli ad una tessitura mottettista diversa, tale da realizzare un notevole contrasto con il caratteristico repertorio poliorale della basilica francescana¹⁷. Infine la raccolta, data la sua tessitura a tre voci, ben adatta a solisti, potrebbe essere stata concepita per una delle confraternite che a quell'epoca avevano sede in S. Francesco, sulla base dell'esempio offerto da altre istituzioni del genere, attive contemporaneamente in tutta la città. Lo testimoniano la Confraternita della Madonna Addolorata a Santa Maria dei Servi e la Società dell'Ave Maria in Duomo, che ricorsero all'apporto di piccoli gruppi di cantori professionisti i quali cantavano in occasione di importanti festività¹⁸. Nessuna di queste ipotesi è esclusiva. Probabilmente tutte le quattro ragioni, sopra indicate, concorsero nel determinare la scelta di campo adottata nelle *Sacre cantiones*.

Un libro di statuti, datato 1565, indica che i minori conventuali residenti in S. Francesco Grande erano tenuti ad osservare gli uffici divini secondo il rito e il calendario romani, escludendo la festa di S. Francesco, per la quale avevano il loro proprio ufficio. Oltre alla solennità di S. Francesco fondatore, celebravano come feste di doppia classe la Concezione della Vergine, l'Annunciazione, S. Francesco di Paola e le conversioni di S. Paolo, S. Joachim, S. Caterina e S. Maria Maddalena¹⁹. Inoltre, a partire dal 1556, come notato da Kendrick, i frati di S. Francesco Grande fecero proprio il compito di proporre, in canto figurato con l'organo, la messa dello Spirito Santo, il giorno dell'insediamento annuale del Vicario ed dei suoi dodici ufficiali di Provvisione²⁰. Questo incarico, precedentemente assolto dal Capitolo del Duomo, fu assunto in cambio di 20 'tavole' di terra sulle quali fu poi costruito un

¹⁷ L'anno successivo infatti uscì la raccolta ANTONIO MORTARO, *Messa, salmi, mottetti, e Magnificat, à tre cori*, erede di Simone Tini e Francesco Besozzi, Milano 1599. L'opera, ristampata nel 1608, contiene una messa, quattro mottetti, il responsorio del vespro, otto salmi, due Magnificat ed i falsibordoni in ciascun tono per tre cori. Come ha notato JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford University Press, Oxford and New York 1999, pp. 96-98, questa raccolta, grazie ai falsobordoni, presenta un quadro polifonico completo per la celebrazione dei vesperi della Vergine, come pure dei santi (*cursus* maschile e femminile). Le *Sacrae cantiones* avrebbero costituito una soluzione alternativa alla grande e massiva polioralità proposta nella chiesa.

¹⁸ CHRISTINE GETZ, *Mary, Music, and Meditation: Sacred Conversations in Post-Tridentine Milan*, Indiana University Press, Bloomington 2013, pp. 55-57 e 75-77. Vedi anche Appendix B.

¹⁹ Milano, Archivio Storico Diocesano, Archivio spirituale, Sezione XII, 34 (Minori Conventuali, sec XVI-XVIII), fasc. 1.

²⁰ Milano, Archivio di Stato, Archivio Generale Fondo di Religione 1144 (Milano, Conventi, San Francesco Minori, Circondario), 5 giugno 1758, si tratta di una copia del documento datato 15 febbraio 1556. Vedi anche KENDRICK, *The Sounds of Milan*, p. 64.

muro per separare il giardino di S. Francesco dalla vicina basilica di S. Ambrogio²¹. Tuttavia, di tutte queste feste il *Calendario* milanese del 1620 (compilato dal Morigia per indirizzare il visitatore verso le chiese cittadine in cui le feste erano celebrate con maggiore solennità) menziona soltanto la Concezione e la ricorrenza di S. Francesco. In compenso aggiunge le feste di S. Savina, SS. Fortunato e Felice, S. Antonio da Padova, SS. Nabore e Felice, S. Bonaventura, S. Carlo e i SS. Innocenti²². La venerazione di questi ultimi santi proveniva, per la maggiore parte, dalla storia della basilica francescana stessa, la quale conservava i corpi oppure le reliquie di quasi tutti loro²³. La celebrazione delle ricorrenze di questi santi era evidentemente da ricondurre a peculiarità della sede, piuttosto che alle priorità votive dell'Ordine francescano.

Ad eccezione di *O Domina*²⁴, tutti i testi delle *Sacrae cantiones* di Mortaro sono tratti dal Breviario post-tridentino in uso ai frati minori conventuali (Tavola 3)²⁵. Solo alcuni di questi testi sono derivati da antifone di vesperi; la maggior parte di essi sono infatti tratti da responsori di mattutini. I mottetti sono scritti per diverse ricorrenze: S. Francesco, SS. Nabore e Felice, SS. Fortunato e Felice, la conversione di S. Paolo, la Concezione e l'Annunciazione (nel caso che *O Domina* fosse proposta nell'una e nell'altra di queste due ricorrenze mariane). La raccolta non presenta, invece, nessuna composizione per le altre feste indicate nei documenti o menzionate da Morigia. Ciò nonostante, in essa compaiono mottetti per l'Epifania, l'Invenzione ed Esaltazione della Croce, la Pasqua, la Pentecoste, il Corpus Christi, l'Assunzione, l'Avvento ed altri il cui testo è tratto da passi dei libri dei Re e della Sapienza. L'inclusione di questi mottetti non pare ottemperare ad intendimenti particolari ad eccezione del fatto che molti di essi sono per la domenica. Perciò sembra che Mortaro abbia completato l'anno liturgico a seconda delle necessità, sia della liturgia romana ad uso del monastero, sia di quella seguita da una delle confraternite.

I documenti superstiti indicano, nel tardo Cinquecento, la presenza di almeno due confraternite in S. Francesco. La prima di queste, la

²¹ *Ibidem*.

²² PAOLO MORIGIA, *Calendario volgare*, appresso Giovanni Battista Bidelli, Milano 1620, s.p.

²³ PAOLO MORIGIA, *Santuario della Città, e Diocesi di Milano*, ad istanza de Antonio de gli Antonij, Milano 1603.

²⁴ L'attribuzione del testo «O domina che rapis corda» a S. Bonaventura ed a S. Bernardino è incerta in ambedue i casi. Tale testo tocca aspetti tematici che attengono alla Concezione, all'Annunciazione, e all'Assunzione, come pure al culto della Madonna Addolorata. Il testo in questione venne musicato nel 1608 anche da Benedetto Binago e Girolamo Baglioni. Vedi DANIELE TORELLI, *Benedetto Binago e il Mottetto a Milano*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004, pp. 68-70. Sull'adorazione della Vergine negli ordini francescani vedi ONORIO PONTI, *Maria Immacolata e i francescani*, Edizioni O.R., Milano 1994, pp. 7-27 in particolare.

²⁵ *Breviarium Romanum ad usum fratrum minorum ex decreto Concilij Tridentini restitutum*, apud Jacobum Langlois, Parigi 1660.

Scuola della Concezione di Maria, abbracciava come missione la cura degli indigenti²⁶ e si riuniva nella cappella omonima per gli uffici divini²⁷. Com'è ben noto, nel 1483 essa commissionò la celebre «Vergine delle Rocce» a Leonardo e, secondo Serviliano Latuada, il dipinto veniva portato in processione insieme al gonfalone ed allo stendardo nella festa della Concezione, celebrata ogni anno come segno di gratitudine per l'intercessione della Vergine durante le pesti del 1524 e 1576²⁸. I documenti Milanesi riportano molto poco in merito alla musica proposta da questa istituzione. La seconda confraternita, la Scuola della Beatissima Vergine in Passione e di S. Ambrogio, S. Sebastiano e S. Bernardino (oppure Scuola di S. Bernardino come è stata tipicamente chiamata) trova le sue origini prima del 20 maggio 1510, quando l'istituzione visse un conflitto con i frati minori circa l'uso della chiesa ed il trasferimento di certe elemosine procurate annualmente dalla camera ducale. Un accordo fu raggiunto il 26 maggio 1510. L'intesa in sostanza concedeva l'uso della Cappella di S. Bernardino alla Scuola per il suo culto, ma la obbligava a seppellire i suoi defunti fuori dalla cappella medesima e a consultare gli amministratori dell'Ordine o a mettersi in contatto con la camera ducale prima di rinnovarla²⁹.

Nell'anno 1541, il conflitto fra i frati minori e la Scuola circa l'uso della Cappella di S. Bernardino si ripropose. I frati sostenevano che fosse necessario tenere libera la cappella per le loro lezioni, ed alla fine la Scuola di S. Bernardino fu costretta a sgomberare lo spazio e a trasferire il suo culto nella Cappella della Concezione, disponibile però soltanto dopo la conclusione degli uffici divini della Scuola della Concezione. In compenso, i frati acconsentirono a pagare le spese per alcuni miglioramenti necessari della Cappella della Concezione e a dare un preavviso di due anni nel caso si fosse reso necessario il trasferimento della Scuola dalla Cappella della Concezione³⁰. Questo accordo pare sia stato in vigore fino al 1572 quando il cardinale arcivescovo Carlo Borromeo ordinò

²⁶ Milano, Archivio di Stato, Amministrazione Fondo di Religione 1510 (Confraternite Comuni Milano, S. Maria dell'Immacolata, Busta San Francesco 1573) conserva uno strumento notarile ed una testimonianza ufficiale per quanto riguarda un contenzioso fra la confraternita ed i minori conventuali circa l'affidamento della cura dei malati a fra Gio. Giacomo Carisio. Un registro indica che, nonostante le obiezioni iniziali della scuola sulla sua nomina, Carisio venne pagato ogni anno, fra il 1574 e il 1612, nella festa di S. Michele: Milano, Archivio di Stato, Amministrazione Fondo di Religione 1510 (Confraternite Comuni Milano, S. Maria dell'Immacolata, Concezione: Pre Giovanni Giacomo Carisio 1574).

²⁷ Milano, Archivio di Stato, Archivio Generale Fondo di Religione 1144 (Milano, Conventi, San Francesco Minori, Circondario), 13 Dicembre 1541.

²⁸ LATUADA, *Descrizione di Milano*, vol. 4, p. 246. Sulla storia della cappella vedi CACIAGLI, CERESOLI, DI MARZO, *Milano. Le chiese scomparse*, vol. 1, pp. 151-153.

²⁹ Milano, Archivio di Stato, Archivio Generale Fondo di Religione 1144 (Milano, Conventi, San Francesco Minori, Circondario), sommario s.d.

³⁰ Milano, Archivio di Stato, Archivio Generale Fondo di Religione 1144 (Milano, Conventi, San Francesco Minori, Circondario), 13 dicembre 1541.

che la Scuola di S. Bernardino tornasse nella sua sede precedente, nella Cappella di S. Bernardino. In tale sede, la Scuola fu autorizzata a dire messa, distribuire la comunione, esibire il suo gonfalone e seppellire i propri defunti. In aggiunta, le nuove disposizioni diedero alla Scuola il diritto di celebrare una messa grande ogni terza domenica all'altare maggiore, come pure una messa ed i primi e secondi vesperi nelle tre più importanti feste, cioè S. Maria delle Neve, S. Sebastiano e S. Bernardino. In cambio la Scuola fu costretta a donare 8 lire e soldi 4 al monastero per ogni celebrazione³¹.

Le attività della Scuola di S. Bernardino danno spunti per mettere meglio a fuoco le *Sacrae cantiones* di Mortaro. Anche se non contiene mottetti per le feste di S. Sebastiano e S. Bernardino, la raccolta propone – in aggiunta a brani destinati a domeniche particolari dell'anno liturgico – *O Domina quae rapis corda*, un mottetto votivo adatto ad una molteplicità di feste Mariane. Alcune di queste composizioni potrebbero essere state cantate da cantori ingaggiati specificamente per la messa grande, prevista dalla Scuola nella terza domenica del mese.

L'eseguità delle fonti archivistiche rende difficile la ricostruzione della vicenda tanto del complesso architettonico di S. Francesco Grande (che, crollato nel 1688, fu riedificato prima del 1698 e poi demolito nel 1806)³², quanto quella delle attività musicali promosse nel tardo Cinquecento da questa importantissima chiesa. Eppure Morigia ci assicura che S. Francesco Grande

sempre fù tenuto in somma venerazione, & era in tanta devotione in quei primi tempi, che non solamente tutti quelli della Città, mà ancora ci concorevano i popoli da diverse parti per sanar come dice un autore le infirmità non solo dell'anima, mà anco quelle del Corpo...³³

Per questo motivo, in conclusione, forse dovremmo guardare alle *Sacrae cantiones* di Mortaro per le informazioni che ci possono rivelare riguardo al contributo dato alla musica sacra; un apporto che – è bene ribadirlo – non può per ora essere definito pienamente sulla scorta della documentazione disponibile. Quel che è certo è che i mottetti per il Corpus Christi, l'Invenzione della Croce e l'Assunzione, richiamano tre feste di grande rilievo per la città di Milano, con una lunga storia di partecipazione civica³⁴. Pur in mancanza di precise indicazioni documentarie, possiamo ipotizzare che queste tre feste siano state celebrate

³¹ Milano, Archivio di Stato, Archivio Generale Fondo di Religione 1144 (Milano, Conventi, San Francesco Minori, Circondario), 29 dicembre 1572.

³² ANACLETO MOSCONI, *Insediamenti francescani nella diocesi di Milano*, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano 1988, pp. 14-15.

³³ MORIGIA, *Santuario della Città*, s.p. Secondo MOSCONI, *Insediamenti francescani nella diocesi di Milano*, p. 14, nella chiesa furono seppelliti più di 200 notabili.

³⁴ Vedi CHRISTINE GETZ, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, Ashgate, Aldershot 2006, pp. 97-99, 127-130, 237-240, e KENDRICK, *The Sounds of Milan*, pp. 136-142.

a S. Francesco Grande con quella solennità ed attenzione pubblica che caratterizzavano la chiesa a cui essa era seconda in grandezza: il Duomo di Milano. Nonostante, a volte, le sue risorse, come pure il numero dei cantori professionisti dovessero risultare inferiori a quelli del Duomo e i suoi compositori fossero costretti a tradurre stilemi di impronta profana nelle composizioni sacre dedicate al complesso musicale esistente, i risultati si rivelano particolarmente innovativi ed intonati alla funzionalità liturgica.

Tavola 1 - Organizzazione del *Quarto libro delle fiammelle amorose*

| <i>Canzonetta</i> | <i>Voci</i> | <i>Chiavi</i> | <i>Finale</i> |
|--------------------------|-------------|--|---------------|
| Con si soavi note | CTB | C ₁ C ₁ F ₄ | D |
| Mostrómi un giorno amore | CTB | C ₁ C ₁ F ₄ | D |
| Ah dolcissima Dori | CTB | C ₁ C ₁ F ₄ | D |
| Care luci & amate | CTB | C ₁ C ₁ F ₄ | D |
| Amor non mi credea | CTB | C ₁ C ₁ F ₄ | D |
| S'alla tua bella bocca | CTB | C ₁ C ₁ F ₄ | D |
| A tardi passi e lenti | CTB | G ₂ G ₂ F ₃ | G |
| Se gia superb'e altero | CTB | G ₂ G ₂ F ₃ | G |
| Ard'e pur dall'adore | CTB | G ₂ G ₂ F ₃ | G |
| O del campo d'Amor | CTB | G ₂ G ₂ F ₃ | G |
| Longi da questo core | CTB | G ₂ G ₂ C ₄ | C |
| Dormiva la mia Dori | CTB | C ₁ C ₁ F ₄ | A |
| Si v'amo vita mia | CTB | C ₁ C ₁ F ₄ | A |
| La mia Donn'ò mortali | CTB | G ₂ G ₂ F ₃ | A |
| Felici labra mie | CTB | G ₂ C ₁ F ₃ | A |
| Udite le mie pene | CTB | G ₂ G ₂ F ₃ | A |
| A mill'à mill Amore | CTB | G ₂ G ₂ F ₃ | A |
| Hor sò fanciull'alato | CTB | G ₂ G ₂ F ₃ | A |
| Come può star ò Dei | CTB | G ₂ G ₂ F ₃ | A |
| Infelice l'astate | CTB | C ₁ C ₁ F ₄ | G |
| Pietra felice e dura | CTB | G ₂ G ₂ F ₃ | A |

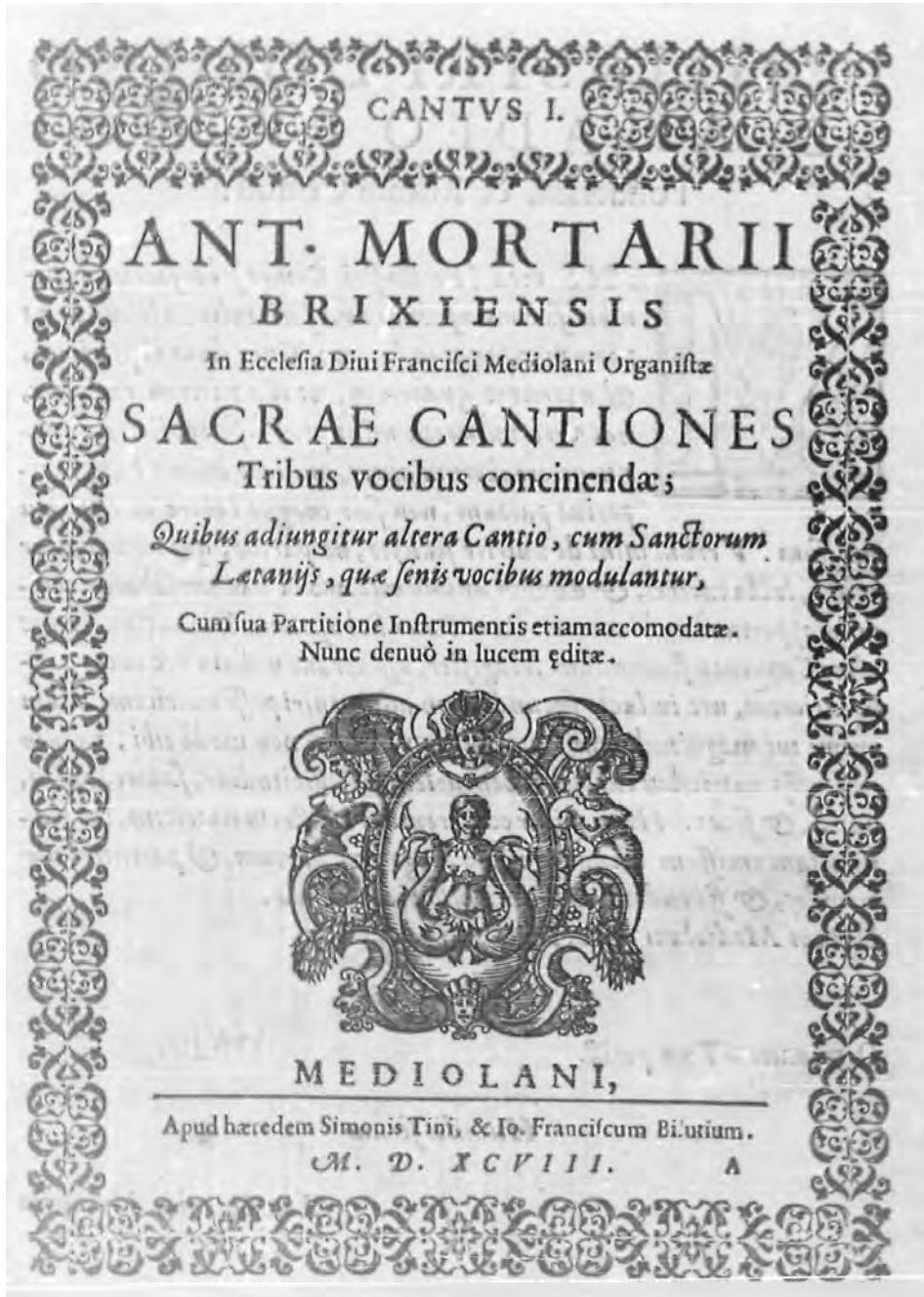
Tavola 2 - Organizzazione delle *Sacrae cantiones tribus vocibus concinendae*

| Motetto | Voci | Chiavi | Sisema | Finale |
|----------------------------|-------------|---|---------------|---------------|
| Omnes gentes plaudite | CCB | C ₁ C ₁ F ₄ | bemolle | F |
| Psallite Deo nostro | CCB | C ₁ C ₁ F ₄ | bemolle | F |
| Iam non dicam vos servos | CCB | C ₁ C ₁ F ₄ | bemolle | F |
| Nos autem gloriari oportet | CCB | C ₁ C ₁ F ₄ | bemolle | F |
| Sicut mater consolatur | CCB | C ₁ C ₁ F ₄ | bemolle | F |
| Sancte Francisce propera | CCB | C ₁ C ₁ F ₄ | bemolle | F |
| Decantabat populos Israel | CCB | C ₁ C ₁ F ₄ | bemolle | G |
| Super flumina babylonis | CCB | C ₁ C ₁ F ₄ | bemolle | G |
| Quomodo cantabimus | CCB | C ₁ C ₁ F ₄ | bemolle | G |
| O sacrum convivium | CCB | C ₁ C ₁ F ₄ | bemolle | G |
| Preparate corda vestra | CCB | C ₁ C ₁ F ₄ | bemolle | G |
| Audi Domine hymnum | CCB | C ₁ C ₁ C ₄ | bemolle | G |
| Da mihi Domine | CCB | C ₁ C ₁ C ₄ | bequadro | G |
| Quae est ista | CCB | C ₁ C ₁ F ₄ | bequadro | A |
| O Domina | CCB | C ₁ C ₁ F ₄ | bequadro | A |
| Viri sancti | CCATTB | C ₁ C ₁ C ₃ C ₄ C ₄ F ₄ | bemolle | F |
| Kyrie eleison | CCATTB | G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₃ F ₃ | bequadro | A |

Tavola 3 - I contenuti delle *Sacrae cantiones tribus vocibus concinendae*

| Motetto | Voci | Le fonti del testo |
|----------------------------|-------------|---|
| Omnes gentes plaudite | CCB | Salmo 46 (Mattutino Feria 3); Salmo, Mattutino, Epifania e Comn. Apostoli |
| Psallite Deo nostro | CCB | Salmo 46; Antifona, Mattutino, Epifania |
| Iam non dicam vos servos | CCB | Giovanni 15:5; Responso, Mattutino, Octava Pentecoste |
| Nos autem gloriari oportet | CCB | Responso, Mattutino, Inventio Crucis; Antifona, Laudes, Exultationis Crucis |
| Sicut mater consolatur | CCB | Responso, Mattutino, Domenica 2 in Avvento |
| Sancte Francisce propera | CCB | Antifona (in Benedictus), Vespri, Ottava di S. Francesco |
| Decantabat populos Israel | CCB | Responso, Mattutino, Domenica 3 dopo Pasqua |
| Super flumina babylonis | CCB | Salmo 136 (Vespri Feria 5); Versus Mattutino (Responso), Domenica 4 e 5 dopo Pasqua |
| Quomodo cantabimus | CCB | Responso, Mattutino, Domenica 4 dopo Pasqua |
| O sacrum convivium | CCB | Antifona, Vespri (Magnificat), Corpus Christi |
| Preparate corda vestra | CCB | Responso, Mattutino, Domenica 3 dopo Pentecoste; Responso, Mattutino, Regi |
| Audi Domine hymnum | CCB | Responso Mattutino, Regi |
| Da mihi Domine | CCB | Responso, Mattutino, Domenica 1 in agosto; Responso, Mattutino, Sapienza |
| Quae est ista | CCB | Responso, Mattutino, Assunzione |
| O Domina | CCB | Mariano (votivo) |
| Viri sancti | CCATTB | Responso, Mattutino, Comm. Plur, Martiri |
| Kyrie eleison | CCATTB | Litanie |

Illustrazione 1 - Antonio Mortaro, *Sacrae cantiones tribus vocibus concinendae, apud haeredem Simonis Tini e Io. Franciscum Besutium, Mediolani 1598*, dedica. Per gentile concessione della Sibley Library, Eastman School of Music, University of Rochester.



Esempio 1 - ANTONIO MORTARO, *Il quarto libro delle fiammelle amoroze*, canto, ff. 12-13. Per gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.

12 CANTO

Ongi da questo core Scollati Scollatimaro Amore

Lungi da questo core Scollati Scollatimaro Amore Scherzisti

ma scherzando Andar mi fai pensando Andar ti fai pensando Scherzisti

ma scherzando Andar mi fai pensando Andar ti fai pensando.

Fanciullino feroce
Ver chi ti ferue e fiero
Scherzisti ma tormenti
Ne voi che mi lamenti.
Dite voi che mi fidi
Se nel scherzisti anchi
Scherza pur quanto fai
Che più non m'hauerai.

13 CANTO

Ottimiza la mia Dori al dolce mormorio Di Cristallino

lino ti o Dostimiza la mia Dori Aldolce mormorio

Di Cristallino ti o Quando mi par'vdi re Ecco-

la Eccola fido Amante a che languire re à che languire Quando mi

par'vdi re Eccola Eccola fid'amante à che languire re

à che languire.

M'accosho, e temo e miro
Quella bocca mellita
Ch'a bacciarla m'innita
Vace l'aterchio fere
Bacciala fid'amante à che temere?

Erecca nel vnire
La bocca mia (o Dei)
Alla bocca di lei
Tutto lo spirito mio
Venno in quelle labra e quall'vicio

Esempio 2 - ANTONIO MORTARO, *Il quarto libro delle fiammelle amorose*, «Cari luci ed amate», mm. 1-9.

Canto

Tenore

Basso

Ca - re lu - cied a - ma - te D'o-gni pie - ta - dej-gua - de,

Ca - re lu - cied a - ma - te D'o-gni pie - ta - dej-gua - de,

Ca - re lu - cied a - ma - te D'o-gni pie - ta - dej-gua - de,

4

Ca - re lu - cied a - ma - te D'o-gni pie - ta - dej-gua - de, Nel

Ca - re lu cied a - ma - te D'o-gni pie - ta - dej-gua - de, Nel

Ca - re lu - cied a - ma - te D'o-gni pie - ta - dej-gua - de, Nel

7

— mi-rar-mi si cru - de Fa - te ch'un vol - to sguar - do Spe - gna l'ar-

— mi-rar-mi si cru - de Fa - te ch'un vol - to sguar - do Spe - gna l'ar-dor on -

mi-rar-mi — si cru - de Fa - te ch'un vol - to sguar - do Spe - gna l'ar-

Esempio 3 - ANTONIO MORTARO, *Il quarto libro delle fiammelle amorse*, «Ah dolcissima Dori», mm. 12-15.

12

— t'a-miè t'a-do - ri, O dol-cis - si-ma Do - ri, O dol-cis - si - ma Do -

— t'a-miè t'a-do - ri, O dol - cis - si-ma Do - ri, O — dol - cis - si - ma Do -

— t'a-miè t'a-do - ri, O dol-cis - si-ma Do - ri, O dol-cis - si - ma Do -

Esempio 4 - ANTONIO MORTARO, *Sacrae cantiones*, «O Domina quae rapis corda», mm. 12-16.

12

ra-pu-i - sti non - ne cor me - um, <non-ne cor me - um,> do - mi - na ra-pu - i -

do - mi-na ra-pu - i - sti non - ne cor me - um, <non-ne cor me - um,> ra-pu-i -

do - mi-na ra-pu - i - sti, non-ne cor me - um do - mi - na ra-pu - i

Esempio 5 - ANTONIO MORTARO, *Sacrae cantiones*, «O Domina quae rapis corda», mm. 5-9.

5

Do - mi-na> quae ra - pis cor - da ho - mi - num, <quae ra - pis cor - da ho - mi - num> non - ne cor me -

- mi - na> quae ra - pis cor - da ho - mi - num, <quae ra - pis cor - da ho - mi - num> non - ne cor me -

- mi - na,> quae ra - pis cor - da ho - mi - num, <quae ra - pis cor - da ho - mi - num> non - ne cor me -

Esempio 6 - ANTONIO MORTARO, *Sacrae cantiones*, «Sancte Francisce propera», mm. 1-15.

Cantus 2

San - cte Fran - ci - sce pro - pe -

Cantus 1

San - cte Fran - ci - sce pro - - - - - pe -

Bassus

San - cte Fran - ci -

6

ra, San - cte Fran - ci - sce pro - pe - ra, pro -

ra, pro - pe - ra, San - cte Fran - ci - sce pro -

sce pro - pe - ra, San - cte Fran -

11

- pe - ra, <pro - - - pe - ra,> Ve - ni <Ve - ni,> Ve -

- pe - ra, pro - - - pe - ra, Ve - ni, <Ve - ni,>

ci - sce pro - - - pe - ra, Ve - ni, <ve -

Esempio 7 - ANTONIO MORTARO, *Sacrae cantiones*, «Sancte Francisce propera»,
mm. 20-25.

20

ce - le-ra ad po - pu - lum qui pre - mi - tur et

- le-ra ad po - pu - lum qui pre - mi - tur et ter -

ra ad po - pu - lum qui pre - mi - tur et ter -

23

ter - ri - tur sub o - ne - re, Pa -

- ri - tur sub o - ne - re, Pa - le - a

- ri - tur sub o - ne - re,

Esempio 8 - ANTONIO MORTARO, *Sacrae cantiones*, «Viri sancti», mm. 1-10.

Cantus I
Vi - ri san -

Cantus II
Vi - ri san -

Altus
Vi - ri san - - - - - cti, <Vi - ri san -

Tenor I
Vi - ri san - ti, <Vi - ri san - cti,> Vi -

Tenor II
Vi - ri san - cti, <Vi - ri

Bassus
Vi - ri san -

6
cti, Vi - ri san - cti, <Vi - ri san - cti,>

cti <Vi - ri san - - - - - cti,>

cti,> Vi - ri san - - - - cti, <Vi - ri san - cti,>

ri - - - - san - - - - cti, <Vi - ri san - cti,>

san - cti,> Vi - ri san - - - - - cti,

- - - - - ti, <Vi - - - - - ri san - cti,>

SUMMARY

The basilica of San Francesco Grande was the second-largest ecclesiastical institution in early modern Milan. Maintained by the Conventual Franciscans, the late sixteenth-century institution housed not only the tombs of many of Milan's first families, but also some of the city's most sumptuously decorated chapels. As an important urban gathering place for members of Milan's elite society, the institution employed its share of talented and prolific sixteenth and seventeenth-century composers, among them the Conventual Franciscan Antonio Mortaro. Both Jerome Roche and Robert Kendrick have argued that Mortaro's *Sacrae cantiones a 3* (Milan, 1598), issued while the composer was serving as the organist at San Francesco Grande, stylistically anticipated the small sacred concerto of the seventeenth century, but the collection has heretofore received surprisingly little other attention in the musicological literature. Using representative examples from Mortaro's *Il quarto libro delle fiamelle amoroze* of 1596, this paper explores how Mortaro adapted compositional techniques derived from his four books of three-part madrigaletti, including voicing, textures, harmonization, and motivic development, in shaping the *Sacrae cantiones a 3* for San Francesco Grande.

Archival documentation of the musical activity at San Francesco Grande during the late sixteenth and early seventeenth centuries is somewhat scarce, but the musical evidence suggests that Mortaro's three-voice *Sacrae cantiones* occupy a distinctive position in the repertoire emanating from San Francesco Grande during the era, particularly given its emphasis on polyphony for multiple choirs. Thus, this paper further explores what Mortaro's *Sacrae cantiones* may tell us about the liturgy observed at the San Francesco Grande, the confraternal devotions of its Scuola della Gloriosa Vergine Marie della Passione ei Santi Ambrogio, Sebastiano, e Bernadino, and the musical aesthetic cultivated there around the turn of the century.

Keywords: confraternita, Fiammelle, Milano, Antonio Mortaro, sacrae cantiones, San Francesco Grande.

DANIELE TORELLI

UN COMPOSITORE FRANCESCO MILANESE TRA CONVENTI PADANI E FORTUNA D'OLTREMANICA LE OPERE DI GIOVANNI BATTISTA CESATI

Giovanni Battista Cesati è uno dei tanti compositori del Seicento italiano che non hanno nemmeno trovato spazio nei dizionari enciclopedici, probabilmente perché la situazione delle fonti musicali superstiti, così come si ricava dai repertori, non è di quelle che incoraggiano gli studiosi. Io stesso mi sono imbattuto in questo francescano conventuale solo in occasione di un progetto che incrociava editoria e compositori milanesi scaturito dalle sempre preziose discussioni con Mariangela Donà, ormai verso la fine de secolo scorso. Più tardi, ebbi l'opportunità di consultare il fondo delle seicentine musicali della biblioteca «Panizzi» di Reggio Emilia, dove si conserva l'*unicum* incompleto della sola opera censita nel RISM, che a quel tempo mi interessava soprattutto perché testimone delle non numerosissime edizioni musicali sottoscritte da Carlo Francesco Rolla¹.

L'esistenza di una *Opera Seconda* – databile al 1659 sulla base della dedicatoria – mi ha a lungo intrigato, sia nella speranza di completare l'esemplare reggiano, sia per la curiosità di scoprire l'*Opera Prima* che, ignota al RISM e considerata perduta, era riapparsa da qualche anno in una delle biblioteche capitolari di Aosta². Purtroppo, anche questo *unicum*, oltre a essere molto incompleto, rimaneva difficilmente accessibile. Poi, più recentemente, riannodando i fili di alcuni indizi, sono riuscito a individuare un secondo esemplare in grado di completare le lacune della copia valdostana. Sulla base di queste due fonti, l'una del tutto nuova, l'altra decisamente dimenticata nel fondo reggiano, diventa possibile riflettere più compiutamente sull'opera musicale del Con-

¹ Ho esposto recentemente qualche risultato delle collazioni fra tipi musicali delle stamperie milanesi nell'intervento *L'impronta dei piombi: il riconoscimento dei caratteri in edizioni musicali sconosciute*, presentato nel convegno *Music Printing and Publishing in Modern Italy: New Approaches* (Venezia, fondazione Giorgio Cini, 13-14 febbraio 2014).

² La segnalazione di un esemplare dell'op. 1 compariva nel catalogo di GIORGIO CHATRIAN, *Il fondo musicale della Biblioteca Capitolare di Aosta*, Centro Studi Piemontesi, Fondo "Carlo Felice Bona", Torino 1985 (Il gridelino, 5), p. 41.

ventuale Giovanni Battista Cesati: in questa sede si espongono i primi risultati di un'indagine ancora in corso, ma che può ora contare su dati consistenti, sia riguardo alla biografia, sia alla scrittura, in attesa della prossima pubblicazione degli *opera omnia* nell'ambito della collana *Corpus Musicum Franciscanum*.

Accingiamoci quindi alla riscoperta di questo compositore ripercorrendone l'itinerario creativo in senso cronologico, a cominciare dall'*Opera Prima* (Fig. 1):

Sacra Melodia divisa in Motetti per Ingressa, Messe, & Salmi di N. S. e della B. V. A Due, Tre, e Quattro Voci; con Lettanie. Opera Prima. Di F. Gio. Battista Cesati Min. Con. Maestro di Capella nell'Insigne Basilica di S. Francesco di Milano. Consecrata all'Ill.ma Sig.ra Sor Corona Maria Madrucci Monaca Professa nel Nobilissimo Monastero di S. Marta.

In Milano, Per li heredi di Carlo Camagno vicino la Rosa 1655.

La raccolta restituisce l'immagine del frate milanese nei suoi esordi alle stampe: lo troviamo alla testa della cappella di San Francesco Grande, l'enorme chiesa edificata proprio dietro Sant'Ambrogio, rasa al suolo nel 1807 per costruire sulla sua vasta area una caserma ancora oggi occupata dalla polizia di stato. Sostanzialmente cancellata dalla memoria della metropoli odierna, la chiesa viene ricordata di quando in quando per il cospicuo patrimonio artistico, arricchito da centinaia di sepolture del patriziato cittadino e per aver ospitato quella Confraternita della Concezione che commissionò a Leonardo la *Vergine delle rocce*, l'opera rielaborata dal grande vinciano in due stesure, entrambe sparse all'estero. San Francesco Grande divenne la sede definitiva dei francescani a Milano dopo San Vittore all'Olmo (1224-1233, grazie all'arcivescovo Enrico Settala) e il trasferimento presso la basilica dei Santi Nabore e Felice: qui, nel 1233, i francescani fondarono dietro l'abside della basilica una propria cappella, ma nel giro di pochi anni riuscirono a spodestare i canonici dalla loro basilica tardo-antica ottenendone l'assegnazione ufficiale nel 1256, complice l'elezione dell'arcivescovo francescano Leone da Perego e il favore dei papi Innocenzo IV e Alessandro IV OFM (firmatario della relativa bolla del 23 gennaio 1256)³. Quando gli imponenti lavori di ampliamento avviati quasi su-

³ Il capitolo canonico fu allora trasferito nella chiesa di Santa Maria Fulcorina. Sulle vicende storiche della chiesa di San Francesco Grande, cf. il dettagliato contributo di ANTONIO SARTORI, *I frati minori conventuali a Milano*, in *I frati minori conventuali a Milano*, Tip. Della Provincia Patavina di S. Antonio Dei Frati Minori Conventuali, Padova [1954], pp. 14-34 e quelli più recenti di MARIA PIA ALBERZONI, *Insedimenti francescani in Milano (sec. XIII-XIV)*, in *Il Francescanesimo in Lombardia: storia e arte*, Silvana, Milano [1983], pp. 63-67 e ANACLETO MOSCONI, *Insedimenti francescani nella diocesi di Milano: storia, religione, arte*, Biblioteca francescana, Milano 1988, pp. 11-15, da integrare con le notizie artistiche raccolte in *Milano, le chiese scomparse*, testi di Mario Caciagli, Civica biblioteca d'arte, Milano 1997,

bito finirono per inglobare sia la cappella, sia l'edificio originario, anche l'antica intitolazione ai martiri paleocristiani finì per scomparire e prevalse quella al fondatore del nuovo ordine mendicante. La chiesa rimase ai conventuali dopo l'introduzione dell'osservanza a Milano e la fondazione del convento di Sant'Angelo (con i soliti, vivaci, attriti per la prevalenza di una famiglia sull'altra). Coll'inizio del Seicento, San Francesco si imponeva ormai come la più grande chiesa di Milano dopo il Duomo, da cui l'appellativo che si affianca alla dedicazione⁴. Per la cronaca, sappiamo che, nel 1768, trent'anni prima della soppressione, il convento ospitava ben 65 religiosi.

Sul piano musicale, oltre a quanto esposto da Christine Getz in questo medesimo volume, Robert Kendrick aveva proposto una breve ma efficace ricostruzione della serie dei maestri di cappella e organisti, riflettendo sulle specificità delle loro composizioni⁵: ci limitiamo quindi a ricordare alcune figure particolarmente significative nella produzione milanese fra Cinque e Seicento come Valerio Bona, Antonio Mortaro e Giovanni Ghizzolo. Notiamo semmai come, dopo il magistero del viganese Francesco Bellazzi, in carica almeno dal 1623 al 1628, e il dimenticato conventuale genovese Claudio Cocchi, autore di una raccolta di salmi apparsa nel 1632, le notizie sembrano farsi più frammentarie⁶.

pp. 142-168; rimangono significative dell'importanza del monumento francescano nella percezione contemporanea le pagine ad esso dedicate da PLACIDO PUCCINELLI, *Memorie antiche, di Milano, e d'alcuni altri luoghi dello Stato*, Gio. Battista e Giulio Cesare Malatesta, Milano 1650, pp. 68-86 (dove riporta in dettaglio tutte le iscrizioni esistenti nella chiesa a testimonianza delle relazioni tra le casate milanesi e il tempio francescano), e da CARLO TORRE, *Il ritratto di Milano del 1714* (nell'ed. facs. Arnaldo Forni, Bologna 1972), pp. 187-194, con molti particolari sulle cappelle gentilizie. Vi trovarono sepoltura personaggi illustri: Enrico Settala (†1230), due esponenti della famiglia della Torre, uno della famiglia Visconti, Bonvesin de la Riva (†1313), e altri.

⁴ Nel 1668 crollò una parte della chiesa, ricostruita in breve tempo anche se con la navata accorciata da 115 a 98 metri (ossia da tredici a nove campate). Il convento fu soppresso il 13 maggio 1798; l'edificio fu adibito successivamente a magazzino, orfanotrofio, e infine ospedale, prima di essere demolito totalmente. Cf. MOSCONI, *Insedimenti francescani*, pp. 14-15 e SARTORI, *I frati minori*, pp. 29-32, con utili disegni in pianta.

⁵ ROBERT KENDRICK, *The Sounds of Milan (1585-1650)* (Oxford Monographs on Music), Clarendon, Oxford 2003, pp. 63-66.

⁶ Bellazzi, frate Minore conventuale, sarebbe nato nel 1593, secondo le ricerche di CARLO RAMELLA, *La Messa «Sine nomine» a quattro voci di Francesco Bellazzi (1593-post 1628) e la transizione alla tonalità*, «Rivista internazionale di musica sacra», 18 (1997), pp. 137-175: 141. Claudio Cocchi proveniva da Trieste, dove reggeva la cappella della cattedrale almeno dal marzo del 1603, come testimonia la stampa delle *Messe a cinque voci concertate col Basso per l'Organo di Claudio Cocchi da Genova Maestro di Cappella della Nobilissima Catedral di Trieste*, Alessandro Vincenti, Venezia 1627 (cf. anche i documenti cit. in ANTONIO SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, a cura di GIOVANNI LUISETTO, 4 voll., Centro Studi Antoniani, Padova 1983-1989, vol. IV: *Guida della Basilica del Santo, varie, artisti e musicisti al*

Dunque Giovanni Battista Cesati era già maestro di cappella al momento della pubblicazione della sua *Opera Prima*, ed è probabile che fosse anche il primo frate milanese – almeno da parecchi decenni – ad assumere questa carica nel proprio convento, nel cui antico ed insigne *studio* svolse il proprio percorso formativo⁷. D'altra parte, la dedicatoria dimostra bene quanto egli fosse radicato nell'ambiente cittadino:

Illustrissima Signora sempre Colendissima.

Non hà la Virtù de Grandi così poca forza, che habbia bisogno dello splendore de gli Avi loro, per comparere quello, ch'ella è. Congionto con il valore, e con le dignità de gli Antenati, è vero ch'ella è una gioia legata in oro: Mà delle gioie moltissime ve ne sono, che si vendono à peso, & a prezzo solamente d'oro, perche come dozzinali prendono tutto il loro pregio, & il valore dall'oro; ove di quelle, che danno pregio all'oro, perche sono più preziose e vagliono infinitamente più dell'oro, ve ne sono puoche; e queste puoche vanno per le mani, e passano sotto li occhi solamente d'Anime grandi, e di Teste Coronate.

Picciola sarebbe la virtù di V.S. Illustriss., quando che all'oro delle porpore e de gli scettri, de i Cardinalati, e de i Principati hereditarij di Casa Madrucci, ella non arrecasse à guisa di gioia veramente preziosa, altrettanto di pregio, e di splendore, quanto ne riceve. Morte, benche paiano vive, sono le imagini de gli Heroi Madrucci; che adornano le loro, e le altrui Galerie: Mà V.S. Illustr. è un Colosso vivo, & animato delle loro virtù, Mà più delle sue proprie. Benche rachiusa frà coteste sacre mura, sparge e diffonde per tutta questa Città, anzi per la Italia tutta così grande, è così soave la fragranza di una religiosa santità, che insino le maggiori Regine del Mondo, ha più d'una volta rapito à vagheggiare così bella Gioia, a respirare così soave odore, voglio dire a godere della dolce e santa conversazione di V.S. Illustriss. Non è chi habbia sensi di pietà, che non desideri fare il medesimo, che non brami tributare al lembo di coteste sue religiose vesti, baci di riverenza e di divozione: Mà non possono affissarsi li pipistrelli al sole, ne farsi vulgari, ne anche alla sola vista di tutti gioie si preziose. Compariscono adunque alla presenza di V.S. Illustr. invece mia, questi miei foglij musicali, che recheranno all'orechie di lei pura, e pudica quella melodia, della quale ella tanto si diletta. Anima così perfettamente armonizzata di virtù, che vivamente rappresenta l'armonia de' Cieli, so' non potrà fare a meno di non gradire un Tributo, che tutto è armonioso: Mà quando ancor non fosse intieramente armonico ma in qualche

Santo e nel Veneto, 1989, p. 440, n. 255). Il suo incarico a Milano dovette cominciare verso l'inizio del quarto decennio, ed è attestato dalla raccolta del 1632: *Ghirlanda Sacra de Salmi Concertati a quattro con l'Ave Maris Stella di Claudio Cocchi da Genova Maestro di Capella in S. Francesco di Milano Accademico Arrischiato detto l'Allegro [...]* *Libro Secondo. Opera Decima* (Giorgio Rolla, Milano, con dedica del primo d'aprile); l'edizione ci consente di scoprire il nome dell'organista grazie alla dedica di uno dei brani: *Ave Maris stella a doi Canti e doi Violini dedicata all'Illustre, & M. R. sig. D. Gio. Michel Scarpa, Organista di S. Francesco di Milano, & nell'Insigne Collegiata di S. Tomaso* – un sacerdote secolare, quindi, e non un frate. Ancora nell'ambito della collana *Corpus Musicum Franciscanum*, mi è stata affidata la curatela dell'edizione integrale delle opere superstiti del Cocchi.

⁷ Cf. KENDRICK, *The Sounds*, pp. 64 e 66.

parte dissonante, confido ad ogni modo che la gentilezza di V.S. Illust. lo gradirà, se non per diletto, per cortesia almeno. Di tanto riverente la supplico benche. Di V.S. Illustriss.

Milano 4. Settembre 1655.
 Humilissimo Servitore.
 Fra Gio. Battista Cesati
 Maestro di Capella di S. Francesco

Suor Corona Maria Madrucci, cui è rivolta l'ossequiosa dedicatoria, era monaca presso le agostiniane osservanti di Santa Marta, un monastero già situato nell'area dell'odierna piazza Mentana, all'epoca ben noto in città per via dell'influente spiritualità della badessa Arcangela Panigarola, e oggi ricordato a malapena per uno dei gioielli artistici che custodiva: il sepolcro di Gaston de Foix, opera del Bambaia. Tra Cinque e Seicento Santa Marta conservò a lungo la sua importanza giacché gli arcivescovi Carlo e Federico Borromeo ne fecero il punto focale per il rinnovamento post-tridentino delle comunità monastiche femminili⁸. Le monache praticavano intensamente la musica figurata e almeno un'altra importante stampa musicale milanese era stata dedicata a una delle Agostiniane musiciste più attiva in Santa Marta: il secondo libro di *contrafacta* monteverdiani elaborati da Aquilino Coppini, apparso nel 1608⁹.

Non sono ancora riuscito a identificare con precisione il personaggio di Suor Corona Maria Madrucci, dai natali più che illustri a giudicare dallo stemma sul frontespizio, dalla dedica reboante e dal *Madrigale che allude all'Arma* inserito subito dopo la lettera dedicatoria:

Madrigale ch'allude all'arma dell'Ill.ma Sig.ra Sor Corona Maria Madrucci
 A te Signora; il cui gran merto isdegna
 Freggio sortir da tuoi famosi Eroi
 Ch'ogn'un ravisa alla famosa insegna
 A i dolci modi tuoi

⁸ Cf. B. PISANI, *Il complesso conventuale di Santa Marta*, in *Milano ritrovata. L'asse Via Torino*, a cura di MARIA LUISA GATTI PERER, Il vaglio cultura arte, Milano 1986, pp. 491-500. Nell'ultimo quarto del Seicento venne mandata alle stampe l'agiografia della celebre badessa, compilata cura di OTTAVIO INVIZIATI, *Vita, virtù e rivelazioni della venerabile Madre Arcangela Panigarola priora dell'insigne nobilissimo monistero di Santa Marta in Milano, dell'Ordine di Sant'Agostino, tratta dagli antichi manuscritti in esso monistero*, Eredi Ghisolfi, Milano 1677.

⁹ La dedicatoria è Bianca Ludovica Taverna, figura ben nota tra le monache musiciste milanesi (cf. ROBERT KENDRICK, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan* (Oxford Monographs on Music), Clarendon, Oxford 1996, *passim*). L'edizione de *Il Secondo Libro della musica di Claudio Monteverde e d'altri autori a cinque voci fatta spirituale da Aquilino Coppini regio lettore di retorica, et Accademico Inquieto* (Eredi di Agostino Tradate, Milano 1608) è ormai andata perduta nel rogo della Biblioteca Ambrosiana del 1943, ma sopravvive in manoscritto. Lo studioso americano legge nel *contrafactum* coppiniano di *Ardo sì/Ardi e gela* di Ruggiero Giovannelli – *Ardeo in hac flamma/Marta soror* – un esplicito omaggio alle devozioni principali del monastero (*ibidem*, p. 230). Sulla pratica della polifonia in Santa Marta, cf. pure ID., *The Sounds*, p. 83.

Trionfante de Cuori
 Per celebrar con carmi armoniosi
 Trionfi si famosi
 Accorron lieti i Musicali cori.
 Se già Rocche Tebane
 A fabricar intento
 Diè vita à sassi armonico Concerto.
 Hora da le tue rocche haver desia
 Vita, e preggio immortal mostra armonia.

Tuttavia, la corona ducale e le aquile dello stemma, insieme all'evocazione dei porporati e dei «principati hereditarij» non possono che richiamare alla famiglia Madruzzo dei principi vescovi trentini, sebbene qui – più probabilmente – nel ramo aostano-piemontese di Challand. Piuttosto, possiamo forse ipotizzare che anche Suor Corona Maria si cimentasse nella pratica musicale, se interpretiamo in senso più lato il passo della dedica che accenna a «quella melodia, della quale ella tanto si diletta».

Il lettore dovrà frenare ancora un poco la curiosità per i dettagli del fortunato ritrovamento del nuovo testimone, mentre lascio subito spazio ad alcune prime considerazioni sulla musica.

Tavola del contenuto nella presente opera. [*Organo*]

Ingressa à 3. Canto, Tenore, e Basso.
 Messa Prima à 3. Canto, Tenore, e Basso.
 Ingressa à 3. e 4. de B. M. V.
 Messa Secunda Concertata à 3. e 4. voci si placet.
 Messa Terza Breve à 4.
 Domine à 4. Concertato.
 Dixit à 4. sine Intonatione.
 Confitebor à 2. Duoi Canti, over Tenori.
 Beatus à 4. Sine Intonatione.
 Laudate Pueri à 3. Duoi Canti, e Basso.
 Laetatus à 4. Sine Intonatione.
 Nisi à 3. Duoi Canti, e Basso.
 Lauda Ierusalem à 4. Sine Intonatione
 Magnificat à 4. Duoi Tenori Canto, e Basso
 Lettanie Brevi della B.V. à 3. e 4.

La tavola svela una raccolta piuttosto varia, incentrata essenzialmente su tre messe, cui fa seguito, dopo il responso ordinario *Domine ad adiuvandum*, il consueto assortimento di salmi vespertini utili sia per le domeniche e per il *cursus* maschile (i primi quattro), sia per le festività mariane e il comune delle vergini. Il vespro si chiude come di consueto con il cantico e le litanie mariane. Piuttosto, saltano all'occhio le due *Ingressae* tipicamente ambrosiane, selezionate in coerenza con l'orientamento delle ufficiature appena evocate. Il primo brano intona il comune *Gaudeamus omnes in Domino diem festum celebrantes*, reso funzionale alle memorie generiche del santorale con il tipico *sub honore Beati N.* da integrare secondo necessità. La seconda *Ingressa* è invece propria delle festività della

Vergine: *Egredimini Filiae Syon et videte Regnam vestram*. Sulla base di queste minime osservazioni possiamo già figurarci una raccolta allestita con criteri molto pragmatici, attenti alle liturgie principali da intonare in canto figurato. E, difatti, anche sul piano stilistico possiamo rilevare una scrittura piuttosto semplice, immune da complicazioni o artifici, e – direi quasi – nell'insieme improntata a una sobria facilità.

Cominciamo il nostro breve esame dalle composizioni mottettistiche, le *Ingressae*, cui si potrebbe pensare come occasione propizia a pur minime sperimentazioni. Invece la scrittura adotta soluzioni di tutt'altro segno, che tuttavia ritengo sia riduttivo e semplicistico interpretare come poco ambiziose, superficiali o, peggio, di livello modesto. Credo piuttosto si debba riconoscere una scelta deliberata nel senso – ancora una volta – di una decisa concretezza nel tener conto delle possibilità esecutive offerte dal contesto conventuale, senza ricorrere del tutto al concorso di professionisti¹⁰. Intanto consideriamo l'organico, volutamente ridotto e prevalentemente 'virile': canto, tenore e basso; e poi esaminiamo un primo esempio. L'esordio sillabico dell'*Ingressa Gaudeamus omnes* (Fig. 2) ricorda davvero molto la pratica delle armonizzazioni estemporanee, quasi sul modello di quei falsobordoni seicenteschi tanto diffusi nella cultura musicale francescana (insieme alle diverse forme di polifonia improvvisata già praticate in età medioevale), i cui tratti si riconoscono perfino nell'armonia talvolta piuttosto vuota; d'altra parte, come mostrano le battute successive (Fig. 3), persino negli episodi di breve imitazione (o pseudoimitazione), subito dopo le prime risposte già finisce per prevalere una netta verticalità.

Anche nell'*Ingressa de Beata Maria Virgine* (Fig. 4) ritroviamo procedimenti del tutto simili, semplicemente ampliati in un'armonia più completa – à 3. e 4. voci si placet – che esprime un efficace senso di maggiore pienezza, senz'altro adeguato a una liturgia di alto rango festivo per un impegno appena di poco superiore.

Spesso, nel repertorio a poche voci, anche l'intonazione del responso *Domine ad adiuvandum me* (Fig. 5) risulta più affine alla scrittura mottettistica, e tuttavia nel nostro caso ritroviamo caratteristiche analoghe ai brani precedenti. Semmai, qui traspare ancora più evidente una certa predilezione per le lunghe progressioni armoniche basate di volta in volta su un diverso spunto melodico, giocando sul dialogo tra coppie di voci e sul passaggio al metro ternario per la dossologia.

L'adozione consapevole di una scrittura musicale semplice viene ribadita anche dalla scelta di non incorporare nell'elaborazione figurata l'*Alleluia* (o in alternativa *Laus tibi Domine* secondo il momento dell'anno), disponendo i classici accordi di breve coronata per un'esecuzione in falsobordone qui del tutto esplicita.

¹⁰ KENDRICK, *The Sounds*, p. 64, insiste sull'assenza di pagamenti a musicisti esterni al convento: le esecuzioni della cappella avrebbero quindi dovuto rimettersi alle capacità dei frati che lo *studio* conventuale formava anche alla musica.

Quanto ai brani sui testi dei salmi e del cantico, il compositore alterna sistematicamente due modelli distinti, il primo dei quali a voci piene (à 4. *Sine Intonatione*, per i brani dispari: *Dixit*, *Beatus vir*, *Laetatus sum*, *Lauda Ierusalem*, cui aggiungerei anche le *Lettonie*), molto coerente con l'ormai chiara impostazione dell'intera raccolta nell'enunciazione quasi esclusivamente sillabica dei testi, oltre che in una manifesta ricerca di brevità. Il salmo *Dixit Dominus* è forse una delle composizioni più interessanti per dimostrare i procedimenti attraverso i quali Cesati riesce a rifuggire la banalità e quel senso di monotonia sempre in agguato nei lunghi testi salmodici. Gli spunti sono in genere piuttosto brevi, ma si succedono con grande efficacia in un'abile scrittura concertata che gioca sull'alternanza di possenti blocchi del tutto omoritmico e di procedimenti imitativi, sull'organico pieno e ridotto, sull'elemento ritmico, su quello metrico, e anche sull'agogica; la tabella seguente mostra bene questa tecnica riassumendo i mezzi impiegati per intonare i primi versetti del salmo 109:

| | | |
|------------------------------------|-------------------|---|
| Dixit dixit | C | 3 accordi sillabici |
| dixit Dominus ... dextris meis. | 3/2 | imitazione Canto-Tenore |
| Dixit dixit | C | 3 accordi sillabici |
| dixit Dominus ... dextris meis. | 3/2 | imitazione Alto-Basso e cadenza a 4v |
| Donec ponam ... pedum tuorum | C <i>Presto</i> | a 4 omoritmico in crome |
| Virgam ... dominare in medio | | a 4 imitativo |
| in medio ... tuorum. | | cadenza omoritmica |
| Tecum principium ... virtutis tuae | C | breve imitazione Canto-Basso |
| in splendoribus ... ex utero | | a 4 omoritmico |
| ante luciferum ... genui te. | | a 4 breve imitazione |
| Iuravit dominus ... Melchisedech | ♩ <i>Presto</i> | a 4 imitativo (stringendo i valori fino alla cadenza) |
| Dominus a dextris ... reges. | 3/2 <i>Adagio</i> | voce sola, Tenore |
| Iudicabit ... multorum | | a 4 omoritmico |
| De torrente ... | 3/2 <i>Presto</i> | a 4 imitativo |
| [ecc.] | | |

In alternativa, Cesati opta per un concertato a poche voci: le tre della classica forma a *Due Canti e Basso*, ma anche la sola coppia di voci pari, soprani o tenori. Questo gruppo di composizioni – *Confitebor*, *Laudate pueri*, *Nisi Dominus* – ci obbliga anche a ricordare la dedica all'eminente monaca agostiniana, e quasi pare superfluo sottolineare ancora una volta come l'insieme delle caratteristiche della raccolta più volte ribadite siano del tutto funzionali anche all'esecuzione nell'ambito di una comunità conventuale femminile¹¹. Esaminiamo a titolo d'esempio l'esordio del salmo *Confitebor à duoi Canti, over Tenori* (Fig. 6) per scoprire una modali-

¹¹ KENDRICK, *Celestial Sirens*, pp. 488, ascrive anche la raccolta di Cesati al repertorio musicale delle monache.

tà compositiva ancora dominata dall'emissione sillabica del testo, seppure entro i procedimenti ormai consolidati a queste altezze cronologiche, con le due voci concertate che dialogano, si affiancano, si separano, sviluppano versi solistici e si servono di stilemi ritmici e scaturiti dalla regolare alternanza di tempi binari e *trippole*. Insomma, Cesati sembra adottare qui un linguaggio più aggiornato rispetto ai brani esaminati più sopra, in apparenza orientati per lo più verso modelli di minore ricercatezza (se non pure retrospettivi). D'altra parte, ragionando su questi indizi che parrebbero denunciare un certo limite nell'originalità del Francescano, dobbiamo ricordare come non manchino gli esempi di sillogi sacre seicentesche che, prese individualmente ed estratte dall'opera complessiva del compositore, appaiono quasi disarmanti nella loro semplicità, nella modestia dei mezzi compositivi ed esecutivi, in una fisionomia generale dimessa o minore. Credo tuttavia che la nostra valutazione non debba farsi ingannare, esprimendo giudizi troppo sbrigativi.

Un caso esemplare emerge dall'opera di Orazio Tarditi, il prolifico compositore camaldolese dall'interminabile carriera musicale e alla cui produzione straordinariamente vasta – non meno di quarantadue numeri d'opera apparsi tra il 1622 e il 1670 – ho dedicato lunghe ricerche¹². Ebbene, così come tra le sue raccolte a stampa spiccano indiscussi vertici della più moderna scrittura concertata e innumerevoli saggi di profonda sapienza contrappuntistica, esaminando attentamente – e pigliandosi la briga di trascrivere – l'insieme dell'opera, è possibile isolare almeno due raccolte pubblicate in anni che incorniciano cronologicamente l'opera prima di Cesati e che rivelano la specifica attenzione verso un pubblico le cui esigenze musicali non miravano all'esibizione di grandi mezzi (dei quali con tutta probabilità non si disponeva, o non si poteva disporre), bensì alla possibilità di eseguire buona musica figurata nella liturgia, sfruttando le sole forze immediatamente presenti, spesso poco nutrite e forse nemmeno molto abili. Nel vasto *corpus* del Camaldolese individuammo allora una prima raccolta edita nel 1640 dove una messa completa e un ricco assortimento di salmi con Magnificat e litanie coinvolgono soltanto due canti e un basso, col continuo; si tratta della:

Missa et Psalmi in Vespertinis Laudibus Decantandi Tribus Vocibus ad Organi concentum concertatim accomodati cum Litanis in fine Beatissime Mariae Vir-

¹² Mi rimane ancora parecchio da pubblicare intorno alla musica nella realtà monastica della prima modernità: cf. comunque 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) (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. di Como, 17), a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, A.M.I.S., Como 2008, pp. 125-176, cui si affiancherà prossimamente ID., «*Quel celebre Professore di musica*»: cultura musicale e musicisti camaldolesi nella prima età moderna, in *L'Ordine Camaldolese in età moderna e contemporanea*, atti del convegno di studi in occasione del Millenario di Camaldoli 1012-2012 (Camaldoli, 29 maggio - 2 giugno 2013), in preparazione.

ginis Auctore Horatio Tardito. Opus Decimum Septimum. Ad Per Illustrem, & Admodum Rev. Dominum D. Hyacinthum Paradisum a Verona Congregationis Camaldulensis Abbatem Optime meritum. In Venetia. Appresso Alessandro Vincenti. 1640.

Il linguaggio è davvero semplice, piano, scevro da tecnicismi vocali o compositivi speciali, eppure l'effetto è straordinario, elegantissimo in una sobrietà di indubbia efficacia liturgica da cui traspare la mano sapiente di chi sa misurare gli ingredienti e usare il poco assai bene. Tarditi non si lascia sfuggire la possibilità di ricorrere ai ripieni corali in dialogo con episodi più marcatamente solistici: nulla nella stampa indica tale soluzione esecutiva in modo esplicito, eppure essa traspare lampante nella scrittura.

Anche la seconda opera affronta un repertorio molto simile:

Messa, e Salmi A Due Voci Opera XXXVIII. di Horatio Tarditi Dedicati al Reverendissimo Padre D. Matteo Sacco da Verona Abbate meritiss. della Badia delle Carceri, e Conte del Cavaille. In Bologna, per Giacomo Monti. 1668.

Quasi trent'anni dopo, l'organico si riduce ancora, sebbene la condotta delle due voci – solo *Canto* e *Basso* – si conformi più al linguaggio concertato solistico che alla semplicità corale verticale della precedente opera XVII¹³.

D'altronde, discutendo di musica per le occasioni festive più modeste e di mezzi musicali limitati per economia e/o per abilità, mi si consenta di rinviare a un mio contributo presentato a un precedente convegno dell'A.M.I.S. dove indagavo i generi musicali appropriati alle celebrazioni liturgiche di rango minore e alla quotidianità feriale, concentrandomi sulla quantità di generi, di forme, e di pratiche colle quali si poteva modulare il contributo musicale: dalla monodia del canto piano alla policoralità con strumenti, passando per le polifonie estemporanee, i falsibordoni, l'*alternatim* organistico e via dicendo¹⁴. Sono convinto che sia questa la chiave di lettura necessaria per comprendere al meglio il repertorio svelato in questa prima opera del conventuale Giovanni Battista Cesati.

¹³ È possibile che entrambe le opere guardassero alla pratica musicale nell'abbazia di Santa Maria di Carceri, un monastero veneto a poca distanza da Este passato ai Camaldolesi all'inizio del Quattrocento acquisendo grande rilievo tra Cinque e Seicento all'interno nella congregazione cenobitica: qui si sviluppò un importante noviziato e forse la scrittura semplice di queste raccolte voleva tener conto delle più modeste abilità musicali dei giovani studenti.

¹⁴ Cf. DANIELE TORELLI, «*Cantores inchoent sequentem Antiphonam*»: canto piano e canto figurato nella liturgia quotidiana tra Cinque e Seicento in *Barocco Padano* 6, atti del XIV convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 16-18 luglio 2007) (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. di Como, 18) a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, A.M.I.S., Como 2010, pp. 218-249.

Le tre messe della raccolta, tutte brevi senza Sanctus e Agnus, meriteranno un discorso a parte in altra sede, in vista di un confronto col repertorio coevo. Dopo un'intensa produzione di messe edite a Milano ancora per tutta la seconda metà degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta nelle opere di Michelangelo Grancini, Carlo Cozzi e Giorgio Rolla¹⁵, la raccolta di Cesati si presenta infatti – insieme al *Giardino Spirituale de varii Fiori Musicali* op. XVI di Grancini uscita nel medesimo 1655 – come una delle ultime dedicate a questo genere sacro apparse a stampa per quasi un decennio¹⁶. Di certo la non facile congiuntura che l'editoria milanese attraversa in questi anni svolge un ruolo importante in questa situazione, e tuttavia una tale singolare 'rarefazione' dovrà meritare un'attenta riflessione. Importa rilevare comunque come, anche nelle messe, sia le finalità, sia gli artifici della scrittura perseguiti da Cesati rimangano affini a quelli sinora esposti, riuscendo però a creare un'evidente gerarchia festiva – e quindi musicale – fra i tre ordinari, le cui sezioni, peraltro, risultano sempre unificate da un comune materiale tematico¹⁷.

Resta da capire quale profilo di compositore si affermi dall'esame della seconda opera di Giovanni Battista Cesati: una stampa uscita dall'officina del più giovane Carlo Francesco Rolla, nel 1659, censita sin dal primo volume del RISM, ma che non per questo ha ricevuto finora attenzione della musicologia (Fig. 7).

Sacre Muse a Una, Due, tre, e Quatro Voci. Concertate da Fra Gio. Battista Cesati Milanese Maestro di Capella già in Milano, e Bologna, hora in Torino nell'Insigni Chiese de Minori Conventuali. Opera Seconda, Dedicata All'Illustriss., & Excellentiss. Signore Il Sig. D. Ottaviano S. Martino d'Agliè Marchese di S. Germano; e di S. Damiano &c. Gran Scudiere, e Cavaliere de gl'Ordini di Savoia, Governatore della Città di Torino per S.A.R.

In Milano. Per Carlo Francesco Rolla Stampatore vicino al Verzaro.

¹⁵ Penso alle diverse raccolte uscite nel decennio tra il 1645 e il 1655, ma a queste si potrebbero aggiungere quelle comunque stampate in città da compositori attivi nello stato di Milano, come per esempio Stefano Levi (a Codogno, 1647), Sisto Reina (a Saronno, 1648), Giovanni Battista Beria (a Mortara, 1650), Gasparo Pietragrua (a Monza, 1651); e semmai anche la messa pubblicata a Venezia dall'organista del duomo di Novara Gasparo Casati (nel *Primo Libro de Motetti*, 1651).

¹⁶ Eccezione tanto isolata quanto unica costituiscono le due raccolte fatte pubblicare da Francesco Bagatti – *Il Primo Libro de Sacri Concerti* op. I, 1658, e *Messa e Salmi Brevi con Motetti* op. II, 1659, ognuna con una messa – proprio a cavaliere dell'*Opera Seconda* di Cesati. Se si escludono le messe delle raccolte di Aurelio Berrari (1661) e Agostino Olivero (1664, quest'ultimo autore oggetto di una specifica indagine da parte dello scrivente), che però appartengono a orizzonti musicali diversi da quello milanese, nuove intonazioni dell'*ordinarium missae* usciranno dai torchi solo a partire dal 1664 con tre edizioni: i *Sacri Concerti* op. XVII e op. XVIII di Michelangelo Grancini e il *Celeste Tesoro di Messe Concertate* op. V di Giovanni Antonio Grossi, maestro di cappella nel duomo di Novara. Seguirà un nuovo gruppo di raccolte – per quanto ci è dato conoscere della produzione editoriale superstita – nel 1667.

¹⁷ La raccolta di Cesati è ricordata da KENDRICK, *Celestial Sirens*, p. 114, proprio come esempio di composizioni nel genere della messa dedicate alle monache.

Il frontespizio aggiorna, a quattro anni di distanza, i dati biografici in nostro possesso: da San Francesco Grande, Cesati ha passato un certo periodo nel convento di Bologna, probabilmente dall'estate del 1658, ma, alla data della sottoscrizione della dedica – il 29 luglio 1659 – si trova ormai a Torino, e forse già da un tempo abbastanza lungo perché si venissero a creare le giuste condizioni per avviare alle stampe una nuova silloge musicale¹⁸.

Illustrissimo, & Eccellentissimo Signore

La mia Euterpe passando da Fonti dell'Elicona à torchi delle stampe, à V.E. come suo Febo ossequiosa ricorre per tributarle il pedagio. Non sà ella trovar personaggio à cui meglio deva rendere omaggio la sua armonia, che V.E., in cui riconosce il Mondo una perfettissima Idea d'un'Anima veramente armonica. Non sdegherà V.E. il compartimento di Musiche Note concordemente discordi, nel quale viene come in picciol prototipo delineato l'Eroico riparto delle Squadriglie amichevolmente nemiche, da lei così bene disposte ne' Tornei della Gran Corte di Savoia, dove non sanno li circostanti abbagliati dalla meraviglia, se devono più applaudire alla destrezza de' Giostranti, ò essaltare l'industria del Gran' Scudiere, che con sì bizzarri groppi, e gentili fughe sà così misteriosamente intrecciarle, e disciorle. Oltreiche devonsi queste Note à V.E., poiché se nelle sagre Imprese di Levante, quel fiero Thrace fu costretto à lasciare nelle mani di Ardizzone antenato di V.E. lo scudo, che fregiato come di musiche Note quasi Venturiero di Orfeo portava, e che hora per ereditaria successione nelle di lei Armi, così gloriosamente campeggia; è ben dovere, che Io senza aspettar impulsi, e sforzi maggiori dal Cielo tributi à V.E. queste mie Note musicali; anzi tutto il mio Palimpsesto, quale à di lei piedi prosternendo, all'Altare del di lei merito consagro ambizioso, che riconosca il Mondo, che sono

Di V.E.

Da Milano li 29. Luglio 1659.

Divotissimo, & Humilissimo Servitore

F. Gio. Battista Cesati da Milano

Minore Conventuale

Il ruolo svolto dal dedicatario della pubblicazione rimane tutto da definire, ma ho potuto verificare che la famiglia del marchese Ottaviano S. Martino d'Agliè, governatore della capitale sabauda, possedeva una cappella sepolcrale proprio nella chiesa conventuale di San Francesco d'Assisi¹⁹. Tuttavia, devo ancora condurre ulteriori ricerche d'archivio sul fronte torinese perché esiste pure la possibilità di una certa coinci-

¹⁸ La sottoscrizione della dedica «da Milano», corrisponde alla comune prassi che vuole il compositore nella bottega dello stampatore al momento dell'avallo del testo.

¹⁹ Inoltre, il committente del nuovo tabernacolo marmoreo era stato l'abate Giovan Francesco San Martino d'Agliè († 1678). Cf. LUCIANO TAMBURINI, *Le chiese di Torino dal Rinascimento al Barocco*, Le bouquiniste, Torino [1967], pp. 114-116. L'«Ardizzone antenato di V.E.» richiamato nella dedicatoria si riferisce a Ardizzone II († prima del 1141), padre di Guglielmo I, primo conte di San Martino (dal 1134). Il marchese Ottaviano († 1676) era già stato investito della carica di maresciallo generale di campo (1643). Cf. VITTORIO SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Edizioni dell'Enciclopedia storico-nobiliare, vol. IV, Milano 1931, p. 448.

denza tra la data di pubblicazione della raccolta di Cesati e l'esecuzione di determinati lavori nella nuova chiesa dei conventuali pagati da famiglie della nobiltà torinese: un indizio tutto da precisare e verificare²⁰.

La dedicatoria è seguita da una lettera de

L'Autore
A chi legge.

Prima che lo Stampatore facesse gemere il Torchio, stavo io gemendo nel dubbio ch'havevo di far discendere dal Parnaso le Sacre Muse, ed incammarle per il Mondo; compassionando coloro, che mettendosi in viaggio, per lo più, ò vengono da gente più vile lacerati, o corrono pericoli d'Acqua.

Però hò riflettuto di dargli il buon viaggio, essendo io certo, che le poverelle rese accorte dalla malignità de semplici, prima di mettersi in strada, sapranno ò armarsi di pietre per difendersi da chi pretende di mal trattarle, ò per battere l'orgoglio dell'acqua sapranno anch'esse adoprare il Remo. Stà sano.

Il tema dell'invidia altrui che porta il musicista a indugiare nella pubblicazione delle sue opere non è certo raro – semmai qui è appena più felice la formulazione, ampollosa ma abbastanza originale – nondimeno la testimonianza offerta dalla lettera *A chi legge* indurrebbe a riconoscere tra questi mottetti anche composizioni create già da tempo, a Bologna o forse ancora a Milano.

Quanto al periodo bolognese, non fu molto lungo e finora è documentato solo dalle ricerche di padre Sartori, e sarebbe utile individuare una nuova traccia archivistica per approfondirne i contorni: un altro aspetto sul quale si spera di riuscire a portare nuova luce con l'occasione dell'edizione delle musiche²¹. Quel che appare certo è che

²⁰ La ricostruzione della chiesa (che doveva sostituire quella gotica, molto malconcia) fu avviata a partire dal 1608. Il nuovo edificio venne ornato da affreschi realizzati nel 1655 dai pittori Giacomo e Giovanni Andrea Casella che, nel biennio 1658-1659, decorarono anche la cappella della Compagnia di Sant'Anna dei Luganesi: un consesso istituito per riunire gli ingegneri, architetti, stuccatori, pittori, mastri da muro e artisti provenienti dal Luganese e dal Milanese, operanti presso i cantieri del ducato sabauda. Cf. LAURA DAMIANI CABRINI, *Giacomo e Giovan Andrea Casella. Due pittori caronesi nella Torino secentesca*, in *Svizzeri a Torino nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, a cura di GIORGIO MOLLISI, num. monografico di «Arte & Storia», 11/52 (ottobre 2011), Ticino Management, Lugano 2011, pp. 294-309, e MARIA VITTORIA CATTANEO, *Maestranze ticinesi a Torino. La Compagnia di Sant'Anna dei Luganesi nella Chiesa di San Francesco d'Assisi*, *ibidem*, pp. 144-152.

²¹ Cesati doveva aver proseguito il suo magistero milanese fino al giugno 1658, quando il capitolo conventuale di San Francesco in Bologna prende atto della partenza per Milano del maestro di cappella, Felice Antonio Arconati, e accetta «che si chiamasse per Maestro di Capella il p. Cesati da Milano, e se li pagasse il viaggio», Tuttavia, il trasferimento dalla Lombardia all'Emilia del nostro compositore dovette essere funestato da problemi di salute se in una nuova riunione del 23 novembre il capitolo decise di rimborsare al convento di Parma le spese sostenute in medicine per guarire «l'infermità del p. Cesati maestro di capella avuta in Parma mentre veniva per servire questo convento». Queste notizie documentarie lasciano supporre che l'incarico bolognese probabilmente non durò nemmeno un anno, tra l'estate

pure il nostro frate seguì, senza eccezioni, le peregrinazioni comuni a tanti suoi confratelli, anche tra province diverse della sua congregazione. Il dato merita sempre debita riflessione perché una simile mobilità favoriva senz'altro le conoscenze e le esperienze artistiche dei frati musicisti, così come ho recentemente messo in evidenza a proposito dei monaci benedettini bianchi, olivetani e camaldolesi cenobiti, che, in età moderna prevedevano il voto di stabilità all'interno della congregazione, e non solo dell'abbazia di professione²².

Ad ogni modo, più interessante di tutto è il contenuto dell'opera perché, questa volta, senza ulteriori transizioni con l'*Opera prima*, scopriamo una raccolta dedicata in prevalenza al genere più libero e d'avanguardia del Seicento sacro: il mottetto, qui declinato da una a quattro voci²³.

| | | |
|---|--------------------------|------------------------------|
| A voce sola | | |
| Alleluia, Assurgite gentes. | Canto, over Tenore solo. | Per qualunque Festa |
| O Fidelis Anima. | Canto, over Tenore solo. | Per il Santissimo Sacramento |
| A due voci | | |
| <i>Fuge Mundum, quaere Deum.</i> | A Duoi Canti, ò Tenori. | Per ogni Tempo |
| <i>O Iesu suavitas dulcissima.</i> | A Duoi Canti, ò Tenori. | Del Signore |
| <i>O fervens pietas.</i> | A Duoi Canti, ò Tenori. | Sopra la Charità |
| <i>O Musae Caelorum.</i> | A Duoi Canti, ò Tenori. | Di Sant'Antonio |
| <i>Surge musa tange plectrum.</i> | A Duoi Canti, ò Tenori. | Della B. V. Maria |
| Quid Anima mea. | Canto, & Alto. | Per ogni Tempo |
| <i>Mundanae delitiae.</i> Dialogo Christo, e Anima | Alto, e Tenore. | Per ogni Tempo |

(o l'autunno) del 1658 e – al più tardi – quella del 1659. (I documenti si conservano in Bologna, Archivio di S. Francesco, *Libro delle Parti e dei Consigli*, n. 6, c. 157, registrazione del 22 giugno 1658 nel primo caso e ivi, n. 6, c. 162, del 23 novembre 1658, entrambi pubblicati in *Archivio Sartori*, vol. IV, rispettivamente alle pp. 390 e 403. Lo stesso spoglio archivistico di padre Sartori riferisce l'ultimo dato biografico riguardante il padre Giovanni Battista, attestandone la presenza a Milano, ancora a capo della cappella di San Francesco nell'anno 1662 (cf. *ibidem.*, sulla scorta di un documento in I-Mas, S. Francesco di Milano, b. 319, che però una mia breve verifica al momento non ha potuto individuare).

²² Cf. TORELLI, *Orazio Tarditi*, pp. 140-141, oltre al recentissimo Id., *Vita musicale e archivi: i musicisti camaldolesi tra le carte dell'Abbazia della Vangadizza*, in *Mille anni di storia camaldolese negli archivi dell'Emilia-Romagna*, atti del convegno di Ravenna (11 ottobre 2012) (Centro Studi Nazionale sugli Archivi Ecclesiastici di Fiorano e Ravenna, 17), a cura di GILBERTO ZACCHE, Mucchi, Modena 2013, pp. 67-80, con nuove testimonianze sulla mobilità dei monaci musicisti.

²³ La breve distanza cronologica che separa la pubblicazione delle due opere cesatiane dai tratti stilistici tanto dissimili rafforza l'ipotesi della chiave di lettura finora proposta per la raccolta del 1655, ribadendo inoltre – come già suggerito – che la stampa seguente abbia riunito brani composti in tempi diversi. La tabella della *Tavola di quello, che contiene il presente libro* è integrata con le indicazioni rubricali poste all'inizio di ogni brano.

A tre voci

| | | |
|--|------------------------------|---|
| <i>Delitiae dilecti.</i> | Canto, Alto, e Basso. | Del Signore |
| <i>Iam Cithara surge.</i> | Canto, Tenore, e Basso. | D'un Santo |
| <i>O Clemens Christe.</i> Dialogo | Duoi Canti, e Basso. | Per ogni Tempo |
| <i>Per virides herbas.</i> | Alto, Tenore, e Basso. | Per un Santo, o Santa, o per la B.V. |
| <i>Heus ad Arma.</i> | Canto, Alto, e Basso. | Per ogni Tempo |
| <i>Florete in Campis, o flores.</i> | Canto, Alto, e Basso. | Della Madonna, e per un Santo |
| <i>Accedite Fideles Animae.</i> Dialogo | Canto, Alto, e Tenore. | Per ogni Tempo |
| A quattro voci | | |
| <i>Surgite gentes plaudite festum.</i> | Canto, Alto, Tenore, e Basso | Per Invito alla Messa |
| <i>O Solemnissima Festivitas.</i> | Canto, Alto, Tenore, e Basso | Per ogni Solennità |
| <i>Messa Breve Concertata.</i> | Canto, Alto, Tenore, e Basso | |
| <i>Te Deum laudamus.</i> | Canto, Alto, Tenore, e Basso | |

Solo in fine troviamo una *Messa breve concertata* – anch'essa con i soli Kyrie, Gloria e Credo – seguita da un *Te Deum*, sempre a quattro voci. Purtroppo, la ricchezza di questo ampio saggio della scrittura di Cesati è irrimediabilmente compromessa per l'interprete moderno: l'*unicum* di Reggio Emilia ci è pervenuto mutilo dell'intero libro parte del *Tenore*, che svolgeva un ruolo fondamentale riunendo le parti del secondo *Canto* tanto spesso impiegato nelle composizioni a due voci²⁴. La trascrizione della tavola mostra quindi i brani rimasti intatti e completi, evidenziati in grassetto: i danni arrecati dalla lacuna appaiono in tutta la loro enormità.

A titolo d'esempio, esaminiamo uno dei mottetti a tre voci, *Heus, ad arma, ad praelia* (Canto, Alto e Basso, con la rubrica «per ogni Tempo»), dove la restituzione del tema battagliero del testo appare già sufficiente per mostrare la scrittura di Cesati sotto una luce nuova. Certo, ritroviamo alcuni dei suoi luoghi comuni favoriti, ma la struttura della composizione conferisce comunque uno spessore diverso anche all'indubbia predilezione per i blocchi sillabici accordali e per le progressioni armoniche (Fig. 8).

Le prime sei battute dell'incipit (Fig. 9), con l'emistichio «Quid anima mea, quid retribues, amantissimo Iesu», si ripresenteranno – trasposte secondo lo sviluppo del brano – per altre tre volte, costituendo un ritornello in metro binario che si alterna a diversi episodi ternari (3/2) di ampiezza regolare, dove le voci dapprima dialogano (*Canto* e poi *Alto*, bb. 14-34, e viceversa, bb. 41-61), e poi si uniscono in omoritmia (bb. 68-88). Dalla successiva ripresa del ritornello (bb. 89-94) si sviluppa un spunto in **C** *Presto* elaborato in imitazione (bb. 95-114), fino a un nuovo passaggio alla ternarietà (ora un più rapido 6/4) dove le voci, dapprima

²⁴ La segnalazione in RISM *N1*, *Répertoire International des Sources Musicales: Einzeldrucke vor 1800*, vol. 1, Bärenreiter, Kassel 1971, C1760, è errata nell'indicare la perdita dell'*Organo* in luogo del *Tenore*.

unite, si separano in un dialogo serrato per riaffiancarsi a fine episodio e costruire una cadenza che, ripresa in **C**, conclude il mottetto²⁵.

Un ultimo esempio tratto dal primo componimento della raccolta illustra con efficacia la scrittura *A voce sola*. Il mottetto *Alleluia, Assurgite gentes*, a *Canto, over Tenore solo* (Fig. 10), insiste ancora sulla polivalenza («per qualunque Festa») della maggior parte dei brani di questo genere nell'*Opera Seconda*²⁶, ma spicca soprattutto per l'agilità vocale anche rispetto all'unico altro brano solistico, *O Fidelis Anima*, il cui tono più sobrio si adatta meglio alla riflessione sul «Santissimo Sacramento»²⁷.

Volgendo ora l'attenzione alla questione della circolazione e della fortuna delle fonti sollevata dalla felice scoperta di un nuovo esemplare dell'*Opera Prima*, la cui consistenza permette di colmare le lacune di quello conservato ad Aosta²⁸. Come accade spesso, devo la prima traccia al prezioso repertorio di Robert Eitner, spesso sottovalutato e dimenticato, e invece ancora e sempre strumento indispensabile per enucleare spunti di ricerca originali²⁹. La segnalazione di composizioni in manoscritto mi ha indotto a concentrare le ricerche nelle biblioteche londinesi fino a individuare effettivamente un esemplare finora ignoto della *Sacra Melodia* del 1655. Poi, siccome ormai tante biblioteche inglesi spiccano per una politica dei prezzi delle riproduzioni colla quale

²⁵ L'edizione critica delle musiche renderà conto del rapporto tra le intonazioni musicali e una varietà di testi vocali che rappresentano esempi interessantissimi di poesia neolatina per musica. Cf., su questo tema, DANIELE TORELLI, «*Ecce dedi verba mea in ore tuo*»: fonti liturgiche e non nei testi del mottetto seicentesco, in *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, a cura di FEDERICA NARDACCI, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 2010, pp. 679-704.

²⁶ Accanto a un gruppo importante che guarda genericamente al Santorale e alla Vergine – sottolineando la speciale devozione mariana d'ambito francescano – le eccezioni più notevoli riguardano il mottetto «Sopra la Charità» («O fervens pietas, o amor, o ardor, o charitas, o vera bonitas, o zelus ardens accendens [...]»), e quello per sant'Antonio da Padova, il cui tema è indicato come *Aria*: «O Musae caelorum, o stellae serenae vos aurae ridens, vos sacrae camaenae applausu concordi sonoro concentu Antoni regnantis cantate triumphos». Particolare anche il caso di *Surgite gentes plaudite festum*, concepito «per Invito alla Messa».

²⁷ In verità anche in questo mottetto non mancano gli episodi vivaci, come il veloce sillabismo di «Si non epularis, si non iucundaris, in fidele cor perfida barbara anima es» e le tirate di semicrome (in **C** con *Presto*) di «Epulare iucundare fide spera consolare recreare in ea».

²⁸ L'esemplare descritto presso la biblioteca capitolare della Collegiata dei santi Pietro e Orso comprende i libri parte di *Alto, Tenore e Organo*, e si distingue per la singolare annotazione di possesso: «Giuseppe Carlo Maria Rosa Ottavio Maria Angelica Carlo Angelica Maria Giuglia [sic]» (cf. CHATRIAN, *Il fondo*, p. 41).

²⁹ ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, vol. 1, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1900 (rist. anast. Akademische Druck- und Verlangsanstalt, Graz 1959), p. 396, segnalava due composizioni in un manoscritto del British Museum.

chi vuol far ricerca fatica davvero a fare i conti, ho preferito affidare i miei denari alle compagnie aeree a basso costo per andare a consultare musiche e documenti di persona, e, alla fine, sono riuscito a ricostruire un'intera, curiosa vicenda.

Risalendo una serie di passaggi, ho potuto arguire come l'edizione milanese della *Sacra Melodia* si trovasse in Inghilterra almeno dalla seconda metà del Settecento: impossibile affermare per quali strade vi fosse giunta – forse un banale souvenir dell'arte musicale italica raccolto nel corso di qualche *grand tour*? – ma in qualche momento questo esemplare dovette finire tra le mani di uno dei più accaniti collezionisti britannici di musica, quel Thomas Warren (ca 1730-1794) che fu segretario a vita del *Noblemen's and Gentlemen's Catch Club* sin dalla sua fondazione (1761), e che difatti è noto come il maggiore compilatore e curatore delle raccolte di *Catches* del suo tempo³⁰. Disponendo di un patrimonio cospicuo – specie dopo aver ereditato i possedimenti di Edmund Horne, un ricco capitano dei Marines – sotto il nome di Edmund Warren-Horne preso a prestito dal suo beneficiante, egli continuò ad accrescere una propria formidabile collezione di musica del passato, tanto da essere in grado, intorno al 1777, di proporre a un editore londinese una poderosa antologia della musica vocale del Rinascimento, in sei volumi³¹. Il progetto abortì col primo tomo già in bozze, ma da quest'unica testimonianza, fortunatamente sopravvissuta (e ora in GB-Lbl), emerge un progetto di tale ampiezza da indurre i musicologi che se ne sono occupati a definirlo come «the first large Denkmäler series»³². Inoltre, in British Library si conservano diversi corposi manoscritti autografi nei quali Warren copiava la musica antica che andava raccogliendo, e in uno di questi, datato 1770 (e probabilmente alla base del progetto antologico a stampa), si trovano proprio due composizioni di Cesati: *Domine ad adiuvandum concertato* e *Dixit Dominus*, trat-

³⁰ Un breve ma esauriente sunto delle vicende biografiche di questo personaggio si legge in NICHOLAS TEMPERLEY, s.v. «Warren, Thomas», in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29923> (10.02.2014).

³¹ Sull'attività di collezionista musicale, cf. A. HYATT KING, *Some British Collectors of Music, c. 1600-1960*, Cambridge University Press, Cambridge 1963, pp. 20-21.

³² La definizione di quest'edizione (con opere di Isaac, Josquin, La Rue, Janequin, Clemens non Papa, Arcadelt, Rore, Marenzio, Vecchi e Wilbye) progettata con la libraiya Mary Welcker – che però ruppe il contratto all'ultimo momento – si legge in THOMAS DAY, *A Renaissance Revival in Eighteenth-Century England*, «The Musical Quarterly», 57/4 (1971), pp. 575-592. Cf. pure KING, *Some British Collectors*, che parla di «a late eighteenth-century equivalent of the historical anthology of Davison and Apel». Warren curò ventidue tomi di *A Collection of Catches, Canons and Gleees* (London, ?1763-94), due tomi di *A Collection of Vocal Harmony* (London, c1775), e infine i sei volumi di *Apollonian Harmony: a Collection of Scarce and Celebrated Gleees, Catches, Madrigals, Canzonets, Rounds and Canons [...] Most of which are sung at the Nobleman's Catch Club* (London, c1790), che contiene pure numerosi madrigali del Cinquecento.

te dall'*Opera Prima* del 1655³³. Per chissà quali giri ereditari, nel 1840 il manoscritto entrò nel possesso di Vincent Novello (1781-1861), un personaggio assolutamente centrale della vita musicale nell'Inghilterra dell'Ottocento, noto come compositore ma attivo anche come mercante ed editore di musica. Dopo pochi anni, evidentemente conscio dell'importanza di questo testimone per la storia musicale del suo paese, in uno slancio di generosità Novello lo offrì al British Museum per celebrare il proprio sessantaduesimo compleanno, il 6 settembre 1843³⁴.

Anche l'edizione seicentesca dovette passare di mano in mano da un'eredità a un'altra, fino ad approdare, probabilmente in anni non distanti da quelli in cui Novello acquisì il manoscritto, tra le mani di un altro collezionista, tale William Henry Miller (1789-1848), il quale – evidentemente stimando molto il cimelio musicale – lo fece rilegare (forse fra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento) dal celebre legatore Francis Bedford (1799-1883), che fece bell'uso di fine pergamena e di raffinati ferri dorati colle armi del facoltoso proprietario³⁵. Più tardi,

³³ Il manoscritto della British Library è segnato Additional MS 14398, col titolo a c. 2r: *Sacrarum Cantionum | A | Collection of Motetts | (with some Madrigals) | by | Clemens, non papa — Benedictus — Iubal | Mouton — Tallis — Byrd | Palestrina (or Prænestini) — Vecchio — Philippi | Morley — Lockenburgo — Proselli | — Steffani — Cæsati — Nasco | — Jusquin — | chiefly selected from the Original | parts and put into | Score | 1770*. Il manoscritto è sottoscritto dalla firma autografa «Edm: Warren» a c. 1v, dove si trova pure l'ex-libris in incisione con armi di «Edm.d T. Warren Horne Esq.r». Le composizioni di Cesati si trovano in una nuova sezione (da c. 91v o p. 174 della paginazione antica) intitolata *Motettorum*, subito dopo un primo brano di «Horatii Vecchii 1590» (*Domine exaudi orationem meam*): alle cc. 94r-99v (ant. pp. 179-190) possiamo leggere un «2.d» mottetto, questa volta attribuito a «Gio. Battista Cesati 1655», che infatti concorda con il *Dixit à 4. sine Intonatione* dell'edizione milanese apparsa proprio in quell'anno: un ulteriore indizio che l'antigrafo utilizzato da Warren per comporre la propria trascrizione in partitura fosse proprio un esemplare della stampa. Infine, alle cc. 99v-101r (ant. pp. 190-193), anche il «3.d» mottetto richiama «Cesati» e concorda con il *Domine à 4. Concertato*. La prossima edizione critica renderà conto dell'interessante interpretazione – e della restituzione – di un testo musicale seicentesco italiano da parte di un musicista e collezionista inglese del pieno Settecento.

³⁴ A c. 1v, sotto l'ex-libris di Warren, si legge la nota di possesso a penna (forse autografa, ma molto calligrafata): «Vincent Novello | 66 G.t Queen St. | Lincolns's Inn | N.r 69 Dean St. Soho Square, or N.r 4 Craven Hill, Bayswater (1840) | NB: This volume contains a very rare and valuable Collection. | The whole is in the handwriting of Mr Warren, Secretary to | the Glee Club and Editor of the celebrated Coll.n of Glees.» Più in basso, probabilmente ancora di mano autografa anche se ora più corsiva: «Presented for preservation in the Musical library of the British Museum | on my birth-day, Sep.r 6. 1843. | Vincent Novello».

³⁵ In quell'occasione i libri parte vennero cuciti insieme a formare un unico volume, poi rifilato per ornare i tagli con un bel colore rosso acceso. I ferri a oro decorano anche i tagli dei piatti e perfino l'unghia tra il rimbocco della coperta e le guardie incollate. Cf. il volume di HOWARD M. NIXON, MIRIAM M. FOOT, *The History of Decorated Bookbinding in England*, Clarendon Press, Oxford 1992, pp. 103-104, dove gli autori non esitano a definire Bedford come «the unquestioned leader of

forse su disposizione degli eredi di Miller³⁶, la stampa ora finemente legata in volume unico finì sul mercato – *sic transit gloria mundi* ! – e venne messa all'asta da Sotheby nella stagione 1919-1920 grazie ai buoni uffici degli eredi del noto libraio Bernard Quaritch. Ed è proprio dal *Book-Prices Current*, uno degli strumenti fondamentali dell'antiquariato librario, che ho tratto il primo indizio utile per indirizzarmi sulle tracce dell'opera³⁷. Rivestita della sua elegante legatura ottocentesca, la muta di parti musicali venne acquistata senz'altro più per il contenitore che per il contenuto, tanto che se la aggiudicò per 6 sterline e 10 scellini il colonnello Henry John Clements (1869-1940), un collezionista privato che negli anni era diventato un vero specialista di legature alle armi; e infatti fu lo stemma di Miller impresso sui piatti – meticolosamente segnalato da Sotheby nel catalogo di vendita – a convincerlo nell'acquisto. Alla morte del collezionista, nel 1940, l'intera raccolta venne legata per testamento al Victoria & Albert Museum, dove ora costituisce l'importante *Clements Collection of Armorial Bindings* della National Art Library³⁸. Ed è qui, molto semplicemente, che sono andato a ritrovarla nell'autunno del 2012, quasi incredulo del fatto che un simile cimelio fosse sfuggito finora a qualsiasi censimento o repertorio bibliografico musicale³⁹.

his profession in England», perlomeno da quando si mise in proprio, nel 1851, fino all'anno della morte.

³⁶ In qualche momento del periodo che seguì la scomparsa di Miller il volume venne esaminato e descritto, perché la prima carta libera di guardia (anteriore) conserva un'annotazione a matita testimone di una collazione, datata «May 9, 1863».

³⁷ Il catalogo si presenta con un frontespizio formulato sul modello delle settecentine inglesi: *Book-Prices Current. A Record of the Prices at which Books have been Sold at Auction, from October, 1919, to August, 1920, Being the Season 1919-1920, Arranged in one Alphabet. Vol. XXXIV*, Elliot Stock, London 1920, e segnala la vendita di «Cesati (G. B.) *Sacra Melodia divisa in Motetti per Ingressa. Messe e Salmi di N. S. e della B. V. a due, tre, e quattro voci, con Lettanie, Opera Prima*, [...] titles within ornamental borders (some headlines cut into), 5 parts in I vol., veil, ex.. Miller arms in gold on sides, Milano, per li heredi di Carlo Camagno, 1655, 4to. (36), Dec. 15, Sotheby Quaritch, £6 10s.». La quotazione dell'oggetto non è bassa, ma nemmeno tanto elevata da attribuirgli un valore fuori dall'ordinario come accade quasi sempre oggiogiorno nell'antiquariato musicale, specie per una seicentina.

³⁸ Cf. il catalogo compilato da DENIS WOODFIELD, *An Ordinary of British Armorial Bookbindings in the Clements Collection*, Victoria and Albert Museum, London 1958, dal quale è tratta la datazione della legatura di Bedford. Lo stesso proprietario della collezione aveva pubblicato qualche studio: HENRY JOHN BERESFORD CLEMENTS, *Armorial Book-Stamps and Their Owners*, «The Library», 4th series, 20/2 (September 1939), pp. 121-135.

³⁹ L'esemplare è collocato sotto la segnatura *Clements Collection* CLE CC4 e si compone delle parti di *Canto, Alto, Tenore* (purtroppo incompleto dopo p. 28), *Basso e Organo*: anche quest'ultima parte presenta una lacuna nella stampa alle pp. 23-30, che però sono state integrate in manoscritto, in una stesura tale da lasciare supporre che siano state esemplate (in una mano al più tardi settecentesca) a partire dalle carte originali, forse in stato di conservazione troppo precario per essere rilegate. Da quel

In conclusione, riservo solo un breve cenno alla circolazione dell'edizione dell'*Opera Seconda*, avvalendomi dei dati raccolti nel corso del progetto *Historical Music Inventories 1500-1800*, una ricerca condotta in collaborazione dall'Istituto di musicologia dell'Università di Friburgo e dalla sezione svizzera del RISM, sostenuti dal Fondo Nazionale Svizzero. Sin dal 2009 il progetto ha raccolto in una base dati un numero imponente di inventari storici di fondi librari della Confederazione Svizzera⁴⁰. Da queste attestazioni, la stampa delle *Sacre Muse* del 1659 risulta aver viaggiato anche al di là delle Alpi: infatti la troviamo menzionata in due inventari successivi compilati presso il *Collegium Musicum* di Winterthur, dapprima nel 1660, e poi nel 1722⁴¹. La prima di queste testimonianze è particolarmente interessante, perché dimostra come l'edizione di Cesati fosse stata acquistata pochissimo tempo dopo la pubblicazione, mentre attraverso la seconda si sarebbe tentati di immaginare che queste musiche siano rimaste in uso ancora nel Settecento.

che ho potuto capire da indiscrezioni tra gli ambienti della catalogazione delle fonti musicali nel Regno Unito, nessuno aveva mai pensato – molto banalmente – che tra le legature di pregio si potessero annidare anche materiali musicali.

⁴⁰ I risultati della ricerca e la base dati – allestita nelle forme di un efficacissimo OPAC di materiali librari del passato – sono consultabili in internet: <http://inventories.rism-ch.org>.

⁴¹ Il *Collegium Musicum* di Winterthur fu fondato nel 1629 ed è tutt'ora in attività. Gli inventari sono entrambi conservati presso la Studienbibliothek di Winterthur (CH-W) sotto la collocazione Dep.MK.303 (*olim* 114). Nel primo caso, compilato nel 1660 da Hans Ulrich Bidermann (†1687), l'opera è registrata (a c. [26r]) come «Cesati opera II mit 1. 2: 3 et: 4 stim[m]en Inn 5. Tomis begriffen»; nel secondo, redatto dal nuovo archivista Johann Sulzer zur Sonnenuhr nel 1722, come «Cesatj opera. in 5. Tomis begriffen» (a c. [49v]). Questi inventari sono descritti e commentati nel saggio di CLAUDIO BACCIAGALUPPI, *More on Vivaldi in Switzerland*, «Early Music», 39/4 (2011), pp. 597-604: 597-599.

Figura 1 - G.B. CESATI, *Sacra Melodia*, op. I, 1655: frontespizio.

Figura 2 - *Sacra Melodia*, op. I, 1655: *Ingressa Gaudeamus omnes*, bb. 1-14.

Canto
Gau-de-a-mus gaude-a-mus gaude - a-mus om-nes in Do-mi - no di-em fes-tum ce - le-brantes di-em

Tenore
Gau-de-a-mus gaude-a-mus gaude - a-mus om-nes in Do-mi - no di-em fes-tum ce - le-brantes di-em

Basso
Gau-de-a-mus gaude-a-mus gaude - a-mus om-nes in Do-mi - no di-em fes-tum ce - le-brantes di-em

Organo

C
fes-tum ce-le-brantes di-em fes-tum ce - le-brantes sub ho - no-re Be-a-ti N. de cu-ius

T
fes-tum ce-le-brantes di-em fes-tum ce - le-brantes sub ho - no-re Be-a-ti N. de cu

B
fes-tum ce-le-brantes di-em fes-tum ce - le-brantes sub ho - no-re Be-a-ti N. de cuius solem-ni-ta

Organo

Figura 3 - *Sacra Melodia*, op. I, 1655: *Ingressa Gaudeamus omnes*, bb. 13-25.

C
de cu-ius solem-ni-ta - - te solemni-ta - - te de cuius solemni-ta - - te

T
de cu-ius solemni-ta - - te solemni-ta - - te de cu-ius solem-ni-ta -

B
de cuius solem-ni-ta - - - te solemni-ta - - - te de cu-ius de cu-ius solem-ni-ta -

Organo

20
gau - dent gau - dent gaudent Ange - li, et collau - dantcollau - dantcollaudantcol-

T
- te gau - dent gaudent Ange - li, et collau - dantcol - laudantcollaudant,

B
- te gau - dent gau - dent Ange - li, et collau - dantcol - lau - dantcollau - dant,

Organo

Figura 4 - *Sacra Melodia*, op. I, 1655: *Ingressa Egredimini*.

Canto c3
 E-gre - di - mi - ni e - gre - di - mi - ni Fi - li - ae Sy - on e - gre - di - mi - ni e - gre -

Alto
 E-gre - di - mi - ni e - gre - di - mi - ni Fi - li - ae Sy - on e - gre - di - mi - ni e - gre -

Tenore
 Allegro E-gre - di - mi - ni e - gre - di - mi - ni Fi - li - ae Sy - on e - gre - di - mi - ni e - gre -

Basso
 Allegro E-gre - di - mi - ni e - gre - di - mi - ni Fi - li - ae Sy - on e - gre - di - mi - ni e - gre -

Organo

10
 C di - mi - ni Fi - li - ae Sy - on et vi - de - te vi - de - te Re - gi - nam ves - tram Re - gi - nam
 A di - mi - ni Fi - li - ae Sy - on et vi - de - te vi - de - te Re - gi - nam ves - tram Re - gi - nam
 T di - mi - ni Fi - li - ae Sy - on et vi - de - te vi - de - te Re - gi - nam ves - tram Re - gi - nam
 B di - mi - ni Fi - li - ae Sy - on et vi - de - te vi - de - te Re - gi - nam ves - tram Re - gi - nam
 Org

20
 C ves - tram quam lau - - - - dant quam lau - - - - dant quam
 A ves - tram
 T ves - tram quam lau - - - - dant quam lau - - -
 B ves - tram quam lau - - - - dant quam
 Org

25 30

C *lau - - - - - dant lau - dant as - tra ma - tu - ti - na.*

A *quam lau - - - - - dant as - tra ma - tu - ti - na.*

T *- - dant quam lau - - - - - dant as - tra ma - tu - ti - na.*

B *lau - - - - - dant lau - dant as - tra ma - tu - ti - na.*

Org

C *Cu-ius pul-chri-tu - di-nem Sol, et Lu-na mi-ran - tur Sol, et Lu-na mi-ran -*

A *Cu-ius pul-chri - tu - di-nem Sol, et*

T *Cu-ius pul-chri - tu - di-nem Sol, et Lu-na mi-ran - tur*

B *Cu-ius pul-chri - tu - di-nem Sol, et Lu-na mi-ran - tur Sol, et Lu - na mi-*

Org

35

C *tur Sol, et Lu-na mi-ran - tur Sol, et Lu-na mi-ran - tur et iu - bi-lant iu-bi-lant*

A *Lu-na mi-ran - tur Sol, et Lu-na mi-ran - tur Sol, et Lu-na mi - ran-tur et iu - bi-lant iu-bi-lant*

T *Sol, et Lu-na mi-ran - tur Sol, et Lu-na mi-ran - tur et iu - bi-lant iu-bi-lant*

B *ran - tur Sol, et Lu-na mi - ran - tur Sol, et Lu-na mi - ran-tur et iu - bi-lant iu-bi-lant*

Org

C
iu - bi-lant iu - bi-lant iu - bi-lant om - nes Fi - li - i De - - - i.

A
iu - bi-lant iu - bi-lant iu - bi-lant om - nes Fi - li - i De - - - i.

T
iu - bi-lant iu - bi-lant iu - bi-lant om - nes Fi - li - i De - - - i.

B
iu - bi-lant iu - bi-lant iu - bi-lant om - nes Fi - li - i De - - - i.

Org

Figura 5 - Sacra Melodia, op. I, 1655: Domine Concertato, bb. 1-23.

Canto
Do - mi - ne ad ad - iu - van - dum; Do - mi -

Alto
Do - - mi - ne ad ad - iu - van - dum

Tenore
Do - mi - ne ad ad - iu - van - dum;

Basso
Adagio Do - - mi - ne ad ad - iu -

Organo

C
ne ad ad - iu - van - dum ad ad - iu - van - dum ad ad - iu - van - dum me fes - ti - na

A
ad ad - iu - van - dum ad ad - iu - van - dum ad ad - iu - van - dum ad ad - iu - van - dum me

T
ad ad - iu - van - dum ad ad - iu - van - dum ad ad - iu - van - dum ad ad - iu - van - dum me

B
van - dum; ad ad - iu - van - dum ad ad - iu - van - dum ad ad - iu - van - dum me fes - ti - na fes - ti - na; Presto

Org

3₁₅

C
fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na. Glo-ri-a

A
fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na.

T
fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na. Glo-ri-a

B
ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na fes-ti-na.

Org

20

C
glo-ri-a glo-ri-a pa-tri glo-ri-a pa-tri et fi-li-o

A
Glo-ri-a pa-tri et fi-li-o glo-ri-a glo-ri-a

T
glo-ri-a glo-ri-a pa-tri glo-ri-a pa-tri et fi-li-o

B
Glo-ri-a pa-tri, et fi-li-o glo-ri-a glo-ri-a

Org

Figura 6 - *Sacra Melodia*, op. I, 1655: *Confitebor à 2. Duoi Canti, over Tenori*, bb. 1-35.

Canto I
Con-fi-te-bor con-fi-te-bor ti-bi Do-mi-ne in to-to cor-de me-

Canto II
Con-fi-te-bor con-fi-te-bor ti-bi Do-mi-ne

Organo

5
CI
o, in to-to cor-de me-o in con-si-li-o ius-to-rum in con-si-li-o ius-to-rum, et con-gre-

CI
in to-to cor-de me-o in to-to cor-de me-o, in con-si-li-o ius-to-rum, et con-gre-

Org

10 3 15
CI
ga-ti-o-ne. Ma-gna o-pe-ra Do-mi-ni ex-qui-si-ta in om-nes vo-lun-

CI
ga-ti-o-ne. Ma-gna o-pe-ra Do-mi-ni ex-qui-si-ta in

Org

20 25
CI
ta-tes vo-lun-ta-tes e-ius.

CI
om-nes vo-lun-ta-tes e-ius.

Org

30 35
CI
Con-fes-si-o et ma-gni-fi-cen-ti-a o-pus e-ius,

CI

Org

Figura 7 - G.B. CESATI, *Sacre Muse*, op. II, 1659: frontespizio.

CANTO

SACRE MVSE

A VNA, DVE, TRE, E QVATRO VOCI.

CONCERTATE

Da Fra Gio. Battista Cesati Milanese Maestro di Capella
già in Milano, e Bologna, hora in Torino nell
Insigni Chiese de Minori Conuentuali.

OPERA SECONDA,

insolito M. DEDICATA

All' Illustriss., & Eccellentiss. Signore

Il Sig. D. Ottaviano S. Martino d' Aglie Marchese di
S. Germano; e di S. Damiano &c. Gran Scudiere,
e Cauagliere de gl' Ordini di Savoia, Gouver-
natore della Città di Torino per S. A. R.




IN MILANO,

Per Carlo Francesco Rolla Stampatore vicino al Verzaro.

Figura 8 - G.B. CESATI, *Sacre Muse*, op. II, 1659: *Heus ad Arma*, Canto, Alto, e Basso, bb. 1-36.

Adasio 3 Presto 5

Canto
He - us he - us ad ar - ma ad ar - ma ad ar - ma ad

Alto
He - - - us he - us. Ad ar - ma ad ar - ma ad ar - ma ad ar - ma ad

Basso
He - us he - us Ad ar - ma ad ar - ma ad

Organo

C
ar - ma ad prae - - - li - a ad prae - li - a. lam frac - mant has -

A
prae - - - li - a ad prae - li - a prae - li - a. lam frac - mant has -

B
ar - ma ad ar - ma ad prae - - - li - a. lam frac - mant has - ti - li - a

Org

C
ti - li - a praemanpraemant hos - ti - li - a iamfrae - manthas - ti - li - a praemanpraemant hos -

A
ti - li - a praemanpraemant hos - ti - li - a iamfrae - manthas - ti - li - a praemanpraemant hos -

B
praemanpraemant hos - ti - li - a iamfrae - manthas - ti - li - a praemanpraemant hos - ti - li - a

Org

3 Presto 15

C ti - li - a prac - mant hos - ti - li - a. Tu - bac nunc in - so - nent tu - bac nunc in - so - nent ar - ma

A ti - li - a prac - mant hos - ti - li - a. Tu - bac nunc in - so - nent tu - bac nunc in - so - nent ar - ma ar - ma

B prac - mant *prae - mant* hos - ti - li - a. Tu - bac nunc in - so - nent tu - bac nunc in - so - nent ar - ma

Org.

Adasio 20

C ar - ma ar - ma ar - ma scu - tum ga - le - am gla - di - um. Vi - gi -

A ar - ma ar - ma scu - tum ga - le - am ga - le - am gla - di - um. Vi - gi - la - - - te, et pu -

B ar - ma ar - ma ar - ma scu - tum ga - le - am gla - di - um.

Org.

C la - - - te, et pu - gna - - -

A gna - - - te, et pu - gna - - -

B Vi - gi - la - - -

Org.

25

C te, et pu - gna - - - te pu - gna - te pu -

A te, vi - gi - la - te, et pu - gna - te, pu - gna - te, pu - gna - te, pu -

B te, et pu - gna - - - te, pu - gna - te pu -

Org.

Presto
30

C
gna-te hos-tem pul-sa - - - te Fi-de - les. Tu-bae nunc in-so-nent tu-bae nunc in-so-nent

A
gna-te hos-tem pul-sa - te Fi-de - les. Tu-bae nunc in-so-nent tu-bae nunc in-so-nent

B
gna-te hos-tem pul-sa - - - te Fi-de - les. Tu-bae nunc in-so-nent tu-bae nunc in-so-nent

Org

35

C
ar-ma ar-ma ar-ma ar-ma scu - tum ga - le-am ga - le-am gla - di-um.

A
ar-ma ar-ma ar-ma ar-ma scu - tum ga - le-am gla - di-um.

B
ar-ma ar-ma ar-ma ar-ma scu - tum ga - le-am gla - di-um. Ec - ce ec - ce

Org

Figura 9 - G.B. CESATI, *Sacre Muse*, op. II, 1659: *Quid anima mea*, Canto e Alto, bb. 1-26.

Canto

Quid a - ni - ma me - a, quid re - tri - bu - es, a - man - tis - si - mo

Alto

Quid a - ni - ma me - a, quid re - tri - bu - es a - man - tis - si - mo

Organo

C

le - su, qui su - o li - vo - re te sa - nat su - o cru - o - re sub - sten - tat, qui se

A

le - su; qui su - o li - vo - re te sa - nat su - o cru - o - re sub - sten - tat qui se

Org

C

to - tum se to - tum ti - bi do - nat; Non a - ves, non o - ves, non tau - ros non bo - ves, de

A

to - tum se to - tum ti - bi do - nat;

Org

C

gre - ge non hir - cos, non ac - ci - pit a - gnos, non ac - ci - pit a - gnos;

A

Non tec - ta non do - mos, non

Org

SUMMARY

Only an incomplete copy of the motets of *Sacre Muse* (1659) had survived until now to witness the compositions of the milanese conventual friar Giovanni Battista Cesati, *maestro di cappella* in his own city and also in Bologna and Turin. The discovery of a complete copy of a previously virtually unknown collection of motets printed in 1655 (*Sacra Melodia* op. I) allows us to take a more comprehensive look at a musician which can be considered as a symbolic figure of a particular context of production and use of sacred works, as well as of the circulation of music and musicians in early modern Italy.

Keywords: musica vocale sacra, mottetti concertati, messe concertate, Francescani, frati minori, Milano San Francesco Grande chiesa e convento, Torino chiesa San Francesco d'Assisi.

TITO OLIVATO

**LA MUSICA NEL CONVENTO DI SARONNO
NEI SECOLI XVI E XVII
E IL SUO MAGGIORE INTERPRETE:
FRA SISTO REINA**

DALLA LUNIGIANA I MUSICISTI PER LA *SCHOLA CANTORUM* DI SARONNO

Il seguente studio rivolge la propria attenzione al convento di Saronno, autentica fucina di maestri di musica che, per più di un secolo, ha formato cantori, maestri di cappella, organisti e compositori i cui nomi riecheggiano tra quelli più significativi del barocco padano.

Presso il Convento di San Francesco, la cui data di fondazione potrebbe risalire al 1286¹, era presente una *schola cantorum* che col tempo permise di iniziare alla musica i confratelli ma anche i fanciulli saronnesi come testimonia una scrittura privata risalente al 1546 tra i deputati del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli e i frati del convento stesso. Costoro erano obbligati a celebrare quattro messe ogni giorno con mercede di 400 lire annue e a «cantare la messa granda et i vesperi et tutte le feste di Comandamento in canto figurato» ed avevano altresì il compito di insegnare musica a dodici «putti»². Da alcune

* Abbreviazioni ed acronimi: b.=busta; cart.=cartella; CMF=Corpus Musicum Franciscanum OFMConv, Centro Studi Antoniani; AGR=Archivio Generale Roma; ASS=Archivio Società Saronno; ASMi=Archivio di Stato di Milano; ASDMi=Archivio Storico Diocesano di Milano; ASP=Archivio di Stato di Padova.

¹ Possiede un chiostro di belle proporzioni che si sviluppa su tre lati di un cortile a pianta rettangolare attiguo alla chiesa omonima ancora esistente a tre navate, frequentata dai saronnesi, con cappelle gentilizie affrescate ancora oggi ben conservate. Il chiostro ha un porticato al piano terreno e un loggiato al piano superiore, entrambi formati da arcate a tutto sesto sostenute da colonne di granito con capitelli di ottima fattura. Probabilmente in origine il chiostro era un ombroso passaggio da un'ala ad un'altra del convento. Pertanto si apriva insolitamente a sud sul giardino, contravvenendo al significato del vocabolo, serrato, chiuso sui quattro lati. Vi si accedeva attraversando un corridoio che fu affrescato nel 1600, di cui permane ancora oggi testimonianza indelebile. Cf. ANDREA SPIRITI, ANNAMARIA AMBROSIONI, ENRICA ROSSI, LUIGI PELLEGRINI, *San Francesco di Saronno nella storia e nell'arte*, ISAL, Milano 1992.

² ASS, *Ecclesiastica, Affari religiosi*, cart. 5, fasc. 3, doc. 1, 24 maggio 1546, «... sia obbligato insegnare musicha a dodici putti ellecto per essi scolari et la scholla in Santa Martha overo ove per loro sarà ordinata et dicto Capelano sia presentato per

note inserite nel giornale di cassa si apprende che i frati, che continuano ad officiare le messe nel Santuario oltre che in Convento³, ricevono dai Deputati 499 lire annue. Tra loro ritornano con frequenza i nomi di Raffaele da Cremona, Scipione da Ferrara, Ludovico e Arcangelo da Pontremoli. Questi frati sono affiliati al Convento di Saronno. Dei primi due si registrano alcuni compensi non chiaramente dettagliati, degli altri invece, anche se non si è a conoscenza dei rapporti intercorsi con il convento saronnese, sappiamo che vissero in San Francesco a Saronno in qualità di insegnanti di musica a partire dal 1550, anno in cui il nome di frate Arcangelo è presente nel libro delle spese⁴.

Questi è una figura importante e stabile all'interno del convento ed è stipendiato con ben 400 lire annue⁵ per la sua mansione di «insegnar de la schola». Anche se intorno al 1557 viene registrato un pagamento di 37 lire «per la musica»⁶, non si è certi che fosse compositore, ma sicuramente la formazione musicale dei ragazzi è nelle sue mani per sette anni continuativi. Con il 1558 abbandona definitivamente l'incarico che è assegnato al confratello pontremolese padre Ludovico⁷.

Responsabile dell'istruzione musicale con la qualifica di maestro di cappella⁸, padre Ludovico rimane in carica sino al 1566⁹ e il riconoscimento per la sua attività riportato nel libro mastro è pari a 210 lire annue. Per essere assunto come maestro di cappella probabilmente doveva aver composto alcune opere. Inoltre era cantore, insegnante ed aveva suonato nelle più prestigiose chiese del territorio. Era, per così dire, un musicista di chiara fama ed ora ambiva ad un incarico più importante e meglio remunerato «...qui insignes sunt Musici, et in Ecclesiis Cathedralibus, vel aliis insignioribus moderatores fuerunt, et qui opera aliqua ediderunt in lucem, vel saltem tribus vicibus in aliquo capitulo sive provinciali sive generali moderatores supra fuerunt, si 40. annum attigerint, gaudeant titulo Magistri et praecedentiam habeant super omnes Fratres»¹⁰.

il Guardiano. Che dicto Capelano sia aprobatto sufficiente a tal arte di la musicha et non altramente».

³ ASS, *Giornale di cassa 1557-1567*, cart. 1/R, Reg. 7.

⁴ ASS, *Libro delle spese 1551-1556*, cart. 1, Reg. 6, f. 3r.

⁵ ASS, *Libro delle spese 1551-1556*, f. 14r, cart. 1, Reg. 6.

⁶ ASS, *Giornale di cassa 1557-1567*, cart. 1/R, Reg. 7.

⁷ ASS, *Libro Mastro 1557-1566*, f. 87.

⁸ ASS, *Libro Mastro 1557-1566*, f. 100, a cui si riconoscono nel 1562 «...134 lire p[er] il suo offitiar...».

⁹ ASS, *Libro delle spese 1565-1576*, cart. 2, Reg. 12, f. 3v/r, «...vi sono da dar gli aluij adì 24 ag[os]to lib[re] 50» e ancora che «p[er] saldo de Cal[end]e [...] 1565 retro lib[re] dece».

¹⁰ AGR, *Acta Capitulo Generali Viterbii*, 10 giugno 1596, «...coloro che sono Musici e nelle chiese cattedrali, o furono direttori in altre insigni (chiese), e coloro che editarono alcune opere, o almeno tre volte in altro capitolo o provinciale o generale furono direttori al di sopra (di tutti), se hanno raggiunto il quarantesimo anno, godano del titolo di maestri e abbiano la precedenza su tutti i Frati».

Oltre a insegnare organo e canto, è impegnato anche presso il Santuario di Saronno a celebrare messa e cantare agli uffici divini. Per essere «esperito a cantar alla messa granda»¹¹, dai Deputati di Saronno gli vengono riconosciute 13 lire in più. Egli si alterna con diversi religiosi impiegati per questa funzione. Universalmente riconosciute a Saronno le sue doti musicali, insegna a 9 «putti» in qualità di «cantore e ma[gist]ro de capella»¹² con il compito aggiuntivo di ‘addestrare’ anche religiosi del Santuario¹³.

All’interno del convento saronnese di San Francesco la musica è tenuta in grande considerazione ed è di alta qualità: contatti con il Duomo di Milano e con i principali monasteri di suore musiciste, ne sono testimoni tangibili e inequivocabili, come diremo meglio in seguito.

A Ludovico e Arcangelo da Pontremoli subentrano musicisti insigni che offrono il loro prezioso contributo e la loro professionalità. L’eredità dei musicisti toscani diviene patrimonio degli organisti saronnesi Bonaventura Campo e Sisto Campo che lo trasmettono agli altri confratelli. Progressivamente la *schola cantorum* si afferma sempre più. Ciò testimonia l’importanza assunta dalla realtà conventuale, il cui scopo è quello di porre la musica al servizio della devozione mariana al fine di evangelizzare. In questa prospettiva si colloca l’impegno di iniziare i giovani studenti all’educazione musicale, in linea con le disposizioni ufficiali delle cappelle¹⁴. Ad accertare quest’impegno è anche una *schola* radicata già nella seconda metà del XV sec., periodo in cui i minori conventuali realizzano un prezioso codice contenente numerosi inni, salmi e cantici per l’ufficio divino delle ore¹⁵.

SIMILE EST GRANO SINAPIS OVVERO L’EREDITÀ TOSCANA NEL SOLCO DELLA TRADIZIONE MINORITICA SARONNESE

Dieci anni dopo, nel 1593, nel libro mastro presente nell’archivio del Santuario della beata Vergine dei miracoli, viene riportato che il reverendo Padre Bonaventura di Saronno ha l’obbligo di celebrare quotidianamente la messa, di cantare in coro i divini uffici, di insegnare a suonare l’organo e a cantare ai chierici e di impegnarsi a che suo

¹¹ ASS, *Libro Mastro* 1557-1566, f. 149, «c[elebr]ar messa cottidiana et cantar alla messa granda et a li ufizi soliti».

¹² *Ibidem*, «... p[er]uno acordio fato comi in p[rim]a notta f[ogli]o: 87 l. 399 e 11».

¹³ ASS, *Giornale di cassa* 1557-1567, cart. 1/R, Reg. 7. Si registra il cappellano Rocco Taverna obbligato a cantare alle messe, ai vesperi, alle feste comandate.

¹⁴ Un esempio è il saronnese fra Raffaele che, nel 1583, si distingue come basso nella Cappella musicale di San Francesco a Milano, città nella quale vivrà a seguito delle numerose esecuzioni liturgiche in cui verrà impiegato.

¹⁵ Cf. TITO OLIVATO, *Vita e musica del minore conventuale fra Sisto Reina di Saronno. Espressione del barocco padano*, Società Storica Saronnese, Saronno 2007, pp. 33-35.

nipote fra Sisto Campo suoni l'organo a tutte le feste¹⁶. Fino al 1600 il suo compenso è pari a trecentocinquanta lire, segno di costante servizio alla comunità durante i diversi momenti celebrativi, ma anche di impegno assiduo e continuo all'interno della realtà scolastica nata nel secolo precedente e sempre meglio radicata nel territorio.

L'anno successivo la cifra è di quattrocento lire imperiali¹⁷ per un riconoscimento del servizio prestato da suo nipote fino ad allora non retribuito. Padre Bonaventura, organista del Santuario e maestro di musica, insegna musica a giovani allievi e perfeziona i migliori – come suo nipote Sisto Campo – nello studio dell'organo, o affianca i novelli musicisti come Giovanni Battista, anch'egli frate minore conventuale di Saronno, organista sostituto del nipote fra Sisto dal maggio 1606 al gennaio 1610¹⁸.

Bonaventura Campo, di cui a tutt'oggi non si è rinvenuta nessuna opera, è l'iniziatore degli organisti che tracciano il solco musicale saronnese e che assumono una vasta eco anche nel resto del territorio. Non è casuale pertanto che i primi tre organisti del Santuario siano frati oltre che parenti. Purché il nipote riceva il mandato di organista ufficiale del santuario della Beata Vergine dei Miracoli, fra Bonaventura invita i Deputati a ridurre il proprio salario anche più della metà¹⁹. Quindi fra Sisto Campo, già organista del Santuario nel 1593, inizia a percepire un riconoscimento economico suonando a fianco dello zio Bonaventura. Per più di mezzo secolo ricopre tale incarico, sino al 1646, anno in cui gli succede il cugino fra Sisto Reina, eccellente maestro di cappella e fine compositore.

¹⁶ ASS, *Libro Mastro*, 1593-1609, f. 55r, «il reverendo Padre Bonaventura di Serono Capelano, obbligato à celebrare messa quotidiana, cantare in choro tutti i divini officij a richiesta et comodo della Veneranda Chiesa della Madonna di Serono, in oltre far che fra Sisto suo nipote suoni l'organo tutte le feste, et giorni feriali bisognando, et ad ogni altra occorrenza et bisogno di detta chiesa, di più insegnare à sonare, et cantare agli chierici che serviranno detto luogo et deve havere per sua mercede mentre servirà nel modo sud[dett]o lire trecentocinquanta Imp[eria]li così convenuti tra esso R[everen]do et Noi scolari incominciando a cal[ende] maggio l'anno 1593».

¹⁷ ASS, *Libro Mastro*, 1593-1609, f. 196r.

¹⁸ *Ibidem*, f. 196r, f. 263r. In questo periodo l'onorario è di quattrocentoventi lire rateizzato nell'arco dell'anno.

¹⁹ ASS, *Libro delle Ordinazioni*, 1627-1646, c. 5, f. 3, «Sono molti anni qualmente io fui accordato dalle S[ignorie] V[ostre] per Cappellano, et sonatore dell'organo nella sua Chiesa di S[an]ta Maria, et che mi fussero date trecento cinquanta lire imperiali si per l'organo, come per la messa. Ne abbiamo mancato io et fra Sisto mio Nepote al servizio di quella Chiesa. Hora trovandomi alla fine dell'accordio, le faccio sapere, qualmente io no posso venire più a celebrare, et volendo loro che fra Sisto perseveri nel sonare dell'organo, si contetaranno dargli per ciascuno anno duecento lire imperiali, et risolvendosi di no' volere dargli il detto danaro potranno provedersi. Dio le felicitì. Di S[an] Fran[ces]co di Saronno alli 28 di ottobre 1598. Delle S[ignorie] V[ostre] molto Mag[giore] Che affett[uosissi]mo Oratore et serv[itore] Fra Bonaventura Campo da Saronno».

Con fra Sisto Campo organista, nel 1610 viene stipulata la nuova convenzione che dura sino al 1625 ed è rinnovata successivamente tre volte nel 1630, nel 1634 e nel 1635, anno in cui l'accordo tra i Deputati del Santuario di Saronno e il frate vede quest'ultimo «obligato sonar l'organo le festi alla messa, vespero, il sabato alle litanie, et altri divini officij et devotioni tanto li giorni festivi et feriali, sicome la quaresima alla compieta è obligato intervenire»²⁰. Nel periodo di interregno, dal 1631 al 1633, da parte dei Deputati si avanza la richiesta di poter suonare l'organo e cantare al sabato di quaresima per l'acquisto delle indulgenze

essendo solito nella chiesa della B[eata] V[ergine] de' M[iracoli] di Saronno si per il concorso del popolo alla devotione, si ancho per la carestia de sacerdoti in questi tempi, nella quadragessima la sera del sabato al oratione per l'indulgenza, sonare l'organo et cantare in musicha, et ancho la festa cantare la messa, et oratione, non trovandosi in choro senza un sacerdote²¹.

La richiesta è soddisfatta purché non si suonino altri strumenti all'infuori dell'organo, facendo intendere che era prassi comune adoperare anche altre strumentazioni, soprattutto i fiati. Nel tempo feriale e festivo la presenza dei frati permette lo svolgimento regolare delle celebrazioni eucaristiche con tanto di musica e canti. Così nel libro mastro si legge che fino al 1644 i minori conventuali di San Francesco a Saronno, a fronte della celebrazione di tre messe quotidiane, ricevono 1200 lire annue, segno che il loro servizio nella comunità è costante²².

Come lo zio, Sisto Campo non ha composto nessuna opera ma ha sempre officiato le messe e i vesperi e ha sempre ricoperto l'incarico di organista del Santuario e verosimilmente del Convento di San Francesco così come indicato nel contratto stipulato con i Deputati del Santuario, ai quali farà formale richiesta di essere sostituito, avendo ricoperto il proprio ruolo per 53 anni²³.

La realtà saronnese del Seicento presenta un panorama ricco di musicisti e la *schola musicae* forma nuovi maestri di cappella insegnando elementi di armonia, facendo crescere nella pratica, istruendo nel contrappunto, nelle armonizzazioni delle parti, nella scrittura del basso continuo, costituendo le basi di un aspetto del barocco padano le cui ricerche stilistiche ed espressive si respirano nelle produzioni dei minori conventuali appartenenti a quest'area geografica.

²⁰ ASS, *Libro Mastro*, 1635-1646, ff. 116, 189. Il documento prosegue «et altre devotioni a richiesta de li Sign[ori] Deputati et comodo di questa chiesa et deve haveere per sua mercede per l'anno principiato il primo genaro et finito il 31 dicembre lire ducento imperiali si che è creditore dal Fabrica per un anno et duoj mese».

²¹ ASS, *Civile*, cart. 7, fasc. 3, doc. 12, 7 febbraio 1636.

²² ASS, *Libro delle ordinazioni*, 1627-1646, f. 24r.

²³ Dopo aver rinvenuto nuova documentazione dal Libro Mastro, rettifico quanto avevo scritto nel mio lavoro su Reina: gli anni di servizio per Sisto Campo non sono 56, bensì 53.

Con il Seicento, Saronno è una realtà significativa di musicisti francescani che danno alle stampe le loro opere. Ricordiamo Agostino Vanzoglio compositore della corposa opera *Il Pastor Pan*, il longevo Bonaventura Beretta²⁴ per un quarantennio organista presso la basilica di Sant'Antonio da Padova e sopra tutti il grande Sisto Reina maestro di cappella dal 1659 e organista prima presso il santuario di Saronno per dodici anni a partire dal 1648 e poi a Bologna, Piacenza, Modena, lungo il cui tragitto geografico ed esistenziale dà alle stampe ben nove opere.

DUE COMPOSITORI DEL CONVENTO DI SARONNO: BERETTA E VANZOGGIO

L'identità padana è frutto di una convergenza di realtà periferiche che contribuiscono a tracciarne il profilo, dove la marginalità, per dirla con Padoan, non è cancellata dalla centralità e pertanto i centri minori ricoprono un ruolo di primo piano nel contribuire a definire i nuovi orientamenti barocchi²⁵.

Ecco allora che poco distante dal capoluogo lombardo, Saronno si innesta naturalmente nell'alveo della tradizione minoritica che presenta numerosi musicisti di alto livello²⁶ i quali prediligono scrivere per un organico ridotto in modo che le piccole cappelle musicali possano eseguire le loro composizioni. Come ricorda Torelli, tra i compositori di area milanese di inizio Seicento, la scelta di scrivere per un organico ridotto è prassi comune. Pertanto, *more solito*, non si chiamano musicisti *ad extra* per l'esecuzione di brani a più voci, evitando spese aggiuntive

²⁴ BONAVENTURA BERETTA, *Clio sacra Davidicos psalmos vespertinis: horis adscriptos notis musicis decantans*, Vincenti, Venezia 1635, Edizione moderna, con introduzione di TITO OLIVATO, revisione di ROBERTO DE THIERRY, e trascrizione di IVANO BETTIN, CMF, Padova 2010.

²⁵ MAURIZIO PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, vol. 2, a cura di SERGIO MARTINOTTI, Vita e Pensiero, Milano 2000, p. 14.

²⁶ Il milanese Francesco de Cornu confermato *magister musices* nel 1591, i bresciani Giovanni Ghizzolo maestro di cappella a partire dal 1618 presso il Duomo di Ravenna e presso il principe Siro di Correggio e il musicista Antonio Mortaro, entrambi allievi di Costanzo Porta, Francesco Antonio Costa nativo di Voghera, Girolamo Ferrari detto il Mondondone, Bonaventura Rubino maestro di cappella presso la Cattedrale di Palermo, Giovanni Antonio Cangiasi di Milano organista nel duomo di Vercelli nel 1590, in San Francesco a Milano dodici anni dopo e nel 1614 presso Castelnuovo Scrvia in Piemonte dove ebbe come allievo Bonaventura Pessa da lui stesso definito «eccellentissimo maestro di musica e suonatore d'organo» e infine i milanesi Giovan Battista Cesati maestro di cappella in San Francesco a Milano, attivo anche a Bologna, Torino, e Francesco Antonio Urio, maestro di cappella nel duomo di Spoleto nel 1679. Tra le numerose composizioni di quest'ultimo, si ricorda un *Te Deum* per violino e orchestra ripreso da Händel che ne adopererà alcuni passi in *Te Deum*, *Saul*, *Israel in Egypt* e nell'oratorio *L'Allegro ed il Penseroso*.

alle cappelle musicali di dimensioni modeste²⁷. In questa direzione si muovono fra Bellazzi di Vigevano,²⁸ fra Egidio Trabattone di Desio²⁹, i già citati minori conventuali Beretta, Vanzoglio e Reina di Saronno e Arconati di Mariano Comense.³⁰ Prima di affrontare il profilo di Reina, è opportuno accennare ad altre due rilevanti presenze saronnesi.

La prima è quella del compositore Bonaventura Beretta, nato a Saronno nel 1594, frate del convento saronnese di San Francesco. Nel 1636 lo troviamo a Padova in qualità di organista presso la Basilica del Santo. L'anno prima aveva dato alle stampe la sua opera *Clio sacra Davidicos, psalmis vespertinis horis adscriptos notis musicis decantans*, una raccolta di salmi vespertini: dieci a 2 voci e sette a 4 voci, nella forma del mottetto concertato cui segue un *Magnificat*.

Non è un caso la scelta di quest'ultimo brano a chiosa dell'opera: nella diocesi milanese il cardinale Federico Borromeo sottolinea con particolare enfasi la devozione alla Beata Vergine e le confraternite del tempo accentuano la preghiera del rosario che in quegli anni conosce un particolare fervore³¹. Molte edizioni di mottetti del primo Seicento fino agli anni quaranta, aprono con un'invocazione alla Madonna e terminano con una sua litania per ottenere protezione. A tale convenzione di stampa non si sottrae l'opera di Beretta.

Egli, nel 1656, è a Milano per questioni di contabilità e non è da escludere che ritorni a visitare il suo convento di origine e conosca Reina. Fra Sisto a quel tempo è organista, maestro di cappella, com-

²⁷ DANIELE TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*, LIM, Lucca 2004, pp. 44 e sgg.

²⁸ Di questo autore (1593-post 1628) di cui si conoscono otto opere a stampa composte dal 1618 al 1628, si segnala in particolare *Liber primus Sacrorum concertuum à 3, 4 et 6 vocibus*, Venezia 1620, edizione moderna con introduzione e trascrizione di CARLO RAMELLA, CMF, Padova 2012.

²⁹ IVANO BETTIN, per il CMF, dal 2007 ne sta trascrivendo l'opera omnia. In particolare, Bettin, del minore conventuale di Desio ha pubblicato *Messe, Motetti, Magnificat... Letanie a 4, 5 e 6 voci*. Milano 1625, Padova 2007; *Liber secundus Missarum, Motectorum, Magnificat, Litaniae... a 4 voci*. Milano 1628, Padova 2008; *Concerti a 2, 3, e 4 voci. Libro secondo di Egidio Trabattone organista nella Collegiata di San Vittore nel borgo di Varese. Opera quarta*. Venezia 1629, Padova 2009; *Messa e Salmi, con le letanie della Madonna a cinque voci di Egidio Trabattone organista nella chiesa maggiore di San Vittore nel borgo di Seregno. Opera sesta*. Milano 1638, Padova 2010; *Il quarto libro de' concerti a due, tre, quattro e cinque voci con due Messe e Magnificat a 4 e 5 di Egidio Trabattone. Opera settima*. Milano 1642, Padova 2012.

³⁰ Questi ultimi due musicisti, pur riservando una particolare attenzione ai brani da una a cinque voci, si spingono a comporre per 2 cori a 8 voci; Arconati nella *Missa Divi Josaphat* e Sisto Reina in tre opere: la prima, l'ottava e la nona. Probabilmente la notorietà dei due maestri di cappella, dovuta agli incarichi ricoperti in cattedrali importanti, aveva sollecitato la committenza di loro opere per cappelle musicali di grandi dimensioni che investivano rilevanti risorse per soddisfare gli onorari di musicisti e di cantori forestieri indispensabili per realizzare una fastosa policoralità.

³¹ Su questo tema, cf. CHRISTINE GETZ, *Mary, Music, and Meditation: Sacred Conversations in Post-Tridentine Milan*, Indiana University Press, Bloomington 2013.

positore noto e apprezzato e sta dando alle stampe *Rose de' concertati odori...* opera dedicata completamente a suore cantatrici di Como e di Milano. Il suo nome è conosciuto nel borgo di Saronno, ma anche nella vicina Como e nella non lontana Milano che frequenta abitualmente per stampare le proprie musiche, per incontrare sua madre nel quartiere di san Nazaro in Brolo, per visitare monasteri e conventi di suore per le quali appunto scrive salmi e mottetti.

Dopo la tappa nel capoluogo lombardo, Bonaventura riparte per Padova e tre anni dopo si propone come successore di Reina al Santuario di Saronno, ormai prossimo a lasciare l'incarico per trasferirsi a Bologna presso la chiesa di San Francesco³². Tuttavia, quando viene contattato dai Deputati dell'istituzione saronnese, rinuncia al posto inizialmente tanto ambito, per andare a Spalato in qualità di organista presso la cattedrale. Ritornato a Padova dopo solo un anno, ormai ultraottantenne, va a vivere a Conegliano. Nel 1669 avanza la richiesta di poter ricevere il titolo di *magister musices* ma

non avendo dato alle stampe altro che un'opera, non avendo le sufficienti condizioni per godere i privilegi di Maestro di Musica, è segno manifesto che quella sua patente è surrettizia e non canonicamente distribuita; onde si rende meno la sua pretenzione³³.

La risoluzione avviene in seguito alla consultazione delle Costituzioni Urbane che impongono la composizione di cinque o almeno quattro opere³⁴. Pertanto, pur avendo raggiunto e superato ampiamente i quarant'anni d'età, così come richiede la norma, non può riceverne il titolo. Si deve quindi considerare appropriazione indebita la scritta *magister musices* presente sul frontespizio della sua unica opera. Muore a Conegliano nel 1687 all'età di novantatré anni.

L'opera *Clio sacra* (cf. Fig. 1) contiene salmi nella forma del motetto concertato in cui si susseguono parti omoritmiche in alternanza a brevi episodi imitativi³⁵. Come in uso al tempo, anche Beretta adotta il linguaggio degli affetti che percorre il fluire del testo nella sua melodia, a tratti severa nel contrappunto a quattro voci, a tratti lieve nello stile imitativo, soprattutto nei salmi a due.

Nella sua composizione emergono alcuni segni mensurali rinascimentali, quali *perfectum diminutum*, *sesquialtera*, *ligaturae*, *hemiolia*, che rivelano un comune sentire nel clima di grandi cambiamenti a cui i minori conventuali non si sottraggono. Un'altra peculiarità è data dalle parti corali che si alternano in risposta a interventi solistici, da sezioni

³² ASS, *Libro delle ordinazioni* 1647-1694, reg. 67, f. 56v.

³³ ASP, *Santi'Antonio Confessore*, b. 223, fasc. 12, f. 2r, 1669.

³⁴ Cf. *Constitutiones Urbanae ordinis fratrum minorum, S. Francisci Conventualium cum Apostolicae Sedis Decretis*, Venetiis, MDCCXLI, riedizione dell'originale del 1628, cap. VIII, p. 265.

³⁵ BERETTA, *Clio sacra*, pp. XVI-XVII.

omoritmiche che si avvicendano con altre in stile imitativo; inoltre si ritrova il *tactus inaequalis* per perseguire quella *varietas* propria dei compositori del tempo. Altri procedimenti rimandano all'utilizzo di passaggi melismatici, prolungati per diverse misure, alla soluzione silenzio-tutti per creare sorpresa o per evidenziare un passo importante del testo. Tutti tratti peculiari che caratterizzano la produzione dei minori conventuali saronnesi e più in generale degli autori lombardi del tempo.

Dell'altra presenza, Agostino Vanzoglio, si conosce veramente poco. Attivo nel convento di Saronno nello stesso periodo di Sisto Reina, a tutt'oggi non si hanno notizie biografiche: il suo nome non appare nel registro degli atti di battesimo dell'Archivio Diocesano di Milano e nemmeno nel carteggio del Fondo di Religione sito nell'Archivio di Stato di Milano. Nel registro delle ordinazioni si legge anzitutto che il convento di Ascoli era la sua sede sicuramente a partire dal 1655, in secondo luogo che venne insignito con il titolo *magister musices* per aver dato alla luce diverse composizioni, purtroppo perdute nelle pieghe della storia. Ad oggi infatti ci è pervenuta solo un'opera, la voluminosa *Il Pastor Pan*, mottetti concertati a 1, 2, 3, e 4, voci con basso continuo, datata 1650, il cui frontespizio (cf. Fig. 2) offre alcune informazioni di carattere generale. L'editore è lo stesso cui Reina e i Trabattone, Bartolomeo e Egidio, si rivolsero per la stampa delle loro opere: il musicista milanese e curatore Giorgio Rolla presso il quale numerosi compositori e diversi minori conventuali proponevano le loro musiche.

L'opera dedicata a Francesco Biglia, vescovo di Pavia³⁶ (1649-1659) e conte di Saronno, contiene 21 mottetti, due salmi (*Beatus vir*, *Exaltabo te Domine*) una messa concertata, una pastorale per voce sola con due violini e violone (*La pastorale di Pan*) e una canzone accompagnata da quattro strumenti ad arco dal titolo *La Biglia* in onore al vescovo omonimo.

Il Pastor Pan è introdotto dalla dedica e da un anagramma aritmetico sempre offerti al vescovo di Pavia a cui seguono epigrammi in latino scritti dal confratello Gioseffo Bonfigli, due madrigali e un sonetto in lingua italiana realizzati rispettivamente dal minore conventuale Battista Morini e dal padre Baccelliere Giacinto Carabello. In queste composizioni si allude all'autore o si tessono le lodi dell'opera per ben disporre il possibile acquirente e aiutare il musicista nella diffusione.

Anche in quest'opera emergono ampi brani in cui si registrano segni mensurali di notazione rinascimentale: alcuni passaggi in *tempus perfectum prolatio maior*, episodicamente *l'hemiolia*, il segno $3/2$ che introduce la *proportio sesquialtera* e un unico caso di *subproportio* nel mottetto

³⁶ ASMi, *Acque parte Antica* N. 278 - *Lago di Gavirate* f. 1r/1. Esponente di una ricca famiglia milanese che nel varesotto possedeva il castello di Caidate, nel 1652 acquistò dal governo spagnolo il lago di Varese avendo già comprato i laghi di Gavirate, Monate, Ternate, Biandronno e Bozza.

a due voci *Vige vanum cor meum in Domino*. Il basso seguente non risulta cifrato nei brani a una voce, *Congratulamini mihi fideles, Plaudite manibus populi omnes*, nel mottetto a tre *Celebremus omnes festum* e nel brano *La pastorale di Pan*; è invece chiaramente presente nelle altre composizioni.

UNO SU TUTTI: FRA SISTO REINA, TRA VITA E MUSICA

Figlio del milanese Aloysio³⁷ e della comasca Sofonisba Piffereta³⁸, fra Sisto Reina, al secolo Gioseffo, fu terzogenito dopo Pietro Bernardino³⁹ e Giovanna Ieronima⁴⁰. La prima volta in cui si legge il nome di Gioseffo Reina nei documenti d'archivio, prima che entrasse nell'Ordine con il nome di Sisto, è nel 1639 allorquando figura come naturale erede di un lascito del padre. Per avere notizie più precise e più frequenti circa la sua persona bisogna spingersi sino al 1641, anno in cui si hanno notizie dettagliate del suo cammino vocazionale e della sua carriera di musicista e compositore. Come abbiamo in precedenza osservato, egli subentra, in qualità di organista nel Santuario di Saronno, allo zio fra Sisto Campo che lo aveva proposto ai Deputati per le sue spiccate doti musicali⁴¹. A partire dal 1646 è lui l'organista del Santuario di Saronno⁴² e il suo incarico dura per oltre tredici anni. Dal 1653 ricopre anche la funzione di *magister musices*⁴³. In qualità di organista prima e di maestro di cappella poi, ha l'obbligo di suonare l'organo o il regale nei giorni festivi alle messe e ai vesperi cantati, nelle litanie mariane del sabato e nelle altre festività⁴⁴. Inoltre deve suonare quotidianamente nel proprio Convento durante le celebrazioni eucaristiche.

³⁷ ASDMi, *Archivio Parrocchiale Santo Stefano Maggiore, registro dei matrimoni*, 1575-1621. I due si sposano a Milano nella parrocchia di Santo Stefano Maggiore il 10 novembre del 1613.

³⁸ Nei documenti di archivio si legge anche Sofonisba, Soffonisba o Suphonisma e il cognome Pinferetta è reso nelle varianti Pifferetta, Pifferetti o Pinpheretta. Cf. GIANFRANCO SCOTTI, MARIO LONGATTI, *Cognomi e famiglie delle province di Como e di Lecco*, Edizione La Provincia, Como 1997.

³⁹ ASDMi, *Archivio Parrocchiale Santo Stefano Maggiore, registro dei battesimi*, 1610-1624, vol. 4, f. 228r.

⁴⁰ *Ibidem*, f. 373r. Se per Pietro Bernardino si perdono le tracce nella storia (non è da escludersi che sia morto durante la peste del 1630), della sorella Giovanna invece sappiamo che all'età di 22 anni, orfana ormai del padre Aloysio, si sposa con Jacopo Filippo del Bene e riceve dal novizio fra Sisto, 400 lire in *causa dotis* come si legge in ASMi, *Fondo Notarile n 29777, Filippo q. Giobatta Visconti* (22.3.1641 - 21.10.1643).

⁴¹ ASS, *Libro Mastro*, 1627-1646, f. 189v. La data del suo incarico è 11 marzo 1646.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Gli sono corrisposte 200 lire l'anno con un rinnovo del contratto in data 18 dicembre 1647.

⁴⁴ ASS, *Libro Mastro*, 1627-1646, f. 189v.

Il 28 luglio 1648 dà alle stampe la sua prima opera *Novelli fiori ecclesiastici concertati nell'organo all'uso moderno* dedicati alla Beata Vergine. Questa titolazione è interessante se si pensa che sei anni prima Michelangelo Grancini aveva composto la sua nona opera con lo stesso titolo. Dal 1642 nessuno aveva utilizzato il titolo granciniano e questo induce ragionevolmente a pensare che tra Reina e Grancini ci fosse una frequentazione, forse il frate era stato allievo del maestro di cappella del Duomo⁴⁵.

La prima opera di Reina ha anche un'altra peculiarità che può essere letta come nuovo indizio per un mosaico ancora più ricco e insieme più dettagliato. L'organico a doppio coro è una particolarità presente in tre opere reinane e *Novelli fiori* accoglie tra gli altri brani *Currite Virgines* di Egidio Trabattone, confratello e padre guardiano di Desio. Il mottetto è un unicum nella produzione di Trabattone: una sorta di omaggio del padre guardiano al frate saronnese, al fine di accreditare la prima opera. Fra Egidio era conosciuto ed apprezzato anche nell'ambito musicale, pertanto la presenza di un suo brano all'interno dell'opera, avrebbe conferito prestigio alla composizione stessa.

Inoltre fra Sisto Reina poteva vantare numerose conoscenze a Milano e le sue frequentazioni gli permettevano di relazionarsi con musicisti e cantori che si sarebbero rivelati utili per eseguire un'opera a doppio coro e strumenti. L'occasione avviene proprio nel 1648 probabilmente in concomitanza con la possibilità di editare senza garante, avendo Reina compiuto venticinque anni, e con l'elezione di Aluigi Sanpietro il primo prefetto del Santuario di Saronno che aveva il compito di sovrintenderne le funzioni religiose e di amministrarne l'economia⁴⁶. Per la stampa della prima opera dedicata alla Beata Vergine dei Miracoli, fra Sisto riceve dai Deputati di Saronno un compenso e, dal 1654, un aumento di lire 40 annue in aggiunta alle 200 che già percepiva con delibera del 19 marzo 1654 per *li meriti riconosciuti*, a testimonianza del fatto che le opere di fra Sisto godevano di un certo interesse dentro il Santuario e fuori. Si può giustamente ritenere che per l'esecuzione Reina abbia disposto i cantori secondo una tecnica che desse la sensazione di un effetto spaziale in consonanza con l'architettura⁴⁷ del Santuario. Fra Sisto suona l'organo Antegnati in alto sulla balconata della cantoria con le spalle ai fedeli, alla sua destra e alla sua sinistra rispettivamente il primo e il secondo coro. Sopra l'organo, la Vergine lignea assunta in cielo su una nuvola, dove la attende il concerto degli angeli di Gaudenzio Ferrari con al centro, in tridimensione, la figura di Dio benedicente.

⁴⁵ Cf. GUNTER MORCHE, *Sisto Reina*, in «Die Musik in Geschichte und Gegenwart. [MGG] Personenteil», Bärenreiter-Verlag, Kassel 2005, 13, coll. 1502-1503.

⁴⁶ Rimane in carica per trent'anni dal 1648 al 1678. Prezioso il manoscritto che ci ha lasciato in cui si annotano minuziosamente celebrazioni, eventi, entrate e uscite economiche con la registrazione di nomi, luoghi e date.

⁴⁷ Cf. SUZANNE CLERCX, *Le baroque et la musique, essai d'esthétique musicale*, Editions de la librairie Encyclopédique, Bruxelles 1948, p. 24 e sgg.

Chiunque assista all'esecuzione dei *Novelli fiori* di Reina in questo contesto, non può non avvertire il sentimento di infinito⁴⁸.

Dal 1649 al 1653, oltre a svolgere il servizio di organista nel convento di San Francesco e presso il Santuario, fra Sisto insegna a giovani cantori e compone altre quattro opere *Sacri Conventus Musici* (op. 2), *Armonicae cantiones* (op. 3), *Marsyae et Apollini* (op. 4) e *Armonia ecclesiastica* (op. 5).

Conviene soffermarsi sulla seconda, opera fino ad oggi non rinvenuta, di cui però sono emersi particolari interessanti⁴⁹. Nel RISM si legge che nel 1696 è stata registrata un'opera a nome Reina dal compilatore del tempo Bernhard Späni⁵⁰. Si tratta di mottetti, salmi non concertati a 2, 3 e 4 voci, anche in forma di dialogo, e Litanie Lauretane. L'opera, pubblicata tra il 1648 e il 1651, è composta da diciannove brani di cui nove a 2 voci, cinque a 3 e cinque a 4. Accompagnati da basso seguente, non prevedono l'uso di strumenti, in linea con quanto si legge a piè pagina all'interno dell'opera terza *Il Secondo libro de Concerti*.

Dopo la trionfale *Novelli fiori* per due cori a 8 voci, qui Reina riduce sensibilmente l'organico per esigenze esecutive, con l'intenzione di fare eseguire il proprio lavoro anche da piccole cappelle musicali. È presente per la prima volta la forma del dialogo, qui interpretata da tre voci, il diavolo, un angelo e l'uomo. Nel corso degli anni la forma del dialogo sarà ancora presente nell'opera terza⁵¹ a 3 e a 5 voci e nella settima a 3 voci⁵².

In *Sacri Conventus Musici* compaiono due brani a 3 voci per la festività di giugno: il mottetto *Gaude, felix Padua* e il mottetto *Gaudeant astantes*. Il primo inizia con la frase che è presente al centro della volta della cappella dell'Arca ed è dedicato a Sant'Antonio. Il secondo invece è dedicato a San Giovanni Battista.

Gli altri mottetti hanno vari soggetti, la resurrezione del Signore *O quam chara festivitas* a 2 voci, il «venerabile Sacramento» *Salve salutaris hostia*, *O dulcissimum Jesu convivium* e *Age anima famelica* rispettivamente a 2, 3 e 4 voci, la figura del martire *Quis est iste* a 2 e *Transivimus per ignem* a 3. Quindi i brani dedicati alla Madonna

⁴⁸ CLERCX, *ibidem*, p. 24, «on dispose les groupes sonores de manière à susciter les effets d'opposition. Cette technique, propre à la création d'une musique d'espace, trouve sa correspondance dans l'architecture contemporaine qui soulève les coupes et les peuples de scène célestes de manière à créer un sentiment de l'infini».

⁴⁹ Per le altre opere e le loro caratteristiche si veda OLIVATO, *Vita e musica*.

⁵⁰ Religioso, maestro di cappella di San Michele a Beromünster, avviò un inventario delle fonti musicali appartenenti alla chiesa collegiata, il cosiddetto *bonus ordo*: una banca dati per gli inventari storici musicali, che oggi è oggetto di studio di un comitato scientifico diretto dal prof. LUCA ZOPPELLI.

⁵¹ *Ecce ego felix anima* a 3 voci (Canto, Alto e Basso) e *Reddite Deo nostro* a 5 voci (Canto I, Canto II, Alto, Tenore e Basso).

⁵² *Dialogo di Lazzaro* a 3 voci e *Quae est ista?* anch'esso eseguito a 3 (Canto, Alto, Basso).

O amantis bona sors, O Maria a 2 voci, *Ad Mariam* a 4 voci più le Litanie Lauretane a 4 voci che concludono l'opera, in linea con la prassi del tempo con intento devozionale alla Madre di Dio.

Nel 1651 il nome di Reina è associato all'incarico di *praefecto musices* come si evince dal frontespizio della terza opera *Armonicae Cationes*. Dopo quattro anni, per aver composto più di quattro opere⁵³, si avvale del titolo *magister musices* come riportato nel frontespizio dell'op. 5 *Armonia Ecclesiastica*⁵⁴. Le sue qualità di musicista e compositore si diffondono a livello locale, tra i monasteri e tra i nobili del tempo. Ricopre inoltre la carica di padre guardiano⁵⁵ del convento di San Francesco in Saronno⁵⁶, intensifica il proprio insegnamento in qualità di maestro di musica suonando in numerose funzioni, per le quali riceve una cospicua remunerazione come risulta dai confessi⁵⁷. Nel giorno di Santo Stefano dell'anno 1654, infatti, lo stesso Reina dichiara di aver ricevuto «in due volte da Aluigi Sanpietro tesoriere del Santuario, lire 233 e soldi e mezzo»⁵⁸.

Tavola op. 2

| | | |
|------------------------------|----------|-------------|
| O quam chara festivitas | a 2 voci | C, C (T, T) |
| Salve salutaris hostia | a 2 voci | C, C (T, T) |
| O Christe dulce mori | a 2 voci | C, C (T, T) |
| O dulcis Jesu | a 2 voci | A, B |
| Dulcis Jesu | a 2 voci | C, A |
| O amantis bona sors | a 2 voci | A, B |
| O Maria | a 2 voci | A, B |
| Quis est iste | a 2 voci | C, B |
| Adesto multitudo caelestis | a 2 voci | A, B |
| O dulcissimum Jesu convivium | a 3 voci | C, A, B |

⁵³ AGR, *Acta Capitoli Generalis Viterbii OFMConv.*, 10 giugno 1596, fol. 10. Al tempo era Generale dell'Ordine padre Maestro Filippo Gesualdi, la cui nomina fu anche frutto della volontà espressa dal Papa.

⁵⁴ Cf. SISTO REINA, *Armonia Ecclesiastica a due, tre, quattro, e cinque voci di fra Sisto Reina da Saronno Min. Con. Maestro di Musica e Organista nell'Insigne e Nobilissimo Tempio della Beata Vergine de Miracoli del Borgo di Saronno, e nella Chiesa di S. Francesco, Opera quinta*, Carlo Camagno, Milano 1656, presentazione di Robert Kendrick, introduzione e trascrizione di TITO OLIVATO, CMEF, Padova 2012.

⁵⁵ A differenza del Provincialato che veniva rinnovato ogni tre anni, il Guardianato invece era rinnovato annualmente e investiva un responsabile dell'amministrazione del Convento che doveva sovrintendere all'esattore, al depositario e allo spenditore, cioè all'economista. Per le elezioni e le qualità dei padri guardiani cf. *Constitutiones Urbanae ordinis*, cap. VIII, p. 265.

⁵⁶ Dal 13 settembre 1655 al primo maggio 1656.

⁵⁷ ASS, *Civile, confessi-musica*, cart. 8, fasc. 3, docc. 7 e 8, 13 settembre e 27 dicembre 1655.

⁵⁸ ASS, *Civile*, cart. 8, fasc. 3, doc. 6, 26 dicembre 1654.

| | | |
|---|----------|----------------|
| Venite populi | a 3 voci | C, A, B |
| Dialog. Daemonem inter angelum et hominem | a 3 voci | C, A, B |
| Gaude felix Padua | a 3 voci | C, C (T, T), B |
| Gaudeant astantes | a 3 voci | C, A, B |
| Age anima famelica | a 4 voci | C, A, T, B |
| Ad Mariam | a 4 voci | C, A, T, B |
| Transivimus per ignem | a 4 voci | C, A, T, B |
| Solemnis haec dies est | a 4 voci | C, A, T, B |
| Litanie | a 4 voci | C, A, T, B |

Il pagamento non viene corrisposto in un'unica soluzione e si aggiunge alle 240 lire⁵⁹ riconosciute dai Deputati del Santuario. Ancora l'anno successivo, Reina afferma di aver percepito tre pagamenti⁶⁰ per un totale di lire 840 «che sono a conto della officatura»⁶¹. In questo periodo l'attività musicale e compositiva è frenetica: suona alle messe, ai vesperi, il sabato alle litanie e agli altri uffici tanto nei giorni festivi quanto in quelli feriali. Infine negli anni successivi (1653-1656) compone due opere: le già citate *Armonia Ecclesiastica* (op. 5) e *Rose de' concertati odori* (op. 6) (cf. Fig. 3). La fama ricevuta con le proprie composizioni i cui committenti erano personalità di spicco ovvero nobili importanti, l'auspicio di percepire un maggiore riconoscimento economico, il desiderio di conoscere nuovi ambienti e misurarsi con nuove realtà, spingono fra Sisto a lasciare il Santuario⁶² nel 1659 per trasferirsi in Emilia fino alla morte, avvenuta probabilmente nel 1664, anno della sua ultima composizione.

Come abbiamo già visto, a seguito del trasferimento di Reina, si propone inizialmente padre Bonaventura Beretta di Saronno, già organista presso la Basilica di Sant'Antonio. Tuttavia, poco dopo, nonostante il parere favorevole dei Deputati, egli stesso rifiuta l'incarico per il quale si era dimostrato interessato. Al suo posto viene nominato il chierico Cristoforo Gatto⁶³ ponendo fine alla tradizione secolare dei minori conventuali cui per più di cento anni era stato riservato il ruolo di musicisti e organisti del Santuario.

Partito da Saronno, Reina si dirige a Bologna e in questa città, nel 1660, opera come maestro di cappella. È egli stesso a dichiararlo nella dedica dell'opera *Fiorita Corona di Melodia Celeste* (op. 7):

Fù questa una mia puoca fatica che feci l'anno passato in Bologna (e veramente dovevasi nella Madre de studij dare incominciamento a quell'Opera ch'havea à terminare in un Padre di lettere) dove essendo Maestro di Cappella

⁵⁹ ASS, *Civile*, confessi-musica, cart. 8, fasc. 3, doc. 12, 13 novembre 1658.

⁶⁰ Lire 360, poi lire 120 e infine ancora 360.

⁶¹ ASS, *Civile*, confessi-musica, cart. 8, fasc. 3, doc. 7, 13 settembre 1655.

⁶² ASS, *ibidem*, cart. 8, fasc. 3, doc. 9, 1 maggio 1656.

⁶³ Ricoprì l'incarico dal 1659 al 1668.

mentre adestrato alle battute andavo disciplinando l'altrui voci, stavo ancora componendo il modo di dare alla P[ersona] V[ostra] Reverendiss[ima] una nota breve di tutti quelli affetti, che verso di lei conservò mai sempre l'Animo mio con speranza di trovar in lei anco un respiro...⁶⁴

Ormai in Emilia, Reina si sposta da Bologna e giunge a Modena. Viene a contatto con le famiglie nobili del luogo, gli Este e i Farnese. Compone *La pace de numeri* (op. 8) e la dedica a un personaggio cui si presenta con «in mano piccolo volume»⁶⁵: Laura d'Este, ovvero Laura Martinozzi⁶⁶, una delle cosiddette Mazarinettes, cioè una delle nipoti del cardinale Mazarino. Sposa del duca Alfonso IV d'Este, Laura d'Este, nel giro di pochi mesi fra il 1661 ed il 1662, perde il figlio primogenito, il marito e l'amatissimo zio. Quindi a 23 anni ha in mano la gestione del Ducato, unico esempio al femminile. In questo suo periodo funesto, avviene l'incontro con Reina il quale, quasi a voler infondere serenità alla giovanissima duchessa, le dedica una composizione che nel titolo comprende la parola pace. All'interno dell'opera inserisce poi un sonetto a lei dedicato proprio in occasione della morte di suo marito⁶⁷. In questa raccolta è inoltre presente un componimento scritto da Marzio Erculeo⁶⁸, soprano alla corte Estense dal 1651 al 1674. Il cantore, conoscendo fra Sisto musicista e compositore, chiede di inserire un proprio componimento musicale e una propria ode in cui nei primi versi si tessono le lodi del frate saronnese⁶⁹.

Ultima opera di Reina, *La Danza delle voci*, è dedicata alla duchessa di Parma Isabella Farnese, a seguito del matrimonio per procura con Ranuccio II nel 1663. Gli sposi si vedono per la prima volta l'anno suc-

⁶⁴ SISTO REINA, *Fiorita Corona di Melodia Celeste*, Camagno, Milano 1660, dedica in data 20 settembre 1660, Piacenza.

⁶⁵ SISTO REINA, *La pace de numeri, pubblicata con l'armonia di cinque voci nel vespro del Signore, nelle laudi della Beatissima Vergine, nel Tantum ergo e nell'hinno delle Grazie*, Francesco Magni detto Gardano, Venezia 1662, dedica.

⁶⁶ Fano, 27 maggio 1639 – Roma, 19 luglio 1687.

⁶⁷ «Tocca il Trace Cantor con dita ardite/li morti nervi, e d'anima la Cetra/e col Soave, e lieto suono impetra/mitigar dell'Averno il fiero Dite./Il trifauce si prosta humile, e mite;tacion le furie, e già minus s'aresta/e sbandita la notte oscura, e tetra/trovan pace quell'ombre egre, e sparite./Della Cetra d'Orfeo fu preggio, e vanto/con pacifico suon frenar i fiumi,/che traheva da gl'occhi il crudo pianto./Il duol, o Laura, il cuor non più consumi,/e de numeri miei sia gloria intanto/de lagrime asciugiar de vostri lumi».

⁶⁸ Nasce ad Otricoli, Terni nel 1623 e muore a Modena il 5 Agosto 1706. Evirato, cantore soprano, prende i voti presso la congregazione di San Carlo a Modena. Alla corte degli Estensi si impegna nell'insegnamento del canto senza alcuna retribuzione. Con il brano inserito nell'opera ottava di Reina, si dimostra anche compositore.

⁶⁹ SISTO REINA, *La Pace de numeri*, dedica *Pregandolo unir alla sua opera il Peane Mariano*: «Già ch'a Numeri Pace e Luce e Vita/Sisto tu dai, fia con tua PACE ch'io/appaghi bel desio/ne si stimi da te l'inchiesta ardita./Visse grand'Alma e d'honor non so se viva./Acciò Maria sia duce/ch'ella Pace riceva, e Vita, e Luce/unito alla tua pace/ad onta e scorno del Tartareo Trace/a Gloria di Maria/il bel Peane Mariano sia».

cessivo a metà febbraio. Per l'occasione si organizzano feste grandiose e spettacoli musicali. È in questo periodo che Reina dà alle stampe la sua nona e ultima composizione mentre ricopre il ruolo di organista nella chiesa di San Bartolomeo a Modena. In questa opera utilizza un organico imponente che ricorda quello dei *Novelli fiori ecclesiastici*: due cori a 8 voci. Inoltre, per la prima volta, vengono introdotti due brani strumentali.

La Danza delle voci si apre con l'inno «Nunc sancte nobis» a cui seguono salmi di terza a otto voci articolati su tre sezioni del salmo 118. La prima parte inizia dal verso 33 «Legem pone mihi Domine», segue la seconda «Memor esto» e infine la terza «Bonitatem fecisti cum servo tuo Domine» tutte e tre sul quinto tono. Grosso modo della stessa ampiezza, tutte in tempo C e in stile sillabico, vennero scritte per una cerimonia solenne, verosimilmente per l'intronizzazione della duchessa Farnese. A seguire la Compieta, il Te Deum, le Litanie della Beata Vergine a otto voci, altri salmi a voce sola e a tre, le quattro antifone dedicate a Maria, una sonata piena a quattro violini e violone e, con lo stesso organico, una sinfonia piena dal titolo *La masdona* che chiude l'opera.

Dopo il 1664 si perdono le tracce di fra Sisto e si presume che muoia nello stesso anno. Il numero delle composizioni di Reina diminuisce sensibilmente dal 1659, da quando cioè parte da Saronno. Una risposta può essere ricercata nel cambio dell'editore non più Rolla o Camagno, i cui costi erano complessivamente contenuti, ma Francesco Magni detto Gardano che, molto più attento alla stampa delle note e delle parole, apporta nitidezza alla pagina e maggiore leggibilità. La scelta poi di rivolgersi a tale editore, distributore ben inserito e affidabile, gli permette di diffondere oltr'Alpe le proprie composizioni dal momento che Venezia, patria dei Gardano, era ponte di raccordo tra l'Europa e l'Italia. Un'altra soluzione rimanda alla salute di Sisto Reina. Non è un caso che l'ultima opera pervenutaci risalga al 1664, quattro anni dopo il trasferimento da Saronno, e che non riporti più nel frontespizio quanto scritto nell'opera ottava: «Organista nel / Nobilissimo Tempio di S. Bartolomeo, e Maestro / Di Capella Di S. Francesco» a Modena, ma solo la prima delle due diciture. Segno forse che le forze non gli permettevano più di ricoprire tutte e due le cariche.

Tuttavia in questo quadriennio (1660-1664), a contatto con le realtà bolognese, piacentina e modenese, si coglie tutta la maturità musicale del compositore. A Modena, in particolare, si era imposta una scuola musicale, caratterizzata da un atteggiamento aristocratico, che, oltre a Reina, annoverava Uccellini, Stradella e Colombi. Solo nelle sonate da chiesa del minore conventuale saronnese il contrappunto mantiene una solida consistenza⁷⁰.

⁷⁰ MANFRED BUKOFZER, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, Norton & Company, New York 1947, traduzione italiana Rusconi, Milano 1989, pp. 193-194.

La produzione di Sisto Reina si rivolge nello specifico alla tradizione della musica sacra lombarda del primo Seicento, in cui predominano le forme in stile concertato con il sostegno dell'organo come basso continuo. Il concertare di Reina si evolve nel tempo, passando da una amplificazione fonica di considerevole portata, con l'introduzione di due cori a otto voci, nelle opere prima e nona, a una riduzione dell'organico nelle altre composizioni, ove spiccano i testi dei mottetti per voce sola con basso continuo e violino, che – come ricorda Kendrick, – sono decisamente più ampi rispetto al repertorio lombardo a lui coevo⁷¹.

La scrittura di Reina, dallo stile imitativo (Es. 1) che ricorda a tratti arie monteverdiane, è alquanto moderna, fiorita e virtuosistica, animata dall'alternanza di passi omoritmici con sezioni contrappuntistiche (Es. 2), da numerosi cambi di tempo (Es. 3) e dal silenzio-tutti (Es. 4). La tessitura vocale si mantiene piuttosto vicina alle linee di tendenza del primo barocco e dà rilievo ai valori espressivi della parola anche attraverso fioriti melismi (Es. 5) che impegnano considerevolmente l'esecutore.

FRA SISTO REINA E LE SUORE MUSICISTE

L'Italia ha dato i natali ad un numero non ancora precisato di suore compositrici esperte nella musica e nel bel canto⁷². Ercole Bottrigari nella sua opera *Il desiderio* ne descrive la compostezza dei movimenti e la perizia nella esecuzione musicale:

voi le vedrete entrare ad una, ad una, pian piano, recandosi seco ognuna il proprio istrumento, gli strumenti tutti sono sempre ad ordine, et acordati da poter esser presi e sonati ad ogni improvviso [...]. Fattane adunque, non solamente una et due: ma molte prove; nelle quali standosi con somma obedientia, et attentione, non si mira ad altro che al buono accordo insieme, et alla unione maggiore che sia possibile⁷³.

Le agostiniane e le benedettine di Milano studiavano e praticavano musica, evidenziando doti spiccate attraverso veri e propri talenti.

⁷¹ ROBERT KENDRICK, *La musica nel Santuario*, in *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di MARIA GATTI PERER, MARINA CAVALLERA, ISAL, Milano 1996, pp. 107-116.

⁷² Raffaella Aleotti, Marieta Prioli Morisini, Sulpitia Cesis, Caterina Assandra, le novaresi Isabella Leonarda e Maria Xaveria Perucona, del Collegio di Sant'Orsola, la cremonese Corona Somenza, la bolognese Lucrezia Orsini Viziani, le monache del monastero milanese di Santa Radegonda Rosa Giacinta Badalla, Claudia Sessa, Claudia Rusca e Chiara Margherita Cozzolani. E ancora il monastero di San Vito a Ferrara è particolarmente noto per il suo «concerto grande»: 23 monache che cantano e suonano gli strumenti più vari.

⁷³ ERCOLE BOTTRIGARI, *Il desiderio; ovvero concerti di varii strumenti musicali: nel quale anco si ragiona della participatione di essi strumenti et di molte altre cose pertinenti alla musica*. Gioambattista Bellagamba, Bologna 1599, p. 48.

Le prime appartenevano al convento di Santa Maria Maddalena, le altre a quello di Santa Maria dell'Assunta. In questi monasteri si esercitavano molto e si dimostravano virtuosissime nella musica:

così ne' suoni come nel cantare e si senteno voci concorde, voli in armonia con unione di concerti di voci divine, con mescolanza de' suoni, di modo che paiono Angelici Chori, che addolciscono gli orecchi degli uditori, e vengono lodate dagli huomini intelligenti di tal virtù⁷⁴.

I monasteri femminili erano centri musicali di rilevante importanza, da dove si diffuse un numero sorprendentemente elevato di raccolte musicali a stampa pubblicate fra il 1580 circa e il 1700 che ebbero per autrici o dedicatarie delle monache, ovvero si possono in qualche modo riferire a loro. Alcune suore riescono a conciliare la vita monacale con quella musicale e le loro composizioni, unitamente alle loro biografie, rivelano che dietro le mura della clausura esiste una ricca e intensa vita musicale, una vera e propria fucina di cui è impossibile non rendersi conto.

Con particolare riferimento ai luoghi dove Reina è vissuto o passato, le suore incontrate sono state compositrici raffinate e musiciste competenti che hanno lasciato testimonianza di sé, in particolare quelle del monastero di Santa Cecilia a Como, luogo nativo della mamma Sofonisba.

In qualità di maestro di musica, oltre ad 'addestrare' i fanciulli del convento di San Francesco di Saronno – i fratini – e del Santuario, istruisce le « Muse Cantatrici », così denomina le suore per le quali scrive numerosi mottetti.

Le monache sono organiste competenti, vere e proprie esperte di musica che attirano il miglior pubblico che le sente cantare in modo angelico⁷⁵. È per questo infatti che in

quasi tutti i monasteri delle monache fanno professione di musica, così del suono di più sorte d'istrumenti musicali, come di cantare. Et in alcuni monasteri ci sono voci tanto rare, che paiono angeliche, e a sembianza di sirene allettano la nobiltà di Milano d'andargli ad udirle⁷⁶.

⁷⁴ PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano, descritta dal R.P.F. Paolo Morigi Gesuati di San Girolamo, nella quale si ha piena notizia di tutte le Reliquie notabili, Corpi Santi Milanese, edifiij di Chiese, et altri luoghi pij di questa città, Papi, Cardinali, et altri Graduati Ecclesiastici, et altri componitori milanesi, Imperatori, et altri huomini famosi nell'armi, pittori, scultori, et altri artefici; della grandezza de' milanesi, nobiltà delle loro famiglie, anticaglie, et altre cose curiose, et degne di memoria. Aggiuntovi il supplemento in questa nuova impressione del sig. Girolamo Borsieri*, Gio. Battista Bidelli, Milano 1619, p. 360.

⁷⁵ Cf. ROBERT KENDRICK, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Calderon Press, Oxford 1996, pp. 107-116.

⁷⁶ PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano divisa in sei libri. Nel primo si narra di tutti i santi e beati di patria milanese. Co'l numero e nome de' corpi santi e Reliquie notabili, Corpi Santi Milanese, Chiese, Monasteri, Hospitali e case pie, che sono nella città e diocesi di Milano. Nel secondo si descrivono tutti i Papi, Cardinali, Arcivescovi, Vescovi e prelati graduati milanesi. Nel terzo si ragiona di tutti i letterati e componitori*

La musica, oltre ad essere strumento di preghiera⁷⁷ e di diletto, costituisce un importante collegamento con la società, mai avulsa dalla realtà fosse anche claustrale, e la suora organista, in particolare, ricopre un ruolo fondamentale nel convento⁷⁸.

A differenza degli altri religiosi lombardi – pur in linea con i dettami del Concilio di Trento in ordine al disciplinamento nei conventi – l'Arcivescovo Federico Borromeo incoraggia l'uso del violino dentro la clausura e, per favorire un clima consono alle meditazioni, in più di una occasione invia materiale musicale alle suore e favorisce la musica nei monasteri⁷⁹.

Le restrizioni semmai riguardano la possibilità da parte dei maestri di musica di accedere ai conventi femminili per insegnare organo o canto. A loro è vietato accedere se non con l'*imprimatur* dei superiori⁸⁰, in linea con i dettami di San Carlo che concedeva solo ad un religioso, maestro d'organo, la possibilità di entrare nei conventi femminili per insegnare canto ad una monaca, alla presenza di altre suore⁸¹. Fra Sisto Reina gode di tale privilegio dal momento che viene a contatto con numerose suore di area lombarda, lo testimoniano le sue opere che portano alla luce nomi e incarichi di monache che altrimenti si sarebbero persi nelle pieghe del tempo.

A queste monache dedica tre opere (la quinta, la sesta e la settima) e dieci mottetti in cui si esaltano le loro doti musicali e canore. Per quanto possa sembrare sorprendente al nostro orecchio, anche la pratica di cantare le parti di basso all'ottava superiore è dimostrata per le monache che cantano musiche scritte per voci alte e basse indistintamente, attraverso la trascrizione in altra tonalità allo scopo di assecondare le voci femminili, oppure con una trascrizione di un'ottava superiore, in modo da farle interpretare dai contralti⁸².

milanesi in qualunque sorte di studi. Nel quarto si ragiona di tutti i re, Imperatori, et huomini valenti famosi nella militia dell'i stessa patria con le guerre fatte da milanesi con le altre città. Nel quinto si favella di pittori, scultori, architetti, miniatori et altri virtuosi in diverse sorti di virtù milanesi. Nel sesto leggesi le grandezze de' milanesi, la nobiltà di molte casate, la fertilità de campi, anticaglie, e quei ch'anno dominato questa città. Et altre cose degne da sapersi. Del R.P.F. Paolo Morigi, de' Giesuati di San Girolamo, Pacifico Pontio, Milano 1595, p. 189.

⁷⁷ Almeno per quanto riguarda i giorni festivi, la liturgia della messa e delle ore era cantata.

⁷⁸ MARIANGELA SEMPIO, *S. Cecilia in Como, Società e vita religiosa femminile dell'800*, in *Como e la sua storia. La città murata*, a cura di FABIO CANI, GERARDO MONIZZA, Edizione Nodo Libri, Como 1994, 6, pp. 183-187.

⁷⁹ Cf. CRAIG MONSON, *The Crannied Wall. Woman, Religion, and the Arts in Early Modern Europe*, The University of Michigan Press, Michigan 1992, pp. 214-215.

⁸⁰ È il caso di don Benedetto Re, maestro di contrappunto di Caterina Assandra presso il convento di Sant'Agata nella Lomellina.

⁸¹ ENRICO CATTANEO, *Note storiche sul canto ambrosiano*, N.E.D., Milano 1950, p. 73.

⁸² ROMANO MICHELI, *Salmi per i Vespri a tre voci in concerto: da cantarsi in diversi modi per commodità di cantori: ad uso anco de le reverende monache: con il Basso*

Fra Sisto pertanto si muove in una realtà tutt'altro che inerte e vive un mondo, quello delle monache musiciste, sempre in fermento e in continuo esercizio. Con l'idea di risolvere il problema della mancanza di voci maschili, le monache fanno uso di strumenti non necessariamente consentiti dai superiori e non poche preferiscono eseguire le linee del basso con il trombone⁸³.

Reina dedica la sua opera settima *Fiorita Corona di Melodia Celeste* alla suora Manzoli del monastero di San Giovanni Battista a Bologna⁸⁴, luogo in cui nel 1600 le monache avevano chiesto alla congregazione romana dei vescovi di prendere lezioni di trombone citando fra le virtù dello strumento, quella di aver placato l'animo a una suora « maleficiata et indemoniata »⁸⁵. Richiesta respinta, ma sessant'anni dopo fra Sisto compone *Fiorita Corona* contenente tra l'altro il mottetto d'apertura *De profundis* per voce sola e due cornetti. Si ricorda che nello stesso anno Maurizio Cazzati elimina i cornetti dall'organico – i suonatori erano sempre meno e sempre meno capaci – e li sostituisce con i violini, più agevoli da suonare. Reina è in controtendenza perché all'interno del monastero sa di incontrare strumentiste di alto livello capaci di suonare diversi strumenti a fiato tra cui appunto i cornetti.

Benedettine, agostiniane, domenicane e orsoline, sono le suore incontrate dal frate saronnese. All'ordine delle benedettine appartengono la cantatrice Ginevra Francesca Carcano del monastero di Santa Maria in Cantù, l'organista Deglia Maria Ciceri del monastero di Santa Margherita in Como e un'altra cantatrice, Prassede Catterina Lodi, del monastero di San Vittore in Meda a cui Reina dedica rispettivamente *Sacramentum magnum Deum*, *Surgite Laeti*, entrambi mottetti a 8 voci e *O anima nimis constans* a 3.

Nell'ordine delle agostiniane si annoverano la cantatrice Candida Aurelia Archinta e l'organista Candida Maria Campi del monastero di Sant'Ambrogio a Cantù a cui fra Sisto dedica rispettivamente il mottetto a voce sola con due violini *Cara Vulnera Christi* e *Surge filia Sion* a 3 voci. All'ordine delle domenicane invece appartengono le organiste Erminia Catterina Manzoli del monastero di San Giovanni Battista a Bologna a cui Reina intitola l'opera settima *Fiorita Corona* e Ottavia Fran-

continuo per l'Organo. Libro secondo, opera terza, Gardano, appresso Bartolomeo Magni, Venezia 1615. Nell'introduzione alle sue due raccolte di salmi a tre voci (1610 e 1615), vengono impartiti diversi suggerimenti di prassi esecutiva, compresa la possibile utilizzazione di un organico di « Due Soprani & Alto, cantando nel Basso un'ottava più alta, ad uso delle Reverende Monache ».

⁸³ CANDACE SMITH, *Fra Sisto Reina e la musica delle monache*, foglio allegato al cd *Fiorita Corona di Melodia Celeste*, in TITO OLIVATO, *Vita e musica*.

⁸⁴ Cf. SISTO REINA, *Fiorita corona di melodia celeste a una, due, tre e quattro voci con instrumenti*, Giovanni Francesco & fratelli Camagno Camagno, Milano 1660, presentazione di PIERO MIOLI, introduzione e trascrizione di TITO OLIVATO, CMF, Padova 2008.

⁸⁵ SMITH, *ibidem*.

cesca Caldera del monastero di Santa Maria Annunziata delle Vergini della Vittabbia di Milano per la quale scrive il mottetto a 3 *Quarens dilectum*. L'ordine delle angeliche vede tra le altre la nobile Rosa Antonia Torriana del monastero di Santa Cecilia di Como a cui il frate dedica l'opera sesta *Rose de' Concertati odori*. L'ordine delle orsoline, molto attivo in campo musicale, è praticamente l'unico in Italia non soggetto alle rigide leggi della clausura e Reina può incontrare con maggiore facilità la suora Giovanna Antonia Cingarda, «cantatrice graziosissima», nel monastero di San Gerolamo di Vimercate e dedicarle il mottetto per voce sola *Obstupescite Redempti*.

LE OPERE DI REINA NEI REPERTORI DELLE CAPPELLE MUSICALI

Le composizioni di fra Sisto riscuotono apprezzamento quando ancora l'autore è in vita e, dopo la sua scomparsa, ammirazione e interesse non accennano a diminuire. L'attesta l'acquisto di sue raccolte da parte di alcune cappelle musicali che del compositore saronnese mettono in repertorio o singoli brani o l'opera nella sua completezza.

Nelle opere a stampa di Reina, talvolta si incontrano alcuni interventi manoscritti. Cambi di parole come *miserere nobis* in vece di *dona nobis pacem*, o *parce nobis* al posto di *dona nobis pacem* e viceversa, integrazioni o cancellazioni di misure – ben presenti nell'opera prima *Novelli fiori* (cf. Fig. 7), e nella quarta *Marsyae et Apollini* (cf. Fig. 4) –, inserimenti di alterazioni e di numerica nel basso continuo nella terza opera, *Armonicae Cantiones* (cf. Fig. 5), e soprattutto nella nona composizione *La Danza delle voci* (cf. Fig. 6). Frasi aggiunte sul frontespizio come nel caso della terza opera e della quinta, *Armonia Ecclesiastica*, inducono a pensare alla prassi esecutiva delle cattedrali, dei monasteri e più in generale delle cappelle musicali.

Copie delle opere di Reina si trovano a Trento, a Venezia, a Bologna, a Modena, ma anche a Londra, a Breslavia, a Vienna, segno che le sue musiche godettero di una discreta diffusione in Italia e in alcune regioni d'oltr'Alpe, per lo più cattoliche.

Presso il seminario di Lucca troviamo la raccolta *La pace dei numeri* (op. 8) (cf. Fig. 9), acquistata probabilmente intorno al XVII secolo, periodo in cui le spese per i libri di musica continuano frequenti, soprattutto per quanto attiene alla cattedrale di San Martino il cui fondo archivistico è ricco di esemplari e la cui Cappella musicale era molto attiva fin dalla nascita del Seminario.

La cattedrale di Como, noto centro di musica liturgica, conserva invece *Armonia Ecclesiastica* (op. 5) e la parte dell'alto dell'opera sesta *Rose de' concertati odori*, unico esemplare ad oggi sopravvissuto.

Altre indicazioni vengono da Asti ove, nel 1690, i canonici registrano con grande precisione i titoli che compongono il fondo della cappella musicale. Si può subito notare che dal punto di vista vocale – in tale fondo – prevalgono opere a stampa di area lombarda tra cui

due di Sisto Reina. La *Cappella puerorum* astense diretta dal maestro Brumia ha in repertorio del minore conventuale saronnese l'opera terza *Armonicae Cantiones* e l'opera quinta *Armonia Ecclesiastica*. Entrambi gli esemplari riportano l'iscrizione «Est capellae puerorum Cathedralis Astensis» (cf. Fig. 8), e probabilmente indicano anche l'eseguitività dei salmi che impiegano voci alte.

Ma le opere di Reina venivano eseguite dalle cappelle musicali non solo in Italia, ma anche nella vicina Svizzera. Le parti superstiti della terza e della quinta opera sono presenti nell'archivio del monastero benedettino di Einsiedeln e rimandano ad un rapporto privilegiato tra la Svizzera e Milano. A tale proposito, Collarile ricorda che i monaci di Einsiedeln avevano la residenza a Bellinzona con tanto di scuola annessa, e la trasmissione delle opere a stampa e manoscritte era frequente e il panorama assai ricco⁸⁶.

Oltremodo interessante l'inventario presente nella collegiata di San Michele a Beromünster⁸⁷ (Canton Lucerna). Intorno al 1696 il maestro di cappella ad interim Bernard Späni, inizia a compilare un volume dal titolo *Bonus ordo musicus*, un lavoro che lo impegnerà per diversi anni. Anche se le opere in parte sono andate perdute, l'inventario è un documento prezioso per quanto concerne la trasmissione e ricezione di musica italiana – e in particolare lombarda – a Nord delle Alpi. Di fra Sisto sono presenti la seconda opera *Sacri Conventus Musici*, la diffusissima quinta *Armonia ecclesiastica* e un manoscritto dell'opera prima. Possiamo ipotizzare che ogni brano elencato nell'inventario fosse considerato eseguibile presso la canonica, anche perché il bibliotecario di Beromünster associa ai singoli mottetti le destinazioni liturgiche, proponendo tali indicazioni a fianco dell'organico.

⁸⁶ LUIGI COLLARILE, *Bellinzona, 1675-1852. Considerazioni sulla circolazione e ricezione di musica italiana nei conventi benedettini della Svizzera interna*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft» 30 (2010), pp. 117-161.

⁸⁷ Cf. CLAUDIO BACCIAGALUPPI, *Edizioni musicali italiane in alcuni inventari storici svizzeri (1622-1761)*, in *Fonti Musicali Italiane*, 17, (2012), LIM, Lucca 2013, pp. 59-84. Il volume *Bonus ordo musicus* è tripartito razionalmente. La prima parte dell'inventario consiste in una descrizione bibliografica dei volumi. La seconda è uno schema topografico della collocazione degli scaffali nell'armadio. La terza parte e più ampia è quella che Bacciagaluppi chiama «una descrizione analitico-sistematica» dell'intera collezione, ossia uno spoglio di ogni fonte in possesso dei canonici secondo il genere musicale, all'interno del genere musicale, secondo la destinazione liturgica (la festa più appropriata), e all'interno della destinazione liturgica secondo l'organico.

BIBLIOGRAFIA

I. Studi e fonti

- CLAUDIO BACCIAGALUPPI, *Edizioni musicali italiane in alcuni inventari storici svizzeri (1622-1761)*, in *Fonti Musicali Italiane*, 17 (2012), LIM, Lucca 2013.
- FRANCESCO BELLAZZI, *Liber primus Sacrorum concentuum à 3, 4 et 6 vocibus ... (1620)*; edizione moderna con introduzione e trascrizione di CARLO RAMELLA, Centro Studi Antoniani (Corpus Musicum Franciscanum OFMConv.), Padova 2012.
- BONAVENTURA BERETTA, *Clio sacra Davidicos psalmos vespertinis: horis adscriptos notis musicis decantans*, Vincenti, Venezia 1635, edizione moderna con introduzione di TITO OLIVATO, revisione di ROBERTO DE THIERRY, trascrizione di IVANO BETTIN, Centro Studi Antoniani (Corpus Musicum Franciscanum OFMConv.), Padova 2010.
- ERCOLE BOTTRIGARI, *Il desiderio; ovvero De' concerti di varii strumenti musicali: Nel quale anco si ragiona della partecipazione di essi strumenti et di molte altre cose pertinenti alla musica*. Gioambattista Bellagamba, Bologna 1599.
- MANFRED BUKOFZER, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, Norton & Company, New York 1947, traduzione italiana Rusconi, Milano 1989.
- ENRICO CATTANEO, *Note storiche sul canto ambrosiano*, N.E.D., Milano 1950.
- SUZANNE CLERCX, *Le baroque et la musique, essais d'esthétique musicale*, Editions de la librairie Encyclopédique, Bruxelles 1948.
- LUIGI COLLARILE, *Milano - Einsiedeln via Bellinzona (1675 1852): circolazione e recezione di musica italiana nei monasteri benedettini della Svizzera interna*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», 30 (2010), pp. 117-161.
- Como e la sua storia. La città murata*, a cura di FABIO CANI, GERARDO MONIZZA, Edizione Nodo Libri, Como, 6, 1994.
- Constitutiones Urbanae ordinis fratrum minorum, S. Francisci Conventualium cum Apostolicae Sedis Decretis*, Venetiis, MDCCXLI, riedizione dell'originale del 1628.
- Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno* a cura di MARIA GATTI PERER, MARINA CAVALLERA, ISAL, Milano 1996.
- ROBERT KENDRICK, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Calderon Press, Oxford 1996.
- La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di SERGIO MARTINOTTI, Vita e Pensiero, Milano 2000.
- ROMANO MICHELI, *Salmi per i Vesperi a tre voci in concerto: da cantarsi in diversi modi per commodità di cantori: ad uso anco de le reverende monache: con il Basso continuo per l'Organo. Libro secondo, opera terza*, Gardano, appresso Bartolomeo Magni, Venezia 1615.
- CRAIG MONSON, *The Crannied Wall. Woman, Religion, and the Arts in Early Modern Europe*, The University of Michigan Press, Michigan 1992.
- GUNTER MORCHE, *Sisto Reina*, «Die Musik in Geschichte und Gegenwart. [MGG] Personenteil», Bärenreiter-Verlag, Kassel 2005, 13, coll. 1502-1503.
- PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano divisa in sei libri*, Gio. Battista Bidelli, Milano 1619.
- TITO OLIVATO, *Vita e musica del minore conventuale fra Sisto Reina di Saronno. Espressione del barocco padano*, Società Storica Saronnese, Saronno 2007.
- SISTO REINA, *Fiorita corona di melodia celeste a una, due, tre e quattro voci con*

- instrumenti, Giovanni Francesco & fratelli Camagni, Milano 1660*, presentazione di PIERO MIOLI, introduzione e trascrizione di TITO OLIVATO, Centro Studi Antoniani (Corpus Musicum Franciscanum OFMConv.), Padova 2008.
- SISTO REINA, *Armonia Ecclesiastica a due, tre, quattro, e cinque voci di fra Sisto Reina da Saronno Min. Con. Maestro di Musica e Organista nell'Insigne e Nobilissimo Tempio della Beata Vergine de Miracoli del Borgo di Saronno, e nella Chiesa di S. Francesco, Opera quinta, Carlo Camagno, Milano 1656*, presentazione di Robert Kendrick, introduzione e trascrizione di TITO OLIVATO, Centro Studi Antoniani (Corpus Musicum Franciscanum OFMConv.), Padova 2012.
- SISTO REINA, *La pace de numeri, pubblicata con l'armonia di cinque voci nel vespro del Signore, nelle laudi della Beatissima Vergine, nel Tantum ergo e nell'hinno delle Grazie*, Francesco Magni detto Gardano, Venezia 1662.
- GIANFRANCO SCOTTI, MARIO LONGATTI, *Cognomi e famiglie delle province di Como e di Lecco*, Edizione La Provincia, Como 1997.
- CANDACE SMITH, *Fra Sisto Reina e la musica delle monache*, foglio allegato a cd *Fiorita Corona di Melodia Celeste*, in TITO OLIVATO, *Vita e musica*.
- ANDREA SPIRITI, ANNAMARIA AMBROSIONI, ENRICA ROSSI, LUIGI PELLEGRINI, *San Francesco di Saronno nella storia e nell'arte*, ISAL, Milano 1992.
- DANIELE TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*, LIM, Lucca 2004.
- EGIDIO TRABATTONI, *Messe, Motetti, Magnificat... Letanie a 4, 5 e 6 voci, Milano 1625*, introduzione e trascrizione di IVANO BETTIN, Centro Studi Antoniani (Corpus Musicum Franciscanum OFMConv.), Padova 2007.
- EGIDIO TRABATTONI, *Liber secundus Missarum, Motectorum, Magnificat, Litaniae... a 4 voci, Milano 1628*, introduzione e trascrizione di IVANO BETTIN, Centro Studi Antoniani (Corpus Musicum Franciscanum OFMConv.), Padova 2008.
- EGIDIO TRABATTONI, *Concerti a 2, 3, e 4 voci. Libro secondo di Egidio Trabattone organista nella Collegiata di San Vittore nel borgo di Varese. Opera quarta. Venezia 1629*, introduzione e trascrizione di IVANO BETTIN, Centro Studi Antoniani (Corpus Musicum Franciscanum OFMConv.), Padova 2009.
- EGIDIO TRABATTONI, *Egidio Trabattone, Messa e Salmi, con le letanie della Madonna a cinque voci di Egidio Trabattone organista nella chiesa maggiore di San Vittore nel borgo di Seregno. Opera sesta. Milano 1638*, introduzione e trascrizione di IVANO BETTIN, Centro Studi Antoniani (Corpus Musicum Franciscanum OFMConv.), Padova 2010.
- EGIDIO TRABATTONI, *Il quarto libro de' concerti a due, tre, quattro e cinque voci con due Messe e Magnificat a 4 e 5 di Egidio Trabattone. Opera settima. Milano, 1642*, introduzione e trascrizione di IVANO BETTIN, Centro Studi Antoniani (Corpus Musicum Franciscanum OFMConv.), Padova 2012.

II. DOCUMENTI D'ARCHIVIO

Archivio Generale di Roma:

Acta Capitulo Generali Viterbii, 10 giugno 1596.

Archivio Storico del Santuario Saronno:

ALUIGI SANPIETRO, *Libro dove sono descritti tutti li beni immobili, censi, legati, obligationi, fontioni, fabbriche et cose notabili occorse d'anno in anno in questa chiesa et fabbrica della Madona S.ma de miracoli del borgo di Saronno raccolti da me P. Aluigi San Pietro, nativo di detto Borgo, et residente in detta chiesa,*

con molta fatica et diligentia a gloria di N. S. et della gloriosissima Vergine Maria et di S. Anna mea advocata come anche per memoria de posterì et questo anno 1651.

Cart. 7, fasc. 3, doc. 12, 7 febbraio 1636.

Civile, cart. 8, 1654.

Civile, confessi-musica, 1655.

Civile, confessi-musica, 1656.

Civile, confessi-musica, 1658.

Ecclesiastica, Affari religiosi, 1546.

Giornale di cassa, 1557-1567.

Libro Mastro, 1557-1566.

Libro Mastro, 1593-1609.

Libro Mastro, 1627-1646.

Libro Mastro, 1635-1646.

Libro delle Ordinazioni, 1627-1646.

Libro delle Ordinazioni, 1647-1694.

Libro delle Spese, 1565-1576.

Archivio Storico Diocesano di Milano:

Archivio Parrocchiale Santo Stefano Maggiore, registro dei matrimoni, 1575-1621.

Archivio Parrocchiale Santo Stefano Maggiore, registro dei battesimi, 1610-1624.

Archivio di Stato di Milano:

Fondo Notarile n. 29777, Filippo q. Giobatta Visconti (22.3.1641 - 21.10.1643).

Acque parte Antica N. 278 - Lago di Gavirate.

Archivio di Stato di Padova:

Sant'Antonio Confessore, 1669.

Figura 1 - BONAVENTURA BERETTA, *Clio sacra Davidicos*, Venezia, 1635: frontespizio.

T E N O R E
CLIO SACRA
 DAVIDICOS PSALMOS
 V E S P E R T I N I S
 Horis adscriptos
 Notis Muscis decantans
 QVOS VIRO OPPRIME
 R. P. Fratri
FRANCISCO ZANOTTO
 Patauino Ordinis Min. Con. Sacræ Theologiæ Doctori, & Prouinciæ D. Antonii
 Min. Prouinciali Vigilant. s. n. o. Integerrimo Optimo.
 D I C A N D O S
 R. P. Fratri
BONAVENTURÆ
BERETTÆ
 Saronensi eiusdem Ord. Muscis Magistro, & in Antoniano Templo Organico. Suggestit.



IN VENETIA, B
 Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXV.

Figura 2 - AGOSTINO VANZOGGIO, *Il Pastor Pan*, Milano 1650: frontespizio.



Figura 3 - SISTO REINA, *Rose de concertati odori*, Milano 1656: frontespizio.

ALTO.

R O S E
DE CONCERTATI ODORI

Colte nel giardino delle Mule Cantatrici
DA FRA SISTO REYNA

Da Sarone Min. Con. Maestro di Musica, & Organista nell'Ingr.
& nobilissimo Tempio della B.^{na} Vergine de Miracoli del Borgo
di Sarone, & nella Chiesa di S. Francesco.

ANIMANDO.

Una, Due, Tre, Quattro voci à i loro armonici liquori :

GERMOGLIO SESTO
pontato alla luce

Sotto al Nome dell'Illustrissima Signora Sor:
ROSA ANTONIA TORRIANA
Monaca Professa nel Nobilissimo Monastero di Santa
Cecilia di Como.



IN MILAMO, Per Gio. Francesco, & fratelli Camagni Stampatori
vicino la Chiesa della Rosa. MDC. LVI. Con lic. de' Sup.

Figura 4 - Op. 4 *Marsyae et Apollini.*



Figura 5 - Op. 3 *Armonicae Cantiones.*



Figura 6 - Op. 9 *La danza delle voci.*



Figura 7 - Op. 1 *Novelli fiori.*



Figura 8 - Su entrambi i frontespizi si legge manoscritto «Est capella puerorum Cathedralis Astensis».



Figura 9 - SISTO REINA, *La pace de numeri*, Venezia 1662: frontespizio.

Violino Primo

LA PACE DE NVMERI

PVBLICATA

Con l'Armonia di Cinque Voci

Nel Vespro del Signore nelle Laudi della Beatissima Vergine,
nel Tantum ergo, e nell'Hinno delle Grazie

DA

FRA SISTO REINA Min: Con: Organista nel
Nobilissimo Tempio di S. Bortolomeo, e Maestro
Di Capella Di S. Francesco.

Opera Ottava.

D. D. D.

MA RA

ALLA SER. SIG. LAVRA D'ESTE

DVCHESSA DI MODONA REGGIO & c.

Il Peane Mariano

Ad Instanza del Sig. D. Marzio Erculeo
Musico Del Serenissimo Di Modona

D'Incerto Autore.

Sez. MUSICALE
Biblioteca del Seminario
LUCCA

IN VENETIAM. DC. LXII. Apresso Francesco Magni detto Gardano G

Es. 1 **Stile imitativo**

Domine ad adiuvandam a 5, op. 5

Canto I
Do - mi - ne Do - mi - ne Do - mi - ne Do - mi -

Canto II
Do - mi - ne Do - mi - ne Do - mi - ne

Alto
Do - mi - ne Do - mi - ne

Tenore
Do - mi - ne Do - mi -

Basso
Do - mi - ne Do - mi -

Organo

5
ne Do - mi - ne ad a - diu -
Do - mi - ne ad a - diu -
Do - mi - ne Do - mi - ne
ne Do - mi - ne
mi - ne Do - mi - ne ad a - diu - van - dum me fe - sti - na.

9
van - dum me fe - sti - na Do - mi - ne Do -
van - dum me fe - sti - na Do - mi - ne Do -
Do - mi - ne
Do - mi - ne Do -
mi - ne Do - mi - ne Do - mi -

168

C I
vi-ve ria-ta, vi-ve a-ria-ta, sur-ge au-di be-a-ta e-ris,

C II
vi-ve ria-ta, vi-ve a-ria-ta, sur-ge au-di be-a-ta e-ris,

B
Sur-ge au-di be-a-ta e-ris,

Org
#

Dixit a 5, op.5

Canto I
Di-xit Do-mi-nus di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o

Canto II
Di-xit Do-mi-nus di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o

Alto
Di-xit Do-mi-nus di-xit Do-mi-nus Do-mi-no

Tenore
Di-xit Do-mi-nus di-xit Do-mi-nus Do-mi-no

Basso
Di-xit Do-mi-nus di-xit Do-mi-nus Do-mi-no

Organo

Magnificat a 5, op.5

Canto I
Ma-gni-fi-cat Ma-gni-fi-cat a-ni-ma a-ni-ma a-ni-ma me-a a-ni-ma a-ni-ma

Canto II
Ma-gni-fi-cat Ma-gni-fi-cat a-ni-ma a-ni-ma a-ni-ma me-a

Alto
Ma-gni-fi-cat Ma-gni-fi-cat

Tenore
Ma-gni-fi-cat Ma-gni-fi-cat

Basso
Ma-gni-fi-cat Ma-gni-fi-cat a-ni-ma

Organo
Ma

Audite populi a 3, op.7

96 *Allegro*

C
A
B
Org

Ce-de, ce - de do - lo - ri si non ce - dis a -
Ce-de, ce - de do - lo - ri si non ce - dis a - mo - ri,
Ce-de, [cæde] do - lo - ri si non ce - dis a - mo - ri, ce - de, ce - de do -

Ecce relucet a 3, op. 7

9
12

A
T
B
Org

es. Splen - - - -
es. Splen - - - - det,
Splen - - - - det a - mi - ca di - es a - mi - ca di -
det a - mi - ca di - es splen - - - -
splen - - - - det a - mi - ca di - es
es Splen - - - - det a - mi - ca di -

Es. 2 Omoritmia e contrappunto

Amantes cernite a 5, op. 7

16

C Spon - surꝫ lae - turn in - spi - ci - te, lae - turn in - spi - ci - te, lae - turn in - spi - ci - te fi - de - les Spon - surꝫ fi - de -

A Spon - surꝫ lae - turn in - spi - ci - te lae - turn in - spi - ci - te lae - turn in - spi - ci - te fi - de - les Spon - surꝫ fi - de -

T Spon - surꝫ lae - turn in - spi - ci - te, lae - turn in - spi - ci - te, lae - turn in - spi - ci - te fi - de - les Spon - surꝫ fi - de -

B Spon - surꝫ lae - turn in - spi - ci - te, lae - turn in - spi - ci - te, lae - turn in - spi - ci - te fi - de - les Spon - surꝫ fi - de -

Org 16 Spon - surꝫ lae - turn in - spi - ci - te, [lae - turn in - spi - ci - te, lae - turn in - spi - ci - te] fi - de - les Spon - surꝫ fi - de -

21

C les Spon - surꝫ hic pan - dit bra - chi - a dul - ce - ri - di - li - gi - te,

A les Spon - surꝫ

T les Spon - surꝫ hic pan - dit bra - chi - a dul - ce - ri - di -

B les Spon - surꝫ

Org 21 les Spon - surꝫ

23

C hic do - nat o - scu - la ad Spon - surꝫ cur - ri - te er - go ac - ce - di - te, er - go ac -

A hic do - nat o - scu - la ad Spon - surꝫ cur - ri - te er - go ac - ce - di - te, er - go ac -

T li - gi - te pro - mit - tit gau - di - a er - go ac - ce - di - te, er - go ac -

B hic do - nat o - scu - la ad Spon - surꝫ cur - ri - te er - go ac - ce - di - te, er - go ac -

Org 23 hic do - nat o - scu - la ad Spon - surꝫ cur - ri - te er - go ac - ce - di - te, er - go ac -

Dormis anima a 3, op. 7

178

C I
a - ta e - ris, sur - ge au - di be - a - ta e - ris, be - a - ta e - ris.

C II
a - ta e - ris, sur - ge au - di be - a - ta e - ris, be - a - ta e - ris.

B
a - ta e - ris, sur - ge au - di be - a - ta e - ris, be - a - ta e - ris. Au - di Ie - sum, vi - ve

Org
b #

183

C I
Au - di Ie - sum, vi - ve, ca - ra, que - ro vi - tam, no - lo mor - tem,

C II
Au - di Ie - sum, vi - ve, ca - ra, que - ro vi - tam, no - lo

B
ca - ra, que - ro vi - tam, no - lo, mor - tem, que - ro vi - tam, no - lo

Org

Amantes cernite a 4, op. 7

11

C
sum. A - man - tes cer - ni - te fe - sti - ve Ie - sum, lae - tum in - spi - ci - te, lae - tum in - spi - ci - te fi - de - les

A
sum. A - man - tes cer - ni - te fe - sti - ve Ie - sum, lae - tum in - spi - ci - te, lae - tum in - spi - ci - te fi - de - les

T
A - man - tes cer - ni - te fe - sti - ve Ie - sum, lae - tum in - spi - ci - te, lae - tum in - spi - ci - te fi - de - les

B
A - man - tes cer - ni - te fe - sti - ve Ie - sum, lae - tum in - spi - ci - te, lae - tum in - spi - ci - te fi - de - les

Org
11 A - man - tes cer - ni - te fe - sti - ve Ie - sum, lae - tum in - spi - ci - te, lae - tum in - spi - ci - te fi - de - les

16

C Spon - sum, lae - tum in - spi - ci - te, lae - tum in - spi - ci - te, lae - tum in - spi - ci - te fi - de - les Spon - sum, fi - de -

A Spon - sum, lae - tum in - spi - ci - te lae - tum in - spi - ci - te lae - tum in - spi - ci - te fi - de - les Spon - sum, fi - de -

T Spon - sum, lae - tum in - spi - ci - te, lae - tum in - spi - ci - te, lae - tum in - spi - ci - te fi - de - les Spon - sum, fi - de -

B Spon - sum, lae - tum in - spi - ci - te, lae - tum in - spi - ci - te, lae - tum in - spi - ci - te] fi - de - les Spon - sum, fi - de -

Org 16 Spon - sum, lae - tum in - spi - ci - te, [lae - tum in - spi - ci - te, lae - tum in - spi - ci - te] fi - de - les Spon - sum, fi - de -

21

C les Spon - sum, hic pan - dit bra - chi - a dul - cem di - li - gi - te,

A les Spon - sum,

T les Spon - sum, hic pan - dit bra - chi - a dul - cem di -

B les Spon - sum,

Org 21 les Spon - sum,

25

C hic do - nat_ o - scu - la ad Spon - sum eux - ni - te er - go ac - ce - di - te, er - go ac -

A hic do - nat_ o - scu - la ad Spon - sum eux - ni - te er - go ac - ce - di - te, er - go ac -

T li - gi - te pro - mit - tit gau - di - a er - go ac - ce - di - te, er - go ac -

B hic do - nat_ o - scu - la ad Spon - sum eux - ni - te er - go ac - ce - di - te, er - go ac -

Org 25 hic do - nat_ o - scu - la ad Spon - sum eux - ni - te er - go ac - ce - di - te, er - go ac -

Es. 3 Cambi di tempo

Quae est ista a 3 voci, op. 7

Canto

Basso I

Basso II

Organo

Quae est i-sta, quae est i-sta quae a - soen-dit de hac val-le de hac val-le mu-bes vol -

7

C

B I

B II

Org

laris?

Est Ma - ri - a si - ne la - be iam Con - oe - pta si - ne

5

6

C

B I

B II

Org

Quae est i-sta, quae est i-sta quae pro - gre - di-tur qua - si -

la - be iam Con - oe - pta.

9

13

C

B I

B II

Org

Stel - la?

Est Ma - ri - a si - ne la - be iarn Cre - a - ta iarn Cre - a -

17

C

B I

B II

Org

Quae est i - sta, quae est i - sta si - ne la - be sic for - ma - ta?

ta.

20

C

B I

B II

Org

Si est Vir - go eue

Est Ma - ri - a Vir - go Spon - sa Ma - ter De - i Ma - ter De - i.

25

C

B I

Spon-sa? Quae Vir-go et Ma-ter? Quae Ma-ter, et non Mu-li-er? At-que Mu-li-er

B II

Org

29

C

B I

quae si-ne la-be sit Con - ce - pta?

B II

Ah, [ah,] ah ne-scis di - vi - na dum quae-ro - lu -

Org

6 7

35

C

B I

B II

ma - na i - gno - ras_ Cae - le - sti - a dum vi - des Tër - re - - -

Org

35

Florere rosae a 3, op. 7

Canto

Flo - re - re ro - sae

Alto

Flo - re - re ro - sae

Basso

Flo - re - re ro - sae ce - - pe - runt re - gi -

Organo

5

C

Flo - re - re ro - sae ce - pe - runt re - gi -

A

Flo - re - re ro - sae ce - pe - runt re - gi -

B

ae Flo - re - re ro - sae

Org

9

C

ae re - ga - lem pom - pam re - ga - lem pom - pam ar - ri - pi - a -

A

ae re - ga - lem pom - pam re - ga - lem pom - pam ar - ri - pi - a -

B

re - ga - lem pom - pam re - ga - lem pom - pam ar - ri - pi - a -

Org

#

13

C
mus, haec vi-am lac-te-am mo-strant in

A
mus, haec vi-am lac-te-am mo-strant in

B
mus, o-do-rem li-li-ae spar-gunt in cla-cteam,

Org

32

C
hoc fe-stum gra-ti-ae Hy-ble-os fru-ctus por-tat in

A
hoc fe-stum gra-ti-ae Hy-ble-os fru-ctus por-tat in

B
hoc fae-stum gra-ti-ae Hy-ble-os fru-ctus por-tat in

Org

36

C
o-re, ut hy-blam im-pi-mat in cor-de dul-cem. Mor-ta-les

A
o-re, ut hy-blam im-pi-mat in cor-de dul-cem. Mor-ta-les

B
o-re, ut hy-blam im-pi-mat in cor-de dul-cem.

Org

Es. 4 Silenzio-tutti*Sij sbandito il peccato a 3 voci e due violini, op.7*

Violino I

Violino II

Canto

Basso I

Basso II

Organo

76 #

6

Vln I

Vln II

C

B I

B II

Org

6

b b

Sij sban-di-to il pec-ca-to, sij la col-pa og-gi fu-ga-oe, la na-tu-ra

Sij sban-di-to il pec-ca-to, sij la col-pa og-gi fu-ga-oe, la na-tu-ra

Sij sban-di-to il pec-ca-to, sij la col-pa og-gi fu-ga-oe, la na-tu-ra

an-cor men-da-oe, ch'in Ma-ri-a non fu re-a-to non fu re-a-to

an-cor men-da-oe, ch'in Ma-ri-a non fu re-a-to non fu re-a-to

an-cor men-da-oe, ch'in Ma-ri-a non fu re-a-to non fu re-a-to

Per ima loca a 3 voci, op. 7

105

C I
um - phet ae - ter - no Ma - ni - a ae - ter - no Ma - ni - a ae - ter - no Ma - ni - a

C II
um - phet ae - ter - no Ma - ni - a ae - ter - no Ma - ni - a ae - ter - no Ma - ni - a

B
105 um - phet ae - ter - no Ma - ni - a ae - ter - no Ma - ni - a ae - ter - no Ma - ni - a

Org

#

Detailed description: This musical score is for a three-voice setting. It features three vocal parts: C I (Cantata I), C II (Cantata II), and B (Bass). The lyrics are 'um - phet ae - ter - no Ma - ni - a ae - ter - no Ma - ni - a ae - ter - no Ma - ni - a'. The score includes an organ part (Org) and a key signature of one sharp (F#). The measure number 105 is indicated at the start of the piece.

Regina coelitum a 4 voci, op. 7

30

C
pi - a, per te lae - tox, ò Ma - ri - a, per te Cae - li pa - tet por - ta curri sit

A
pi - a, per te lae - tox, ò Ma - ri - a, per te Cae - li pa - tet por - ta curri sit

T
pi - a, per te lae - tox, ò Ma - ri - a, per te Cae - li pa - tet por - ta curri sit

B
pi - a, per te lae - tox, ò Ma - ri - a, per te Cae - li pa - tet por - ta curri sit

Org

#

Detailed description: This musical score is for a four-voice setting. It features four vocal parts: C (Cantata), A (Alto), T (Tenore), and B (Basso). The lyrics are 'pi - a, per te lae - tox, ò Ma - ri - a, per te Cae - li pa - tet por - ta curri sit'. The score includes an organ part (Org) and a key signature of two sharps (F# and C#). The measure number 30 is indicated at the start of the piece.

Laudate pueri a 3, op. 5

11

da - te lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num. Sit no - men Do - mi - ni

da - te lau - da - te lau - da - te Sit no - men Do - mi - ni be - ne -

da - te [lau - da - te] [lau - da - te] sit no - men Do - mi - ni be - ne -

#

Detailed description: This musical score is for a three-voice setting. It features three vocal parts: a soprano part, an alto part, and a bass part. The lyrics are 'da - te lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num. Sit no - men Do - mi - ni' and 'da - te lau - da - te lau - da - te Sit no - men Do - mi - ni be - ne -'. The score includes an organ part (Org) and a key signature of one sharp (F#). The measure number 11 is indicated at the start of the piece.

Dormi anima a 3, op.7

186

C I
no - lo mor-tem, no - lo mor-tem, no-lo, no-lo mor - tem, no-lo, no-lo mor - - - tem.

C II
mor-tem, no - lo mor-tem, no - lo mor-tem, no-lo, no-lo mor - tem, no-lo, no - lo mor - tem.

B
mor-tem no - lo, mor-tem, no - lo, mor-tem, no-lo, no-lo mor - tem, no-lo, no - lo mor - tem.

Org

190

C I
Sur-ge, sur-ge, [sur-ge,] vi-ve, vi-ve, vi-ve, sur-ge, sur-ge, ul-tra non dor-mi, ul-tra non

C II
Sur-ge, sur-ge, sur-ge, vi-ve, vi-ve, vi-ve, sur-ge, sur-ge, ul-tra non dor-mi, ul-tra non

B
Sur-ge, sur-ge, sur-ge, vi-ve, vi-ve, vi-ve, sur-ge, sur-ge, ul-tra non dor-mi, ul-tra non

Org

193

C I
dor-mi, non, non, non, non, non, non, non, non dor - mi, non, non, non, non, non,

C II
dor-mi, non, non, non, non, non, non, non, non dor - mi, non, non, non, non, non,

B
dor-mi, non, non, non, non, non, non, non, non, non, non, non, dor - mi, non,

Org

Es. 5 Fioriti Melismi*Ferte blandos a 2, op. 7*

C I
te. ○ - - - - -

C II
te.] ○ - - - - -

Org

37
C I
o fe-lix, fe-lix di-es to-ti ter-ra-num or-bi

C II
o fe-lix, fe-lix di-es to-ti ter-ra-num or-bi

Org

60
C I
ca-ra gra-ta iu-cun-da. ○ - - - - -

C II
ca-ra gra-ta iu-cun-da. ○ - - - - -

Org

64
C I
o ○ fe-stum fau-stum. Au-lae to-ti su-per-nae-cla-rum dul-ce se-cun-dum

C II
o ○ fe-stum fau-stum Au-lae to-ti su-per-nae-cla-rum

Org

Pati pro Christo a voce sola, op. 3

Canto

lu - tis prae - - - - -

Organo

C

Org

C

ti - um

Org

De profundis a voce sola e due cornetti, op. 7

Corn I

Corn II

B

Org

65

e - - - - -

68

Corn I

Corn II

B

Org

68 #

e - - - - - ae. Si i - ni - qui - ta - tes ob-ser-

229

Corn I

Corn II

B

Org

o - - ri - a Glo - - o - -

232

Corn I

Corn II

B

Org

ri - a Glori - a Glo - ri - a Pa - tri et - - - -

236

Corn I

Corn II

B

Org

— Spi - ri - tu - i San - - - -

SUMMARY

Saronno, a real breeding ground for musicians for more than a century, created cantors, choirmasters, organists and composers who were the most well-known figures in the Baroque period in the North of Italy.

During the XVI century young students used to be initiated into music in San Francesco friary, a gorgeous location in Saronno, and consequently, an official *Schola cantorum*, which had contacts with Duomo of Milan and with the principal convents, was founded.

About 1550 – among conventual minor monk in charge of musical lessons – Ludovico and Arcangelo from Pontremoli distinguished themselves by their professionalism and ability, qualities inherited afterwards by the organists Bonaventura Campo and Sisto Campo. From 1600, Saronno could boast valuable members such as Bonaventura Beretta, Agostino Vanzoglio and the most remarkable, Sisto Reina, who sent to press their compositions.

Reina was choirmasters from 1659 and organist in the Sanctuary of «Beata Vergine dei Miracoli» from 1648 to 1659; after that he worked in Bologna, Piacenza, Modena, sending nine different compositions to print. There were also nobles, duchesses and earls among his clients. Sisto Reina's style is characterized by concerted pieces, sustained by the organ; he seldom uses violins, cellos and cornets. We notice that his compositions are quite long with a large use of different movements and enriched by demanding melismas.

Finally, he also acted as a spokesman for the first part of 1600, focusing on themes which embody different texts through notes.

Keywords: Felice Antonio Arconati, Bonaventura Beretta, magister musices, melismi, Pontremoli, Santuario di Saronno, Sisto Reina, stile imitativo, suore, Agostino Vanzoglio.

LICIA MARI

**VALERIO BONA 'PREFETTO DELLA MUSICA'
NEL CONVENTO DI SAN FERMO MAGGIORE
A VERONA (CA 1614-POST 1619)**

La permanenza a Verona di Valerio Bona rappresenta – molto probabilmente – l'ultima tappa della sua vita. Nato a Brescia tra il 1560 e il 1570, il musicista fu attivo in diverse cappelle musicali del Nord Italia, ma le sue vicende terrene rivelano ancora alcuni punti privi di riscontri documentari. Ad esempio, la sua presenza a Padova nel 1590 come cantore nella basilica di S. Antonio e come allievo di Costanzo Porta si fonda solo su notizie biografiche incerte, non su inequivocabili fonti archivistiche¹. Una conferma del suo rapporto con Sant'Antonio è rappresentata dalla pubblicazione, sempre nel 1590, delle *Litaniae et aliae laudes B. Mariae Virginis, nec non divorum Francisci, ac Antonii patavini. Quatuor vocibus concinendae* (Milano, F. ed eredi S. Tini), dedicato però al *praetor* di Domodossola. In quest'opera Bona si dichiara bresciano e francescano Conventuale.

Ricordo in sintesi i principali incarichi del musicista²:

1591: a Vercelli come cantore e successivamente, nel 1592, come maestro di cappella a S. Francesco;

1596: maestro della musica a S. Francesco in Milano;

1599: maestro della musica in S. Salvatore di Monferrato;

1601: maestro di cappella del duomo di Mondovì;

1611: a Brescia in S. Francesco come organista, ma si dichiara maestro della musica nel frontespizio della *Messa e Vespro a quattro cori* [...] (G. Vincenti, Venezia 1611)³;

¹ SIGISMONDO DA VENEZIA, *Biografia serafica degli uomini illustri che fiorirono nel francescano istituto per santità, dottrina e dignità fino a nostri giorni*, tip. G. B. Merlo, Venezia 1846, pp. 510-511.

² Per i dati principali rimando a fonti note, come: «The New Grove Dictionary of Music and Musicians». Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrel, Mcmillan, London, 2001, Vol. II (nella versione digitale, www.oxfordmusiconline.com); «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti» (DEUMM), diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1985-1990, *Le Biografie*, vol. I; «Dizionario Biografico degli Italiani», Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. 11 (1969).

³ Per alcune indicazioni sul musicista nella città lombarda: CATERINA ANDROLETTI,

1613/1614: prefetto del coro e della musica in S. Fermo a Verona; in questo periodo dovrebbe avere avuto relazioni con l'Accademia Filarmonica.

Non si hanno più sue notizie dopo la pubblicazione nel 1619 degli *Otto ordini di Letanie della Madonna che si cantano ogni Sabato nella Santa casa di Loreto, Concertate a doi Chori, con le sue Sinfonie inanzi [...]* (Venezia, G. Vincenti).

Il bresciano Leonardo Cozzando esalta non solo le capacità di Bona come compositore, ma anche le sue abilità vocali. Lo si può leggere nel paragrafo contenuto nella prima edizione della sua opera dedicata a personaggi cittadini illustri:

Valerio Bona dell'Ordine dei Conventuali di S. Francesco meritò assai non solo vivente per l'eccellenza della sua voce, e del suo canto; ma già passato all'etere dell'immortalità con le dotte sue composizioni. Servì un tempo per maestro di Capella nella Cattedrale di Vercelli, e del Mondovino, et acquistossi meriti non punto volgari di fama honorata con la buontà de suoi costumi, e con la multiplicità dell'opre ch'egli publicò, e fece communi al Mondo. Abbiamo, godiamo del suo ingegno, *Canzoni a sei*, stampate in Venezia per Alessandro Vincenti alla Pigna; *Pietosi affetti*, del medesimo, stampati, come sopra; *Messe a 16, e quattro Cori*, stampate come sopra; *Motetti a due* stampati in Venezia presso Bartolamio Magni nella stamperia del Gardano; *Messe, Motetti a otto*, stampati come sopra; *Lamentazioni a 4*, stampate in Venezia, come sopra. Fiorì circa il 1619⁴.

Prima di addentrarci negli anni veronesi di Bona, penso sia utile analizzare brevemente la storia e l'importanza del Convento di San Fermo Maggiore in Verona.

La chiesa è stata basilica paleocristiana retta dal clero secolare fino al sec. XI, quando giunsero i benedettini. Si ha infatti notizia della loro presenza, probabilmente da circa 90 anni, nel 1084, con l'elezione dell'abate secondo la regola benedettina. Dovrebbe essere quindi opera dei monaci la ricostruzione della chiesa avvenuta nel 1065, con la struttura – ancora oggi presente – in due piani. L'aula inferiore viene probabilmente pensata in funzione della custodia delle reliquie dei santi martiri Fermo e Rustico, quindi può essere considerata come una cripta. Nel 1232 i francescani, che risiedevano in un altro convento presso San Francesco al Corso⁵, a causa dell'esiguo numero di benedettini presenti, chiedono ufficialmente di potersi trasferire in San Fermo. Ma al di là di queste ragioni, i francescani desiderano avere un luogo prestigioso all'interno delle mura cittadine e diventare i custodi del culto dei due martiri, molto avvertito in città.

SILVANA GIORDANI, *Attività e figure musicali nella chiesa di San Francesco d'Assisi in Brescia*, in *Musica e devozioni nella chiesa di S. Francesco d'Assisi a Brescia*, Padri Conventuali di S. Francesco, Brescia 1983, pp. 21-54: 37-41.

⁴ LEONARDO COZZANDO (servita, 1620-1702), *Della Libreria Bresciana [...]* Parte prima, G. M. Rizzardi, Brescia 1685, pp. 313-314.

⁵ Via del Pontiere, eretto nel 1230.

Nel 1248 il papa invita il vescovo di Verona a procedere allo scambio, ma senza risultato. Nel 1256 il pontefice ribadisce il suo pensiero, ma solo nel 1260, dopo che i sei benedettini si ritirano a San Fermo minore⁶, i frati Conventuali entrano in San Fermo Maggiore. I benedettini, però, sollevano nuove questioni, definitivamente risolte solo nel 1312.

Comunque i francescani, a partire dal 1260, iniziano ad avere rappresentanti che si alternano con il clero secolare sul seggio vescovile e occupano cariche inquisitoriali in accordo con il governo cittadino, segni evidenti della loro cresciuta importanza nella vita sociale veronese. Nel corso del XIII secolo i francescani ristrutturano la basilica, soprattutto la chiesa superiore. Durante i lavori usano come chiesa l'inferiore, aprendo un'entrata dal chiostro⁷ e, in seguito, anche un accesso dalla strada, indipendente dal convento. I lavori intensi continuano nel secolo successivo, con ampliamenti interni e rifacimento della facciata, grazie anche alle offerte di Guglielmo da Castelbarco, consigliere e amico di Cangrande della Scala e più volte pretore di Verona.

La chiesa inferiore rimane sempre aperta anche dopo la ristrutturazione di quella superiore e i francescani la prediligono per la recita delle Ore e per cantare ogni venerdì la messa.

Nei secoli XV e XVI importanti famiglie di Verona, così come artigiani (fabbri, falegnami) e compagnie laiche erigono cappelle, altari e monumenti funebri. Insigne tra tutti, il mausoleo Brenzoni: in una cornice rettangolare Pisanello affresca, insieme a Nanni di Bartolo la celebre *Annunciazione* (1426 circa)⁸.

Quindi si può affermare che, all'arrivo di Bona, la basilica di San Fermo Maggiore rappresenti una delle chiese importanti della città⁹, in

⁶ Vicino al ponte Aleardi, dove sono stati martirizzati i santi Fermo e Rustico.

⁷ Chiusa in seguito ai restauri successivi alla seconda guerra mondiale.

⁸ Riguardo a chiesa e convento, oltre all'ormai classico piccolo testo di CARLA PEREZ POMPEI, *La Chiesa di San Fermo Maggiore*, Edizioni di «Vita Veronese», Verona 1954, si ricorda il più recente volume *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa a Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304-2004)*, a cura di PAOLO GOLINELLI, CATERINA GEMMA BREZZONI, Parrocchia di San Fermo Maggiore in Verona, 2004, in particolare i saggi di GIUSEPPE VEDOVATO, *La presenza benedettina a San Fermo Maggiore (inizio secolo XI-1260)*, pp. 95-107; di GIUSEPPINA DE SANDRE GASPARINI, *Il convento di San Fermo tra Duecento e primo Quattrocento*, pp. 109-121; di FRANCESCO VECCHIATO, *San Fermo in età moderna*, pp. 131-161; di GIANPAOLO TREVISAN, *L'architettura (secoli XI-XIV)*, pp. 169-183.

⁹ Nel 1757 San Fermo subisce molti danni da un'inondazione; nel 1797-1798 il convento viene privato progressivamente dei beni che nel 1806 passano allo Stato; nel 1807 i Frati si trasferiscono nel convento di S. Maria della Scala (che i Serviti avevano lasciato per andare al convento vicentino di monte Berico, e che i Francescani lasceranno a loro volta nel 1965 per stabilirsi presso il Convento del Cuore Immacolato di Maria) e la chiesa diviene parrocchia diocesana.

Nell'Ottocento inondazioni e calamità naturali portano altri dissesti alla struttura che, nel Novecento, subisce ulteriori danni durante la seconda guerra mondiale. Al termine del conflitto si iniziano i lavori di restauro interno ed esterno che terminano nei primi anni '60.

relazione con le istituzioni che contribuiscono a promuovere una vivace vita culturale: l'Accademia Filarmonica, la cappella del Duomo (organisti e maestri di cappella in comune con l'Accademia), le scuole accoltiati, il ridotto del conte Bevilacqua¹⁰.

Si possono ricordare altri due episodi per arricchire il contesto: il primo rimanda ad una Capitolo, svoltosi tra aprile e maggio 1539 presso il Convento di San Fermo, nel quale intervenne fra Ruffino da Assisi, musicista importante nella pratica del coro spezzato¹¹; il secondo fa riferimento ad Adriano Banchieri che, nelle sue *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bologna, eredi di G. Rossi, 1609) cita una sua messa eseguita nel 1607 in Santa Maria in Organo, con quattro cori, violini, cembali, organo, liuti, chitarroni, tromboni, fornendo interessanti indicazioni di prassi esecutiva¹².

Purtroppo ciò che resta dell'archivio di San Fermo è assai scarso di informazioni di nostro interesse. Così bisogna proprio cercare tra le pieghe, anche tra le piccole cose, per far emergere un quadro che riesca quantomeno orientativo¹³.

In questa prospettiva, una prima notizia interessante è che l'Accademia Filarmonica, ancora nei primi anni del 1600, non era nella sede odierna vicino a piazza Bra, ma, nei vari cambi di case in affitto, si trovava in Stradone San Fermo, vicino alla Chiesa. La ricorrenza del primo maggio, celebrata con messa solenne, banchetto e feste (invitando vescovo, rettori e nobili della città), aveva dunque come riferimento la chiesa di San Fermo, come ci testimonia un documento del primo maggio 1610, in cui si parla di celebrazione cantata dai primi musicisti della città e da tre voci elette forestiere¹⁴. Un altro documento

¹⁰ Per un quadro sulla città veneta: MAURIZIO PADOAN, *La musica nel Duomo di Verona negli anni 1590-1630*, in *Musicology without Frontiers. Essays in Honour of Stanislav Tuksar*, a cura di IVANO CAVALLINI, HENRY WHITE, Croatian Musicological Society, Zagreb 2010, pp. 67-96.

¹¹ ENRICO PAGANUZZI, *Medioevo e Rinascimento*, Cap. IV (*Il Cinquecento*), in *La Musica a Verona*, Banca Mutua Popolare di Verona, Verona 1976, pp. 3-216: 120 e GIANCARLO ROSTIROLLA, *Musicisti umbri nella Cappella Giulia di San Pietro in Vaticano dalle origini all'inizio del Seicento. Con una nota sul magistero padovano di fra Rufino Cecchi Bartolucci di Assisi*, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Perugia, *Arte e Musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento - Atti del XII Convegno di Studi Umbri*, Gubbio-Gualdo Tadino 1979, Centro di Studi Umbri-Casa di Sant'Ubaldo in Gubbio 1981, pp. 115-147: 128.

¹² Ricordo che interessanti considerazioni in merito si trovano in RODOBALDO TIBALDI, *La musica sacra italiana del XVII secolo: riflessioni e considerazioni su alcune recenti edizioni moderne*, «Polifonie», 1 (2001), pp. 133-162: 147-148.

¹³ I registri dei defunti partono dal 1630, dunque non è stata possibile neppure una verifica sulla data di morte di Bona.

¹⁴ Accademia Filarmonica di Verona, *Atti*, vol. n. 42, cc. 158v.-159r, in INGA MAI GROOTE, *Musik in italienischen Akademien Studien zur institutionellen Musikpflege 1543-1666*, «Analecta Musicologica», 39 (2007), p. 34, http://www.dhi-roma.it/fileadmin/user_upload/pdf-dateien/Online-publikationen/Groote/Analecta_Musicologica_bd_39.pdf (25.04.2013).

del 1 maggio 1614¹⁵ cita una messa solenne cantata e alcuni concerti successivi, a cui parteciparono i famosi cantori del duca di Mantova (Francesco Rasi, Francesco Dognazzi, Giovanni Battista Sacchi). Purtroppo Bona non compare mai, anche se vediamo come si continui a festeggiare il I maggio in S. Fermo ad esempio nel 1622, 1624, nel 1625, nel 1627, e nel 1629 (spesso con contributi di musicisti mantovani). In questa serie di occorrenze festive, particolare rilievo dovette assumere la messa solenne celebrata in Duomo il I maggio 1616 con Stefano Bernardi nel ruolo di maestro di cappella e «le migliori voci della città»¹⁶. Dato l'alto profilo professionale di Bona possiamo supporre che abbia partecipato, ma non ho trovato testimonianze in merito.

Pure i registri di spese di San Fermo sono avari di indicazioni: ho trovato solo che nel 1615 un «P. fra Valerio» fece da tramite per il pagamento della quota per gli alimenti al novizio «Tommaso». Un novizio che, dal confronto con un altro documento, risulta essere «Tommaso Calegari da Brescia»: trattandosi di un giovane di tale provenienza, forse Valerio è il nostro frate¹⁷.

Ho potuto vedere, per gli anni di interesse, che si pagano dei cantori aggiuntivi per la festa di San Francesco (quattro nel 1614, poi il numero non è specificato). Inoltre si gratifica un organista anche con premi oltre al salario, ma l'organista, quando viene nominato, è Giovanni Battista degli /di Scolari. Sappiamo altresì che nel 1612 – dopo il rifacimento del 1560 ad opera di Giovanni Cipri e del figlio Paolo da Ferrara – risultano presenti due organi accomodati da Giovanni Bertè/Berti da Brentonico (Verona)¹⁸. In altri documenti del 1613 e del 1614 si accenna all'organo grande¹⁹. Infine, in alcune scritture, sono riportati i nomi di diversi novizi.

Tra questi – ecco un'altra traccia – compare nel 1613 un fratino «Castagna»²⁰; dalla ricerca nei registri di Anagrafe (Stati delle anime) risulta nel 1614 un figlio di Cesare Castagna, notaio «stimato», quale monaco a San Fermo²¹. Nel 1614 Bona pubblica *Sei canzoni italiane da*

¹⁵ PAGANUZZI, *Medioevo*, p. 208.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 209-210.

¹⁷ Verona, Archivio di Stato, Archivio di San Fermo Maggiore (d'ora in avanti: ASVr, SF), *Registro* 44 di entrate e uscite (1615), c. 47 per il pagamento di L. 162-15 tramite fra Valerio; *Registro* 43 (1614), cc. 40v-41 per il pagamento della medesima cifra per lo stesso scopo a favore di «Tomaso da Brescia» da parte del padre «Tommaso Calegar».

¹⁸ LUCIANO ROGNINI, *Organi e Organari a Verona*, in *La Musica a Verona*, pp. 427-486: 440 e 446; ENRICO GIRARDI, *Gli organi della città di Verona*, Edizioni Paoline, Alba 1968, pp. 11-14.

¹⁹ ASVr, SF, *Registro* 42 (1613), c. 88v e *Registro* 43 (1614), c. 82: pagamenti a chi «alza gli folli all'organo grande».

²⁰ ASVr, SF, *Registro* 42, c. 46v (*Intrada dell'Alimenti de' Fratini che stanno a donzena*): il «fratino Castagna» paga per un anno L. 162-15.

²¹ ASVr, SF, Anagrafe, *Registro* 297 (1614), n. 4: «Cesar Castanea, Notarius, filius

sonare, concertate a doi Chori in echo, facilissime [...], Venezia, G. Vincenti, dedicate a Cesare Castagna (si è conservata solo la parte di basso per l'organo).

La dedica è molto significativa, si legge infatti che Bona, oltre al solito ossequio, vuol rassicurare

dei progressi che fa fra Raffaele suo figliolo, da me, oltre le lettere, et disciplina regolare, allevato e istruito assieme con gli altri, anco nella musica. Vostra Signoria dunque accetti questi pochi frutti musicali, raccolti dall'ingegno mio sterile, per introduzione del figlio suo al violino, quali a lei manifesteranno la realtà mia, et degnandosi potrà ella tal volta gustare nella nostra Accademia²².

Il ruolo e i compiti di Bona – prefetto del coro e della musica – sembrano così meglio specificati; si può pensare che la citazione di un mandato di pagamento nella cappella del Duomo di Verona per la Pentecoste del 1625, ove compare un certo «Padre da San Fermo col Violino»²³, si riferisca a lui. L'utilizzo dello strumento è testimoniato in Cattedrale, ma San Fermo risulterebbe inserita nel contesto delle pratiche esecutive del momento.

Attraverso il prossimo dedicatario, si arriva all'opera che poi vorrei prendere in esame, anche perché risulta l'unica giunta completa di questo periodo veronese²⁴, e una delle rare integrali della produzione conosciuta del frate bresciano. Si tratta di un lavoro pubblicato da Bona nel 1616: *Lamentationi della Settimana Santa con i Benedictus et Miserere per ciascun giorno. Et un Motetto del S. Sepolcro co'l versetto, et sua oratione. Commode per le semplici voci, et per li Istromenti. Con il Basso Continuo per il Clavicembalo Concertate a doi Chori uguali* (Venezia, G. Vincenti). La dedica a *P. Maestro Evangelista Monti da Monte Novo predicatore celeberrimo di Santa Chiesa*²⁵, è indirizzata ad una personalità, padre Evangelista Monti, la cui presenza nel 1615 a Verona è accer-

Bartholomei (...) Un altro figliolo andato monico in S. Fermo con obbligo che sia pagato ducati 45 all'anno». Castagna è definito «estimato» nel Registro 298.

²² Si possono rintracciare le composizioni di Valerio Bona, con relative dediche, tavole, note ai lettori, fonti in *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Opere dei singoli autori*, a cura di MARIELLA SALA, ERNESTO MELI, Olschki, Firenze 1992 e in *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa nei secoli XVI e XVII. Opere in Antologie*, a cura di RUGGERO DEL SILENZIO, Olschki, Firenze 2002.

²³ PADOAN, *La musica*, p. 79, n. 60: Biblioteca Capitolare del Duomo di Verona, *Libro dell'entrata et spesa della Mensa degli Accoliti* 504 (1624-1625), c. 40v.

²⁴ Ricordo che, sia delle *Sei canzoni italiane da sonare [...] a doi chori* del 1614, che degli *Otto ordini di Letanie della Madonna [...] a doi chori* del 1619 si è conservata solo la parte del basso per l'organo (*Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani*, schede n. 44, pp. 105-106 e n. 46, pp. 108-109).

²⁵ *Ibidem*, scheda 45, pp. 106-108. L'opera si compone di nove fascicoli: CATB (I coro), CATB (II coro), Basso per sonar.

tata dai pagamenti per l'ospitalità che si collocano in aprile (Pasqua), in settembre e per l'Avvento²⁶.

I tempi sono coerenti con un passo della dedica, in cui Bona scrive:

La dottrina della sua Predicatione [...] il gusto che ella ha sempre mostrato havere delli miei Concerti musicali, mentre che questo mese d'Ottobrio prossimo passato ha sermoneggiato per l'Oratione del Santissimo Sacramento, e [...] predicato l'Advento nella nostra chiesa di S. Fermo in Verona, m'hanno talmente inchinato alla di lei devotione, che non può la lingua mia, nelle occorrenze, tacere le sue lodi, [...]. Presento dunque a Vostra Paternità molto Reverenda queste mie Lamentationi, da me cantate et concertate a doi Chori.

Nondimeno al di là di questi rilievi che attengono alla dedica, di notevole interesse risulta l'avvertimento *Ai cortesi lettori*:

Queste Lamentationi si possono cantare anco senza instrumenti, con voci semplici, che faranno buona riuscita.

Se saranno accompagnate da instrumenti, o in tutto, o in parte, sarà meglio. Et quando piacesse al Maestro di Capella di far sonare li instrumenti, & far cantare una voce sola, qual si voglia per choro, si sentiranno le parole perfettamente essendo le pause communi.

Non ho voluto poi trasportar nel basso continuo, quelle che vanno sonate alla quarta o quinta bassa, per lasciar l'Organista in libertà di sonar come più li gradirà, & anco, perché in tal caso, se piacesse al Maestro di Capella, di farle sonar in tono, lo possa fare, che facendo poi cantar qualche parte il basso riuscirà un baritone, o tenore, il tenore contralto, il contralto un sopranetto.

Sulla base di queste indicazioni si può procedere ad analizzare l'opera. Una prima questione che emerge è la possibilità di far cantare una voce per coro: in questo modo si crea un duetto di soli, accompagnato da strumenti. Quali? Il basso continuo è dichiaratamente per clavicembalo²⁷, quindi questo fa supporre che si tratti della famiglia delle viole da braccio. Avendo questi brani una struttura varia, con un dialogo tra i cori generalmente di eguale importanza, se restano solo due voci, si crea una composizione che potrebbe avvicinarsi all'idea di monodia accompagnata. La scelta delle voci da estrapolare da ogni coro non pone particolari difficoltà in quanto ciascun gruppo procede prevalentemente con omoritmia interna.

Sono tutte questioni che rivestono un'indiscutibile rilevanza. Lo attestano gli studi che con siffatti argomenti si sono cimentati già da tempo, a partire dalle analisi su Giovan Francesco Capello e le sue *Lamentationi, Benedictus e Miserere [...] concertate a cinque voci et istrumenti a beneplacito* (Verona, A. Tamo, 1612), nelle quali emergono novità di

²⁶ ASVr, SF, Registo 44, cc. 61v, 64v-65, 80v.

²⁷ Su quasi tutte le pagine del *Basso per sonar* è riportata l'indicazione «Clavicembalo Basso Continuo».

scrittura, come l'uso di solisti e la presenza di ritornelli strumentali, o l'ampio cromatismo. In questo quadro, non vanno poi dimenticate le indicazioni fornite da compositori come Emilio de' Cavalieri, le cui *Lamentazioni* (manoscritto O.31 della Biblioteca Vallicelliana di Roma, ultimo decennio del XVI secolo) propongono passi solistici e tratti compositivi a volte monodici²⁸.

In tale direzione, pare opportuno considerare una lettera al duca di Mantova di Vincenzo Galilei del 13 marzo 1582²⁹ in cui, dopo aver ricordato l'invio di copia del suo *Dialogo [della musica antica et della moderna]*, Firenze, G. Marescotti, 1581] egli parla delle sue *Lamentazioni* (purtroppo perdute) a voce sola:

hora ho dato fine di mettere in musica i Responsi et le Lamentationi, composte però secondo l'uso degli antichi Greci, che (...) osservarono (...) il far ragionare un solo cantando, et non tanti nell'istesso tempo come oggi (contr'ogni dovere) si costuma. La qual mia musica, per quello ne giudicano quello che sino ad ora l'hanno udita, non è priva di quello affetto, nel qual lamentandosi, o orando il profeta Hyeremia, cercava indurre gli ascoltatori. (...) mi sarebbe di somma gratia e favore fargliele insieme con altre mie ne' prossimi giorni santi (o quando più a lei piacesse) (...) vedendo accordate le mie speculazioni del Dialogo sopranominato con l'atto pratico.

Non è stato possibile finora trovare conferma dell'esecuzione o meno di tali opere a Mantova, però la lettera rappresenta una testimonianza della circolazione delle nuove idee, delle quali la corte gonzaghesca era uno dei centri di diffusione nel Nord Italia.

Riguardo all'uso del clavicembalo, Rodolfo Baroncini, analizzando i cicli di *Lamentazioni* e *Responsori* dell'inizio del secolo XVII, nota come tale strumento sia scelto dai compositori stessi³⁰. Ritene una fonda-

²⁸ Un'ampia disamina e numerose indicazioni bibliografiche sono contenute in RODOLFO BARONCINI, *L'Ufficio delle Tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell'Italia settentrionale tra Cinque e Seicento*, «Recercare», 17 (2005), pp. 72-133. Tra le varie citazioni presenti nel testo si vedano almeno MURRAY C. BRADSHAW, *Cavalieri and early monody* «Journal of the American Musicological Society», IX (1991), pp. 238-253; JEFFREY KURTZMAN, *Giovanni Francesco Capello: an avant-gardist of the early seventeenth century*, «Musica Disciplina», XXXI (1977), pp. 154-182 e RODOBALDO TIBALDI, *Strumenti e forme strumentali nella musica sacra a Brescia nel primo Seicento: le Lamentazioni e i Motetti e dialoghi di Giovanni Francesco Capello*, in *Luteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento* Atti del Convegno (Salò, 1990), vol. II, a cura di ROSA CAFIERO, MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1992, pp. 237-295.

²⁹ Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 1112, fasc. XLVI, c. 483. La lettera si trova schedata nell'archivio informatico *Herla* (www.capitalespettacolo.it) con la segnatura C7838.

³⁰ BARONCINI, *L'Ufficio*, p. 95: la tabella proposta da Baroncini, che consente una visione rapida delle opere considerate, comprende le *Lamentazioni* di G. F. Capello (1612), A. Burlini (1614), V. Bona (1616), A. Mogavero (1623), i *Responsori* di F. Milleville (1624) e *Threni Ieremiae* di G. B. Rossi (1628).

mentale chiave interpretativa l'avvertimento che compare nella *Partitura* per il clavicembalo delle *Lamentazioni* di Antonio Mogavero (Venezia, A. Vincenti, 1623), in cui, per raggiungere la *suavitas* necessaria al tipo di composizione, si propongono, insieme a questo strumento, sei viole da gamba, una tiorba o un liuto, raccomandando che le voci non soverchino tale sonorità, la più adatta – secondo Baroncini – alla simbologia legata alla musica delle Tenebre³¹. Su questa base sostiene quindi che anche le *Lamentazioni* di Giovan Francesco Capello, che non portano alcuna indicazione di strumento per la *Partitura*, siano da intendersi per clavicembalo³².

Tale conclusione mi pare troppo perentoria. Non è da escludere, infatti, la possibilità di utilizzare anche un positivo, o un organo di legno, specie se pensiamo all'organico sistemato in una cantoria di chiesa retta da secolari, come suggerisce anche la dedica di Capello al Reverendo Bocco, mansionario del Duomo di Brescia.

Nel caso di Bona, l'indicazione del clavicembalo certamente si adatta al carattere delle *Lamentazioni*, inoltre molto probabilmente implica un contesto, qual era la chiesa inferiore (senza organo)³³, ove i frati erano sollecitati a vivere un momento meditativo, peraltro caratterizzato – in questa circostanza – dalla presenza del padre predicatore Evangelista Monti, amante della musica. Infine si possono ricordare sia le disposizioni conciliari che ribadiscono l'esclusione dell'organo nel periodo quaresimale, sia la maggiore facilità intonativa del clavicembalo con gli archi, specie se si tratta di violino e della famiglia delle viole da braccio. Anche i dedicatari possono avere un loro peso nel collocare le *Lamentazioni* in un preciso ambito: quelle del rodigino Antonio Burlini del 1614, con la dedica al Procuratore Generale olivetano, ci fanno rimanere nel medesimo ordine monastico del compositore di Rovigo; quelle di Antonio Mogavero del 1623 suggeriscono il contatto con un ambiente elevato e 'privato': quello del Cardinale Ferdinando d'Austria. A tal proposito lo stesso Baroncini sottolinea come in quest'ultima opera venga concesso molto spazio allo stile imitativo e anche alla tecnica canonica, estendendo l'intonazione di un versetto a diverse battute e rendendo meno comprensibile il testo³⁴.

I testi delle *Lamentazioni* di Bona riprendono il tridentino *Officium Hebdomadae Sanctae* (1589)³⁵. Il mottetto per il Santo Sepolcro si confi-

³¹ *Ibidem*, pp. 90-92.

³² *Ibidem*, p. 96.

³³ Sono ricordati organi solo nella chiesa superiore: vedi nota 18.

³⁴ BARONCINI, *L'Ufficio*, p. 110.

³⁵ Interessanti tabelle sulle scelte testuali sia nelle fonti liturgiche che in quelle musicali nel Nord Italia sono contenute in JOHN BETTLEY, *La 'composizione lacrimosa': Musical Style e Text Selection in North Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century*, «Journal of the Royal Musical Association», 118/2 (1993), pp. 167-202: 170-175.

gura invece come un centone ispirato a fonti liturgiche, ma rielaborato per modificarne la destinazione liturgica³⁶. Così infatti recita:

Corde et animo Christo canamus gloriam in his sacris solemnibus praecepsi Salvatoris nostri sepulchri.

Omni in unum congregati collaudemus Dominum nostrum Iesum Christum in his sacris solemnibus praecepsi Salvatoris nostri sepulchri.

Iesu Christe Filii Dei vivi³⁷, miserere nobis³⁸.

Il primo verso concorda con l'antifona cantata come «antifona ad cantica»³⁹ delle lodi per la festa della Natività di Maria (8 settembre) e con il primo verso del responsorio «Cum iucunditate nativitate beatae Mariae celebremus»⁴⁰ del notturno della medesima festa: «Corde et animo Christo canamus gloriam in hac sacra sollemnitate praecepsae Genetricis dei Mariae».

Le parole «in his sacris solemnibus praecepsi Salvatoris nostri sepulchri» (come anche la chiusa del brano) non sono rintracciabili in fonti liturgico-musicali e appaiono un adattamento al tema del mottetto. Esse si ripetono nel verso successivo, come un ritornello: nello stesso modo è trattata la musica, con un breve scambio di linee melodiche tra Canto I e Canto II nella prima esposizione delle parole «in his sacris solemnibus».

Per quanto riguarda il riferimento a «Omni in unum congregati», il richiamo più immediato è al responsorio *Dum complerentur dies Pentecostes erant omnes*⁴¹ di Pentecoste. L'assonanza conferisce al testo un richiamo allo Spirito Santo e alla vita, che proietta il momento del Sepolcro nella luce pasquale e dà ancora maggiore spessore alla successiva lode a Cristo⁴².

Al fine di meglio chiarire l'articolazione delle *Lamentazioni* di Bona, ritengo opportuno proporre una tabella con le indicazioni principali dei vari brani. Tra parentesi vengono riportati il libro e i versetti relativi ad ogni *Lamentazione*:

³⁶ DANIELE TORELLI, «Ecce dedi verba mea in ore tuo»: *fonti liturgiche e non nei testi del mottetto seicentesco*, in *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, a cura di FEDERICA NARDACCI, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 2010, pp. 679-704. Ringrazio Daniele Torelli per il prezioso aiuto e le interessanti osservazioni riguardo al testo del mottetto, anche in relazione alla sua veste musicale.

³⁷ Su corda di recita per terze parallele di Canto I e II.

³⁸ Riprende il contrappunto.

³⁹ *Corpus Antiphonalium Officii* [CAO], a cura di RENÉ-JEAN HESBERT e RENÉ PREVOST, Herder, Roma 1963-1979, 1931.

⁴⁰ CAO 6370.

⁴¹ CAO 6536.

⁴² Senza pretendere di effettuare un'analisi teologica, avverto in queste scelte testuali la formazione religiosa del compositore.

| | |
|---|---|
| Giovedì Santo | |
| <i>I lezione</i> (I, 1-5) – II tono | Apertura solenne, a otto voci; i versetti vengono trattati sia con l'alternanza che con l'unione dei due cori. |
| <i>II lezione</i> (I, 6-9) chiavi acute (un bemolle in chiave, anche il clavicembalo presenta la chiave di baritono) | A otto in contrappunto con passaggi tra un coro e l'altro. |
| <i>III lezione</i> (I, 10-14) – VIII tono | Predilezione per l'alternanza tra i due cori, in evidenza nel noto testo «O vos omnes». |
| <i>Benedictus</i> – I tono | A otto in contrappunto con passaggi tra un coro e l'altro. |
| <i>Miserere</i> – II tono | Falsobordone nei due cori alternati e finale a otto (sempre in falsobordone). |
| Venerdì Santo | |
| <i>I lezione</i> (II, 8-11) – I tono | A otto in contrappunto con passaggi tra un coro e l'altro. |
| <i>II lezione</i> (II, 12-15) chiavi acute – III tono (anche il clavicembalo presenta la chiave di baritono) | A otto in contrappunto con passaggi tra un coro e l'altro. |
| <i>III lezione</i> (III, 1-9) – IV tono | A otto in contrappunto con passaggi tra un coro e l'altro. |
| <i>Benedictus</i> – I tono | <i>Spezzato</i> a versetti alternati tra i due cori: I coro: I versetto in contrappunto II coro: II versetto in contrappunto A partire da III e IV versetto: i due cori si alternano in falsobordone (un poco più fiorito il I coro del II) Finale a 8 (in contrappunto). |
| <i>Miserere</i> – IV tono | In falsobordone a versetti alternati tra i due cori, senza finale a otto voci. |
| Sabato Santo | |
| <i>I lezione</i> (III, 22-30) – VI tono | A otto in contrappunto con passaggi tra un coro e l'altro |
| <i>II lezione</i> (IV, 1-6), chiavi acute – VII tono (anche il clavicembalo presenta la chiave di baritono) | A otto in contrappunto con passaggi tra un coro e l'altro |
| <i>III lezione</i> (V, 1-11) – II tono | Predilezione per l'alternanza tra i due cori. |
| <i>Benedictus</i> – I tono, chiavi acute: in questo caso il basso continuo è <i>trasportato una quarta sotto rispetto alle voci</i> | Si alternano I coro in contrappunto sempre diverso per ogni versetto ad esso affidato e II coro in falsobordone sempre uguale per ogni versetto ad esso affidato Finale a otto in contrappunto |

| | |
|---|--|
| Miserere – I tono | falsobordone nei due cori alternati (il I ha una semplice fioritura di tipo contrappuntistico nella cadenza finale) Finale a 8 in contrappunto. |
| Mottetto al Santo Sepolcro (per processione giovedì o venerdì santo) | In contrappunto a otto (nell'alternanza iniziale tra i due cori le fioriture sono presenti in entrambi) |
| Oratio finale scritta nella parte del Canto I. | |

Nelle *Lamentazioni* i due cori, come sottolineato più sopra, sono trattati come di uguale valore, anche se, quando vengono proposte delle fioriture, nella maggioranza dei casi le più articolate sono affidate al I coro.

La forma musicale utilizzata per le iniziali ebraiche può essere vista in relazione al possibile impiego di strumenti. Rodolfo Baroncini ritiene che, utilizzando una sola voce per coro, nell'opera di Bona si crei un

soave fondale sonoro – quasi un marchio della musica delle Tenebre – alla cui realizzazione concorrono verosimilmente, oltre al prescritto clavicembalo, anche viole, violini, chitarroni. Allo stesso modo andranno considerate le lunghe note pedale caratterizzanti il tessuto delle iniziali ebraiche. Qui l'effetto sonoro che ne deriva – assai prossimo a quello perseguito da Capello negli stessi luoghi – sembra essere nel complesso ancora più evidente e persuasivo dei discreti melismi dei due ipotetici solisti cui farebbe da sfondo⁴³.

In effetti, come si può notare dall'es. n. 2, non ci sono che « discreti melismi »: anche quando c'è una battuta in più, la fioritura ha le medesime caratteristiche, ben diverse dagli interventi di più squisito sapore solistico che si possono notare in Capello, in cui si trova sia « una forte intenzione di varietas » che « una spiccata propensione alla creazione di simmetrie costruttive »⁴⁴.

Nel caso di Bona, mi pare tutto più 'moderato', anche la varietà, che è presente nelle diverse intonazioni delle lettere. Sono tutte a doppio coro tranne in due casi: il primo si verifica nella seconda lezione del Venerdì, nella quale la lettera *Samech* è intonata solo dal I coro e, sulla cadenza, si innesta il versetto del Responsorio proposto dal II coro. Il secondo caso è presente nella II lezione del Giovedì, in cui abbiamo: il I coro che intona la prima lettera *Vau* e l'ultima *Teth* (con materiale tematico diverso); la seconda *Zein* è intonata dal II coro; *Heth* e *Teth* dai due cori uniti.

⁴³ BARONCINI, *L'Ufficio*, p. 106: i solisti sono scelti in base alle voci che hanno fioriture più significative nell'intonazione delle lettere ebraiche, come si può vedere nell'es. 6. Gli strumenti proposti sono violino, viola, violone.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 99-100, con esempi.

La III lezione del Giovedì ha invece un gioco alterno di interventi (sempre a otto voci), nel seguente ordine:

| | |
|--------------|---|
| <i>Iod</i> | stessa struttura musicale di <i>Mem</i> |
| <i>Caph</i> | struttura diversa da tutte le altre |
| <i>Lamed</i> | stessa struttura musicale di <i>Nun</i> |
| <i>Mem</i> | stessa struttura musicale di <i>Iod</i> |
| <i>Nun</i> | stessa struttura musicale di <i>Lamed</i> |

Altre corrispondenze si trovano nelle lettere iniziali *Aleph* e *Beth* della I lezione del Giovedì e in quelle iniziali *Aleph/Aleph* e *Ghimel/Ghimel* della III lezione del Venerdì. In quest'ultimo brano la prima lettera *Beth* porta nel Canto I un movimento con note nere simile ritmicamente a quello proposto dal Canto II nelle due *Aleph* e l'ultima *Ghimel* porta nell'Alto I un movimento a note nere di segno contrario rispetto ai due precedenti: questo mostra un interesse formale per la ricerca di rimandi interni. Dunque si conferma una buona scrittura, in linea con la contemporaneità, ma senza particolari arditezze.

Il versetto finale di ogni *Lamentazione* – *Hierusalem convertere* – è trattato da diversi compositori del periodo con particolari procedimenti contrappuntistici o ripetizioni di segmenti strutturali⁴⁵: questo non accade in Bona, il quale, come unico segno di varietà e incisività, utilizza l'andamento ternario, all'interno del segno di *tactus* ϕ (costante in tutta l'opera), solo in quattro casi (III lezione del Giovedì, I e II lezione del Venerdì, III lezione del Sabato⁴⁶). A questo proposito si può notare che Bona utilizza il segno ϕ 3/2, che, nelle sue *Regole del contraponto et compositione* (Casale, B. Grasso, 1595), dice di preferire al semplice 3 che i compositori mettono per pigrizia e per facilitare la lettura al cantore⁴⁷. La mancanza di un'idea di 'ritornello' per il versetto finale delle *Lamentazioni* pare collocare Bona più vicino alle scelte di autori quali Vincenzo Ruffo e anche Costanzo Porta, quest'ultimo, se non direttamente conosciuto, almeno uno dei suoi riferimenti⁴⁸.

⁴⁵ Interessante l'osservazione (con tavola comparativa seguente) in BETTLEY, *La compositione lacrimosa*, pp. 183-184, che mette in luce come, a differenza di Palestrina, molti compositori del Nord Italia nel '500 utilizzino il medesimo materiale musicale in *Hierusalem convertere*, e come questo abbia influenzato l'uso del ritornello come elemento strutturale, che conferisce unità, nella composizione del mottetto nel medesimo territorio tra XVI e XVII secolo.

⁴⁶ Per completezza, segnalo che il ternario è presente anche nel *Mottetto al Santo Sepolcro*, in un punto dal testo significativo in relazione a tale scansione ritmica: *collaudemus Dominus nostrum Iesum Christum*.

⁴⁷ Il passo è ricordato in ANGIOLA CORTELLAZZO, *Le «Regole del Contraponto et Compositione» di Valerio Bona da Brescia*, «Quadrivium», XII (1/1971), pp. 313-320: 316-317. Su Bona come teorico vedi anche MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, *Teorici Francescani a Brescia nei secoli XV-XVII*, in *Musica e devozioni nella chiesa di San Francesco d'Assisi a Brescia*, pp. 75-150: 78-81.

⁴⁸ BETTLEY, *La compositione lacrimosa*, Tavola comparativa, p. 184.

In un quadro più ampio, può riuscire interessante mettere a confronto le *Lamentazioni* di Bona con le *Lamentationes Hieremiae prophetae [...] quatuor paribus vocibus* di Ludovico da Viadana (Venezia, G. Vincenti, 1609). Le composizioni di quest'ultimo appaiono piuttosto differenti nelle concezioni, prima di tutto in relazione alla tessitura semplice ed omofona, improntata comunque ad uno stile 'grave, chiaro'. L'avvertimento *Alli virtuosi di musica* contiene diverse indicazioni interessanti, fin dalle prime due frasi:

Non si è fatto il basso continuo a queste Lamentationi, perché a dirne il vero questa sorte di musica che recita, farà sempre migliore effetto solo quattro buone voci, che cantano con gravità, e schietto, che essere accompagnata con istrumenti. Che però in questo modo di posarsi sempre alla stanghetta, con misura larga, cantando chiaro e distinto, farà gran riuscita: e dove si troverà qualche affetto di musica, esclamare con gratia, tenendo la misura alquanto in aria, e unitamente languire con pietà la cadenza.

Il testo delle *Lamentazioni* viene visto da Viadana come da tradurre in una musica «che recita», però nel senso di dare valore alle sole voci che cantano linee melodiche prive di particolari artifici, senza tuttavia dimenticare la necessità di seguire «l'affetto» quando è necessario.

Il compositore prosegue spiegando una sua scelta, che pure Bona rispetta: «Non si è manco usato il falsobordone, perché di già questo luogo è stato occupato da altri; ma anco perché non si canta mai tutte le parole ugualmente».

Si trova un buon effetto, anche se ottenuto da Bona con mezzi semplici, nella III lezione del venerdì, alle parole, dopo *Lamed*, «O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meum». Qui il testo viene trattato con trasparenza e linearità, che non compromettono la ricerca di efficacia espressiva. Le parole *O vos* sono ripetute come un eco dal II coro e il I coro; poi l'intera esclamazione *O vos omnes* viene proposta dal II coro. Segue quindi un andamento in cui è l'alternanza ad imporsi: *qui transitis per viam* è affidato al I coro, *attendite et videte* al II coro, *si est dolor sicut dolor meum* al I coro (es. n. 1).

Nelle lezioni II dei tre giorni, Bona utilizza le chiavi acute, seguendo quanto scrive nell'avvertimento. Questa soluzione offre maggiori possibilità di colore (accompagnare con strumenti in modo integrale o in parte, trasportare o meno). Bona, inoltre, adotta gli orientamenti del primo '600 ove si afferma sempre più il ricorso alla prassi delle *chiavette* per «predisporre un brano all'esecuzione strumentale»⁴⁹. L'es. n. 2 mostra l'inizio della II lezione del Sabato, evidenziando anche la scrittura nitida e severa delle otto voci, caratteristica che percorre tutta l'opera.

Nondimeno va segnalata anche una peculiarità, che riguarda i *Benedictus* e i *Miserere*: questi infatti risultano per ogni giorno diversi

⁴⁹ BARONCINI, *L'Ufficio*, p. 105.

dal punto di vista strutturale⁵⁰. Il *Benedictus* del Giovedì è in contrappunto a otto parti, lineare; quello del Venerdì è definito sulla stampa *spezzato*, in quanto si alternano i due cori, con il finale a otto; quello del Sabato (come annotato nella tabella) gioca su un altro tipo di alternanza, che privilegia la varietà nel I coro, proponendo ancora un finale a otto. Quest'ultimo, però, presenta le chiavi acute nelle voci e il basso per il clavicembalo trasportato una quarta sotto, segnalando la precisa volontà di indicare l'intonazione più grave. Tale scelta di Bona, unita alla struttura del pezzo (alternanza dei due cori tra contrappunto e falsobordone) pare dunque privilegiare una concertazione in cui gli eventuali strumenti siano adeguatamente scelti rispettando l'intonazione vocale e il suo maggior peso (es. n. 3).

Per quanto riguarda i *Miserere*, il Giovedì il testo è trattato con il falsobordone, così anche il Venerdì (il più semplice di tutti, non prevede il finale a otto); il Sabato invece, dopo il falsobordone, il finale presenta, in un contrappunto ad otto quasi 'accordale', un più vario movimento armonico (es. n. 4).

Un ultimo breve raffronto, perché prossimo come tempo di pubblicazione e appartenente ad un contesto monastico, può essere fatto con le *Lamentazioni per la Settimana Santa a quattro voci* di Antonio Burlini⁵¹. Nell'avvertimento Burlini consiglia di unire al basso continuo, di clavicembalo o spinetta, chitarroni o liuti che ben si concertano con la parte del violino. Dunque qui siamo di fronte ad una scelta molto chiara anche se ancora trattata con moderazione. Infatti la tessitura compositiva di Burlini, che non si discosta troppo dall'andamento accordale, propone episodi solistici in cui il violino, pur non avendo particolari fioriture, si configura quasi come una sorta di 'controcanto' rispetto alla voce, offrendo quindi una ricerca di interazione non priva di interesse⁵².

⁵⁰ BETTLEY, *La compositione lacrimosa*, p. 196: lo studioso sottolinea come, alla fine del XVI secolo, nei *Benedictus* e nei *Miserere* i compositori proponessero organici più ampi (di solito il doppio coro) rispetto alle 4 o 5 voci delle *Lamentazioni* della medesima raccolta. Ritene che questo sia legato all'intenzione di conferire maggiore espressività al testo anche con una massiva proiezione spaziale del suono, in rapporto al momento rituale in cui le candele progressivamente si spengono.

⁵¹ ANTONIO BURLINI, *Lamentazioni per la Settimana Santa a quattro voci con un Benedictus a Cinque, e due Miserere a due Chori il tutto concertato alla moderna co'l Basso continuo per un 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 di D. Antonio Burlini da Rovigo, monaco olivetano. [...] Venezia, Giacomo Vincenti, 1614.*

⁵² In BARONCINI, *L'Ufficio*, pp. 107-108, l'opera viene analizzata, portando la lezione III della Feria VI come esempio di «abile costruzione formale» con sezioni a solo e sezioni intonate da tutti in simmetria, ma considerando il violino solo nella particolarità di essere «per lo più privo di slanci concertanti». Lo strumento utilizza però anche le crome, con una varietà maggiore di quella osservata nelle di poco successive *Messe, salmi e mottetti* a otto voci (1615), forse sentite come più 'obbligate' rispetto all'intervento strumentale, in cui compaiono solo minime e semiminime in rapporto

Se nel titolo delle *Lamentazioni* compare chiaramente «aggiuntovi una parte di violino», la parte stessa porta la dicitura «strumento acuto» (che sembra lasciare un margine di scelta). Una riflessione di prassi esecutiva – che mostra ulteriormente il legame tra strumento e linea vocale – è data dal fatto che, per il *Benedictus* a cinque, nella parte dello «strumento acuto» è stampata la parte del Canto II con il testo sottostante. Questo può significare che il violino raddoppia il Canto II, oppure che si sostituisce alla voce stessa. Il terreno delle *Lamentazioni* risulta quindi adatto alla ricerca di varietà, che si esprime anche nei due *Miserere*: il primo, offre la possibilità di eseguirne una parte a otto (quando piace), sia a voci gravi pari che a voci miste; il secondo si presenta a otto parti, ma all'interno propone varie combinazioni (a tre, a quattro, a solo soprano).

Nel contesto della produzione coeva l'opera di Valerio Bona non si pone con evidenti innovazioni, non ha certo le idee di Capello o le proposte di Burlini, ma presenta comunque una certa varietà. Proprio perché non dà suggerimenti precettivi, offre possibilità diverse di concertazione, di rapporti tra voci e strumenti, per conferire varie sfumature di colore al carattere meditativo, intimo ed espressivo dei testi della Settimana Santa, pur mantenendo una scrittura chiara, compatta, legata alla tradizione e nello stesso tempo aperta 'con moderazione' alle novità⁵³.

La dedica suggerisce l'avvenuta esecuzione dell'opera da parte dello stesso Bona con la cappella di San Fermo: il doppio coro segnala una certa disponibilità di organico, forse non troppo virtuosistico, ma almeno con una dignitosa capacità tecnica. In un quadro che, dato l'insufficiente apporto documentario sull'attività musicale riesce fatalmente elusivo, l'opera di Bona rappresenta un dato significativo sull'importanza della chiesa veronese nel panorama culturale cittadino, e un contributo alla conoscenza delle vicende artistiche dei primi anni del XVII secolo.

con le parti vocali più mosse (ANNE SCHNOEBELEN, *The role of violin in the Resurgence of the Mass in the 17th Century*, «Early Music», 18/4 (1990), pp. 537-542: 538). La parte del violino risente comunque di una certa 'dipendenza' dalla linea vocale.

⁵³ In quest'opera trova conferma, e si arricchisce di particolari, l'affermazione su Bona contenuta in «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» (alla voce): «He was a prolific composer of the Venetian school, working during the transition period between the *prima* and the *seconda pratica*».

Esempio 1 - VALERIO BONA, *Lamentazioni della Settimana Santa [...]*, Feria V, lezione II, batt. 48-60.

I Coro

O vos, qui tran - si - tis per

O vos, qui tran - si - tis per

O vos, qui tran - si - tis per

O vos, qui tran - si - tis per

II Coro

O vos, o vos om - nes,

O vos, o vos om - nes,

O vos, o vos om - nes,

O vos, o vos om - nes,

O vos, o vos om - nes,

(#)6

5

vi - am, si ____ est do - lor

vi - am, si ____ est do - lor

8 vi - am, si ____ est do - lor

vi - am, si ____ est do - lor

at - ten - di - te et vi - de - te

at - ten - di - te et vi - de - te

at - ten - di - te et vi - de - te

at - ten - di - te et vi - de - te

(#) (#) 6

9

si - cut do - lor, si - cut do - lor me - us,
si - cut do - lor me - us,
— si - cut do - lor, si - cut do - lor me - us,
si - cut do - lor, me - - - us,
quo - ni - am
quo - ni - am
quo - ni - am
quo - ni - am

Esempio 2 - VALERIO BONA, *Lamentationi della Settimana Santa [...]*, Sabato Santo, lezione II, batt. 1-14.

I Coro

A - - - leph. Quo - mo - do _____ ob - scu - ra - tum est

A - - - leph. Quo - mo - do _____ ob - scu - ra - tum est

A - - - leph. Quo - mo - do _____ ob - scu - ra - tum est

A - - - leph. Quo - mo - do _____ ob - scu - ra - tum est

II Coro

A - - - leph. Quo - mo - do

A - - - leph. Quo - mo - do

A - - - leph. Quo - mo - do

A - - - leph. Quo - mo - do

A - - - leph. Quo - mo - do

5

au - rum dis - per - si sunt la - pi - des

au - rum dis - per - si _____ sunt la - pi - des

au - rum dis - per - si sunt la - pi - des

au - rum dis - per - si sunt la - pi - des

mu - ta - tus est co - lor op - ti - mus _____ dis - per - si sunt la - pi - des

mu - ta - tus est co - lor op - ti - mus _____ dis - per - si sunt la - pi - des

mu - ta - tus est co - lor op - ti - mus _____ dis - per - si sunt la - pi - des

mu - ta - tus est co - lor op - ti - mus _____ dis - per - si sunt la - pi - des

(#) (#) (#) (#)

10

The musical score consists of ten staves. The first two staves are vocal parts (Soprano and Alto). The third staff is a vocal part (Tenor) with an '8' below the staff. The fourth staff is a bass line. The fifth and sixth staves are vocal parts (Soprano and Alto). The seventh staff is a vocal part (Tenor) with an '8' below the staff. The eighth staff is a bass line. The ninth and tenth staves are vocal parts (Soprano and Alto). The lyrics are: 'sanc-tu - a - ri - i in ca - pi - te om - ni - um pla - te - a - rum.' There are four sharp signs (#) at the bottom of the page.

sanc-tu - a - ri - i in ca - pi - te om - ni - um pla - te - a - rum.

sanc-tu - a - ri - i in ca - pi - te om - ni - um pla - te - a - rum.

8 - des sanc-tu-a-ri - i in ca-pi-te om - ni - um pla - te - a - rum.

sanc-tu - a - ri - i in ca - pi - te om - ni - um pla - te - a - rum.

sanc-tu - a - ri - i in ca - pi - te om - ni - um pla - te - a - rum.

8 — sanc - tu-a-ri - i in ca-pi-te — om-ni - um pla - te - a - rum.

sanc-tu - a - ri - i in ca - pi - te om - ni - um pla - te - a - rum.

sanc-tu - a - ri - i in ca - pi - te om - ni - um pla - te - a - rum.

(#) (#) (#) (#)

Esempio 3 - VALERIO BONA, *Lamentazioni della Settimana Santa [...]*, Sabato Santo, *Benedictus*, batt. 1-18.

I Coro



Benedictus
Domi[nus] Qui - a vi - si - ta - vit et fe - cit re -

Benedictus
Domi[nus] Qui - a vi - si - ta - vit et fe - cit re -

Benedictus
[Dominus Deus
Israel.] Qui - a vi - si - ta - vit et fe - cit re -

re -

6 6 (#) #



-demp ti - o - nem ple - bis su - ae.

-dempti - o - nem ple - bis su - ae.

-demp - ti - o - nem ple - bis, ple - bis su - ae.

-demp - ti - o - nem ple - bis su - ae.

6 (b) 6 (b) 7

II Coro

Et erexit cornu sa - lu - tis no - - bis in Domo David

Et erexit cornu sa - lu - tis no - - bis in Domo David

Et erexit cornu sa - lu - tis no - - bis in Domo David

Et erexit cornu sa - lu - tis no - - bis in Domo David

Et erexit cornu sa - lu - tis no - - bis in Domo David

6 (#) (#)

I Coro

pu - e ri su - i. Sic - ut lo - cu - tus est

pu - e - ri su - i. Sic - - ut lo - cu - tus est

pu - e - ri su - i. Sic - ut lo - cu - tus est

pu - e - ri su - i.

6 6 (#) (#) (#)

Esempio 4 - VALERIO BONA, *Lamentazioni della Settimana Santa [...]*, Sabato Santo, *Miserere*, ultimo versetto.

I Coro

tunc im - po - nent su -

tunc im - po - nent su -

tunc im - po - nent su -

tunc im - po - nent su -

II Coro

ho - lo - caus - ta, tunc im - po -

ho - lo - caus - ta, tunc im - po -

ho - lo - caus - ta, tunc im - po -

ho - lo - caus - ta, tunc im - po -

ho - lo - caus - ta, tunc im - po -

(#) # # # (#) # (#)

5

- per al - ta - re tu - um, su - per al -

- per al - ta - re tu - um, su - per al -

- per al - ta - re tu - um, su - per al -

- per al - ta - re tu - um, su - per al -

- nent su - per al - ta - re tu -

- nent su - per al - ta - re tu -

- nent su - per al - ta - re tu -

- nent su - per al - ta - re tu -

- nent su - per al - ta - re tu -

9

ta - re tu - - - um vi - tu - los.

ta - re tu - - um vi - tu - los.

(b)
ta - re tu - um - - - vi - tu - los.

ta - re tu - - um vi - tu - los.

um vi - - - - tu - los

um vi - - - - tu - los.

(b)
um vi - - - - tu - los.

um vi - - - - tu - los.

(b) (#) (#)

SUMMARY

The paper aims to analyze the last years of life – a bit ‘left in shade’ by the studies – that Valerio Bona, Franciscan friar born in Brescia, spent in Verona, as *Prefetto della musica* in the Convent of San Fermo Maggiore.

The musical activity of the Convent is part of the wider and varied life of the city, whose point of reference is the cathedral, but also the *Accademia Filarmonica*, which – almost seventy years since its foundation – has consolidated its importance and is in a period of great splendor. *Maestri di cappella* and organists of the Accademia Filarmonica are the same people who also work in the cathedral. In this context it is interesting to try to understand the role of Bona (who comes from a varied and honorable artistic career took place in the Basilica of St. Anthony in Padua (a good and appreciated singer, maybe a pupil of Costanzo Porta), in the churches of San Francesco in Vercelli and Milan, at San Salvatore in Monferrato, in the cathedral of Mondovi and in S. Francesco in Brescia) and the characteristics of his musical works of this period: in particular the *Lamentazioni per la Settimana Santa [...] a due cori uguali*, 1616, the only print which has kept complete. The analysis of the compositions – in relation with the sad and penitential feature of the *Ufficio delle Tenebre* – contributes to the reflection on the performance practice of the time and on the use of instruments.

Keywords: Valerio Bona, Antonio Burlini, Giovanni Francesco Capello, Costanzo Porta, Ludovico da Viadana, San Fermo Maggiore a Verona, Cattedrale di Verona, Accademia Filarmonica di Verona, Lamentazioni.

ROBERT L. KENDRICK

LA MUSICA PER LA SETTIMANA SANTA DI COSTANZO PORTA

Il fenomeno della musica, sacra e profana, prodotta dai Conventuali Francescani nell'Italia della prima età moderna è stato messo in evidenza da Antonio Sartori e da Jessie Ann Owens¹. Alcuni studiosi hanno inoltre documentato l'attività dei vari musicisti appartenenti all'ordine e alla vita musicale nei due grandi centri del Santo e di Assisi; da questi saggi i Conventuali risultano come i regolari più importanti nell'ambito della pratica musicale in Italia in questo periodo, con almeno cento frati attivi². È dunque utile una considerazione più generale sulla cultura del ramo conventuale e sul rapporto fra polifonia ed ideologia corporativa, prima di passare all'esame di un ciclo di Lamentazioni di Costanzo Porta (1529-1601), il primo francescano diventato famoso come compositore.

¹ I documenti si trovano in ANTONIO SARTORI e ELISA GROSSATO, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, Pozza, Vicenza 1977, e ANTONIO SARTORI; *Archivio Sartori. Documenti di Storia ed Arte francescana*, a cura di GIOVANNI LUISETTO, 4 voll., Centro Studi Antoniani, Padova 1983-1989; JESSIE ANN OWENS, *Music and the Friars Minor in Fifteenth- and Sixteenth-Century Italy*, in *I Frati Minori tra '400 e '500*, Università degli Studi di Perugia - Centro di Studi Francescani, Perugia - Assisi 1986, pp. 169-188. Ringrazio Lucia Marchi e Claudio Vellutini per il loro aiuto linguistico.

² Una sintesi molto utile è LUDOVICO BERTAZZO, *I Francescani conventuali e la musica. Note sparse di storia*, in *Impegno ecclesiale dei Frati minori conventuali nella cultura ieri e oggi (1209-1997)*, a cura di FRANCESCO COSTA, Miscellanea Francescana, Roma 1998, pp. 684-690. L'elenco più aggiornato dei musicisti si trova nel saggio (purtroppo fra gli ultimi) di OSCAR MISCHIATI, *Un'indagine statistica sulla professione di musicista negli ordini religiosi tra XVI e XVIII secolo*, in *Laeta Dies. Musiche per San Benedetto e attività musicali nei centri Benedettini in età moderna*, a cura di SAVERIO FRANCHI e BIANCAMARIA BRUMANA, Ibimus, Roma 2004, pp. 1-20, che mette in rilievo l'alta percentuale dei Conventuali musicalmente attivi rispetto ad altri regolari. Al lungo elenco di Mischiati bisogna aggiungere altri nomi, come quello di G. A. Ferrario, attivo ad Assisi e Milano fra Sei e Settecento, o Taddeo da Zagarolo (1594). I saggi di RAFFAELE CASIMIRI sono ancora forniti di dettagli non ulteriormente studiati: per i Conventuali, *Musicisti dell'Ordine Franciscano dei Minori Conventuali dei secoli XVI-XVIII*, «Note d'archivio per la storia musicale» (da qui in poi «NdA»), 16 (1939), pp. 186-199, e per Padova, *Musica e musicisti nella Cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI*, «NdA», 19 (1942), pp. 49-92.

La difficoltà di comprendere la produzione musicale dell'ordine (rispetto ai casi meglio noti dei gesuiti o dei benedettini) ha varie ragioni: la sua decentralizzazione, che comporta la mancanza di un'estetica generale (al contrario di quanto accade invece per i benedettini cassinesi), la carriera professionale di molti musicisti conventuali come maestri di cappella nelle cattedrali (fino alla proibizione di lavoro al di fuori dalle chiese francescane lanciata da Clemente XI nel 1703), e – ultimo ma non meno importante – la generale concordanza della loro liturgia con il rito romano anche prima del 1570. Quest'ultimo fattore rende difficile l'identificazione di mottetti o salmi idonei alla loro liturgia (come è il caso degli ordini monastici), con l'eccezione delle varie intonazioni di responsori per la festa di San Francesco³.

Al di là della polifonia, da una prospettiva storiografica i Conventuali danno l'impressione di aver funzionato pubblicamente a margine degli altri ordini mendicanti, soprattutto rispetto al profilo crescente dei Cappuccini e degli Osservanti dopo la scissione del 1517⁴. Oltre che dalla continua emorragia dei suoi membri verso i Cappuccini, l'ordine fu messo sotto pressione anche dalle soppressioni dei suoi rami in Iberia ed nei Paesi Bassi da parte di Pio V dopo il 1565, e questa difficile situazione continuò almeno fino agli anni del Papa conventuale Felice Peretti/Sisto V. I loro numeri scesero da circa 30.000 nel 1517 a circa 15.000 nel 1680. Nonostante una base iniziale ampia, la diminuzione delle loro provincie italiane durante il Cinque/Seicento non fu d'aiuto alla ripresa della loro immagine pubblica⁵.

Il profilo intellettuale dei Conventuali in questo periodo – a differenza delle loro tradizioni medioevali – è ancora da studiare, ma non mancano i materiali. La *Bibliosofia e memorie letterarie di scrittori francescani conventuali* (Modena, 1693) di Giovanni Franchini elenca ben 318 *scriptores* fra il 1585 ed il 1693 (più 20 nel supplemento ed una sola donna, la terziaria Maria Elena Lusignani), ma perlopiù concentrati nei campi di teologia morale ed omiletica⁶. Quanto all'istruzione nei loro collegi, frequentati da Porta e da tutti i musicisti studiati in questo volume, essa sembra aver seguito un'impostazione di matrice bonaventuriana-scotiana.

³ Forse l'edizione meglio conosciuta è quella di TOMMASO GRAZIANI, *Responsoria in Solemnitate Patris seraphici Francisci* (1627), a cura di VITTORIO BOLCATO e LUDOVICO BERTAZZO (Opera Omnia, 8), Centro Studi Antoniani, Padova 1992.

⁴ Recentemente gli autorevoli studi di GIUSEPPE BUFFON hanno fatto luce sia sui Conventuali sia sulla loro storiografia: si vedano *Sulle tracce di una storia omessa. Storiografia moderna e contemporanea dell'Ordine francescano*, Frati editori di Quaracchi - Fondazione Collegio S. Bonaventura, Grottaferrata 2011, e *Storia dell'ordine francescano: Problemi e prospettive di metodo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013.

⁵ Alcune statistiche si possono trovare in GIOVANNI ODOARDI, *Conventuali*, «Dizionario degli Istituti di Perfezione», III, Roma 1976, cols. 12, 38-47 e vengono aggiornate e discusse in BUFFON, *Storia*, pp. 105-106.

⁶ Su Franchini, cf. BUFFON, *Storia*, pp. 99-100, e per gli scrittori cinquecenteschi, BUFFON, *Sulle tracce*, pp. 131-133.

Benché gli storici del tempo – per esempio gli *Annales Minorum* dello storico conventuale seicentesco Luke Wadding – affermino l'uguale importanza di tutti i rami francescani, si può facilmente immaginare che il ruolo dei Conventuali fosse diverso da quello dei grandi movimenti riformistici pre- e post-tridentini che trasformarono gli ordini maschili durante il Cinquecento⁷. Poiché il loro lavoro intellettuale era destinato ai ceti clericali (ad es. l'omiletica), la pratica della polifonia, dentro ed al di fuori delle loro chiese, consentì ai Conventuali di proiettare la propria spiritualità verso un nuovo mondo devozionale ed istituzionale. In questa prospettiva, la nomina del capitolo generale nel 1596 di tre compositori conventuali quali *magistri musicae* – Porta, Girolamo Vespa e Ludovico Balbi –, seguita da ben 40 nomine del genere nel secolo seguente, ratificò l'importanza sociale della polifonia dentro l'ordine stesso⁸. Questa equiparazione però non sembra aver portato i compositori al livello culturale degli altri intellettuali dell'ordine, visto che Franchini non li elenca fra i *magistri* delle discipline ecclesiastiche.

La storia della polifonia quale mezzo comunicativo francescano non incomincia con Porta, dati i precedenti quattrocenteschi e l'attività di Ruffino Bartolucci (d'Assisi) nel primo Cinquecento. Ma fu l'attività di Porta come insegnante e maestro a fissare la posizione dei Conventuali nella vita musicale pubblica nell'ultima parte del secolo. Persino Carlo Borromeo, non particolarmente vicino all'ordine, volle proprio Porta come maestro di cappella al Duomo di Milano nei primi anni Ottanta, e dopo il fallimento delle trattative, si rivolse al Conventuale Ludovico Balbi. Quest'ultimo si scusò, adducendo come giustificazione il fatto che, di notte, la strada fra la cattedrale ed il convento di San Francesco Grande fosse pericolosa, e Borromeo finì per assumere l'allievo (non francescano) di Porta, Giulio Cesare Gabussi⁹.

Al di là di un convegno tenutosi dodici anni fa, mancano recenti studi su Porta, soprattutto sulla sua tanto ammirata tecnica compositiva¹⁰. Una piccola parte della sua produzione è costituita dal ciclo di Lamentazioni (nove Lezioni di Mattutino per il Triduo della Settimana Santa) a cinque voci pari trasmesse nel manoscritto I-Bc (ora Museo

⁷ Su Wadding, si veda BUFFON, *Storia*, pp. 55 sgg.

⁸ Per il decreto del 1596, si veda CASIMIRI, *Musicisti*, p. 185; per la figura di Porta fra i Conventuali, BUFFON, *Storia*, pp. 413-415.

⁹ La vicenda è raccontata da RUSSELL MURRAY, *The Voice of the Composer: Theory and Practice in the Works of Pietro Pontio*, tesi di dottorato, University of North Texas 1989, pp. 107-119 e da chi scrive, *The Sounds of Milan 1585-1650*, Oxford University Press, New York 2002, pp. 31 sgg.

¹⁰ Gli atti si trovano su «Il Santo» 44/1 (2004); di particolare interesse, alle pp. 93-142, il saggio di ENRICO VOLONTIERI, *Costanzo Porta: Tipologie d'impiego del materiale preesistente*, che considera le antifone, salmi, motetti, e messe, ma non le Lezioni del presente saggio. Uno studio recente che tratta i rapporti fra il cardinale Giulio Feltrò della Rovere e Porta è VALERIO MORUCCI, *Cardinals' Patronage and the Era of Tridentine Reforms: Giulio Feltrò della Rovere as Protector of Sacred Music*, «Journal of Musicology», 29/3 (2012), pp. 262-291.

Internazionale della Musica), U. 93. Questo codice in partitura (perlopiù senza testo liturgico fuorché nella voce di basso) fu copiato da un Canonico Regolare del Ss. Salvatore – la Congregazione Renana – nel santuario di S. Maria delle Grazie di Fornò (presso Forlì) nel 1605; si tratta forse di Pietro Martire Balzani (copista ‘A’ nello studio fondamentale di Oscar Mischiati). Le Lamentazioni sono state pubblicate da Siro Cisilino e Giovanni Luisetto all’interno del vol. 7 degli *Opera Omnia* di Porta, insieme ai Responsori per la Settimana Santa trasmessi anonimamente in un altro manoscritto dei Renani (I-Bc, Q. 41) ed attribuiti per ragioni stilistiche da Cisilino a Porta¹¹.

I testi letterari di queste Lamentazioni (fig. 1) colpiscono per il numero ristretto di versi musicati in ogni Lezione. La scelta testuale dal libro di Geremia è anomala, e, paragonata con tutti i cicli stampati o manoscritti di Lezioni cinquecentesche in Italia, unica¹². Fa impressione anche l’assoluta mancanza di testi dal Capitolo 4 usati nel breviario romano del 1568 e nella sua revisione del 1572 nell’*Officium hebdomadae sanctae* pubblicato a Roma come fonte per la seconda Lezione del Sabato Santo liturgico. Cinque Lezioni di Porta iniziano con versi che normalmente provengono dalla Lezione precedente. La selezione del primo giorno di Lezioni («Feria V in Coena Domini») ricorda quella del breviario cassinese, ma poi il ciclo di Porta diverge anche da quest’ultimo.

In vari momenti, il compositore operò ad Osimo, Urbino (corte di Guidubaldo II della Rovere), Padova, Loreto, Assisi, Ravenna, e di nuovo a Padova, ma nessuno di questi luoghi pare aver vantato una selezione propria di letture per i Mattutini diversa da quella romana, ovvero dipendente da una liturgia locale. Dunque i testi non sembrano derivati da breviari diocesani, e sono anche diversi da quei cicli musicati a metà secolo che avrebbero potuto fungere da modello per un compositore della sua generazione: quelli di Eleazar Genet/Carpentras (stampati nel 1532), Paolo de’ Bivi/Aretino (1546), o Jacquet di Mantova (1567). Le Lezioni

¹¹ Cf. OSCAR MISCHIATI, *La prassi musicale presso i Canonici Regolari del Ss. Salvatore nei secoli XVI e XVII*, Torre d’Orfeo, Roma 1985, in part. pp. 115-116. Le Lezioni sono pubblicate nel vol. 7 degli *Opera omnia* di Porta, a cura di SIRO CISILINO, GIOVANNI LUISETTO, Biblioteca Antoniana, Padova 1971, pp. 25-64; come notato, la fonte reca il testo liturgico nella sola parte del Basso ed indica alcuni versi nelle altre voci; dunque questa edizione tacitamente fornisce le parole in tutte le voci. Inoltre, Cisilino ha interpretato il «Fornovii» indicato nel codice come «Fornovo di Taro» (Parma), ma visto che i Renani non avevano nessun convento lì, il riferimento deve indicare il santuario di Fornò, un importante centro per la Congregazione. Fra le Lezioni ed i motetti che seguono (al f. 62) c’è la data «XI. Martij 1605», un mese prima di Pasqua di quell’anno, il che fa pensare ad un tempo sufficientemente ampio per imparare le Lezioni prima della Settimana Santa.

¹² Sulle scelte testuali di Lamentazioni, si veda JOHN BETTLEY, *La compositione lacrimosa: Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 118 (1993), pp. 167-202, e, da chi scrive, *Singing Jeremiah: Music and Meaning in Holy Week*, Indiana University Press, Bloomington 2014, pp. 51-52.

di Porta condividono i versi delle sole prime tre Lezioni del ciclo di Jan Nasco (Venezia, 1561), all'epoca piuttosto diffuso. Per il resto, i suoi testi non appaiono nemmeno sui breviari di altri ordini religiosi italiani (ed i copisti renani usavano quello romano, un'usanza ignorata se fecero cantare i testi di Porta nel 1605)¹³.

Come è ben noto, i versi musicati delle Lamentazioni erano spesso diversi, ma è pure altrettanto vero che anche i breviari fino agli anni Settanta recavano selezioni diverse per le Lezioni del Triduo. Sembra che Porta abbia preso due (o tre, per le prime due Lezioni del Sabato Santo) versi dalla prima Lezione di ognuno dei tre giorni per fornire il testo di ogni suo pezzo, usando come fonte un breviario simile (ma non necessariamente identico) a quello di Pio V (1568). I versi (Lam 5: 1-8) della sua ultima Lezione, l'*Oratio Jeremiae Prophetae*, sono però tipici di una tradizione che risale ad una versione delle Lamentazioni di Carpentras nella Cappella Sistina del primo Cinquecento. Un'altra indicazione di datazione proviene dall'omissione della parola « nostris » (« cervicibus nostris minabamur »; Lam 5:5), sempre in questa Lezione. In molti breviari fino al 1572 (ad es. le edizioni veneziane del 1562, 1566, ed anche il breviario romano del 1568) questa parola manca e dunque il testo di questa Lezione o era stata memorizzata da Porta prima del 1570 oppure era stata presa da una fonte non successiva a questa data¹⁴.

Piuttosto sorprendente è anche la scelta tonale. Le nove lezioni sono tutte sul tono di Mi, e l'ambito dei due tenori, che si muovono quasi sempre fra Mi3 e Mi4, porta a pensare di avere a che fare con un ciclo completamente in terzo modo, l'unico di mia conoscenza in Italia. Oltre il continuo impiego di *cadenze in mi*, tipiche del terzo modo – e sempre senza l'alterazione del re diesis – altra caratteristica di questo ciclo è il ritorno di un motivo di *nota cambiata*, mi-fa-re-mi, e l'enfasi su mi e sol, entrambi evidenti nel Cantus. Anche se questa restrizione di modo avrebbe potuto consentire una frequente citazione del *tono lamentationum* gregoriano su Mi (che incomincia mi-sol-la, con recitazione su la e cadenze su sol e la), i riferimenti diretti a questa formula appaiono solo due volte, nella quarta e nona Lezione (quest'ultima all'inizio, su « Recordare, Domine »)¹⁵. Altro dettaglio interessante è la tessitura di ogni voce, normalmente limitata ad un'ottava. L'ambito totale è poco più di due ottave, e il denso intreccio genera anche molti casi di scambi melodici fra le voci (noti come « voice-exchange »). Sebbene le Lezioni non

¹³ Per la coincidenza della liturgia dei Renani con quella romana, si veda *Officia canon. Reg. S. Salvatoris Ordinis S. Aug. secundum regulas Breviarj Romani*, Firenze 1576.

¹⁴ « Nostris » manca nelle seguenti edizioni a stampa del *Breviarium romanum*: G. Varisco, Venezia 1562; P. Liechtenstein, Venezia 1566, e quello diventato normativo di Pio V, Roma 1568. Diventa definitivo nei breviari dal 1572 in poi, come per esempio in quello pubblicato a Venezia da Varisco nel 1575.

¹⁵ Una versione di questa formula si può trovare nei libri moderni di canto gregoriano, e.g. il *Liber usualis*, p. 721.

presentino canoni – come per esempio nei mottetti di Porta stampati e dedicati a Sisto V nel 1585 – anche in questo ciclo il francescano sembra essersi imposto restrizioni compositive, forse dettate dalle esigenze di un gruppo di cantanti non professionisti.

Anche l'organico vocale di questo ciclo, per cinque voci pari maschili (chiavi Do3/Do4/Do4/Fa3/Fa4), è molto rara. Sembrano sopravvivere cinque edizioni a stampa di musica sacra per cinque voci pari, incominciando nel 1543 con un'antologia di mottetti, pubblicata da Scotto, la *Musica quinque vocum* (RISM 1543/2). La seguente è il secondo libro di mottetti di Tiburzio Massaino (Venezia, 1580), quest'ultimo però in chiavi alte. Le due edizioni a stampa di musiche per la Settimana Santa per questo complesso di cinque voci pari sembrano essere le nove Lamentazioni di Alessandro Romano, pubblicate nel 1582, e tre delle nove di Antonio Buonavita per il Duomo di Pisa, del 1600¹⁶. Il ciclo del Romano, di cui un solo libro-parte sopravvive, sembra indirizzato ad un mercato di ordini religiosi (maschili senza *pueri* o monache senza bassi), visto che Romano, dopo una carriera quale musicista di corte, aveva preso i voti nell'ordine olivetano (con poca felicità). Quelle di Buonavita possono provenire dalla sua attività presso il Duomo di Pisa. Nel repertorio manoscritto di Lamentazioni, anche alcuni pezzi nella grande raccolta di Lezioni scritta da Antonius Morus nel 1559 a Firenze sono a cinque voci pari, come una di Jacques Arcadelt¹⁷.

Nel più ampio contesto cinquecentesco, i pezzi *cum vocibus paribus* a quattro utilizzano due combinazioni di chiavi: una con Do2/Fa3 agli estremi, ed una, molto più frequente, con Do3/Fa4¹⁸. Nei pezzi a cinque di questo genere, la sonorità dipende dalla posizione della quinta voce, che nel ciclo di Porta è un Quintus nel registro basso (Fa3) che produce un effetto timbrico scuro se cantato come scritto.

L'es. 2 fornisce spunti per un paragone con il repertorio coevo in questo organico, per esempio con le Lezioni di Palestrina a cinque voci pari. Ce ne sono quattro nel ms. I-Rsg 59, con chiavi leggermente diverse da quelli di Porta; la combinazione più vicina è quella per la *Feria V*, Do4/Do4/Do4/Fa3/Fa5, ma in un modo diverso (Modo 6), mentre una lezione palestriniana a stampa (1587) a quattro voci, sempre nello stesso modo di Porta (3), impiega le chiavi meno usate Do2/Do3/Do4/Fa3¹⁹. Le Lezioni a quattro voci pari di compositori seniori (Giovanni

¹⁶ ALESSANDRO ROMANO, *Lamentazioni a cinque voci pari, libro primo*, Scotto, Venezia 1582; ed ANTONIO BUONAVITA, *Hieremiae Prophetiae Lamentationes ... partim quatuor partim quinque et ijs paribus vocibus ... decantandae*, eredi di G. Scotto, Venezia 1600.

¹⁷ I-Fn, II.I.285 è stato scritto da Morus per un'istituzione sconosciuta: cf. IAIN FENLON e JAMES HAAR, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretations*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, pp. 127-128.

¹⁸ L'articolo classico resta quello di FRANK CAREY, *Composition for Equal Voices in the Sixteenth Century*, «Journal of Musicology», 9 (1991), pp. 300-342.

¹⁹ Lo studio più aggiornato di questo codice si trova in GIANCARLO ROSTIROLLA, *Il Codice 59 dell'Archivio Musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano: auto-*

Contino a Brescia, o Jacquet di Mantova) differiscono leggermente dalla struttura di Porta.

È da notare che pochissime opere del francescano usano una simile combinazione di voci. Il madrigale probabilmente per i della Rovere, *Giovane illustre/Dunque di mezz'il mar* (da RISM 1559/16) è scritto per un complesso con una tessitura ancora più bassa (chiavi Do4/Do4/Fa3/Fa4/Fa5), che potrebbe testimoniare il suo ruolo « commemorativo »²⁰. Il ciclo liturgico sembra quasi l'unica occorrenza di questo complesso in tutte le musiche del nostro.

La situazione degli organici effettivi per i quali le Lezioni sarebbero state scritte non è molto più chiara. Esaminando la composizione delle varie cappelle – Osimo, Ravenna, Loreto, il Santo, il Duomo padovano – negli anni in cui Porta ha lavorato nelle singole sedi, tre fattori suggeriscono l'uso (o il non-uso) di queste Lezioni in sedi particolari: la presenza o meno di soprani, il numero totale di cantanti adulti, e la pratica di cantare l'Ufficio in polifonia durante la Settimana Santa (fig. 3)²¹. Ad Osimo nel 1552 « i mattutini » erano da cantare. Per gran parte della sua carriera, Porta ha lavorato in cappelle con pochi, o del tutto prive di, soprani, e dunque l'organico a voci pari non sorprende. Alcuni organici a sua disposizione erano anche piuttosto carenti di cantori: per esempio, negli anni Ottanta a Ravenna operavano inizialmente solo due cantori adulti (1579), mentre altri erano ingaggiati a richiesta. Nonostante ciò, dopo la partenza di Porta per Padova (1591) l'ensemble stabile era salito a cinque cantanti, un numero adeguato all'organico vocale delle Lezioni. L'unico ambiente ecclesiastico in cui non esistono prove dirette dell'esecuzione di polifonia durante la Settimana Santa è sempre questa

grafo di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina 1996.

²⁰ Nonostante il suo testo (« Giovane illustre »), il madrigale deve essere un omaggio a Francesco Maria I della Rovere (morto nel 1538), un'idea per prima avanzata da Cisilino nella sua edizione di Porta, *Opera omnia*, vol. 24; il libro fondamentale di FRANCO PIPERNO, *L'immagine del Duca: Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II Duca d'Urbino*, Leo S. Olschki, Firenze 2001, pp. 171-175 conclude che questa ipotesi sia la più probabile. Per i rapporti di Porta con i duchi, *Ibidem*, soprattutto pp. 74-75, 81-83, e 115-116.

²¹ Le indicazioni per la Fig. 3 provengono da RICCARDO GRACCIOTTI, *La cappella musicale della Cattedrale di Osimo, 1548-1714*, Torre d'Orfeo, Roma 1986, spec. p. 52 per l'obbligo del 1552; EDERA ALFIERI, *La cappella musicale di Loreto dalle origini a Costanzo Porta (1507-1574)* (Loreto, 1971); FLORIANO GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto nel Cinquecento*, Archivio Storico e Biblioteca della Santa Casa, Loreto 1981; FLORIANO GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia, 1507-1796*, Fondazione Cassa di Risparmio, Loreto 2007; RENATO CASADIO, *La Cappella musicale della Cattedrale di Ravenna nel sec. XVI*, « Nda », 16 (1939), pp. 136-185; CASIMIRI, *Musica e musicisti*; e MAURIZIO PADOAN, *Musicisti al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, in *Barocco Padano 7. Atti del XV convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII. Milano, 14-16 luglio 2009*, a cura di MAURIZIO PADOAN, ANDREA LUPPI, ALBERTO COLZANI, A.M.I.S., Como 2012, pp. 275-376.

cattedrale, e ciò contrasta in modo ironico con il fatto che il ciclo fu copiato a Forlì, a soli venticinque chilometri di distanza. L'altra testimonianza ravennate indiretta per polifonia complessa nel Triduo potrebbe essere costituita dagli ormai perduti Responsori dell'allievo e successore di Porta, Pandolfo Zalamella²².

Sulla base dello studio esaustivo di Franco Piperno, i rapporti con la corte urbinata sono pure da prendere in considerazione. Certamente Guidobaldo II era molto interessato a procurarsi un repertorio di Responsori per la Settimana Santa, dati i suoi tentativi di avere intonazioni (non conservate) da Paolo Animuccia e la dedica al principe dei *Divina et sacra hebdomadae sanctae ... Responsoria a 4* (Pesaro, 1556) del comasco G. B. Corvo²³. Come normale per molte intonazioni dell'epoca, anche le composizioni del Corvo usano un ambito limitato, se non inferiore, alle due ottave. La pratica liturgica a corte intorno agli anni di Porta non è chiara, ma la mancanza di *pueri* in una cappella di corte sembrerebbe molto possibile.

In certi contesti l'uso della polifonia sembra assicurato. La cappella ben fornita di Loreto, organizzata su modelli romani, vantava anche dei soprani, e potrebbe essere connessa alle musiche di ampie dimensioni per la Settimana pubblicate nel 1597 da Paolo Magri (Macri), attivo al santuario. Certamente il Duomo di Padova (dove il francescano lavorava nel periodo 1590-1595) pagò un volume musicale «per la Settimana Santa» nel 1585²⁴.

Il manoscritto bolognese che contiene le Lezioni, U. 93, fornisce anche degli spunti sulla destinazione, se non l'origine, dei pezzi. Il codice formava parte delle trentotto partiture possedute da Padre Martini, di cui Mischiati considera venti di provenienza dei Renani²⁵. U. 93 sembra collegato ad un altro manoscritto dello stesso scriba, U. 92, che contiene la *Missa supra Mente tota* di Willaert nonché madrigali *a 4* di Porta (evidentemente non stampati), e fu compilato a Fornò nell'autunno del 1604, alcuni mesi prima di U. 93. Il codice con le Lezioni trasmette anche nove mottetti di Porta e del compositore renano G. B. Giacchettini (Mantovano), ed il fatto che il ciclo finisca in mezzo ad un fascicolo prima di passare ai mottetti suggerisce che la stesura completa di U. 93 era un progetto premeditato, parte di una serie più ampia.

²² I Responsori dello Zalamella (evidentemente pubblicati nel 1590) sono notati in GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di CESARINO RUINI, Leo S. Olschki, Firenze 1988, p. 127.

²³ Sul rapporto fra Urbino e questi pezzi di Animuccia e Corvo, si veda Piperno, *L'immagine del duca*, pp. 123, 141, e 145.

²⁴ Le *Lamentationes Jeremiae prophetae a 5* (Amadino, Venezia, 1597) di Paolo Magri, attivo a Loreto fra gli anni Settanta ed Ottanta, includono altri pezzi per la Settimana Santa fino a tredici voci. Per l'attività di Porta al Duomo di Padova, e per l'acquisto del libro nel 1585, si veda CASIMIRI, *Musica e musicisti*, pp. 114 e 135.

²⁵ Per i codici, MISCHIATI, *La prassi*, U. 92-93 alle pp. 114-115.

Come notato, le linee vocali delle Lamentazioni recano il testo nella parte del Basso, ed alcune volte gli inizi dei versi come «parole-guida» nelle altre voci. Sia la scelta del repertorio sia la mancanza del testo liturgico in più voci delle Lezioni fanno pensare che queste due fonti siano state concepite come modelli in partitura, e non necessariamente per scopi pratici. Un'altra possibilità, senza dubbio, sarebbe che esse rappresentino partiture d'organo (i due scopi non si escludono a vicenda; per le Lezioni, tecnicamente, si tratterebbe di un clavicembalo, vista la proibizione dell'organo nel Triduo). La maggior parte del contenuto dei venti codici renani consiste in salmi, Magnificat, e mottetti – cioè repertorio per i Vespri – ed il ciclo di Porta resta come unico esempio di Lezioni superstita.

Ciò nonostante, bisogna ricordare che il permesso iniziale (nel primo Cinquecento) di usare la polifonia nella liturgia per i Renani riguardò precisamente i Mattutini della Settimana Santa. Nei suoi anni quale maestro di cappella a Gubbio, il renano Floriano Canale aveva pubblicato una raccolta di musiche per l'Ufficio del Triduo (1579)²⁶. Questa pratica interessa anche i Responsori pubblicati da Cisilino come opere di Porta, visto che il codice Q.41, che li contiene, è stato scritto da un altro copista (B) della stessa Congregazione Renana. Non sembrano esserci altre fonti per questi pezzi, ma nei codici bolognesi Q.36, 38, ed anche 41, questo stesso scriba B ha attribuito altri pezzi a Porta, e queste attribuzioni sono confermate da altre fonti manoscritte o a stampa. Dobbiamo perciò pensare che egli avesse familiarità con le composizioni del francescano²⁷. La sua mancata attribuzione dei Responsori a Porta lascia quanto meno aperta la questione della loro paternità. Un'ultima domanda riguarda l'eventuale caratteristica «francescana» delle Lezioni nel contesto della pratica dell'ordine per la Settimana Santa. Visto che l'uso liturgico del ciclo di Porta non è chiaro, un suo impiego interno sarebbe alquanto sorprendente. Peraltro, la devozione francescana durante la Passione era fondata su una cristologia diretta, che non includeva i versi di Geremia, il cui riferimento alla Passione dipendeva da una complessa interpretazione allegorica. L'enfasi liturgica dei Conventuali sembra centrata sulla messa e sui vespri. In un contesto più ampio, data la pietà mariana dell'ordine, ci si potrebbero aspettare piuttosto intonazioni dello *Stabat Mater* o testi per i sette dolori di Maria, anche se non facevano parte della liturgia dell'epoca. Inoltre, nel contesto della funzione dei Conventuali quali maestri di cappella nelle cattedrali, l'esito di musiche per il Triduo non era scontato; sembra che le esecuzioni di Ruffino al Duomo di Padova nel 1511 fossero un fracasso pubblico²⁸.

²⁶ Il permesso di polifonia per l'ordine si trova in MISCHIATI, *La prassi musicale*, p. 129 (capitolo generale del 1519). Per le intonazioni di Canale, cf. FLORIANO CANALE, *Harmonica officia in triduo Dominicae passionis*, Gardano, Venezia 1579.

²⁷ MISCHIATI, *La prassi musicale*, pp. 104-107, fornisce l'inventario di Q. 41, che contiene ben otto pezzi di Porta.

²⁸ CASIMIRI, *Musica e musicisti*.

Ma un impiego « interno » delle Lezioni al Santo o ad Assisi forse non è del tutto escluso. Fra gli allievi di Porta, sia Ludovico Balbi sia Bartolomeo Ratti scrissero delle Lezioni per il Triduo; entrambi i cicli sono andati perduti. Si sono preservate invece le Lezioni di un francescano ed altro allievo di Porta, Valerio Bona. Esse sono in formato maggiore, per otto voci (Venezia, 1616; si veda il contributo di Licia Mari altrove in questo volume). Evidentemente scritte per la basilica veronese francescana di S. Fermo, e (secondo il compositore) ispirate dalle prediche di Evangelista Monti, le Lezioni del Bona danno l'impressione sonora di procedere da un altro contesto culturale. Già prima del 1591, cioè mentre Porta era ancora vivo, Bona aveva pubblicato Lezioni a quattro voci (anch'esse non sopravvissute)²⁹.

Quanto agli obblighi liturgici di Porta, già nel 1565, alla sua prima assunzione nel Santo con una cappella di dieci cantanti, i decreti specificarono « l'offitio » da cantare in polifonia per il Triduo, e questo era certamente il caso durante la sua ultima sosta alla basilica, quando il numero dei cantanti era salito fino a sedici (incluso un soprano)³⁰. L'unico elemento delle Lezioni di Porta non in sintonia con la prassi francescana è la selezione dei testi, a meno che ci fossero letture specifiche per la basilica. Nel suo coerente organico vocale e nella sua fedeltà all'uso del terzo modo, il ciclo reca un'impronta culturale particolare nella sua (letterale) monotonia. Sembra un progetto unico, forse non attraente sul mercato della stampa, ma destinato invece ad un momento o ad un complesso specifico. In una prospettiva rituale più ampia, quella della crescente spettacolarità della Settimana Santa delineata da Maurizio Padoan, le Lezioni di Porta si collocano, rispetto alla pratica di molte istituzioni, sull'asse diametralmente opposto, quello della restrizione e della sobrietà³¹. Come altre tendenze più diffuse, pure tale castigatezza avrebbe dato origine ad un importante versante delle caratteristiche musicali « francescane » sviluppatesi nel secolo successivo, sia per la sua adesione espressiva ad un momento rituale di massima penitenza, sia per la sua evocazione allegorica della Passione.

²⁹ I riferimenti alle Lezioni perse di Bona (nel catalogo Vincenti del 1591), Balbi, e Ratti (entrambi in quello del 1621) sono in MISCHIATI, *Indici*, pp. 85 e 149.

³⁰ PADOAN, *Musicisti al Santo*, p. 290.

³¹ 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, Vita e Pensiero, Milano 2000, vol. 2, pp. 13-64.

Figura 1 - Versi delle Lamentazioni per le Lezioni: 1568= breviario di Pio V; 1572=breviari dal 1572 in poi; CP=ciclo di Porta; F5=*Feria quinta*; F6=*Feria sexta*; SS=*Sabbato sancto*.

| <i>Lezione 1</i> | | | <i>Lezione 2</i> | | | <i>Lezione 3</i> | | | |
|------------------|---------|---------|------------------|---------|---------|------------------|---------|---------|---------|
| 1568 | 1572 | CP | 1568 | 1572 | CP | 1568 | 1572 | CP | |
| F5 | 1:1-6 | 1:1-5 | 1:1-2 | 1:7-11 | 1:6-9 | 1:3-4 | 1:12-16 | 1:10-14 | 1:5-6 |
| F6 | 2:8-12 | 2:8-11 | 2:8-9 | 2:13-18 | 2:12-15 | 2:10-11 | 3:1-12 | 3:1-9 | 2:12-13 |
| SS | 3:22-33 | 3:22-30 | 3:22-25 | 4:1-7 | 4:1-6 | 3:26-29 | 5:1-16 | 5:1-11 | 5:1-8 |

Figura 2 - Lamentazioni a voci pari: organici, chiavi, modo.

| | <i>Chiavi/numero di lezioni</i> | <i>Modo/finalis</i> |
|---|---------------------------------|---------------------|
| Porta: Lezioni (I-Bc U.92) | Do3/Do4/Do4/Fa3/Fa4 (9) | 3/Mi |
| Arcadelt <i>a5</i> (I-Fn II.I.285) | Do3/Do3/Do4/Fa3/Fa4 (1) | 3/Mi |
| Contino <i>a4</i> ed. a stampa 1561 | Do3/Do4/Do4/Fa4 (4 su 10) | variabile |
| Jachet <i>a4</i> ed.1567 | Do2/Do3/Do4/Fa3 (9) | 5/Fa b |
| Palestrina (I-Rsg 59) | Do4/Do4/Do4/Fa3/Fa4 (1) | 6/Fa b |
| ed. 1587 | Do2/Do3/Do4/Fa3 (1) | 3/Mi |
| Buonavita <i>a5</i> ed. 1600 | Do4/Do4/Fa3/Fa3/F4 (3 su 9) | 6/Fa b |
| altri pezzi <i>a5</i> pari: | | |
| Rore? <i>Missa paribus</i> v. (ed. 1555) | Do3/Do4/Do4/Do4/Fa4 | 1/Re |
| Ruffo <i>Missa paribus</i> v. (ed.1580) | Do3/Do3/Do4/Do4/Fa4 | 8/Sol \sharp |
| Sabino <i>Magnificat</i> (#VIII; ed.1587) | Do2/Do2/Do3/Do4/Fa3 | 8/Sol \sharp |

Figura 3 - Porta: Carriera ed organici/presenza di polifonia nella Settimana Santa.

| <i>CP</i> | <i>Soprani</i> | <i>Adulti</i> | <i>Polifonia nella SS</i> |
|------------------------|----------------|---------------|---|
| Osimo 1552-56 | ? | ? | possibile |
| Urbino (corte) 1556-? | ? | ? | Responsori per i della Rovere |
| Osimo 1562-65 | ? | ? | ? |
| Padova/Santo 1566 | 1 | 9 | probabile |
| Ravenna 1567-74 | ~(difficile) | variabile | ? |
| Loreto 1574-1580 | 4 | ~12 | ?(cf. Magri, <i>Lamentationes</i> [1597]) |
| Ravenna 1580-1589 | 0 | 2+ | «canitur figuratum...in hebdomada |
| [ma 1591] | 2 | 4 | sancta » |
| Padova/Duomo 1590-1595 | 0 | 6 | [1585: «libro...Settimana Santa »] |
| Padova/Santo 1596-1601 | 1-2 | 10-14 | si |

Fonti: Osimo = GRACIOTTI, *Cappella musicale* 1996; Urbino = PIPERNO, *L'immagine del duca* 2001; Padova Santo = PADOAN, *Barocco Padano* 7 2012 (cf. SARTORI 1977); Ravenna = CASADIO, «Note d'Archivio» (1939); Loreto = GRIMALDI, *Cappella musicale di Loreto* 1981/2007; Padova Duomo = CASIMIRI, «Note d'Archivio» (1942).

SUMMARY

This paper examines the surviving music for the Holy Week Office by the premier Franciscan composer Costanzo Porta (1529-1601), considering its textual selection, scoring, and possible destination for Franciscan institutions or other churches. I consider other sacred music in similar scorings, and conclude with some reflections on the intellectual and devotional life of Conventual Franciscans in Porta's time as relevant to the gestation of this music.

Keywords: Conventuali, Lamentazioni, Costanzo Porta, Settimana Santa.

TOMASZ JEŻ

LA RICEZIONE DELLA MUSICA DEI COMPOSITORI ATTIVI AL SANTO DI PADOVA NELLA BRESLAVIA PROTESTANTE DEL PRIMO BAROCCO

La tradizione musicale coltivata dalla Veneranda Arca di Sant'Antonio costituisce un fenomeno artistico d'importanza non solo regionale. Il suo valore in un contesto più ampio è confermato dalla diffusione europea avvenuta attraverso una rete di conventi francescani. Il carattere indubbiamente universale della musica composta da alcuni musicisti legati al santuario del Santo è inoltre testimoniato dalla sua rilevante presenza in altri centri religiosi del continente. Nel primo Seicento, il repertorio in questione trovò un terreno molto fertile a Breslavia, la città principale della Slesia. Le sue collezioni musicali si fondano sulle raccolte storiche delle tre principali chiese protestanti (*Hauptkirchen*) della città: quelle di Santa Elisabetta, Santa Maria Maddalena e San Bernardino¹. Oltre

¹ EMIL BOHN, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und in der Königlichen- und Universitätsbibliothek zu Breslau*, A. Cohn, Berlin 1883; ID., *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Hainauer, Breslau 1890. Prima che la Biblioteca Universitaria di Breslavia fosse trasformata in un istituto municipale, Siegfried Wilhelm Dehn aveva compilato sette cataloghi manoscritti che descrivevano il contenuto di altrettante raccolte di stampe, manoscritti e libri musicali antichi di diversa provenienza, oggi conservati a D-Bds, Mus. theor. Kat. 161-167, presentate come fonti importanti per l'interpretazione storica per la prima volta da BARBARA WIERMANN, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts* (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 14), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002, p. 347 e sgg.

Ulteriori analisi di queste collezioni sono state proposte da: BARBARA WIERMANN, *Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast*, «Schütz Jahrbuch», 30 (2008), pp. 93-109; ALLEN SCOTT, *Protestant Sacred Music Culture in Sixteenth- and Seventeenth-Century Breslau*, in «Hands-On» *Musicology: Essays in Honor of Jeffery Kite-Powell*, a cura di ALLEN SCOTT, Steglein Publishing, Ann Arbor 2012, pp. 146-168; TOMASZ JEŻ, *La Biblioteca Rhedigeriana di Wroctaw (Breslavia): una collezione unica delle stampe italiane del primo Seicento* in *Barocco Padano 7*, Atti del XV Convegno internazionale di studi sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Milano, Università

alle raccolte in dotazione alle cappelle musicali attive presso queste tre chiese, esiste una quarta collezione di particolare importanza: l'antica biblioteca di Thomas Rhediger, che contiene circa 400 stampe pubblicate nella prima metà del '600 soprattutto in Italia. A differenza delle raccolte accumulate presso i cori delle chiese breslaviensi, la *Biblioteca Rhedigeriana* costituiva più una raccolta erudita che non una collezione assemblata per uso pratico.

Nelle citate collezioni musicali, si trovano composizioni di vari autori francescani nonché di compositori laici attivi presso la Basilica di Sant'Antonio di Padova. Lo strato di ricezione passiva del repertorio² è formato da stampe con musiche di quattro autori legati alla Veneranda Arca di Padova: Ludovico Balbi, Giulio Belli, Leandro Gallerano e Amadio Freddi. I primi tre furono infatti maestri della cappella antoniana, l'ultimo fu invece al servizio della medesima istituzione, come cantore, per un lungo periodo. Le quattro stampe più antiche sono siglate "*BIBL. BERNHARD. VRAT.*", ad indicare la loro provenienza dalla *Bibliotheca Bernhardina*, situata presso l'omonima chiesa di Breslavia. Questa chiesa, dedicata a San Bernardino, deve il suo *titulus* ad un gran cultore del Senese, il suo confratello Giovanni Capestrano, chiamato da Callisto III ad esercitare le funzioni di *haereticae privityatis generalis inquisitor* contro gli hussiti. Il soggiorno a Breslavia nell'anno 1453 di Capestrano, frate minore osservante, provocò una reazione incontrollata sul piano religioso ed un tumulto antiebreo. Il suo impegno, peraltro, portò anche alla fondazione di numerosi conventi francescani in Austria, Boemia, Polonia e Slesia. In questo quadro, lo sviluppo degli Osservanti ebbe l'effetto di marginalizzare i frati Conventuali presenti in tale area e di radicalizzare gli atteggiamenti spirituali, culturali, nazionali ed anche politici delle due famiglie³. La divisione dei francescani in due ordini diversi finì con l'offrire lo sfondo alla riforma protestante, realizzata in Slesia in modo rapido. La maggioranza dei Conventuali breslaviani accettò la dottrina di Lutero, mentre gli Osservanti furono costretti ad emigrare.

Così finì il primo periodo della presenza dei francescani in Breslavia: i frati Conventuali fedeli all'ortodossia cattolica vennero trasferiti dalla

del S. Cuore, 14-16 luglio 2009, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, A.M.I.S., Como 2012, pp. 377-398.

² Sul modello 'stratigrafico', della ricezione del repertorio musicale si veda TOMASZ JEŻ, *Die Breslauer Bibliotheca Rehdigeriana als Dokument der Migration des italienischen Stils in Europa*, in *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* a cura di SABINE EHRMANN-HERFORT, SILKE LEOPOLD («Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom», Band 49), Bärenreiter, Kassel - Basel - London - New York - Praha 2012, pp. 99-137.

³ GABRIELA WAŚ, *Franciszkanie-obserwanci na Śląsku w średniowieczu. Zarys historii in Bernardyni na Śląsku w późnym średniowieczu*, a cura di JAKUB KOSTOWSKI, Oficyna Wydawnicza ATUT - Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2005, pp. 21-50.

chiesa di San Giacomo (passata ai canonici regolari premonstratensi espropriati dell'abbazia di San Vincenzo) a quella dei Santi Dorotea, Stanislao e Venceslao, anteriormente occupata dagli eremitani di Sant'Agostino (anche loro passati alla nuova dottrina). Comunque, nel 1534 l'ultimo Conventuale si convertì al luteranesimo e concesse le chiavi della chiesa al comune⁴. Per i frati Osservanti, molto più critici verso la dottrina eterodossa, non c'era più posto in quell'area: già nel anno 1522 tutti risultavano espulsi dalla città. La loro chiesa servì per qualche decennio da ospedale, ma nel 1597 diventò la terza parrocchia della città⁵. A causa di questi sconvolgimenti, nella biblioteca della chiesa di San Bernardino sono sopravvissuti solo 37 codici liturgici⁶. Ma negli anni seguenti le sue collezioni sono state gradualmente arricchite con importanti manoscritti e stampe offerte da vari religiosi e cittadini. Presto la *Bernhardina* diventò una delle collezioni più vaste di Breslavia⁷, comprendendo anche numerosi libri musicali. La biblioteca servì al ginnasio di Santo Spirito – la terza scuola protestante di Breslavia – e due secoli dopo, nel 1864, fu trasformata (insieme alle biblioteche delle altre due *Hauptkirchen*) in biblioteca comunale.

Nelle raccolte della chiesa di San Bernardino figurano due rare stampe di **Ludovico Balbi**, che risalgono al suo soggiorno padovano, prima come allievo di Costanzo Porta (1565-1567) e poi come maestro della cappella antoniana (1585-1591). Entrambe le opere furono edite dopo la sua morte (†1604) a Venezia, dove il francescano trascorse i suoi ultimi anni di vita. Le opere furono preparate per la stampa dal suo discepolo e confratello del convento di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Girolamo Gritti, che dedicò il primo volume⁸ ai presidenti della Veneranda Arca di San Antonio di Padova⁹. La stampa di Breslavia risulta oggi l'unica

⁴ JÓZEF MANDZIUK, *Franciszkanie konwentualni we Wrocławiu*, Klasztor OO. Franciszkanów, Wrocław 1997.

⁵ AGNIESZKA GOŁA, MAGDA ŁAWICKA, *Od klasztoru do muzeum. Dzieje zespołu zabudowań bernardyńskich we Wrocławiu*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2009.

⁶ WALENTYNA WĘGRZYN-KLISOWSKA, *Późnośredniowieczne muzykalia z dawnej wrocławskiej biblioteki bernardynów*, in *Bernardyni na Śląsku w późnym średniowieczu*, a cura di JAKUB KOSTOWSKI, Oficyna Wydawnicza ATUT - Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2005, pp. 169-173.

⁷ Nell'inventario per l'anno 1697 sono elencati 6348 libri, comprese 23 stampe venete. Vedi MARTA BURBIANKA, *Inwentarz wrocławskiej biblioteki przy kościele św. Bernardyna z 1657 roku*, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Wrocław 1953.

⁸ B 743 – MESSE | ET MOTETTI | CON IL TE DEVM | LAVDAMUS | A Otto voci | DI LODOVICO BALBI VENETIANO | Nuamente poste in luce. Dal Reuerendo P. Fr. | Girolamo Gritti suo Discepolo | In Venetia Appresso Angelo Gardano. | MDCV.

⁹ «ALLI MOLTO REVERENDI ET MOLTO ILLVSTRI SIGNORI MIEI COLENDISSIMI Li Signori Presidenti della Veneranda Arca del Glorioso Padre Santo Antonio di Padoua.

Lo singular affetto di deuotione; che portò sempre à cotesta Molto Illustre, e Veneranda Congregatione il q. Padre fra Ludouico Balbi di felice memoria, ha causato ch'io suo Allieuo douendo dar alla stampa alcune Messe, & Mottetti à Otto voci da lui

conservata¹⁰, se si esclude una versione, pure stampata nel 1605¹¹, della quale ci è giunta soltanto la parte del basso continuo. Le nove parti (per 2 cori a 4 voci e *basso per organo*) contengono quattro messe senza *cantus firmus* esplicito (*Missa Prima, Missa Secunda, Missa Tertia, Missa Quarta*), un *Te Deum* e quattro mottetti di vario uso liturgico: *Sancta Maria, Cantate Domino, Iste est qui ante Deum* (Pentecoste), *Iste est qui contempsit* (festa di San Maurizio). Tutti questi brani sono stati composti seguendo le convenzioni dei cori spezzati, un modello molto diffuso nei centri ecclesiastici dell'Europa settentrionale, non solo cattolici.

Un altro *opus posthume* di Balbi è la sua seconda stampa, conservata in un unico esemplare, con canti per l'ufficio della compieta¹². Il destinatario della dedica è Guillermo Hugues de Avignon, ministro generale dei minori conventuali (1608-1612)¹³. Il repertorio di questa collezione

composte mentre viveua, e da virtuosi molto desiderate, non habbi volsuto honorarle con altro titolo, che con quello delle Vostre Molto Reuerende, e Molto Illustre Signorie, e tanto più lo faccio volentieri, quanto che, & questa era l'intentione del detto Padre, & io con non minor affetto di lui osseruo cotesto sacro, & benedetto luogo, receuino pur dunque elleno con fronte allegra, & animo sincero questo piciol dono, segno manifesto della particular deuotione dell'uno, e dell'altro; e racordeuoli della honorata seruitù fattagli tanto tempo dal detto Padre Defonto, non si sdegnino amate chi da lui dipende, e per fine le bacio le mani. Di Venetia il dì 15. Decembre. 1604.

Delle VV. Signorie Molto Reuerende e Molto Illustri

Deuotissimo Seruo

Fra Girolamo Griti da Venetia.»

¹⁰ EMIL BOHN, *Bibliographie* p. 51. Stampa conservata a PL-WRu 50263 Muz. [olim: Mus. 133], segnata: «*BIBL. BERNHARD. VRAT.*». Ringrazio il sig. Mirosław Ossowski della Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu per le sue preziose informazioni sulla provenienza delle stampe considerate in questa indagine.

¹¹ B 744 – *Il basso continuo per l'organo delle messe, mottetti et Te Deum laudamus, a otto voci...*, Venezia, Angelo Gardano 1605, conservato a I-Sac.

¹² B 745 – *COMPLETORIVM | LVDOVICI BALBI VENETI, | DVODECIM VOCVM, | Tribus choris distinctum, | Cum suis Versiculis, Responsorijs, Hymno, An-tiphonis, vna cum Motectis, quae in toto anno decantari solent. | Nunc Primum in lucem editum | VENETIIS, || Apud Alexandrum Rauerium M.D.C.IX.* Cf. JEROME ROCHE, *Musica diversa di Compietà: Compilne and Its Music in Seventeenth-Century Italy*, «Proceedings of the Royal Musical Association» 109 (1982-1983), pp. 60-79: p. 64.

¹³ «REVERENDISSIMO PATRI FRATRI GVULIELMO VGO, DOCTORI, THEOLOGO, TOTIVS SAERAPHICAE RELIGIONIS CONVENTVALIVM Ministro Generali, Domino Colendiss.

HAS MODVLATIONES LVDOVICI BALBI ex nostra familia, omnium, qui Musici floruer, praestantissimi, cum singulorum manibus peruulgari decreuerim, tum vt meae erga Praeceptorem obseruantiae prodatur testimonium, cum vt tantae Religionis decus magis, magisque ex singularium in omni Virtutum genere, Virorum monumentis augetur, praeterea non temerè animaduersum duco, si tibi praecaeteris Reuerendiss. PATER eas dicatas voluerim atque tuae Amplitudini consecratas. Nam sicuti Author iam tui amantissimus nemini concessit, qui tibi vetustate necessitudinis, eo temporis, quo hac ipse perfrueretur aura, potior fuisset, ita ego, cum haec mihi praeseferat occasio eius; mirabiliter faveo (huiusmodi enim statu non inconsulto fuisse) voluntati: Qui profecto si hucusque viueret, suos hosce labores (minime fallor) nulli nisi tibi vno ultra amicitiae rationem; nimiam ob Reuerentiam in Patrem, & superiorem suum

include 17 mottetti a 2 o 3 cori a quattro voci. I primi nove formano il ciclo fondamentale della liturgia delle compiete: *Iube domne benedicere; Cum invocarem; In te Domine speravi; Qui habitat; Ecce nunc; Te lucis; In manus tuas Domine; Nunc dimittis* ed *Ave Regina coelorum*. La seconda parte del libro è invece composta da brani complementari: responsori, inni ed antifone mariane (*Regina coeli letare; Salve Regina; Alma Redemptoris Mater; O Virgo prudentissima; Audi virgo puerpera*) e da composizioni per vario uso liturgico: *Haec dies; Exultate iusti in Domino; Salve sancte Pater*. La presenza di questo repertorio nella biblioteca di San Bernardino¹⁴ è confermata da un antico catalogo delle sue collezioni¹⁵, nonché dalla firma dello scrittore Balthasar Richter, che era in servizio presso la chiesa. L'ufficio della compieta non era inusuale nella liturgia protestante dei primi decenni del Seicento: era cantato anche «con canti ordinari», come conferma un cronista della città¹⁶. Tuttavia la presenza di tanti testi mariani – nel contesto della pratica liturgica protestante dell'epoca – non si può spiegare così facilmente. La medesima stampa di Balbi era registrata anche tra le opere in dotazione alla chiesa di Santa Elisabetta in Breslavia¹⁷, quindi la sua ricezione in questa città non era casuale.

Nelle stesse due chiese si sono conservate tre pubblicazioni di un altro autore francescano **Giulio Belli**¹⁸, musicista della cappella antoniana negli anni 1606-1608. Nessuna di esse è un *unicum*, tuttavia meritano attenzione per la considerevole presenza nelle biblioteche breslaviane. In particolare, dalla *Bernhardina* proviene una stampa della seconda edizione del primo libro di messe e mottetti di Belli, nella sua versione

humiliter dedisset. Quocirca tua velim humanitate, comitate, atque suavitate, qua (vt assolles) reliquos complexaris, munusculum hoc leata fronte intuearis, ac benignissime suscipias, & vnà quemadmodum apud te nomen renouatur Authoris, pariter, & Discipuli tui obsequentissimi officium, ac seruitutem, licet humillimam, etiam, atque etiam vehementer rogo, obtestorque, vt comendatam habeas. Vale Religionis Decus, & tua, vt in dies incolumes aetas voluetur ad summa Deum optimum Maximum continenter precabor.

Humilimus, & deuotiss. seruus

F. Hieronymus Griti Venetus».

¹⁴ EMIL BOHN, *Bibliographie*, pp. 51-52. Ora: PL-WRu 50264 Muz. [olim: Mus. 134], segnata «BIBL. BERNHARD. VRAT.».

¹⁵ *Verzeichniß der in der Bibliothek der BernardinerKirche | in Breslau | vorhandenen Musikalien* (D-Bds Mus. Theor. kat. 165), p. 5: «32. Completorium Lud. Balbi Veneti vocum tertio chori con partitura Vened. 1609». Cf. BARBARA WIERMANN, *Die Entwicklung*, p. 413; ALLEN SCOTT, *Protestant Sacred Music*, p. 163.

¹⁶ «...Sakrament der Tauf [wird] unverändert gebraucht, und daß die Ämter in der Kirchen, als Messen, Vesper, Complet, Metten und andere mit gewöhnlichen Gesängen». Cf. NICOLAUS POL, *Annales Vratislavienses, s. Universae Silesiae etc. v. J. 965-1623*, Breslau 1629, Vol. III, p. 38.

¹⁷ D-Bds Mus. Theor. kat. 167, p. 50 [«M. 349 Completorium Ludov. Balbi Veneti duodecim vocum, Venetiae 1609». Cf. SCOTT, *Protestant Sacred Music*, p. 160. Questa stampa non si è conservata, non figura neanche nel catalogo di Emil Bohn.

¹⁸ GIUSEPPE VECCHI, *Giulio Belli da Longiano*, Edizioni del Teatro Petrella, Longiano 1987.

completa a otto voci¹⁹ ed in un'altra della quale è sopravvisuta soltanto la parte del basso generale²⁰. Tre messe (*Missa Tanto tempore vobiscum sum*; *Missa brevis*; *Missa pro defunctis*) e sette mottetti (*Libera me Domine*; *Tanto tempore vobiscum sum*; *Tota pulchra es*; *Congregati sunt*; *O bone Iesu*; *Confitemini Domino*; *Cibavit nos Dominus*) si avvicinano ancora al modello palestriniano. Uno stile più variegato è invece rappresentato dalle messe di Belli pubblicate durante il suo soggiorno a Padova nella tipografia veneziana di Bartolomeo Magni²¹. La dedica firmata dal compositore è al conte Bonifazio IV Bevilacqua, fatto cardinale nel 1599 da papa Clemente VIII che, due anni dopo, lo aggregò alla famiglia Aldobrandini²². Ma Giulio Belli voleva onorare il nome originale del suo

¹⁹ B 1750 – *JVLII BELLI | LONGIANENSIS | IN ECCLESIA S. ANTONII | de Padua Musicae Magistri*; | *MISSARVM SACRARVMQ. CANTIONVM | OCTO VOCIBUS, LIBER PRIMUS. | Nunc denuò ab ipso autore recognitarum. Ac etiam additae partes infimae, | ad beneflacidum Organum pulsantur | Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum. MDCVII.* Oltre alla copia di Breslavia (BOHN *Bibliographie*, p. 55; PL-WRu 50268 Muz. [olim: Mus. 143], segnato, *BIBL. BERNHARD. VRAT.*, troviamo questo libro nelle biblioteche I-ASc, I-Bc, I-BRd e S-Uu. La prima edizione (B 1749 – *Missarum, sacrarumque cantionum octo vocibus, liber primus...* Venezia, Ricciardo Amadino 1595) si trova a: I-Bc, I-BRd, I-FOc, I-PEc, I-Rsg ed I-Rvat.

²⁰ B 1751 – *Basso generale per l'organo, delle messe et motetti a otto voci...*, Venezia, Ricciardo Amadino 1608. PL-WRu 50268 Muz. [olim: Mus. 143], segnato: «*BIBL. BERNHARD. VRAT.*».

²¹ B 1769 – *MISSAE SACRAE | QVAE CVM QVATVOR, | QVINQVE, SEX, ET OCTO, VOCIBUS | CONCINVTVR. | Cum Basso Generali pro Organo. | IVLII BELLI LONGIANENSIS | In Ecclesia Sancti Antonij de Padua Musicae Magistri. | AD ILLVSTRISS.^{VM} ET REVERENDISS.^{VM} D. D. | BONIFACIUM S. R. E. PRAESBYTERVM | CARDINALEM BIVILAQVAM. | VENETIIS Apud Angelum Gardanum, & Fratres. MDCVIII. || CVM PRIVILEGIO.* Cf. BOHN, *Bibliographie*, pp. 55-56; PL-WRu 50269 Muz. [olim: Mus. 144], segnato «*BIBL. BERNHARD. VRAT.*». Altre copie sono conservate a: CO-B, D-Mbs, D-Rp, I-Bc, I-Bsp, I-BRd ed I-PCd.

²² «*ILLVSTISS.MO ET REVER.MO D. D. BONIFACIO S.R.E. PRAESBITERO CARDINALI BIVILAQUAE Patrono Colendissimo.*

CONSVEVERVNT Aurifices Illustr. & Reuer. Antistes, Lapillos, quos habent exigui pretij, ut splendidiore reddantur, excellentiori, praetiosiori; auro circumornare, quandoquidem unius rei tenuitas alterius nobilitati adiuncta solet non nihil dignitatis, & existimationis contrahere; sic ego Aurifices aemulatus, cum praesentes has Missas ex amplissimo Musicae Pelago tanquam paruum lapillum fuerim expiscatus, solamq; nuditatem, & ignobilitatem ex suo Auctore traxisse intuear, operae praetium esse existimaui, si aliquod genus auri, sive obrizi reperirem, ex cuius societate splendorem, & nobilitatem aliquam valerent sibi comparare: huic cogitanti mihi insistenti tu statim occurristi Religiosissimae Praesul, cuius numini dicatas, & lumen recepturas esse, & in aspectum hominum produci posse mihi facile persuadeo: si quis enim Te Familia Nobilissima oriundum, praestantissimisque animi dotibus iret inficias, negaret. Solem obscurissimis tenebris esse clariorem; quin etiam apud omnes est in confesso, Te Musicam, & Musicae Studiosos augere, & fouere. Huc accedit mirifica quaedam animi mei cupiditas Amplitudini tuae aliquod gratitudinis vestigium ostendendi, ut testatum apud omnes homines relinquam me innumera tua in me profecta beneficia memoria colere sempiterna. His omnibus causis adductus Te secundo potissimum, cui factum hunc ingenioli mei dicarem, ut nomine, & auctoritate BIVILAQUA munitus ab inuidorum morsibus, & a maleulorum obtrectationibus possit se immunem, & illesum praestare. Accipe igitur Illustriss. Antistes tanquam lapillum has Missas Musicis

padrone, noto mecenate di artisti (p.es. Ventura Salimbeni), e quindi gli dedicò la *Missa Bivilaqua à 8*, che corona questa raccolta. In quest'opera, si distinguono tre messe parodia, il cui modello è tratto da mottetti (*Missa Sicut Liliun à 5*; *Missa Tu es Petrus à 6*²³) e madrigali (*Missa Mentre qual viva Pietra à 8*²⁴).

Orientamenti stilistici totalmente diversi emergono invece nei *Concerti Ecclesiastici*, pubblicati da Belli durante la sua attività di maestro di cappella al Duomo di Imola (1611-1613)²⁵. Il libro è dedicato a Nicolò Guidi di Bagno (1583-1663), figlio di Fabrizio marchese di Montebello, il quale era già stato mecenate del compositore francescano. A ricordarlo è il Belli stesso nella sua prefazione all'opera²⁶. Questa collezione di

numeris deuinctas, quae et si nullis alijs prodirent vestitae ornamentis, gratitudinis certae, meaeque innatae ad praeclarissimum nomen tuum colendum propensionis signum non exiguum exhibebunt. Vale CARDINALIS Maximè, Quem Deus Optimus M. diu velit esse incolumem, tuaq; omnia vota plenis velis fortunet.

Venetijs Kalendis Aprilis. M.DC.VIII

Humil. Seruus

Iulius Bellus. »

²³ Basato sul mottetto *Tu es Petrus* di Giovanni P. da Palestrina del 1590⁰⁵ (*Corollarum cantionum sacrarum quinque, sex, septem, octo, et plurium vocum...*, Friedrich Lindner, Nürnberg 1590), n. 50. HARRY B. LINCOLN, *The Latin Motet: Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, The Institute of Mediaeval Music, Ottawa 1993, p. 283.

²⁴ Basato sul madrigale *Mentre qual viva Pietra* di Luca Marenzio.

²⁵ B 1771 – CONCERTI | ECCLESIASTICI | A DVE ET A TRE VOCI. | *Di Giulio Belli Maestro di Capella nella Cathedrale d'Imola | Nouamente Composti, & dati in Luce | ALL' ILLV.^{mo} ET ECC.^{mo} SIG.^{re} IL SIG.^{re} NICOLO | GVIDI BAGNO MARCHESE DI MONTE BELLO &c. | In Venetia, Aere Bartolomei Magni MDCXIII.* BOHN, *Bibliographie*, p. 56a; PL-WRu 50270 Muz. [olim: Mus. 144b]. Altre copie si trovano a: A-Wn, I-Bc, I-Bsp ed I-FA.

²⁶ « ALL'ILLV.^{mo} ET ECC.^{mo} SIG.^{or} IL SIGNOR NICOLO GVIDI BAGNO MARCHESE DI MONTE BELLO &c.

Di già erano questi miei Concerti giunti alle Stampe, per lequali sperauo mostrare al Mondo la grande osseruanza & obbligo infinito che portauo & teneuo alla Illustrissima & Eccellentis. persona del Signor Fabritio Marchese suo Padre, quando mi e giunto notitia del felice suo passaggio di questa a miglior vita, che se bene e accidente comune con tutto ciò mi ha apportato dolore infinito, per hauer perso vn tanto Padrone, dal quale son stato sempre & beneficiato, & honorato molto. In tanta iattura dunque; non mi e restato altro conforto, che il sapere che V.S. Illustrissima & Eccellentissima e Figlio di cosi gran Padre & per consequenza Erede non solo de beni suoi, ma di quelle virtù Eroiche che conuengono ad vn Prencipe, quale è la persona sua Illustrissima & Eccellentissima in lei dunque spero trouare ricouro & protezione a questi gia destinati miei Concerti, non altrimenti che se fossero sotto il nome glorioso del sopra nominato Eccellentissimo suo Padre; assicurandola che si come vieuo humilissimo & obligatissimo sudito suo, cosi continuerò sempre verso di lei, & di oprare m'ingegnerò in maniera che conosca che non le serò sudito & seruitore inutile. Gradischili dunque con quell'animo suo grande, che lo riceuerò per vn riconoscimento magnifico. Pregando sempre la Maestà diuina riceua quell'anima in requie & à lei porga conforto in tanta perdita, & à V. S. Illustrissima et Eccellentissima con viua et deuota seruitù di suore m'inchino et le bacciò humilmente la mano, Di Venetia il di primo Aprile MDCXIII.

Di V. S. Illustrissima & Eccellentissima

Deuotissimo Vasallo, & Seruitore Giulio Belli. »

29 concerti a voce sola e 2 canzoni strumentali per cornetti o violini e tromboni²⁷ divenne così un esplicito riconoscimento per Nicolò Guidi di Bagno, comandante di una compagnia di lancieri della Santa Sede contro Venezia.

Va detto che, nella raccolta, né l'apparato esecutivo né la scelta dei testi²⁸ corrispondono ai modelli posti in atto dai protestanti. Di fatto, la copia di Breslavia benché facesse parte del repertorio della chiesa di Santa Elisabetta, prima di passare alla *Bibliotheca Rhedigeriana*²⁹, non venne mai eseguita dalla sua cappella. Il repertorio in questione era molto più tipico dei centri cattolici, come indica una copia della seconda edizione dello stesso libro (pubblicata a Francoforte)³⁰, intitolato *Pro Conventu Nissensi Fratrum Min. Reformat. ad Rosas Marianas*³¹. È da notare che lo stesso fascicolo contiene un'altra stampa con composizioni di Giulio Belli, Giacomo Finetti e Pietro Lappi³². Inoltre, sempre nella medesima

²⁷ 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, Como - Villa Gallia, 3-5 settembre 1987, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, A.M.I.S., Como 1989, pp. 11-38: p. 24.

²⁸ Dedicati al culto eucaristico: *Ego sum panis vivus; O admirabile commercium*; a quello della Vergine: *O Maria a manus tuae, O gloriosa domina; Festivitas est hodie S. Mariae*, ed a quello dei santi: *Lapidaverunt Stephanum; Ave virginum gemina Catherina; O Christi martyr inclite, Christophore*.

²⁹ D-Bds 167, p. 49: M. 289: *Concerti ecclesiastici di Giulio Bello In Venetia 1613*.

³⁰ B 1772 – CONCERTI | ECCLESIASTICI | A DVE ET A | TRE VOCI. | Di Giulio Belli Maestro di Capella nella Cathedrale d'Imola | Nouamente Composti, & dati in luce, Francofurti apud Nicolaum Steinum, Anno M.DC.XXI. EMIL BOHN, *Bibliographie*, p. 56. Il libro è conservato oggi (solo la parte el S II) in PL-Wu St. dr. mus 321-324; altre copie si trovano a in D-Dl, F-Pc, F-Pn e US-NYp.

³¹ Il primo convento di frati osservanti fu fondato in Neisse (oggi Nysa) nel 1475 presso la chiesa di Santa Croce. Nell'anno 1626 fu ultimata la costruzione di una nuova chiesa dedicata a S. Maria Vergine del Rosario. Cf. JANUSZ KĘBŁOWSKI, *Nysa, Ossolineum, Wrocław 1972*, pp. 25, 33, 37. Questa provenienza è confermata dall'inventario D-Bds Mus. Theor. kat. 161 (*Verzeichniss der auss den Kloster-Bibliotheken gesammelten, unvollständig vorhandenen Tonwerken*), p. 21:

«28. folgen Stimmbücher nachstesunden Inhalts
d. Cantus

– α. Tripartitus SS. Concentuum fasciculum Jacobi Finetti, Petri Lappi & Julii Belli. SS. Meditationes musicae...

Frankfurt a/M. 1621.

– β. Giulio Belli, Concerti ecclesiastici... *ibidem* 1621.

– γ. Andreas Lemes, Neotericum opusculum musicis... *ibidem* 1614.

– δ. Vincentius Felich, Parnassialis militio Concertuum 1. 2. 3. & 4. voc... Strassburg 1622.»

³² F 829 – CANTUS. | TRIPARTITUS SS. CONCENTUUM | FASCICULUS, | SIVE | TRIUM ITALIAE | LUCIDISSIMORUM SYDE-|RUM MUSICORUM, UTPOTE: JA|COBI FINETTI, PETRI LAPPI, ET JULII BELLI, | SS. MEDITATIONES MUSICAE ORGANISTIS, Allisque divini istius Studij Cultoribus, summa cum jocunditate | maxumopere profuturae. | I. II. III. IV. V. VI. Vocum, nunc primum in | Germania divolgatae. | Una cum Symphonijis & Basso ad Organum. |

fonte, compaiono pure brani di Andrea Lemes³³ e di Vinko Jelić³⁴. Tutte e quattro le stampe propongono concerti a voce sola nello stile italiano o italianizzato.

Nel catalogo della *Bibliotheca Rhedigeriana* sono riportate anche quattro stampe di **Amadio Freddi** e Leandro Gallerano, entrambi compositori della *seconda pratica*, attivi al Santo di Padova. Il primo, sacerdote, nato in questa città, fu cantore nella cappella antoniana dal 1594 al febbraio del 1614. Successivamente, dopo avere diretto le cappelle delle cattedrali di Treviso e Vicenza, tornò a Padova per esercitare la carica di maestro nel duomo dal 1634 al 1643, anno della sua morte³⁵. Nel periodo trascorso a Treviso (1615-1627) stampò la collezione di 16 concerti a due, tre e quattro voci³⁶ dedicandola al vescovo trevigiano Francesco Giustiniani³⁷. Il repertorio del libro manifesta elementi dello stile moderno, anche se la partecipazione degli strumenti si limita al basso

Francofurti Cura & impensa Nicolai Steinij | ANno M. DC XXI; BOHN, Bibliographie, pp. 132-133.

³³ L 1785 – NEOTERICUM OPUSCULUM MUSICES. | QUOD PARTIM | UNA, PARTIM AUTEM | BINIS, TERNIS, QUATERNISVE | PRO COMMODITATE MUSICORUM VOCIBUS, non solum ad Organum, verum etiam | ad quoduis instrumentorum genus facile applicari | poterit: | ADDITA INSTRUMENTALI RESOLUTIONE CONTINUA. | AUCTORE | ANDREA LEMES MOGUNTINO EQUESTRI ORDINIS TEUTONICORUM in Valle Mariae Phonasco | & Harmonista, Frankfurt, Wolfgang Richter, sumptibus Nicolai Steinii MDCXIV.

³⁴ J 520 – PARNASSIA | MILITIA, CONCERTUUM UNIUS, DUARUM, TRIUM | ET QUATUOR VOCUM: | TAM NATIVIS, QUAM INSTRUMENTALIBUS | Vocibus, ad Organum concinendarum. | Auctore | REVER. DOMINO VINCENTIO IELICH. | SERENISS. ARCHID. LEOPOLD. & C. MUSICO | Instrumentario, & Vicario Colleg. Ecclesiae | S. Mariae Tabernensis. | OPUS PRIMUM. Argentinae, typis Pauli Ledertz M.DC.XXII.

³⁵ NICOLETTA BILLIO D'ARPA, *Amadio Freddi, musicista padovano*, «II Santo», II/XXVII (1987), pp. 241-263.

³⁶ F 1830 – DIVINAE | LAUDES, | Binis, Ternis, Quaternisque vocibus | Concinendae. | Cum Basso ad Organum | Auctore | D. AMADEO FREDDO | In Cathedrali Taruisina | Musicae Praefecto, | LIBER SECVNDVS. | VENETIIS, MDCXXII. | Apud Bartolomeum Magni. BOHN, *Bibliographie*, p. 138; PL-WRu 50444 Muz. [olim: Mus. 322]. Altre copie: I-Ac ed I-Af. Nel catalogo della *Bibliotheca Rhedigeriana* (D-Bds Mus. theor. Kat. 164) si trova sotto la seguente segnatura: D S. | 4 | Nro 127.

³⁷ «ILL.^{mo} AC REV.^{mo} DOMINO FRANCISCO IVSTINIANO EPISCOPO TARVISINO Amadeus Freddus Felicitatem precatur.

Ne huic libello in publicum prodire audenti perfricatae frontis nota inuratur, eam (vt vides) tui nominis splendore, Illustrissime Antistes, illustrare, volui, tuoque patrocinio, tanquam amulaeto contra iniquorum fascinum praemunire. Hoc opusculum musicum iure sibi vendicauit musicae studiosissimum, Musarumq. amantissimum, cuius arae patrocinium diu implorauerat. Cum verò octauus hic agatur annus, quo metam honorifico congiario sponte decoratum tuis symphoniaciis praefecisti, quidnianto nomini, fas mihi, tanto numini iam diu debitum dicarem? Tarditatem accusas? excusanda ingenij, sterilitas, vt foeminae, quaedam, ita vt ingenia, vel ferò, vel rarò concipiunt. Alios faetus (fateor) in lucem dedi, hunc vnum tua obstetricante manu, hunc solum tuo patrocinio dignum putauit. Hunc igitur foueas, oto, alas, atque tuearis, quem tibi, meque simul do, dono, dedico. Deum precor te fortunatum, faelicemque in aeternitate faciat. Taruisij. Die 29. Iunij. M DC XXII.»

per l'organo. I testi liturgici scelti (*Tu es Petrus; O lux beata Trinitas; Tu es Pastor ovium; Isti sunt triumphatores; Iesu Corona Virginum*) corrispondono alle cerimonie, nel cui ambito la cappella trevigiana di Freddi era invitata a partecipare, p.es. nelle *sagre delle novizze* organizzate nel convento di San Teonisto a Venezia.

Nella *Rhedigeriana* si trova anche l'ultima pubblicazione conosciuta di Amadio Freddi (copia unica, conservata solo a Breslavia)³⁸, composta durante il suo soggiorno come maestro di cappella del Duomo di Vicenza (1627-1634). È una collezione di 21 inni concertati per vari usi liturgici: sia per il *proprium* delle feste dell'anno che per varie ricorrenze del *commune de sanctis*. I pezzi sono composti per un complesso vocale variabile da due a sei voci, con l'uso di due stromenti acuti et uno grave e per le sinfonie. Nei primi brani della stampa sono elaborate le strofe dispari di inni (le stanze pari erano cantate in gregoriano). Ogni stanza è proposta da un gruppo vocale e strumentale diverso; gli strumenti concertano con le parti vocali eseguendo sinfonie negli ultimi due versi di ogni strofa. Uno dei modelli usati si presenta come segue:

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1. Jesu, Redemptor omnium | T1 T2 + org, dalla m. 23 <i>sinfonia delli strumenti</i> 2 vlæ, trbne/fg |
| 2. Tu lumen, et splendor Patris | [-] |
| 3. Memento, rerum Conditor | C1 C2 + org, dalla m. 24 <i>sinfonia</i> 2 vlæ, trbne/fg |
| 4. Testatur hoc praesens dies | [-] |
| 5. Hunc astra, tellus, aequora | C1 B + org, dalla m. 25 <i>sinfonia</i> 2 vlæ, trbne/fg |
| 6. Et nos, beata quos sacri | [-] |
| 7. Deus, tibi sit gloria | T1 T2 + trbne/fg, org |
| Amen | tutti [C1 C2 T1 T2 B], 2 vlæ, trbne/fg, org |

Una variante di questo modello esclude la partecipazione degli strumenti dalla dossologia:

- | | |
|-----------------------------------|--|
| 1. Veni Creator Spiritus | T1 T2 + org, dalla m. 33 <i>sinfonia</i> 2 vlæ, trbne/fg |
| 2. Qui diceris Paraclitus | [-] |
| 3. Tu septiformis munere | B C + org, dalla m. 23 <i>sinfonia</i> 2 vlæ, trbne/fg |
| 4. Accende lumen sensibus | [-] |
| 5. Hostem repellas longius | T1 T2 + org, dalla m. 33 2 vlæ, trbne/fg |
| 6. Per te sciamus da Patrem, | [-] |
| 7. Deo Patri sit gloria | B C + org |
| Amen | tutti [C T1 T2 B], 2 vlæ, trbne/fg, org |

La stessa configurazione si riscontra nell'*Ave Maris Stella*. Le coppie vocali si alternano, e nell'*Amen* finale sono presenti tutte le voci e gli

³⁸ F 1833 – HINNI | NOVI CONCERTATI | A 2. 3. 4. 5. 6. *Voci con doi stromenti acuti | & vno graue per le Sinfonie.* | DI AMADIO FREDDI | *Maestro di Capella Del Duomo di Vicenza.* | DEDICATI | *Al Molto Illustre & Reuerendissimo Monsignor Gio. Battista | Cappo Bianco. Dottore dell'vna è l'altra legge,* | *Canonico Penitentiero & Protonotario | Apostolico | Opera IX. Con Priuilegio.* | IN VENETIA MDCXXXII || *Appresso Bartolomeo Magni.* BOHN, *Bibliographie*, p. 138; PL-WRu 50445 Muz. [olim: Mus. 323], altra copia (solo T1 e org): D-Mbs. Nel catalogo della *Bibliotheca Rhedigeriana* (D-Bds Mus. theor. Kat. 164) questa stampa è segnata: D S. | 4 | Nro 288. Cf. BONTA, *L'impiego di strumenti nella musica sacra*, p. 28; WIERMANN, *Die Entwicklung*, p. 414.

strumenti. Il numero di parti è sempre elevato negli inni per le occasioni speciali, come la solennità di Santissimo Corpo e Sangue di Cristo. Ne è un esempio il *Pange lingua*:

| | |
|------------------------------------|--|
| 1. Pange lingua gloriosi | C1 C1 + org, dalla m. 29 <i>sinfonia</i> 2 vlæ, trbne/fg |
| 2. Nobis datus, nobis natus | [-] |
| 3. In supreme noctae coenae | A T B + org, dalla m. 32 <i>sinfonia</i> 2 vlæ, trbne/fg |
| 4. Verbum caro, panem verum | [-] |
| 5. Tantum ergo Sacramentum | C1 C2 + org, dalla m. 29 <i>sinfonia</i> 2 vlæ, trbne/fg |
| 6. Genitori, Genitoque | [-] |
| Amen | tutti [C1 C2 A T B], 2 vlæ, trbne/fg, org |

Negli anni 1623-1631 la cappella antoniana fu diretta da **Leandro Gallerano**, il quale proprio in quegli anni diede alle stampe le sue tre messe³⁹ dedicate ai superiori del suo convento di Padova⁴⁰. Essendo membro dell'Accademia degli Occulti in Brescia (dove era conosciuto sotto lo pseudonimo di *Accademico Involato*) voleva comporre delle *missae... ut harmonicis reddantur numeris senas voces haud simili discretas sono musica concordas*. In verità si tratta di composizioni assai accademiche. Un tratto che si rivela non solo in due *missae parodiae* basate sul mottetto (*Missa Recordare mei Domine*) e sul madrigale (*Missa Dicea Dameta*⁴¹),

³⁹ G 158 – *MISSAE | QUAE | VT HARMONICIS REDDANTUR NVMERIS | Senas Voces haud simili discretas sono Musica concordas | Arte Composuit | F. LEANDER GALLERANVS | BRIXENSIS | Minorita Con. In Conuentu S. Antonij de Padua Musices, | & Musicis Praefectus. | OPVS DECIMVM TERTIVM | D. ANTONIO in aeternum deuotionis monumentum Venerandae | Arcae Praesidentibus in singularis obseruantiae | pignus consecratae. | VENETIIS, Apud Alexandrum Vincentium. M DC XXVIII.* BOHN, *Bibliographie*, p. 143; PL-WRu 50453 Muz. [olim: Mus. 332], nel catalogo della *Rhedigeriana* (D-Bds Mus. theor. Kat. 164) segnatura: B C | 7 | *Nro 321*. L'unica altra copia (GB-Lbl) include solo la 6ª voce.

⁴⁰ « SANCTISSIMO PATRI ANTONIO DE PADVA Ac Adm. Reu. Patribus, atque Illustrissimis Dominis Ipsius Ven. Arcae Praesidentibus Patronis omni honorum genere colendis. S. LEANDER GALLERANVS.

Nemini dubius, nec Deo, nec Sanctis eius vllas, nec praeces, nec voces gratas vnquam fore, quae non ex corde promanarent, quaeritur iduico. Matth. populus iste labijs me honorat, cor autem eorum longe est à me; ex aduerso fiducialiter petit Regius Psaltes, clamauit in toto corde meo, exaudi me Domine, immo nec hominibus, quantamcumque exhibeas seruitutem, accepta contigerit; quam non libenter facias; quod si cum delectatione fieri perspiciant; tum demum sibi iucunda, sibi gratiosa contingit. Ad istud Sacrosanctum Mausoleum tum alijs ornamentis, tum praecipue tuis pretiosis cineribus cumulatam, singulare sanctitatis exemplar, varijs in dies modulationibus complicatas voces emitto, at quis scit gratiosas, an inuisas? quod propterea (vt gratiosas magis, quam inuisas) tibi cor in munus, & sacrificium obtulerim pro testibus accipite his obscurae conditionis modulatus qui, vt vitae operationes a corde primam sui originem trahunt, atque cognoscunt: Vos quoque Multum Reu. atque Illustrissimi Praesidentes eosdem benignis respicite oculis, innuunt quippè vobis eximiam à me perceptam laetitiam ex laboribus, ad quos (aeternum meum, decus, atque ornamentum) euocastis. Tu pro me ores; vos mihi valete.

Venetijs die 10. Mensis Decembris. 1627 ».

⁴¹ Composta sul madrigale *Dicea Damet'a Cloride piangendo* di Orazio Vecchi. 1590²⁰, n. 11. HARRY B. LINCOLN, *The Italian Madrigal and Related Repertories. Indexes*

ma anche in una *Missa Concertata*, ancora profondamente radicata nella tradizione rinascimentale. Un volto stilistico di Gallerano del tutto diverso mostra invece la collezione di 14 concerti sacri a una voce e basso continuo, composti nello stesso periodo ed inclusi in un'edizione ormai persa⁴². Il carattere di queste monodie sembra giustificato dal titolo moderno della collezione: *Curioso misto di Vaghezze Musicali*, tipico per tale repertorio nuovo.

Se le stampe conservate nelle biblioteche delle diverse chiese documentano una potenziale ricezione passiva del repertorio musicale, la ricezione attiva, quella più probabile, è rivelata da manoscritti⁴³, redatti nei luoghi d'uso da personaggi coinvolti nella vita musicale delle varie istituzioni. Questo strato attivo di diffusione del repertorio composto da francescani operanti al Santo di Padova è confermato da intavolature e parti preparate da organisti o cantori delle chiese protestanti di Breslavia (Tab. 1).

In tali fonti troviamo quattro mottetti di **Costanzo Porta**, maestro della cappella antoniana negli anni 1565-1567 e 1596-1601. Questi brani sono pervenuti tutti e quattro nella città slesiana attraverso le più famose antologie musicali del tempo, compilate da Friedrich Lindner, Abraham Schadeus ed i due Praetorius. Tramite la raccolta di Lindner⁴⁴ – presente nei cataloghi delle varie chiese di Breslavia⁴⁵, grazie all'intavolatura Slg. Bohn 18 (nr 54) – venne copiato il *Verbum caro factum es – Quem vidistis pastores* di Porta per uso della chiesa di Santa Elisabetta. In questo caso, il componimento destinato a due cori a 4 è presentato nella sua forma originale, sì, ma trasposto *per quartam*, per facilitare l'esecuzione da parte della cappella di Santa Elisabetta. Il contesto esecutivo della stessa chiesa è d'altronde rivelato da copie del mottetto *Benedictus Deus et Pater* di Porta, salvate nel manoscritto Slg. Bohn 15 (nr 264), che appartenevano a Simon Lyra, cantore nella medesima cappella negli anni 1593-1601.

to *Printes Collections 1500-1600*, Yale University Press, New Haven - London 1988, p. 665.

⁴² CVRIOSIO MISTO | DI VAGHEZZE | MUSICALI | COMPOSTO DA | LEANDRO GALLERANO | DA BRESCIA | ACCADEMICO OCCVLTO DETTO L'INVOLATO. | Maestro di Capella della Veneranda Arca del Glorioso S. ANTONIO da Padova. | VOCE SOLA. | OPERA XV. | DEDICATO. | Al Molto Illustre Signor Antonio Megliara. | In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti 1628. Sappiamo che la dedica era firmata: *Venetia li XV Aprile MDCXXVIII. F Leandro Gallerano*. Cf. BOHN, *Bibliographie*, p. 143 [olim: Mus. 333]; nel catalogo della *Rhedigeriana* (D-Bds Mus. theor. Kat. 164), segnata A X | Nro 19.

⁴³ EMIL BOHN, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Commissions-Verlag von Julius Hanauer, Breslau 1890.

⁴⁴ 1588² – *Continuatio cantionum sacrarum 4, 5, 6, 7, 8 et plurium vocum... studio et opera Friderici Lindneri...*, Nürnberg, Katharina Gerlach 1588. BOHN, *Bibliographie*, pp. 355-356; PL-WRu 51269 Muz.).

⁴⁵ San Bernardino (D-Bds Mus. Theor. kat. 165, p. 5: no. 26; SCOTT, *Protestant Sacred Music*, p. 165) e Santa Maria Maddalena (D-Bds, Mus. Theor. kat. 163, pp. 8, 10; *ibidem*, p. 156).

Nelle parti *Discantus*, *Altus* e *Tenore* figura l'aggiunta *Trombone*, mentre in quella del *Basso* compare il nome *Andreas Fabritius*, vale a dire il quarto trombonista del coro strumentale. Il pezzo probabilmente proviene dall'antologia *Musarum Sioniar...* di Michael Praetorius, conosciuta a Breslavia⁴⁶. Dall'altra antologia di Hieronymus Praetorius⁴⁷ deriva invece *Dilectus meus mihi* di Costanzo Porta, copiato nel manoscritto Slg. Bohn 30B (nr 4), di ignota provenienza. L'ultimo mottetto del compositore cremonese, *Factum est silentium in coelo a 8*, era sicuramente conosciuto a Breslavia⁴⁸ attraverso l'ancora più famoso *Promptuarii musici, sacras harmonias... pars tertia...* di Abrahamo Schadeus⁴⁹.

I volumi di tale antologia erano ben noti a Breslavia poiché risultano registrati negli inventari delle chiese di San Bernardino e Santa Maria Maddalena⁵⁰. In essi sono riprodotti i tre mottetti di **Ludovico Balbi** (*Plaudat nunc organis Maria; Factum est proelium magnum in coelo; Omnes gentes plaudite manibus*). Tutte le intavolature provenienti dalla chiesa di Santa Maria Maddalena riportano questi pezzi in forma ridotta, tipica per le fonti di quell'epoca e di quell'ambiente. Di ogni coro sono state copiate solo le due voci estreme: esse sono ordinate secondo le esigenze dell'organista. Per facilitare la lettura del medesimo organista, occasionalmente risultano copiati anche gli incipit delle altre parti, il che consentiva, per esempio, un maggior controllo delle otto voci nella complessa tessitura imitativa proposta all'inizio del mottetto *Factum est proelium magnum in coelo*. Confrontando il contenuto delle antologie di Schadeus con i manoscritti appena citati, si osserva che tali manoscritti, riferibili all'ambito locale, rappresentano delle vere e proprie antologie che – rispetto alle stampe primarie dalle quali sono tratte – rivelano

⁴⁶ P 5361 (1607⁶) – *Musarum Sioniar, Motectae et Psalmi Michaëlis Praetorii...*, Abraham Wagenmann, Nürnberg 1607; BOHN, *Bibliographie*, p. 319, PL-WRu 50714 Muz. [olim: Mus. 577], volume di incerta provenienza.

⁴⁷ P 5341 – *Cantiones variae 5. 6. 7. 8. 10. 12. 16. 20 vocum...* Hieronymo Praetorio, Heinrich Carsten, Hamburg 1618. BOHN, *Bibliographie*, p. 315; non più presente a Breslavia. Probabilmente era questo il volume segnalato nell'inventario delle collezioni provenienti dalle biblioteche dei conventi secolarizzati di Slesia; al suo testo (D-Bds Mus. Theor. kat. 161, p. 14) corrisponde il volume conservato oggi in PL-Wu (St. dr. mus. 151-152), nel convento dei cisterciensi di Kamenz (oggi: Kamieniec Żąbkowicki).

⁴⁸ Fatto confermato dall'iscrizione *Ex Schad. 3. par* nell'intavolatura Slg. Bohn 19, nonché dalla corrispondenza tra la successione delle composizioni nella detta antologia e l'ordine dei pezzi musicali riprodotti nelle intavolature: Slg. Bohn 19 (n. 60), Slg. Bohn 20 (n. 156) e Slg. Bohn 23 (67); il primo manoscritto proveniva dalla chiesa di San Bernardino, gli ultimi due da quella di Santa Maria Maddalena.

⁴⁹ 1613² – *Promptuarii musici, sacras harmonias... pars tertia...* Abrahamo Schadeo, Karl Kieffer, Strasburg 1613. BOHN, *Bibliographie*, pp. 361-363; PL-WRu 50215 Muz.

⁵⁰ 1611¹ – *Promptuarii musici, sacras harmonias... pars prima...* Abrahamo Schadeo, Karl Kieffer, Strasburg 1611; 1612³ – *Promptuarii musici, sacras harmonias... pars altera...* Abrahamo Schadeo, Karl Kieffer, Strasburg 1612; 1613² – *Promptuarii musici, sacras harmonias... pars tertia...* Abrahamo Schadeo, Karl Kieffer, Strasburg 1613. BOHN, *Bibliographie*, p. 361, PL-WRu 50215 Muz; D-Bds Mus. Theor. kat. 163, pp. 3 e 6; D-Bds Mus. Theor. kat. 165, p. 5; SCOTT, *Protestant Sacred Music*, pp. 156 e 165.

una maggiore praticità per l'esecutore. Tale fatto trova chiara conferma negli elementi liturgici del componimento che consentono – insieme alle caratteristiche stilistiche – la permutabilità del repertorio attraverso la sostituzione di autori italiani con compositori sassoni (Samuel Scheidt, Heinrich Schütz ed altri), della lingua latina con la tedesca e dello stile rinascimentale con quello nuovo del concerto sacro.

Nei manoscritti breslaviensi si trovano copiate anche opere di due altri francescani legati a Padova: **Giulio Belli** e Leandro Gallerano. Cinque messe del primo autore (*Missa super Mentre qual viva pietra*; *Missa Tu es Petrus* [VII toni]; *Missa Primi Toni*; *Missa Sicut Liliun* [VII toni]; *Missa super Bivilaqua*; *Missa a 8 Vocum cum 3 Instrumenta*), provenienti quasi sicuramente dalla chiesa di San Bernardino⁵¹, sono state copiate nel Slg. Bohn 19. Tutte giungono dalla già menzionata stampa B 1769, che conosciamo dall'inventario della medesima chiesa. Le intavolature Slg. Bohn 19 presentano una versione pressoché fedele al testo originale. Le uniche varianti sono costituite dalla trasposizione *per quartam* e dalla limitazione del ciclo dell'*ordinarium missae* alle prime due parti – *Kyrie* e *Gloria* – fatto tipico dell'uso liturgico dei centri protestanti dell'epoca. La stessa procedura è impiegata nella copia della *Missa a 8 Vocum cum 3 Instrumenta* di **Leandro Gallerano**, scritta nel manoscritto Slg. Bohn 142, proveniente dalla chiesa di Santa Maria Maddalena⁵², che prevede 14 voci, divise in due cori: un primo coro di 5 voci (Canto, Alto, Tenore Primo, Tenore Secondo, Basso) ed un secondo pure di 5 voci (Canto con il cornetto, Canto ripieno, Alto ripieno, Tenore ripieno e Basso ripieno), con l'apporto di due parti strumentali (2 violini), cui si aggiungono un basso per violino e un basso per organo⁵³.

Considerando la ricezione delle composizioni francescane nelle chiese protestanti di Breslavia, notiamo un atteggiamento abbastanza aperto verso la tradizione cattolica di quel tempo. Anche limitandoci allo strato della ricezione attiva, documentata dai manoscritti compilati nei centri sopra menzionati, osserviamo qualche adattamento alla prassi locale ed

⁵¹ Ipotesi confermata da un esame comparativo del contenuto della detta intavolatura con l'inventario della *Bibliotheca Bernhardina*: nel Slg. Bohn 19 si trovano copie dei pezzi esistenti proprio in varie rare stampe, caratteristiche di quella chiesa. Per esempio: P 28 – ASPRILIO PACELLI, *Sacrae cantiones liber primus*, Angelo Gardano, Venezia 1608 (PL-WRu 50673 Muz.; BOHN, *Bibliographie*, p. 300), dalla quale nell'intavolatura Slg. Bohn 19 è stato copiato il *Veni Sanctae spiritus* e *Cantate Domino*; Z 360 – GREGORIO ZUCCHINO, *Harmonia sacra...*, Giacomo Vincenti, Venezia 1602 (PL-WRu 50915 Muz.; BOHN, *Bibliographie*, 440) dal quale provengono l'*Exultate iusti*; *Exultate Deo*; *Usquequo Domine*; *Si bona suscepimus*; *O Domine Iesu Christe*; *Benedicamus Patrem*; *Bonum est confiteri* e *Missa a 8*. Cf. SCOTT, *Protestant Sacred Music*, pp. 164-165.

⁵² WIERMANN, *Die Entwicklung*, p. 466.

⁵³ G 160 – LEANDRO GALLERANO, *Messa e salmi concertati a tre, cinque, et otto voci aggiuntovi, il terzo choro ad libitum... opera decima sesta*, Alessandro Vincenti, Venezia 1629. Cf. ANNE SCHNOEBELEN, *Seventeenth-Century Italian Sacred Music: Masses*, Vol. 3, Garland Publishing Inc., New York - London 1995.

a particolari circostanze esecutive e liturgiche di quelle chiese. In questo contesto la presenza delle messe parodia risulta inusuale (soprattutto *Missa Tu es Petrus* di Belli), tuttavia tale presenza non è sorprendente se si considera che la musica italiana era alla moda in quelle cappelle. Il repertorio in questione sicuramente possiede un carattere cristiano universale, che trascende qualsiasi confine di culto o confessione. In questo repertorio si possono individuare testi biblici (*Omnes gentes plaudite manibus* di Balbi) e cristologici (*Dilectus meus mihi* e *Verbum caro factum* di Porta). Sempre in tale quadro emergono anche testi dedicati al culto di San Michele Arcangelo (*Factum est silentium in coelo* di Porta, *Factum est proelium magnum in coelo* di Balbi), che sembrano richiamare il fervore spirituale risvegliato dal Capestrano. Altri esempi, di una prassi che supera i limiti confessionali, si colgono nell'elaborazione musicale di Porta del testo *Benedictus Deus et Pater*, usato anche nella liturgia protestante dell'epoca, oppure nelle antifone previste per la festa dell'Ascensione della Vergine Maria (*Plaudat nunc organis Maria* di Balbi), occasione non celebrata dai protestanti.

Aggiungendo a ciò i componimenti su testi eucaristici, mariani e dedicati al culto dei santi, otteniamo un insieme quasi ecumenico⁵⁴. A spiegarlo e giustificarlo potrebbe servire l'idea della lunga durata delle tradizioni affermatesi in un luogo importante per la vita spirituale di una città (*genius loci?*), la cui continuità non fu totalmente interrotta. Se assumiamo che le riforme di Francesco d'Assisi, Bernardino di Siena e Martino Lutero avevano radici comuni, che comuni erano pure i temi del loro discorso spirituale (Natività e Passione, Chiesa come corpo mistico), la convergenza nelle modalità esplicative (predicazione, educazione, aspetti vernacolari) non risulta sorprendente. Al di là delle evidenti differenze in questi orientamenti, esistevano anche delle affinità, confermate in modo chiaro dalla tradizione storica.

(traduzione: *Wojciech Bońkowski*)

⁵⁴ Cf. ALEXANDER J. FISCHER, *Music and religious identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580-1630*, Aldershot, Ashgate 2004, pp. 80-84.

Tabella 1 - Il repertorio composto da francescani attivi al Santo di Padova nei manoscritti di Breslavia.

| compositore | titolo | fonte | provenienza | copiato da |
|--------------------|---|---|---|-----------------------------|
| Costanzo PORTA | <i>Verbum caro factoes – Quem vidistis pastores</i> | Bohn 18, nr 54 | Santa Elisabetta | 1588 ² |
| Costanzo PORTA | <i>Benedictus Deus et Pater</i> | Bohn 15, nr 264 | Santa Elisabetta | P 5361 (1607 ⁶) |
| Costanzo PORTA | <i>Dilectus meus mihi</i> | Bohn 30B, nr 4 | ? | P 5341 |
| Costanzo PORTA | <i>Factum est silentium in coelo dum committetur bellum draco cum Michaele Archangelo a 8</i> | Bohn 19, nr 60 Bohn 20, nr 156 Bohn 23, nr 67 | San Bernardino, Santa Maria Maddalena | 1613 ² |
| Ludovico BALBI | <i>Plaudat nunc organis Maria</i> | Bohn 21, nr 86 | Santa Maria Maddalena | 1611 ¹ |
| Ludovico BALBI | <i>Factum est proelium magnum in coelo</i> | Bohn 20, nr 290 | Santa Maria Maddalena | 1613 ² |
| Ludovico BALBI | <i>Omnes gentes plaudite manibus</i> | Bohn 20, nr 81 Bohn 21, nr 164 Bohn 23, nr 39 | Santa Maria Maddalena | 1612 ³ |
| Giulio BELLÌ | <i>Missa super Mentre qual viva pietra</i> | Bohn 19, nr 26 | San Bernardino | B 1769 |
| Giulio BELLÌ | <i>Missa Tu es Petrus [VII toni]</i> | Bohn 19, nr 29 | San Bernardino | B 1769 |
| Giulio BELLÌ | <i>Missa Primi Toni</i> | Bohn 19, nr 30 | San Bernardino | B 1769 |
| Giulio BELLÌ | <i>Missa Sicut Lilium [VII toni]</i> | Bohn 19, nr 31 | San Bernardino | B 1769 |
| Giulio BELLÌ | <i>Missa super Bivilaqua</i> | Bohn 19, nr 64 | San Bernardino | B 1769 |
| Leandro GALLERNO | <i>Missa a 8 Vocum cum 3 Instrumenta</i> | Bohn 142 | Santa Maria Maddalena | G 160 |

SUMMARY

In the music collections of the protestant churches of Breslau (Silesia) is stored a rich collection of *Seicento* music, composed by various masters from the north Italian cities. Among many music prints and manuscripts, one can find compositions whose authors were the musicians belonged to the Franciscan convents of this geographic area and active in the Saint Anthony basilica. The passive layer of the reception are representing rare music prints of this provenance, enclosed in the churches of Saint Bernhardin and Saint Elisabeth: Ludovico Balbi, Giulio Belli, Amadio Freddi and Leandro Gallerano. But the music repertory composed in Franciscan Padua infiltrated also the Protestant liturgy of this time. This process is testified by some handwritten copies and organ intabulations of motets by Ludovico Balbi and Costanzo Porta, and a masses by Giulio Belli and Leandro Gallerano adopted to the cultivated in Breslau liturgical practice. They found its place in the Protestant manuscript thanks to anthologies by Lindner, Praetorius and Schadeus and has been adopted thanks to its universal character, across confessional boundaries. In some cases one can however find some correspondence of both confessional spiritualities, which can be explained by the cultural contacts between the Protestant churches of Breslau and the preexisting in this city rich spiritual tradition of the Franciscan Order.

Keywords: Amadio Freddi, Breslavia, Costanzo Porta, Francescani, cappella antoniana, Giulio Belli, Leandro Gallerano, liturgia protestante, Ludovico Balbi, repertorio musicale.

STANISLAV TUKSAR - LUCIJA KONFIC

MUSIC CONNECTIONS OF ANTONIANA WITH THE EASTERN ADRIATIC COAST

INTRODUCTION

Taking into consideration that the eastern Adriatic coast belongs to the closest greater geo-cultural regions to Padua – starting some 170 km from it and stretching along the Adriatic shores some 600 km down to today's Albania – it might be of some interest to gain an insight into the quantity and quality of relations between the Antoniana composers and the musico-cultural circles in that area. In this, special interest also arises from the fact that from c. 1600 to World War II a number of different socio-political entities existing along the eastern Adriatic coast provided various patterns for reception of those musical artefacts: parts of Istria and Dalmatia under Venetian administration until 1797, the so-called Croatian Littoral throughout the whole period, parts of Dalmatia under direct Habsburg rule from 1815 until 1918, the short-lived French "Illyrian provinces" of 1809-1813, the independent Republic of Dubrovnik until 1808, and the South Slavic state under the name of Yugoslavia in 1918-1941. In addition, in this area, apart from various socio-political systems, cultural patterns with varying mentality-backgrounds found their meeting points on the crossroads of the Romanic, Germanic and Slavic worlds, not to speak of the ideological contexts of both democratic and totalitarian regimes of the 20th century. And, above all, the ecclesiastical instances – as the main receptive elements in this issue – were also submissive but only to a certain measure, to the corresponding shifts in general socio-political and cultural conditions.

This paper consists of two parts. In the first one, written by me, I will report on today's insight into the basic facts concerning the presence of the works by the Antoniana composers preserved in music collections and archives on the eastern Adriatic shores. In the second part, Lucija Konfic offers a portrait of Giuseppe Michele Stratico, the most outstanding composer and performer originating from Dalmatia and active in Padua in the mid-18th century. That issue requires further separate investigation.

DIRETTORI DELLA CAPPELLA MUSICALE DELLA BASILICA DEL SANTO IN PADOVA:
THEIR WORKS PRESERVED IN MUSIC COLLECTIONS AND ARCHIVES ON THE EASTERN
ADRIATIC SHORES (CROATIAN LITTORAL, DALMATIA, DUBROVNIK)

As a starting point, we have taken the list of the «Direttori della Cappella Musicale della Basilica del Santo in Padova», encompassing the period from the beginning of the 17th to the first half of the 20th century. According to it, in identifying their works preserved in music collections and archives on the eastern Adriatic shores we took into account the list of 28 *direttori* active as composers, from Bartolomeo Ratti to Oreste Ravanello¹.

The present state of insight into music archives and collections on the eastern coast of the Adriatic allowed us to investigate materials from 22 locations. In all, 103 works by eight Antoniana composers have been found in thirteen collections: Giuseppe Tartini, Francesco Antonio Vallotti, Luigi Antonio Sabbatini, Stanislao Mattei, Luigi Anselmo Marsand, Melchiorre Balbi, Alessandro Capanna and Oreste Ravanello. A special case is a certain “P. Reverendo Pietro di Padova” (with one composition found) as a representative of a possibly existing group of other Paduan composers, mostly hidden in all collections behind the usually numerous category of ‘Anonymi’.

The 13 collections with preserved Antoniana composers are as following, locating them from the north to the south in eight towns:

- 1) **Rijeka, Franciscan Monastery Trsat (RISM siglum: HR-Rft):** Giuseppe Tartini(1);
- 2) **Cres, Benedictine Nunnery (HR-CRb):** Francesco Antonio Vallotti (1);
- 3) **Cres, Franciscan Monastery (HR-CRf):** Alessandro Capanna (1); Luigi Anselmo Marsand (8);
- 4) **Cres, Parish Church of St Mary (HR-CRm):** Luigi Anselmo Marsand (4); Francesco Antonio Vallotti (1);
- 5) **Zadar, Historical Archives (HR-ZAha):** Oreste Ravanello (1);
- 6) **Zadar, Cathedral (HR-ZAk):** Alessandro Capanna (1); Luigi Anselmo Marsand (2); Oreste Ravanello (3);

¹ They are:

– for the 17th century: Bartolomeo Ratti, Giulio Belli, Gian Antonio Filippini, Alvise Balbi, Giovanni Ghizzolo, Leandro Gallerano, Andrea Chilinski, detto Andrea Polacco, Antonio Dalla Tavola, Francesco Vannarelli, Felice Antonio Arconati, Giuseppe Natali, Giuseppe Antonio Ferrari;

– for the 18th century: Francescantonio Calegari, Giuseppe Rinaldi, Francesco Antonio Vallotti, Agostino Ricci, Stanislao Mattei, Luigi Antonio Sabbatini, Giuseppe Tartini;

– for the 19th century: Vincenzo Moschetti, Antonio Calegari, Luigi Anselmo Marsand, Bartolomeo Stella, Antonio Maria Costantini, Melchiorre Balbi, Alessandro Capanna, Giovanni Soranzo, Giovanni Tebaldini;

– for the early 20th century: Oreste Ravanello.

7) Split, Cathedral (HR-Sk): Alessandro Capanna (1); Stanislao Mattei (1); Oreste Ravanello (5); Giuseppe Tartini (1);

8) Stari Grad, Parish Church of St. Stephen (HR-SGc): Luigi Anselmo Marsand (2); Oreste Ravanello (3);

9) Hvar, Cathedral (HR-Hk): Oreste Ravanello (1);

10) Badija/Korčula, Franciscan Monastery (HR-Dsmbb): Pietro di Padova (1)

11) Dubrovnik, State Archives (former: Historical) (HR- Dha): Melchiorre Balbi (1);

12) Dubrovnik, Cathedral (HR-Dk): Melchiorre Balbi (1); Luigi Anselmo Marsand (1); Oreste Ravanello (18); Giuseppe Tartini (2);

13) Dubrovnik, Franciscan Monastery (HR-Dsmb): Alessandro Capanna (2); Luigi Anselmo Marsand (1); Oreste Ravanello (26); Giuseppe Tartini (11).

It can be stated that the 103 compositions (all belonging to church music, except for one Tartini's concerto and two manuals by Ravanello and Balbi) have been preserved in two secular institutions (state archives in Zadar and Dubrovnik) and 11 church music collections: four in Cathedrals, four in Franciscan monasteries, two in parish churches and one in a Benedictine nunnery.

Referring to the above-mentioned turbulent socio-political issues, it can be stated that when analyzing the period of time when the copies of the preserved compositions were created (written or printed) – and most probably purchased and used – from the second half of the 18th to the first half of the 20th century, the greatest majority belongs to the Habsburg-Dalmatian era, i.e. to the period between 1815 and 1918. Only a smaller part of this music material belongs to the earlier periods of 18th-century Venetian Dalmatia, the early 19th-century Illyrian Provinces, the independent Dubrovnik period until 1808, and the later 20th-century first Yugoslav state (1918-1941) or Fascist Italy (1922-1943). This means that great political shifts did not influence in any significant measure the purchasing and using of the Paduan composers' output, what is quite understandable owing to a lesser and/or slower impact of politics on church issues. However, a more detailed insight into the motivations of purchasing these materials at large remain rather vague for the moment, except for the Caecilian movement episode in the Dubrovnik Cathedral circle in the first decades of the 20th century.

Concerning the profile of the preserved Antoniana material, several aspects seem to be of special interest:

Firstly, the church music compositions include Masses, separate Mass movements, and other church pieces such as *Tantum ergo*, *Miserere*, *Christus*, *Vesperae*, *Pangue lingua*, *Tota pulchra es*, *Veni creator*, *Haec dies*, *Magnificat*, *Laudate pueri*, *Tu es Petrus*, *Cantiones sacrae*, etc.

Secondly, prints are by far outnumbered by manuscripts in a ratio of 1:4; prints belong mostly to the late 19th-early 20th-century Ravanello

works; however, Mattei's *Missa* as an earlier 18/19th c. print might be of some historical value.

Thirdly, among the dozens of manuscripts some draw the historian's attention in a special way: two of Vallotti's compositions – the *Messa a due voci / Soprano Contralto, Concertata / col Organo, Kyrie, Gloria, Credo in B*, kept in the Benedictine Nunnery in Cres, and *Nel Giovedì Santo al Sepolcro Sepulto Domino a quattro Voci*, kept in the Parish Church of St Mary in Cres. They originate from the second half of the 18th century and are the only Vallotti works preserved in the whole of Croatia. Tartini's 18th-c. MS of the *Quintet-Concerto a cinque* from the Split Cathedral collection might be of further interest, as well as Capanna's autograph of *Miserere concertato* for «Monsignor Pietro Doimo Maupas, Vescovo di Sebenico», from February 1861, kept in the Zadar Cathedral collection.

Fourthly, about 60% of all Antoniana material has been preserved in two Dubrovnik collections – those of the Cathedral and the Franciscan Monastery; the remaining 40% is scattered around in 11 other locations; taking into account that two thirds (44 compositions in all) of the Dubrovnik material belong to Ravanello, it is obvious that the Caecilian movement at the turn of the 19th to 20th centuries played a decisive role in the presence of this material among Dubrovnik church musicians and authorities.

And finally, among some 20,000 compositions available in the arranged music collections along the eastern Adriatic coast, the Antoniana material encompasses about 0.5% of it, obviously representing only a very small portion of preserved music in this region. However, it has not been evaluated at all up to now, neither by itself nor within a broader context, so that this overview necessarily presents only a first preliminary hint on this issue.

* * *

GIUSEPPE MICHELE STRATICO

Giuseppe Michele Stratico (Zadar, July 31, 1728 – Sanguinetto, January 31, 1783) was a member of the aristocratic Stratico family from Zadar/Zara. On his father's side, the Greek family (Straticos) came at the beginning of the 18th century from Crete and, on his mother's side, from Peloponnesus, fleeing from the Ottomans. Giuseppe Michele was the oldest son of Giovanni Battista Stratico (?1690-1770) and Maria Castelli di Chio (?1700-1796), who gave birth to two other also outstanding Dalmatian personalities: Giovanni Domenico (Zadar, 1732 – Hvar, 1799), a Dominican monk, the Bishop of Novigrad, and later of Hvar; and Simone (Zadar, 1733 – Milan, 1824), professor at the universities in Padua and Pavia, the renowned expert on the regulation of rivers and ship-building.

Giuseppe Michele Stratico came to Padua very early in his life, in 1737, at the age of nine. He was enrolled as a student at the Faculty of Law, where his uncle Antonio Stratico was 'rettore' at the Collegio

Cottunio. His name regularly appeared in the faculty books until 1745. In Padua, Stratico pursued music schooling along with juridical training. His teacher was Giuseppe Tartini, who taught students from all over Europe in violin, composition and counterpoint at his 'Scuola delle nazioni'. A note by Giordano Riccati exists in his *Memorie sul violinista G. Tartini* on Stratico as Tartini's pupil, as follows:

D'un tratto sentam un rumor di passi e un'allegra risata, ci dirigiam verso la porta: entravan tre persone. Riconoscemmo il Rossi che avea alla sua destra quello che capimmo esser Tartini che avea a suo fianco un giovane (a noi ignoto). (...) Il giovane fu presentato come Stratico Michele allievo a Tartini in Violino e Composizione. (...) Vedeasi infatti che Tartini provava uno special piacimento nel diriger questo pezzo (Concerto di Vivaldi): e vedeasi anco ch'egli avea in fra i Violinisti una picciola predilezione per il suo scolaro Stratico, la qual trasparia da' suoi sguardi e da' suoi atti. Era infatti egli (lo Stratico) il più forte fra que' Violinisti (tutti bravi nel rimanente) ed anco era un giovane assai simpatico. Nel Presto vivace, tempo finale del Concerto, avea egli una parte a solo ch'esegui magnificamente con energico sentimento mentre Tartini il guardava con compiaciuto sorriso².

This special Stratico relation with his teacher, as well as his excellence in performing, can also be seen in Stratico's treatise *Lo spirito Tartiniano*, where the Teacher greets the Pupil with «discepolo amato», while the Pupil returns the greeting with «Maestro mio, diletto ed onorato»³.

The Paduan period in Stratico's life still makes up part of a work in progress, and his very rich compositional output – more than 330 works – has been preserved and only partially investigated up to now. Most of his compositions are kept today in the library of the University of California at Berkeley in the USA, as part of the Manuscript Collection of 18th-Century Italian Instrumental Music. Among the 990 compositions in all, by more than 80 composers, 234 Tartini and 283 Stratico works are included. The rest of Stratico's oeuvre has been kept in various collections in Padua, Venice, Verona, Berlin, Washington, Modena, etc. Except for his opus No. 1, printed in London about 1763⁴, all his compositions have been preserved in the form of manuscripts, either as autographs or unique copies written by another hand. The American mu-

² GIORDANO RICCATI, *Memorie sul violinista G. Tartini*, «Il Santo», 3 (1990), pp. 109-138.

³ GIUSEPPE MICHELE STRATICO, *Lo spirito Tartiniano*, Biblioteca Marciana, Ms. It. Cl. IV, 343, f. 172r.

⁴ *Sei sonate a violino e violoncello o clavicembalo, composte dal Sig.r Michele Stratico e dal med(esi)mo dedicate a sua eccellenza il Sig.r Girolamo Co(n)te Lion Cavazza, Patrizio Veneto e Senatore Amplissimo, Opera prima*, Welcker, London. F. F. Mann supposes they were published «between 1762 and 1766 (c. 1763)». FRANCIA FITCH MANN, *Michele Stratico: The Opus 1, "Sei Sonate", and an edition of sonatas No. 2 and No. 6. (Volumes I and II)*, DMA dissertation, University of Nebraska, Lincoln 1992., p. 25.

sicologist Michael Thomas Roeder, in his 1971 dissertation on Stratico's compositions, presupposes that the great majority of them was composed between 1740 and 1760⁵. That would mean that he started to compose very early, at the beginning of his teen age years, during his Paduan sojourn, this having been backed as a hypothesis by Roeder's thorough stylistic and technical analyses.

Stratico's oeuvre consists of over 170 violin sonatas, about 65 duets and trios for violin, 6 string quartets, 35 symphonies, 61 concerts for violin and strings, and two concerts for two violins and strings⁶. Besides manifesting clear influences of Tartini's circle, they are composed in general as a stylistic mixture of late Baroque, Rococo and Vorklassik elements. As an outstanding violinist, he was well acquainted with the violin technique, which is also clearly visible in his skilful treatment of this instrument in his solo and chamber music. Although not always being first-class concert music in itself, Stratico's compositions are, however – as Roeder put it – «pleasant to play and to listen to».

Stratico's sonatas are in three movements with a usual disposition of tempi Grave – Allegro – Allegro assai, so typical for Italian sonatas of the mid-18th century, and abundantly used by both Tartini himself and his pupils such as Pietro Nardini (1722-1793), Pieter Hellendaal (1721-1799), Pasquale Bini (1716-1770), Domenico Dall'Oglio (ca 1700-1764) and some others. Their outstanding feature and most interesting point has been the aesthetic quality of their melodies.

His concerts were written mostly for solo violin with a simple chamber ensemble accompaniment: two violins, alto and bass. They are also in three movements, with the usual tempo disposition of fast – slow – fast. In this, two types had been identified: an earlier one with late-Baroque features and more developed solistic material, and a later one with reduced tuttis.

Stratico's symphonies were written «à tre» (for two violins and a bass) and «à quattro» (for two violins, alto and bass), often named as «Trio» and «Quartet» respectively. They are also in three movements with the same tempo disposition as his concerts (fast – slow – fast), but less demanding than his solo compositions. The first movements display characteristics of an early sonata form with two contrasting themes in the exposition, a middle part (a sort of development) with modulations, and the usual restating of themes in the recapitulation. Thus, it can be stated that Stratico's compositional output was conforming to the stylistic post-Baroque whirlpools and shifts occurring at the mid-18th century in general, and in particular within the Tartini Paduan circle.

Stratico left for Sanguinetto very probably in 1760, when his name was mentioned for the first time in the minutes of the *Compagnia del*

⁵ MICHAEL THOMAS ROEDER, *Sonatas, Concertos, and Symphonies of Michele Stratico*, Ph.D. dissertation, University of Santa Barbara, 1971, p. 181.

⁶ Cf. ZDRAVKO BLAŽEKOVIĆ, *Stratico, (Giuseppe) Michele*, «The New Grove», ed. by S. Sadie, Macmillan, vol. 24, London etc. 2001, pp. 470-471.

*SSmo Sacramento*⁷, whose member he was and in the vaults of which he was buried on his death in 1783.

In Sanguinetto Stratico was employed as «vicario al maleficio di Sanguinetto», i.e. exercising his juridical profession⁸. According to the documents kept in the Archivio di Stato in Verona, Stratico was in the service of the Leon family, one of the leading families of the region. However, it is not known under which circumstances Stratico transferred himself from Padua to Sanguinetto. He died there of tuberculosis on January 31, 1783, at the age of 54.

Whether he was active as composer in Sanguinetto remains explicitly unknown, but there are some indications that might speak in favour of such a presumption; they have been found in the Giovennale Sacchi's letter to Giordano Riccati, reading as follows:

Ultimamente mi sono state narrate infinite lodi del Sig[no]r Michele Stratico Vicario di Sanguinetto. V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma parmi che lo dovvia conoscere; onde Gramo intendere qual sia il suo concetto, dico intorno alla pratica, e la forma dello stile⁹.

In addition, the newly undertaken study of Stratico's theoretical treatises sheds more light on Stratico's intimate thoughts concerning music and on the way he lived in Sanguinetto and used to live in Padua:

Io, che vivo in una quasi solitudine, e quel ch'e' peggio lontano, e distratto, a causa delle mie cure, ed occupazioni de' musici pensieri, che pur anno formate un tempo le mie delizie, non so' che rispondervi di sicuro, e certo sopra le ricerche vostre¹⁰.

Being uncertain on Stratico's dealing with composing and performing music on the one hand, we can confirm with certainty, however, that in Sanguinetto he found time for dealing with music theory. It was there that he wrote his two treatises, now kept in the Marciana Library in Venice: *Lo spirito Tartiniano*, a less interesting apology of Tartini, following his death and probably written between 1771 and 1775, and a later, more interesting *Trattato di musica*, found in nine versions (!). In this, in his own words, «Nuovo sistema Musicale, in cui si dimostra quale sia il proporzionale rapporto de' suoni gravi, agli acuti; quindi l'origine dell'Armonia, e della Melodia, coll'esposizione de' corollarii

⁷ *Entrata della comp. del. SSmo Sacramento*, Sanguinetto, No. 1, Fond Compagnie eccl., Sanguinetto, Archivio di Stato, Verona, 277/1, without pagination.

⁸ In the minutes of the *Compagnia del SSmo Sacramento* Stratico was regularly mentioned as follows: *alla presenza del Nob[ile] Sig^r Michel Stratico Vic[ari]o [e] Giu[di]c^e al Malef[ic]o di questa giurisd[iz]ion^e*.

⁹ The letter is dated June 22, 1776, in Milan. It is kept in Udine, Biblioteca Comunale, Correspondence of Giordano Riccati, Vol. 6, sign. Mss. 1025, f. 107.

¹⁰ In *Lo spirito Tartiniano*, Biblioteca Marciana, Ms. It. Cl. IV, 343, f. 172v.

da tal principale dimostrazione derivanti»¹¹, he offers a series of studies on particular musical phenomena and problems, their explanations and corrections, etc. In one version, a study of Vallotti's treatise *Della scienza teorica e pratica della moderna musica* is included. Moreover, the Biblioteca Antoniana archives house a letter by Stratico – unsigned and undated – passed on to Vallotti, in which he asks about his opinion on some of Tartini's assertions. Both aspects bring Stratico once more, via Vallotti, into further and – as it seems now – final connection with the Paduan Antoniana music circle.

CONCLUSIONS

In conclusion, it can be stated that both individual musicians and music circles from the eastern Adriatic coast had been in contact with the Antoniana music circles since at least the first half of the 18th century until the mid-20th century. These connections were, at least rudimentary, twofold and two-way oriented: on the one hand, church music produced by a series of Antoniana composers was known, purchased and performed in a dozen monasteries, cathedrals and churches from Rijeka in the north to Dubrovnik in the deep south of the Adriatic region; on the other hand, one prolific composer from the then Dalmatian capital Zadar was musically educated in Padua, and produced a remarkable amount of secular instrumental music, which used to make up, by Tartini circle activities, part of the Antoniana music complex.

¹¹ *Trattato di musica*, Biblioteca Marciana, Ms. It. Cl. IV, 341a, f. 1r.

ANSELMO LUIGI MARSAND (1769-1841), *Messa a tre voci* (Dubrovnik, Cathedral Music Collection: MS, 1804).



MELCHIORE BALBI (1796-1879), *O del ciel gran Regina* (Dubrovnik, Cathedral Music Collection: MS, 1859).

g)

Provincia Veneta

25 LXXX/1859

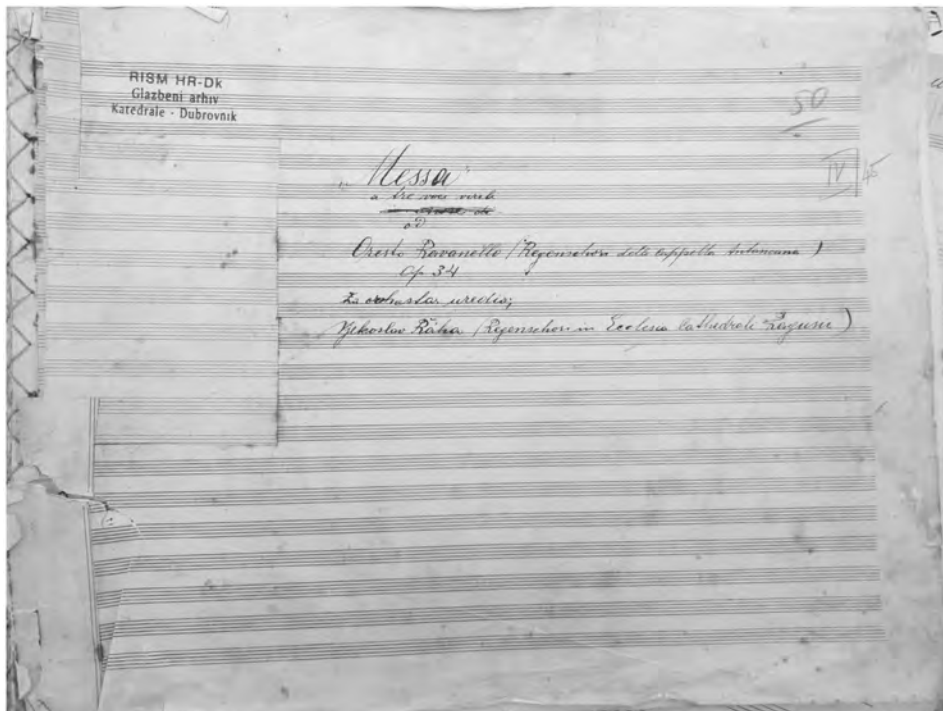
*O del ciel gran
Regina*

*Canzone a quattro voci con accompagnamento,
scritta dal Nob. maestro
Melchiorre Balbi.*

Maggio 1859.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top, there are several empty musical staves. Below them, the title "O del ciel gran Regina" is written in a large, elegant cursive script across two staves. Underneath the title, there is a smaller line of text: "Canzone a quattro voci con accompagnamento," followed by "scritta dal Nob. maestro" and the name "Melchiorre Balbi." in a similar cursive hand. At the bottom of the page, the date "Maggio 1859." is written. In the upper right corner, there are handwritten notes: "g)", "Provincia Veneta", and "25 LXXX/1859". The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

ORESTE RAVANELLO (1871-1938), *Messa a tre voci*, op. 34, arranged for orchestra by Vjekoslav Raha, Regens chori in Ecclesia Cathedrali Ragusii (Dubrovnik, Cathedral Music Collection: MS, 19/20th c.).



MICHELE STRATICO, *Letter to F. A. Vallotti* (segment), Padova, Biblioteca Antoniana, Archivio della Cappella Musicale, I-Pca D.VI.1894/06 int. 3.

Non rinerasca al m. A. p^{re}mo Vallotti, che dallo Scrit-
tore si vivarisce divotam^{te}, ac ogni moliori modo, et forma
di versare alcun poco sul Geometrico marro, inteso però nel
senso musicoprativo Tartiniano.

Questo marro nell'acconato senso, è il giusto divisore
dell'Ottava, e su tal marro facendo i conti suoi lo Scrittore, non
reputa poi vero, e legitimo l'assegnato dal Tartini, che si è $\frac{84}{5}$,
ma' creda, che sia $\frac{85}{5}$. Poniamo l'Ottava coi mezzi tutti as-
sati dal Tartini. eccella.



Le due soprassegnate Quarte, ragiona lo Scrittore, mi congiungano l'
Ottava. Quest'analisi va bene; non si ha che opporvi. Ora soggiun-
ga, se voglio ritrovare il giusto divisore di quest'Ottava, convien
pur, che mi divida con uguaglianza gli estremi delle due Quarte,
che gli son prossimi, e fra quali esiste. Quanto ancora gli sem-
bra ragionevole; Dal che porfina ricava la conseguenza, che il
creduto geometrico marro $\frac{85}{5}$ sopravotato, in grazia delle uguali
differenze, che vi scorge, sia nel caso presente il più adattato, es-
cludendo perciò l'assegnato dal Tartini $\frac{84}{5}$. Se però vi fosse
una dimost^{ra}zione a favore del Tartiniano, e per l'esclusione dello
supposto dallo Scrittore, gli sarà grata, ed accetta.

SUMMARY

The paper will treat the presence of the Antoniana composers in the musical archives and collections along the eastern Adriatic coast, as well as – more in details – the life and work of Giuseppe Michele Stratico, the most prominent Dalmatian composer whose activities can be brought into connection with the Antoniana during the 17-18th centuries period.

The Antoniana composers at the eastern Adriatic coast are mostly preserved in the collections of the north-Adriatic town of Cres (Cherso) and the south-Adriatic town of Dubrovnik (Ragusa). Among them are Francesco Antonio Vallotti and later composers such as Luigi Marsand, Melchiore Balbi, Alessandro Capanna, Luigi Antonio Sabbatini, along with some other minor authors such as, for example, a certain Pietro di Padova. Their works (exclusively in manuscript form) make part of music collections kept in Franciscan monasteries, parish churches and secular historical archives.

Giuseppe Michele Stratico (Zadar, 1728 – Sanguinetto, 1783) belongs to the noble Stratico family from Zadar (of Greek origins in the masculine part). He was only nine when he came to Padua and started studying law at the Paduan University (1737-45). He complemented his legalistic activities with the musical ones – as a composer, violinist and music theorist. Stratico's teacher in violin and composition was Giuseppe Tartini (1692-1770) whose influence on Stratico is obvious both in his compositional and theoretical work. According to a some contemporary records, Stratico played violin in Basilica and was noticed as a very skillful player. A considerable number of Stratico's compositions has been preserved at the University of California in Berkeley (USA), but several dozens of them are also scattered around in Paduan Basilica archives, Venice, Verona, Berlin, Washington, Modena – a total of more than 300 compositions in all. Being no innovator as a composer, Stratico used the usual style of his time, demonstrating nevertheless excellence and skillfulness in compositional techniques within Tartini's circle. From 1760 Stratico moved to Sanguinetto where he was *vicario e giudice al maleficio*, where he passed away in 1783.

Keywords: music collections, music archives, the eastern Adriatic coast, Antoniana composers, Giuseppe Michele Stratico, Dubrovnik, Caecilian movement, Anselmo Luigi Marsand (1769-1841), *Messa a tre voci* (Dubrovnik, Cathedral Music Collection: MS, 1804).

ENNIO STIPČEVIĆ

IL COMPOSITORE E LE SUE SCELTE POETICHE IL CASO DI FRA GABRIELLO PULITI E I SUOI POETI ISTRIANI

Nel XVI e nel XVII secolo l'Istria è teatro di terribili guerre e distruzioni. La guerra della Lega di Cambray (1508-1523) causa la devastazione dei campi e delle cittadine istriane; quella tra Venezia e gli Uscocchi (1615-1618), in cui i sudditi veneziani e i seguaci degli Asburgo si decimano a vicenda, distrugge definitivamente le risorse economiche e costringe la popolazione ad emigrare in massa. La penetrazione dell'esercito ottomano nei Balcani causa un'ulteriore ondata di esuli, mentre le temporanee incursioni delle orde predatorie turche da Capodistria all'Istria settentrionale comportano un senso di insicurezza e minaccia in tutto il territorio. Spesso i contemporanei hanno denominato l'Istria *lo scudo della Dominante*, ma si tratta di un complimento da cui gli abitanti locali non hanno tratto grossi vantaggi.

Tra gli esuli dei territori devastati ed insicuri dell'Istria troviamo naturalmente numerosi intellettuali, studiosi, letterati, artisti. Pur ricordandone solo alcuni – i tipografi musicali Andrea Antico «da Montona» e Jacques Moderne «da Pinguente», il filosofo Francesco Patrizi «da Cherso», il compositore Francesco Sponga Usper e suo nipote Gabriello – possiamo supporre che la forte ondata migratoria abbia avuto delle ripercussioni a lungo termine sulla vita culturale e musicale in Istria¹. L'opera di Gabriello Puliti (Montepulciano, c. 1583-?, 1642/3), padre francescano, organista, *maestro di cappella* e fertile compositore, testimonia che non sempre «inter arma silent Musae». Quasi sconosciuto fino a una trentina di anni fa, nel frattempo Puliti è diventato argomento importante tra alcuni giovani musicologi, interessati alla storia della cultura e della musica in Istria, tanto da pubblicarne diversi saggi. Non solo: l'Accademia delle scienze e delle arti slovena ha pubblicato una edizione moderna della sua *opera omnia* in 7 volumi². La biografia di

¹ GIUSEPPE RAOLE, *Musica e musicisti in Istria nel Cinque e Seicento*, «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria», XII (1965), pp. 147-213; IVANO CAVALLINI, *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Olschki, Firenze 1990.

² GABRIELLO PULITI, *Sacri concentus (1614), Pungendi dardi spirituali (1618)*, a cura di METODA KOKOLE (Monumenta Artis Musicae Sloveniae, 40), Slovenska aka-

Puliti rimane però tuttora colma di incognite. Tempo fa ho indicato alcuni documenti dell'ex Provincia francescana di San Girolamo, gli *Acta Provinciae Dalmatiae, Istriae et Epyri*³, in base ai quali possiamo seguire dettagliatamente la vita ecclesiastica di fra Gabriello Puliti e di altri musicisti della sua epoca che hanno svolto la loro attività sulla costa dell'Adriatico orientale, dall'Istria all'Albania (tra cui spicca il nome di Ivan Lukačić da Sebenico, il compositore più importante della musica barocca croata)⁴. In quest'occasione tenterò di stendere un quadro del clima culturale nel quale visse il nostro compositore.

Nato in Toscana, Puliti entra nell'ordine e termina gli studi probabilmente molto giovane. Pubblica la sua prima raccolta *Sacrae modulationes* (Parma, 1600), firmata come «Ord. Min. Conventualium S. Francisco, Et in alma terra Pontremoli in Choro Magistri», appena diciassette o diciotto. Non molto tempo dopo, esce la seconda raccolta intitolata *Integra omnium solemnitatum vespertina psalmodia* (Milano, 1602); nel 1604 lo troviamo già in Istria a comporre alacramente. L'ultima raccolta nota sono i *Salmi dominicali* del 1635 «opera trigesima sexta»: possiamo quindi concludere che i suoi ritmi di pubblicazioni raggiungono addirittura la frequenza di una raccolta all'anno! Compone musica sacra (mottetti, messe, salmi), profana (madrigali, mascherate) e pezzi strumentali. Puliti dedica a conoscenti ed amici istriani la maggior parte delle 15 raccolte pervenuteci (di cui solamente 9 complete). Nelle dediche gli studiosi hanno riconosciuto una preziosa fonte di dati relativi alla vita ecclesiastica e culturale dell'Istria agli inizi del Seicento. E così, ad esempio, sulla copertina del secondo libro di madrigali a cinque voci del 1609, nati dai versi di Giambattista Marino e di altri poeti italiani meno noti dell'epoca, compare per la prima volta la firma del Puliti con il titolo di *Accademico Armonico detto l'Allegro*. Ivano Cavallini ha concluso che tale firma indica il legame con alcuni poeti, membri della società capodistriana *Accademia Palladia*, di cui probabilmente anche Puliti era membro⁵. I paratesti presenti nel-

demija znanosti in umetnosti, Ljubljana 2001; Id., *Lilia convalium (1620)*, *Sacri accenti (1620)*, a cura di METODA KOKOLE, *ibidem*, p. 42, 2002; Id., *Baci ardenti (1609)*, *Armonici accenti (1621)*, a cura di BOJAN BUJIĆ, ENNIO STIPČEVIĆ, *ibidem*, p. 44, 2003; Id., *Ghirlanda odorifera (1612)*, a cura di IVANO CAVALLINI, *ibidem* 2004, p. 46; Id., *Il secondo libro delle messe (1624)*, a cura di ENNIO STIPČEVIĆ, *ibidem* 2006, p. 48; Id., *Sacrae modulationes (1600)*, a cura di NIKOLA LOVRINIĆ, *ibidem* 2006, p. 50; Id., *Integra omnium solemnitatum vespertina psalmodia (1602)*, a cura di NIKOLA LOVRINIĆ, *ibidem* 2008, p. 54.

³ Attualmente custoditi nel convento dei Francescani Conventuali di Santo Spirito a Zagabria.

⁴ ENNIO STIPČEVIĆ, *Gabriello Puliti, ranobarokni skladatelj u Istri* [Gabriello Puliti, il compositore del primo barocco in Istria], *Musica incognita. Ivan Lukačić i njegovo doba* [Ivan Lukačić e il suo tempo], Šibenik: Gradska knjižnica «Juraj Šižgorić» 1998, pp. 21-42.

⁵ IVANO CAVALLINI, *Musica e filosofia nell'Accademia Palladia di Capodistria: considerazioni sul dialogo Dieci de' Cento dubbi amorosi (1621)*, «Studi musicali», XVI/2

le pubblicazioni pulitiane (le dediche e le annotazioni del compositore indirizzate ai suoi patroni o «ai lettori», cioè musicisti, pure le poesie rivolte a lui) hanno valore soprattutto da un punto di vista culturale⁶. Mi appaiono particolarmente interessanti i paratesti della raccolta di mascherate a tre voci del 1612 e di quella di madrigali del 1621. A differenza della maggior parte delle sue altre dediche, in cui riconosciamo il rapporto «artista protetto – mecenate protettore/finanziatore», le raccolte dedicate ai membri della famiglia nobile dei Negri di Albona testimoniano che il rapporto tra il compositore ed i suoi «patroni» era veramente un rapporto di amicizia⁷.

Nella dedica della raccolta di mascherate *Ghirlanda odorifera di vari fior tessuta, cioè Mascherate a tre voci* (1612) Puliti descrive quant'era ben accolto dalla famiglia Negri quando vi si recava, ad Albona⁸. Puliti compone musiche sui testi carnascialeschi del noto commediografo Giulio Cesare Croce (*Le ventisette mascherate piacevolissime*, Venezia 1603). Probabilmente i giovani di Albona si divertivano un mondo con i versi satirici, sarcastici e spesso lascivi del Croce abbinati alla musica di Puliti, mentre le *Vedove sconsolate*, le *Done mal maritate*, i *Gobbi*, i *Todeschi* e i *Matti* suscitavano l'ilarità degli ascoltatori. Oggi ci è difficile immaginare un sacerdote che dirige un gruppo di musicisti e «nel Liuto, e nella Cetra» esegue versi del tipo «Trinchitin tronchtin tinchitin tron. Viva, viva la pazzia» (*Matti*). È possibile che il suo insuccesso al concorso per assumere il ruolo di guardiano dei monasteri di Capodistria e Muggia sia collegato alle poco riuscite mascherate del 1612?⁹ Comunque, non rinuncia a comporre madrigali, canzonette, testi poetici che parlano d'amore.

La raccolta *Armonici accenti voce sola* del 1621 è dedicata dal Puliti *Al Illustre Sig. il Sig. Cavaliero Oratio Negri d'Albona*, in occasione del matrimonio della figlia Agnesina¹⁰. Questa piccola pubblicazione con-

(1987), pp. 229-245 (ristampato in Id., *Musica*, pp. 131-133). Sulla *Palladia* vedi BACCIO ZILLOTTO, *Accademie e accademici di Capodistria (1478-1600)*, «Archeografo triestino», s. IV, VII (1944), pp. 120-148.

⁶ Su questo argomento vedi METODA KOKOLE, «*Servitore affetionatissimo 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.

⁷ Sulla famiglia Negri d'Albona vedi PIETRO STANCOVICH, *Biografia degli uomini distinti dell'Istria*, Gio. Marenigh, Trieste, vol. I, 1828; voll. II-III, 1829 (rist. anastatica: Centro di ricerche storiche, Rovigno – Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume, Fiume – Università popolare di Trieste, Trieste 1971, 1973, 1974).

⁸ Vedi l'Appendice. Per l'edizione moderna delle mascherate, vedi in PULITI, *Ghirlanda*.

⁹ Vedi gli *Acta Provinciae Dalmatiae, Istriae et Epyri*, vol. 3 (1608-1628), per i giorni 24 e 25 Novembre (senza la paginazione). Gli *Acta* sono custoditi nel Convento francescano di Santo Spirito a Zagabria.

¹⁰ Vedi l'Appendice. Per l'edizione moderna vedi GABRIELLO PULITI, *Armonici*. Vedi pure la ristampa anastatica Id., *Armonici accenti*, a cura di ENNIO STIPČEVIĆ, Muzička omladina Hrvatske, Zagreb 1989.

tiene otto brevi madrigali monodici, scritti (come si legge nel frontespizio) «Per cantar nel chitarrone, et in altri strumenti musicali». Vi sono aggiunti due madrigali a cappella a tre voci, doni di nozze «Alli Illustrissimi Signori et Patroni il Sig. Antonio Bragadino et la Signora Agnesina Negri d'Albona». Nella dedica all'inizio della raccolta, rivolta a Orazio Negri (fratello di Tranquillo), viene nominato, in modo alquanto convenzionale e disinvolto, il «soave Pitagora» e l'«Armonia delle Sfe-re»; inoltre il Puliti ancora una volta esprime l'intima amicizia con la famiglia Negri per la quale, come dice lui stesso, accetta il servizio di cappellano ed organista «nella Chiesa maggiore di questa Nobil terra vostra d'Albona».

Gli autori dei testi dei due madrigali a tre voci, i poeti istriani Ottone de' Belli (del Bello) e Giambattista Brati, scrissero e pubblicarono le loro opere in lingua italiana; entrambi erano membri dell'*Accademia Palladia* di Capodistria. Il de' Belli lavorava presso i servizi giuridici e diplomatici della Serenissima, è l'autore della satira *Li scolari* (Padova, 1588) e della tragicommedia *Le selve incoronate* (Venezia, 1673), che porta il sottotitolo *Nuovo Pastor fido*, scritta sotto l'influenza della pastorale del Guarini, la cui poesia godeva dell'ammirazione dai contemporanei¹¹. Sul Brati si sa poco: questo capodistriano è noto soprattutto grazie ai versi latini e «volgari» indirizzati a Puliti e pubblicati nelle sue raccolte musicali¹².

Mi sia permesso in quest'occasione di esporre alcune fonti meno conosciute, ma utili per approfondire la lirica in lingua italiana dell'Istria, fonti più o meno legate a Gabriello Puliti.

Il primo è il volume intitolato *Rime, e prose di diversi autori in lode del sereniss. Prencipe Nicolo Donato* (Venezia, 1620)¹³, curato dal dotto capodistriano Nicolò Manzuoli, membro della *Accademia Palladia*, autore di libri sulla storia e sulla geografia dell'Istria¹⁴. Vi compare in qualità di redattore della raccolta di versi e testi in prosa, scritti in occasione della salita al trono del doge veneziano Nicola Donato. Lo sfortunato Donato (Donà), autorevole servitore della Serenissima, che per anni aveva prestato servizio in Istria e Dalmazia, gode brevemente del

¹¹ STANCOVICH, *Biografia*, vol. II, pp. 87-88.

¹² *Ibidem*, p. 93.

¹³ RIME, E PROSE / DI DIVERSI AVTTORI / In lode /DEL SERENISS. PRENCIPE / NICOLO DONATO / RACCOLTE / Da NICOLO MANZUOLI D. di Legge Giustonopolitano. / ET DEDICATE / ALL'ILLVSTRIS. SIG. NICOLO DONATO / Nipote di Sua Serenità. / IN VENEZIA, Appresso Alessandro Polo, 1620.

¹⁴ STANCOVICH, *Biografia*, vol. II, p. 91. Le sue opere più importanti sono: NICOLÒ MANZUOLI, *Noua descriptione della prouincia dell'Istria. Di Nicolo Manzuoli dottore di legge. Con la vita delli santi, et sante di detta prouincia raccolte dalle legende loro antiche, & autentiche conseruate nelli archiui delle chiese, nelle quali ripossano le reliquie loro*, Venetia: appresso Giorgio Bizzardo, 1611; *Id.*, *Vita, et fatti de'santi et beati dell'Istria, con l'inuentione de' loro corpi. Et come si rihebbeno le reliquie del beato Nazario Confaline, & protettore nostro, & di S. Alessandro papa, delli Genouesi*, Venetia: appresso Giorgio Bizzardo, 1611.

suo nuovo ruolo in quanto, dopo soli 35 giorni di governo, si ammala e muore. Nel libriccino curato dal Manzuoli non troviamo nemmeno una poesia musicata da Puliti, mentre tra gli autori di versi d'occasione e discorsi di elogio dal mediocre valore artistico, incontriamo parecchi noti membri dell'*Accademia Palladia* (Giovanni Battista Brati, Ottonello de' Belli), ma anche poeti da Vicenza, Verona, Udine, Venezia... Sarebbe difficile immaginare che l'ispirazione di un musicista possa scaturire da una poesia d'occasione come la seguente (Manzuoli, *Rime*, p. 84):

Sopra il Ritratto dell'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor / Nicolò Donato, fù poi Seresissimo, nella Sala / del Consiglio di Capodistria. / Dell'Illustre, & Eccell. Sig. Ottonello del Bello.

QVESTA del gran DONATO Effigie espressa,
 Che spira maestà, parole, e sensi,
 La Città di Giustin con altri sensi
 Per opra di Pittor nel mondo hà impressa.
 La fronte illustre à suo fauor oppressa
 Di calor, di sudor, ò parli, ò pensi,
 Co'l bianco lin di quei vapori accensi
 La destra in atto di asciugar non cessa. [...]

Giovanni Battista Brati, anche lui capodistrano, è l'autore di un altro libro finora non studiato, che porta il titolo *La Ninfa del Formione. Idillio* (1619)¹⁵. Questa epistola pastorale è in realtà un monologo con cui il soggetto lirico richiama l'antica forma dell'idillio (il Formione del titolo è solo un'allusione alla omonima commedia di Terenzio). Si tratta di una poesia raffinata, scritta da un autore esperto. È certo che Puliti conoscesse l'*Idillio* composto con grande abilità dal Brati; ma possiamo solo supporre che alcuni dei versi fossero presenti nella raccolta perduta di Puliti, quella dei *Madrigali pastorali*. Comunque, la poesia di Brati merita un studio più approfondito. Riportiamo qui gli ultimi versi dell'*Idillio* (p. 14):

[...] Mira, Ninfa crudele,
 Et hor del caso acerbo
 Di Dori, impara a le sue spese, o bella,
 A non in superbire,
 Contra Amor; tu che troppo
 Di tua beltà fai de la schiaua tale
 De le donne superbe è la mercede:
 Tu gradisci il mio affetto, e mentre il giorno
 Fè con la notte tregua,
 Silentio imporse al ragionar', e tacque.

Un'altra fonte molto interessante per conoscere meglio il clima culturale della prima metà del Seicento in Istria è il manoscritto sulla cui

¹⁵ LA / NINFA / DEL / FORMIONE. / Idillio / DI GIO. BATTISTA / BRATI. / Dedicato / Al molto Ilust. & Eccell. / SIG: TRANQUILO / Negri. / *Con Lic. De' superiori*. [1619; la data si ricava dalla dedica].

copertina si legge *Prerogative Dignità & Honori* [...] ¹⁶. Questo manoscritto ampio (di 276 fogli) ¹⁷ contiene vari testi, da epistole private a poesie d'occasione dedicate a Tranquillo Negri, come pure le risposte da lui scritte. Questo particolare diario intimo, poetico e intellettuale presenta una gamma di personaggi, amici di Tranquillo, suoi conoscenti, corrispondenti come ad esempio Giulio Saraceno, vescovo di Pola, Bartolomeo Bruti, medico a Montona, e il francescano minorita Girolamo Parchich (Jerolim Parčić) di Sebenico. Si tratta di una delle più importanti fonti per lo studio sulla poesia italiana del primo barocco, proveniente dall'Istria ¹⁸. Tra i versi di Tranquillo Negri attira la nostra attenzione un inconsueto ritratto poetico del Puliti:

L'Archimuseo Magistro Amphioneo
 D'ogni erudition cantica predito
 Qui è picto, con le Muse, a' quali è dedito,
 Come Rector dell'Equo Pegaseo;
 Hora ch'il Plectro suo (ch'a Mastro Orpheo
 Toglie del canto, e suon la fama, e 'l credito)
 Spiega in Albona, loda ogn'un per debito
 L'ut, re, mi, fa, sol, la suo Cithereo
 U' mentre le sue note udransi pangere,
 Huopo è, ch'ogn'un li servi l'aes pollicito
 Acciò vi fermi un lungo domicilio;
 Che senza mai stancar il supercilio,
 Farà gran lucro, e havrà ogni piacer licito
 Lasciando ai Caprariensi il corde frangere ¹⁹.

Puliti indirizzò al suo amico Negri una composizione musicale a tre voci (finora sconosciuta), dimostrando una vera e propria abilità anche in questo campo. L'organista del duomo albonese si presentò con questi versi (*Prerogative*, p. 115v):

Del M.to Reu.do Pre Fr. Gabriello Puliti conu.le / di hauer dedicato Una sua
 opra di Musica à tre Voci.
 Signor saggio e diletto,
 Questo di puro affetti picciol dono

¹⁶ PREROGATIVE, / DIGNITÀ, & HONORI / DI / TRANQUILLO NEGRI / Dottor, & Caualiere. / Raccomandati all'Affetto di / TRANQUILLO BOLLANI / Suo diletissimo Pronepote, / con / RIME, E PROSE DIVERSE VOL - / gari & Latine, Di differenti materie, & in diuersi tempi / Composte, & à diuersi indirizzate / CON / Le proposte, e risposte, secondo le / Vicendeuoli occorrenze.

¹⁷ Il manoscritto è depositato nella Sveučilišna knjižnica di Pula (Biblioteca universitaria di Pola). Colgo l'occasione di ringraziare al Sig. Bruno Dobrić, il direttore della Biblioteca Universitaria di Pola, per la scansione del manoscritto.

¹⁸ Sulle *Prerogative* vedi studi approfonditi: BACCIO ZILLOTTO, *Tranquillo Negri rimatore albonese del secolo XVII*, «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria», XXV/3-4 (1910), pp. 287-316; GIANNA DALLEMULLE AUSENAK, *Tranquillo Negri rimatore albonese del secolo XVII*, «La battana», XLIII/162 (2006), pp. 59-123.

¹⁹ Citato pure da BACCIO ZILLOTTO, *Tranquillo Negri*, p. 307.

Gradir ti prego humil, poi ch'io in te 'l dono
 E se tal io non sono
 Che donar possi a te cose maggiori,
 Degni di merrti tuoi purpure o allori,
 Convenienti honori,
 Non il dono mirar del tu Signore,
 Ma sol l'affetto interno del mio cuore.

Segue la *Risposta* del rimatore albonense (*ivi*, p. 116r):

Se uguale al mio diletto
 Padre gentil, è 'l grazioso dono
 Hor prendi uolentier quel, ch'io à te dono
 Et se tuoi merti sono
 Degni di cose ben molto raggioni
 Conformi à Palme, e d'immortali Allori,
 Questi piccioli errori
 È picciol dono, ch'un affettuoso core
 Ti porge, accetta con perfetto Amore.

È peculiare a modo suo la lirica dedicata a Tranquillo da un certo Anton Carletta-Cherlisich proveniente dall'isola di Pago, in Dalmazia centrale. Lo sconosciuto autore dedica al nobile albonese una poesia in lingua croata minuziosamente curata, che ovviamente Tranquillo comprendeva²⁰. Ciò testimonia una volta in più la presenza del plurilinguismo storicamente radicato nel territorio istriano – precisamente la convivenza delle lingue italiana, latina e croata e col tempo anche quella slovena.

La maggior parte del manoscritto, specie quella più valida da un punto di vista estetico, è rappresentata dai sonetti di Tranquillo, di ispirazione petrarchista. Alcune parti del manoscritto sono autografe, le altre copiate a mano con grande cura, probabilmente con lo scopo di prepararle per la stampa.

Possiamo concludere già in questa prima fase della ricerca che agli inizi del XVII secolo, oltre che l'*Accademia Palladia* di Capodistria, il palazzo della famiglia Negri di Albona rappresenta uno degli importanti centri di raccolta dell'élite intellettuale istriana, nella quale aveva un suo ruolo pure Gabriello Puliti, padre francescano, accademico e musicista²¹.

²⁰ Questo poema in lingua croata è stato pubblicato in DALLEMULLE AUSENAK, *Tranquillo Negri*, pp. 91-93.

²¹ Ringrazio la Signora Melita Sciuga per l'aiuto nella traduzione.

APPENDICE

Segue la descrizione bibliografica delle due sopracitate raccolte di musica di Gabriello Puliti.

1. RISM A/1 P-5650
NV, n. 2289

GHIRLANDA / ODORIFERA / Di varij fior tessuta. / CIOÈ / MASCHERATE A TRE VOCI / LIBRO PRIMO / DI GABRIELLO PVLITI DA MONTEPVLCIANO / Organista nel Duomo della molto Illustre Città / di TRIESTE. / *Accademico Armonico ditto l'Allegro*, / Al molto Illustre, & Eccellentissimo Signor Tranquillo / Negri d'Albona. / *Nouamente posto in luce, & con Priuilegio* / In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti, 1612.

[Dedica]

AL MOLTO ILLVSTRE / ET ECC.MO SIGNOR, ET PATRON / MIO COLENDISSIMO, / IL SIGNOR TRANQVILLO NEGRI / D'ALBONA.

QVesta Ghirlanda, che di varij fior quest'anni passati da Scherzo tessei, solo per mia ricreatione, e diletto, sonandola tal volta nel Liuto, nella Cetra & in altri strumenti, hor da douero, per compiacere à chi debbo, sono sforzato di darla in luce: Et perche sogliono le pitture riuscire all'hor più belle, & vaghe, quando sono poste a buon lume: Io con lo splenor viuace del nome di V. S. tento d'abbellire questi pochi fogli, co'I quali hò ristretto il molto, ch'io vorrei, in quel poco, che posso donarle, à guista di quel Matematico, che chiude in picciol foglio l'ampiezza di tutto il mondo. Hò preso dunque ardire dedicarla à V. S. spinto dalli suoi meriti, & virtù; poiche è chiarissimo quanto lei si diletta di poesia, di filosofia, & quanto sia amatore de' Virtuosi. Et per le cortesie ch'io in cassa sua hò ricevuto, e da lei, e dalli Signori Marchio, & Horatio suoi fratelli, de quali s'io volessi dir i meriti, & l'heroiche qualità, com'anco quelle del Signor suo Padre, e del Signor Capitan Gio: Battista suo Zio; dubito non auenisse à me, come à colui volendo annouerar le stelle; non più presto cominciò a dar principio alla vana fatica, che ne perdè il numero; ma li celaro sotto silento, imitando quel famoso Timante, il quale velaua quello, che non poteua col pennello perfettamente rappresentare; e dirò solo, che'l Signor Iddio hà donato a V. S. in particolare tre gratie, Natura, fortuna, & Arte; la Natura l'ha dotata d'ogni gratia; la fortuna, di ricchezze, & commodi; & l'Arte d' ogni più nobile scienza. E facendo per adesso fine allo scriuere, non farò fine però in estender queste picciole mie forze in seruitio di V.S. che già le dedicaì per debito di gratitudine, & per decreto di volontà.

Di Venetia il di 10. Genaro, 1612 Di V.S. molto Illustre Affetionatissimo Seruitore Gabriello Puliti.

TAVOLA DELLE MASCHERATE / DI GABRIELLO PVLITI.

| | |
|--|---|
| <i>Vedoue sconsolate.</i> Vedoue sconsolate* | 1 |
| <i>Dome mal maritate.</i> O che pena, o che dolore* | 2 |
| <i>Cantori suenturati.</i> Noi siamo tre cantori | 3 |
| <i>Spose contente.</i> Noi siam spose contente* | 4 |
| <i>Villani ch'hanno legata la creanza.</i> Oime, oime Dio chi mi soccorre* | 5 |
| <i>Dottor Gratian de Francolin.</i> Ancor ch'al parturire | 6 |
| <i>Amanti.</i> Non fauorite queste donne ingrate | 7 |

| | |
|---|----|
| <i>Spazza camin.</i> O la bella brigada | 8 |
| <i>Pantaloni innamorai.</i> Vecchieti innamorai* | 9 |
| <i>Gobbi.</i> Con quel vostro chiù chiù | 10 |
| <i>Ortolani.</i> All'insalata o donne | 11 |
| <i>Cauagliero assaltato d'Amore.</i> Amor con ogni imperio | 12 |
| <i>Poeti Bischizzanti.</i> O donna ch'al mio danno | 13 |
| <i>Soldati sualegiati.</i> Siam Soldati sualegiati* | 14 |
| <i>Amor di cortegiana inconstante.</i> Amor è fatto a punto com'il mare | 15 |
| <i>Todeschi.</i> Got morghen companie | 16 |
| <i>Astrologi.</i> Astrologi noi siam | 17 |
| <i>Orbi, e Ciechi affatto.</i> Poueri chiechi siamo* | 18 |
| <i>Falliti.</i> O come canta ben la fallilella | 19 |
| <i>Humoristi.</i> Il veder che voi siate | 20 |
| <i>Matti.</i> Trinchitin trinchitin tron | 21 |

[* Le rime messe in musica secondo Giulio Cesare Croce, *Le trenta mascherate piacevolissime*, Venezia: Nicolò Polo, 1603]

Austria, Österreichische Nationalbibliothek (completo: C1, C2, B)

2. RISM A/1 P-5657

NV, n. 2287

ARMONICI / ACCENTI / Per Cantar nel Chitarrone, & in altri / Strumenti Musicali / DI GABRIELLO PVLITI / *Maestro di Cappella, & Organista della Molto Ma- / gnifica Comunità d'Albona* / Accademico Armonico detto l'Allegro. / DEDICATI / *Al Molto Illustre Sig. il Sig. Caualliero / Negri d'Albona.* / OPERA VIGESIMAQVARTA. / CON PRIVILAGIO. / *In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, MDCXXI.*

[Dedica]

MOLTO ILLVSTRE SIGNOR MIO / COLENDISSIMO

Se l'intelleto nostro è naturalmente tanto amico de i numeri Armonici, che quel suauo Pittagora Filosofo, si dette à creder, che l'anime intelletiuè, altro non fusero che Armonia, & il gran Platone stimò, che in Cielo, prima ch'èlle in questi corpi ad'habitare discendessero, dell'Armonia delle Sfere, & de gl'Angoli sommanente godessero, & che in quella loro felicità consistesse. Di quà è ch'andando io fra me stesso considerando il gentilissimo, & ben composto animo di V. S. Molto Illustre, & quanto gusto, & diletatione, ella prenda della Musica per più ragioni mi son mosso à dedicargli questa picciola fatica, di queste mie Ariette; la prima per il gusto ch'èlla ne piglia, la seconda per l'animo generoso (ch'in già molt'anni e resta ammiratore) & l'altra essendo io alla seruitù di Maestro di Cappella, & Organista nella Chiesa maggiore di questa Nobil Terra vostra d'Albona, era dunque il douere ch'io l'appoggiassi sotto il Scudo, & protezione di V. S. Molto Illustre. Spero ben ch'il mondo sia per lodarmi d'accorto, hauendo io saputo nel nome di V. S. ritrouare il sole, che farà luminose queste poche rigate carte, & potrà con la forza de i son splendori, di gombrare queste maligna impressione che soles partorrire spesso l'inuidia. Non sdegni, dunque, V. S. Molto Illustre che anco queste Ariette seruino per Sfera, alli tuoni della sua fama, & a i lampi della sua gloria. Et con tal fine gli faccio humilissima riuerenza. Di Venetia, adi 2. Genaro 1621.

Di V. S. Molto Illustre / Humilissimo & Deuotissimo Seruitore / F. Gabriello Puliti.

[p. 9]

ALL'ILLVSTRISSIMI SIGNORI / SIGNORI ET PATRONI MIEI / COLENDISSIMI / IL SIG. ANTONIO BRAGADINO / ET LA SIGNORA AGNESINA NEGRI / D'ALBONA / GABRIELLO PVLITI / DEDICA ET CONSA-CRA / IN VENETIA. / Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXI.

[p. 18]

TAVOLA DELL'ARMONICI ACCENTI / DI GABRIELLO PVLITI

| | |
|--|----|
| <i>Abandonanto Amante. Lusinghiero infido Amore</i> | 1 |
| <i>Amante Liberato. Non più pena</i> | 2 |
| <i>Donna Inconstante. Non vuoi ch'io t'ami</i> | 3 |
| [Alessandro Ginori, <i>Poesie italiane inedite</i> , Prato, Ranieri, Guasti, 1846-7] | |
| <i>Amorosa esortatione. Ecco la rosa</i> | 4 |
| <i>Palladi neue tirata dalla sua Donna. Fredda palla di neve</i> | 5 |
| [Michelangelo Angelico, <i>Madrigali</i> , Venetia, Marco Guarisco, 1606] | |
| <i>Disprezzo d'Amore. Non ha 'l ciel</i> | 6 |
| <i>Amante disprezzato. Sopra l'aria di Ruggiero. Donna ingrata</i> | 7 |
| <i>Van desiderio. Bocca Amorosa</i> | 8 |
| A 3 voci | |
| Negra e candida Sposa. Prima parte. Parole del'Illustrissimo Sig. Ottonello del Bello Nelle noze di questi Signori | 10 |
| Così la notte e'l giorno. Seconda parte | 13 |
| Madrigale | |
| Formò celeste Amore. Parole del Sig. Gio. Battista Brati | 15 |

Italia – Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale (completo)

SUMMARY

Gabriello Puliti (Montepulciano, c. 1583-?, 1642/3) was a prolific and quite fertile composer. He entered the Franciscan order before his first appointment as *maestro di coro* in Pontremoli during 1600, and two years later he served as an organist at the monastery in Piacenza. In 1604 he was affiliated in the franciscan monastery of Pola and he remained active as composer and an organist in various towns of Istria and in Trieste up to his death. Nowadays he is recognised as leading figure in music life in Istria during the first half of the 17th century. This paper deals with the poetry written mostly by local Istrian poets and published in some Puliti's books of motets and madrigals. It seems that Puliti was deeply involved in few intellectual circles in Istria (namely in Capodistria and Albona). The output of these Istrian poets is shown in the context of a few little-known literary sources (N. Manzuoli, *Rime, et prose de diversi*, 1620; G. B. Brati, *La Ninfa del Formione*, 1619; *Prerogative*, ms. c. 1640).

Keywords: Accademia Palladia, Istria, Gabriello Puliti.

LUIGI COLLARILE

**LA MEMORIA DEL MODELLO
RIGUARDO ALLE 'CITAZIONI' NELL'ANNUALE DI
G.B. FASOLO (1645)**

Nel 1645 conosce la via delle stampe a Venezia l'*Annuale che contiene tutto quello, che deve far un Organista, per risponder al Choro tutto l'Anno*, opera ottava del francescano Giovanni Battista Fasolo¹. Come noto, l'*Annuale* è una silloge di pezzi concepiti per la prassi liturgica, strutturata in quattro parti: nella prima trovano posto i versetti in *alternatim* per gli inni; poi, il repertorio per l'*ordinarium* e per il *proprium* delle tre principali messe dell'epoca (*Missa in Dominicis diebus*, *Missa in duplicibus diebus [de apostolis]*, *Missa beatae Mariae Virginis*); quindi, i versetti per i *Magnificat* et per l'antifona mariana *Salve regina*; infine, una silloge di 20 pezzi liberi: 8 ricercari, 8 canzoni e 4 fughe². Fasolo dedica la raccolta al «Duca di Montalto»: da identificare in Luigi Moncada, duca di Montalto e principe di Paternò. La presenza del compositore francescano in Sicilia è testimoniata a partire dall'inizio degli anni cinquanta, dopo un soggiorno a Roma (almeno fino al 1629) e probabilmente a Napoli: a «Gio. Battista Fasolo da Napoli» si fa riferimento nei cataloghi di vendita stampati da Alessandro Vincenti dal 1649 in poi³.

È per i tipi di Alessandro Vincenti che l'*Annuale* conosce nel 1645 la via delle stampe. Editore specializzato nella pubblicazione del repertorio per strumento da tasto, Vincenti aveva ristampato nel 1626 (e poi

Una prima versione di questo contributo è stata presentata alla giornata di studio *Naples baroque*, organizzata dal prof. Etienne Darbellay presso l'Università di Ginevra (26 novembre 2010).

¹ RISM F123.

² Cf. CLAUDIO BACCIAGALUPPI, *L'Annuale di G. B. Fasolo tra funzionalità liturgica, didattica organistica e invenzione musicale*, «L'Organo», 32 (1998-1999), pp. 41-87, a cui si rinvia anche per la puntuale ricognizione bibliografica. Per un'edizione moderna dell'*Annuale* di Fasolo si rimanda a: GIOVANNI BATTISTA FASOLO, *Annuale (Venezia, 1645)*, 2 voll., a cura di RUDOLF WALTER, Müller, Heidelberg 1965.

³ OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798* (Studi e testi per la storia della musica, 2), Olschki, Firenze 1984: Vincenti 1649 – catalogo IX, n. 633; e Vincenti 1658 – catalogo IXbis, n. 695.

nel 1628 e nel 1642) il *Libro primo de capricci* del celebre Girolamo Frescobaldi e pubblicato nel 1635 i suoi *Fiori musicali*: una silloge con la quale l'*Annuale* di Fasolo ha molte analogie. Come i *Fiori musicali*, l'*Annuale* contiene versetti per l'*alternatim* accanto a pezzi liberi di impiego liturgico. Identico il formato dell'edizione a stampa (in *folio*) e la scelta di offrire il repertorio in partitura, e non in intavolatura per strumento da tasto, come nel caso di altre precedenti raccolte dedicate al repertorio liturgico per organo (come quelle di Girolamo Cavazzoni, di Claudio Merulo e di Andrea Gabrieli), ma anche più recenti, come i *Frutti musicali* del francescano Antonio Croci, apparsi nel 1642⁴.

L'interesse dell'officina tipografica Vincenti per la musica per strumento da tasto risale al 1591, quando Giacomo Vincenti – padre di Alessandro – lanciò un ambizioso programma editoriale, che però, rispetto alle attese, venne realizzato soltanto in minima parte⁵. Di notevole importanza fu tuttavia la pubblicazione del *Transilvano* del francescano Girolamo Diruta, apparso nel 1593⁶. Questo «Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna» costituisce una pietra miliare del repertorio didattico dell'epoca. In seguito, per i tipi di Giacomo Vincenti videro la luce la maggior parte delle opere e dei trattati del monaco olivetano Adriano Banchieri e diverse raccolte di musica per strumento da tasto, tra cui nel 1614 la silloge *Choro et organo ... in cui facil modo s'apprende in poco tempo un sicuro methodo di sonar sul organo messe, antifone, & hinni sopra ogni maniera di canto fermo* del minore osservante Bernardino Bottazzi⁷.

L'*Annuale* di Fasolo si innesta quindi in una tradizione artigiana importante, legata a doppio filo con il programma editoriale dell'officina Vincenti e segnata da una significativa presenza di compositori di area francescana. Se ciò da un lato tradisce il peculiare interesse dell'ordine nella formazione liturgica e musicale dell'organista dell'epoca, dall'altro costituisce un elemento che deve orientare fin da subito il punto di osservazione con cui considerare il fenomeno: la valenza didattica che quest'ampia produzione musicale persegue.

Fatte queste premesse, è opportuno illustrare la prospettiva che questo contributo intende adottare. L'*Annuale* di Fasolo fornisce una casistica assai interessante per considerare da vicino alcune dinamiche che soggiacciono alla concezione di una produzione musicale peculiare come quella organistica: una produzione d'uso, emanazione di 'prassi' vincolate dal e al codice liturgico. In particolare, si porrà attenzione

⁴ RISM C4491.

⁵ Si rinvia, a questo riguardo, a: LUIGI COLLARILE, *Nuove prospettive sul contesto editoriale delle Canzoni d'intavolatura d'organo – Libro primo di Claudio Merulo (Venezia 1592)*, «Recercare» 20 (2008), pp. 117-141.

⁶ RISM D/DD3134 = 1593^o.

⁷ RISM B/VI p. 171b.

alle valenze che il reimpiego di materiali desunti da altri autori comporta, all'interno del processo creativo alla base della formazione del repertorio. È un tema complesso, che solleva diverse questioni di metodo. Troppo spesso e con troppa facilità, l'accento dell'osservatore moderno si sofferma a sottolineare il presunto carattere doloso di simili operazioni⁸. In realtà, posizioni preconcepite possono minare alle fondamenta la comprensione di fenomeni di natura potenzialmente assai diversa, soprattutto se concepiti in epoche fortemente segnate dal pensiero retorico e dalle sue declinazioni e applicazioni concettuali. Il riutilizzo di materiali desunti da opere di altri autori può assumere, infatti, diverse valenze. Può essere il frutto di un'operazione consapevole o inconsapevole, non necessariamente connotabile negativamente. Come si avrà modo di illustrare in seguito, uno degli elementi su cui si fonda il processo della *inventio* è, infatti, la ricomposizione di materiali depositatisi nella memoria, richiamati in maniera più o meno consapevole e risistemati in nuovi coerenti sistemi di senso⁹.

Osserviamo ora le presunte 'citazioni' identificate nell'*Annuale* di Fasolo (Tabella 1). Nel 1961, nell'ambito di un'indagine dedicata alla produzione per strumento da tasto di Tarquinio Merula, Alan Curtis aveva sottolineato la somiglianza tra il primo tema della *Canzon prima* dell'*Annuale* di Fasolo e quello di tre pezzi di Merula: una *Canzon* e un *Capriccio* per strumento da tasto, e la *Canzon detta La loda* per ensemble strumentale¹⁰. Nel 1999, Claudio Bacciagaluppi, in un importante

⁸ Un recente progetto dedicato all'analisi di simili fenomeni in epoca moderna e contemporanea, che sfocerà presto in un volume della rivista «Estetica. Studi e ricerche», porta il titolo (forse fin troppo connotato) di *Ladri di musica*: <http://www.esteticastudiericerche.com> (2014).

⁹ Cf. STEFANO LORENZETTI, «*La sventurata musica si veloce nel morire*». *Per uno studio dei rapporti tra musica e arte della memoria tra Cinque e Seicento*, «*Recercare*» 24, (2002), pp. 3-30; e soprattutto: *Id.*, *Tra oralità e scrittura. Qualche riflessione sulla natura dell'inventio nella musica liturgica, tra Cinque e Seicento*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra in occasione del centenario di fondazione del PIMS – Roma, 26 maggio-1 giugno 2011*, a cura di ANTONIO ADDAMIANO, FRANCESCO LUISI, 3 voll., Libreria Editrice Vaticana, Vaticano 2013: vol. 2, pp. 711-722; EDOARDO BELLOTTI, *L'arte di sonar di Fantasia. L'improvvisazione alla tastiera in Italia nei secoli XVI-XVIII*, «*Rivista Internazionale di Musica Sacra*» nuova serie, 21/1 (2001), pp. 93-145; *Id.*, *Counterpoint and Improvisation in Italian Sources from Gabrieli to Pasquini*, «*Philomusica on-line*» 11/2 (2012), pp. 49-61; MASSIMILIANO GUIDO, *Counterpoint in the fingers. A practical approach to Girolamo Diruta's Breve & facile regola di contrappunto*, «*Philomusica on-line*» 11/2 (2012), pp. 63-76. La questione dei meccanismi alla base dell'*inventio* nella musica per strumento da tasto in epoca moderna è stata al centro di un recente convegno ideato da Massimiliano Guido presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia: *Con la mente e con le mani. Improvisation from 'cantare super librum' to partimenti* – http://www.mentemani.org/Conference_2013/Home.html.

¹⁰ ALAN CURTIS, *Prefazione*, in: Tarquinio Merula, *Composizioni per organo e cembalo*, a cura di ALAN CURTIS, Brescia, «L'Organo», (Monumenti di Musica Italiana, 1) / Bärenreiter, Kassel 1961, p. V.

Tabella 1.

| Fasolo, <i>Annuale</i> (1645) | batt. | Modelli | batt. | bibliografia |
|--|---------------|--|--------------------------|---------------------------------------|
| 1 Canzon prima | cf. I tema | T. Merula: Canzon <i>La loda</i> (1651) / <i>Capriccio</i> / <i>Canzon</i> (I) | I tema | Curtis 1961; Cera 2003, n. 6 |
| 2 Ricercata prima del primo tuono | 1-10 22-34 | J. P. Sweelinck: Phantasia cromatica | 1-15 15-41 | Bacciagaluppi 1998 Cera 2003, n. 5 |
| 3 Fuga III sopra la Bassa Fiamenga | 40-50 | G. Frescobaldi: <i>Capricci</i> ('1624): Capriccio sopra la Bassa Fiamenga | controsogetto 100-111 | <i>cf.</i> Cera 2003, n. 13 |
| 4 Fuga IV sopra ut, re, mi, fa sol, la | 77-83 | G. Frescobaldi: <i>Capricci</i> ('1624): Capriccio sopra ut, re, mi, fa sol, la | 170-177 | <i>cf.</i> Cera 2003, n. 14 |
| 5 Inno <i>Proles de caelo proditi</i> , versetto 5 | 7-12 | G. Frescobaldi: <i>Capricci</i> ('1624): Capriccio sopra ut, re, mi, fa sol, la | 19-22 | Cera 2003, n. 1 |
| 6 Canzon terza | 22-25 | G. Frescobaldi: <i>Capricci</i> ('1624): Capriccio sopra ut, re, mi, fa sol, la | 84-86 (trasp.) | Cera 2003, n. 8 |
| 7 Magnificat Sexti toni, versus ultimus | 1-11 | G. Frescobaldi: <i>Libro primo di toccate</i> ('1615): Toccata IX | 31-34 (trasp.) | <i>cf.</i> Cera 2003, n. 2 |
| 8 Magnificat Septimi toni, versetto ultimo | 1-3 | G. Frescobaldi: <i>Libro primo di toccate</i> ('1615): Toccata X | 18-19 (trasp.) | Cera 2003, n. 4 |
| 9 Magnificat Septimi toni, versetto 4 | 1-4 | G. Frescobaldi: <i>Libro primo di toccate</i> ('1615): Toccata XII | 1-4 (trasp.) | Cera 2003, n. 3 |
| 10 Canzon seconda | 1-8 | G. Frescobaldi: <i>Libro secondo di toccate</i> ('1627): Canzon IV | 1-8 | Cera 2003, n. 7 |
| 11 Canzon sesta | 61-76 | G. Frescobaldi: <i>Libro secondo di toccate</i> ('1627): Toccata VII | 36-49 | <i>cf.</i> Cera 2003, n. 9 |
| 12 Canzon settima | 83-86 | G. Frescobaldi: <i>Libro secondo di toccate</i> ('1627): Canzon I | 86-89 (trasp.) | Cera 2003, n. 10 |
| 13 Canzon ottava | 1-12 43-51 | G. Frescobaldi: <i>Libro secondo di toccate</i> ('1627): Canzon III | 1-9 23-27 | <i>cf.</i> Cera 2003, n. 11 e 12 |

articolo dedicato all'*Annuale* di Fasolo, aveva messo in luce un caso ancora più sorprendente: la quasi perfetta concordanza tra le prime dieci battute della *Ricerca prima del Primo tono* dell'*Annuale* e quelle della *Phantasia cromatica* del compositore olandese Jan Pieterszoon Sweelinck¹¹. Davvero impressionante è, però, la lista di 'citazioni' fornita da Francesco Cera nel 2003¹². Nel caso di Sweelinck, Cera ha messo in luce il fatto che Fasolo non avrebbe ripreso soltanto le dieci battute iniziali, ma anche una sezione interna della *Phantasia cromatica*. La scoperta più significativa riguarda però l'identificazione di diversi prestiti da opere di Girolamo Frescobaldi.

Secondo Cera, se le citazioni di Frescobaldi potrebbero essere considerate l'effetto di «una situazione armonica o imitativa che poteva richiamare alla mente un passo analogo di Frescobaldi», sarebbero invece dei plagii la «lunghissima citazione di Sweelinck, musicista senz'altro sconosciuto in Italia ai tempi di Fasolo e che era facile contrabbandare in silenzio», come anche «la somiglianza con i brani di Merula». ¹³ Allo scopo di fornire un quadro per interpretare questi risultati, Cera fornisce una casistica di «prestiti, citazioni e plagii» tratti dalla produzione di compositori dell'epoca¹⁴. Si tratterebbe, infatti, di una pratica ben attestata e diffusa all'interno del repertorio per strumento da tasto: con alcuni casi eclatanti, come quello che riguarda la raccolta *Choro et organo* del francescano Bernardino Bottazzi. In un precedente studio, lo stesso Cera aveva avuto modo di mettere in luce come molte composizioni presenti nella raccolta pubblicata da Bottazzi nel 1614, fossero state letteralmente copiate da opere di Girolamo Cavazzoni e di Girolamo Diruta¹⁵.

Al fine di riconsiderare l'interessante casistica offerta dall'*Annuale* di Fasolo, la prima domanda che occorre porsi è se il concetto di *plagio* – inteso come azione dolosa e volontaria di furto – fosse contemplato all'interno dell'orizzonte estetico e creativo dell'epoca. Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* pubblicato a Venezia nel 1612 non dedica alcun lemma al termine¹⁶. Non figura nemmeno una definizione di *modello*, mentre il termine *citazione* viene contemplato soltanto all'interno di due lemmi di carattere giuridico. Il concetto di *plagio* – con la moderna negativa accezione in cui oggi lo conosciamo – era però tutt'altro che sconosciuto nel primo Seicento, come dimostra il poeta Giovanni

¹¹ BACCIAGALUPPI, *L'Annuale di G. B. Fasolo*, p. 73.

¹² FRANCESCO CERA, *Giovanni Battista Fasolo tra citazioni e furti musicali*, «Informazione organistica», nuova serie, 15/2 (2003), pp. 99-115.

¹³ *Ibidem*, pp. 99-115: p. 115 per entrambe le citazioni.

¹⁴ *Ibidem*, p. 108.

¹⁵ FRANCESCO CERA, *Composizioni di G. Cavazzoni e G. Diruta contraffatte nel Choro et organo (1614) di B. Bottazzi*, «L'Organo», 25/26 (1987-1988), pp. 3-8.

¹⁶ Si rinvia allo spoglio digitale dell'edizione del 1612, consultabile online: <http://vocabolario.sns.it/html/index.html> [2001] (20 giugno 2013).

Battista Marino nell'avvertimento *A chi legge* che accompagna la Terza parte delle sue *Rime* (apparsa nel 1614)¹⁷:

Vuolsi l'accorto imitatore rassomigliare al gittatore, il quale volendo (per essemplio) d'una statua di Venere fare una Diana, la fonde, ma quantunque il metallo sia l'istesso, la forma però ne riesce differente; e quella parte di materia, che là era nel capo, qui per avventura viene ad essere collocata nel piede. [...] Non si nega che quasi tutti i Poeti tanto antichi quanto moderni, eziandio i più eccellenti, non abbiano usato di rubbarsi l'un l'altro, e troppo farebbe chi volesse farne minuto racconto. Ma chi rubba e non sa nascondere il furto merita il capestro; e bisogna saper ritignere d'altro colore il drappo della spoglia rubbata, acciocché non sia con facilità riconosciuto.

'Rubararsi l'un l'altro' era quindi un'operazione lecita, a patto che l'oggetto del furto fosse ricollocato in un nuovo contesto, capace di celare non soltanto la provenienza del materiale, ma anche le modalità della riappropriazione¹⁸. È in questo che si valutava l'abilità dell'artista. La proprietà autoriale non era quindi un concetto assoluto. Essa si misurava all'interno di un'azione nella quale l'ascoltatore aveva un ruolo di primo piano: un'azione dialettica che implicava una sorta di 'gara' (o, forse sarebbe meglio dire di *concerto*) tra la memoria dell'artista creatore/manipolatore e quella dell'ascoltatore/fruitoro¹⁹.

Si osservi, a questo punto, più in dettaglio la casistica fornita dall'*Annuale* di Fasolo²⁰. I passi individuati da Francesco Cera illustrano in modo inequivocabile che Fasolo ben conosceva l'opera di Girolamo Frescobaldi. Si tratta di un'*auctoritas*, riconosciuta come tale già all'epoca, anche in ambito didattico. Al nome di Frescobaldi si fa esplicito riferimento nell'avviso *Alli signori lettori* che accompagna i *Frutti musicali op. 4* del francescano Antonio Croci, pubblicati a Venezia nel 1642 per i tipi di Vincenti – quindi, soltanto tre anni prima della raccolta di Fasolo: una raccolta concepita per organisti principianti, il cui contenuto – afferma Croci – «giovarà grandemente per facilitare le Composizioni del Molto Illustre Signor Gerolamo Frescobaldi»²¹.

¹⁷ GIOVANNI BATTISTA MARINO, *Lettere*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI, Einaudi, Torino 1966, pp. 602-613 [testo n. 2: *A chi legge* – Introduzione alla terza parte delle *Rime* (Torino, 1614)]; il passo è citato da p. 603.

¹⁸ Un interessante approccio all'intertestualità nella produzione letteraria italiana del primo Seicento è fornito in: MARCO CORRADINI, *Forme dell'intertestualità nel* Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi* (atti di convegno: Basilea, 7-9 giugno 2007), a cura di EMILIO RUSSO, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 57-100.

¹⁹ Si tratta di una prospettiva ancora assai poco considerata dalla critica attuale, che meriterebbe invece di essere approfondita.

²⁰ In Appendice 1 è fornita una trascrizione in sinossi dei passi paralleli.

²¹ ANTONIO CROCI, *Frutti musicali*, Alessandro Vincenti, Venezia 1642, p. [1] – l'esemplare conservato presso la Biblioteca e Museo Internazionale della Musica di Bologna (I-Bc, Z.40) è consultabile online: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_Z/Z040/

Fasolo conosceva senza dubbio la produzione per strumento da tastodi Frescobaldi attraverso le diverse raccolte a stampa apparse prima del 1645²². C'è però un aspetto che deve essere sottolineato, per nulla indifferente considerata la natura dell'*Annuale*. Osservando la lista delle presunte 'citazioni', appare evidente come Fasolo conoscesse essenzialmente tre raccolte di Frescobaldi: il *Primo libro di capricci* e i due *Libri di toccate*²³. Sorprendente è l'assenza di citazioni di passi tratti dai *Fiori musicali* di Frescobaldi, pubblicati – come detto – nel 1635: quindi, dieci anni prima dell'uscita dell'*Annuale* di Fasolo. Da un punto di vista prettamente musicale, l'unico possibile prestito sarebbe rappresentato dalla presenza nell'*Annuale* di due *fughe* concepite rispettivamente sul tema della *Bergamasca* e della *Girolmetta*: materiali tematici elaborati da Frescobaldi nei due capricci che concludono i *Fiori musicali*, con i quali però le composizioni di Fasolo non sembrano aver nulla a che fare²⁴.

Che la mancanza di 'citazioni' a partire dai *Fiori musicali* rappresenti una scelta consapevole di Fasolo, finalizzata a rimarcare ad esempio una presunta indipendenza dalla raccolta frescobaldiana, appare un'ipotesi difficile da sostenere. Assai più ragionevole è che l'assenza di rinvii diretti ai *Fiori musicali* sia da mettere in rapporto a un'altra questione. È possibile, infatti, che Fasolo avesse redatto l'*Annuale* già dieci anni prima della sua pubblicazione²⁵. Claudio Bacciagaluppi ha messo in luce come nell'avvertimento al lettore redatto da Tomaso Anfora da Sorrento, che accompagna i *Mottetti* op. vi pubblicati nel 1635, si afferma che

fra pochi giorni uscirà in luce il suo annuale il quale contiene tutto quello, che deve fare in tutto l'anno chi risponde con l'organo alle divine lodi, incominciando dagli Hinni, tutte tre le Messe ... gli otto Magnificat ... otto ricercate, altre tante canzoni francesi. Quattro obliqui sopra diversi soggetti, e altri capricci.

La descrizione corrisponde perfettamente al contenuto dell'*Annuale*. L'assenza di rinvii ai *Fiori musicali* di Frescobaldi rappresenterebbe un ulteriore elemento a favore dell'ipotesi che le due raccolte siano state concepite nel medesimo periodo: un aspetto non trascurabile, considerata anche la possibile presenza di Fasolo a Roma prima del 1635.

Sulle ragioni del posticipo della pubblicazione dell'*Annuale* si può per ora soltanto speculare. Nel 1635, l'officina tipografica di Alessandro Vincenti aveva ripreso lentamente la propria attività, dopo la completa

²² Si rinvia al *Frescobaldi Thematic Catalogue Online*, a cura di ALEXANDER SILBIGER: <http://frescobaldi.music.duke.edu> (04.04.2014).

²³ In Tabella 1, al *Primo libro di capricci* rinviano i nn. 3-5; al *Primo libro di toccate* rinviano i nn. 7-9; al *Secondo libro di toccate* rinviano i numeri 10-13. Una trascrizione sinottica dei passi è fornita in Appendice.

²⁴ Cf. BACCIAGALUPPI, *L'Annuale di G. B. Fasolo*, pp. 76-78.

²⁵ *Ibidem*, pp. 59-60.

paralisi dell'attività produttiva tra l'estate del 1630 e la fine del 1632, conseguenza della catastrofica epidemia di peste che aveva colpito Venezia e il Norditalia²⁶. È possibile che la posticipazione della pubblicazione dell'*Annuale* di Fasolo dipenda da una scelta strategica compiuta dall'editore. Vincenti potrebbe aver preferito stampare prima i *Fiori musicali* di Frescobaldi, perché in grado di garantirgli – come di fatto lo è stato – un più probabile successo editoriale anche in un settore di nicchia come il repertorio per strumento da tasto, a fronte di un minore impegno finanziario per l'allestimento editoriale e di un conseguente prezzo di vendita più competitivo²⁷.

Da un punto di vista qualitativo, le presunte citazioni di composizioni di Frescobaldi offrono un campionario alquanto variegato. Una prima categoria riguarda i riferimenti espliciti a materiali tematici tratti da composizioni frescobaldiane. È il caso della *Canzon seconda* e della *Canzon ottava* (Tabella 1 e Appendice, nn. 10 e 13). In esse, il richiamo al modello frescobaldiano – rispettivamente, la *Canzon IV* e la *Canzon III* del *Secondo libro di toccate* – è a tal punto esplicito che è difficile non ritenerlo un'azione non solo consapevole, ma anche volutamente manifesta. Ciò riguarda soprattutto la *Canzon ottava*, nella quale si assiste a un'amplificazione parodica della prima parte della canzona frescobaldiana dalla quale il materiale tematico è stato mutuato²⁸. In queste composizioni la citazione del modello è collocata in punti strategici, come ad esempio, l'incipit del brano. Vi sono poi casi nei quali le citazioni istituiscono paralleli tra composizioni appartenenti al medesimo genere. Il riferimento è – oltre alle canzoni appena citate – alla *Fuga III sopra la Bassa Fiamenga* e alla *Fuga IV sopra ut, re, mi, fa, sol, la* (Tabella 1 e Appendice, nn. 3 e 4). In esse è possibile identificare alcuni prestiti da due capricci frescobaldiani composti sui medesimi materiali tematici: la *Bassa Fiamenga* e la sequenza *ut, re, mi, fa, sol, la*.

C'è poi un'altra categoria di 'citazioni'. Le brevi sezioni che dal *Capriccio sopra ut, re, mi, fa, sol, la* di Frescobaldi riaffiorano in un ver-

²⁶ Per un quadro aggiornato sull'attività editoriale di Alessandro Vincenti, si rinvia alla relativa voce, realizzata da RODOLFO BARONCINI, LUIGI COLLARILE, nel *Dizionario degli editori musicali italiani 1500-1750*, a cura di BIANCA MARIA ANTOLINI, ETS, Pisa, in preparazione.

²⁷ Nel 1649 (come anche nel 1658), i *Fiori musicali* di Frescobaldi erano venduti a 7 lire veneziane e 10 soldi, contro le 16 lire veneziane richieste per l'*Annuale* di Fasolo: cf. MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi*, Vincenti 1649 – catalogo IX, rispettivamente nn. 627 e 633; Vincenti 1658 – catalogo IXbis, nn. 689 e 695. Nel 1662, i *Fiori musicali* si vendevano a 10 lire veneziane, mentre l'*Annuale* a 18 lire veneziane: Vincenti 1662 – catalogo X, nn. 790 e 796.

²⁸ Non condivido la perentoria affermazione di Francesco Cera, secondo la quale «È da escludere l'ipotesi della *Parodia*», proprio sulla base della definizione che lo studioso dà di questo «metodo compositivo consistente nella elaborazione di brani polifonici preesistenti» (CERA, *Fasolo*, p. 109): è esattamente quello che avviene nella *Canzon ottava* di Fasolo.

setto dell'inno *Proles de caelo prodiit* e all'interno della *Canzona terza* di Fasolo (Tabella 1 e Appendice, nn. 5 e 6), come anche le citazioni di tre *toccate* del *Primo libro* frescobaldiano presenti in altrettanti versetti per il *Magnificat* dell'*Annuale*, fanno pensare a operazioni di altro tipo. Più che citazioni, i passi paralleli sembrerebbero – in questo caso, in linea con quanto sostenuto da Cera – frammenti di composizioni frescobaldiane depositatisi nella memoria di Fasolo, riaffiorati sotto le dita del compositore per effetto di stimoli acustico-mnemonici anche non necessariamente volontari, e di qui riconvertiti in testo scritto. Ciò parrebbe evidente soprattutto di fronte alla riproposizione di qualche singola battuta, talvolta anche trasposta in un'altra tonalità (Tabella 1 e Appendice, nn. 6, 7, 8, e 9).

I prestiti – siano essi citazioni volontarie del modello oppure frammenti riaffiorati dalla memoria del compositore – forniscono interessanti informazioni riguardo all'orizzonte sonoro che avrebbe fatto da cornice alla composizione dell'*Annuale*. Un posto di rilievo ha in questo senso il *Capriccio sopra ut, re, mi, fa, sol, la* di Frescobaldi: composizione studiata e interiorizzata apparentemente con grande cura da Fasolo.

È evidente il fatto che Fasolo – nel momento in cui si è accinto a concepire le sue *fughe* – aveva ben presenti i *capricci* frescobaldiani. Lo stesso è possibile affermare per le *canzoni* dell'*Annuale*, che molto devono alle *canzoni* e alle *toccate* del *Secondo libro* di Frescobaldi. Più singolare è il caso che riguarda le citazioni di *toccate* del *Primo libro* frescobaldiano all'interno dei versetti dei *Magnificat*. Oltre al processo di conversione da un genere 'alto' (quello della toccata) a uno d'uso (quello del versetto liturgico) – processo comunque legittimo, considerata la possibile esecuzione parziale o autonoma delle sezioni di una toccata –, va sottolineato il fatto che già Frescobaldi aveva inserito nel suo *Secondo libro di toccate* – accanto alle omonime composizioni idiomatiche – tre cicli di versetti per il *Magnificat*.

Si passi ora a considerare il caso riguardante le presunte citazioni di opere di Tarquinio Merula. Come si è accennato in precedenza, è stato Alan Curtis il primo a sottolineare le analogie tra il materiale tematico della *Canzon I* dell'*Annuale* di Fasolo e tre composizioni di Merula: la *Canzon «La loda»*, pubblicata all'interno del *Quarto libro delle Canzoni da suonare a doi, et à tre. Del Cav.re Tarquinio Merula Opera XVII*, stampato a Venezia nel 1651 per i tipi di Alessandro Vincenti²⁹, e due composizioni per strumento da tasto, trasmesse soltanto per via manoscritta: un *capriccio* tradito in un manoscritto del XVII secolo oggi conservato a Leipzig³⁰; e una *canzon* trasmessa in un manoscritto del-

²⁹ RISM M2356.

³⁰ Leipzig, Städtische Musikbibliothek, II.2.51, cc. 23-24: cf. MERULA, *Composizioni*, p. V (n. 4).

la medesima epoca, custodito presso la biblioteca del Sacro Convento francescano di Assisi³¹. Se il *capriccio* deve essere inquadrato all'interno dell'importante fenomeno di ricezione che la produzione musicale di Merula ha conosciuto a Nord delle Alpi (con alcuni casi di circolazione legati all'ambiente francescano)³², la *Canzon* trasmessa nel manoscritto di Assisi suggerisce alcune interessanti prospettive da considerare in funzione dell'*Annuale* di Fasolo.

Le analogie tra la *canzon* manoscritta e la *canzon* «*La loda*» pubblicata nel 1651 riguardano soltanto la prima sezione (Appendice, nn. 1b e 1c): il materiale tematico è il medesimo e l'elaborazione dell'esposizione è pressoché identica. La prima sezione della *canzon* trasmessa nella fonte di Assisi potrebbe essere stata descritta a partire dall'edizione a stampa: quindi dopo il 1651. Anche nel caso della *Canzon I* dell'*Annuale* di Fasolo, le analogie riguardano soltanto la prima sezione: il materiale tematico è simile; l'elaborazione, però, è differente (Appendice, n. 1a). Una derivazione della *Canzon I* dalla *canzon* di Merula trasmessa nel manoscritto di Assisi è ipotizzabile solo ritenendo che quest'ultima sia stata redatta prima del 1645 e che Fasolo abbia avuto accesso a una fonte di questa composizione. Il fatto che la *canzon* di Merula sia trasmessa in un manoscritto legato a un contesto francescano di primo piano, come il convento di Assisi, rende possibile il fatto che il francescano Fasolo possa aver avuto conoscenza diretta di questa fonte. Prima di parlare di possibili derivazioni, ci si dovrebbe chiedere, però, se l'attribuzione a Merula della *canzon* trasmessa nel manoscritto di Assisi, sia fondata: se cioè il nome del celebre compositore non rappresenti il modello adoperato da un compositore/esecutore locale per la realizzazione di una *canzon* concepita – almeno per la prima sezione – a partire dalla *canzon* «*La loda*» di Merula, apparsa a stampa nel 1651³³.

In ogni caso, due aspetti vanno sottolineati:

1. il fatto che in tutte le *canzoni* – sia in quelle di Merula, che in quella di Fasolo – le analogie riguardano soltanto il materiale tematico della prima sezione;

³¹ Assisi, Sacro Convento, Ms. Mus. 617. Per una descrizione della fonte si rinvia a: CHRISTINE JEANNERET, *L'oeuvre en filigrane. Une étude philologique des manuscrits de musique pour clavier à Rome au XVII^e siècle* (Historiae musicae cultores, 116), Olschki, Firenze 2009, pp. 51-53; e MERULA, *Composizioni*, n. 5.

³² Particolarmente emblematici sono in questo senso i recenti ritrovamenti di composizioni attribuite a Tarquinio Merula in due manoscritti seicenteschi – entrambi legati all'ambiente francescano – oggi conservati in Svizzera: cf. FRANÇOIS SEYDOUX, *La sorprendente scoperta d'una fonte musicale manoscritta del XVII secolo* [Solithurn, Zentralbibliothek, S 609], «L'Organo», 31 (1997), pp. 117-148; ID., *Un'altra fonte seicentesca di musica per tastiera viene alla luce in terra elvetica* [Altdorf, Urner Staatsarchiv, Ms. P-96/1], «L'Organo», 32 (1998-1999), pp. 3-40.

³³ Questa ipotesi è suffragata dal fatto che la *canzon* attribuita a Merula è trasmessa all'interno di un manoscritto nel quale il copista ha copiato quasi interamente i *Fiori musicali* di Frescobaldi a partire da un esemplare a stampa: cf. JEANNERET, *L'oeuvre en filigrane*, pp. 51-53.

2. il fatto che una *canzon* attribuita a Merula sia trasmessa soltanto in un manoscritto di ambiente francescano: lo stesso ambiente nel quale ha operato Fasolo.

È possibile che il contesto francescano abbia avuto un qualche ruolo nella selezione delle fonti accessibili a Fasolo? Per cercare una risposta a questo quesito, si passi a considerare il caso sicuramente più sorprendente tra le presunte 'citazioni' presenti nell'*Annuale*: quello che riguarda la *Phantasia cromatica* di Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621).

Se si ammette che Fasolo abbia conosciuto la composizione del compositore olandese, la questione è: attraverso quali fonti? La *Phantasia cromatica* di Sweelinck è oggi trasmessa in cinque manoscritti, tutti redatti durante il XVII secolo a Nord delle Alpi. Sebbene non ci siano evidenze di una sua circolazione in Italia, non si può escludere a priori che ciò possa essere avvenuto. Contatti e relazioni con i Paesi Bassi sono ben attestati, con anche situazioni potenzialmente contingenti. Il caso certamente più emblematico è rappresentato dal viaggio nelle Fiandre di Girolamo Frescobaldi, tra il 1607 e il 1608, al seguito del cardinale Guido Bentivoglio. In questa occasione, Frescobaldi ebbe modo di conoscere Peeter Cornet e Peter Philips. Non ci sono prove di contatti con Jan Pieterszoon Sweelinck e l'ambiente musicale di Amsterdam: non si può escludere, però, che – anche solo per via indiretta – il giovane Frescobaldi possa aver avuto accesso alla sua produzione musicale. Su un piano puramente ipotetico, ciò potrebbe fornire un possibile canale di trasmissione in Italia.

Se si considerano le fonti che oggi trasmettono la *Phantasia cromatica* di Sweelinck (Tabella 2)³⁴, due aspetti vanno sottolineati. In primo luogo, in almeno due casi ci si trova di fronte a fonti legate all'ambiente francescano: è il caso del manoscritto 714 (*olim* 8) del Minoritenkonvent di Vienna; e, indirettamente, anche del manoscritto HB 103 (*olim* 52), redatto anch'esso nel secondo quarto del XVII secolo, appartenente al fondo della biblioteca del *Gymnasium zum Grauen Kloster*, fondato a Berlino nel 1574 all'interno del locale convento francescano. Il secondo aspetto che va sottolineato è la valenza didattica che sarebbe alla base della redazione di quasi tutte le fonti: ai due manoscritti appena citati, vanno aggiunti il manoscritto 17771 della Nationalbibliothek di Vienna – una partitura da studio di piccolo formato, che trasmette una versione in parte differente della *phantasia*, attribuita all'organista inglese John Bull; e il manoscritto 340 della Staatsbibliothek di Berlino, redatto verso la metà del XVII sec., proveniente dalla *Amalienbibliothek* del *Joachimthalsches Gymnasium*, a Nord di Berlino.

In sintesi: a priori, non si può escludere che Fasolo possa essere entrato in contatto con la *Phantasia cromatica* di Sweelinck per il tra-

³⁴ Le informazioni riguardanti le fonti che trasmettono la *Phantasia cromatica* di J. P. Sweelinck sono state ricavate da: SWEELINCK, *Keyboard Works*, pp. XXI-XXIV.

Tabella 2 - Le fonti della Phantasia cromatica di J. P. Sweelinck.

| | |
|--|---|
| A-Wm, ms. 714 <i>(olim 8)</i> | Wien, Musikarchiv im Minoritenkonvent Manoscritto appartenente al fondo storico del <i>Minoritenkonvent</i> di Vienna, redatto tra il 1630 e il 1650. Si tratta di una grossa collezione di musica comprendente ca. 500 composizioni, di cui 11 attribuite a Sweelinck. Notazione: partitura di 10 righe. |
| A-Wn, ms. 17771 | Wien, Österreichische Nationalbibliothek Manoscritto oblungo di piccolo formato, redatto intorno al 1621. Trasmette una versione in parte differente della <i>phantasia cromatica</i> , attribuita oltretutto all'organista inglese John Bull. Notazione: intavolatura tedesca. |
| D-B, ms. Lynar A1 | Staatsbibliothek zu Berlin Il manoscritto è stato per lungo tempo considerato un autografo di Matthias Weckmann. Studi più recenti (A. Curtis, W. Breig) hanno stabilito che sia stato redatto da un anonimo copista attivo nella Germania del Sud nel II quarto del XVII secolo. Contiene 80 composizioni, di cui 27 attribuite a Sweelinck. Notazione: anglo-olandese (due righe di sei linee ciascuno). |
| D-B, ms. 340 | Staatsbibliothek zu Berlin Manoscritto redatto in Germania verso la metà del XVII sec., proveniente dalla <i>Amalienbibliothek</i> di <i>Joachimthalsche Gymnasium</i> presso Berlino. Contiene 46 composizioni. Notazione: intavolatura tedesca. |
| D-Bgk, ms. HB 103 <i>(olim 52)</i> | Berlin, Stadtbibliothek, Gymnasium zum Grauen Kloster Il manoscritto proviene dalla biblioteca del <i>Gymnasium zum Grauen Kloster</i> . È stato redatto in Germania nel II quarto del XVII secolo. Contiene 15 composizioni, di cui 11 attribuite a Sweelinck. Notazione: intavolatura tedesca. |

mite di materiali importati in Italia da musicisti recatisi nelle Fiandre o attraverso fonti circolate all'interno dell'ambiente francescano. Si tratta ovviamente soltanto di speculazioni, non essendoci alcuna evidenza – come detto – che la produzione musicale di Sweelinck (non soltanto la sua *Phantasia cromatica*) sia stata in qualche modo recepita in Italia nella prima metà del Seicento.

Si considerino ora più da vicino le due presunte citazioni della *Phantasia cromatica* di Sweelinck all'interno della *Ricerca prima del primo tono* dell'*Annuale*. Fasolo avrebbe utilizzato tutta la prima sezione del pezzo di Sweelinck: 41 battute, adoperate una parte per l'esordio della sua *ricercata* (batt. 1-10) e le altre per una sezione interna (batt. 21-34)³⁵. Nel caso della prima 'citazione', assistiamo a un'esposizione tematica simile, se si escludono la macroscopica inversione delle voci

³⁵ Si rinvia alla sinossi dei passi fornita in Appendice.

Figura 1 - Struttura contrappuntistica della *Phantasia cromatica* di J. P. Sweelinck e della *Ricercata prima* di G. B. Fasolo



(la sequenza *Alto, Soprano, Basso e Tenore* in Sweelinck diventa *Basso, Tenore, Alto e Soprano* in Fasolo) e la soppressione di alcune diminuzioni presenti in Sweelinck (batt. 9). Nel caso della seconda 'citazione', il soggetto principale (cromatico) è combinato con un altro soggetto che prevede una progressione discendente di quarta. Il risultato è una struttura contrappuntistica coerente, ottenuta attraverso la combinazione di due elementi all'interno di una progressione (Figura 1).

Considerata la 'meccanicità' del processo generativo alla base della struttura contrappuntistica, è possibile escludere che Fasolo sia stato in grado di realizzare le due sezioni in maniera autonoma, indipendente rispetto alla *Phantasia cromatica* di Sweelinck?

In realtà, se è ragionevole ritenere che, per quanto riguarda l'esposizione tematica iniziale, Sweelinck e Fasolo possano essere giunti a risultati simili applicando identiche strategie contrappuntistiche a un medesimo materiale tematico, è possibile che ciò riguardi anche la sezione interna. I materiali tematici impiegati per la costruzione della struttura contrappuntistica – il soggetto cromatico e la sequenza di quarta discendente – erano elementi ben conosciuti all'epoca. All'interno della *Nova instructio* di Johann Nening (1615-1685, conosciuto con il nome latinizzato di *Spiridion a Monte Carmelo*), tra le cadenze che il carmelitano tedesco – che trascorse un fecondo periodo di studio a Roma tra il 1643 e il 1655 – elenca nella terza parte del suo trattato (pubblicato a Würzburg tra il 1675 e il 1677), è possibile identificarne due identiche agli elementi che costituiscono la sezione che Fasolo e Sweelinck avrebbero in comune: si tratta rispettivamente della *cadentia [XIV]* e della *cadentia [XI]* (Figura 2)³⁶.

³⁶ Per un'edizione critica moderna si veda: SPIRIDIONIS A MONTE CARMELO, *Nova instructio pro pulsandis organis spinettis manuchordis etc.* (Tastata – Opere d'intavolatura d'organo e cimbalo, 21), a cura di EDOARDO BELLOTTI, Il Levante, Latina 2008. Le *cadentiae* citate e le relative realizzazioni si trovano rispettivamente alle pp. 27-32 (*Cadentia [XIV]*) e alle pp. 7-12 (*Cadentia [XI]*).

di memoria locale» (Figura 3)³⁸. 'Memoria locale' indica qui la memorizzazione di una serie di *loci* paradigmatici: passi desunti da composizioni di affermati musicisti dell'epoca, ordinati secondo criteri combinatori. Una volta interiorizzati insieme alla pratica dello strumento, questi frammenti avrebbero assunto la valenza di veri e propri archetipi generativi del processo creativo musicale: elementi di quella infinita *variatio* combinatoria che rappresenta il principale fine dell'arte retorica barocca, alla cui fonte – come si può vedere – anche il processo creativo musicale attinge a piene mani.

C'è un dato che va rilevato. Banchieri sottolinea come questi tasselli mnemonico-generativi siano stati «dedotti da celebri compositori de i nostri tempi». I materiali da lui offerti sono però completamente adespoti: non compare il nome di alcun autore, né alcun riferimento alle composizioni da cui sarebbero stati presi. La dissoluzione dell'autorialità appare un elemento non secondario in questo processo. È ciò che permette al metallo di ridivenire materia capace di assumere nuove sembianze – riprendendo la metafora adoperata da Giovanni Battista Marino nel passo citato in precedenza. È 'materia' allo stato potenziale, a disposizione della creatività dell'artista, chiamata a interagire in maniera dinamica con quanto prodotto in passato, richiamato dalla fantasia creativa del compositore/esecutore.

Se nel caso delle presunte citazioni della *Phantasia cromatica* di Sweelinck è probabile che ci si trovi di fronte a esiti indipendenti, dovuti alla combinazione di identici modelli contrappuntistici all'interno di una struttura combinatoria, nel caso delle citazioni di opere di Frescobaldi la questione è più complessa. Se escludiamo i casi in cui il rinvio a singole composizioni è così esplicito da prefigurarsi come un evidente omaggio all'*auctoritas*, negli altri casi lo scopo di Fasolo sembra essere quello di fornire un modello didascalico fondato su un'utilizzazione consapevole di modelli selezionati, «dedotti» in prima istanza dalla più recente produzione di Frescobaldi – una fonte, oltre che autorevole, senz'altro facilmente accessibile grazie alla diffusione a stampa³⁹. Desunti da un 'celebre compositore dell'epoca', le presunte citazioni sarebbero quindi «passaggi»: «materia» adespota da riplasmare. Fasolo nell'*Annuale* avrebbe offerto quindi un livello superiore rispetto ai precetti impartiti dal francescano Antonio Croci nei suoi *Frutti musicali* (1642), il cui scopo dichiarato era quello di fornire le necessarie competenze tecniche

³⁸ ADRIANO BANCHIERI, *La Cartellina*, Giacomo Vincenti, Venezia 1614. Cf. LORENZETTI, *La sventurata musica*, in particolare pp. 8-13; e ID., *Tra oralità e scrittura*, pp. 715-719. Sul ruolo ricoperto nel panorama organistico del primo Seicento dalla trattatistica a cui Adriano Banchieri diede vita, si rinvia a: PAUL KENYON, *The Emancipation of the Italian Organist. The Role of Adriano Banchieri*, «L'Organo», 38 (2005-2006), pp. 277-293.

³⁹ Non condivisibile è quindi l'opinione secondo la quale «Le opere di Frescobaldi ... pur prestandosi come utile termine di confronto, non hanno esercitato un'influenza diretta sull'astigiano» [Fasolo]: BACCIAGALUPPI, *L'Annuale di G. B. Fasolo*, p. 83.

Figura 3 - A. Banchieri, *La Cartellina* (Venezia 1614), p. 216

216 C A R T E L L A.
 C E N T O V A R I A T I P A S S A G G I
 Accentuati alla moderna, Latini, & Volgari;

Dedotti in celebri compositori de i nostri tempi, & con le note semplici à giouamento di chi conpone, applicate in termine di memoria locale.

Del P. D. Adriano Banchieri Monaco Oliuetano.

Et distinti in quatro ordini cioè

Vinticinque alla Voce Soprana. 25. Alla Voce Contr'Alta.

Vinticinque alla Tenora, & 25. Alla Parte Graue.

A L L A V O C E S O P R A N A.

| | MEMORIA. | PASAGGIO. |
|---|-------------------|----------------------|
| 1 | | |
| | In Deo | In Deo. |
| 2 | | |
| | Sperabo | spera bo |
| 3 | | |
| | Homo factus est | Ho mo fa ctus est. |
| 4 | | |
| | Et iterum | & i terum. |
| 5 | | |
| | Flos virginitatis | Flos vir ginita tis. |

per suonare (nel senso di essere in grado di riprodurre in forma sonora) la produzione di Frescobaldi: l'obiettivo di Fasolo sarebbe quello di mostrare come riutilizzare nella pratica esecutiva quotidiana 'materiale creativo' proveniente da modelli interiorizzati.

Nell'unico esemplare oggi conservato delle *Tocate ricercari et canzoni francese intavolate per sonar d'organo* di Sperindio Bertoldo, organista del duomo di Padova, pubblicate postume nel 1591 per i tipi di Giacomo Vincenti, il primo possessore del volume – il giurista tedesco Christoph Leibfried, entusiasta amatore e collezionista di musica – accanto al titolo del *Ricercar del Terzo Tuono* annotò: «Totum ex Hannibali padoanj Ricercari gestolen» – «Tutto rubato dal ricercar di Annibale Padovano» (Figura 4)⁴⁰.

Figura 4 - S. Bertoldo, *Tocate, ricercari e canzoni francese* (Venezia 1591), p. 20 (particolare): annotazione autografa di Christoph Leibfried (1566-1635) sull'esemplare oggi conservato presso la Universitätsbibliothek di Basilea (kk IV 28:1)



⁴⁰ Giurista, matematico, abile dilettante di musica, Leibfried diede vita a una collezione di musica, a partire dagli anni in cui risiedette a Tübingen (1597-1607). Alla sua morte, la collezione fu acquistata dall'umanista svizzero Remigius Faesch (1595-1667), per confluire nel 1823 nel fondo della Universitätsbibliothek di Basilea. Per la questione si rinvia a LUIGI COLLARILE, *Claudio Merulo nell'Intavolatura tedesca di Torino: il problema delle fonti*, in: *In organo pleno. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag* (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, 48), a cura di LUIGI COLLARILE, ALEXANDRA NIGITO, Peter Lang Verlag, Berna 2007, pp. 89-112: 109-110. Un facsimile dell'esemplare conservato a Basilea (insieme a uno studio e all'edizione critica della raccolta) è pubblicato in: SPERINDIO BERTOLDO (ca. 1530-1570), *Opere per tastiera*, (Tastata, 16), a cura di LUIGI COLLARILE, Andromeda Editrice, Colledara (Teramo) 2005.

Il ricercare di Bertoldo è infatti la somma di due sezioni tratte da un omonimo ricercare di Annibale Padovano, pubblicato nel 1556 all'interno del suo *Primo libro de ricercari a quattro voci*. Non è questa la sede per parlare di questa composizione, trasmessa oltretutto in un'edizione postuma e quindi non diretta emanazione di una volontà del presunto autore del 'plagio'. Certo è che agli occhi del contemporaneo Leibfried (l'annotazione risale a circa un paio d'anni dopo la pubblicazione della raccolta di Bertoldo), l'operazione appariva senz'altro come dolosa – a riprova dell'esistenza di una sensibilità autoriale che, se ingiustamente prevaricata, poteva incontrare la vivace protesta di un fruitore/ascoltatore.

Nel caso di Sperindio Bertoldo, il 'furto' – per dirlo con le parole del poeta Marino – fu subito scoperto. Nel caso di Fasolo, invece, si è dovuta attendere la perizia di un affermato musicista dei nostri giorni, capace di rivelare – a quasi quattrocento anni di distanza – una sorprendente filigrana di 'citazioni' nel tessuto delle composizioni del francescano. Ci si potrebbe chiedere se imputare quindi anche a Fasolo di non aver saputo sufficientemente «nascondere il furto»: date le circostanze, una condanna mi parrebbe però una punizione troppo severa.

APPENDICE

Edizioni di riferimento:

- GIOVANNI BATTISTA FASOLO, *Annuale (Venezia, 1645)*, 2 voll., a cura di RUDOLF WALTER, Müller, Heidelberg 1965.
- GIROLAMO FRESCOBALDI, *Il primo libro di Toccate d'intavolatura di cembalo e organo 1615-1637* (Monumenti Musicali Italiani, 4), a cura di ETIENNE DARBELLAY, Suvini Zerboni, Milano 1977.
- GIROLAMO FRESCOBALDI, *Il secondo libro di Toccate d'intavolatura di cembalo e organo 1627-1637* (Monumenti Musicali Italiani, 5), a cura di ETIENNE DARBELLAY, Suvini Zerboni, Milano 1979.
- GIROLAMO FRESCOBALDI, *Il primo libro di Capricci fatti sopra diversi soggetti et arie 1624* (Monumenti Musicali Italiani, 8), a cura di ETIENNE DARBELLAY, Suvini Zerboni, 1984.
- TARQUINIO MERULA, *Composizioni per organo e cembalo* (Monumenti di Musica Italiana, 1), a cura di ALAN CURTIS, «L'Organo», Brescia/Bärenreiter, Kassel 1961.
- JAN PIETERSZOOM SWEELINCK, *Keyboard Works* (The Instrumental Works, 1), a cura di GUSTAV LEONHARDT, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam 1968.

Esempio 1a - G.B. Fasolo, *Canzon prima* (Annuale, 1645): batt. 1-13

1

5

9

Esempio 1b - T. Merula, *Canzon «La loda»* (Il quarto libro delle canzoni da suonare, 1651): batt. 1-7

Violino I

Violino II

Violone

bc

4

6 # 6 6 # # 3 4 3 3 4 3 6 3 4 3

Esempio 1c - T. Merula, *Canzon* (ms. di Assisi, XVII sec.): batt. 1-7

Musical score for Example 1c, T. Merula's *Canzon* (ms. di Assisi, XVII sec.), measures 1-7. The score is in common time (C) and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The bass clef part starts with a whole rest, then enters with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a quarter rest in the treble and a quarter note in the bass.

Esempio 1d - T. Merula, *Capriccio* (ms. di Leipzig, XVII sec.): batt. 1-7

Musical score for Example 1d, T. Merula's *Capriccio* (ms. di Leipzig, XVII sec.), measures 1-7. The score is in common time (C) and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The bass clef part starts with a whole rest, then enters with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a quarter rest in the treble and a quarter note in the bass.

Esempio 2a - G.B. Fasolo, *Ricercata prima del primo tuono* (Annuale, 1645):
batt. 1-36

A--

B--

--A

--B

Esempio 2b - J.P. Sweelinck, *Phantasia cromatica* (ms., XVII sec.): batt. 1-42

1 A--

9

15 B-- --A

21

27

33

38 --B

Esempio 3a - G.B. Fasolo, *Fuga III sopra la Bassa Fiamenga* (*Annuale*, 1645):
batt. 40-50

Musical score for Example 3a, measures 40-50. The score is in G minor, 3/4 time, and consists of two systems of grand staff notation. The first system (measures 40-45) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 46-50) continues the piece with similar textures and includes some rests in the treble part.

Esempio 3b - G. Frescobaldi, *Capriccio sopra la Bassa Fiamenga* (*Capricci*, 1624):
batt. 100-111

Musical score for Example 3b, measures 100-111. The score is in G minor, 3/4 time, and consists of two systems of grand staff notation. The first system (measures 100-105) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 106-111) continues the piece with similar textures and includes some rests in the treble part.

Esempio 4a - G.B. Fasolo, *Fuga IV sopra ut, re, mi, fa, sol, la* (*Annuale*, 1645):
batt. 77-83

Measures 77-80 of the musical score. The treble clef part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass clef part provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

Measures 81-83 of the musical score. The treble clef part continues with intricate rhythmic figures, including a long note with a grace note in measure 82. The bass clef part maintains the accompaniment with rhythmic patterns.

Esempio 4b - G. Frescobaldi, *Capriccio sopra ut, re, mi, fa, sol, la* (*Capricci*,
1624): batt. 170-177

Measures 170-173 of the musical score. The treble clef part shows a sequence of rhythmic patterns with sixteenth notes. The bass clef part features a simple accompaniment of quarter notes.

Measures 174-177 of the musical score. The treble clef part continues with rhythmic patterns, including a sequence of eighth notes. The bass clef part provides accompaniment with quarter and eighth notes.

Esempio 5a - G.B. Fasolo, *Inno Proles de caelo prodiit* – versus quintus (*Annuale*, 1645): batt. 7-12

Esempio 5b - G. Frescobaldi, *Capriccio sopra ut, re, mi, fa, sol, la* (*Capricci*, 1624): batt. 19-22

Esempio 6a - G.B. Fasolo, *Canzon III* (*Annuale*, 1645): batt. 22-25

Esempio 6b - G. Frescobaldi, *Capriccio sopra ut, re, mi, fa, sol, la* (*Capricci*, 1624): batt. 84-86

Esempio 7a - G.B. Fasolo, *Magnificat sexti toni* – versus quintus (*Annuale*, 1645): batt. 1-11

Esempio 7b - G. Frescobaldi, *Toccata IX* (*Libro primo di toccate*, 1615): batt. 31-34

Esempio 8a - G.B. Fasolo, *Magnificat septimi toni* – versus ultimus (*Annuale*, 1645): batt. 1-3

Esempio 8b - G. Frescobaldi, *Toccata X* (*Libro primo di toccate*, 1615): batt. 18-19

Esempio 9a - G.B. Fasolo, *Magnificat septimi toni – versus quartus* (*Annuale*, 1645): batt. 1-4

Esempio 9b - G. Frescobaldi, *Toccata XII* (*Libro primo di toccate*, 1615): batt. 1-4

Esempio 10a - G.B. Fasolo, *Canzon II* (*Annuale*, 1645): batt. 1-8

Esempio 10b - G. Frescobaldi, *Canzon IV* (*Secondo libro di toccate*, 1627): batt. 1-8

Esempio 11a - G.B. Fasolo, *Canzon VI (Annuale, 1645)*: batt. 61-76

The image displays a musical score for Example 11a, consisting of four systems of music. Each system is written for a grand staff, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 61, 65, 69, and 73 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals (sharps and naturals). The music features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment, with some measures containing complex rhythmic patterns and others featuring more sustained chords or single notes.

Esempio 11b - G. Frescobaldi, *Toccata VII* (*Secondo libro di toccate*, '1627):
batt. 36-49

Musical score for Example 11b, measures 35-49. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 35, 39, 43, and 47 are indicated at the start of their respective systems. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Esempio 12a - G.B. Fasolo, *Canzon VII* (*Annuale*, 1645): batt. 83-86

Musical score for Example 12a, measures 83-86. The score is in C major (no sharps or flats) and common time (C). It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). Measure number 83 is indicated at the start of the first system. The music features a prominent rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and a more melodic line in the treble.

Esempio 12b - G. Frescobaldi, *Canzon I* (*Secondo libro di toccate*, '1627):
batt. 86-89

Musical score for Example 12b, measures 86-89. The score is in C major (no sharps or flats) and common time (C). It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). Measure number 86 is indicated at the start of the first system. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in both hands, leading to a final cadence in measure 89.

Esempio 13a - G.B. Fasolo, *Canzon VIII (Annuale, 1645)*: batt. 1-12

Musical score for Example 13a, G.B. Fasolo's *Canzon VIII (Annuale, 1645)*, measures 1-12. The score is in common time (C) and consists of two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-12. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a key signature of one sharp (F#).

Esempio 13b - G. Frescobaldi, *Canzon III (Secondo libro di toccate, 1627)*: batt. 1-9

Musical score for Example 13b, G. Frescobaldi's *Canzon III (Secondo libro di toccate, 1627)*, measures 1-9. The score is in common time (C) and consists of two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system contains measures 1-5, and the second system contains measures 6-9. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a key signature of one sharp (F#).

Esempio 13c - G.B. Fasolo, *Canzon VIII (Annuale, 1645)*: batt. 43-51

Musical score for Example 13c, measures 43-51. The score is in common time (C) and consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 43 starts with a treble clef and a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 46 has a treble clef and a bass clef. Measure 49 has a treble clef and a bass clef. The score ends with a double bar line at measure 51.

Esempio 13d - G. Frescobaldi, *Canzon III (Secondo libro di toccate, 1627)*: batt. 23-27

Musical score for Example 13d, measures 23-27. The score is in common time (C) and consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 23 starts with a treble clef and a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 26 has a treble clef and a bass clef. The score ends with a double bar line at measure 27.

SUMMARY

Recent surveys have highlighted the significant presence of (even extended) quotations taken from works of other authors (Frescobaldi *in primis*) within the *Annuale* by the Franciscan Giovanni Battista Fasolo (1645). My aim is to reconsider the context of this operation. Before they can be classified as rip-offs (a not unknown concept in the Baroque), it must at least evaluate two aspects: the manner, which would have made possible the reception of rather unusual musical repertoires (as a *Fantasia* attributed to Jan Pieterszoon Sweelinck); the value assumed by the quoted repertoire in the light of the principal function of the *Annuale* – to provide a model for the study of performance practices, that any organist needs to know to properly carry out his role in the liturgy. In fact, the problematic authorship of quotations must be considered with reference to rhetorical practices, as the *loci communes*: a well attested practice at the time in music, as shown in the *Cartellina* of the Olivetan Adriano Banchieri (1614).

Keywords: Fasolo, Frescobaldi, Merula, Sweelinck, Banchieri, citazione, plagio, memoria inventio, loci communes, modello didattico.

STEWART CARTER

**FROM THE SINGER'S VOICE TO THE LISTENER'S EAR
ZACCARIA TEVO AND THE «SCIENCE» OF MUSIC**

Zaccaria Tevo's *Il musico testore*¹ is in many respects a rather conventional, if quite comprehensive, treatise on the theory of music. But the first six chapters of Tevo's *Parte seconda* connect music to scientific discourse in a way that is unusual for its time, delving into musical acoustics as well as the anatomy of the human vocal tract and the ear. Thus my essay establishes Tevo's position among the vanguard of scholars who connected music with the burgeoning scientific revolution.

Tevo was born in Piove di Sacco, some twenty kilometers southeast of Padua, in 1651. In 1665 he entered the Franciscan order, joining the monastery of San Francesco in Treviso. After studying theology in Fermo, Macerata, Padua, and Venice, he returned to Treviso in 1677, where he served San Francesco as organist and eventually also as *maestro di cappella*. His name disappears from the monastery's records after 1709; he probably died sometime between 1709 and 1712. His made his reputation as a theorist; he apparently composed two books of motets, though only one of these has survived, and none of his compositions has appeared in a modern edition².

Tevo had completed *Il musico testore* by 1700, though it was not published until 1706³. He must have had access to a well-stocked library, for he laces his treatise with copious quotations from earlier authors, ancient, medieval, and «modern». Among more recent writers, he favored members of his own order, the Franciscans⁴. He is an

¹ ANTONIO BARTOLI, Venice 1706; facs. edn. with preface by F. ALBERTO GALLO, Forni, Bologna [1969].

² F. ALBERTO GALLO, *The Musico Testore of Zaccaria Tevo*, «Quadrivium» 8 (1967), pp. 101-111. Gallo's essay is reprinted in facsimile in the preface to the Forni reprint of *Il Musico testore*, cited in n. 1.

³ The manuscript version of the treatise (Padua, Biblioteca Universitaria, ms. 1165) bears the title *Il Musico Testore Opera Del P: Bac: Zaccaria Tevo M.C. 1700*. See Gallo, preface to the facsimile edition.

⁴ For example, FRANCESCO MARIA ANGELI, *Sommario del contrapunto* (ms. 1691); GIROLAMO DIRUTA, *Il transilvano*, Venice 1593, 1609; and GIOVANNI BATTISTA CHIODINO, *Arte pratica latina et volgare di far contrapunto alla mente*, Venice 1610.

author caught between traditional and progressive points of view. His section on the voice is a case in point: he ascribes differences in vocal timbre to the four temperaments or humors, a concept dating back to Galen and Hippocrates, but he also includes detailed, relatively up-to-date anatomical drawings of the human vocal tract and describes the function of the various cartilages and muscles. The focus of the present essay is the *seconda parte* of *Il musico testore*, which bears the subtitle «Nella quale si parlerà delle Voci, e Suoni, e d'altre cose spettanti alla formatione di essi, che servirà di Orditura alla Musical Testura» («In which one speaks of voices and sounds, and of other things that pertain to their formation and that serve the framework of the structure of music»).

THE SINGER'S VOICE

In discussing the function of the vocal tract, Tevo follows the strategy he employs for most topics, first citing ancient authority, then proceeding to more modern theories. He says that the human voice, according to Epicurus, is distinct from that of animals in that it is articulated, discursive, expresses human concord, explicates the sentiments of the soul, and in its suavity elevates the emotions of the heart; but according to Democritus it is merely a flux of atoms; and to the Stoics it is a product of percussions in the air⁵. Tevo himself, however, subscribes to Athanasius Kircher's more scientific view that vocal sound issues from the glottis by means of the percussion of respirated air, therefore it is necessary to understand the organ of the voice in order to observe, with the anatomists, its parts and its operation⁶.

Tevo says that the larynx, which consists of various cartilages and muscles, is the organ proper to the formation and expression of the voice⁷. He then describes five types of cartilage necessary for the formation of the voice; these and other organs relating to vocal production are illustrated by anatomical drawings he apparently borrowed from Johann Vesling, a German physician, anatomist, and botanist who taught for many years at the University of Padua (see Figure 3). Vesling's *Syntagma anatomicum*, first published in Padua in 1641, was reprinted many times over the course of the next several decades⁸. The edition of 1647, one of the few to which I had access, shows a plate of anatomical illustrations that does not match Tevo's exactly, though it is clear

⁵ *Il musico testore*, p. 33.

⁶ *Ibidem*, p. 33. The reference to Kircher is to his *Musurgia universalis*, Rome 1650.

⁷ *Il musico testore*, pp. 33-34.

⁸ JOHANN VESLING (IOANNIS VESLINGII), *Syntagma anatomicum*, Padua 1641. A sampling of later editions of this treatise includes, in Latin: Padua 1647, 1651, and Utrecht 1696; in English: London 1653, 1677; in German: Nuremberg 1676.

from a comparison of several of the individual drawings that Tevo either derived his illustrations directly from a different edition of Vesling, or from another source that borrowed heavily from *Syntagma anatomicum* (see Figure 4)⁹. Moreover, Tevo's list of explanations for the illustrations merely translates Vesling's Latin descriptions into Italian¹⁰. A manuscript version of *Il musico testore* in the Biblioteca Universitaria in Padova – probably the copy Tevo conveyed to the printer – shows that, whatever the origin of his anatomical illustrations, he simply detached the relevant pages from the printed source and slipped them between his own manuscript pages¹¹. Tevo mentions Vesling in his text, though he does not specifically credit the drawings to him¹².

Tevo discusses the various types of voices and the sounds they produce, which he relates to qualities and characteristics of the vocal tract. Here he combines his «modern» anatomical theories with the ancient theory of the four humors, mentioned previously. If the temperament of the larynx is damp, he says, but without the «influence of humor» – by which he presumably means that the four humors or temperaments are not in balance – the voice will be dark, obscure, and confused¹³, but if it is damp *with* a balance of humors, it will be rough or hoarse¹⁴. A dry temperament¹⁵ makes the voice clear, melodious, and resonant¹⁶. If dryness predominates, however, the voice will be strident, tinkling, and clanging¹⁷.

If the temperament is hot or cold, by itself this does not vary the quality of the voice, but alters it only as much as the heat dries or dilates the larynx; a moderate temperament in the larynx makes the voice sonorous, sweet, pleasant, gentle, fluid, clear, and placid. This also conforms with the passage and opening of the larynx, because the oval form makes the voice equable and clear; if the form is variable, the voice will be variable; if it is large, the voice will be low; if it is narrow, [the voice will be] high; ... if the larynx is smooth, the voice will be smooth and light; if it is rough (*aspera*), the voice will be

⁹ Compare, for example, item VIII in Figure 3 (Tevo) with item XI in Figure 4 (Vesling).

¹⁰ *Il musico testore*, p. 35.

¹¹ The printed page inserted into Tevo's manuscript version of the treatise is identical to that in the printed book of 1706, except that at the top in the latter version, at the top of the page there is a hand-written notation that appears to read «a C: (35,» perhaps an abbreviation for «ante carta 35». Probably this is a printer's instruction, to insert the illustration before p. 35; see Figure 3. A similar notation («a C: 45») appears, written upside-down from the reader's perspective, at the bottom of the Tevo's illustration of the ear; see Figure 5.

¹² *Il musico testore*, p. 33.

¹³ «fosca, oscura, e confusa»; *ibidem*, p. 35.

¹⁴ «rauca»; *ibidem*.

¹⁵ «secco»; *ibidem*, pp. 35-36.

¹⁶ «chiara, canora, e risonante»; *ibidem*, p. 36.

¹⁷ «stridola, tinniente, e clangosa»; *ibidem*.

rough, and so if it is accidentally altered or corrupted, the voice will sound corrupted and weak¹⁸.

And so he continues, further commenting on the density of the air and its effect on the voice.

It is easy from our twenty-first-century vantage point to criticize Tevo's discussion of the physiological aspects of singing. While his remarks on hearing rest on a firmer scientific footing, as well shall see presently, much of what he has to say about the voice has not stood the test of time. In fact, his most «scientific» contribution to the science of the voice is the anatomical illustrations which, as we have seen, he borrowed from Vesling. Nevertheless, it may be worth noting that after Tevo, we find no music theorist who addresses the anatomical structures of the vocal tract in any detail until the middle of the nineteenth century, when the subject was taken up by Manuel Garcia Jr. in his *Traité complet de l'art du chant* (Paris 1840-47)¹⁹. And in spite of the numerous treatises on singing that appeared throughout the eighteenth and nineteenth centuries, no book on the subject after Tevo's provides anatomical illustrations of the vocal apparatus prior to Garcia Jr.'s *Hints on Singing* (1894)²⁰.

ACOUSTICS

Tevo's discussion of acoustics draws on the theory of atomism, which appeared in India and Greece as early as the sixth century B.C.E., but was revived and modified in the early seventeenth century²¹. According to Tevo, the atomists say that there is no sound without motion, and no motion without percussion. This percussion transmits from the sounding body a flood of atoms, which carry their impression of the

¹⁸ *Ibidem*. «[I]l temperamento calido, o frigido per se stesso non varia la qualità della voce, ma solamente accidentalmente l'altera in quanto il calore dissecca, o dilata la Laryngie; il temperamento moderato della Laryngie forma la voce sonora, dolce, amena, blanda, liquida, limpida, e placida; così anche conforme il meato, e foro della Laryngie, tale é la variatione della voce, poiche la forma ovata fà la voce equabile, e canora; la forma varia fà le voci varie; se ampio, la voce è grave; se angusto, acuta ... se la Laryngie sarà polita, la voce sarà polita, e lieve; se aspera, la voce parimente sarà aspera; e così se farà immutata accidentalmente, o depravata, tramanderà la voce immutata, & inferma».

¹⁹ MANUEL GARCIA, JR., *Traité complet de l'art du chant*, Paris 1840-47; and ID., *Mémoire sur la voix humaine*, «Comptes-rendus des séances de l'Académie des sciences» (12 April 1841). See also JAMES STARK, *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press, Toronto / Buffalo / London 1999, pp. 3-30.

²⁰ London, 1894; facs. rpt., Summit, Canoga Park, CA 1970.

²¹ <http://www.britannica.com/go.libproxy.wfubmc.edu/EBchecked/topic/41810/atomism/68636/The-elachista-of-the-early-Aristotelian-commentators?anchor=ref561420> (16 June 2013).

percussion to the organ of hearing²². Tevo quotes other earlier authorities, including such ancient writers as Boethius and Vitruvius, but also more recent ones, such as Franchinus Gaffurius, Athanasius Kircher, Pietro Mengoli, and Daniello Bartoli²³. Tevo's description of the transmission of sound from a vibrating body to the ear is thus dependent on ancient authority, but also on the work of his near-contemporaries.

Tevo must have had at least a passing familiarity with the work of that giant of seventeenth-century scientific thought, Galileo Galilei, but it is possible he did not know the latter's discussion of musical acoustics, which occupies just a few pages in his *Discorsi e dimostrazioni matematiche* (1638)²⁴. Here Galileo describes sound as vibration that is transmitted to the ear by air waves, that is, particles of air colliding with each other, then returning to their original position. Tevo acknowledges this theory, but credits it to the *Speculaioni di musica* (1670) of Pietro Mengoli²⁵, a follower of Galileo, and Daniello Bartoli, author of *Del suono, dei tremori armonici, dell'udito* (1679)²⁶. Also following the «Galileans,» Tevo uses the vibrating string as an analogy for all vibrating bodies. The formation of a very low sound or a very high sound depends on the sounding string's vibrations, which move the air; and the cause of these vibrations, large and small, are the result of the length, mass, and tension of the string, not the length alone, as writers before Galileo's father, Vincenzo Galilei, had generally maintained²⁷. In the movement of the string there are three motions: the first is that of the string itself, the second, that of the air, which the motion of the string excites, and the third is that of the sounding body, which sustains the vibrations of the string²⁸.

THE LISTENER'S EAR

As with his discussion of the vocal apparatus, Tevo illustrates his discussion of the auditory organs with anatomical drawings borrowed from Vesling (see Figures 5 and 6). He says that sound enters the outer ear, passes through the auditory canal, and strikes the eardrum or tympanum (*tympano*). The first of the three small bones of the middle ear,

²² *Il musico testore*, pp. 36-37.

²³ FRANCHINUS GAFFURIUS, *Theorica musicae* (1492), *Practice musicae* (1496), and *De harmonium musicum instrumentorum opus* (1518); ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (1650); PIETRO MENGOLI, *Speculazioni musicali* (1670); DANIELLO BARTOLI, *Del suono, dei tremori armonici, dell'udito* (1679).

²⁴ English transl. by HENRY CREW, ALFONSO DE SALVIO, 1914; rpt. edn., Dover, New York [1950].

²⁵ *Herede dei Besacci*, Bologna.

²⁶ N.A. Tenassi, Rome.

²⁷ *Il musico testore*, p. 38.

²⁸ *Ibidem*.

the hammer (*martello*), is attached to the eardrum by tiny ligaments. Vibrations are then passed from the hammer to the anvil (*ancudine*), then to the stirrup (*staffa*). The stirrup is attached to the oval window. Vibrations are then transmitted to the *laberinto*, known today as the semicircular canals, then to the cochlea, then to the auditory nerve.

This much of Tevo's description of the mechanism of hearing is relatively sound, and is based on contemporary scientific observations; obviously he had studied anatomical texts carefully. More questionable, however, are some other assertions he makes along the way. Perhaps following Mengoli, he subscribes to the ancient theory that the middle ear is filled with air that was implanted at birth, called *aura*²⁹. This «birth air» is supposedly purer than the air in the environment, and also double the outside air in both weight and speed. Mengoli ascribed his theory of the doubling of speed of vibrations that reach the oval window to the agency of the *aura*³⁰.

Tevo's discussion of the anatomy of the ear is crucial to his theory of consonance. By the late seventeenth century, the coincidence theory predominated European thought. Though initially posited by Giovanni Battista Benedetti as early as 1563³¹, it was not widely known until it was taken up by Galileo Galilei in his *Discorsi* (1638)³². This theory follows Galileo's proposal, mentioned earlier, that sound is transmitted by pulses of air waves striking the eardrum. If two different sound sources transmit air waves simultaneously, says Galileo, they are perceived as consonant if the air waves strike the eardrum in simple whole-number ratios. That is, in the case of two sound sources tuned to a unison, the pulses will strike the eardrum at precisely the same time. For two sound sources an octave apart, the ratio of their vibrations is 2:1, so every pulse of the lower pitch will coincide with every second pulse of the higher pitch. For the perfect fifth, with a ratio of 3:2, the third pulse of the higher tone coincides with every second pulse of the lower, and so on. Dissonance occurs when the ratios of the two tones are more complex and the pulses coincide less frequently; consonances exist in a hierarchy: the simpler the ratio, the more consonant the interval. Though discredited today, this theory was widely accepted in the seventeenth century.

²⁹ See BENJAMIN WARDHAUGH, *The Logarithmic Ear: Pietro Mengoli's Mathematics of Music*, «Annals of Science» 64 (2007), pp. 327-348, here 330.

³⁰ MENGOLI, *Speculazioni di musica*, pp. 6-11, 13, 15, 17, 21, 24 and 117.

³¹ Benedetti's ideas concerning the Theory of Coincidence first appeared in two letters he wrote to Cipriano de Rore around 1563. They were later published in BENEDETTI, *Diversarum speculationum mathematicarum et physicarum liber*, Turin 1585, pp. 277-278 («De intervallis musicis») and 279-283 («De eodem subiecto»). See CLAUDE V. PALISCA, *Music and Ideas in the Seventeenth Century*, University of Illinois Press, Urbana / Chicago 2006, pp. 145-146.

³² See n. 24.

Tevo offers a brief account of the theory of coincidence, but rejects it. He also rejects Pietro Mengoli's theory of consonance, which, like Galileo's theory, relies on the simple ratios of consonant intervals. But Mengoli argued that the air particles from two different sounds strike the eardrum in alternation, not simultaneously. If they struck simultaneously, he says, they would be perceived as one sound, not two³³. Tevo then rejects Mengoli's theory of consonance as well, though he does agree with Mengoli that the soul is the final arbiter of the quality of an interval, i.e., whether it is consonant or dissonant. For Mengoli, this judgment is a mathematical operation, even though the soul is the final arbiter. Tevo, however, follows Bartoli's ideas on consonance. Mathematics are involved in this judgment, but in a very simple way. Just as a child extends his tongue toward a sweet-tasting apple but withdraws it from a bitter-tasting food, just as the soul is pleased by what is perceived through the eyes to be beautifully proportioned, so also the soul is pleased by sweet-sounding intervals in simple ratios – the octave, the fifth, the major and minor thirds and sixths. Just as two flavors mixed together create a third kind of taste, different from either of the first two alone, so two notes whose vibrations are related by a simple ratio create a third sound, a consonance. A pair of notes whose vibrations are too different from each other – i.e., the ratio of their vibrations is more complex – will create a third sound that is unpleasant, and the soul will reject it. One might say that Tevo accepted the results of the coincidence theory, but minimized its mathematical basis.

TEVO AND THE DOCTRINE OF AFFECTIONS

We may well inquire into the reasons behind Tevo's scientific leanings. Why does he devote so much of his treatise to discussion of the voice, hearing, and acoustics? Like so many writers of his time, Tevo was very much concerned with the power of music to move the affections, or to create emotion. How could music do this? By means of sounds created by the voice, moving by means of air waves to the ear, creating consonance and dissonance, as judged by the soul.

CONCLUSION

Tevo was not the first music theorist to discuss the science of sound, nor was he the first to address human anatomy as it relates to music. These aspects of *Il musico testore* – and in particular the anatomical discussions – however, set its author apart from his contemporaries, even though modern scholars have largely ignored them. F. Alberto

³³ MENGOLI, *Speculazioni di musica*, pp. 25-40.

Gallo's article on Tevo in the journal *Quadrivium*, for example, does not mention these aspects of the treatise at all³⁴. Even though Tevo's discussions of acoustics and anatomy are not entirely original, he outdid his predecessors in the realm of music theory in a few important respects. Marin Mersenne, in his *Harmonie universelle* (Paris, 1636) discusses the voice and acoustics extensively, but says little about the ear, and provides no anatomical illustrations³⁵. The Jesuit polymath Athanasius Kircher's *Musurgia universalis* (Rome, 1650) touches on all three subjects, though his illustrations are inferior to Tevo's. Pietro Mengoli's *Speculationi di musica* (Bologna, 1670) has no anatomical illustrations, does not discuss the voice at all, and his theory of consonance as it relates to the structure of the human ear is hopelessly complicated by abstruse mathematical calculations. Daniello Bartoli's *Del Suono de tremori armonici ed dell'udito* (Rome, 1679) offers an explication of the physics of sound that is quite progressive for its time. His discussion of the mechanism of hearing is based to some extent of Vesling's work, but his drawing of the ear is merely schematic³⁶.

Il musico testore, then, is very much grounded in traditional authority, while at the same time embracing the spirit and substance of the scientific revolution. The scholars on whom Tevo relied on the most – Mersenne, Kircher, Mengoli, and Bartoli – were scientists first and musicians second. Tevo, however, was the reverse: he was a practicing musician who was reasonably well versed in anatomy and physics, the first practicing musician, in fact, to embrace the scientific revolution in writing.

³⁴ See n. 1.

³⁵ Facs. edn. with introduction by François Lesure, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1965.

³⁶ See BARTOLI, *Del suono*, pp. 317-321.

Figure 1 - Zaccaria Tevo, *Il musico testore* (Venice: Antonio Bartoli, 1706), title page.



Figure 2 - Portrait of Zaccaria Tevo, *Il musico testore*, frontispiece.



Figure 3 - Tevo, *Il musico testore*, illustration of the organs of the vocal tract; plate between pp. 34 and 35.

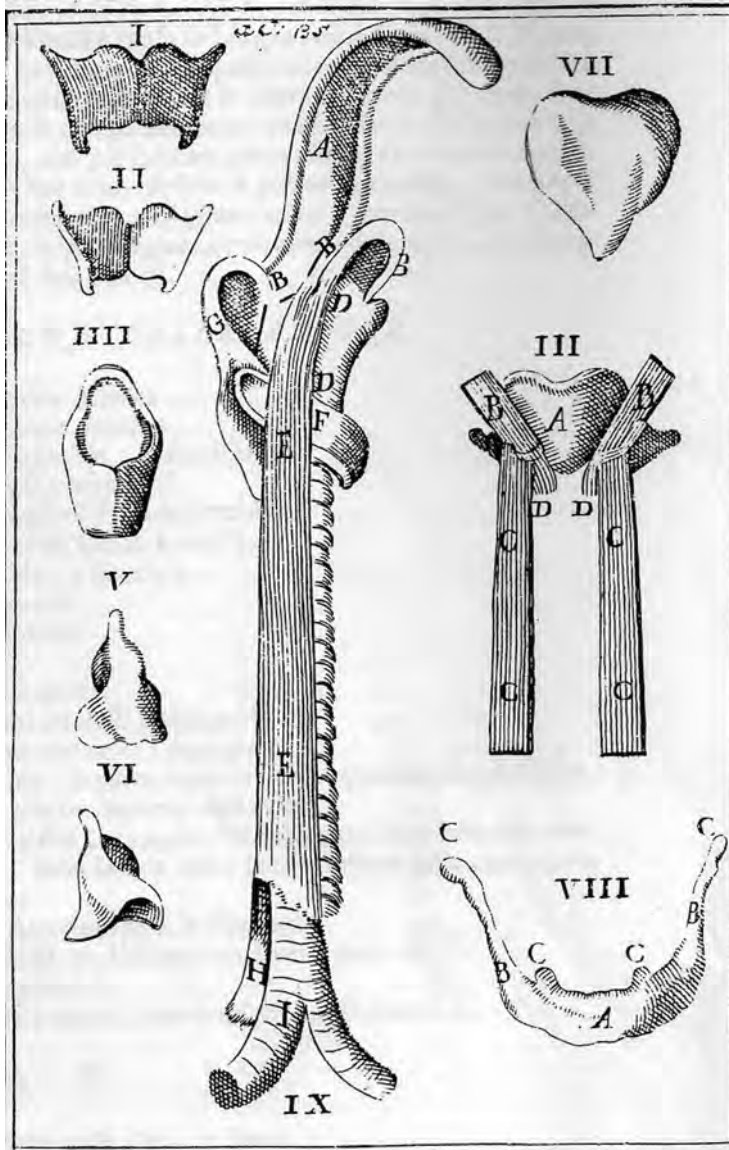


Figure 4 - Johann Vesling, *Syntagma anatomicum* (Padua: Pauli Frambotti, 1647), p. [145].



Figure 5 - Tevo, *Il musico testore*, illustration of the auditory organs; plate between pp. 44 and 45.

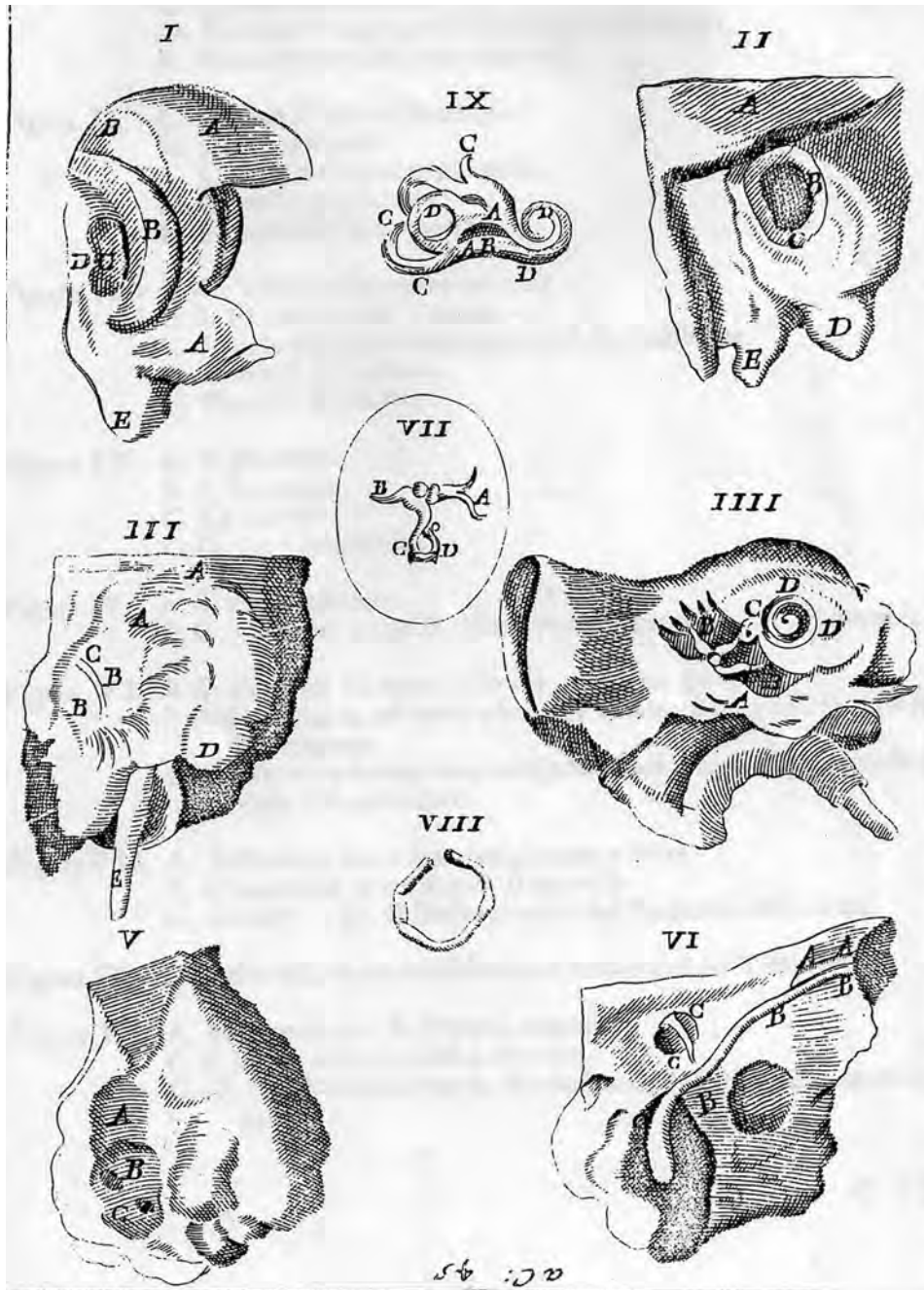


Figure 6 - Vesling, *Syntagma anatomicum* (1647), p. [223].



SUMMARY

Zaccaria Tevo, a Franciscan father who served as *maestro di cappella* at the convent of San Francesco in Treviso, published *Il musico testore* in 1706. The work is in many respects a rather conventional – if quite comprehensive and well-organized – treatise on the theory of music. But the first six chapters of Tevo's *Parte seconda* connect music to scientific discourse in a way that is unusual for its time, delving into musical acoustics as well as the anatomy of the human vocal tract and ear as both organs relate to vocal production and hearing.

Like most music theorists of his time, Tevo laces his treatise with copious quotations from earlier authors, both ancient and «modern». He is thus an author caught between traditional and progressive points of view. His section on the voice is a case in point: he ascribes differences in vocal timbre to the four temperaments or humors, a concept dating back to Hippocrates; but he also includes detailed anatomical drawings of the human vocal tract and describes the function of the various cartilages and muscles. His discussion of acoustics draws on the theory of atomism, which appeared in India and Greece as early as the sixth century B.C.E., yet he also includes detailed anatomical drawings of the human ear and draws extensively on the work of the Jesuit scholar Daniello Bartoli, who published his *Del suono de'tremori armonici e dell'udito* in 1679.

My paper connects Tevo's remarks on acoustics with scientific writings of the seventeenth century and identifies the sources of his anatomical drawings. It further shows Tevo's *Musico testore* to be the first book to comment extensively on human anatomy as it relates to vocal production and hearing.

Keywords: Zaccaria Tevo, voce, acustica, udito, orecchio, laringe, Pietro Mengoli, Daniello Bartoli, Galileo Galilei, Johann Vesling, Padova, Treviso, *Il Musico testore*.

GREGORY BARNETT

VALLOTTI, MARTINI, AND THE GOLDEN AGE OF MODAL POLYPHONY

There is no more treacherous music-historical terrain than that of Italian tonal practices between the 16th and 18th centuries, except, perhaps, Italian theories of tonal organization from that same era. That is the territory of conflicting modal theories – either traditional categorizations based on final and *ambitus*, or newer perspectives based on widely disseminated psalm tone transpositions – all interwoven with one another by their common use of the single term *tuono*. Against that backdrop, this study explores a turning point in the historiography of the modes in which two 18th-century Franciscan authors – Francesco Antonio Vallotti and Giovanni Battista Martini – looked at the modes from a vantage point of a newly inaugurated era of major-minor tonality. Each writer, taking stock of the fading musical traditions nurtured within the Catholic Church, began to advocate for historical practices, modal polyphony in particular, as a means of preserving, not only compositional tradition, but also broader Catholic practices, which were, in turn, a matter of cultural identity, as well as religious belief.

As a way into the nature of 18th-century Italian theory and the demographics of its authors, consider this peculiarity of Italian solmization: as late as the end of the 18th century (Fig. 1: Panerai, titlepage), Guido's hexachords and their mutations represented a norm of music pedagogy (Fig. 2: Panerai, *solfeggio Italiano*), while the use of a seven-syllable system represented a French innovation (Fig. 3: Panerai, *solfeggio Francese*). Italian loyalty to Guido's system may have been a matter of local pride, but it must also have been a symptom of the most heavily treated topic in eighteenth-century Italian treatises: the performance of plainchant (*canto fermo*), for which Guidonian solmization had originally been designed. Plainchant manuals, reproducing images of Guido's hand, persisted throughout the eighteenth century (Fig. 4: Della Gatta, 1793), with the highest concentration of such manuals, including reprints, occurring from 1700-1750 (see Table 1: plainchant manuals). This emphasis on liturgical chant within the larger body of Italian theory, in turn, points to the Roman Catholic clergy as the majority writers of music treatises over the period of an extended eighteenth century (1650-1800). Apart from the treatises themselves, the principal source of biographical information used here is the «Dizionario Biogra-

fico degli Italiani» (see Table 1, sources). A breakdown of what kinds of clergy were publishing music treatises shows that ordained priests – that is, those listed or described elsewhere as *sacerdoti* – comprise a sizeable group (Table 2: priest-authors). Jesuit authors, by comparison, are much fewer in number (Table 3: Jesuit-authors), even though they, in turn, easily outnumber Augustinians, Barnabites, Benedictines, Carmelites, Cistercians, Dominicans, Minims, Servites, or Somascans, all of whom are represented among published music treatises (Table 4: Other orders). However, outstripping all of the other orders and ordained priests, too, is Franciscans, who represent the largest author demographic in late seventeenth- and eighteenth-century Italian theory (Table 5: Franciscan-authors).

The foregoing tables omit some of the best-known Italian theorists of the eighteenth century and all of the secular authors. But while writers such as Giovanni Battista Mancini, Benedetto Marcello, Vincenzo Manfredini, Giuseppe Tartini, Giordano Riccati, and Pier Francesco Tosi do represent a significant number of secular writers, their numbers are spread among a variety of less-represented music-theoretical topics (harmony, singing, instrument tutors, dance, dramaturgy). I don't mean to suggest that they're unimportant, but rather that the names I've gathered reflect the largest concentrations of music-theoretical writings and writers. These point to the Catholic Church, its liturgical tradition, and, at the core of this institution and its musical practice, a strong Franciscan voice in eighteenth-century theory.

* * *

The historical connections between Franciscans and music go back to St. Francis of Assisi himself, in both his natural talent for improvising and singing hymns, and his instinct for using music in preaching the Gospel. Francis described the members of his order as «God's minstrels» (*joculatores Domini*) – troubadours in the service of poverty, chastity, and obedience to the Church and its Pope¹. Their music-making was a mark of spiritual fulfillment and intense piety, as well as a tool in their missionary purpose. An immediate result of this emphasis was the Franciscan tradition of composing non-liturgical hymns, laude, but the longer-range significance of St. Francis's musicality lay in the cult of personality in the Franciscan Order, by which its members strove to emulate the personal qualities of the saint, including his musically animated, charismatic nature.

The writings of 18th-century Franciscans demonstrate no less a commitment to music within the Catholic community, but they also

¹ The musicality of St. Francis and the medieval uses of music in Franciscan preaching are explored in PETER LOEWEN, *Music in Early Franciscan Thought*, Brill, Leiden and Boston 2013); see also ID., *Francis the Musician and the Mission of the Joculatores Domini in the Medieval German Lands*, «Franciscan Studies» 60 (2002), pp. 251-290.

reveal an evolved sense of their purpose as the codifiers and conservators of longstanding musical practice. We can see this, above all, in the treatises of Francesco Antonio Vallotti and Giovanni Battista Martini, each of whom conceived a historical perspective of the import of past achievements and the fragile state of the sacred tradition they represent. If, in hagiographic tradition, St. Francis was called in 1208, by a vision of Christ to «repair my house, which as you see is falling into ruin»² (Fig. 5: Portiuncola), these later Franciscans Vallotti and Martini similarly perceived an imperiled Church, now threatened by the neglect of its musical traditions. In their writings, they sought to combat that neglect and to repair the damage it had done.

VALLOTTI AND THE MODES

Vallotti focused principally on the history of modes from antiquity onward, their culmination in 16th-century 12-mode polyphony, their subsequent corruption and neglect, and then, starting around 1700, their reduction to just two types, the major and the minor of functional tonality. The purpose of his theoretical writings on modes – the *Trattato de' tuoni modali* (1733-35)³ (Fig. 6) and a shorter essay on the origin of the minor mode (1736)⁴ (Fig. 7) – therefore lay in furnishing information of «great importance to whomever might practice music and because of the little knowledge that is had about it»⁵. As a prerequisite for such a history Vallotti updates and expands the terminology of tonal organization because of the multiple meanings of the single word *tuono*. After distinguishing *tuono* as scale type from *tuono* as interval, he defined four different chronological eras of the *tuono modale*:

we will call the *tuono* that signifies simple distance *tuono graduale*, and that which signifies a rule of melodic motion we will call *tuono modale*, which can then be divided into ancient Greek, simple choral, choral rendered harmonic, and harmonic by nature⁶.

² This crucial moment in the life of St. Francis of Assisi is inscribed into Franciscan hagiography. An informative, critical biography of St. Francis may be found in the «Catholic Encyclopedia», <http://www.newadvent.org/cathen/06221a.htm>.

³ FRANCESCO ANTONIO VALLOTTI, *Trattato de' tuoni modali, si ecclesiastici e corali, che musicali ed armoniali* (Padua, Archivio Musicale della Cappella Musicale, MS 541, 1733-35).

⁴ FRANCESCO ANTONIO VALLOTTI, *Se il tuono minore naturale abbi per base la corda e ottava di D. la sol re, ovvero quella di A. la mi re* (Padua, Archivio Musicale della Cappella Musicale, MS 537, 1736).

⁵ VALLOTTI, *Trattato de' tuoni modali*, p. 1, «Io dono al pubblico questa mia qualunque siasi fatica ed operazione da niuno richiesto da niuno obbligato, ma bensì gagliardamente spinto a ciò fare dalla grande importanza della materia per chiunque proffesa Musica, e per la poca cognizione che se ne ha».

⁶ *Ibidem*, p. 4: «il Tuono che significa pura distanza chiameremo *Tuono graduale*, e quello che significa regola di modulazione chiameremo *Tuono Modale*, li quali

Vallotti's treatment of the ancient Greek modes is, as he points out, a mention of information already covered by earlier writers⁷. For the *tuoni* of post antiquity to his own time, Vallotti begins with the *tuoni corali semplici* – that is, the eight modes of Gregorian chant – and ends with the *tuoni armoniali* of his own time. Between these chronological points, lies the era of the *tuoni corali resi armoniali* – that is, polyphony from around the time of Guido d'Arezzo – which was firmly and indis-
solubly linked to ecclesiastical chant. In Vallotti's estimation,

polyphony owes its origin wholly to plainchant. Thus if the one has received all that it has and is from the other – apart from the mix of the several parts that plainchant doesn't have – then polyphony could also avail itself of the plainchant *tuoni modali*. In those early years there was no difference between plainchant and polyphony, except the harmony produced in polyphony because of the mix of several parts....⁸

Centuries of polyphonic composition would follow, and within this broad phase of history, Vallotti identifies Glarean's 12-mode theory as the highest refinement of the *tuoni corali*, whose practitioners were the «estimable masters of the 16th century,» such as Palestrina, Adriano Willaert, Cristoforo Morales, Giammateo Asola, Costanzo Porta⁹ – all church composers. The composers who followed these luminaries, by contrast, reverted to a system of eight modes, which they corrupted irretrievably by neglecting both their proper interval species and their proper harmonic or arithmetic division of the modal octave – that is, into distinct authentic or plagal ranges. The result, by around 1700, was an almost universal ignorance about the polyphonic *tuoni corali*, whether eight or twelve in number, and a new, replacing practice of just two *tuoni armoniali*, the major and minor keys¹⁰.

poi si dividono in antichi Greci; in Corali semplici; in Corali resi armoniali; ed in armoniali di sua natura».

⁷ *Ibidem*, p. 5: «degl'antichi Greci io stimo cosa superflua il trattarne, mentre ciò che di essi posso dir io già è stato detto da Aristosseno, Gaudenzio, Aristide, Tolomeo, Luciano, ed altri...».

⁸ *Ibidem*, pp. 47-48: «unicamente al Canto fermo deve la sua origine il Canto figurato: Onde se questo da quello ha ricevuto tutto ciò che ha ed è, fuorché il confronto di più parti che nel Canto fermo non si da, poteva anche valersi de suoi Tuoni modali ... In que' primi tempi niuna differenza vi era fra il Canto fermo, e il Canto figurato, fuorché l'Armonia che questo produceva mediante il confronto di più parti...».

⁹ *Ibidem*, p. 10: «Bensi osservarsi deve che de Tuoni Modali io ne formo due Categorie o sia due Ordini diversi, cioè uno de Corali, l'altra degl'Armoniali: nell'ordine de primi ne pongo dodici col Glareano, Zarlino, Tigrini, Zacconi, Costanzo Porta, Lodovico Balbi, ed altri de più insigni maestri del 1500...».

¹⁰ *Ibidem*, pp. 8-9: «al presente è restato de Tuoni Corali il solo nome, ed infatti poi non si usa se non Tuono Maggiore e Tuono Minore: ed eccettuando pochi de più eruditi e dotti Professori, gl'altri se tal volta s'impegnano a scrivere ne Corali Tuoni, in tal guisa si confondono nella formazione delle cantilene e nella modulazione di

MODAL IDEOLOGY

Vallotti's larger narrative, which follows sacred plainchant as the animating source of polyphony to the summit of cantus firmus technique in the 16th century, illustrates his ecclesiastical/institutional perspective. His treatment of Palestrina – the musical symbol of Counter-Reformation renewal – is a case in point. Up to Vallotti's time, Palestrina's claim to fame among Italian authors lay, above all, in the legend of the *Missa Papae Marcelli* and the preservation of sacred polyphony¹¹. But among his exemplary qualities as a composer (text-setting, dissonance treatment, mensural ingenuities), modal technique was almost never mentioned¹². Vallotti, by contrast, singles him out in this regard:

one can see in the works of the ancients how they composed with total perfection using the *tuoni corali*, and distinctly among the others, Giovanni Pierluigi Palestrina¹³.

And, getting into the specifics of technique, if only briefly, Vallotti turns to the *Missa Papae Marcelli* as an example of modal transposition:

essi che non si può in modo alcuno ben distinguere in qual sorte di Tuono abbino formato il loro componimento».

¹¹ The earliest source to mention the legend of how the *Missa Papae Marcelli* saved liturgical polyphony during the Council of Trent is AGOSTINO AGAZZARI, *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e de'uso loro nel conserto* (Siena: Falcini, 1607), p. 11: «poiche cantandosi à tutte le voci, non si sente ne periodo, ne senso; essendo per le fughe interrotto, e sopraposto; anzi nel medesimo tempo ogni voce canta parole differente dall'altro: il che per questa cagione non fosse sbandita la Musica da S. Chiesa, da un Sommo Pontefice, se da Giovanni Palestrino [sic] non fosse stato preso riparo, mostrando d'esser vitio, ed errore de' componitori, e non della Musica; ed à confermatione di questo fece la Messa intitolata: *Missa Papæ Marcelli*.»

¹² A noteworthy and exceptional discussion of Palestrina's modal technique is KING JOÃO IV, *Respuestas alas dudas que se pusieron a la Missa Panis quem ego dabo de Palestina* (1654; in Italian translation as *Risposte alli dubbii proposti sopra la Messa Panis quem ego dabo, del Palestina*, Balmonti, Rome 1655). João's response was written in reponse to doubts, expressed some time in the sixteenth century but no longer extant, of a Cardinal Cyrillo. João's response did find fault with the mode of the mass, but excused Palestrina from blame on account of the nature of the cantus firmus he used.

JOHANN JOSEPH FUX, *Gradus ad Parnassum*, Van Ghelen, Vienna 1725, is dismissive of the matter altogether. First, he proposed a theory of six modes that Palestrina almost certainly did not observe (see Tables 6 and 7 below) – that is, on the the modal finals of the 12-mode system, but without distinction between authentic and plagal. Then Fux, as Aloysius, waves the matter away summarily (p. 230): «Haud pauca exempla adducere possem ex Aloysio Prenestino, quibus demonstratur, rem Modorum neque praestantissimo Viro huic magnae fuisse curae [I could adduce more than a few examples from Pierluigi Palestrina, with which it is shown that not even this most excellent man had much esteem for the subject of the modes].»

¹³ VALLOTTI, *Tuono minore*, p. 107v: «si può vedere nelle opere degl'Antichi, [come] hanno modulati i Tuoni Corali con tutta perfezzione, e fra gli altri distintamente Gio: Pier Luiggi Palestina».

many times by means of changing clefs, composers transposed the mode up by an octave, as did, among others, Palestrina in his celebrated *Missa Papae Marcelli* for six voices; and that sort of transposition certainly poses no difficulty for knowing the modes....¹⁴

Pace Vallotti, there are difficulties here, among which is identifying the mode of the piece, which Vallotti does not do. The mass (Ex. 1: *Papae Marcelli*, Kyrie 1) has its final on C and tenor ranges both above and below that final, which would point to mode 12, that is, C-plagal. Because the piece falls within the era of *tuoni glareanici*, mode 12 fits Vallotti's historical perspective, but his notion of a transposition is not borne out because both the ranges and the high clefs are correct for the untransposed twelfth mode (Ex. 2: mode 12 ambitus). Moreover, mode 12 is an unlikely candidate because Palestrina's known modal cycles – which he demonstrated in his 1593 Offertories (Advent through Trinity) (Table 6: Powers, p. 60) and his 1594 spiritual madrigals (Table 7: Powers, p. 61) – illustrate an 8-mode system, not 12, and one that excludes pieces with a C-final.

As far as I know, Vallotti is the first to add modal probity to the exemplary qualities of the piece reputed to have saved sacred polyphony during the Counter-Reformation. His having done so throws the idea of modal theory as Church dogma into relief. Vallotti's history, which demonstrates little interest in the Greek modes, instead amounts to a history of Church tradition and its musical accomplishments. And the era of major and minor keys following that golden age of modal polyphony, lesser though it might be, bears noteworthy traits of a modal patrimony.

VALLOTTI'S *TUONI ARMONIALI*

As their name suggests, the *tuoni armoniali* (major and minor keys) are defined by the harmonies used for each scale degree – the *sette accompagnamenti consonanti* – which point to their origins in keyboard accompaniment, as opposed to vocal, practice. For Vallotti, these tonal harmonies are the basis on which he identifies the proper octave of the minor mode as A to A, and not D to D¹⁵. Specifically, the natural basis for the major key, as Vallotti notes, is the C-to-C octave, whose primary cadential degrees – first, fourth, and fifth – take the major

¹⁴ *Ibidem*, p. 55: «alcune volte col mezzo della mutazione di chiave si trasportavano [il tuono] all'ottava alta, come si trova aver fatto fra gl'altri Palestina nella sua celebre Messa *Papae Marcelli* a sei Voci; e tal sorte di trasporti certamente niuna difficoltà apportano al conoscimento de tuoni....».

¹⁵ In the *Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni* (MS, 1732), 95v, Vallotti's teacher, Francesco Antonio Calegari, also a Franciscan, had argued for the D-to-D octave as the basis for the minor scale – see WALTER SCHURR, *Francesco Antonio Calegari (d. 1742): Music Theorist and Composer* (Ph.D. dissertation, The Catholic University of America, 1969), pp. 17-21.

triad (Table 8: Vallotti, major/minor keys). As an antipode to the major, the minor key must be founded on a scale whose first, fourth, and fifth degrees – that is, A, D, and E – take a minor triad. This points to the A-octave (and not the D octave, whose fourth degree, G, would take a major triad)¹⁶.

Following upon this binary opposition of the natural major and minor, and of their primary harmonies, Vallotti details their mutual expansion by means of each drawing upon the primary harmonies of the other:

for the greater enrichment of melodic motion, the major and the minor *tuoni* are united ... thus it follows that the pitches of the major key are six, that is, C, F, G, A, D, E. And the pitches of the minor key are six as well ... And in this way it is understood and seen how the major key is united with the minor, and the minor with the major¹⁷.

Much in Vallotti's fascination for the major and minor keys appears to have been inspired by their complementary relationships. Some of these, moreover, parallel the earlier complementarity of upward-directed authentic and downward-directed plagal modes. As Vallotti argues,

because the two MI degrees give the major key its being, so then do the two FA degrees give being to the minor¹⁸.

That is, the modal degrees of the major scale (do re *mi* fa sol re *mi* fa), for example, incorporate two upward-pointing *mi*'s whereas those of the minor (re *mi* fa re *mi* fa sol la) incorporate two downward-pointing *fa*'s (Table 9: Vallotti, solmization). This recalls the old dichotomy between the authentic modes, which feature ascending motion, and the plagals, which feature descending motion. For this reason, sixteenth- and seventeenth-century theorists listed the authentic modal octaves in ascent and the plagals in descent (Fig. 8: Zarlino, 1558; Fig. 9: Picerli,

¹⁶ VALLOTTI, *Tuono minore*, p. 107r: «essendo fondato nella Ottava di C. sol fa ut la di lui prima, quarta e quinta corda hanno naturalmente la terza maggiore, dunque la Corda e Ottava di A la mi re deve stabilirsi per base del Tuono minore naturale, non quella di D. la sol re, la di cui quarta corda ha naturalmente la terza maggiore ma può farsi minore se non per mezzo del B. molle, ha qual caso questa stessa accidentale figura ci dimostra esservi trasporto ... [pp. 107v-108r] Perciò con tale fondamento stabilirsi deve per corda fondamentale del Tuono minore naturale la corda ed ottava di A la mi re, la quale ha la terza minore naturale nella prima, quarta, e quinta corda.»

¹⁷ *Ibidem*, p. 108r: «per maggiore fecondità della modulazione s'unisce il Tuono maggiore al minore ... onde ne segue che le Corde del Tuono maggiore sono sei, cioè C. sol fa ut; F. fa ut; G. sol re ut; A la mi re; D. la sol re; E la mi. E sei pure sono le corde del Tuono minore ... Ed in tal guisa s'intende è si vede perfettamente unito il Tuono maggiore al minore, ed il minore al maggiore.»

¹⁸ *Ibidem*, p. 111v: «siccome li due Mi danno l'essere al Tuono maggiore, così li due Fa danno l'essere al Tuono minore.»

1630; Fig. 10: Bononcini, 1673). Vallotti goes on to assert, but without explanation,

that the principal note of the major key naturally and immediately inclines toward the fifth, and the principal note of the minor key naturally and immediately inclines, and tends toward the fourth...¹⁹

I can think of no reason why he believed this, except that his thinking again recalls an authentic/plagal dichotomy – one in which the authentic octave is divided harmonically at its fifth while the plagal octave is divided arithmetically at its fourth (see Fig. 10). In this way, major and minor keys bear a continuing legacy of the ecclesiastical modes – authentic and plagal, respectively – by preserving and transmitting their melodic tendencies. Vallotti's larger perspective may have interpreted the tonal practices of his own time as debased from the earlier high-water mark of sixteenth-century modal polyphony, but he nonetheless saw a modal heritage in major/minor keys.

MARTINI CONTRA RAMEAU; ITALY VERSUS FRANCE

Where Vallotti perceived a decay of church music through the neglect of its modes, Padre Martini took a stronger position to identify the theory and practice of tonal harmony as manifestly hostile to church tradition. The preface to his *Esemplare, ossia saggio fondamentale di contrappunto sopra il canto fermo* (1774) (Fig. 11: Martini, title) begins with this problem and even identifies a specific music-theorist culprit:

From the moment that polyphonic church music began to follow the paths of concerted music accompanied by the organ and other instruments, and particularly of secular and dramatic genres, little by little the taste for and use of plainchant has ebbed away. In the course of time and through neglect, it has fallen into outright contempt, such that nowadays it is considered utterly dull and something for men without taste. In fact, this is how Monsieur Rameau characterizes it²⁰.

¹⁹ *Ibidem*, p. 112v: «la principal corda del Tuono maggiore naturalmente, ed immediatamente inclina alla quinta corda, e la principal corda del Tuono minore naturalmente ed immediatamente inclina, e propenda alla quarta corda...».

²⁰ GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale di contrappunto sopra il canto fermo*, per Lelio dalla Volpe impressore dell'Istituto delle Scienze, Bologna 1774, v: «Fin da quando la Musica Ecclesiastica in Contrappunto cominciò a seguire le tracce della Musica Concertata accompagnata dall'Organo, e da altri Strumenti, e particolarmente della Musica Profana, e Drammatica, a poco a poco venne mancando il gusto, e l'uso del Canto fermo, e in progresso di tempo dalla non curanza è passato al positivo disprezzo, talmentechè à giorni nostri vien considerato come cosa affatto insulsa, e da Uomini senza gusto, e così di fatto lo caratterizza Mons. Rameau...».

After quoting some of Rameau's dismissive chapter on the church modes from the by then fifty-year-old *Traité de l'harmonie* (1722)²¹, Martini launches a counter-attack that distinguishes the superficiality of Rameau's theatrical style of music from the profundity of sacred music in the praise of God:

Thus it is that the sort of music whose sole aim is the mere pleasure of the senses hardly befits the spirit of the Church, which, since its beginning, having introduced a serious and simple chant worthy of praising the majesty of the Lord, cannot tolerate a soft, effeminate, and pleasing chant which is that of modern music. It is appropriate, then, that he who wishes to learn and master polyphony in the service of the Church must adapt to composing upon plainchant²².

In singling out Rameau, Martini confirms the French theorist's historical significance as the codifier of a new and decidedly post-modal theory of harmony, but there is a broader, non-musical significance to the Frenchman's innovations that must have preyed on Martini's imagination: within Roman Catholicism existed an abiding French challenge to the traditional hierarchy represented by Gallicanism, or the assertion of the independent authority of French clergy with respect to Papal power. The example of Gallican independence, as articulated by the 1682 *Declaration of the French Clergy*, lay the groundwork for a similar movement, Febronianism, in German Catholic lands during the 18th century, so that the Gallican threat to the Church was indeed significant to Italian Catholics who were loyal to the Pope.

In their perspective, moreover, French innovation menaced an Italian sense of cultural pride and identity in Catholic sacred music: for example, the lengthy eulogy to Martini written in 1785 by fellow friar Guglielmo Della Valle (Fig. 12: Della Valle, title) devotes significant time to Martini's retort to the abuses in Ange Goudar's *Le Brigandage de la musique italienne* (1777)²³. Illustrating the depth and duration of the antipathy between the Italians and the French, Martini quickly worked back to the ancient dispute between the Papal singers from Rome and

²¹ JEAN-PHILIPPE RAMEAU, *Traité de l'harmonie*, Ballard, Paris 1722, Book 2, Chapter 21 «Des Modes,» treats modal music and its theory as limited and inferior, in comparison with the tonal, because of its strict reliance on diatonic melodic relationships.

²² MARTINI, *Esemplare*, v-vi: «ond'è, che questa sorta di Musica, che ha per suo unico scopo il puro diletto del senso, troppo sconviene allo spirito della Chiesa, la quale fino da' primi Secoli avendo introdotto un Canto serio, semplice, e degno di lodare la Maestà del Signore, non può tollerare un Canto molle, effeminato, e lusinhiero, qual è quello della nostra Musica moderna. Convien per tanto, che chi vuol apprendere, e impossessarsi del Contrappunto per servire alla Chiesa, si addatti a comporre sopra il Canto fermo....».

²³ ANGE GOUDAR, *Le brigandage de la musique italienne* (n. p., 1777; facsimile ed. Minkoff, Geneva 1972, and AMS Press, New York 1978).

their Frankish counterparts from Aachen over the authoritative performance of sacred chants. In Della Valle's recounting, Martini held that

Charlemagne was right to say in his verdict favorable to Italian singing that his French [singers] *chevrotoient*, that is, that they had the raspy voice of a goat, and their voice was shrill and screeching like the tibia of the Gauls....²⁴

Martini's musical imagination must therefore have borne a cluster of anxieties over the power of the Church, the purity of its chant, and the survival of its compositional traditions. His larger response to Rameau's harmonic theory of two major and minor modes is this anthology of compositions (Fig. 13: Martini, pp. 2-3) based on chants in each of the eight church modes, which begins, significantly, with an example by the Franciscan composer Costanzo Porta.

* * *

In addition to Vallotti and Martini, Zaccaria Tevo, Francesco Antonio Calegari, and Giuseppe Paolucci – all Franciscan writers – were similarly shaping the history of music according to a distinctly Roman Catholic perspective over the course of the 18th century. As descendants of the musical preacher St. Francis, Franciscan musical writers constitute a dominant voice, tending to the foundations of the Church by arguing for its traditions: plainchant, cantus firmus polyphony, and modal composition.

We know that historical events out of France – the Enlightenment, revolution, Napoleon – were running against Italian conservators of Catholic tradition, but we are perhaps less aware of the influence that their institutional perspective of the modes and a golden age of modal polyphony has had on our own historiographic tradition. Consider the narratives of musical origins in plainchant, of a pristinely modal era of Renaissance vocal polyphony, and of major-minor keys as modal DNA-bearing descendents. These are familiar chapters in Western music historiographic tradition and they are also the legacy of Catholic ideology as preached by eighteenth-century Italian Franciscans.

²⁴ GUGLIELMO DELLA VALLE, *Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini*, Stamperia Simoniana, Naples 1785, p. 56: «ebbe ragione Carlo Magno dicendo nella sua sentenza favorevole al canto Italiano, che i suoi Francesi *Chevrottoient*, cioè, che avevano della capra, rauca nella voce, e come la tibia de' Galli, era la loro voce aspra, e stridula....».

Table 1 - Italian printed plainchant manuals, 1650-1800

1651. Pietro Fabbrizi, *Regole generali di canto ecclesiastico*. Later editions, 1661, 1678, 1689, 1708. [RISM I: p. 300]
1665. Giuseppe Maria Stella, *Breve istruzione per imparare con ogni facilità il canto fermo*. [RISM II: p. 807]
1671. Giulio Cesare Marinelli, *Via retta della voce corale*. [RISM II: pp. 537-38]
1682. Matteo Coferati, *Il cantore addottrinato, ovvero regole del canto corale*. Later editions: 1691, 1708, 1710. [RISM I: p. 228]
1682. Maurizio Zapata, *Ristretto ... sopra le regole di canto fermo*. [RISM II: p. 905]
1686. Marzio Erculeo, *Il canto ecclesiastico*. [RISM I: p. 293]
1686. Fabrizio Tettamanzi, *Breve metodo per ... apprendere il canto fermo*. Later editions: 1706; 1726; 1756. [RISM II: p. 826]
1688. Marzio Erculeo [Erculei], *Cantus omnis ecclesiasticus*. [not in RISM; in I-Bc, D.37]
1689. Lorenzo Penna, *Direttorio del canto fermo*. [RISM II: p. 642]
1690. Andrea di Modena, *Canto harmonico ... col quale si può arrivare alla perfetta cognitione del canto fermo*. [RISM I: p. 87]
1691. Matteo Coferati, *Manuale degli invitatori co' suoi salmi da cantarsi nell'ore canoniche*. [RISM I: p. 229]
1697. Giovanni Lorenzo Gregori, *Il canto fermo in pratica*. Later editions: 1716, 1736. [RISM I: p. 376]
1698. Angelo Michele Bertalotti, *Regole facilissime per apprendere ... li canti fermo e figurato*. [RISM I: p. 142]
1698. Giuseppe Frezza dalle Grotte, *Il cantore ecclesiastico*. Later editions: 1713; 1733. [RISM I: p. 330]
1700. Francesco Maria Vallara, *Primizie di canto fermo*. 2nd edition, 1724. [RISM II: p. 853]
1706. Angelo Michele Bertalotti, *Regole utilissime per apprendere ... il canto fermo*. Later editions: 1713, 1716, 1720, 1744, 1756, 1778. [RISM I: p. 142]
1707. Francesco Maria Vallara, *Scuola corale ... del canto gregoriano*. [RISM II: p. 853]
1708. Rocco Maria Brugnoli, *Ammaestramenti e regole universali del canto fermo*. [RISM I: p. 183]
1711. Liborio Mauro Cizzardi, *Il tutto in poco ... per imparare il vero canto fermo*. [RISM I: p. 224]
1715. Fabio Sebastiano Santoro, *Scola di canto fermo ... per ben cantare, e componere*. [RISM II: p. 753]
1721. Francesco Maria Vallara, *Teorico-pratico del canto gregoriano*. [RISM II: p. 854]
1722. Giuseppe Fedele [Fedeli], *Principi di canto fermo*. [RISM I: p. 309]
1724. Domenico Antonio Caselli, *Il canto fermo in pratica*. [RISM I: p. 210]
1732. Carlo Antonio Porta-Ferrari, *Il canto fermo ecclesiastico*. [RISM II: p. 664]
1736. Francesco Vitarini, *Regole, e principi del canto fermo...* [RISM II: p. 866]
1739. Filippo Lo Piccolo, *Il canto fermo esposto colla maggior brevità*. [RISM I: p. 515]
1756. Domenico Maria Manni, *Della disciplina del canto ecclesiastico antico*. [RISM I: pp. 533-34]
- c1756. Giambattista Martini, *Regola agli organisti per accompagnare il canto fermo*. [RISM II: p. 552]

1757. Giuseppe Fedele [Fedeli], *Regole di canto fermo ovvero gregoriano*. [RISM I: p. 309]
 1761. Stefano Tommaso Bendini, *Il cantore brevemente istruito nel canto fermo*. [RISM I: p. 137]
 1788. Onorato Rosa da Cairano, *Regole del canto fermo detto gregoriano*. [RISM II: p. 715]
 1793. Marco Della Gatta, *Breve ragguaglio delle principali regole del canto fermo gregoriano*, [RISM I: p. 256]
 1800. Giovanni Dal Lino, *Compendio della scuola di canto fermo et anche semi-figurato*. [RISM I: p. 249]

SOURCES: «Dizionario biografico degli Italiani», ed., ALBERTO MARIA GHISALBERTI ET AL. (Rome: Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-); *Répertoire International des Sources Musicales, Écrits Imprimés Concernant la Musique*, ed. FRANÇOIS LESURE, 2 vols. (München-Duisburg: G. Henle Verlag, 1971); and *Répertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800*, ed. KARLHEINZ SCHLAGER (Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter, 1971-81).

Table 2 - Printed treatises by priests, 1650-1800

1663. Maurizio Cazzati, *Risposta alle opposizioni*. [RISM I: p. 215]
 1682. Matteo Coferati, *Il cantore addottrinato, ovvero regole del canto corale*. Later editions: 1691, 1708, 1710. [RISM I: p. 228]
 1683. Erculeo Marzio, *Primi elementi di musica per li scolari delle scuole pie della congregazione della Beata Vergine e S. Carlo di Modona*. [RISM I: p. 293]
 1685. Francesco Cionacci, *Tre discorsi*. [RISM I: p. 223]
 1686. Marzio Erculeo [Erculei], *Il canto ecclesiastico*. [RISM I: p. 293]
 1688. Marzio Erculeo [Erculei], *Cantus omnis ecclesiasticus*. [not in RISM; in I-Bc, D.37]
 1708. Rocco Maria Brugnoli, *Ammaestramenti e regole universali del canto fermo*. [RISM I: p. 183]
 1711. Antonio Filippo Bruschi, *Regole per il contrapunto, e per l'accompagnatura del basso*. [RISM I: p. 185]
 1711. Liborio Mauro Cizzardi, *Il tutto in poco ... per imparare il vero canto fermo*. [RISM I: p. 224]
 1715. Fabio Sebastiano Santoro, *Scola di canto fermo ... per ben cantare, e componere*. [RISM II: p. 753]
 1722. Giuseppe Fedele [Fedeli], *Principi di canto fermo*. [RISM I: p. 309]
 1732. Carlo Antonio Porta-Ferrari, *Il canto fermo ecclesiastico*. [RISM II: p. 664]
 1736. Francesco Vitarini, *Regole, e principi del canto fermo*. [RISM II: p. 866]
 1744. Fausto Frittelli, *Il modo di solfeggiare all'uso francese*. [RISM I: p. 335]
 1745. Annio Guisbarchi, *L'ecclesiastico in coro*. [RISM I: p. 387]
 1757. Giuseppe Fedele [Fedeli], *Principi di canto fermo ovvero gregoriano*. [RISM I: p. 309]
 c1775. Andrea Basili, *Musica universale armonico pratica*. [RISM I: p. 122]
 1777. Antonio Rocchi, *Istituzioni di musica teorico-pratica*. [RISM II: p. 709]
 1789. Antonio Mencarelli, *Scuola di musica ... nel solfeggio alla lettura delle sette chiavi*. [RISM II: p. 569]
 1793. Marco Della Gatta, *Breve ragguaglio delle principali regole del canto fermo gregoriano*. [RISM I: p. 256]
 1794. Giuseppe Pintado, *Vera idea della musica e del contrappunto*. [RISM II: p. 654]

SOURCES: «Dizionario biografico degli Italiani», ed., ALBERTO MARIA GHISALBERTI ET AL. (Rome: Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-); *Répertoire International des Sources Musicales, Écrits Imprimés Concernant la Musique*, ed. FRANÇOIS LESURE, 2 vols. (München-Duisburg: G. Henle Verlag, 1971); and *Répertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800*, ed. KARLHEINZ SCHLAGER (Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter, 1971-81).

Table 3 - Printed treatises by Jesuits, 1650-1800

1679. Daniello Bartoli, *Del suono de' tremori armonici*. [RISM I: pp. 120-21]
 1722. Filippo Bonanni, *Gabinetto armonico*. [RISM I: p. 161]
 1769. Saverio Bettinelli, *Dell'entusiasmo delle Belle Arti*. [RISM I: p. 145]
 1771. Andrea Draghetti, *Psychologiae specimen*. [RISM I: p. 276]
 1772. Andrea Draghetti, *Replica del padre Draghetti della Compagnia di Gesù ... alla risposta del padre D. Giovenale Sacchi*. [RISM I: p. 275]
 1774. Antonio Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica*. [RISM I: p. 299]
 1774. Antonio Eximeno, *Risposta al giudizio delle efemeridi letterarie di Roma*. [RISM I: p. 300]
 1774. Francesco Maria Colle, *Dissertazione sopra ... la musica nell'educazione de' Greci*. [RISM I: pp. 230-31]
 1775. Antonio Eximeno, *Dubbio ... sopra il saggio fondamentale pratico di contrapunto del ... Martini*. [RISM I: p. 299]
 1775. Saverio Bettinelli, *Del risorgimento d'Italia negli studi nelle arti e ne' costumi dopo il mille*. [RISM I: p. 145]
 1783-88. Stefano Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*. 2nd edition, 1785 [RISM I: pp. 98-99]
 1789. Stefano Arteaga, *Investigaciones filosoficas sobre la belleza ideal*. [RISM I: p. 99]

SOURCES: «Dizionario biografico degli Italiani», ed., ALBERTO MARIA GHISALBERTI ET AL. (Rome: Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-); *Répertoire International des Sources Musicales, Écrits Imprimés Concernant la Musique*, ed. FRANÇOIS LESURE, 2 vols. (München-Duisburg: G. Henle Verlag, 1971); and *Répertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800*, ed. KARLHEINZ SCHLAGER (Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter, 1971-81).

Table 4 - Printed Treatises by Monks of Other Orders, 1650-1800

1653. Giovanni Bona [Cistercian], *Psallentis ecclesiae*. [RISM I: p. 160]
 1663. Giovanni Bona [Cistercian], *De divina psalmodia*. [RISM I: p. 160]
 1671. Giulio Cesare Marinelli [Servite], *Via retta della voce corale, ovvero osservazioni intorno al retto esercizio del canto fermo*. [RISM II: pp. 537-38]
 1672. Lorenzo Penna [Carmelite], *Li primi albori musicali*. [RISM II: p. 642]
 1682. Maurizio Zapata [Benedictine], *Ristretto ... sopra le regole di canto fermo*. [RISM II: p. 905]
 1689. Lorenzo Penna [Carmelite], *Direttorio del canto fermo*. [RISM II: p. 642]
 1700. Francesco Maria Vallara [Carmelite], *Primizie di canto fermo*. [RISM II: p. 853]
 1709. Ippolito Ghezzi [Augustinian], *Il setteclave canoro*. [RISM I: p. 362]
 1724. Domenico Antonio Caselli [Augustinian], *Il canto fermo in pratica*. [RISM I: p. 210]

1745. Casto Innocente Ansaldo [Dominican] ... *Judearum buccina commentarius*. [RISM I: p. 90]
1761. Giovenale Sacchi [Barnabite], *Del numero e delle misure delle corde musicali*. [RISM II: pp. 743-44]
1770. Giovenale Sacchi [Barnabite], *Della divisione del tempo nella musica*. [RISM II: p. 744]
1771. Giovenale Sacchi [Barnabite], *Risposta ... al P. Andrea Draghetti*. [RISM II: p. 745]
1778. Giovenale Sacchi [Barnabite], *Della natura e perfezione della antica musica de' Greci*. [RISM II: p. 744]
1780. Giovenale Sacchi [Barnabite], *Delle quinte successive nel contrappunto*. [RISM II: p. 744]
1781. Gennaro Catalisano [Minim], *Grammatica armonica fisico-matematica*. [RISM I: p. 212]
1784. Giovenale Sacchi [Barnabite], *Vita del cav. don Carlo Broschi*. [RISM II: p. 745]
1786. Alessandro Barca [Somascan], *Introduzione a una nuova teoria di musica. Memoria prima*. [RISM I: p. 117]
1786. Giovenale Sacchi [Barnabite], *Dialogo ... dove cercasi se lo studio della musica al religioso convenga o disconvenga*. [RISM II: pp. 744-45]
1788. Giovenale Sacchi [Barnabite], *Specimen theoriae musicae*. [RISM II: p. 744]
1790. Domenico Maria Federici [Dominican], *Commentario sopra la vita e gli studi del conte Giordano Riccati*. [RISM I: p. 309]

SOURCES: «Dizionario biografico degli Italiani», ed., ALBERTO MARIA GHISALBERTI ET AL. (Rome: Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-); *Répertoire International des Sources Musicales, Écrits Imprimés Concernant la Musique*, ed. FRANÇOIS LESURE, 2 vols. (München-Duisburg: G. Henle Verlag, 1971); and *Répertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800*, ed. KARLHEINZ SCHLAGER (Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter, 1971-81).

Table 5 - Printed treatises by Franciscans, 1650-1800

1657. Giovanni D'Avella, *Regole di musica*. [RISM I: p. 102]
1665. Giuseppe Maria Stella, *Breve instruzione per imparare con ogni facilità il canto fermo*. [RISM II: p. 807]
1668. Cantone Gerolamo, *Armonia gregoriana*. [RISM I: p. 201]
1678. Cantone Gerolamo, *Col modo di cantare le Passioni*. Later editions: 1690, 1701. [RISM I: p. 201]
1686. Fabrizio Tettamanzi, *Breve metodo per ... apprendere il canto fermo*. Later editions: 1706; 1726; 1756. [RISM II: p. 826]
1690. Andrea di Modena, *Canto harmonico ... col quale si può arrivare alla perfetta ognitione del canto fermo*. [RISM I: p. 87]
1698. Giuseppe Frezza dalle Grotte, *Il cantore ecclesiastico ... per istruzione de' Religiosi Minori Conventuali, e Beneficio commune di tutti gl'Ecclesiastici*. Later editions: 1713; 1733. [RISM I: p. 330]
1701. Girolamo Ruffa, *Introduttorio musicale*. [RISM II: p. 741]
1701. Domenico Scorpione, *Riflessioni armoniche*. [RISM II: p. 776]
1702. Domenico Scorpione, *Istruzioni corali*. [RISM II: p. 776]
1706. Zaccaria Tevo, *Il musico testore*. [RISM II: pp. 826-27]
1713. Francesco Maria Ferri da Marsciano, *Solfeggi a due per i principianti*. [not in RISM; I-Bc, E.209]
1715. Francesco Fabrizio Tettamanzi, *Uffizio de' morti tutto in canto fermo*. [not in RISM; GB-Cu, MR220.c.70.1]

1729. Illuminato da Torino, *Canto ecclesiastico diviso in tre libri*. Later editions: 1733; 1742. [RISM I: p. 428]
1746. Giovanni Battista Martini, *Attestati in difesa del signor D. Jacopo Antonio Arrighi*. [RISM II: p. 551]
1748. Angiolo Gabriele Minelli, *Ristretto delle regole più essenziali della musica*. [RISM II: p. 586]
1753. Giovanni Antonio Bianchi, *De i vizi, e de i difetti del moderno teatro*. [RISM I: p. 148]
- c1756. Giovanni Battista Martini, *Regola agli organisti per accompagnare il canto fermo*. [RISM II: p. 552]
- 1757-81. Giovanni Battista Martini, *Storia della musica*. [RISM II: pp. 552-53]
- 1765-72. Giuseppe Paolucci, *Arte pratica di contrappunto*. [RISM II: p. 635]
1769. Giovanni Battista Martini, *Compendio della teoria de' numeri*. [RISM II: p. 551]
- 1774-75. Giovanni Battista Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*. [RISM II: pp. 551-52]
1773. Giovanni Battista Martini, *Leggi presentate all'Accademia de' Filarmonici*. [RISM II: p. 552]
1776. Giovanni Battista Martini, *Serie cronologica dei Principi dell'Accademia de' Filarmonici*. [RISM II: p. 552]
1779. Francesco Antonio Vallotti, *Della scienza teorica e pratica della moderna musica*, bk1. [RISM II: p. 854]
1781. Giovanni Battista Martini, *Lettere di un accademico filarmonico sull'Eximeno*. [RISM II: p. 552]
1785. Guglielmo Della Valle, *Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini*. [RISM I: p. 257]
1788. Onorato Rosa da Cairano, *Regole del canto fermo detto gregoriano*. [RISM II: p. 715]
- 1789-90. Luigi Antonio Sabbatini, *Elementi teorici della musica*. 2nd ed., 1795. [RISM II: p. 743]
1793. Francesco di Rossino, *Grammatica melodiale teorico-pratica*. [RISM II: pp. 717-18]
1799. Luigi Antonio Sabbatini, *La vera idea delle musicali numeriche segnature*. [RISM II: p. 743]
- n.d. Giovanni Battista Martini, *Dissertatio de usu progressionis geometricae in musica*. [RISM II: p. 551]

SOURCES: *Répertoire International des Sources Musicales, Écrits Imprimés Concernant la Musique*, ed. FRANÇOIS LESURE, 2 vols. (München-Duisburg: G. Henle Verlag, 1971); and *Répertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800*, ed. KARLHEINZ SCHLAGER (Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter, 1971-81).

Table 6 - Modal representation in Palestrina, *Offertoria totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem concienda* (Rome, 1593), offertories from the first Sunday of Advent to Trinity Sunday (Nos. 1-32)

| Modal category | Offertory | Key signature | Cleffing | Final |
|----------------|-----------|---------------|-----------------|-------|
| I | 1-4 | -- | $g_2 \dots c_4$ | A |
| II | 5-8 | -- | $g_2 \dots c_4$ | D |
| III | 9 | -- | $g_2 \dots F_3$ | E |
| III | 10-11 | -- | $g_2 \dots c_4$ | E |
| IV? | 12 | b | $g_2 \dots c_4$ | A |

segue

| Modal category | Offertory | Key signature | Cleffing | Final |
|----------------|-----------|---------------|-----------------------------------|-------|
| IV | 13-16 | -- | c ₁ ... F ₄ | E |
| V | 17-21 | b | g ₂ ... F ₃ | F |
| VI | 22-23 | b | c ₁ ... F ₄ | F |
| VI | 24 | b | c ₂ ... F ₄ | F |
| VII | 25-28 | -- | g ₂ ... c ₄ | G |
| VIII | 29-32 | -- | c ₁ ... F ₄ | G |

SOURCE: HAROLD S. POWERS, *Modal representation in polyphonic offertories*, «Early Music History», 2 (1982), pp. 43-86, p. 60.

Table 7 - Modal representation in Palestrina, *Delle madrigali spirituali a cinque voci ... libro secondo* (Rome, 1594)

| Modal category | Offertory | Key signature | Cleffing | Final |
|----------------|-----------|---------------|-----------------------------------|-------|
| I | 1-5 | -- | g ₂ ... F ₃ | G |
| II | 6-10 | b | c ₁ ... F ₄ | G |
| III & IV | 11-16 | -- | c ₁ ... F ₄ | E |
| V | 17-20 | b | g ₂ ... F ₃ | F |
| VI | 21-23 | b | c ₁ ... F ₄ | F |
| VII | 24-27 | -- | g ₂ ... c ₄ | G |
| VIII | 28-30 | -- | c ₁ ... F ₄ | G |

Source: POWERS, *Modal representation*, p. 61.

Table 8 - Vallotti, major and minor keys

| | | | | | | | |
|----------------|------------|-----|-----|------------|------------|-----|-----|
| PITCH: | C | D | E | F | G | A | B |
| CHORD QUALITY: | maj | min | min | maj | maj | min | dim |
| SCALE DEGREE: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |

major key

| | | | | | | | |
|----------------|------------|-----|-----|------------|------------|-----|-----|
| PITCH: | A | B | C | D | E | F | G |
| CHORD QUALITY: | min | dim | maj | min | min | maj | maj |
| SCALE DEGREE: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |

minor key

Table 9 - Vallotti, major and minor solmization

| | | | | | | | |
|---------------|----|----|-----------|----|-----|----|-----------|
| PITCH: | C | D | E | F | G | A | B |
| SOLMIZATION: | do | re | mi | fa | sol | re | mi |
| SCALE DEGREE: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |

| | | | | | | | |
|---------------|----|----|-----------|----|----|-----------|-----|
| PITCH: | A | B | C | D | E | F | G |
| SOLMIZATION: | re | mi | fa | re | mi | fa | sol |
| SCALE DEGREE: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |

Ex. 2 - Palestrina's modal ambitus

Palestrina's *ambitus*
(tenor I & II)



mode 12 *ambitus*
& final



Fig. 1 - Vincenzo Panerai, *Principj di musica* (Florence, c1800), titlepage

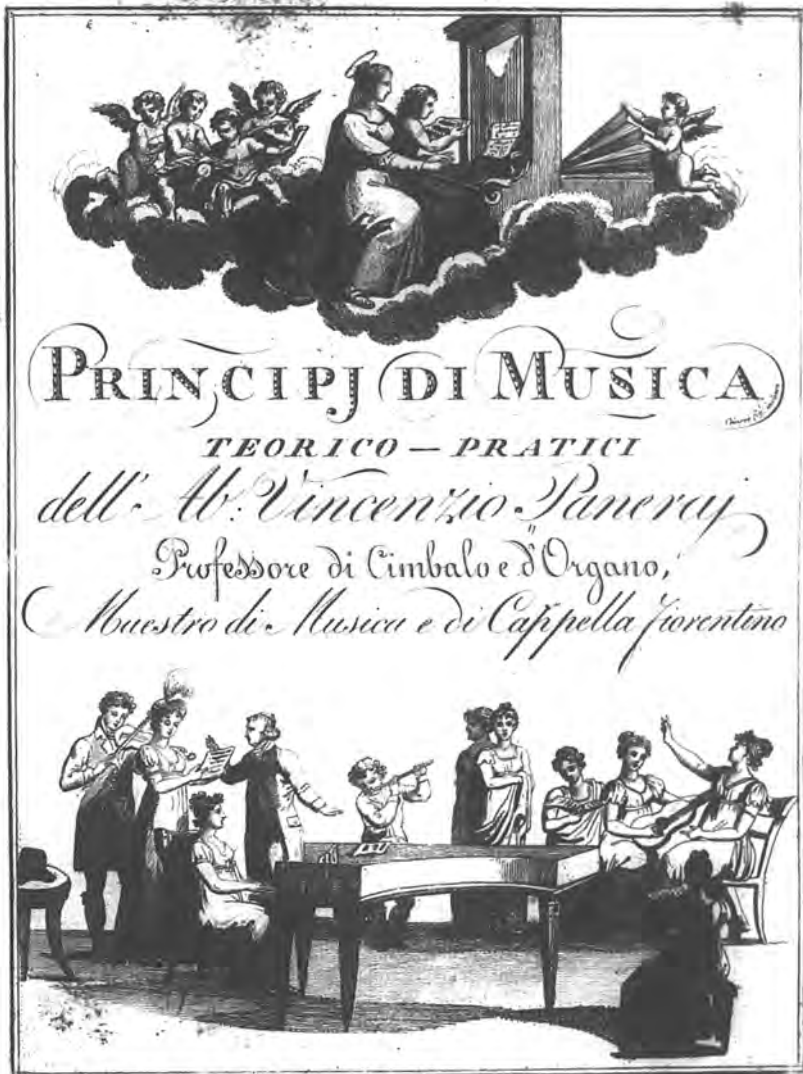


Fig. 2 - Panerai, p. 12, solfeggio all'italiano

DEL SOLFEGGIO ALL' ITALIANA.

Sci sono i Nomi co' quali si solfeggia all' Italiana V.T. che per essere troppo ingrato all' orecchio fu mutato in DO. RE. MI. FA. SOL. LA. sillabe inventate dal famoso Guido Arefino, che nel secolo XI. ridusse la Musica, e specialmente il Canto a maggior chiarezza e facilità.

Ma siccome la Scala è composta di sette Suoni e le dette Nomina- zioni. sono sei, per dare il Nome ancora al settimo Suono ne segue la necessità delle Mutazioni. Ed eccolo.

Di quarta per salire [Di quarta p discendere] Di quinta p salire [Di quinta p discendere
 FA. RE. MI. FA. [FA. LA. SOL. FA. [FA. SOL. RE. MI. FA. [FA. MI. LA. SOL. FA.
 Quattro Mutazioni si usano quando le Note passano p di sopra il LA, o di sotto il DO.

Tutti i Tuoni sono o di Terza maggiore o di Terza minore In tutti i Tuoni di Terza maggiore si pone il DO nella corda Principale, e si sale e si scende per grado co' sei Nomi suddetti e colle Mutazioni.

Esempio del Tuono di Terza maggiore.

Fig. 3 - Panerai, p. 13, solfeggio alla francese

DEL SOLFEGGIO ALLA FRANCESE.

Il Solfeggio alla Francese usa il DO RE. MI. FA. SOL. LA. e al 7.^{mo} Suono il SI. Dovrebbe per altro chiamarsi piuttosto BI. per non far torto ai di lui In- ventori che furono un certo Ericio Putcano ed il Padre Banchieri, i quali vissero molto tempo innanzi che fosse inventato il SI. Ma ciò poco importa.

La Scala ne Tuoni di 3.^a mag.^{re} si comincia col DO. E ne' Tuoni di 3.^a min.^{re} col LA.

Esempio del Tuono di Terza maggiore

Fig. 4 - Marco Della Gatta, *Breve ragguglio* (Naples, 1793), titlepage and Guidoian hand (p. 10)

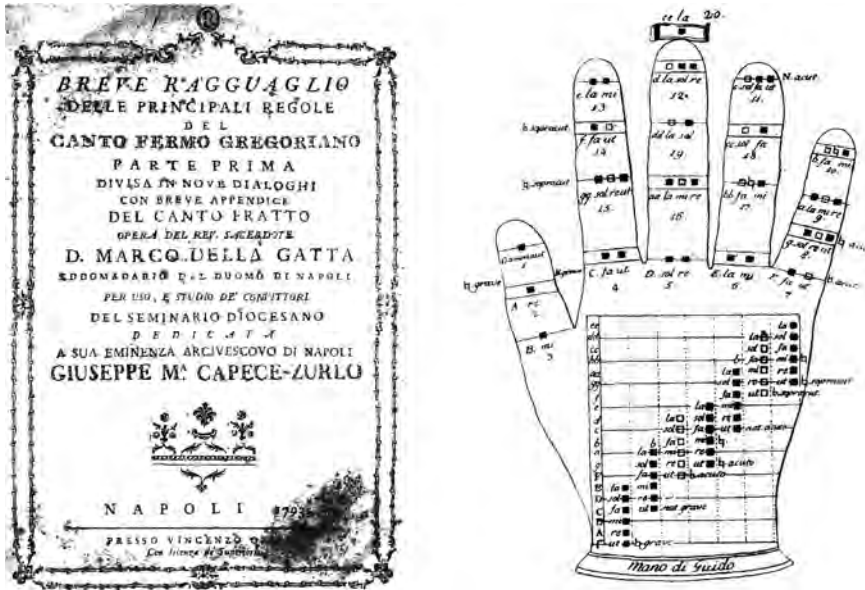


Fig. 5 - Antonio de Oliveira Bernardes (d. 1732?), *St. Francis at the Portiuncola* (1698)



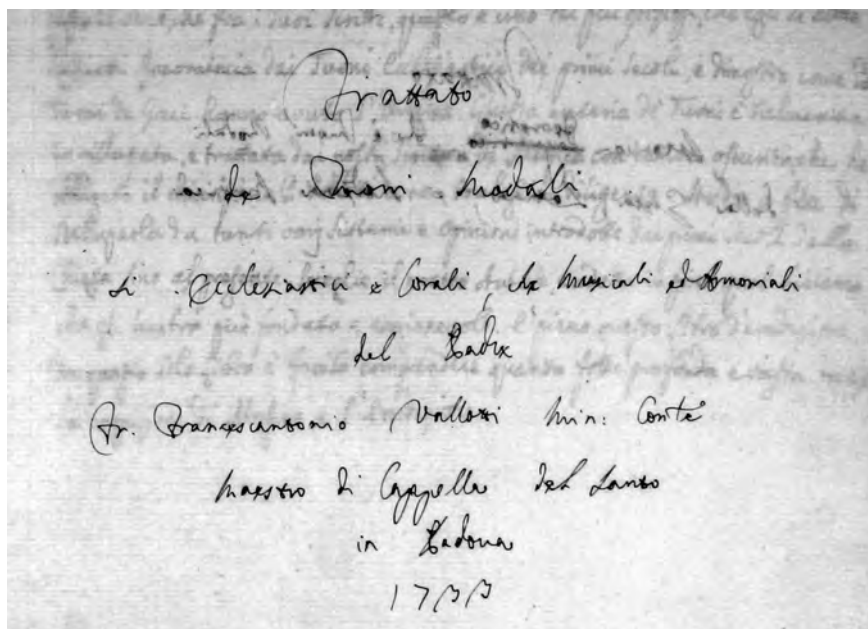
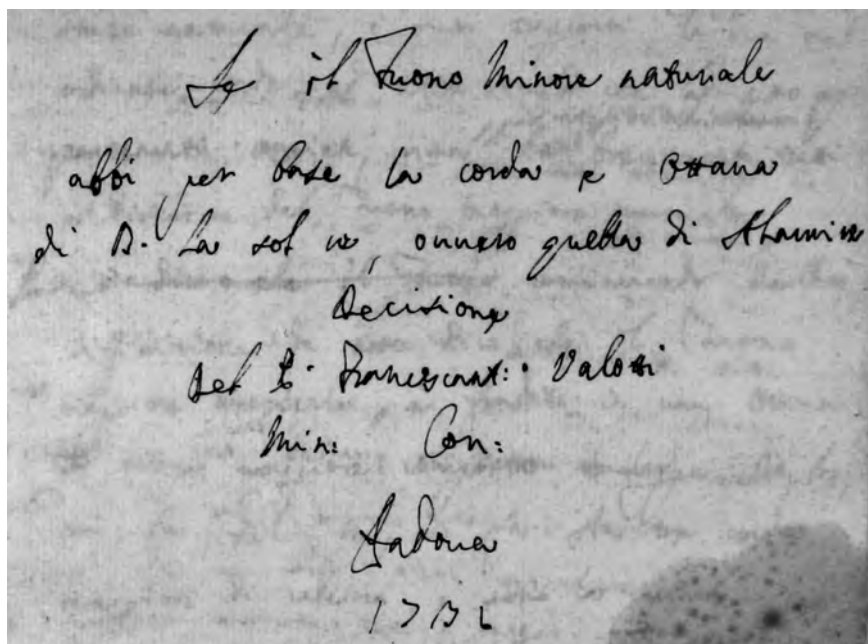
Fig. 6 - Francesco Antonio Vallotti, *Trattato de' tuoni modali* (MS, 1733), titlepage**Fig. 7** - Francesco Antonio Vallotti, *Se il tuono minore naturale...* (MS, 1736), titlepage

Fig. 8 - Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche* (Venice, 1558), p. 310

Primo modo. Secondo modo. Terzo modo. Quarto modo. Quinto modo.
 Sesto modo. Settimo modo. Ottavo modo. Nono modo. Decimo modo.
 Vndecimo modo. Duodecimo modo.

The image shows twelve musical staves, each representing a different mode. Each staff begins with a clef (soprano, alto, or tenor) and contains a sequence of diamond-shaped notes. The modes are labeled from 'Primo modo' to 'Duodecimo modo'.

Et per tal maniera haueremo ne più, ne meno di Dodici Modi: imperoche cotali specie non si possono accompagnare in altra maniera l'una con l'altra, se non con grande incommodo; come è mani-

festo a ciascuno, che habbia giuditio.

Fig. 9 - Silverio Picerli, *Specchio secondo di musica* (Naples, 1630), p. 156

Primo. 2. 3. 4. 5. 6.
 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Dodici toni perfetti incomposti del genere diatonico, e naturale.

The image displays twelve musical staves, numbered 1 through 12. Each staff shows a diatonic scale with diamond-shaped notes. The scales are presented in various clefs (soprano, alto, tenor, and bass). Below the staves is the title 'Dodici toni perfetti incomposti del genere diatonico, e naturale.'

Fig. 10 - Giovanni Maria Bononcini, *Musico pratico* (Bologna, 1673), p. 122

La varietà dei sudetti Tuoni nasce dalle specie della quinta, e della quarta aggiunte insieme, come si dirà. *Aut.* *Plag.*

Il primo, e secondo Tuono si formano della prima specie della quinta D, & A, e della prima specie della quarta A, e D.

Il terzo, e quarto Tuono si formano della seconda specie della quinta E, e B, e della seconda specie della quarta B, & E.

Fig. 11 - Giovanni Battista Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale* (Bologna, 1774), titlepage

ESEMPLARE

O S I A

SAGGIO FONDAMENTALE PRATICO DI CONTRAPPUNTO SOPRA IL CANTO FERMO

Dedicato all' Eminentissimo, e Reverendissimo

SIG. CARDINALE

VINCENZO MALVEZZI

Arcivescovo di Bologna, Principe del S. R. I.,
e Prodatario

DI N. S. FELICEMENTE REGNANTE

DA F. GIAMBATTISTA MARTINI MINOR CONVENTUALE
Accademico dell' Instituto delle Scienze, e Filarm.

SUMMARY

In the moment that major/minor tonality was proclaimed in Rameau's *Traité de l'harmonie* and exemplified in Bach's *Wohl-temperirte Klavier*, the Italian Franciscan theorist Francesco Vallotti took stock of the new era of tonal harmony and lamented what had been lost. He offered a counter-narrative of tonal history in which major/minor keys represented, not an advance in musical style built upon scientific principles, but rather the deteriorated state of an earlier and perfected modal practice.

My essay examines Vallotti's historical perspective, which he set forth in his unpublished *Trattato de' tuoni modali* (1733-1735). There he sketches a progression from *tuoni corali semplici* (plainchant modes) to *tuoni corali resi armoniali* (polyphonic modes) and finally to *tuoni armoniali* (major/minor keys) and along the way, he singles out sixteenth-century polyphony as the summit of compositional craft and tonal style.

Vallotti's assumptions clash with at least some of the principles found in the repertory he celebrates. Nonetheless, his views typify a burgeoning, 18th-century Catholic historiography of music – further detailed in the writings of fellow Franciscan Giovanni Battista Martini – that imagines a modal polyphonic golden age closely tied to the Catholic Reformation.

This is significant in two ways. First, the history of modal theory, which had been as equally indebted to humanist research as to liturgical tradition, was now closely linked to Catholic dogma. Second, Vallotti and Martini, as Franciscan monks, perpetuate a centuries-old connection between their order and the vital role of music in preaching the faith. Little wonder, then, that this Franciscan strain of Italian theory looked back to the Tridentine era with fondness and cast the modes in a crucial role toward Catholic reform.

Keywords: Giovanni Battista Martini, Antonio Francesco Vallotti, tuono, modal theory, plainchant, St. Francis, Franciscan Order, Catholic Church music, history of keys.

PIERO GARGIULO

FRANCESCANTONIO VALLOTTI
UNA PRIMA RICOGNIZIONE SULLA SUA FIGURA
ATTRAVERSO I TRATTATI DEL XVII E XVIII SECOLO

Tra Sei e Settecento il musicista e teorico Vallotti si iscrive autovelvolmente nel quadro della lunga querelle sui modi e toni che – da Boezio a Giovan Battista Martini, passando per vari teorici e trattatisti, quali, Marchetto da Padova, Franchino Gaffurio, Pietro Aaron, Gioseffo Zarlino, Adriano Banchieri, Angelo Berardi, Giovanni Maria Bononcini, Zaccaria Tevo, Vincenzo Manfredini fino a Giuseppe Tartini e Jean Philippe Rameau – definisce un concetto, un dettato, un sistema. E lo definisce in ambito teorico, così come in quello compositivo, soprattutto in ambito sacro.

Il *Trattato della Moderna Musica*¹ è una summa di manoscritti, che si conservano a Padova, nell'archivio della Pontificia Biblioteca Antoniana. Alcuni, revisionati da padre Bernardino Rizzi e suddivisi in quattro libri, sono stati trascritti e stampati in un volume pubblicato nel 1950, per cura della Veneranda Arca del Santo. I paragrafi consentono un'esemplare radiografia del contenuto per un totale di 483 pagine, corredate da un'Appendice di bassi numerati, che padre Vallotti esemplifica come dimostrazione del suo pensiero teorico-pratico, esposto fino a p. 487. I bassi proposti sono 12 su 76 e sono illustrati «a favore della Florida gioventù». Quando Giovanni Tebaldini nel 1895 pubblica l'opera dedicata all'Archivio Musicale della Cappella Antoniana di Padova², contribuisce

¹ FRANCESCANTONIO VALLOTTI, *Trattato della Moderna Musica*, Il Messaggero di S. Antonio, Padova 1950. Il testo contiene un'immagine di Vallotti che tiene tra le mani lo spartito di un canone a 4 voci. Il quadro è conservato nell'Archivio Musicale del Santo.

² GIOVANNI TEBALDINI, *L'Archivio Musicale della Cappella Antoniana in Padova*, Tipografia e libreria Antoniana, Padova 1895. In quel periodo lo studioso marchigiano compie un intenso lavoro per la preparazione delle feste centenarie del Santo che avranno luogo nell'agosto 1895. Per la circostanza è chiamato a comporre la *Missa in honorem Sancti Antonii Patavini*, dopo la rinuncia di Verdi per impegni assunti in precedenza. Il brano sarà eseguito per la prima volta nella Basilica del Santo il 18 agosto 1895 e verrà pubblicato da Ricordi nel 1899. Dalle ricerche di Tebaldini nascerà la pubblicazione bibliografica suddetta, lodata anche da Boito e da Verdi. Da essa prende avvio una interessante corrispondenza e la conseguente amicizia con

non poco a una prima diffusione dei lavori vallottiani, parlando anche di Francesco Calegari³, maestro e poi seguace del Vallotti. Dal Catalogo dell'Archivio, Verdi venne a sapere che il Vallotti aveva tra le sue composizioni un celebre *Te Deum* come testimonia la lettera seguente a Tebaldini⁴:

Ella in un suo celebre libro parla a lungo del Vallotti, di cui sono stato ammiratore, anzi al quale mi sento riconoscente per alcuni studi fatti su suoi temi della mia gioventù. Vedo appunto che Lei cita un *Te Deum* del P.Vallotti! È stata una vera sorpresa per me che da tanto tempo ho cercato questa cantica musicata, senza mai trovarla all'infuori che in qualche contemporaneo di Palestrina

Ma il trattato che promuove le teorie del Vallotti ha una sua veste a stampa: *Della Scienza teorica e pratica della moderna musica, libro primo*, in Padova appresso Giovanni Manfrè, 1779. Ciò premesso, obiettivo del presente saggio è valutare e analizzare la fortuna di Vallotti teorico e compositore attraverso una prima sommaria ricognizione di citazioni

il Maestro di Busseto, allora impegnato nella composizione del *Te Deum*. A Padova Tebaldini dirige concerti di musica storica alla presenza di personalità del mondo culturale. Tra il 1895 e il 1897 conseguì cinque primi premi, attribuiti a composizioni per voci e organo.

³ Cf. CLAUDIO STRINATI, *Francesco Antonio Calegari*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 16, Roma 1973, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-antonio-calegari_%28Dizionario-Biografico%29/\(12.02.2014\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-antonio-calegari_%28Dizionario-Biografico%29/(12.02.2014)), da qui in avanti DBI. Il compositore (Venezia 1656 - ivi 1742), studiò con Antonio Lotti. Religioso francescano, fu maestro di cappella a Bologna (1700), Venezia (1701), Padova (1703), di nuovo a Venezia (1727). Compose musiche sacre e profane e scrisse opere teoriche (*Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni*, e un trattato d'armonia). A Padova fu maestro e poi seguace del P. Vallotti. L'insegnamento del Calegari ebbe vasto e durevole influsso sull'ambiente padovano. Le sue teorie, che implicavano un sano equilibrio tra la dotta maniera - contrappuntistica e la dottrina armonica moderna, trovarono una splendida attuazione nei Salmi di B. Marcello, che furono dal C. molto lodati. Fra i suoi allievi diretti si ricordano L. A. Sabbatini, P. A. Vallotti, B. Asioli e G. Tartini, quest'ultimo dall'aprile 1721 all'estate 1723. Nonostante gli sviluppi molto diversi, è importante notare che il Tartini, nella fase iniziale della sua ricerca, si attenne rigorosamente alle teorie del C. almeno per quanto riguarda il piano della pratica musicale. I trattati del C., rimasti manoscritti e incompleti, sono: *Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni*. Trattato teorico pratico di F. A. C.... ms, D Mbs (Monaco Bayerische Staats Bibliothek); Bibl. dell'Accademia filarmonica di Bergamo, 1791 e Parte prima della latina e moderna musica, ouero sia concordanza, ed ordine dell'armonico numero (Bibl. del Conservatorio di Bologna). Numerose sono le composizioni sacre, profane e strumentali - conservate in manoscritto presso diverse biblioteche italiane. Oggetti principali del suo studio in questo periodo furono: distinzione tra numero sonoro e numero armonico, opposizione tra armonia maggiore - armonia minore e contrappunto, origine dei toni (che egli calcolava in 32) dai due toni fondamentali. Il C. morì a Venezia l'11 nov. 1742 senza essere riuscito a dare alle stampe il suo trattato.

⁴ *Carteggio Giuseppe Verdi-Giovanni Tebaldini*, <http://www.tebaldini.it/Carteggio%20Verdi%20Tebaldini.htm> (12.02.2014).

nei trattati, in un ambito cronologico compreso tra il primo trentennio del Settecento e l'ultima decade del secolo, con una proiezione al primo ventennio dell'Ottocento. E questo tramite il Progetto Itmi (Indici della Trattatistica Italiana)⁵.

La prima citazione utile di Vallotti compare in Calegari, *Risoluzione del Canone* (manoscritto del 1732), in cui Vallotti, pur non citato espressamente, è menzionato come maestro del veneziano. Nel passo in questione (c. 22) Calegari si dichiara allievo e poi epigono di Vallotti e cita un suo canone. Il trattato annovera quattro autori, tutti indicati per il Canone: Animuccia, lo stesso Calegari e Martini (cf. c. 40)⁶.

Dal 1732, anno del trattato di Calegari, trascorre un sessantennio prima che il nobile Giovanni Francesco Zulatti di Cefalonia citi Vallotti nel suo trattato *Della Forza della musica*, pubblicato nel 1787⁷.

In particolare, a pagina 30, Vallotti è citato da Zulatti tra i compositori, senza riferimento a brani, insieme a Gluck, Vinci, Anfossi, Paisiello e Tartini. Un altro contributo per cogliere riferimenti al Vallotti, rimanda al *Carteggio* di Giovanbattista Martini⁸. In tale carteggio Vallotti è menzionato sia come destinatario sia come mittente di alcune lettere, redatte tra il 1736 e il 1754, che attengono a varie dissertazioni sui modi, canoni, contrappunti. (Si vedano più sotto alcuni passi e relativi commenti).

In questo quadro epistolare con vari interlocutori, Martini cita, in particolare, Calegari e Tartini. Di quest'ultimo di un qualche interesse risulta la lettera CXX, inviata da Giuseppe Tartini a padre. Martini. Tartini, infatti, scrive:

Padova 23 Giugno 1752

Mi è debito di avanzarLe la notizia. Che in istanza del nostro P. Re Maestro Vallotti si è fatta la prova del terzo suono con due oboè suonati, uno dal nostro sig. Bissoli, e l'altro da un di lui scolare. Il terzo suono si rileva molto meglio che due violini⁹.

⁵ ITMI - INDICI DELLA TRATTATISTICA MUSICALE ITALIANA, www.itmi.it. Progetto nato nel 2000 con l'intento di colmare una consistente lacuna del panorama musicologico a tutt'oggi privo di strumenti organici di ricerca (o solo parzialmente coperto dai supporti bibliografici del RISM) sulla base di un software creato da tecnici informatici (Stefano Ariani, Stefano Francalanci, Carlo Rossi, Guido Nardi) e implementato da diversi collaboratori (Donata Bertoldi, Lapo Bramanti, Mariateresa Dellaborra, Marco Della Sciuca, Antonella D'Ovidio, Carlo Fiore, Marco Giuliani, Marco Mangani, Elena Previdi, Francesco Rocco Rossi, Tiziana Sucato, Michaela Zackova) coordinati da chi scrive.

⁶ In Itmi il trattato è stato schedato da Michaela Zackova.

⁷ In Itmi il trattato è stato schedato da Antonio Carocchia.

⁸ GIAMBATTISTA MARTINI, *Carteggio Inedito del p. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*, Forni Editore, Bologna 1969, ristampa anastatica dell'edizione del 1888.

⁹ Il bresciano Matteo Bissoli (Brescia 1711) fu oboista di talento straordinario, collega e amico di Tartini. Morì a Padova nel 1780.

D'altro canto straordinaria dovette essere la stima che Francescantonio Vallotti e padre Martini provavano reciprocamente. Lo evidenzia un'altra missiva (XXIII) scritta nel novembre 1733 dal primo al secondo:

Bologna 25 Novembre 1733

Molto Rev. [...]

Appena ebbi nelle mani la Risoluzione del Canone fatta dal P.Calegari con la di lui dissertazione sopra di esso, volli disfar la mia brama in leggendola e tutto considerando. Ma se debbo svelarle il mio cuore, io mi aspettava ben altre cose, perché infatti io non leggo se non cose notissime a chiunque di musica ha qualsivoglia legger cognizione Né punto m'entra lo sbaglio che egli suppone volendo che la quinta parte tutta alla chiave di basso soggetta esser debba[...]¹⁰.

Sulla stessa lunghezza d'onda si colloca la lettera XI (da Padova a Bologna), scritta il 15 marzo 1743:

Da Rameau si può molto anzi tutto da imparare (non Lei, ma chi ne ha bisogno); da Eulero non si raccolgono, per quanto mi pare, se non chiacchiere. Questi infatti si è affogato, non che perduto, nei suoi perpetui esponenti; tratta lungamente dei gradi di soavità de i rapporti consonanti, cose che nulla servono ad un compositore impegnato in una fuga, in un doppio contrappunto, in parti e strumenti obbligati a date cantilene¹¹.

Nondimeno, quattro anni prima del trattato di Zulatti, un altro teorico aveva menzionato il Vallotti: Alessandro Barca¹². Amico e ammiratore di Vallotti, egli si era impegnato a dimostrare, con la sua nuova teoria, la straordinaria sonorità dell'armonia e la squisitezza del canto che distinguevano la musica del Vallotti. Certo la teoria di Barca era stata non solo utile, ma anche la sola che potesse «autorizzare in tutta la sua estensione i rivolti del Vallotti» e spiegare la «maniera sua di maneggiare le dissonanze e l'armonia dissonante»¹³.

¹⁰ MARTINI, *Carteggio*, pp. 65-66. La lettera prosegue con altre considerazioni su risoluzioni errate, ad avviso del Vallotti, che ringrazia Martini per averlo omaggiato del *Compendio* del Doni, dopo che Martini aveva avuto in prestito dal vercellese il *Dialogo della Musica Antica e Moderna* di Vincenzo Galilei.

¹¹ *Ibidem*, pp. 109-10. Anche nel volume curato da Cattin (*Francescantonio Vallotti nel II centenario dalla morte*), un saggio di VITTORE SANTE ZACCARIA propone, a pp. 434-439, *Il Carteggio tra Francesco Antonio Vallotti e Giambattista Martini*. Entrambi i trattati di Calegari (*Ampia Dimostrazione e Risoluzione del Canone di Animuccia*) sono stati schedati da Michaela Zackova Rossi.

¹² In ITMI il trattato di Barca è stato schedato da Antonio Carocchia.

¹³ Cf. *Barca, Alessandro*, DBI, volume 6, 1964, http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-barca_%28Dizionario-Biografico%29/ (12.02.2014). Divenuto pro-rettore e sindaco dell'università, fu anche direttore della scuola di architettura. Stanco e indebolito dal lungo lavoro, e ormai quasi cieco, sciolta anche la Congregazione dei somaschi, il Barca chiese e ottenne di ritirarsi nel 1813; tornato nella natia Bergamo, vi morì il 13 giugno 1814.

Umanista e scienziato, scrittore di arte e di fisica, matematico e musicista, il Barca

È da notare che il trattato di Barca, che si compone di 53 pagine con numerazione da p. 365 a 418, accorpa Calegari e Vallotti; il primo per la teoria dell'*armonico numero*; il secondo per il suo trattato. Le citazioni, per entrambi (pp. 367-368) riguardano «armonia» e «accordi». Per quanto attiene all'*Armonico numero* il Barca converge sulle teorie di Calegari; mentre del Vallotti cita alcuni esempi di «Bassi».

Un altro teorico, molto attento alle teorie vallottiane è Luigi Antonio Sabbatini (Albano laziale 1732 - Padova 1809), considerato da molti come uno dei maggiori teorici della musica che l'Italia abbia avuto nel XVIII secolo. In effetti, egli viene ricordato più per le sue tre opere teoriche che per le sue composizioni. Tra le opere teoriche assume rilievo anzitutto il suo secondo trattato, stampato a Venezia nel 1799, con il titolo *La vera idea delle musicali numeriche segnature*, opera che il musicista diceva diretta, come si legge nel sottotitolo, al giovane studioso dell'armonia. Mette conto, tuttavia, ricordare anche l'ultima opera teorica, il *Trattato sopra le fughe musicali*, pubblicata a Venezia nel 1802, che illustra i sistemi adottati da Vallotti nella realizzazione delle fughe. (Sabbatini è a sua volta citato da Martini in un trattato manoscritto del 1756 ca¹⁴).

In quest'opera del Sabbatini, Vallotti è citato subito dopo Tartini, entrambi per alcune specie di contrappunto (p. 78).

La fortuna di Vallotti trova un ultimo approdo nel secolo successivo¹⁵, grazie a Bonifacio Asioli¹⁶. Nelle sue opere teoriche, *Il trattato di*

fu uno studioso assai apprezzato. Fu professore di diritto, ma per il suo ingegno versatile, la sua cultura vastissima, la tenacia e l'amore che costantemente ispirarono. Il suo lavoro egli seppe distinguersi anche nel campo delle scienze. Fu autore di svariate pubblicazioni, tra cui *Prima memoria di introduzione ad una nuova teoria di musica*, *Seconda memoria di introduzione ad una nuova teoria di musica*, *Di una nuova teoria di musica. Memoria prima*, *Di, una nuova teoria di musica. Memoria seconda*.

¹⁴ In Bc, segnatura I 51.

¹⁵ Praticabile è anche una ricognizione sulla fortuna vallottiana nell'Ottocento. Cf. MARIA CRISTINA AZZARO, JOLANDA DALLA VECCHIA, *Continuità e contrasti nella fortuna ottocentesca della musica vallottiana al Santo di Padova*, «Il Santo», XXXVII (1997) fasc 2-3 pp. 751-774. Anche il saggio di LEONARDO FRASSON, *Francescantonio Vallotti maestro di Cappella nella Basilica del Santo* in [CATTIN] *Francescantonio Vallotti nel II centenario dalla morte*, pp. 179-184 riepiloga l'iter delle pubblicazioni e soprattutto i maestri e gli epigoni di Vallotti.

¹⁶ Cf. RICCARDO NIELSEN, *Asioli, Bonifacio*, DBI, Volume 4 (1962), http://www.treccani.it/enciclopedia/bonifacio-asioli_%28Dizionario-Biografico%29/ (12.03.2014) e *Il conservatorio di Milano: 1808-2002* a cura di GUIDO SALVETTI, Skira, Milano 2003. Nominato primo maestro di composizione e censore degli studi (direttore) al posto di C. S. Mayr, che non aveva voluto accettare tale incarico. L'Asioli diede grande impulso all'attività dell'Istituto, prodigandosi nell'insegnamento per il quale scrisse vari trattati (fra cui *I principi elementari di musica*, Milano 1809), che ebbero larga diffusione e furono tradotti in molte lingue, fondando una biblioteca ricca di opere pregevoli e curando l'esecuzione di musiche di particolare interesse. Nel 1810 si recò a Parigi chiamato per fornire consigli didattici. Di ritorno a Milano, rimase a capo del conservatorio fino al 1814, anno in cui, per vicende politiche, fu indotto a riti-

*Armonia*¹⁷ e *Dialoghi sul trattato di Armonia*¹⁸, il compositore e anche direttore del Conservatorio di Milano menziona Vallotti, proponendolo ai giovani come modello di insegnante, sia per i modi/toni, sia per i *tuoni* accordali. Asioli si dichiara favorevole al metodo vallottiano di cui cita Proporzioni, Tempi e abbellimenti (p. 60). Nei *Dialoghi* (p. 108), inoltre, Asioli inserisce alcuni esempi di bassi del Vallotti.

CONCLUSIONI

Se l'itinerario di questo contributo è certamente rimarchevole per la storia della cappella padovana, altrettanto confido possa dirsi del Progetto ITMI, che schedando le citazioni contenute nei trattati fin qui citati, apre nuove prospettive per i ricercatori e musicologi e che, come sosteneva Zarlino: «Ognun per se stesso imparare potrà»¹⁹.

Nel Quarto Libro del suo *Trattato*²⁰ Vallotti redige una prefazione, di cui pare opportuno includere alcuni estratti in questa sede:

Ai lettori

Esce questo mio trattato dei toni modali alla luce del mondo non già per preghiere d'amici, o comando di padroni e superiori, che non son io di quei falsi modesti che questi o simili motivi vanno producendo per qualificare la pubblicazione dell'opera loro. Circa la poca cognizione che sopra dissi osservare ai tempi nostri... me ne fa prova la molta e grave fatica, a cui ho dovuto soccombere io stesso per giungerne alla perfetta cognizione. Poesia chi li intende in una maniera, chi in un'altra. Chi li apprezza e giudica e giudica necessari, chi li tiene per una baia chiamandoli anticaglie e pensieri malinconici, come riferisce Gio Batta Doni [*Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica* 1635], e chi si sottrae col dire di non conoscere altri Toni fuorché che succedono al lampo, come racconta Pietro Tosi [*Osservazioni sul canto Figurato*, 1720]... oltre che niuno autore ha per anco i giorni nostri trattato dei due toni musicali maggiore e minore ex professo, è quello che è fondato in una ottava di terza maggiore composta di terza minore, ed il minore in una ottava composta di terza minore. Ma chi non vede che ogni tono modale deve in tal guisa necessariamente essere maggiore per esser ogni tono modale, qualunque siasi sempre fondato in una delle sette ottave, le quali sono indispensabilmente composte tutte, o di terza maggiore, o di terza minore? Per tanto dunque ho stabilito di comporre e pubblicare il presente trattato con idea di porre nel suo più chiaro lume tutto ciò che ai toni modali appartiene con la maggiore

rarsi a Correggio, che più non abbandonò, nonostante molte sollecitazioni ed offerte di incarichi. Nel 1815 istituì nella sua città, con il fratello Giovanni, una scuola di musica. Morì il 18 maggio 1832.

¹⁷ BONIFAZIO ASIOLI, *Trattato di armonia*, Giovanni Ricordi, Milano 1813.

¹⁸ BONIFAZIO ASIOLI, *Dialoghi sul Trattato di Armonia di B. Asioli. Per servire d'esame agli allievi di Composizione e d'accompagnamento dal R. Conservatorio di Musica in Milano*, Luigi Mussi, Milano 1814.

¹⁹ Il Logo di ITMI è estratto da un disegno sulle proporzioni del trattato di Zarlino: *Le Istituzioni Armoniche*, Venezia 1558, p. 26.

²⁰ Cf. VALLOTTI, *Trattato*, pp. 391-447 in cui si collocano i bassi di Asioli.

facilità e brevità possibile; per la qual cosa conviene incominciare a togliere gli equivoci dai quali nasce la maggior parte della confusione...

Il primo equivoco nasce dallo stesso nome del tono, imperciocché questo termine viene usurpato molte volte per significare quello spazio che trovasi tra due voci perfette, fra c e d e fra di ed E.

E siccome abbiamo accennato che nostri vecchi hanno costumato di dare ai toni modali il semplice nome di modi, perciò se alcuno mi domandasse per qual cagione non gli si possa dare anche noi lo stesso nome, rispondo subito che ciò si fa per togliere l'equivoco che si incontrerebbe con i modi che insieme alle prelazioni e tempi servono per conoscere il maggiore o minore valore delle figure musicali, principalmente nei componimenti degli antichi musico pratici scrittori, come Giusquin del Prato, Gio. Mutone, Giacomo Obrecht ecc... [Josquin des Prez, Jean Mouton, Jacob Obrecht; qui, Vallotti si richiama alla tradizione fiamminga, di cui era forte estimatore]. Ma quello che più importa e mi stimola a risparmiare la fatica si è che simile lavoro a nulla affatto servirebbe: non per metterli in pratica, perché non si adattano alla odierna musica nostra, checché dicano alcuni meno informati dell'antica musica greca: non per intender qualche frammento in un inno di Pindaro al Sole pervenutoci assai scorretto con l'introduzione di Gaudenzio ad un altro [*Introduzione Armonica*], in cui cita Bacchio seniore e di altri inni riferiti da Vincenzo Galilei [*Dialogo della Musica antica et moderna* 1581], citato anche da Martini; onde trattando di questi crederei di operare troppo diversamente dal fine ideatomi, anzi dubiterei di uscire immediatamente dalla proposta fatta, con cui mi prometto di trattare dei soli tuoni corali ed armoniali; ed in questi mi sono ristretto a bello studio, perché di questo solamente abbisogna la studiosa gioventù; cioè degli armoniali per operare e dei corali e semplici o resi armoniali per intendere le opere musico pratiche dei nostri vecchi; Per Luigi Palestrina; Adriano Willaert, Cristoforo Morales, Matteo Asola, Costanzo Porta etc ed anche per operare in somiglianza loro qualora piacesse.

Dovendo dunque trattare soltanto dei toni ecclesiastici o sia corali e dei musicali o sia armoniali, conviene sapere che siccome i corali l'origine loro traggono dal canto fermo, come altrove si dimostrerà; e simile sorta di canto di sola sonorità va adorno e niuna armonia di sua natura produce, perciocché non ammette più parti una all'altra, in confronto perciò corali o ecclesiastici si appellano e non armoniali: laddove i toni che musicali si dicono, anche armoniali a gran ragione appellarsi devono, poiché questi dalla musica, e precisamente dall'uso dello strumento da tasto l'origine loro traggono, i quali avvegna che richieggono sempre più parti una all'altra in confronto dal quale l'armonia ne deriva onde questi soli di sua natura armoniali sono. [Vallotti ribadisce la differenza tra toni corali e armoniali].

A bello studio ho detto parlando dei toni corali, che di sua natura armoniali non sono, essendo questa propria e particolare prerogativa dei tuoni musicali, ma però questo non impedisce che anche i toni corali possano rendersi armoniali, perché *de facto* è stato praticato col mezzo dei sette accompagnamenti da tutti i latini musicoprattici scrittori che si cominciò in armonia con contrappunto semplice e diminuito fino all'uso dei recenti nostri toni musicali armoniali. E ciò doveva succedere per necessità perché l'armonica musica, e non la sonora, che andava nascendo, era tuttavia priva dei suoi propri toni modali. Onde i pratici si servirono dei corali per renderli armoniali col mezzo dei sette accompagnamenti, come sopra dicevasi. La materia poi di che debbo trattare par che naturalmente richiegga il Trattato diviso in due parti, siccome per evitare ogni confusione. Avevo già ideato di fare fin dal bel principio; e

solamente sono stato dubbioso alquanto se dovessi nella prima parte trattare dei toni corali, ovvero dei toni musicali; e già avevo quasi risoluto di premettere i toni corali, sul riflesso che questi sono stati dai musicoprattici professori posti in uso assai prima di musicali, essendo questi venuti in uso assai prima che' musicali, essendo questi venuti in uso soltanto nel principio del corrente secolo, o al più dal fine dello scorso.

Poiché circa il giusto operare dei toni corali, abbiamo, grazia al cielo, le opere dei famosi armonico-prattici professori che fiorirono nel 1500 alle quali ragionevolmente mi appello e dal di loro confronto agevolmente vedrassi se vero sia quanto in tale proposito con molto mio rincrescimento mi avanzo a dire. Sicché essendo soltanto in uso ai tempi nostri i due toni modal armoniali, ed essendo massima dei filosofi che per acquistare in qualunque cosa la perfetta cognizione si debbono premettere le cose note e quelle ignote, perciò tratterò nella prima parte dei toni musicali armoniali, quali darò tutte quelle notizie che sono abbisognevole e necessarie, riservandomi a trattare dei toni corali nella seconda parte. Avverto però di nuovo che di questi parlando non ne discorrerò considerandoli come corali semplici, ma bensì come corali resi armoniali col mezzo delle armoniche proporzioni nei sette accompagnamenti consonanti di lettura e specie diversa contenuti, come sopra dicevasi. Bensì osservarsi deve che dei toni modal io ne formo due categorie, o sia due ordini diversi, cioè uno dei corali, l'altro degli armoniali; Nell'ordine dei primi ne pongo dodici col Glareano, *Dodechacordon* [1547], Zarlino, *Istituzioni Armoniche* [1558], Tigrini *Compendio della Musica*, [1581], Zacconi, *Prattica Musica* [1592], Costanzo Porta, Lodovico Balbi²¹, ed altri dei più insigni del 1500; nella serie dei secondi ne pongo due soli nella comune opinione dei moderni, che tanti e non più ne stabiliscono siccome da le loro opere pratiche agevolmente può comprendersi²².

Possiamo concludere con Giuseppe Tartini che il P. Vallotti fu «compositore eccellentissimo e vero maestro dell'arte sua». «Giacché uno è veramente maestro quando trascina col suo esempio, dopo aver ammaestrato col suo sapere»²³.

Al termine di questo saggio, la riflessione è d'obbligo: Vallotti è davvero un personaggio ancora poco studiato nel panorama degli studi musicologici. Ma la bibliografia fiorita in oltre un trentennio ha rivendicato il suo valore, come teorico, trattatista, compositore, contrappuntista e canonista raffinatissimo. Lo rivela la sua produzione, esclusivamente sacra, proiettata a certa 'modernità'. Un uomo convinto e coerente con le proprie idee, capace di confrontarsi con i suoi allievi e i suoi maestri, per i quali ha continuato a nutrire stima profonda. Una stima che allievi e maestri hanno saputo ricambiare.

²¹ Musicista, minore conventuale (Venezia, data ignota - ivi 1604), allievo per la musica di Costanzo Porta. Confuso a volte con il nipote Luigi, anch'egli minore conventuale e suo allievo, il Balbi fu maestro di cappella nella Chiesa dei Frari in Venezia, nella Basilica Antoniana di Padova e nel Duomo di Treviso. Compose messe, mottetti, canzoni ecclesiastiche, due libri di madrigali a quattro voci, ecc.

²² Vallotti sposa in pieno la teoria di Zarlino sui modi maggiore e minore, basati sull'intervallo di terza.

²³ GIUSEPPE TARTINI, *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'Armonia*, Giovanni Manfrè, Padova 1754, p. 99.

Scheda ITMI - GIOVANNI FRANCESCO ZULATTI, *Della Forza della musica*, 1787.

DELLA FORZA DELLA MUSICA NELLE PASSIONI, NEI COSTUMI E NELLE MALATTIE, E DELL'USO MEDICO DEL BALLO. DISCORSO DEL DOTTORE GIO. FRANCESCO ZULATTI DI CEFALONIA, LETTO IN UNA NOBILE ADUNANZA

LORENZO BASEGGIO
1787 VENEZIA

I 8o

ZULATTI GIOVANNI FRANCESCO

Totale citazioni : 36

Totale autori citati: 26

Altri autori : 12

Compositori : 5

Teorici : 9

Totale opere citate : 9

Brami : 6

Testi : 1

Trattati : 2

Ricorrenze autori citati

| | |
|-----------------------------|---|
| PLUTARCO | 5 |
| PERGOLESI GIOVANNI BATTISTA | 3 |
| D'ALEMBERT JEAN LE BONDE | 2 |
| PLATONE | 2 |
| SARTI GIUSEPPE | 2 |
| QUINTILLIANO | 2 |
| BIANCIARDI FRANCESCO | 1 |
| CONTI GIOACCHINO | 1 |
| OVIDIO | 1 |
| POLIBIO | 1 |
| OPAZIO | 1 |
| LUCREZIO | 1 |
| ARISTOTILE | 1 |
| SAUVAGE | 1 |
| PITAGORA | 1 |
| GUADAGNI GAETANO | 1 |
| PACCHEROTTI GASPARE | 1 |
| AMFOSSI PASQUALE | 1 |
| VINCI LEONARDO | 1 |
| GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD | 1 |
| VALLOTTI FRANCESCO ANTONIO | 1 |
| CIMAROSA DOMENICO | 1 |
| MARCELLO BENEDETTO | 1 |
| BOZZIO | 1 |
| PAISTELLO GIOVANNI | 1 |
| TARTINI GIUSEPPE | 1 |

Ricorrenze opere citate

| | |
|-------------------------|---|
| DE INSTITUTIONE MUSICAE | 1 |
| STABAT MATER | 1 |
| SALMI | 1 |

Scheda ITMI - ALESSANDRO BARCA, *Introduzione a una nuova teoria di musica*, 1783.

| INTRODUZIONE A UNA NUOVA TEORIA DI MUSICA (MEMORIA PRIMA DEL P.D. ALESSANDRO BARCA) (LETTA IL DI XXIII GENNAIO 1783). | |
|---|----------|
| 1786 | [PADOVA] |
| I Bc: | |
| BARCA ALESSANDRO | |
| Totale citazioni | : 119 |
| Totale autori citati | : 10 |
| Altri autori | : 5 |
| Compositori | : 1 |
| Teorici | : 4 |
| Totale opere citate | : 4 |
| Testi | : 3 |
| Trattati | : 1 |
| Ricorrenze autori citati | |
| RENÉ DE CARTES | 47 |
| GALILEO GALILEI | 36 |
| EULER LEONHARD | 18 |
| ROSSEAU JEAN JACQUE | 5 |
| DIDEROT DENIS | 5 |
| RAMEAU JEAN-PHILIPPE | 2 |
| PALESTRINA GIOVANNI PIERLUIGI | 2 |
| CALEGARI FRANCESCANTONIO | 2 |
| VALLOTTI FRANCESCO ANTONIO | 1 |
| ESTÈVE PIERRE | 1 |
| Ricorrenze opere citate | |
| SAGGIO SOPRA UNA NUOVA TEORIA MUSICALE | 2 |
| TRATTATO DELL'ARMONIA | 1 |
| MEMORIE MATEMATICHE | 1 |
| DIALOGO | 1 |

SUMMARY

Young Friends! Let study Vallotti, the greatest of modern theorist of the harmony! Notes and reflections on *Trattato della Moderna Musica*, ca. 1735 The paper aims to provide an overview the citations on Francesco Antonio Vallotti (Padua 1697-1780) a renowned theorist mentioned by many treatise writers and composers of the 18th and 19th centuries, i.e. Benedetto Marcello, Tartini, up to Giuseppe Verdi, who in a letter to Boito (1896) wrote: «Eureka I found a Te Deum! None other than the author P. Vallotti, you know that I admire very much».

Keywords: Cappella Antoniana di Padova, trattatistica musicale, toni modali, Francescantonio Vallotti.

IVANO BETTIN

**FRANCESCO ANTONIO URIO
CATALOGO TEMATICO DELLE OPERE**

Nato a Milano nella seconda metà degli anni Quaranta del Seicento, il minore conventuale Francesco Antonio Urrio fu maestro di cappella in molte chiese del centro-nord Italia. A partire dal 1670, infatti, ricoprì tale carica nel duomo di Albano Laziale, in Santa Maria Maggiore a Spello, nel duomo di Urbino e di Spoleto, nella basilica dei Santi Apostoli a Roma, ai Frari a Venezia, in San Francesco a Torino e in più riprese nella basilica francescana di Assisi. Passò gli ultimi anni della sua vita nel convento milanese di San Francesco¹.

Di Francesco Antonio Urrio ci rimangono due opere a stampa – la prima pubblicata a Roma nel 1690 (URIO 1690) e la seconda a Bologna nel 1697 (URIO 1697) – e numerosi manoscritti conservati in diverse biblioteche europee.

Dall'*Indice delle opere di musica sin hora stampate in Bologna da Marino Silvani, sotto alle scuole all'insegna del violino* si apprende che il frate, per i tipi di Marino Silvani, pubblicò anche una raccolta di sonate da chiesa per due violini e violone con il basso per l'organo con in appendice una pastorale natalizia. Tale edizione, purtroppo oggi perduta, compare per la prima volta nell'*Indice* del 1707 e risultava in vendita a 4 paoli².

Le musiche della maggioranza degli oratori composti da Urrio sono andate disperse; l'unico del quale possediamo il testo musicale è *Gilard ed Eliarda* (FAU 39), mentre del *Sansone accecato da' Filistei* (1701), dell'*Oratorio in onore di S. Antonio di Padoua* (1715) e dell'*Innocenza difesa dal glorioso santo di Padoa* (1719) ci sono pervenuti solamente i libretti oggi conservati presso la biblioteca Braidense di Milano³; nulla è purtroppo rimasto della *Maddalena convertita* (1706)⁴.

Non è rimasta traccia neanche della raccolta di offertori per le domeniche di avvento e quaresima e di quella dei responsori per il Natale

¹ Per i dettagli biografici e i riferimenti documentari si veda il capitolo *L'autore* in BETTIN 2013 e BETTIN 2014.

² MISCHIATI 1984, XVI: 204; XVII: 172; XVIII: 155, XIX: 192; BARNETT 2008, p. 170.

³ Rispettivamente: I-Mb, Corniani Algarotti Racc.Dramm.1503; I-Mb, ZCC. 03. 0068/10; I-Mb, ZCC. 03. 0068/08.

⁴ Tale oratorio è citato in SCHMIDL 1938, *ad vocem*.

con il *Te Deum* che Urio prometteva «al benigno lettore» di far «stridere ben presto sotto le battiture del torchio» nelle pagine introduttive della sua prima opera a stampa (URIO 1690)⁵.

Il catalogo qui proposto è suddiviso in base al genere delle composizioni e all'interno di ogni sezione i brani sono elencati in ordine alfabetico per titolo. In ogni scheda sono indicati il numero di catalogo (FAU), la data di pubblicazione o di redazione nel caso dei manoscritti, la collocazione con la relativa segnatura (per le biblioteche e gli archivi sono adottate le sigle Rism), la trascrizione del frontespizio, la descrizione fisica delle carte, l'organico del brano e, quando disponibile, il riferimento Rism A/II o la bibliografia relativa al brano.

Gli incipit riproducono l'introduzione strumentale (quando presente) e la prima entrata della voce più acuta.

Le stampe sono disposte in ordine cronologico di pubblicazione. Per ognuna sono trascritti frontespizio e dedica e sono forniti l'indice con i rimandi agli incipit, la descrizione dei fascicoli, le collocazioni aggiornate, le eventuali edizioni moderne e la bibliografia specifica.

⁵ Vedi *infra* la trascrizione delle pagine iniziali dell'op. I.

CATALOGO TEMATICO

Messe complete

FAU 1

Messa

Data di redazione incerta [1700-1724]

CZ-PKŘIŽ, XXXV E 51: «Missa Florentina. | Kyrie & Et in terra. | à 9. | Cant: 2. Alto Tenor: Basso | Violin: 2. Viola Primo Choro. | Cant: Alto Tenore Basso 2^{do} Choro | Omnibus Concertantibus. | Organo e Tiorba. | Del Padre Urio» ~ 15 parti (29,5×20 cm): cCATB (I coro), CATB (II coro), vl I-II, vla conc, org (3x) · Rism A/II: 550.266.879.

cCATB (I coro), CATB (II coro), vl I-II, vla conc, org

OSSERVAZIONI · Una delle parti dell'organo non contiene l'*Agnus*.

Kyrie (Coro I)

Gloria (Coro I)

Credo

Sanctus

Benedictus

Ufficio

Invitatori

op. II

FAU 2

Domine, ad adiuvandum

Pubblicazione: 1697

CAB, vl I-II, vlne, org

Allegro

Do - mi - ne ad a - diu - van - dum me — ad a - diu - van - dum me fes - ti - na

Responsori

op. I

FAU 3

Si quaeris miracula

Pubblicazione: 1690

CATB, org

Musical score for 'Si quaeris miracula'. The score is for a single voice part (C) and organ (org). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The melody is: C4 - G4 - A4 - B4 - C5 - B4 - A4 - G4 - F#4 - E4 - D4 - C4. The lyrics are: Si quaeris mi - ra - - - - - cu - la

Salmi

op. II

FAU 4

Beatus vir

Pubblicazione: 1697

ATB, vl I-II, vlne, org

Musical score for 'Beatus vir'. The score is for Violin I (vl i) and Alto (A). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The violin part has a melody: G4 - A4 - B4 - C5 - B4 - A4 - G4 - F#4 - E4 - D4 - C4. The alto part has a melody: G4 - A4 - B4 - C5 - B4 - A4 - G4 - F#4 - E4 - D4 - C4. The lyrics are: Be - a - tus vir qui ti - met Do - - - - - mi - num be - a - tus vir

op. II

FAU 5

Confitebor tibi, Domine

Pubblicazione: 1697

CCB, vl I-II, vlne, org

Musical score for 'Confitebor tibi, Domine'. The score is for Violin I (vl i) and C. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The violin part has a melody: G4 - A4 - B4 - C5 - B4 - A4 - G4 - F#4 - E4 - D4 - C4. The C part has a melody: G4 - A4 - B4 - C5 - B4 - A4 - G4 - F#4 - E4 - D4 - C4. The lyrics are: Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - - - - to in to - ta cor - de

op. II

FAU 6

Credidi propter quod locutus sum

Pubblicazione: 1697

CAB, vl I-II, vlne, org

Musical score for 'Credidi propter quod locutus sum'. The score is for Violin I (vl i) and C. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/8. The violin part has a melody: G4 - A4 - B4 - C5 - B4 - A4 - G4 - F#4 - E4 - D4 - C4. The C part has a melody: G4 - A4 - B4 - C5 - B4 - A4 - G4 - F#4 - E4 - D4 - C4. The lyrics are: Cre - - - di - di ere - - - di - di prop - ter

op. II

FAU 7

*Dixit Dominus**Pubblicazione:* 1697

CAB, vl I-II, vlne, org

Allegro

vi I

C

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o Di-xit Do-mi-nus

Detailed description: This block contains the musical notation for the beginning of 'Dixit Dominus'. It features two staves: a violin I staff (vi I) and a vocal/cello/bass staff (C). Both staves are marked 'Allegro'. The violin part begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The vocal part begins with a treble clef, the same key signature, and a 3/8 time signature. The lyrics 'Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o Di-xit Do-mi-nus' are written below the vocal staff.

FAU 8

Ecce nunc

Data di redazione incerta

I-Af, Mss. n. 465/4: «di f. Urio» ~ Partitura (cc. 4; 31×23 cm) · TUSCANO 1999, p. 350; Database URFM.

cc, vl I-II, org

vi I

C I

Ec-ce nunc be-ne-di-ci-te Do-mi-num, ec-ce nunc be-ne-di-ci-te Do-mi-num

Detailed description: This block contains the musical notation for the beginning of 'Ecce nunc'. It features two staves: a violin I staff (vi I) and a vocal/cello/bass staff (C I). Both staves are marked 'Allegro'. The violin part begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The vocal part begins with a treble clef, the same key signature, and a 3/8 time signature. The lyrics 'Ec-ce nunc be-ne-di-ci-te Do-mi-num, ec-ce nunc be-ne-di-ci-te Do-mi-num' are written below the vocal staff.

op. II

FAU 9

*Laetatus sum**Pubblicazione:* 1697

CZ-PKRIZ, XXXV E 52: «[Psalmi vespertini] à 3. Voci C. A. B. e VV: | del Padre Francesco | Antonio Urio Maestro | di Capella nella Chiesa | dei Fra[ncis]ci di Venetia» ~ 5 parti (26,5×18,5 cm): CAB, vl I-II · Rism A/II: 550.266.880.

CAB, vl I-II, vlne, org

vi I

C

Lae-ta-tus-lae-ta-tus-lae-ta-tus sum

Detailed description: This block contains the musical notation for the beginning of 'Laetatus sum'. It features two staves: a violin I staff (vi I) and a vocal/cello/bass staff (C). Both staves are marked 'Allegro'. The violin part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F-sharp), and a 3/8 time signature. The vocal part begins with a treble clef, the same key signature, and a 3/8 time signature. The lyrics 'Lae-ta-tus-lae-ta-tus-lae-ta-tus sum' are written below the vocal staff.

op. II

FAU 10

*Lauda Ierusalem**Pubblicazione:* 1697

CZ-PKŘIŽ, XXXV E 52: «[Psalmi vespertini] à 3. Voci C. A. B. e VV: | del Padre Francesco | Antonio Urio Maestro | di Capella nella Chiesa | dei Fra[ncis]ci di Venetia » ~ 5 parti (26,5×18,5 cm): CAB, vl I-II · Rism A/II: 550.266.880.

CAB, vl I-II, vlne, org

Unisoni

vl I

C

Lau-da lau - - - - da lau-da lau - - - - da

Detailed description: This musical score is for the piece 'Lauda Ierusalem'. It features two staves. The top staff is for Violin I (vl I) and is marked 'Unisoni'. It contains a series of sixteenth-note patterns. The bottom staff is for Canto (C) and contains a vocal line with lyrics: 'Lau-da lau - - - - da lau-da lau - - - - da'. The music is in a common time signature.

op. II

FAU 11

*Laudate Dominum**Pubblicazione:* 1697

CAB, vl I-II, vlne, org

vl I

C

Lau-da - - - - te lau-da - - - - te

Detailed description: This musical score is for the piece 'Laudate Dominum'. It features two staves. The top staff is for Violin I (vl I) and contains a series of sixteenth-note patterns. The bottom staff is for Canto (C) and contains a vocal line with lyrics: 'Lau-da - - - - te lau-da - - - - te'. The music is in a common time signature.

op. II

FAU 12

*Laudate pueri Dominum**Pubblicazione:* 1697

CZ-PKŘIŽ, XXXV E 52: «[Psalmi vespertini] à 3. Voci C. A. B. e VV: | del Padre Francesco | Antonio Urio Maestro | di Capella nella Chiesa | dei Fra[ncis]ci di Venetia » ~ 6 parti (26,5×18,5 cm): CAB, vl I-II, org · Rism A/II: 550.266.880.

CAB, vl I-II, vlne, org

vl I

C

Lau-da - - - - te lau-da - - - - te

Detailed description: This musical score is for the piece 'Laudate pueri Dominum'. It features two staves. The top staff is for Violin I (vl I) and contains a series of sixteenth-note patterns. The bottom staff is for Canto (C) and contains a vocal line with lyrics: 'Lau-da - - - - te lau-da - - - - te'. The music is in a common time signature.

op. II

FAU 13

Nisi Dominus

Pubblicazione: 1697

CZ-PKKRIZ, XXXV E 52: « [Psalmi vespertini] à 3. Voci C. A. B. e VV: | del Padre Francesco | Antonio Urio Maestro | di Capella nella Chiesa | dei Fra[n]cis[ci] di Venetia » ~ 5 parti (26,5×18,5 cm): CAB, vl I-II · Rism A/II: 550.266.880.

CCB, vl I-II, vlne, org

vl I

C

Ni - si ni - si ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - ve - rit do - mum ae - di - fi - ca - ve - rit

Antifone

FAU 14

Salve Regina

Data di redazione incerta

I-Af, Mss. n. 465/5: «Salve Regina à Basso solo cō V.V. del Pre Urio» ~ Partitura (cc. 7; 30×22 cm); 7 parti: vl I-II, vla I-II, vlc, vlne, org · TUSCANO 1999, p. 350; Database URFM.

B, vl I-II, vla I-II, vlc, vlne, org

vl I

B

Sal - - - - - ve, Re - gi - na,

Edizione moderna: BETTIN 2014.

Inni

FAU 15

Tantum ergo

Data di redazione incerta [1740-1800]

GB-Lbl, Add. 31504: «Tantum ergo. Motet [...] P. Urio» ~ Partitura · Rism A/II: 806.045.647.

OSSERVAZIONI · Il brano è contenuto in una raccolta miscellanea di 73 brani con testi in italiano, inglese e latino acquistata dal British Museum nel 1881 da Julian Marshall (ff. 153; 36×26 cm · Rism A/II: 806.935.437). Oltre al *Tantum ergo* di Urio (ff. 24v-25r) la silloge contiene composizioni di Francesco Gasparini, Giovanni Porta, Ruggero Giovannelli, Antonio Maria Bononcini, Friedrich Georg

Händel, Alessandro Scarlatti, Johann Adolf Hasse, Benedetto Marcello, Nicolò Porpora, Giovanni Antonio Gay, Giovanni Maria Capelli, Tomaso Albinoni, Benedetto Micheli, Andrea Stefano Fiorè, Giuseppe Maria Orlandini, Luca Antonio Predieri, Gaetano Boni, Giuseppe Maria Buini e alcuni anonimi.

GB-Lcm, MSS 1077: «Motett 7 | Tantum ergo Sacramentum | Canto solo con violini 2 | P. Urio» ~ Partitura

OSSERVAZIONI · Il brano è contenuto in una raccolta miscellanea. Trascrizione in Appendice.

c, vl I-II, bc



FAU 16

Te Deum

GB-Lbl, R.M.22.c.29: «Te Deum Laudamus | Con due Trombe | due Oboé, et Violini, | et due Viole Obligate | Del Padre Frañco Uria [!] | Bolognese» ~ Partitura (ff. 44; 28,5×21,5 cm): CCATB, vl I-II, vla I-II, ob I-II, tr I-II, org · Rism A/II: 800.252.424 — GB-Lbl, Add. 31478: «Te Deum Laudamus. con due Trombe, due Oboe, et Violini, et due Viole [...] Francesco Uria Bolognese» ~ Partitura (38×26 cm): CCATB, vl I-II, vla I-II, vllo, ob I-II, tr I-II · Rism A/II: 806.045.448 — GB-Lcm, RCM MS 1033: «Te Deum. [Prima pagina:] Con due Trombe, due Oboe, Violini & due Viole obligati & Fagotto. a 5 vo [...] by Urio a Jesuit of Bologna, Apud 1682» ~ Partitura (pp. 193; 29,5×23 cm): CCATB, vl I-II, vla, vlc, ob I-II, tr I-II, org · Rism A/II: 806.499.477.

EDIZIONE MODERNA · CHRYSANDER 1871.



Magnificat

op. II

FAU 17

Magnificat

Pubblicazione: 1697

CAB, vl I-II, vlne, org



Altre opere sacre in latino

FAU 18

Ad caelestes dapes

Data di redazione incerta

I-Af, Mss. n. 465/3: «Motetto a 2 C. B. con V.V. del R.^{do} Pre Urrio» ~ 5 parti: c, B, vl I-II, org · TUSCANO 1999, p. 349; Database URFM.

CB, vl I-II, org

vi I

c

Ad cae-les-tes cae-les-tes da-pes cur-re cur-re pro-pe-ra a-ni-ma

Detailed description: This block contains the musical notation for the first system of 'Ad caelestes dapes'. It features two staves. The top staff is for Violin I (vi I) in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is for Canto (c) in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. The vocal line includes a fermata over the first measure and lyrics: 'Ad cae-les-tes cae-les-tes da-pes cur-re cur-re pro-pe-ra a-ni-ma'.

op. I

FAU 19

Ad coelum

Pubblicazione: 1690

«Per ogni santo o santa»

CA, org

c

Ad coe - - - - - lum

Detailed description: This block contains the musical notation for the first system of 'Ad coelum'. It features a single staff for Canto (c) in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. The vocal line includes a fermata over the first measure and lyrics: 'Ad coe - - - - - lum'.

op. I

FAU 20

Audite coeli

Pubblicazione: 1690

«Per S. Francesco, ò altro S.»

CT, vl I-II, org

Spiritoso

vi I

[Spiritoso]

c

Au - di-te au-di-te coe-li au-di-te au-di-te coe-li au-di-te

Detailed description: This block contains the musical notation for the first system of 'Audite coeli'. It features two staves. The top staff is for Violin I (vi I) in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. The bottom staff is for Canto (c) in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. The vocal line includes a fermata over the first measure and lyrics: 'Au - di-te au-di-te coe-li au-di-te au-di-te coe-li au-di-te'.

Diffusa est gratia

Data di redazione incerta

I-Af, Mss. n. 465/1: «di f. Urio» ~ Partitura (cc. 2; 29×22 cm); 2 parti: c, A · TUSCANO 1999, p. 349; Database URFM.

CA, org

Musical notation for 'Diffusa est gratia' in C major, common time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Dif-fu - sa dif - fu - sa est gra - ti - a.

op. I

FAU 22

Domine mi rex

Pubblicazione: 1690

«Per tutti li tempi»

CC, org

Musical notation for 'Domine mi rex' in C major, common time. The tempo is marked 'Adagio'. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Do - mi - ne Do - mi - ne mi Rex om - ni - po - tens Do - mi - ne Do - mi - ne.

op. I

FAU 23

Dominus regit me

Pubblicazione: 1690

«Per ogni tempo»

CATB, org

Musical notation for 'Dominus regit me' in C major, common time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Do - mi - nus re - git me.

op. I

FAU 24

Domus ab Antonio

Pubblicazione: 1690

«Per S. Antonio, ò altro S.»

CCB, org

Musical notation for 'Domus ab Antonio' in D major, common time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: Do - mus ab An - to - ni - o - su - pra pe - tram Do - mi - num po - si - ta.

op. I

FAU 25

*Dum fame**Pubblicazione:* 1690

«Per l'Eleuatione»

cc, org

Musical score for 'Dum fame' in 3/4 time. The vocal line (C1) is in a treble clef with a key signature of one flat. The lyrics are: Dum fa - - - me dum fa - me la - bo - ro.

op. I

FAU 26

*Ego flos campi**Pubblicazione:* 1690

«Per la Madonna»

ca, vl I-II, org

Musical score for 'Ego flos campi' in 3/4 time. The vocal line (C) is in a treble clef with a key signature of one flat. The lyrics are: E - go flos cam - - - pi. The instrumental parts for violin I (vl I) and organ (c) are also shown.

op. I

FAU 27

*Expectans expectavi**Pubblicazione:* 1690

«Per per tutti li tempi»

cb, vl I-II, org

Musical score for 'Expectans expectavi' in 3/4 time. The vocal line (C) is in a treble clef with a key signature of one flat. The lyrics are: Ex-pec - tans ex-pec - ta - vi Do - mi - num ex - pec - tans ex - pec - ta - vi. The instrumental parts for violin I (vl I) and organ (c) are also shown.

op. I

FAU 28

*Gaude plaude**Pubblicazione:* 1690

«Per ogni Santo, ò Santa»

cc, org

Musical score for 'Gaude plaude' in 3/4 time. The vocal line (C1) is in a treble clef with a key signature of one flat. The lyrics are: Gau - - - de gau - de plau - de a - ni - ma me - a gau - de plau - de a - ni - ma.

op. I

FAU 29

*Lauda anima mea**Pubblicazione:* 1690

«Per S. Francesco, ò altro S.»

CCT, org

Allegro

C I

Lau - - - - - da

Detailed description: A single staff of music in treble clef, common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The music consists of a series of eighth-note patterns, starting with a quarter rest followed by a series of eighth notes, then a series of eighth notes with a sharp sign, and finally a quarter note 'da'.

op. I

FAU 30

*Para cruces**Pubblicazione:* 1690

«Per Santo Martire»

CB, org

C

Pa - ra - - cru - ces et im - pe - ra pe - nas

Detailed description: A single staff of music in treble clef, 3/8 time. The music starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes, then a series of quarter notes, and finally a quarter note 'nas'.

op. I

FAU 31

*Quam dilecta**Pubblicazione:* 1690

«Per ogni tempo»

CA, org

C

Quam di-le-cta ta-ber-na - - - - - cu-la di-le-cta di - le-cta di-le-cta

Detailed description: A single staff of music in treble clef, common time (C). The tempo is marked '8' (Allegretto). The music starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes, then a series of eighth notes with a sharp sign, and finally a quarter note 'cta'.

FAU 32

Quam grato murmure pervolent

Data di redazione incerta [1770 ca]

D-B, Mus.ms. 22190: «Mottetto à Voce Sola Con i V.V. del M: J: Urio» ~ Partitura (ff. 16; 20,5×25 cm) · Rism A/II: 452.514.645.

A, vl I-II, org

vi I

A

Detailed description: Two staves of music in treble clef, common time (C). The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff is for violin I (vi I) and the second is for organ (A). Both staves show a series of eighth-note patterns, starting with a quarter rest followed by a series of eighth notes, then a series of eighth notes with a sharp sign, and finally a quarter note.

FAU 33

Silete volo plangere

Data di redazione incerta

I-Af, Mss. n. 465/2: «Motetto C. solo senza V.V. | per Natale | del P. Urio | Silete volo plangere» ~ 2 parti: c, org · TUSCANO 1999, p. 350; Database URFM.

c, org



op. 1

FAU 34

Vulneratum cor meum

Pubblicazione: 1690

«Per S. Dialogo»

CAB, org



Opere profane in italiano

Cantate

FAU 35

Donami un bacio bella virtù

Data di redazione incerta [1690-1700]

I-Rli, Ms.208.A.1 (4): «Donami un bacio bella virtù | Cantata | [del Padre Urio]» (cc. 53-62v) ~ Partitura (21,6×8,1 cm) · Provenienza: Leone Caetani · CARBONI-GIALDRONI-ZIINO 1989: p. 98, n. 4.

OSSERVAZIONI · Il brano è contenuto in un volume miscelaneo contenente composizioni di Francesco Gasparini, Giovanni Bononcini e Francesco Antonio Urio. Di prossima pubblicazione nel *Corpus Musicum Franciscanum* edito dal Centro Studi Antoniano di Padova.

c, bc



FAU 39

Scherzo tra due amanti

Data di redazione incerta

I-IBborromeo, MS.AU.355: «Scherzo fra due Amanti di f. Urio» ~ Partitura (cc. 4; 24×17,7 cm) · BOGGIO 2004, p. 69; Database URFM.

AB, bc



FAU 40

Squarciato il fosco velo

Data di redazione incerta [1690-1700]

I-Rli, Ms.208.A.8 (4): «Squarciato il fosco velo | del Sig.^e Fran. Ur[i]o» (cc. 35-52) ~ Partitura (21,6×8,1 cm) · Provenienza: Leone Caetani · CARBONI-GIALDRONI-ZIINO 1989, p. 130, n. 162.

OSSERVAZIONI · Il brano è contenuto in un volume miscelaneo contenente composizioni di Francesco Gasparini, Giovanni Bononcini, Nicolò Maria Ferri e Francesco Antonio Urio. Di prossima pubblicazione nel *Corpus Musicum Franciscanum* edito dal Centro Studi Antoniano di Padova.

c, bc

Oratori

FAU 41

[Gilard ed Eliarda]

Data di redazione incerta

I-MOe, Mus.f.1200: «Oratorio del P. M.^o Urio» ~ Partitura (cc. 87; 28,7×20,8 cm): 4 voci, vl I-II, vla, bc · Database URFM.

ARGOMENTO · «Invasa la Spagna da Mori, vinto, fugato e morto Rodrigo regnante, rimase Eliarda, moglie del[']estinto, prigioniera di guerra. Questa era figlia di Maometto, re moro, che trasportata da fiera borasca di mare dal[']Africa a lidi di Spagna. Condotta questa dal re, restò questi invaghito del[']infanta, onde conosciuto lo stato di sua fortuna, doppo averla fatta battezzare e ridotta alla vera fede, fu con allegrezza di tutto il regno, dal medesimo impalmata per sposa. Di questa arse Gilard, figlio del re di Tunisi, che richiestala per moglie, costantemente ricusò per esser egli infedele. Onde per conseguir la bellissima infanta fassi quello cristiano, il che conosciuto dal padre di lui, doppo aver tentato con tutti li modi l'abiura, ne avendo potuto aver il desiato fine, la sua brama furono dal medesimo, con raro esempio di costanza, fatti decapitare l'anno 720 di nostra salute.

Interlocutori: Gilard; Eliarda; Casilda, cameriera; padre di Gilard».

A musical score snippet for 'Guerrie ti pen-sie-ri'. It features two staves: a violin (vl I) and a tenor (T). The violin part has a treble clef and a key signature of one flat. The tenor part has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'Guer-rie - ti pen - sie - ri' and 'guer-rie - ri pen - sie-ri che il sen'.

Stampe

op. I (1690)

Motetti | di concerto | a due, tre e quattro voci | con violini e senza. | Opera prima. | Composti e dedicati | all'eminantissimo e reverendissimo prencipe, | il signor cardinale | Pietro Ottoboni | nipote della santità di n[ostro] s[ignore] | Papa Alessandro | Ottavo | da f[ra] Francesc'Antonio Urio da Milano, | minor conventuale, maestro di cappella nell'insigne basilica | de' Santi Dodici Apostoli di Roma.

Roma: Nella Stamperia di Gio. Giacomo Komarek boemo, all'Angelo Custode, MDCXC.

5 parti in -4°: c I-II, A, B, org

Esemplari: I-Bc [c II, A] · I-Sd [completo] · I-SPd [c I, c II, B] · I-Nf [completo] · I-Af [completo] · D-Mbs [completo] · GB-Lbl [c I, org]

Dedica: al cardinal Pietro Ottoboni

Eminentissimo e reverendissimo signore.

Ardisco dedicare a vostra eminenza questa mia prima opera che contiene li cantici da me composti in musica per servizio della Chiesa. E due sono li motivi principali che mi danno confidenza: il primo è fondato nella sua incomparabile generosità che m'assicura di benigno gradimento; l'altro nella cognitione che in così sublime grado tiene vostra eminenza di questa nobilissima professione, la quale consistendo in armonia, non disdice punto a chi regna, mentre, al sentir de' savi, la Musica appartiene, non meno alla norma de' costumi, che alla regola del Governo. Non sdegni per tanto l'eminenza vostra quest'umile tributo del mio debole ingegno, con l'offerta del quale mi fo gloria di sottoscrivermi di vostra eminenza umilissimo, divotissimo e ossequiosissimo servitore

Fra Francesco Antonio Urio

Roma, li 12 marzo 1690

Avvertimento: al lettore

Al benigno lettore

Sarebbe una dissonanza quando pretendo d'allettarti coll'Armonia, il lasciare di pregarti a concedere tutto il tuo compatimento verso questo primo parto delle mie fatiche et i primi abozzi della mia penna. L'animo non è sconcerato in quello che è dovuto alla tua cortesia: e se trovarai senza concerto i componimenti, non sarà difficile alla tua bontà di farli comparire come se fossero dotati del pieno numero dell'armonia, ricevendoli con aggradimento. Farò stridere ben presto sotto le battiture del torchio gl'offeritori delle domeniche e venerdì della quadragesima e domeniche dell'avvento, a capella con l'organo che potranno servirti per motetti in tutti i tempi et in oltre i responsori del Natale con il Te Deum.

Io lodo Iddio che m'abbia data questa attenzione a procurare di sodisfarti e sta sano.

A due Canti

1. *Domine, mi rex* · per tutti li tempi → FAU 22
2. *Gaude plaude* · per ogni santo o santa → FAU 28
3. *Dum fame* · per l'Elevatione → FAU 25
4. *Audite coeli* · per san Francesco o altro santo → FAU 20

Canto e Alto

5. *Quam dilecta* · per ogni tempo → FAU 31
6. *Ad coelum* · per ogni santo o santa → FAU 19
7. *Ego flos campi* · con violini per la Madonna → FAU 26

Canto e Basso

8. *Para Cruces* · per santo martire → FAU 30
9. *Expectans expectavi* · con violini per tutti li tempi → FAU 27

A tre voci

10. *Lauda anima mea* · per ogni tempo [C I, C II, T, org] → FAU 29
11. *Domus ab Antonio* · per sant'Antonio o altro santo [C I, C II, B, org] → FAU 24
12. *Vulneratum cor meum* · dialogo [C, A, B, org] → FAU 34

A quattro voci

13. *Dominus regit me* · per ogni tempo [C, A, T, B, org] → FAU 23
14. *Si quaeris miracula* · per sant'Antonio [C, A, T, B, org] → FAU 3

Bibliografia

GERBER 1792, *ad vocem* · EITNER 1904, x, pp. 12-13 · SARTORI 1958, p. 86 · GASPARI 1892, II, p. 506 · SCHMIDL 1938, *ad vocem* · GATTI 1971, *ad vocem* · RISM 1981 [A/I U 106] · DEUMM 1988, VIII (Le biografie), p. 134 · MGG 2006.

Edizione moderna BETTIN 2013.

op. II (1697)

Salmi concertati | a' tre voci con violini a beneplacito | del padre Francesco Antonio Urio | maestro di cap[p]ella nella chiesa dei Frari di Venetia | Opera Seconda. | Dedicata | all'Eccellenza del Sig[nor] | D[on] Filippo Antonio | Spinola Colonna | duca del Sesto, gentiluomo della Camera di | S[ua] M[aestà] Cattolica, suo generale della Caua- | laria nello Stato di Milano, e castellano | del Castel Nuovo di Napoli & c. Bologna: Marino Silvani, 1697.

7 parti in -4°: CAB, vl I-II, vlne o tior, org

Esemplari: I-Bc [completo] · I-SPd [vlne, tior]

Dedica: Filippo Antonio Spinola Colonna

Eccellentissimo signore.

Essendo un fortunato accorgimento della mia debolezza, nel fidare c'ho fatto questa mia opera alle stampe, il desiderio di renderla accompagnata da un generoso patrocinio ed è stata altresì fortuna del mio ossequio il potere implorare quello dell'eccellenza vostra nel punto stesso che la maggiore delle mie brame è stata di dedicarle l'umilissima mia servitù. Con tale sentimento però di un sommo riverentissimo riguardo al merito sopra grande della persona dell'eccellenza vostra e a quelle doti che in tanta copia adornano il di lei animo ardisco di supplicarla a permettermi di poterle presentare questo rispettosissimo contras[*s*]egno della profondissima mia divotione, affidandomi, che possa, se non altro, la qualità del protettore dare qualche titolo all'offerta e la benignità di chi riceve rendere più fortunato il tributo.

Con questo sentimento però mi fo cuore a sperare che l'eccellenza vostra si compiaccia d'ammetermi al pregiatissimo onore di dedicarle me stesso, mentre mi protesto di non avere cosa, di che più possa pregiarmi, che il potermi palesare, quale mi dedico di vostra eccellenza umilissimo divotissimo ed ossequiosissimo servitore.

Fra Francesco Antonio Urlo

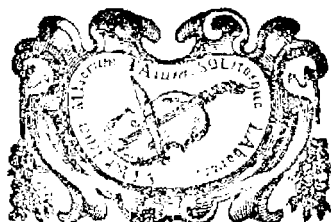
- | | |
|---|----------|
| 1. <i>Domine ad adiuvandum</i> · CAB | → FAU 2 |
| 2. <i>Dixit Domine</i> · CAB | → FAU 7 |
| 3. <i>Confitebor tibi, Domine</i> · CCB | → FAU 5 |
| 4. <i>Beatus vir</i> · ATB | → FAU 4 |
| 5. <i>Laudate pueri Dominum</i> · CAB | → FAU 12 |
| 6. <i>Laudate Dominum</i> · CAB | → FAU 11 |
| 7. <i>Laetatus sum</i> · CAB | → FAU 9 |
| 8. <i>Nisi Dominus</i> · CCB | → FAU 13 |
| 9. <i>Lauda Ierusalem</i> · CAB | → FAU 10 |
| 10. <i>Credidi propter</i> · CAB | → FAU 6 |
| 11. <i>Magnificat</i> · CAB | → FAU 17 |

Bibliografia

GERBER 1792, *ad vocem* · EITNER 1904, x, pp. 12-13 · SARTORI 1958, p. 86 · GASPARI 1892, II, p. 506 · SCHMIDL 1938, *ad vocem* · GATTI 1971, *ad vocem* · RISM 1981 [A/I U 107] · DEUMM 1988, VIII (Le biografie), p. 134 · MGG 2006.

Frontespizio della raccolta di salmi (Op. II) pubblicata da Urio a Bologna nel 1697.

Canto.
SALMI CONCERTATI
 A' trè Voci con Violini à beneplacito
 DEL PADRE
FRANCESCO ANTONIO VRIO
 Maestro di Capella nella Chiesa dei Frari di Venetia
 OPERA SECONDA.
 DEDICATA
 ALL' ECCELLENZA DEL SIG.
D. FILIPPO ANTONIO
SPINOLA COLONNA
 Duca del Sesto, Gentiluomo della Camera di
 S. M. Cattolica, suo Generale della Caua-
 laria nello Stato di Milano, e Castellano
 del Castel Nuouo di Napoli &c.



In Bologna, Per Marino Siluani. 1697. Con licenza de' Superiori.
 All' Insegna del Violino, Con Privilegio.

Frontespizio del *Sansone accecato da' Filistei*, oratorio musicato da Francesco Antonio Urio durante la sua permanenza a Venezia.

SANSONE

Accecato da Filistei.

ORATORIO

DI BERNARDO SANDRINELLI.

Posto in Musica

DAL P. FRANCESCO ANTONIO
Urio Minor Conventuale Maestro di
Cappella de' Frari.

Da recitarsi dalli R.R. P.P. della Congrega-
zione dell'Oratorio alla Madonna
della Fava.



In Venezia, Per il Lovisa à Rialto.

Con Licenza de' Superiori.

APPENDICE

Tantum ergo Sacramentum

[GB-Lcm, MS 1077]

Tantum ergo Sacramentum
veneremur cernui
et antiquum documentum
novo cedat ritui.
Præstet fides supplementum
sensuum defectui.

Genitori genitoque
laus et jubilatio
salus, honor, virtus quoque
sit et benedictio.
Procedenti ab utroque
compar sit laudatio. Amen.

Un così grande sacramento
veneriamo, dunque, chini
e il vecchio rito
trovi compimento nel nuovo.
Presti la fede supplemento
all'insufficienza dei sensi.
Al Genitore e al Generato
siano lode e giubilo,
acclamazione, onore,
virtù e benedizione.
A Colui che procede da entrambi,
sia rivolta pari lode. Amen.

Andante

Violino I

Violino II

Canto

Continuo

6 6 # 6 6 #

3

Musical score for measures 3 and 4. It consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The key signature has two flats. Measures 3 and 4 feature complex rhythmic patterns with triplets in the upper staves. The bass line is simpler, with a fermata at the end of measure 4. The number '76' is written below the bass line at the end of measure 4.

5

Musical score for measures 5 and 6. It consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The key signature has two flats. Measures 5 and 6 feature complex rhythmic patterns with triplets in the upper staves. The bass line is simpler, with a fermata at the end of measure 6. The number '76' is written below the bass line at the end of measure 6.

Tan - tum er - go Sa - cra -

8

Musical score for measures 7 and 8. It consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The key signature has two flats. Measures 7 and 8 feature complex rhythmic patterns with triplets in the upper staves. The bass line is simpler, with a fermata at the end of measure 8.

men - - - - - tum,

tan - tum

11 *piano*

er - go Sa - cra - men -

6 6 \flat # 6 6 6

14

- tum ve - ne - re - mur, ve - ne - re-mur cer -

6 6 6 5 \flat

17 *forte*

nu - i

6 \natural 6 6 3
4 5

20

et an-ti-qu - um do - cu - men - tum no - vo ce - dat,

6 # 4 # 6_b 6 6 6 6

24

piano

piano

no - vo ce - dat, no - vo

6 6 6_b _b 2_b

27

ce - - dat ri - tu - i, no - vo ce - - - dat ri - tu

6 6_b 4 _b # 2_b 6 4 #

30

[forte] *[piano]*

forte *piano*

i. Præ-stet fi-des

6 4 # 6 6

33

sup-ple-men-tum sen-su-um de-fec - - - -

2 6 6 6 7 7
4 5

36

- - - - - tu-i, sen-su-um de-fec - - -

6 6 6 6 4 3 5 6 7 6 5 6#

39

tu-i, sen - su - um de - fec - tu - i.

6 4 4

42 *Andante*

[Violini all'unisono]

Ge - ni - to - ri - ge - ni - to - que la - us et

6 6

46

ju - bi - la - ti -

6 6 6

52

ju - bi - la - ti -

65 64 6 6 6 6 6 4 3

80

com - par sit lau - da

2 4 6 6

85

ti - o, com - par sit lau -

4 3 5

90

da

6 6 6

94

ti - o, com - par sit lau - da ti - o.

6 6 6 6 5 6 4 5

99 *Allegro* *piano*

3 3

6# 6 6# 6# 6 6# 6#

104 *forte*

6 6# 6# 6 6# 6 6

109

6 6# 6 4

114

A - - - - - men,

6# 6 6 6 6 6

120

a - men,

6 4 # # 5 6 6

126

a - - - - -

6 6 4 6 4 6 6 6

131

- - - - - men,

3 6 6 6 6 6

136 *piano*

a - - - - -

5 6 5 4 3

141 *forte* *piano*

men, a - - - - -

6 6 \flat 6 6 # # #

147 *forte*

- - - - - men, a - - - - - men, a - men,

6 # 6 6 5 # #

153 *piano*

a - - - - -

6 \flat 6 # 6

158 *forte*

- - - - - men, a - - - - - men, a - men.

6 5

BIBLIOGRAFIA GENERALE

URIO 1701

FRANCESCO ANTONIO URIO, *Sansone accecato da' filistei. Oratorio di Bernardo Sandrini posto in musica dal P. Francesco Antonio Urio minor conventuale maestro di cappella de' Frari*, Lovisa, Venezia 1701.

URIO 1715

FRANCESCO ANTONIO URIO, *Oratorio da cantarsi nell'insigne basilica de m. rr. pp. Minori Conuentuali di S. Francesco in onore di S. Antonio di Padoua [...] Poesia d'vn Pastor Arcade. Musica del m. r. p. Francesco Antonio Urio*, Agnelli, Milano 1715.

URIO 1719

FRANCESCO ANTONIO URIO, *L'innocenza difesa dal glorioso santo di Padoa. Oratorio da recitarsi nell'insigne basilica di S. Francesco nel giorno 20 di giugno 1719, ultimo del suo reale ottavario. Posto in musica dal p. Francesco Antonio Urio*, Agnelli, Milano 1719.

GERBER 1792

ERNST LUDWIG GERBER, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, J. G. I. Breitkopf, Leipzig 1790-92.

CHRYSANDER 1871

Te Deum von F.A.Urio als quelle zu Handel's, Herausgegeben von FRIEDRICH CHRYSANDER, Bergedorf bei Hamburg, Weissendorf 1871.

GASPARI 1890

GAETANO GASPARI, *Catalogo della Biblioteca musicale Giovanni Battista Martini*, Bologna: Romagnoli dall'Acqua, 1890-1905; rist. anast. a cura di NAPOLEONE FANTI, OSCAR MISCHIATI e LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, Forni, Bologna 1961.

EITNER 1904

ROBERT EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, 10 voll. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900-1904; rist. anast. New York: Musurgia 1947; Graz: Akademische Drusk, U. Verlagsanstalt 1959-1960.

SCHMIDL 1938

CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, II ed., 2 voll. e suppl., Sonzogno, Milano 1928-1929, supplemento 1938 (I ed. in un vol. 1890).

SARTORI 1958

CLAUDIO SARTORI, *Dizionario degli editori musicali italiani (Tipografi, incisori, librai-editori)*, Olschki, Firenze 1958.

GATTI 1971

La musica, 6 voll. diretti da Guido M. Gatti, a cura di ALBERTO BASSO, Utet, Torino 1966-1971.

RISM 1981

Répertoire International des Sources Musicales, A/I: Einzeldrucke vor 1800, 9 voll., Bärenreiter, Kassel 1971-1981.

MISCHIATI 1984

OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798* (Studi e testi per la storia della musica, 2), Olschki, Firenze 1984.

DEUMM 1988

Urìo, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, 16 voll. a cura di ALBERTO BASSO, Torino, Utet, 1983-1999, (Le biografie), VIII (1988).

CARBONI 1989

FABIO CARBONI-TERESA M. GIALDRONI-AGOSTINO ZIINO, *Cantate ed arie romane del tardo Seicento nel Fondo Caetani della Biblioteca Corsianiana: repertorio, forme e strutture*, «Studi Musicali», XVIII (1989), pp. 49-192.

TUSCANO 1999

Catalogo del fondo musicale della Biblioteca del Sacro Convento di S. Francesco di Assisi: fondo del Maestro di Cappella, 2 voll. a cura di FAUSTO TUSCANO, FRANCESCA TUSCANO, Centro studi antoniani, Padova 1999.

BOGGIO 2004

ENRICO BOGGIO, *Il fondo musiche dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Lim, Lucca 2004.

MGG 2006

Urio, Francesco Antonio, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Mgg), II ed. in 29 voll. a cura di Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel 2008; Personenteil Bd. 16 (2006), Sp. 1225 f.

BARNETT 2008

GREGORY BARNETT, *Bolognese instrumental music, 1660-1710: spiritual comfort, courtly delight, and commercial triumph*, Ashgate, Aldershot 2008.

BETTIN 2013

FRANCESCO ANTONIO URIO OFMConv., *Motetti di concerto a due, tre e quattro voci con violini e senza*. Opera prima (Roma 1690) (Corpus musicum franciscanum, 27/1), edizione a cura di IVANO BETTIN, Centro Studi Antoniani, Padova 2013.

BETTIN 2014

FRANCESCO ANTONIO URIO OFMConv., *Salve Regina per basso e archi* (Corpus musicum franciscanum, 27/2), edizione a cura di IVANO BETTIN, Centro Studi Antoniani, Padova 2014.

SUMMARY

Born in Milan during the second half of 1640's, Conventual Franciscan Francesco Antonio Urio served as Kapellmeister in many Churches of Central and Northern Italy. From 1670 onwards he performed at the Cathedral of Albano Laziale, at Santa Maria Maggiore, Spello, at the Cathedrals of Urbino and Spoleto, at the Basilica dei Santi Apostoli, Rome, as well as at the Frari, Venice, at San Francesco, Turin, and at the Basilica of San Francesco, Assisi.

As far as we know, Francesco Antonio Urio left two major works: the first was published in 1690 (Rome) whereas the second came out in 1697 (Bologna). Handwritten copies are nowadays kept in several European libraries.

The present catalogue is divided into different sections reflecting the specific musical genres. Within every section, the pieces are listed alphabetically by title. The prints are arranged following the original chronological order of publication. The frontispiece and the dedications are also reproduced. Moreover, a detailed index provides additional information on the state of the original manuscripts as well as an overview on relevant musicological matters, such as the availability of critical editions of the works.

Keywords: Francesco Antonio Urio, maestro di cappella, cantata, messa, mottetto sacro, oratorio, salmi vespertini.

ALAN MADDOX

**FRANCESCO ANTONIO CALEGARI'S
PASSION RECITATIVES, PADUA, 1718***

The music archive of the Pontificia Biblioteca Antoniana (PBA) at the Basilica of St Anthony in Padua, holds a set of five manuscript partbooks containing unusual recitative settings of the *Christi locutio*, or *verba Christi*, the words of Christ excerpted from the passion narratives of St Matthew and St John¹. The title page of each partbook identifies the composer as Francesco Antonio Calegari and four of the five manuscripts are dated 1718, suggesting that these settings were composed respectively for the liturgies for Palm Sunday and Good Friday of that year. Calegari (1656-1742) was *maestro di cappella* of the Basilica from 1703 to 1727 and a noted theorist as well as an active, if sometimes eccentric composer. The manuscripts were briefly described by Walter Schurr in his 1969 thesis on Calegari, where the contents are described simply as «a setting of various quotations from the eighteenth and nineteenth chapters of St. John ... [and] the twenty-sixth chapter of St Matthew»². They were also mentioned by Kurt von Fischer in his article on the Passion in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, where they were incorrectly identified as settings of the *Turba* (below), rather than of the *Christi locutio*, and are listed amongst Calegari's works in the article on the composer in *MGG*, where they are described respectively as «Matthäuspasion für Palmsonntag für S und B.c.» and «Johannespasion für Karfreitag für dass[elbe]», but without further qualification as to their fragmentary content³. They appear oth-

* I am grateful to several people for their support in working on this project, in particular Sergio Durante for his generous hospitality at the Università degli Studi di Padova, Padre Alberto Fanton at the Pontificia Biblioteca Antoniana, and Antonio Lovato, who kindly directed my attention to several important sources on chant and liturgy at the Basilica of Sant'Antonio. I have also been able to build on the excellent research of scholars who have previously worked on the materials in the archives at Sant'Antonio, including Jolanda dalla Vecchia, Maria Nevilla Massaro, Lucia Boscolo and Maddalena Pietribiasi.

¹ Biblioteca Antoniana I-Pca A.II.90.

² WALTER SCHURR, *Francesco Antonio Calegari (d. 1740): music theorist and composer*, Catholic University of America, Washington, DC 1969, pp. 198-201.

³ KURT VON FISCHER, *Passion*, «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» (MGG), VII Sachteil, Kassel 1997. Calegari, *Francesco Antonio*, «Die Musik in Geschichte und

erwise not to have been reported or studied beyond their listing in the catalogue of the PBA.

Since at least the fourteenth century, the liturgical recitation of the passion narratives in Holy Week has been exceptional in that, rather than being intoned by a single voice in the usual manner of gospel readings, it is recited by multiple singers representing the *Testo*, or Evangelist (medium tessitura, occupying the lower tetrachord of Mode V), the direct speech of Christ (low tessitura, extending into the plagal, Mode VI), and that of the other characters, generally designated collectively as the *Turba* (high tessitura, using the upper tetrachord of Mode V). In medieval and early modern tradition, this recitation could be performed either in straightforward chant, or part or all of the chant could be substituted with polyphony. Certainly, many sixteenth- and seventeenth-century polyphonic settings contain only the *Turbae*, or only the words of Christ, or sometimes both, intended for interpolation into what von Fischer calls a «responsorial» passion, in which the words of the Evangelist would be intoned in chant and the direct speech of the *Turba*, and sometimes also of Christ, would be rendered polyphonically. Others are through-composed, setting the entire text in polyphony⁴. Thus, the fact that Calegari's partbooks contain only the fragmentary passages making up the direct speech of Christ is not exceptional in itself; however what does stand out as more unusual is that these most sacred words are set in freely-composed continuo recitative rather than the usual polyphony, and that the part of Christ is written for soprano rather than the baritone traditionally heard in plainchant recitation of the passion.

Amongst the limited Italian Passion repertoire of the period, Calegari's setting of the Passion text in recitative might invite comparison with Alessandro Scarlatti's *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem* composed for Rome around 1680, but Scarlatti's piece is a complete, through-composed, concerted setting quite different from Calegari's independent *Christi locutio* recitatives. In any case, it is not clear whether Scarlatti's *Passio* was ever intended to be performed liturgically, and if it was, it would stand out as highly exceptional⁵. Other «Passions» such as the settings of Metastasio's vernacular oratorio text *La passione di Gesù Christo signor nostro* by Caldara and many others are not renditions of the Gospel text and were not intended for liturgi-

Gegenwart», III, Personenteil, Kassel 2000. The latter article is a translation of that by Claudio Strinati in «Dizionario biografico degli Italiani», 1973, XVI, p. 653ff, however the work list appears only in MGG.

⁴ KURT VON FISCHER, *Die Passion: Musik zwischen Kunst und Kirche*. Barenreiter, Kassel 1997, pp. 30-32.

⁵ The circumstances of the first performance of Scarlatti's *Passio* are unclear; however when it was revived by cardinal Pietro Ottoboni in 1708, it appears to have been performed as a non-liturgical oratorio. HOWARD E. SMITHER, *A history of the oratorio*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1977, vol. 1, p. 269.

cal use. Otherwise, I am not aware of any recitative settings of only the *verba Christi* from this period comparable with those of Calegari⁶.

What, then, was the purpose of Calegari's settings, and how might they have been used? Were they in fact for liturgical performance, perhaps in the context of a responsorial Passion setting, or did they form part of a lost, through-composed sacred drama like Scarlatti's? In either case, they are clearly fragmentary and cannot stand alone, leaving open the question of how they might have fitted together musically with the rest of the passion narrative. A closer examination of the manuscripts provides some suggestive clues.

OVERVIEW OF THE MANUSCRIPTS

The set consists of five separate booklets, designated in the catalogue of the music archive of the PBA as Passio 1 to 5. Passio 1 is the longest manuscript of the set as it includes both of Calegari's settings of the *verba Christi*—that from the Gospel of St Matthew for Palm Sunday, and that of the corresponding passages from St John for Good Friday. Passio 2 and Passio 5 contain only the St Matthew settings, while Passio 3 and Passio 4 contain only the corresponding passages from St John. Their contents may thus be summarised as follows.

Table 1 - Contents of the Calegari Passion manuscripts.

| Manuscript | Day | Gospel |
|--------------|-------------------------|--------------------|
| Passio 1 | Palm Sunday Good Friday | St Matthew St John |
| Passio 2 & 5 | Palm Sunday | St Matthew |
| Passio 3 & 4 | Good Friday | St John |

Turning first to the Palm Sunday passion, from the Gospel of Matthew, the partbook catalogued as Passio 2, is identified in the catalogue of the PBA as being the composer's autograph. Its title page provides several useful details, including identification of the composer, year of composition, and the feast day for which it was intended: *Domenica in Palmis. / In Passionibus, / Christi locutio. / Fra Calegari / Padoa 1718*. This manuscript appears to have been rather hastily written and includes some minor amendments, but its script is clear enough, and although the layout of the bass figuring is often rather squashed, it is quite legible and for the most part conventionally placed below the

⁶ In his MGG article on the passion, Kurt von Fischer mentions one Italian setting of the *turbae* for solo voice, and a few through-composed ones which include the *Testo*, but none of only the *verba Christi*. KURT VON FISCHER, *Passion*.

stave. This may therefore have been the continuo player's copy. Like the other manuscripts in this set, Passio 2 follows the pattern seen in some of the few surviving singers' partbooks for operas of this period by including short word-cues, without musical notation, to show how each speech follows from the preceding text⁷. It is dated at the end of the manuscript «Li 26 marzo». If it was completed on this date, that would have left two weeks for rehearsal before Palm Sunday, which in 1718 fell on 10 April.

Passio 5 is the other separate copy of the St Matthew setting. Titled *Dominica Palmarum / In Passione Secundum / Mattheum / Christi locutio / Fratris Francisci [sic] Antoni / Calegari / Magister Musices*, it is in upright format and is missing two folios, f. 2 and f. 9, which together formed a bifolio which must have torn loose from the gathering. It is a fair copy showing only one amendment: in the phrase «Amen dico vobis», the word «vobis» has been scrubbed out in red-brown pencil, with «Tibi» written above in the same pencil. The script is otherwise neat and clear. Vocal partbooks for many other works in the PBA collection are also in this upright format, which would have been easier for singers to hold in their hands or to read from a lectern than the horizontal format, which is better suited to a music stand or to read at the organ. This may therefore have been the singer's copy.

The manuscripts of the St John settings for Good Friday each match those for Palm Sunday in layout and scribal hand. Like Passio 2, Passio 3 appears to be an autograph score. Its title page identifies it as *Feria sexta in parasceve. / In passione secundum Joannem / Christi Locutio / Fratris Francisci Antoni Calegari / Magister Musices. 1718*, and it is dated «Li 28 marzo»—logically enough, 2 days after the Palm Sunday setting, since it was to be performed five days later, on Good Friday, 15 April. Passio 4 is the St John counterpart to Passio 5, in the same upright format and hand.

Finally, Passio 1 is the copy incorporating both Passions. Its front cover specifies, in a combination of at least three different hands and inks, *Passio / Domenica delle Palme / e Feria VI^a in Parasceve / Calegari F.^{co} Antonio (1690-1742)*. A separate title page (f. 1r) then introduces the Palm Sunday setting, which is followed by the Good Friday setting, which begins on a new gathering at f. 12r. Passio 1 is much neater than the two autograph scores, and in a different hand from both the autographs and the upright format manuscripts. A blank line between the voice and bass parts allows plenty of room for the words and for the continuo figures which are given above the bass stave. Comparison of corrections and alterations suggests that Passio 1 is a fair copy made from the autograph scores (Passio 2 and 3), or conceivably from Passio 4 and 5 (the upright format copies), incorporating amendments made to the other copies.

⁷ Compare, for example, the part books held at the Biblioteca Estense, Modena, for Galuppi's *Antigona*, MOe-Mus.F.442, and *La Diavolessa*, MOe-Mus.F.438.

To sum up then, Passio 2 and 5 appear to be autograph scores and their dating suggests that they were written in time for rehearsal and performance in Holy Week of 1718, beginning with Palm Sunday, 10 April. The neater individual partbooks in upright format, Passio 3 and 4, may have been intended for the singer, with the keyboard player playing from either the autograph scores or from Passio 1, with the remaining score used by a violone player or simply retained as an archival copy. Alternatively, Passio 1 might have been intended for the singer, as it includes some added expressive annotations (discussed below), in which case the keyboard player might have used the Passio 3 and 4 fair copies.

MUSICO-LITURGICAL STRUCTURE

However the individual copies of the score were distributed amongst the performers, it is clear that both of the Passion settings as they stand are fragmentary, since they contain only the disjunct phrases spoken by Christ, and are not capable of being performed as coherent works in themselves. How, then, were these two sets of recitatives used? Could each manuscript be just one singer's part-book from a larger concerted work, for which the other parts are lost, or is this all there ever was of the piece? If it was not part of a larger through-composed setting of the whole passion, like that of Scarlatti, but instead was to be interpolated into a pre-existing setting in chant or polyphony, the sudden lurch into recitative would surely have been a striking, perhaps even a jarring contrast, especially when sung by a soprano. But on the other hand, there appear to be no other surviving materials to suggest that Calegari, or anyone else at Sant'Antonio, composed a concerted or recitative setting of the passion before or during this period, into which these fragments with the words of Christ might fit⁸.

The survival of multiple copies of each recitative part-book, each giving only Jesus' direct speech from the gospel, suggests that these pieces are not excerpts from a larger score. In the context of a through-composed work, an individual singer's part book made up of many discontinuous fragments is, after all, of little use to a continuo player who needs to be able to play fluently through the entire piece. It would therefore be a waste of the copyist's time to make redundant copies of a single part book⁹. The title «*Christi locutio*» (Christ's words) further suggests

⁸ The archivio musicale of the PBA also holds scores for passion oratorios by Jommelli, Paisiello and Naumann but these are complete through-composed scores which date from the late eighteenth and early nineteenth centuries, well after Calegari's settings, and in any case were probably not for liturgical performance.

⁹ For important services both the first and second organists sometimes played, making use of the multiple organs then installed at the Basilica of Sant'Antonio. A possible alternative explanation for the copying of multiple part books might

that each setting, though fragmentary, represents a whole composition, and this is borne out by the numbering of the individual speeches within each copy. Whereas in part books for a through-composed work involving several singers the individual items might be expected to be numbered discontinuously, to show where they fit into the work as a whole, by contrast, Calegari numbered Jesus' individual speeches consecutively, on the model evident in other extant part-books for sets of polyphonic *Verba Christi* and *Turbae*, suggesting that these recitatives were to be interpolated into a «responsorial» Passion according to a well-established model, rather than being incomplete remnants of a through-composed oratorio Passion.

If Calegari's *Christi locutio* are not, then, orphaned partbooks from a larger through-composed Passion setting, the question remains as to how they might have fitted with the Evangelist's narrative and the *Turbae* in a «responsorial» rendition of the Passion, and what kind(s) of music those other sections might have used. In the absence of additional evidence it is impossible to be sure, but it seems likely that the evangelist's narration would have been intoned in chant. There are no surviving recitatives at Sant'Antonio for these passages, whether by Calegari or any other composer up to that time, and while the evangelist's part was sung polyphonically in some settings, there are no through-composed polyphonic passion settings surviving in the music archive at Sant'Antonio to suggest that it was done this way at the Basilica in Calegari's time¹⁰. On the contrary, the 1738 ceremonial book which set out the liturgical practices for the clergy of the Basilica indicates that the role of the *Testo* was to be taken by one of the clergy, implying that this would be sung in chant rather than in *canto figurato*. It specifies that on Palm Sunday and Good Friday «the Passion is sung with the musicians, hence only he who takes the part of the Evangelist, wearing the stole and maniple, goes up to the organ on the gospel side» while

therefore be that on Palm Sunday the soprano soloist had his own continuo player, playing from one of the copies from this set, while the *Turba* was accompanied by another organist. Such a mode of performance would, however, have been difficult to reproduce on Good Friday when the organs were not used and needed to be substituted with a harpsichord (below).

¹⁰ Franciscan ceremonials from the period give instructions on how the clergy were to perform the chant for the Passion narration, indicating that chant recitation was the normal expectation for Conventual liturgical use. GIUSEPPE FREZZA DALLE GROTTI DI CASTRO, *Il cantore ecclesiastico*, Nella Stamperia del Seminario, Padova 1698, pp. 96-98.

Indeed 'Cantu figurato' was expressly forbidden during Passiontide, though this appears not to have been observed at Sant'Antonio. See *Caeremonialis ordo Romanus ad usum totius Ordinis Seraphici Min. Sancti Francisci Conventualium. Iussu rev.mi patris magistri Bernardini Angeli Carucci de Castro Sancti Angeli Vissi eiusdem ordinis generalis ministri nunc denuo in lucem edito*. Federicum Agnellum, Mediolani 1710, pp. 82-3, 119.

the others «at the altar in a low voice speak the Passion»¹¹. At the very least, the reference to «only he who takes the part of the Evangelist» indicates that this role was performed by a single voice, rather than polyphonically.

If the part of the Evangelist was sung in chant, the main remaining puzzle is the *Turba* sections. There were many polyphonic settings of these which could have been used, for example those of Giovanni Matteo Asola, published in 1595¹². The evidence for Asola is circumstantial, but suggestive. RISM lists several pieces by Asola in the Berlin Singakademie library, including hymns and antiphons for holy week, which were copied by Calegari, suggesting that he regarded Asola's music highly. While these copies do not include any Passion settings, if Calegari was familiar with, and copied other pieces by Asola for holy week, it seems reasonable to imagine that he might also have used Asola's published passion *Turbae*, interleaved with his own recitative *Verba Christi*. A transcription of a different set of polyphonic *Turbae* attributed to Asola, with continuo figuring added by Calegari's successor Vallotti, also survives in the PBA, dated 1736, suggesting that the use of older polyphonic *Turbae* in combination with separate settings of the *Testo* and *Verba Christi* was still current at that time. Other Asola pieces for Holy Week also survive at the Santo in Vallotti's hand, again suggesting that his music remained in the repertoire at Sant'Antonio until well into the eighteenth century. In any case, any sets of *Turbae* intended for use in a responsorial passion would have been to some extent interchangeable as they needed to be designed musically to link up to the pre-existing pitch structure of the successive chant phrases of the *Testo* with which they were interspersed. Thus, a hypothetical scenario for the whole musical structure as it might have been performed could be as follows: The *Testo*, or narration of the Evangelist, intoned in Gregorian chant¹³, the direct speech of Christ interpolated

¹¹ «In detto giorno [Dominicha Palmarum], e nel Venerdi Santo si canta il Passio con li Musici, Onde solo quello che fà il Testo Apparato con Stola e Manipolo và sopra l'Organo in Cornù Evangelij e tutti trè l'Apparati al Altare in voce bassa dicono il Passio». ANTONIO MARIA SANSEVERINO, *Ordine e Ceremoniale di Tutte le Funzioni che si fanno nella Chiesa Del Santo Raccolta et espresse con diligenza dal Molto Rev: Pr'e Maestro in Sac: Theologia Fra Antonio Maria Sanseverino Guardiano e Figlio del detto Convento del Santo L'Anno di nostra Salute 1738*. Biblioteca Antoniana. I-Pca, Scaff. XXIII ms 677, 1738, 35. Later, more detailed ceremonial books confirm that similar practices continued into the nineteenth century. See in particular *Ceremoniale per la Settimana Santa nella Basilica di S. Antonio di Padova*. Biblioteca Antoniana. I-Pca, MS.780, [Sec. XIX], pp. 24-26.

¹² GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Officium Maioris Hebdomadae, videlicet Benedictio Palmarum, atq; Missarum solemnna: Et quae in quatuor Euangilistarum passiones concinuntur. Quatuor Paribus Decantanda Vocibus. Et in eisdem passionibus, Christi locutio, Ternis vocibus*. Ricciardo Amadino, Venetiis 1595.

¹³ Franciscan chant books from the period indicate that no passion tones other than the standard Gregorian ones were used at Sant'Antonio in Calegari's time. My

using Calegari's *Christi locutio* recitatives, and the *Turba* passages given in a pre-existing polyphonic setting such as that of Asola.

An example from Calegari's St Matthew setting illustrates some of the questions that arise in trying to reconstruct how the various pieces of such a jigsaw may have fitted together, and the effect that they may have had when performed. Consider Calegari's setting of Jesus' first utterance, shown in example 1.

Example 1 - FRANCESCO ANTONIO CALEGARI, *La Passione Secundum Matheum. Christi locutio*. No. 1, «Scitis quia post biduum».

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The time signature is common time (C). The lyrics are: "Sci - tis qui - a post bi - du - um Pas - cha fi - et. et fi - lius ho - mi - nis tra - de - tur, ut cru - ci - fi - ga - tur." The score includes figured bass notation and trill ornaments (tr). The first system ends with a 6/3 figure. The second system has figures 6# 4/3, 6, and 8 7/5. The third system has figures 7, 6, 6 5/3, 6 3# 4, 7 5, 6 4, 3# 4, and 5 3#.

Calegari's setting begins with a rising melisma and includes a rising triadic outline on the word «crucifigatur», but beyond that its contours bear only a cursory similarity to the chant which it replaced. The rather extravagant extended melisma with which Calegari ends this passage powerfully conveys the word «crucificatur» (crucified) with a succession

thanks to Antonio Lovato for his advice on this point. For a discussion of chant performance practice at Sant'Antonio more generally, see ANTONIO LOVATO, *Il canto dell'Ufficio al Santo nei secoli XVII-XIX. Il Ms 746 della Biblioteca Antoniana, «Il Santo»*, XXXII, 2 (1992), pp. 235-263.

of dissonant harmonies, arriving on an E major chord, with the conspicuous diesis in the vocal part aptly representing the cross. But tonally, the cadence has now moved a long way from the sweetly consonant mode 5 of the corresponding chant phrase which it replaced, requiring a pungent melodic leap of a diminished fourth to the C with which the Evangelist begins the following phrase, «Tunc congregati». Such a direct shift from chromatic recitative back to consonant chant may seem too mannered to be plausible, suggesting that some other sleight of hand, perhaps in the form of linking material from the continuo, was required to effect the transition. Or perhaps, what may appear at first sight as merely implausibly disjointed might be a deliberate juxtaposition, a strikingly theatrical gesture to highlight the rupture implied by the crucifixion.

There are several other phrases in both the St Matthew and St John recitatives which cadence to either E minor or, in one other case, to E major, creating striking third-relationships with the C reciting tone of the Evangelist's following chant; however most of the recitatives cadence more conventionally on C or G, providing a neat tonal link to the succeeding chant phrase. This is particularly noticeable with very short lines of dialogue such Jesus' first three utterances in the St John Passion, «Quem quaeritis? ... Ego sum ... Quem quaeritis?» each of which is set as a conventional imperfect cadence to G, which would allow the dialogue to continue fluently in an aurally tonal framework when followed by resolution to the Evangelist's C.¹⁴

PERFORMERS

Some light may also be thrown on the way in which the *Verba Christi* recitatives may have been performed through investigation of the musicians who are likely to have performed them. The well preserved administrative archives of the Veneranda Arca del Santo at the Basilica of St Anthony show that in 1718, Sant'Antonio had a professional cappella of fourteen singers, three organists and an instrumental ensemble (not required for the Calegari settings) of eleven strings, oboe and trumpet¹⁵.

The hypothetical reconstruction proposed above therefore suggests the following likely performing forces for the Passions on Palm Sunday and Good Friday of 1718. The *Testo* would have been intoned by one of the clergy, probably the Deacon, and the *Turba* sung by an ensemble of singers of the cappella. The part of Christ must have gone to one of the three sopranos of the cappella, Giuseppe Percacio (or Percaccio), Sergio

¹⁴ This predominant focus on C as tonal centre tends to confirm that the *Testo* would have been performed at the written pitch, rather than in transposition.

¹⁵ JOLANDA DALLA VECCHIA, Padova *L'organizzazione della Cappella Musicale Antoniana di Padova nel Settecento*. Centro Studi Antoniani, Padova 1995, p. 99.

Della Donna or Giuseppe Passaglioni. Of these, the most likely seems to be Percacio, who by 1718 was the highest paid, and who also had theatrical experience, suggesting an expertise in the dramatic delivery of recitative. In 1705 the records of the Veneranda Arca del Santo noted that he had been granted leave during Carnival «to absent himself from Padua for the next Carnival, with the obligation, however, to be present for the Feast of the Holy Tongue»¹⁶. The reason any aspiring young singer was likely to seek leave during Carnival was to sing in opera, and in fact Percacio is documented as appearing in the minor role of Leone in Gasparini's *Il Tamerlano* in Venice in 1711¹⁷. Passaglioni may also have had theatrical experience, having similarly been granted leave at the end of 1712 «to sing at some performances for this carnival», but in 1718 he remained the lowest paid of the three sopranos, so seems unlikely to have been given the honour of singing the role of Christ.¹⁸

The other vital component of the musical forces for the Passion is the basso continuo. The duties of the cappella were set out in the *Capitolario, o' Tariffa Degli Oblighi de Musici Nella Chiesa, & celebre Capella del Glorioso S. Antonio di Padova*, published by the Veneranda Arca del Santo. The edition of 1679, as amended in 1705, remained in force in 1718, and it confirms the standard practice that the organ was used for Palm Sunday Mass, but not for Good Friday (when it was presumably substituted by harpsichord)¹⁹. In either case, the keyboard would most likely have been played by either the first organist, Saratelli, or the second organist Nicola Fadi²⁰, perhaps supported by the cellist Valeriani, or

¹⁶ «Fu accolta all'unanimità la richiesta di Giuseppe Percacio di potersi assentare da Padova per il prossimo carnevale, con l'obbligo però di essere presente alla Festa della S. Lingua». LUCIA BOSCOLO, MADDALENA PIETRIBIASI, *La cappella musicale antoniana di Padova nel secolo XVIII: Delibere della Veneranda Arca*. Centro Studi Antoniani, Padova 1997, p. 65.

¹⁷ TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani del settecento: catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*. (Bibliotheca musica Bononiensis. Sezione III), Forni, Bologna 1978, p. 26.

¹⁸ «a cantare ad alcune recite per questo carnevale». BOSCOLO, PIETRIBIASI, *La cappella musicale*, p. 83.

¹⁹ *Capitolario, o' Tariffa Degli Oblighi de Musici Nella Chiesa, & celebre Capella del Glorioso S. Antonio di Padova Si con Organi, Concerti, & Instrumeti, come senza. Regolata, & Approbata dalli Molto R. R. Padri, & Illustriss. Sig. Presidenti della Ven. Arca l'Anno 1679. 22. Decemb.* Fratelli Sardi, Padova [1705], p. 3. The rule against use of the organ was also explicitly set out in the 1710 ceremonial book of the Conventual Franciscan order as a whole: «In omnibus Dominicis, & festis debus maximè decet, vt tangantur Organa; in Aduentu verò ... & in Quadragesima (excepta Dominica quarta) abstinendum.» *Caeremonialis ordo Romanus ad usum totius Ordinis Seraphici Min. Sancti Francisci Conventualium*, p. 156.

²⁰ The duties of the organists were set down in detail for the first time in the *Capitolario* of 1753, which specified that «Il primo Organista è tenuto, suonare qualunque volta si sarà Musica negli Organi con i soli strumenti, così con strumenti, e conserti ... per qualunque prova, [e] ... per accompagnare a chiunque cantar, o suonar volesse per sua divozione». The second organist «è tenuto suonare come sopra», as

the more highly paid violone player, Pettinati²¹. These could also have supported the *Turba* ensemble with *basso seguente*, which would have provided some aural continuity with the basso continuo required for the Calegari recitatives.

In addition to the records of performers, the ceremonial books of the Basilica provide enough evidence to reconstruct some aspects of the physical mode of performance of the passion liturgies, including the points in the liturgy at which the singers of the Passion entered the presbytery and ascended to the choir galleries and the actions of the clergy during the recitation of the Passion²². While it goes beyond the scope of this paper to discuss these aspects in detail, it is worth noting that this level of documentation provides a contrast with the scarcity of stage works of the period for which we have equally detailed records of set design, costuming and above all stage action, and provides one more angle from which to triangulate an understanding of how this music was performed.

AFFECT AND PERFORMANCE PRACTICE

Having explored the way in which Calegari's recitatives may have fitted into a liturgical performance of the Passion and who may have performed them, we are in a better position to consider Calegari's purpose in composing them in this way, and how he may have expected them to sound in performance. As the example discussed above indicates, the compositional choices made by Calegari in setting the words of Christ prioritise the affective content of the passion narrative at key moments, and this drive to intense expression of Christ's suffering in turn suggests a reason for his apparently innovative choice to compose these settings in recitative. While polyphony could create a suitably sacred ambience and at the same time effectively bring the crowd scenes to life, it was a less effective medium for conveying the individual character of Christ and his suffering. To dramatize the part of Jesus in a way that would seem vivid and personal to eighteenth-century listeners, his lines needed to be delivered by a solo voice, and in expressive declamation rather than austere chant. In 1718 the obvious medium in which to do this was recitative.

Something of the character and performance style of church recitative in this period can be gleaned from Pierfrancesco Tosi's nearly con-

well as to play for certain services and «In tutti i giorni, che si canta a Cappella». BONAVENTURA BERTINI, *Capitolario degli obblighi de' musici nella chiesa, e celebre cappella del glorioso S. Antonio di Padova Si con Organi, Concerti, e Strumenti, come senza; Regolato dal Molto Rev. P. Maestro Bonaventura Bertini Guardiano, e dal Nobil Sig. Co: Domenico Borini Presidenti alla Chiesa in ordine alla Parte presa li 10. Febr. 1753., ed approvato da tutti li M. RR. PP., e Nobili Signori Presidenti alla Veneranda Arca del Santo con susseguente Parte 14. Aprile 1753 per la sua inviolabile, ed inalterabile essecuzione.* per li Conzatti, Stamp. della Ven. Arca, In Padova 1753, pp. 10-11.

²¹ DALLA VECCHIA, *L'organizzazione della Cappella Musicale*, p. 99.

²² *Ceremoniale per la Settimana Santa*, and SANSEVERINO, *Ordine e Ceremoniale*.

temporary singing treatise *Opinioni de'cantori antichi, e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (1723). In the fifth chapter of his book, Tosi distinguishes between styles of recitative for church, chamber and theatre, instructing that «Recitative is of three kinds, and ought to be taught in three different manners»²³. Rather than trying to describe the church style of recitative in detail, he tells singers to listen to expert practitioners, since «the art of expressing it is not to be learned but from the affecting [mellifluous] manner of those who devoutly dedicate their voices to the service of God»²⁴. He does, however, at least provide some hints about how to deliver recitative in this style:

The first [style], being used in churches, should be sung as becomes the sanctity of the place, which does not admit those wanton graces of a lighter style but requires some *messa di voce*, many *appoggiaturas*, and a noble majesty throughout. ... The church recitative yields more liberty to the singer than the other two [and exempts him from the rigours of the time], particularly in the final cadence provided he makes the advantage of it that a singer should do, and not as a player on the violin²⁵.

The words «and exempts him from the rigours of the time» (omitted by Tosi's translator, Galliard, in the English edition), imply that the greater «liberty» which the church style yields to the singer is primarily a matter of rhythmic freedom at the cadence. But this phrase also immediately follows an admonition to avoid shakes, divisions and graces when performing recitative in the chamber style, «leaving it to the sole Force of a beautiful Expression to persuade»²⁶, so it perhaps also implies more liberty to include these embellishments too, as long as they are used in the way «that a singer should do», that is, for expressive purposes rather than for sheer instrumental display in the manner of a violin cadenza. This sense is reinforced by Tosi's next paragraph which

²³ «Il recitativo è di tre sorte, e in tre maniere diverse il maestro lo deve insegnare allo scolaro». PIER FRANCESCO TOSI, *Opinioni de'cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*. L. dalla Volpe, Bologna 1723, p. 41. Translation by John Galliard in PIER FRANCESCO TOSI, *Observations on the florid song, or, Sentiments on the ancient and modern singers. Written in Italian by Pier Francesco Tosi, of the Phil-Harmonic Academy at Bologna. Translated into English By Mr. Galliard*. J. Wilcox, London 1743, p. 66.

²⁴ «L'arte poi colla quale esprimersi non s'impara, che dallo studio mellifluous di chi pensa di parlare a Dio». Tosi, *Opinioni*, p. 41. Translation by Galliard in Tosi, *Observations*, p. 66.

²⁵ «Il primo essendo Ecclesiastico è di ragione, che si canti adattato alla Santità del luogo, che non ammette scherzi vaghi di stile indecente, ma richiede qualche *messa di voce*, molte *Appoggiature*, e una continua nobiltà sostenuta. ... Il Recitativo Ecclesiastico concede a Vocalisti più libertà degli altri due, e gli esime dal rigore del Tempo, massimamente nelle Cadenze finali, purchè se ne prevalgano da Cantanti, e non da Violinisti». PIER FRANCESCO TOSI, *Opinioni*, pp. 41-42. Translation by Galliard in Tosi, *Observations*, pp. 66, 68.

²⁶ «lasciando che la sola forza d'una bella espressiva persuada col Canto». *Ibidem*, Translation by Galliard in Tosi, *Observations*, p. 68.

contrasts the church style with the «naturalness» required for theatrical dialogue. Thus Tosi appears to endorse a degree of «artifice» (that is, the opposite of «naturalness») which allows for some ornamentation, but without any «wanton graces» which would interfere with the solemnity required in church performance. The *messa di voce* and appoggiaturas which Tosi advocates fit well with this concept of the church style, since these are expressive rather than «wanton» or showy ornaments, and perhaps some other passing notes and small expressive melismas (not amounting to wanton «divisions») could also be added, particularly at cadences, without violating Tosi's precepts. The opening passage of the St Matthew setting, (above, Ex. 1), exemplifies the ways in which Calegari's *verba Christi* recitatives correspond with Tosi's description of church recitative. This includes the use of appoggiaturas (those written as well as those that might be added by the singer), the addition of some tasteful ornamentation, several sustained notes and suspensions providing opportunities to employ the *messa di voce*, and an extended cadence incorporating a long, agonised melisma which includes angular leaps and chromatic inflections.

Another striking passage in which Calegari clearly signalled his intention for a solemn, but powerfully affective delivery, even verging on the passionate chamber style, occurs in No. 12 of the St Matthew recitatives, at the agonised words "Tristis est anima mea usque ad mortem". In the Passio 1 copy of this setting, the rubric «Adagio, Sostenuto; ed Affettuoso» is written above the score. The slow tempo and «sustained» character are suggestive of Tosi's «majesty», while the term *affettuoso* makes explicit the requirement for affective expression. This is further intensified on the following page, which is marked *affettuoso ancora*, «even more expressively». In a period when annotated affect words were rare, the inclusion of these rubrics suggests that Calegari intended a special effect at this emotionally intense part of the narrative, as Jesus contemplates his own death.

Table 2 - Matthew 26, 36-39, with Calegari's expression words interpolated.

| <i>Vulgate</i> | <i>Revised Standard Version</i> |
|---|---|
| ³⁸ tunc ait illis [<i>Adagio, Sostenuto; ed Affettuoso</i>] tristis est anima mea usque ad mortem sustinete hic et vigilate mecum | ³⁸ Then he said to them, [<i>Slowly, sustained; and expressively</i>] «My soul is very sorrowful, even to death; remain here, and watch with me.» |
| ³⁹ et progressus pusillum procidit in faciem suam orans et dicens [<i>Affettuoso ancora</i>] | ³⁹ And going a little farther he fell on his face and prayed, [<i>even more expressively</i>] |
| mi Pater si possibile est transeat a me calix iste verumtamen non sicut ego volo sed sicut tu. | «My Father, if it be possible, let this cup pass from me; nevertheless, not as I will, but as thou wilt.» |

Exactly what Calegari may have understood «*affettuoso*» to mean is difficult to ascertain with certainty. The earliest Italian dictionary of music is that of Pietro Gianelli, almost a century after Calegari, but it perhaps gives an indication:

Affettuoso ovvero *affettuosamente*, voce impiegata dai Musicisti per indicare, che il componimento dev'essere eseguito con affetto, con tenerezza, lentamente.
Affettuoso affettuoso, ovvero *affettuosissimo* significa doversi suonare quel dato pezzo di Musica con somma tenerezza²⁷.

This matches up reasonably well with Tosi's general description of church recitative, and suggests at least a definite intensification of these passages.

What of Calegari's choice of soprano voice, instead of baritone for the role of Jesus? In 1718, giving the role of Jesus in the Passion to a soprano castrato rather than the usual baritone, and singing in recitative rather than chant or polyphony, must have seemed a distinctly theatrical gesture, suggesting a characterisation of Jesus as the hero of an operatic tragedy. More generally, the progressive professionalization of the cappella, including the recruitment of star instrumentalists such as Tartini and the cellist Vandini as well as singers with opera experience, also suggests a policy of enticing people into the Basilica with quasi-theatrical spectacle, and of building the prestige of the institution. Thus, several elements suggest that Calegari was expanding the usual stylistic boundaries in these settings, appearing to borrow elements from the chamber and theatre styles to intensify their emotional impact. Calegari's membership of the Conventual Franciscan order, whose convent is attached to the Basilica of St Anthony, also suggests some reasons for his compositional choices in producing such an intensely emotive reading of the Passion text, given the central place of the Passion in Franciscan spirituality, with its intense, affective identification with the suffering of Christ, vividly demonstrated in the person of St Francis, founder of the order, who at the end of his life received the stigmata.

CONCLUSIONS

Any hypothetical reconstruction is of course necessarily speculative to some extent, yet the surviving evidence suggests that Calegari's passion recitatives were innovative, perhaps even unique in this period, breaking with the traditional liturgical presentation of the Passion by divorcing the *verba Christi* from both chant and polyphony, the twin emblems of the ecclesiastical style, and presenting them in an almost theatrical manner to great dramatic effect. The composer further diverged from the usual Italian practice up to that time by setting the words of Christ

²⁷ PIETRO GIANELLI, «Dizionario della musica sacra e profana», Venice 1801, pp. 72-73.

for soprano rather than the traditional baritone, and by an emphasis on affective expression evident in both his compositional style and the unusual inclusion of expressive rubrics on the score.

Considered purely as music, Calegari's *Christi locutio* are no more than a small set of short, fragmentary recitatives by a composer who was locally influential but ultimately remains little known outside Italy. They do present an intriguing window into the liturgical and musical practice of the Passion narration during this period, however, and if we wish to understand how music functioned in people's daily social and spiritual lives, what could be more important than an innovative, emotionally charged way of setting one of the most sacred texts of the church year, written in the most modern style for a professional, and probably theatrically experienced male soprano, to be performed in one of the great basilicas of Christendom.

SUMMARY

This paper reports on an investigation into a set of partbooks containing settings of the *Christi locutio* for the passion narratives for Palm Sunday and Good Friday of 1718, by Francesco Antonio Calegari (1656-1742), maestro di cappella of Sant'Antonio from 1703 to 1727, held by the Archivio musicale of the Biblioteca Antoniana. Since at least the fourteenth century, the passion narrative has been exceptional in that rather than being recited by a single voice, it is recited by multiple singers representing the evangelist (*Testo*), the voice of Christ and the direct speech of the other characters (the *Turba*). In medieval and early modern tradition, this recitation used the plainsong chant melody, or was polyphonically elaborated; however Calegari's settings diverge from this tradition by setting the words of Christ in theatrical-style recitative which is accompanied by basso continuo, and not based in any obvious way on the chant melody. The partbooks are also notable in that they include only the fragmentary passages making up the *Christi locutio*, with no indication of how the rest of the narrative (the *Testo* and *Turba* passages) was to be performed, or of how the *verba Christi* were to be integrated into the musical settings of those other passages. This study investigates Calegari's recitative settings in the context of the musical and liturgical practices of the Santo in the early eighteenth century, and proposes some hypotheses about how they might have been performed, and by whom.

Keywords: Calegari, Francesco Antonio (1656-1742), Basilica di Sant'Antonio di Padova, Biblioteca Antoniana, Passion, Recitative Performance practice, Affect.

INDICE DEI NOMI

I luoghi vengono indicati in corsivo. Non sono inclusi i nomi posti nelle tabelle e nelle appendici.

- Abate Giuseppe, 120
Abbatio Arcangelo, 5n
Addamiano Antonio, 381n
Adrio Adam, 137
Agazzari Agostino, 433n
Agee Richard J., 138
Agricola Johann Friedrich, 142n
Albano Laziale (RM), 465
Alberzoni Maria Pia, 216n
Albinoni Tomaso, 472
Albona (Labin), XII, 371, 372, 375
Aldobrandini Pietro (cardinale), 166
Alessandro IV (papa), 216
Alfieri Edera, 331n
Alfonsi Leandro, 5n
Alfonso II d'Este, 112
Alfonso IV d'Este, 263
Amadeo dal Pozzo (conte), 196
Amadino Ricciardo, 101, 125n, 135n
Ambrosioni Annamaria, 249n
Andrea di Modena (trattatista), 439, 442
Andreoletti Caterina, 297n
Anfora Tomaso, 385
Angeli Francesco Maria, 413n
Angelo da Venezia (carmelitano), 4
Animuccia Paolo, 332, 457
Ansaldi Casto Innocente, 442
Antegnati Benedetto, 259
Antico Andrea, 369
Antolini Bianca Maria, 186n, 385n
Aosta, 215, 230
Arcadelt Jacques, 231n, 330
Arcangelo da Pontremoli (OFM conv. e musico), 250, 251
Archinta Candida Aurelia, 268
Arconati Felice Antonio, 227n, 255, 356n
Arteaga Stefano, 441
Ascoli, 257
Asioli Bonifacio, 456n, 459, 460
Asola Giovanni Matteo, 505, 506
Assandra Caterina, 267n
Assisi, IX, 114, 325, 328, 334, 388, 465
Asti, 269
Azzaro Maria Cristina, 459n
Bacciagaluppi Claudio, 234n, 270n, 379n, 381, 383n, 385, 393n
Badija/Korčula, 357
Bagatti Francesco, 225n
Baglioni Girolamo, 201n
Balbi Ludovico, XII, 83, 86, 179, 182, 184, 185, 186, 327, 334, 338-341, 349-351
Balbi Luigi (Alvise), IX, 124, 125n, 135, 179-186, 356n
Balbi Melchiorre, 356, 357, 364
Baldassari Maria Luisa, 166n, 169
Balzani Pietro Martire, 328
Bambaia (Agostino Busti), 219
Banchieri Adriano, 100, 121-122, 128-129, 133, 134, 135, 136, 150, 300, 380, 392, 393
Bandini Luca, 139
Barca Alessandro, 442, 458, 459
Barezvani Maria Teresa Rosa, 304n, 309n
Barnett Gregory, XIII, 102n, 497
Baroncini Rodolfo, 41n, 186n, 304, 305, 308, 310n, 311n, 385n
Bartei Girolamo, 100n
Bartoli Antonio, 413n
Bartoli Daniello, 417, 419, 420, 441
Bartolucci Ruffino, 327
Basili Andrea, 440
Bassan Giovanni, 30n
Basso Alberto, 496

- Bedford Francis, 232
 Beethoven Ludwig van, 105n
 Bellazzi Francesco, 217, 255
 Belli Giulio, IX, XI, XII, 86, 109-139,
 141, 147-149, 151-155, 157-163, 180,
 338, 341-344, 350, 351, 356n
 Belli Ottonello de', 372, 373
Bellinzona, 270
 Belloni Giuseppe, 100n
 Bellotti Edoardo, 381n, 391n
 Beltrame Guido, 2n
 Beltramin Antonio, 19
 Bendini Stefano Tommaso, 440
 Benedetti Giovanni Battista, 418
 Benedetto (organaro), 199
 Benedetto da Milano (frate e cantore),
 83
Benevento, 113n
 Bentivoglio Guido, 389
 Beretta Bonaventura, 254, 255, 256, 262
 Berettari Aurelio, 225n
Bergamo, XI, 19, 28, 29, 32, 34, 37,
 38, 39n, 41
 Beria Giovanni Battista, 225n
Berlino (Berlin), 389, 390
 Bernardi Stefano, 301
 Bernardino da Siena (santo), 351
Beromünster, 270
 Bertalotti Angelo Michele, 439
 Bertazzo Luciano, VII
 Bertazzo Ludovico, V, VII, 325n, 326n
 Berté (Berti) Giovanni, 301
 Bertini Bonaventura, 509n
 Berto Ugo, 166n, 169
 Bertran Luigi (santo), 11
 Besozzi Giovanni Francesco, 195
 Bettin Ivano, XIV, 254n, 255n, 465n,
 471, 481, 497
 Bettinelli Saverio, 441
 Bettley John, 305n, 309n, 311n, 328n
 Bevilacqua Bonifacio (cardinale), 111,
 342
 Bevilacqua Mario (conte), 112
 Biagi Ravenni Gabriella, 2n
 Bianchi Andrea, 159n
 Bianchi Giovanni Antonio, 443
 Bianchi Graziano, 5n
 Bianchini Francesca, 1
 Bidermann Hans Ulrich, 234n
 Biglia Francesco (vescovo di Pavia),
 257
 Billio D'Arpa Nicoletta, 345n
 Binago Benedetto, 201n, 255n
 Bini Pasquale, 360
 Bissoli Matteo, 457
 Bisson Massimo, 145n
 Bivi Paolo de', 328
 Blažeković Sdravko, 360
 Blume Friedrich, 139, 185n
 Boezio Severino, 417
 Boggio Enrico, 478, 479, 497
 Bohn Emil, 149n, 337n, 340n, 341n,
 344n, 345n, 347n, 348n, 349n, 350n
 Bolcato Vittorio, 326n
 Boldon Tommaso, 7
Bologna, 19, 29, 101, 111, 226, 227,
 256, 262
 Bona Giovanni, 441
 Bona Valerio, X-XI, 159n, 217, 297-
 324, 334
 Bonanni Filippo, 441
 Bonfigli Gioseffo, 257
 Bongiovanni Carmela, 121n, 138
 Boni Gaetano, 472
 Bononcini Antonio Maria, 471
 Bononcini Giovanni Maria, 436
 Bononcini Giovanni, 478, 479
 Bonta Stephen, 344n, 346n
 Bornstein Andrea, 133n
 Borromeo Carlo (santo), 202, 267, 327
 Borromeo Federico (cardinale), 219,
 255, 267
 Boscolo Lucia, 508n
 Bottazzi Bernardino, 380, 383
 Bottrigari Ercole, 265
 Bovesin de la Riva, 217n
 Bowers Roger, 35n
 Bradshaw Murray C., 125n, 304n
 Bragadino Antonio, 372
 Bramantino (Bartolomeo Suardi), 199
 Brati Giambattista, 372, 373
 Breig Werner, 390
 Brenzoni (famiglia), 299
 Brenzoni Caterina Gemma, 299n
Brescia, 30, 103, 297, 298n, 331, 347
Breslavia (Wroclaw), XII, 337
 Bressan Teodoro, 6
 Brighi Rosanna, 113, 137
 Brigidi Adamo, 137
 Brugnoli Rocco Maria, 439, 440
 Brumana Biancamaria, 325n
 Bruning Eliseus, 120

- Bruschi Antonio Filippo, 440
 Bruti Bartolomeo, 374
 Bryant David, VIII, 2n, 6n
 Buffon Giuseppe, 326n, 327n
 Buini Giuseppe Maria, 472
 Bujčić Bojan, 370n
 Bukofzer Manfred, 264n
 Bull John, 389, 390
 Buonavita Antonio, 330
 Burbianka Marta, 339n
 Burden Michael, 5n, 21n, 138, 166n, 180n
 Burlini Antonio, 101, 159n, 305, 311, 312
 Busi Leonida, 114n, 120n, 137

 Caciagli Mario, 198, 202n, 216n
 Caetani Leone, 477, 478, 479
 Cafiero Rosa, 304n
 Caldera Ottavia Francesca, 259
 Calegari Francescantonio, XIV, 356n, 434n, 438, 456, 457, 458, 459, 499-513
 Calegari Tomaso, 301
 Calessi Giovanni Pierluigi, 113n, 137
 Callisto III (papa), 338
 Calza Antonio (conte), 8
 Campi Candida Maria, 268
 Campo Bonaventura, 251, 252
 Campo Sisto, 251, 252, 253, 258
 Canale Floriano, 333
 Cangiasi Giovanni Antonio, 254n
 Cangrande della Scala, 299
 Cani Fabio, 267n
 Cantone Gerolamo, 442
Cantù (CO), 268
 Capanna Alessandro, 356, 357, 358
 Capelli Giovanni Maria, 472
 Capello Giovan Francesco, XI, 101, 303, 305, 308, 312
 Capestrano Giovanni, 338, 351
Capodistria (Koper), XII, 369, 372, 375
 Cappelletto Gianni, VI
 Carabello Giacinto, 257
 Carboni Fabio, 35n, 477, 478, 479, 497
 Carcano Ginevra Francesca, 268
 Cardella Lorenzo, 111n
 Carey Frank, 330n
 Carisio Giovanni Franco, 202n
 Carletta-Cherlisich Anton, 375
 Carocchia Antonio, 457n

Carpi (MO), IX, 111
 Carter Stewart, XIII, 143n
 Casadio Renato, 137, 331n
 Casarin Valerio, VI
 Casella Giacomo, 227n
 Casella Giovanni Andrea, 227n
 Caselli Domenico Antonio, 439, 441
 Casimiri Raffaele, 4n, 5n, 6n, 9n, 80n, 82n, 137, 180n, 325n, 331n, 332n, 333n
 Casparini (organari), 2
 Cassetti Maurizio, 196n
 Castagna Cesare, 302
 Castagna Raffaele, 301, 302
 Castelbranco Guglielmo di, 299
 Castelli Maria, 358
Castelnuovo Scrvia (AL), 254n
 Catalisano Gennaro, 442
 Cattaneo Enrico, 267n
 Cattaneo Maria Vittoria, 227n
 Cattani Niccolò, 12
 Cattin Giulio, 150n, 179n, 184n, 458n, 459n
 Cavalieri Emilio, 304
 Cavallera Marina, 265n
 Cavallini Ivano, 41n, 300n, 369n, 370
 Cavazzoni Girolamo, 380, 383
 Cazzati Maurizio, 268, 440
 Cecchi Bartolucci Ruffino, 300, 333
 Cecchinato Umberto, 2n
 Cecilia (santa), 131
 Celani Giulio Cesare, 41
 Cera Francesco, 383, 384, 385n, 387
 Ceresoli Jaqueline, 198n
 Cesati Giovanni Battista, X, 215-218, 222-227, 228n, 229, 231, 232n, 233n, 234, 254n
 Cessi Roberto, 17n
 Chater James, 112n, 138
 Chatrian Giorgio, 215n, 230n
 Chegai Andrea, 2n
Cherso (Cres), 356, 358
 Chilinski Andrea, 356n
 Chinelli Giovanni Battista, 105
 Chiodino Giovanni Battista, 413n
 Chrysander Friedrich, 472, 496
 Ciceri Deglia Maria, 268
 Cimello Giovanni Tommaso, 110, 111, 113n
 Cingarda Giovanna Antonia, 269
 Cionacci Francesco, 440

- Cipri Giovanni, 301
 Cipri Paolo, 301
 Cisilino Siro, 328, 331, 333
 Cittadella Andrea, 2
 Cizzardi Liborio Mauro, 439, 440
 Clemens non Papa Jacob, 231n
 Clemente VIII (papa), 342
 Clemente XIII (papa), 2n
 Clements Henry John, 233
 Clercx Suzanne, 259n
 Cocchi Claudio, 217, 218n
 Coda Mario, 196n
 Coferati Matteo, 439, 440
 Cohen Judith, 166n
 Colbert (organari), 2
 Collarile Luigi, XIII, 1, 186n, 270, 380n, 385n, 395
 Colombani Orazio, 198
 Colzani Alberto, 19n, 30n, 32n, 135n, 139, 179n, 223n, 224n, 331n, 338n, 344n
 Como, 256, 266, 269
 Conegliano (TV), 2, 256
 Contino Giovanni, 331
 Coppini Aquilino, 219
 Cornaro Giorgio (vescovo di Padova), 41
 Cornaro Giovanni (procuratore S. Marco), 183
 Corneilson Paul, 110n, 139
 Cornet Peter, 389
 Cornu Francesco de, 254n
 Corona Illuminato, 4
 Coronelli Vincenzo, VIII, 83, 84n, 85
 Corradini Marco, 384n
 Cortellazzo Angiola, 309n
 Cortellini Camillo, 101
 Corvo Giovanni Battista, 332
 Costa Francesco, 254n, 325n
 Costantini Antonio Maria, 356n
 Cozzando Leonardo, 298
 Cozzi Carlo, 225
 Cremona, 19
 Cristoforo Buoncompagni (vescovo di Ravenna), 114n
 Croce Giovanni, 148, 159n
 Croce Giulio Cesare, 371
 Croci Antonio, 380, 384, 393
 Curtis Alan, 381, 387, 390
 Da Ros Alberto, 186n
 Da Silva José-Gentil, 26n
 Dalla Tavola Antonio, IX, 17, 99, 105, 160n, 107, 181, 356n,
 Dalla Vecchia Jolanda, 17n, 18n, 22n, 459n, 507n, 509n
 Dallemulle Ausenak Gianna, 374n, 375n
 Dall'Oglio Domenico, 360
 Damiani Cabrini Laura, 227n
 Darbellay Etienne, 379n
 D'Avella Giovanni, 442
 Day Thomas, 231n
 De Lipari Antonio, 181
 De Lucca Valeria, 35n
 De Sandre Gasparini Giuseppina, 299n
 Dehn Siegfried Wilhelm, 337n
 Del Lino Giovanni, 440
 Del Silenzio Ruggero, 302
 Delfino Antonio, 121n, 138
 Delio Sebastiano, 196
 Della Donna Sergio, 508
 Della Gatta Marco, 429, 440
 Della Rovere Giulio Feltrò (cardinale), 327n
 Della Valle Guglielmo, 437, 438, 443
 Democrito, 414
 Desio (MB), 255, 259
 Desprez Josquin, 231n
 Di Fonzo Lorenzo, 111n
 Di Marzo Pantaleo, 198, 202n
 Di Rossino Francesco, 443
 Dickey Bruce, 143n
 Diruta Girolamo, 144, 145n, 148, 150, 153, 159n, 380, 383, 392, 413
 Dobrić Bruno, 374n
 Dognazzi Francesco, 301
 Domodossola (VB), 297
 Donà Mariangela, 215
 Donati Ignazio, 168, 170
 Donati Pier Paolo, 145n
 Donato Nicola, 372
 Donfrid Johann, 184
 Doni Giovanni Battista, 458n
 Draghi Antonio, 28
 Durante Sergio, 4n, 17n, 37n, 138, 180n
 Ehrmann-Herfort Sabine, 338n
 Einsiedeln, 270
 Eitner Robert, 125n, 185, 230, 481, 496

- Epicuro, 414
 ERCULEO MARZIO, 263, 439, 440
Este (PD), 22n
 Eulero, 458
- Faà Orazio, 196n
 Fabbri Stefano, 183
 Fabbrizi Pietro, 439
 Fabiańska Sofia, 19n
 Fabritius Andreas (trombonista), 349
 Fadi Nicola, 508
Faenza (RA), IX, 112, 125, 135
 Faesch Remigius, 395n
 Fano Fabio, 185n
 Fanti Napoleone, 496
 Farnese Isabella, 263
 Fasolo Giovanni Battista, XIII, 379-411
 Fattorini Gabriele, 124-125, 131, 135
 Fedele (Fedeli) Giuseppe, 439, 440
 Federici Domenico Maria, 442
 Fenlon Iain, 330n
 Ferdinando d'Austria (cardinale), 305
Fermo, 83
Ferrara, IX, 111, 112, 113
 Ferrari Gaudenzio, 259
 Ferrari Girolamo (il Mondondone), 254n
 Ferrari Giuseppe Antonio, 356n
 Ferrario G.A. (OFM conv. e musicista), 325n
 Ferretti Giovanni, 183
 Ferri Francesco Maria da Marsciano, 442
 Ferri Nicolò Maria, 478, 479
 Fiabane Armando, 133n
 Filippini Giovanni Antonio, 180, 356n
 Finetti Giacomo, 86, 116n, 136, 344
 Finotti Antonio, VI
 Finscher Ludwig, 139
 Fioré Andrea Stefano, 473
 Fischer Alexander, 351n
 Fisher Kurt von, 499, 500, 501
 Fitch Mann Francia, 359n
Fiume (Rijeka), 356, 362
 Foix Gaston de (duca), 219
 Foladore Giulia, 17
 Fontana Giovanni Battista, 40
 Foot Mirjam M., 232n
Forlì, IX, 114, 328
 Formenton Girolamo, 179
Fornò (FC), 328, 332
- Francesca Romana (santa), 7
 Francesco d'Assisi (santo), 351, 430, 431, 438
 Francesco Maria I della Rovere, 331n
 Franchi Saverio, 325n
 Franchini Giovanni, 326, 327
 Franco Benedetto, 9n, 18n, 21n, 27n, 30n
 Franzoni Lanfranco, 112n
 Frasson Leonardo, 459n
 Freddi Amadio, IX, XII, 99, 101-103, 107, 338, 345-346
 Frescobaldi Girolamo, XIII, 113, 380, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 393, 395
 Frezza dalle Grotte Giuseppe, 439, 442, 504n
 Frittelli Fausto, 440
 Frizzi Antonio, 111n
 Fux Johann Joseph, 433n
- Gabbrielli Michelangelo, IX
 Gabrieli Andrea, 380
 Gabrieli Giovanni, 39
 Gabussi Giulio Cesare, 327
 Gaffurio Franchino, 417
 Galeno, 414
 Galilei Galileo, 417, 418, 419
 Galilei Vincenzo, 394, 417, 458n, 461
 Gallerano Leandro, IX, XI, XII, 99, 103-105, 107, 338, 345, 347-348, 350, 356n
 Galliard John, 510
 Gallo Alberto Franco, 413n, 419
 Gallo Antonio Maria (cardinale), 113, 114, 128n
 Galuppi Baldassare, 502n
 Gambassi Osvaldo, 139
 Garbelotto Antonio, 137, 179n, 185n
 Garcia Manuel Jr., 416
 Gardano Angelo, 186
 Gargiulo Piero, XIII, 139
 Gaspari Gaetano, 481, 482, 496
 Gasparini Francesco, 471, 477, 478, 479, 508
 Gasparo da Rovigo (frate), 6
 Gatti Guido M., 482, 496
 Gatti Perer Maria Luisa, 219n, 265n
 Gatto Cristoforo, 262
 Genet Elezar, 328

- Gennai Giuseppe 2n
 Gerber Ernst Ludwig, 481, 496
 Geronimo (gerolamino e musicista), 6
 Gesualdo (Gesualdi) Filippo, 110, 261n
 Getz Christine, X, 170, 200n, 203n, 217, 255n
 Ghezzi Ippolito, 441
 Ghisalberti Alberto Maria, 440, 441, 442, 443
 Ghizzolo Giovanni, IX, X, 31, 165-169, 170, 217, 254n, 356n
 Giacchettini Giovanni Battista, 332
 Gialdrone Teresa M., 477, 478, 479, 497
 Gian Pietro (crocifero e musicista), 6
 Gianelli Pietro, 512
 Giay Giovanni Antonio, 472
 Gibbin Paola, 109n
 Gibelli Vittorio, 185n
 Giordani Silvana, 298n
 Gioseffo da Padova (frate), 4
 Giovannelli Ruggiero, 219n, 471
 Giovanni Battista (OFM conv. e musicista), 252
 Giovanni da Spira (frate), 120
 Giovanni Siro da Correggio (principe), 166
 Girardi Enrico, 301n
 Girolamo da Montenegro (organaro), 2
 Giustiniani Francesco (vescovo di Treviso), 345
 Glareano Enrico, 149, 432, 462
 Glixon Jonathan, VIII, 79n, 84n, 85n
 Gmeinwieser Siegfried, 112n, 138
 Gola Agnieszka, 339n
 Golinelli Paolo, 299n
 Gonzalo di Amarante (santo), 11
 Gonzati Bernardo, 180n
 Goudar Ange, 437
 Graciotti Riccardo, 113n, 138, 331n
 Gradenigo Pietro, 86
 Grancini Michelangelo, 225, 259
 Grandi Alessandro, 101
 Graziani Tomaso, 196, 326n
 Graziano da Verona (eremitano), 5n
 Gregori Giovanni Lorenzo, 439
 Grigolato Silvia, 1
 Grimaldi Floriano, 331n
 Gritti (Gritti) Girolamo, 185-186, 339
 Grossato Elisa, 137, 179n, 325n
 Grossi da Viadana Ludovico, 99, 114, 123-124, 131, 135, 168, 170, 310
 Grossi Giovanni Antonio, 225n
 Gualdo Rosa Lucia, 196n
 Guami Gioseffo, 159n
 Guarini Battista, 372
Gubbio (PG), 333
 Guido Massimiliano, 381n
 Guglielminetti Marziano, 384n
 Guglielmo I (conte), 226n
 Guidi Fabrizio da Bagno (marchese), 117, 343
 Guidi Niccolò (figlio di Fabrizio Guidi), 117, 343, 344
 Guido D'Arezzo, 429, 432
 Guidubaldo II della Rovere, 328, 332
 Guisbarchi Annio, 440
 Haar James, 110n, 138, 330n
 Halsell George Kay, 132n, 138
 Hammond Frederick, 113n, 138
 Händel Georg Friedrich, 254n, 471
 Hasse Johann Adolf, 472
 Haynes Bruce, 142, 143n, 144n, 145n
 Heiskanen Noora, 2n
 Hellendaal Pieter, 360
 Hesbert René-Jean, 306n
 Hiley David, 112n, 138
 Horne Edmund, 231
 Horsley Imogene, 183n
 Huges Guillermo, 340
Hvar, 357
 Illuminato da Torino (trattatista), 443
Imola (BO), IX, 111, 114, 343
 Innocenzo IV (papa), 216
 Inviziati Ottavio, 219n
 Ippocrate, 414
 Isaac Heinrich, 231n
 Janequin Clément, 231n
 Jaquet da Mantova, 328, 331
 Jeanneret Christine, 388n
 Jelić Vinko, 345
 Jeż Tomasz, XI, XII, 338n
 João IV (re del Portogallo), 433n
 Jommelli Niccolò, 503n
 Kębłowski Janusz, 344n
 Kendrick Robert L., VII, XI, 166n, 170, 195, 198n, 200, 203n, 217, 218n, 219n, 221n, 222n, 225n, 261n, 265, 266n
 Kenyon Paul, 393n

- King A. Hyatt, 231n
 Kircher Athanasius, 414, 417, 420
 Kirk Douglas, 142n
 Kiser Fred, IX, 170
 Kite-Powell Jeffery T., 142n, 143n
 Kokole Metoda, XI, 369n, 370n, 371n
 Konfic Lucija, XI, XII
 Kostowski Jakub, 338n, 339n
 Kraus Eberhard, 132n
 Kubieniec Jakub, 19n
 Kurtzman Jeffrey, IX, 126n, 151n, 168n, 169n, 170, 200n, 304n
- La Rue Pierre de, 231n
 Ladewig James, 196n
 Lando Antonio (procuratore S. Marco), 183
 Lante Marcello (vescovo di Todi), 167
 Lappi Pietro, 103, 116n, 344
 Latuada Serviliano, 199n, 202
 Lauro Domenico, 41
 Ławicka Magda, 339n
 Leibfried Christoph, 395, 396
 Lemes Andrea, 345
 Leonardo da Vinci, 199, 202
 Leone da Perego (arcivescovo di Milano), 216
 Leopold Silke, 338n
 Lesure François, 420, 440, 441, 442, 443
 Levà Bentivoglio, 100
 Levi Stefano, 225n
 Lincoln Harry B., 343n, 347n
 Lindner Friedrich, 348
Lipsia (Leipzig), 387
 Litta Pompeo, 110n, 117n
 Lo Piccolo Filippo, 439
 Lodi Prassede Caterina, 268
 Lodovico Arnoldo fiammingo (organaro), 2
 Loewen Peter, 430n
 Lomazzo Filippo, 166
 Longatti Mario, 258n
Longiano (FC), 109
 Lorenzetti Stefano, 186n, 381n, 393n
Loreto (AN), 328, 331, 332
 Lotti Antonio, 456n
 Lovato Antonio, 41n, 42n, 184n, 506n
 Lovričić Nikola, 370n
Lucca, 269
 Ludovico da Pontremoli (OFM conv. e musico), 250, 251
- Luisetto Giovanni, 18n, 179n, 217n, 325n, 328
 Luisi Francesco, 381n
 Lukačić Ivan, 370
 Luppi Andrea, 19n, 30n, 32n, 135n, 139, 179n, 223n, 224n, 331n, 338n, 344n
 Lusignani Maria Elena, 326
 Lutero Martino, 338, 351
 Lyra Simon, 348
- Maddox Alan, XIV
 Madrucci Corona Maria, 219, 220
 Madruzzo (famiglia), 220
 Magni Francesco (Gardano), 264
 Magri (Macri) Paolo, 332
 Mai Groote Inga, 300n
 Malusi Lauro, 138
 Mandziuk Józef, 339n
 Manfré Giovanni, 456
 Mannelli Francesco, 28
 Manni Domenico Maria, 439
 Manzoli Erminia Catterina, 268
 Manzuoli Nicolò, 372, 373
 Marcello Benedetto, 456n, 472
 Marchi Lucia, 325n
 Marconi Anselmo, 28
 Marenzio Luca, 231n
 Margherita di Savoia (santa), 11
 Mari Licia, X-XI, 334
 Mariani Eliodoro, 120n
Mariano Comense (CO), 255
 Marinelli Giulio Cesare, 439, 441
 Marino Giambattista, 370, 384, 393
 Marsand Luigi Anselmo, 356, 357, 363
 Marshall Julian, 471
 Martini Giovanni Battista, V, XIII-XIV, 332, 429, 431, 436-438, 439, 443, 457, 458, 459, 461
 Martinotti Sergio, 32n, 185n, 254n, 334n
 Martinozzi Laura d'Este, 263
 Marzi Renata, 81n
 Masiero Walter, 1
 Massaino Tiburzio, 330
 Materassi Marco, 112n
 Mattei Stanislao, 80n, 356, 357, 358
 Matthias, 390
 Maupas Pietro Doimo (vescovo di Sebenico), 358
 Mayr Simone, 459n

- Meda (MB)*, 268
 Meli Ernesto, 302n
 Mencarelli Antonio, 440
 Mendel Arthur, 142n
 Mengoli Pietro, 417, 418, 419, 420
 Mersenne Marin, 420
 Merula Tarquinio, 41, 381, 382, 383, 387, 388, 389
 Merulo Claudio, 380
 Metastasio, 500
 Micheli Benedetto, 472
 Micheli Romano, 168, 182, 183, 267n
Milano, X, 146, 166, 195, 203, 216, 217, 218n, 225, 227, 228, 251, 254n, 256, 257, 259, 269, 297, 298, 327
 Miller William Henry, 232-233
 Minelli Angiolo Gabriele, 443
 Mischiati Oscar, 17n, 20n, 134n, 138, 145n, 166n, 169, 181n, 325n, 328, 332, 333n, 334n, 379n, 385n, 465, 496
Modena, 263
 Moderne Jaques, 369
 Mogavero Antonio, 305
 Mollisi Giorgio, 227n
 Mompellio Federico, 124n
 Moncada Luigi, 379
Mondovì (CN), 297
 Monizza Gerardo, 267n
Monselice (PD), 22n
 Monson Craig, 267n
Montagnana (PD), IX, 22n, 99, 106, 113, 181
 Montanari Gian Carlo, 110n
 Monterosso Raffaello, 168n, 170
 Monteverdi Claudio, 42n, 103, 105, 133, 135, 168
 Monteverdi Francesco, 41, 42
 Monti Evangelista, 302, 305, 334
Montona (Motovun), 374
 Morche Gunter, 259n
 Morelli Arnaldo, 12n, 138, 168n, 170
 Morelli Giorgio, 179n, 180n, 185n
 Morigia Paolo, 198, 199, 201, 203, 266
 Morini Battista, 257
 Morosini Giovanni Francesco (abate), 7
 Mortaro Antonio, X, XI, 100n, 101, 195-203, 217, 254n
 Morucci Valerio, 327n
 Morus Antonio, 330
 Moschetti Vincenzo, 356n
 Mosconi Anacleto, 203n, 216n, 217n
 Moser Hans Joachim, 121n
 Murray Russel, 327n
 Musotti Alessandro (vescovo di Imola), 121n
 Myers Herbert, 141n, 142n, 143n, 144n
 Nanni di Bartolo, 299
Napoli, 110, 111, 113n, 146
 Nardacci Federica, 123n, 230n, 306n
 Nardini Pietro, 360
 Nasco Jan, 329
 Natali Giuseppe, 356n
 Naumann Johann Gottlieb, 503n
 Negri Agnesina, 371, 372
 Negri Marcantonio, 168
 Negri Ottavio, 371, 372
 Negri Tranquillo, 372, 374, 375
 Negrizzolo Claudia, 1
 Nenning Johann, 391, 392
 Nicoletti Filippo, 112n
 Nielsen Riccardo, 459n
 Nigito Alexandra, 395n
 Nixon Howard M., 232n
Novara, 165, 225n
 Novello Vincent, 232
Novigrad, 358
 O' Regan Noel, 37
 Odoardi Giovanni, 326n
 Olivato Tito, X, 251n, 254n, 260n, 261n, 268n
 Olivero Agostino, 225n
 Olms Georg, 149n
 Orlandini Giuseppe Maria, 472
Osimo (AN), IX, 113, 114, 115, 328, 331
 Ossowski Mirosław, 340n
 Ottoboni Pietro (cardinale), 480, 500n
 Owens Jessie Ann, 4n, 5n, 6n, 37n, 134n, 138, 180n, 325
 Pacelli Asprilio, 350n
 Padoan Maurizio, V, VIII, 5n, 19n, 20n, 21n, 27n, 28n, 29n, 30n, 31n, 32n, 34n, 35n, 36n, 37n, 38n, 39n, 40n, 41n, 42n, 99n, 134n, 135n, 139, 166n, 179n, 180n, 223n, 224n, 254, 300n, 302n, 331n, 334, 338n, 344n

- Padova*, V, VII, VIII, IX, XI, XII, 1, 2, 3, 4, 6, 22n, 26, 40, 41, 83, 99, 101, 114, 165, 166, 179, 254, 255, 256, 297, 298, 299, 325n, 328, 331, 332, 333, 338, 339, 345, 347, 355, 358, 359, 361, 362, 395, 499
 Padovano Annibale, 395, 396
 Paganì Giovanni Battista, 179
 Pagano Roberto, 113n, 139
 Paganuzzi Enrico, 41n, 112n, 300n, 301n
Pago (Pag), 375
 Paisiello Giovanni, 503n
Palermo, 254n
 Palestrina Giovanni Pierluigi da, 99, 121n, 330, 331n, 343, 432, 433, 434, 443, 444
 Palisca Claude V., 418n
 Pallantieri Girolamo, XIV, 40n
 Pallavicino Benedetto, 100n
 Panerai Vincenzo, 429
 Panfilio (gerolamino e musico), 6
 Panigarola Arcangela, 219
 Paolucci Giuseppe, 86, 438, 443
 Parchich (Parčić) Girolamo, 374
 Parenti Luciano, 112n
Parma, XI, 30, 32, 227n
 Pasetto Giordano, 4
 Pasquini Ercole, 113
 Passadore Francesco, IX, 180n, 181n, 184n
 Passiglioni Giuseppe, 508
 Patrizi Francesco, 369
Pavia, 257, 358
 Pellegrini Luigi, 249n
 Penna Lorenzo, 439, 441
 Peperara Laura, 112n
 Percacio Giuseppe, XIV, 507, 508
 Peretti Felice, 326
 Perez Pompei Carla, 299n
 Perz Mirosław, XI
 Pessa Bonaventura, 254n
 Petrobelli Pierluigi, 4n, 17n, 37n, 138, 180n
 Petrucci Sante, 103n
 Pettinati (suonatore di violone), 509
 Philips Peter, 389
 Picchi Giovanni, 81, 85
 Picerli Silverio, 435
 Pierre Phalèse, 116
 Pietragrua Gasparo, 225n
 Pietribiasi Maddalena, 508n
 Pietro di Padova (compositore), 356, 357
 Pifferetta Sofonisba, 258, 266
 Pindaro, 461
 Pintado Giuseppe, 440
 Pio V (papa), 11, 326, 328
Piove di Sacco (PD), 180, 413
 Piperno Franco, 2n, 331n, 332
Pisa, 330
 Pisanello (Antonio di Puccio Pisano), 299
 Pitoni Giuseppe Ottavio, 116, 138, 183, 332n
 Poggiolini Roberto, 115, 121, 126, 128n, 129-130, 135
 Pol Nicolaus, 341n
Pola (Pula), XII, 374
 Polidoro Valerio, 20, 32
 Pongiluppi Lorenzo, 39n
 Pontoglio Onorio, 201n
 Porpora Nicolò, 472
 Porta Costanzo, IX, XI, XII, 36, 37, 83, 254n, 297, 309, 325-336, 339, 348-349, 351, 437, 461, 462
 Porta Giovanni, 471
 Porta Juan Mariano, 1
 Porta-Ferrari Carlo Antonio, 439, 440
 Portenari Angelo, 2
 Power Harold S., 444
 Praetorius Hieronymus, 348, 349
 Praetorius Michael, 39, 348, 349
 Predieri Luca Antonio, 472
 Prevost René, 306n
 Puccinelli Placido, 217n
 Puliti Gabriello, XII, 369-378

 Quaranta Elena, 2n, 6n
 Quaritch Bernard, 233

 Radicchi Patrizia, 5n, 21n, 139, 166n, 180n
 Radole Giuseppe, 369n
 Raffaele da Cremona (OFM conv.), 250
 Ragazzoni Ottavio, 181
Ragusa (Dubrovnik), 355, 357, 358, 362, 363, 364, 365
 Raha Vjekoslav, 365
 Rameau Jean Philippe, 436, 437, 458
 Ramella Carlo, 217n, 255n

- Rangoni (signori di Longiano), 109, 110
 Rangoni Machiavelli Luigi, 110n
 Ranuccio II d'Este, 263
 Rasi Francesco, 301
 Ratti Bartolomeo, 180, 334, 356
 Ravanello Oreste, 356, 357, 358, 365
Ravenna, IX, 114, 115, 165, 166, 169, 254n, 328, 331
 Raverii Alessandro, 182, 185, 186
 Re Benedetto, 267n
Reggio Emilia, IX, 114, 124, 229
 Reina Aloysio, 258
 Reina Gioseffo (vedi Reina Sisto)
 Reina Giovanna Ieronima, 258
 Reina Pietro Bernardino, 258
 Reina Sisto, X, 225n, 251-278
 Rezzonico Carlo (cardinale), 12
 Rhediger Thomas, 338
 Riccati Giordano, 359, 361
 Ricci Agostino, 356n
 Ricci Maurizio, 145n
 Richter Balthasar, 341
 Richter Wolfgang, 124n
 Riedlbauer Jörg, 112n, 138
 Righetti Antonio, 116, 181
 Rinaldi Giuseppe, 356n
 Rivolterra Pietro, 10n
 Rizzi Bernardino, 455
 Rocchi Antonio 2n, 440
 Roche Jerome, 104, 138, 195, 340n
 Roeder Michael Thomas, 360
 Rognini Luciano, 301n
 Rolla Carlo Francesco, 215, 225
 Rolla Giorgio, 225, 257, 264
Roma, 113n, 146, 328, 391, 465
 Romano Alessandro, 330
 Rore Cipriano de, 231n
 Rosa da Cairano Onorato, 440, 443
 Rosa da Lima (santa), 11
 Rossi Bartolomeo, 31
 Rossi Enrica, 249n
 Rostirolla Giancarlo, 121n, 133n, 138, 180n, 185n, 300n, 330n
 Rovetta Vido, 41n
 Rubiconi Grisostomo, 159n
 Rubino Bonaventura, 254n, 256
 Ruffa Girolamo, 442
 Ruffo Vincenzo, 309
 Ruini Cesarino, 138, 183n, 332n
 Russo Emilio, 384n
 Russo Paolo, 134n, 138, 166n, 169, 181n
 Rustico (martire), 298, 299n
 S. Martino d'Agliè Giovan Francesco (abate), 226n
 S. Martino d'Agliè Ottaviano (marchese), 226
 Sabbatini Luigi Antonio, 356, 443, 456n, 459
 Sacchi Giovanni Battista, 301
 Sacchi Giovenale, 361, 442
 Sadie Stanley, 138, 180n
 Sagredo Nicolò (procuratore S. Marco), 183
 Sala Mariella, 149n, 302n
 Salvato Fabio, 17
San Salvatore di Monferrato (AL), 297
Sanguinetto (VR), 358, 360
 Sanpietro Aluigi, 259, 261
 Sanseverino Antonio Maria, 505n, 509n
 Santoro Fabio Sebastiano, 439, 440
 Saraceno Giulio (vescovo di Pola), 374
 Saratelli Giacomo Giuseppe, 508
Saronno (VA), X, 249-273
 Sartori Antonio, IX, 18n, 37n, 80n, 81n, 137, 179n, 181n, 185n, 216n, 217n, 227, 228n, 325
 Sartori Claudio, 182, 481, 482
 Saviolo Pietro, 9n, 18n, 21n, 27n, 30n
 Scarlatti Alessandro, 492, 500, 501, 503
 Scattolin Pier Paolo, 113n, 139, 181n
 Schadeus Abraham, 348, 349
 Scheidt Samuel, 350
 Schlager Karlheinz, 182n, 440, 441, 442, 443
 Schmidl Carlo, 185, 465n, 481, 496
 Schmitt Rainer, 184n,
 Schneider Max, 185n
 Schnoebelen Anne, IX, 101n, 105n, 312n, 350n
 Schurr Walter, 434n, 499
 Schütz Heinrich, 350
 Scipione da Ferrara (OFM conv.), 250
 Sciuga Melita, 375n
 Scolari Giovanni Battista, 301
 Scorpione Domenico, 442
 Scott Allen, 337n, 341n, 348n, 349n, 350n

- Scotti Gianfranco, 258n
 Scotto di Carlo Nicole, 142
Sebenico (Šibenik), 369, 370, 374
 Seminati Santino, 159n
 Sempio Mariangela, 267n
 Seta Valerio, 111n
 Settala Enrico (arcivescovo di Milano),
 216, 217n
 Seydoux François, 388n
 Sigismondo da Venezia, 297n
 Silbiger Alexander, 385n
 Silvani Marino, 465
 Sisto V (papa), 326, 330
 Sitarz Andrzej, 19n
 Smith Candace, 268n
 Smither Howard E., 500n
 Sodi Manlio, 150n
 Soranzo Giovanni, 356n
 Soriano Francesco, 100n
 Spada Giovanni Battista, 112, 115,
 134, 135
Spalato (Split), 256, 357
 Späni Bernhard, 260, 270
Spello (PG), 465
 Sperindio Bertoldo, 395, 396
 Spinola Colonna Filippo Antonio, 482
 Spiriti Andrea, 249n
Spoleto (PG), 254n, 465
 Sponga Usper Gabriello, 369
 Sporacio Domenico M., 80n, 137
 Spreti Vittorio, 110n, 226n
 Springer Hermann, 185n
 Stancovich Pietro, 371n, 372n
Stari Grad, 357
 Stark James, 416n
 Stefano (santo), 130
 Stein Nikolaus, 116, 124n
 Stella Bartolomeo, 356n
 Stella Domenico, 137
 Stella Giuseppe Maria, 442, 439
 Stella Michele, 81
 Stipčević Ennio, XII, 370n
 Strappati Tarcisio, 115n, 137
 Stratico Antonio, 358
 Stratico Giovanni Battista, 358
 Stratico Giovanni Domenico, 358
 Stratico Giuseppe Michele, XII, 355,
 358-362, 366
 Stratico Simone, 358
 Strinati Claudio, 456n, 500n
 Sulzer Johann, 234n
 Sweelinck Jan Pieterszoon, 382, 383,
 389, 390, 391, 392, 393
 Szpadrowska Svampa Maria, 133n
 Taddeo da Zagarolo (OFM conv. e
 musico), 325n
 Tagliavini Luigi Ferdinando, 496
 Tamburini Luciano, 226n
 Tampieri Domenico, 134n, 138
 Tarditi Orazio, 223-224, 227n
 Tartini Giuseppe, XII, 356, 357, 358,
 359, 360, 361, 362, 456n, 457, 462,
 512
 Tartini Niccolò, 12
 Taverna Bianca Ludovica, 219n
 Taverna Rocco, 251n
 Tebaldini Giovanni, 137, 356n
 Temperley Nicholas, 231n
 Tettamanzi Fabricio, 439, 442
 Tevo Zaccaria, XIII, 413-427, 438, 442,
 455, 456
 Thierry Roberto de, 254n
 Tibaldi Rodobaldo, 300n, 304n
 Tiepolo Jacopo (doge), 79
 Tigrini Orazio, 150
 Tini Simone, 195
 Torelli Daniele, VIII, X, 123n, 182n,
 201n, 223n, 224n, 227n, 230n, 254,
 255n, 306n
Torino, 226, 465
 Torre Carlo, 199, 217n
 Torriana Rosa Antonia, 269
 Toscano Nicolò, 4
 Tosi Piefrancesco, 142, 509, 510, 511,
 512
 Trabattone Bartolomeo, 257
 Trabattone Egidio, 255, 257, 259
 Trentini Francesco, 2n, 6n
 Trevisan Gianpaolo, 299n
Treviso, 2, 6, 10, 101, 345, 413
 Triacca Achille Maria, 150n
Trieste, 217n
 Tuksar Stanislav, XI, XII
 Turrini Giuseppe, 137
 Toscano Fausto, 469, 471, 473, 474,
 477, 497
 Toscano Francesca, 497
 Tyrrel John, 180n
 Urbano III (papa), 196n
Urbino, 328, 465

- Urio Francesco Antonio, XIV, 254n, 465-497
 Usper Francesco, 39

 Valentini Giovanni, 100
 Valeriani (violoncellista), 508
 Valier Massimo (capitano), 22n
 Vallara Francesco Maria, 439, 441
 Valle Giovanni, 3
 Vallotti Francesco Antonio, V, XIII-XIV, 12, 356, 358, 362, 429, 431-436, 438, 443, 455-464, 505
 Vandini Antonio, 12, 512
 Vannarelli Francesco, 356n
 Vanzoglio Agostino, 254, 255, 256, 257
 Vecchi Giuseppe, 113n, 115n, 132n, 137, 138, 150n, 341n
 Vecchi Orazio, 231n, 232n
 Vecchiato Francesco, 22n
 Vedovato Giuseppe, 299n
 Vellutini Claudio, 325n
 Venezia, VIII, IX, XI, 1, 6, 28, 29, 30, 40, 42, 79, 81, 83, 84, 104, 114, 133, 135, 146, 166, 179, 180, 183, 339, 346, 465
 Vercelli, 254n, 297, 298
 Verdi Giuseppe, 455n, 456
 Verona, X, 2, 29, 297, 298, 299, 302
 Vesling Johann, 414, 415, 416, 417, 420
 Vespa Girolamo, 83, 327
 Vicenza, 101, 345
 Vienna (*Wien*), 389, 390
 Vimercate (*MB*), 269
 Vincenti Alessandro, 104, 166, 379, 380, 385, 386, 387
 Vincenti Giacomo, 380
 Vincenzo (agostiniano e musico), 3
 Vitarini Francesco, 439, 440
 Vitruvio Marco, 417

 Vizzamano Giorgio (capitano e podestà), 182
 Volontieri Enrico, 327n

 Wadding Luke, 327
 Walter Rudolf, 379n
 Wardhaugh Benjamin, 418n
 Warren Thomas, 231, 232n
 Wąs Gabriela, 338n
 Węgrzyn-Klisowska Walentyna, 339n
 White Harry, 41n, 300n
 Wiel Taddeo, 508n
 Wielakker Gerhard, 168n, 170
 Wiermann Barbara, 337n, 341n, 346n, 350n
 Wilk Piotr, 19n
 Willaert Adriano, 332
 Wolf Johannes, 185
 Wolfflein Werner, 185n
 Woodfield Denis, 233n
 Würtzburg, 391

 Zaccaria Rita, 115n, 137
 Zaccaria Vittore Sante, 458n
 Zacchè Gilberto, 228n
 Zaconi Lodovico, 143-144, 146, 462
 Žáčková Rossi Michaela, XI, 457n, 458n
 Zagabria (*Zagreb*), 370n, 371n
 Zalamella Pandolfo, 332
 Zapata Maurizio, 439
 Zara (*Zadar*), XII, 180, 356, 358
 Zarlino Gioseffo, 147, 149, 151n, 157, 158, 159, 435
 Ziino Agostino, 35n, 477, 478, 479, 497
 Ziliotto Baccio, 371n, 374n, 460, 462
 Zoppelli Luca, 260n
 Zucchino Gregorio, 350n
 Zulatti Giovanni Francesco, 457, 458

INDICE GENERALE

| | |
|---|-----|
| Presentazione (LUCIANO BERTAZZO) | v |
| Introduzione (MAURIZIO PADOAN) | vii |
| | |
| DAVID BRYANT, <i>Le pratiche della musica nelle chiese monastiche e parrocchiali di Padova (secc. XVI-XVIII). Primo bilancio di una ricerca in corso</i> | 1 |
| MAURIZIO PADOAN, <i>La musica al Santo di Padova (1580-1650). Dinamiche finanziarie, organici e complete quaresimali</i> | 17 |
| JONATHAN GLIXON, <i>Reconstructing the Musical Establishment of Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venice</i> | 79 |
| ANNE SCHNOEBELEN, <i>New Trends in Masses by Three Paduan Composers from the Early 17th Century</i> | 99 |
| MICHELANGELO GABBRIELLI, <i>Giulio Belli. Cenni sulla vita e sulle opere. Nuovi contributi</i> | 109 |
| JEFFREY KURTZMAN, <i>Vocal Ranges, Cleffing and Transposition in the Sacred Music of Giulio Belli</i> | 141 |
| FRED KISER, <i>Giovanni Ghizzolo: Performance Issues Relating to the 1619 Messa, salmi, Lettanie della B.V., falsi bordoni et Gloria Patri concertati, Op. 15</i> | 165 |
| FRANCESCO PASSADORE, <i>Note bio-bibliografiche su Alvise Balbi «non secundus inter compositores musices»</i> | 179 |
| CHRISTINE GETZ, <i>Dal profano al sacro: una raccolta per San Francesco Grande a Milano</i> | 195 |
| DANIELE TORELLI, <i>Un compositore francescano milanese tra conventi padani e fortuna d'Oltrematica: le opere di Giovanni Battista Cesati</i> | 215 |
| TITO OLIVATO, <i>La musica nel convento di Saronno nei secoli XVI e XVII e il suo maggiore interprete: fra Sisto Reina</i> | 249 |
| LICIA MARI, <i>Valerio Bona 'Prefetto della musica' nel Convento di San Fermo Maggiore a Verona (ca 1614-post 1619)</i> | 297 |
| ROBERT L. KENDRICK, <i>La musica per la Settimana Santa di Costanzo Porta</i> | 325 |
| TOMASZ JEZ, <i>La ricezione della musica dei compositori attivi al Santo di Padova nella Breslavia protestante del primo barocco</i> | 337 |

| | |
|--|-----|
| STANISLAV TUKSAR - LUCIJA KONFIĆ, <i>Music Connections of Antoniana with the Eastern Adriatic Coast</i> | 355 |
| ENNIO STIPČEVIĆ, <i>Il compositore e le sue scelte poetiche: il caso di fra Gabriello Puliti e i suoi poeti istriani</i> | 369 |
| LUIGI COLLARILE, <i>La memoria del modello. Riguardo alle 'citazioni' nell'Annale di G.B. Fasolo (1645)</i> | 379 |
| STEWART CARTER, <i>From the Singer's Voice to the Listener's Ear: Zaccaria Tevo and the «Science» Of Music</i> | 413 |
| GREGORY BARNETT, <i>Vallotti, Martini, and the Golden Age of Modal Polyphony</i> | 429 |
| PIERO GARGIULO, <i>Francescantonio Vallotti. Una prima ricognizione sulla sua figura attraverso i trattati del XVII e XVIII secolo</i> | 455 |
| IVANO BETTIN, <i>Francesco Antonio Urio. Catalogo tematico delle opere</i> | 465 |
| ALAN MADDOX, <i>Francesco Antonio Calegari's Passion Recitatives, Padua, 1718</i> | 499 |
| | |
| Indice dei nomi | 515 |

COLLANA «CENTRO STUDI ANTONIANI»

1. AA.VV., *S. Antonio di Padova fra storia e pietà. Colloquio interdisciplinare su «il fenomeno antoniano»*, 1977, pp. 528.
2. AA.VV., *I volti antichi e attuali del Santo di Padova. Colloquio interdisciplinare su «l'immagine di s. Antonio»*, 1980, pp. 608.
3. GIULIO CATTIN (a cura), *Francescantonio Vallotti nel II Centenario dalla morte (1780-1980). Biografia, catalogo tematico delle opere e contributi critici*, 1981, pp. 468.
4. VIRGILIO MENEGHELLI - ANTONINO POPPI (a cura), *Ricognizione del corpo di s. Antonio di Padova. Studi storici e medico-antropologici*, 1981, pp. 328. Esaurito
5. ANTONINO POPPI (a cura), *Le fonti e la teologia dei sermoni antoniani*, 1982, pp. 860. Esaurito
6. ROBERTO DA LECCE, *Quaresimale padovano 1455*. Edizione critica a cura di ORIANA VISANI, 1983, pp. 312.
7. PIETRO SCAPIN (a cura), *Memoria del sacro e tradizione orale*, 1984, pp. 440.
8. PAOLO GIURIATI - CARLO PRANDI (a cura), *Quadri concettuali nello studio della religione popolare*, 1985, pp. 248.
9. CLETO CORRAIN - ANGELICO POPPI (a cura), *Ricognizione del corpo del beato Luca Belludi. Studi storici e medico-antropologici*, 1986, pp. 248.
10. VITO TERRIBILE WIEL MARIN (a cura), *La ricognizione del corpo di s. Antonio (1981). Nuove acquisizioni*, 1986, pp. 60.
11. AA.VV., *L'Istituto teologico S. Antonio Dottore. Cinquant'anni di storia (Padova 1938-1988)*, 1989, pp. 416.
12. ANTONINO POPPI, *La filosofia nello Studio francescano del Santo a Padova*, 1989, pp. 282.
13. MARY MARAGNO (a cura), *Il pellegrinaggio nella formazione dell'Europa. Aspetti culturali e religiosi*, prefazione del card. PAUL POUPARD, Padova-Bologna-Bruxelles, Centro Studi Antoniani-Promeuropa, 1990, pp. 238, tavv. Esaurito
14. VERGILIO GAMBOSO (a cura), *Le «Memorie» (1751-91) di Francescoantonio Pigna*, 1991, pp. 298, tavv.
15. ANTONINO POPPI, *Cremonini, Galilei e gli inquisitori del Santo a Padova*, 1993, pp. 128, tavv.
16. AA.VV., *Predicazione francescana e società veneta nel Quattrocento: committenza, ascolto, ricezione*, 1995, pp. 270, tavv.
17. JOLANDA DALLA VECCHIA, *L'organizzazione della Cappella Musicale Antoniana di Padova nel Settecento*, 1995, pp. 187.
18. AGOSTINHO FIGUEIREDO FRIAS, *Lettura ermeneutica dei «Sermones» di sant'Antonio di Padova. Introduzione alle radici culturali del pensiero antoniano*, 1995, pp. 193.
19. LEONARDO FRASSON - LAURA GAFFURI - CECILIA PASSARIN (a cura), *In nome di Antonio: la «Miscellanea» del Codice del Tesoro (XIII in.) della Biblioteca Antoniana di Padova*, 1996, pp. 250.
20. MARGARET BINOTTO (a cura), *Ritratti per un Santo*, 1995, pp. 100, tavv.

21. GIOVANNI LUISETTO, *P. Bernardino Rizzi, «Il possente frate»*, 1995, pp. 384, tavv.
22. ROBERTO PACIOCCO, «*Sublimia Negotia*». *Le canonizzazioni dei santi nella curia papale e il nuovo Ordine dei frati Minori*, 1996, pp. 220, tavv.
23. ANDREA CALORE, *Contributi donatelliani*, 1996, pp. 61, tavv.
24. ANTONINO POPPI, *Studi sull'etica della prima Scuola Francescana*, 1996, pp. 196.
25. LUCIANO BERTAZZO (a cura), «*Vite*» e vita di Antonio di Padova. *Atti del Convegno internazionale sulla agiografia antoniana (Padova 29 maggio - 1 giugno 1995)*, 1997, pp. VII-398, tavv.
26. GUIDO RAVAGLIA (a cura), *Antonio uomo evangelico. Convegno di studi nell'VIII Centenario della nascita e nel 50° di proclamazione a Dottore della Chiesa (Bologna, 22-23 febbraio 1996)*, 1997, pp. 240.
27. FELICE ACCROCCA, *Francesco e le sue immagini. Momenti della evoluzione della coscienza storica dei frati Minori (secc. XIII-XVI)*, postfazione di J. DALARUN, 1997, pp. 268.
28. SILVANO BRACCI (a cura), *San Giacomo della Marca nell'Europa del '400. Atti del Convegno internazionale di studi (Monteprandone, 7-10 settembre 1994)*, 1997, pp. 512.
29. LUCIA BOSCOLO - MADDALENA PIETRIBIASI (a cura), *La Cappella musicale antoniana di Padova nel secolo XVIII. Delibere della Veneranda Arca*, 1997, pp. 520.
30. SILVANO BRACCI (a cura), *Marco da Montegallo (1425-1496). Il tempo, la vita, le opere. Atti del Convegno, (Ascoli Piceno 12 ottobre 1996, Montegallo 23 agosto 1997)*, 1999, pp. 286, tavv.
31. ISIDORO LIBERALE GATTI, *S. Francesco di Treviso, una presenza minoritica nella Marca Trevigiana*, 2000, pp. 428, tavv.
32. LJUDEVIT ANTON MARAČIĆ, *Ponti sull'Adriatico. Le Province di San'Antonio e di San Girolamo dell'Ordine dei Frati Minori Conventuali attraverso i secoli*, 2007, pp. 124.
33. ODORICO DA PORDENONE OMIN., *Libro delle nuove e strane e meravigliose cose. Volgarizzamento italiano del secolo XIV dell'Itinerarium di Odorico da Pordenone*. Edizione critica a cura di ALVISE ANDREOSE, 2000, pp. 247.
34. GIOVANNI LUISETTO, *Francesco d'Assisi. Natura e grazia*, 2005, pp. 263.
35. LAURA GAFFURI - RICCARDO QUINTO (a cura), *Predicazione e società nel Medioevo/ Preaching and society in the Middle Ages. Atti/ Proceedings of the XII Medieval Sermon Studies Symposium, 14-18 luglio 2000*, 2002, pp. 454.
36. LUCA BAGGIO - MICHELA BENETAZZO (a cura), *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento, Atti del Convegno internazionale di studi, (Padova 24-26 maggio 2001)*, 2003, pp. 458, tavv.
37. ANTONINO POPPI, *Presenza dei francescani conventuali nel Collegio dei Teologi dell'Università di Padova. Appunti d'Archivio (1510-1806)*, 2003, pp. 222.
38. ISIDORO LIBERALE GATTI, *Pietro Riario da Savona, francescano cardinale vescovo di Treviso (1445-1474). Profilo storico*, 2003, pp. 269, tavv.

39. MARTINA PANTAROTTO, *La biblioteca manoscritta del convento di San Francesco Grande di Padova*, 2003, pp. 260.
40. MARIA TERESA DOLSO, *La Chronica XXIV Generalium. Il difficile percorso dell'unità nella storia francescana*, 2003, pp. 414.
41. ANDREA TILATTI, *Odorico da Pordenone. Vita e Miracula*, 2004, pp. 188, tavv.
- 42/2. ANTONINO POPPI, *Storia della Provincia Patavina di Sant'Antonio dei frati Minori Conventuali (1952-1979)*, 2008, pp. 493.
43. LUCIANO BERTAZZO - GIOVANNA BALDISSIN MOLLI (a cura), *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Quattrocento. Atti del Convegno internazionale di studi, (Padova 25-26 Settembre 2009)*, 2010, pp. 387, tavv.
44. LUCIANO BERTAZZO - DONATO GALLO - RAIMONDO MICHETTI - ANDREA TILATTI (a cura), *Arbor Ramosa. Studi per Antonio Rigotti da allievi amici colleghi*, 2011, pp. 736, tavv.
45. LUCIANO BERTAZZO - GIUSEPPE CASSIO (a cura), *Dai Protomartiri francescani a sant'Antonio di Padova. Atti della Giornata Internazionale di Studi. (Terni, 11 giugno 2010)*, 2011, pp. 228, tavv.
46. GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, *Erasmus da Narni, Gattamelata, e Donatello. Storia di una statua equestre. Con l'edizione dell'inventario dei beni di Giovanni Antonio Gattamelata (1467) a cura di GIULIA FOLADORE*, 2011, pp. 251, tavv.
47. DIEGO CICCARELLI (a cura), *Francescanesimo e cultura nella provincia di Trapani. Atti del convegno di studio. (Trapani - Alcamo, 19-21 novembre 2009)*, 2011, pp. 394, tavv.
48. LUCA BAGGIO - LUCIANO BERTAZZO (a cura), *Padova 1310: percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della Basilica di Sant'Antonio*, 2012, pp. 249, tavv.
49. MICHAEL J.P. ROBSON, *The Greyfriars of England (1224-1539). Collected Papers*, 2012, pp. XIV, 400.
50. EMANUELE FONTANA, *Frati, libri e insegnamento nella Provincia minoritica di Sant'Antonio (secoli XIII-XIV)*, 2012, pp. 390, tavv.
51. GIOVANNI ANGELI, *Lettere del Sant'Ufficio di Roma all'Inquisizione di Padova (1567-1660). Con nuovi documenti sulla carcerazione padovana di Tommaso Campanella in appendice (1594)*, a cura di ANTONINO POPPI, presentazione di STEFANIA MALAVASI, 2013, pp. XX, 172, tavv.
52. ELISABETTA FRANCESCUTTI (a cura) *Crocifissi lignei a Venezia e nei territori della Serenissima. 1350-1500 modelli di diffusione restauro. Atti del convegno internazionale*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 18 maggio 2012, 2013, pp. 172, tavv.
53. FELICE ACCROCCA, *L'identità complessa. Percorsi francescani fra Due e Trecento*, 2014, pp. XVI, 342.
54. STEFANIA MALAVASI (a cura), *A tavola nel convento del Santo (Padova, 1829-1834). Il ms. 9 dell'Archivio della Provincia di Sant'Antonio dei Francescani conventuali*, 2014, pp. XLVIII, 81.
55. ALBERTO COLZANI - ANDREA LUPPI - MAURIZIO PADOAN (a cura), *Barocco padano e musicisti francescani. L'apporto dei maestri conventuali. Atti del XVI Convegno internazionale sul barocco padano (secoli XVII-XVIII) Padova 1-3 luglio 2013*, 2014, pp. XVI, 528, tavv.

FONTI E STUDI FRANCESCANI

- I. GUSTAVO PARISCIANI OFMConv. (a cura), *Regesta Ordinis Fratrum Minorum Conventualium - 1 (1488-1494)*, 1989, pp. CVII-568.
- II. GIUSEPPE PLESSI (direzione), *Guida alla documentazione francescana in Emilia-Romagna. I. Romagna*, 1989, pp. XXIV-498.
- III. SILVESTRO NESSI (a cura), *Inventario e registi dell'archivio del Sacro Convento d'Assisi*, 1991, pp. LIV-372.
- IV. GIUSEPPE PLESSI (direzione), *Guida alla documentazione francescana in Emilia-Romagna. II. Parma e Piacenza*, 1994, pp. XVIII-584.
- V. ATTILIO BARTOLI LANGELI (a cura), *Le carte duecentesche del Sacro Convento d'Assisi (Istrumenti, 1168-1300)*, 1997, pp. XCII-516.
- VI. GIOVANNI LUISETTO - ORIANA VISANI (a cura), *Incipitario dei manoscritti della Biblioteca Antoniana di Padova*, 1996, pp. XXXI-434.
- VII. GUSTAVO PARISCIANI OFMConv. (a cura), *Regesta Ordinis Fratrum Minorum Conventualium - 2 (1504-1506)*, 1998, pp. CXL-262.
- VIII. FAUSTO TUSCANO - FRANCESCA TUSCANO (a cura), *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca del Sacro Convento di S. Francesco di Assisi. Fondo del Maestro di Cappella*, 1999, pp. XXII-988.
- IX. GINO BADINI (a cura), *Guida alla documentazione francescana in Emilia-Romagna. III. Ferrara, Modena, Reggio-Emilia*, 1999, pp. XVIII-452.
- X. SILVESTRO NESSI (a cura), *La Chiesa e il Convento di S. Francesco a Montefalco. Cronologia documentaria*, 2002, pp. XXVIII-174.
- XI. MARCO FORLIVESI, *Scotistarum princeps. Bartolomeo Mastri (1602-1673) e il suo tempo*, 2002, pp. 514.
- XII. GINO BADINI (a cura), *Guida alla documentazione francescana in Emilia-Romagna. IV. Bologna*, 2003, pp. XXIV-489.
- XIII. ISIDORO LIBERALE GATTI, *I Frati Minori Conventuali tra giurisdizionalismo e rivoluzione. Il P. Federico Lauro Barbarigo ministro generale dell'Ordine (1718-1801)*, 2006, voll. I-II, pp. XXVIII-1028.
- XIV. CARLO BOTTERO, *I Conventuali Riformati italiani (1557-1670). Vol. 1. Vicende storiche; Vol. II. Insediamenti e appendici*, 2008, pp. 890 compl.
- XV. ISIDORO LIBERALE GATTI, *Clemente XIV Ganganelli (1705-1774): profilo di un francescano e di un papa*, 2 volumi. Vol. I: *Lorenzo Ganganelli: l'uomo, il francescano, il teologo, il cardinale*, 2012, pp. XIII-1101, [6] carte di tav., ill.; Vol. II in preparazione.
- XVI. ROBERTO PACIOCCO, *Frati Minori e privilegi papali tra Due e Trecento. Con l'edizione del Liber privilegiorum della Biblioteca Antoniana di Padova (cod. 49). Nota codicologica e paleografica di Carlo Tedeschi*, 2013, pp. XIV-274, [4] carte di tav.



Finito di stampare nel mese di settembre 2014
dallo Stabilimento Tipografico «Pliniana»
Viale F. Nardi, 12 – 06016 Selci-Lama (PG)
st.pliniana@libero.it

