

CENTRO STUDI ANTONIANI

CSA

62



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

Barocco Padano 9

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

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

Padova 1-3 luglio 2016

a cura di

ALBERTO COLZANI - ANDREA LUPPI - MAURIZIO PADOAN

PADOVA
CENTRO STUDI ANTONIANI
2018

Convegno internazionale sul barocco padano <17. ; 2016 ; Padova>

Barocco Padano 9. : Barocco padano e musicisti francescani, II : l'apporto dei Maestri Conventuali : atti del 17. Convegno internazionale sul barocco padano (secoli 17.-18.), Padova, Basilica del Santo, 1-3 luglio 2016 / a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan. – Padova : Centro Studi Antoniani, 2018. – XII, 646 p., 1 carta di tav. ; 24 cm.

(Centro Studi Antoniani ; 62)

(Contributi musicologici del Centro ricerche dell'A.M.I.S. - Como ; 21)

ISBN 978-88-95908-10-6

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

1 : Musica sacra - Veneto - Sec. 17.-18 - Congressi - 2016

781.712 – Ed. 20.

Con il patrocinio della Società Italiana di Musicologia

ISBN 978-88-95908-10-6

© 2018 Associazione Centro Studi Antoniani

Piazza del Santo, 11 – I. 35123 Padova

email: info@centrostudiantoniani.it

www.centrostudiantoniani.it

© 2018 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.

INTRODUZIONE

Questo volume raccoglie gli Atti del convegno internazionale promosso nel contesto della basilica di Sant'Antonio di Padova dall'A.M.I.S. di Como nel luglio 2016. Un'iniziativa che deve molto alla profonda sensibilità ed al vivo interesse dimostrati da padre Ludovico Bertazzo (curatore della Collana Corpus Musicum Franciscanum) e da padre Luciano Bertazzo (direttore del Centro Studi Antoniani).

Il volume – dedicato, come quello precedente (*Barocco Padano 8*) ai musicisti Francescani Conventuali – nonostante la forte polarizzazione del tema prescelto si iscrive a pieno titolo nel progetto di ricerca pluriennale elaborato dall'associazione comasca alla fine degli anni Novanta del secolo scorso. In effetti, come ho osservato nella nota introduttiva a *Barocco Padano 8*, ritengo che l'apporto dei Conventuali non vada colto per sottrazione, ma attraverso una assunzione intesa a individuare 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. La loro attiva presenza riesce in tanto pervasiva, in quanto proiettata in diverse direzioni. Una disposizione, questa, che rimanda non solo all'ampio e vario quadro istituzionale in cui essi operano (si pensi alle cappelle), sì anche agli ambiti musicali *sensu stricto*, ove il loro contributo di compositori e teorici si pone come rilevante. I campi di indagine risultano quindi innumerevoli.

In questa complessa trama, si colloca lo studio di Maurizio Padoan sul calendario liturgico antoniano nel lungo periodo (1565-1679) che apre la serie dei contributi. Tale studio, in particolare, rileva quanto ampio fosse nella basilica padovana lo spazio riservato alla musica ed in particolare ai concerti con voci e strumenti. Al di là delle numerose ricorrenze antoniane e francescane che delineano l'identità della cappella, il raffronto tra le scelte operate al Santo e quelle effettuate in quattro importanti chiese del Nord Italia, San Marco (Venezia), Santa Maria Maggiore (Bergamo), San Petronio (Bologna) e Santa Maria della Steccata (Parma), dimostra come l'istituzione antoniana si ponga in sintonia con gli indirizzi più innovativi proposti nel barocco padano.

Di taglio decisamente diverso appare la rigorosa ricognizione archivistica di David Bryant che assume come punto di riferimento fondamentale la chiesa di San Francesco a Treviso. I dati raccolti interessano vari aspetti delle attività musicali promosse in questa realtà nei secoli XVI e XVII: dalla presenza di organici e repertori interni all'impiego

di elementi 'esterni' ingaggiati in occasione delle festività principali, ai soggiorni dei musicisti dell'Ordine presso il convento di San Francesco. Quest'ultimo versante rivela una serie di indicazioni che consente di fare luce sui frequenti spostamenti, tra una sede e l'altra, di tali musicisti. Sulla scorta di siffatta mobilità, con felice intuizione, Bryant avanza l'ipotesi di un'indagine ad ampio raggio estesa ai conventi trevigiani e ad altre comunità francescane, nella convinzione che nell'ampio scenario individuato emerga un «quadro della circolazione di musicisti, saperi e forse anche repertori notevolmente espanso rispetto a quanto finora immaginato».

Sotto il segno di un notevole impegno archivistico si muove pure Emanuela Lagnier che ripercorre la presenza francescana in Valle d'Aosta nei secoli XVII e XVIII. Nonostante la frammentarietà delle fonti, lo studio attesta il ruolo centrale esercitato dai Conventuali nella storia delle cappelle aostane. Il loro apporto, lungi dal risolversi nelle attività musicali promosse in San Francesco, ha campo di esprimersi nella Collegiata di Sant'Orso e nella Cattedrale. Anche in virtù di questa collaborazione con realtà di indiscutibile rilievo, i Francescani acquisiscono una posizione dominante nella città.

Nondimeno l'impegno dei musicisti francescani non è circoscrivibile all'Italia Settentrionale, ma giunge ad interessare anche i paesi d'oltralpe contribuendo in misura ragguardevole all'irradiarsi della civiltà padana in tutto il continente. Un fenomeno che le indagini proposte negli Atti precedenti da diversi studiosi (Miroslaw Perz, Michaela Žáčková Rossi, Metoda Kokole, Stanislav Tuksar, Tomasz Jeż, Lucija Konfic e Ennio Stipčević) hanno consentito di cogliere nelle sue ampie proporzioni. In questo orizzonte si pone l'intervento di Katarzyna Spurgjasz, *La seconda pratica francescana come l'avanguardia della controriforma in Slesia*, che rileva la parte attiva assunta dai Francescani nel processo di ricattolicizzazione della Slesia. In particolare, nelle missioni promosse dai Conventuali, la musica era chiamata a svolgere una funzione decisiva nell'evangelizzazione. La collezione di Namslavia, ove compaiono numerosi compositori Francescani con opere ascrivibili alla 'seconda pratica', ne è un'importante testimonianza.

Quale sia stato l'apporto dei Conventuali sin dai primi anni della riforma cattolica è accertato dallo studio di Jeffrey Kurtzman su *Li dilettevoli Magnificat* (1583) di Orazio Colombani. La raccolta che si colloca in anni di transizione – dalle ultime decadi del Cinquecento al primo Seicento – rivela orientamenti «che anticipano sviluppi la cui frequenza appare più rilevante dopo il volgere del secolo». Conseguentemente la musica finisce con l'assumere una valenza spettacolare, eludendo il severo disciplinamento post-tridentino in nome di istanze che presagiscono concezioni estetiche legate alla sensibilità barocca. È probabile – a mio avviso – che questa singolare attitudine abbia indotto i presidenti dell'ARCA ad ingaggiare nel 1592 il Colombani come maestro in una cappella, qual era quella del Santo, ove la magnificenza della polioralità vocale-strumentale aveva avuto campo di affermarsi da tempo.

Ad altra temperie, ma accomunato al Colombani da un'importante esperienza antoniana, appartiene Giulio Belli. Michelangelo Gabbrielli amplia l'angolazione adottata nel precedente saggio sullo stesso autore, riportato in *Barocco Padano 8 (Giulio Belli. Cenni sulla vita e sulle opere. Nuovi contributi)*, con un'articolata e ponderosa analisi dell'intero *corpus* delle sue messe. L'analisi evidenzia come il musicista longianese, pur sospeso tra tradizione e modernità, sia portato a esplorare nuove soluzioni stilistiche soprattutto con riferimento al ritmo. La *Missa «Brevis»* è un chiaro esempio di una scrittura, «a note nere», innovativa. Degna di nota è pure l'attenzione alla resa 'affettiva' della parola, accompagnata da una costante ricerca coloristica.

Nella vicenda della cappella antoniana delle prime decadi del '600 si distingue pure Giovanni Ghizzolo che, sulla scorta delle indagini di Robert L. Kendrick, va considerato uno dei musicisti più interessanti di una fase evolutiva (1610-1630) caratterizzata da continua e febbrile sperimentazione di modelli stilistici. L'intervento di Marina Toffetti, volto a mettere a confronto le due edizioni dei *Concerti all'uso moderno* (Milano, 1611 - Venezia, 1623) del compositore Conventuale, conferma le conclusioni dello studioso statunitense. Il raffronto infatti mette in luce come il processo creativo, sotteso alle numerose varianti tra le due stampe, sia soggetto ad un'evoluzione che da una scrittura piuttosto retrospettiva giunge ad esiti innovativi propri dello stile monodico più aggiornato.

Su questo crinale oltremodo variegato e mosso si colloca anche il Minore Osservante Lodovico Viadana (l'unica figura non Conventuale considerata in questi Atti) cui va riconosciuta una fortuna editoriale e storiografica ragguardevole. Luigi Collarile, nella sua puntuale ricognizione analitica sulle edizioni musicali perdute del Francescano, osserva che tale dispersione assume carattere paradigmatico nel contesto della produzione europea della prima età moderna. Benché non generalizzabile, il caso Viadana offre «una sintomatica rappresentazione delle questioni che questo campo d'indagine solleva» a livello sia metodologico, sia storiografico.

Un altro intervento polarizzato sul tema dell'editoria, sia pure da angolazione affatto diversa, viene proposto da Christine Getz. La studiosa statunitense, che si è segnalata da tempo per importanti contributi sulla musica sacra a Milano, si sofferma sull'attività dello stampatore Filippo Lomazzo il quale – sia congiuntamente agli eredi di Simone Tini sia in proprio – pubblicò tra il 1602 e il 1630 circa novanta libri di musica. Nella sua sfera di influenza, che si estendeva a numerosi compositori, figurano maestri ed organisti di San Francesco Grande a Milano. Non sorprende quindi che, fra il 1613 e il 1625, egli abbia pubblicato sei raccolte composte da Giovanni Antonio Cangiasi, Giovanni Ghizzolo e Francesco Bellazzi, tutti legati all'importante istituzione francescana milanese. Nondimeno, il coinvolgimento da parte del Lomazzo di questi musicisti conventuali sottende una serie di contatti non occasionali che solo nuove indagini potranno mettere in luce.

Sulle tracce di Claudio Cocchi, un compositore genovese ignorato dalla storiografia musicale, si pone invece Daniele Torelli cui va riconosciuto il merito di avere rivendicato da tempo le ragioni di orientamenti metodologici che rimandano in modo esplicito alla microstoria. Una scelta di campo che richiama quella operata nel precedente convegno, ove lo studioso aveva disvelato una figura, qual è quella di Giovanni Battista Cesati, del tutto sconosciuta anche agli specialisti. Cocchi, diversamente dal Cesati, rivela prospettive sorprendenti in considerazione sia della proiezione internazionale della sua carriera, sia della produzione pervenuta. Nel suo vario peregrinare (in Italia, Germania e Francia), s'impone l'esercizio di un magistero musicale di prestigio come quello in San Francesco Grande a Milano, una delle chiese (e dei conventi) dell'Ordine di più ampie proporzioni. Di questo approdo è testimone l'ultima opera a stampa giunta fino ai nostri giorni; una raccolta per poche voci e due violini «intrigante» dal punto di vista stilistico.

La prospettiva prescelta da Daniele Torelli viene proposta – almeno per certi versi – da Michele Cinquina nella sua ricerca sulla biografia e l'opera di Gaetano de Stefanis, compositore pressoché ignoto se non fosse per due articoli pubblicati nel 1982 e nel 1992 da Ennio Stipčević. Nato a Chieti intorno alla seconda metà del XVII secolo, è uno dei tanti 'casi' che confermano l'intensa mobilità dei Francescani. Lo troviamo infatti attivo in diversi centri: dalla cattedrale metropolitana di Spalato ai Frari in Venezia, a San Francesco in Bologna, alla cattedrale di Forlì. Gli anni trascorsi a Forlì – probabilmente conclusivi della vita del Franciscano – risultano i più fecondi. A questo periodo sono, tra l'altro, riconducibili due collezioni pubblicate nel 1707 e 1710. Solo l'ultima, *Salmi Pieni per tutto l'Anno a otto voci con Violini ad libitum brevi* ci è giunta integra. Cinquina ritiene che tale raccolta, concepita per uso liturgico della cappella della Madonna del Fuoco nella cattedrale forlivese, riveli stilemi propri della scuola bolognese. Una scuola che Gaetano de Stefanis doveva ben conoscere solo a considerare il suo servizio in San Francesco e la collaborazione con il bolognese Ferdinando Antonio Lazzari ai Frari.

Sulla 'scuola bolognese' con riferimento al musicista francescano Ferdinando Lazzari interviene Marc Vanscheeuwijck che si chiede, anzitutto, se sia proponibile tale definizione. Una definizione, invalsa e condivisa soprattutto nella storiografia italiana, che guarda in modo quasi univoco a San Petronio, senza considerare altre istituzioni (la cattedrale, San Francesco, San Domenico, ecc.) il cui contributo attende ancora di essere accertato pienamente. Lo studioso ritiene che questa denominazione – al di là di tutti i distinguo possibili – rivendichi una propria legittimità in quanto l'opera di diversi musicisti, non attivi in San Petronio, ma in altre realtà cittadine (una per tutte San Francesco), conferma la convinzione secondo la quale ai componenti la celebre cappella bolognese si debba «la formazione di tutti i compositori operanti nell'intera città fino alla morte nel 1756 di Perti». A questa influenza non sfugge Ferdinando Antonio Lazzari che esplicò per alcuni anni il proprio magistero in

San Francesco. Il suo nome risulta quasi del tutto sconosciuto perché «troppo fedele allo stile dei grandi musicisti petroniani della generazione precedente».

Un'altra figura legata stilisticamente alla 'scuola bolognese' è quella di Francesco Passarini. La sua attività si dispiega in diverse istituzioni importanti (da San Francesco in Bologna ai Frari di Venezia), ma non manca di toccare centri periferici come San Giovanni in Persiceto, ove il musicista nel 1671 venne eletto maestro di cappella della Comunità. Licia Mari si sofferma su questa realtà – solo apparentemente marginale – con un'attenta lettura del contesto storico-sociale. Ad emergere è il profilo di un ente le cui finalità accordavano uno spazio ragguardevole alla musica e all'educazione dei giovani. Per quanto attiene alla produzione di Passarini in questo breve periodo persicetano, Licia Mari analizza la *Compieta Concertata*, pubblicata nel 1672 e dedicata alla Comunità. Nell'opera si distinguono soluzioni che si allineano con gli indirizzi stilistici più avanzati sperimentati dalla 'scuola bolognese', corroborate da «varietà, piacevolezza, costruzione organica dell'insieme».

Su Passarini torna Robert L. Kendrick che esamina due oratori del Francescano conservati a Vienna, inquadrandoli alla luce della *pietas* asburgica. Essi infatti presentano temi che, nella devozione alla corte di Leopoldo I, assumono un'indiscutibile centralità. Sul come queste opere siano giunte a Vienna, lo studioso statunitense avanza un'ipotesi piuttosto convincente: tale approdo sarebbe da ricondurre all'interessamento del Conventuale senese Giovanni Battista Luti. "Predicatore principale di corte", Luti lasciò Vienna negli ultimi anni del secolo, si portò a Padova e servì al Santo, introducendovi una devozione di cinque giorni dedicata al Nome di Gesù. Considerato il testo dell'oratorio per Vienna (*Il Sacrificio d'Abramo*) del 1689, «tale sviluppo devozionale nella basilica padovana sembra aver avuto le sue radici originali nella cultura musicale della corte austriaca». Tutti questi rilievi indicano l'opportunità di condurre una ricerca intesa a cogliere interrelazioni non episodiche tra i Francescani e la corte imperiale negli anni '80 del Seicento.

Pure nell'ambito devozionale, si pone la ricognizione di Mariateresa Dellaborra sulle attività 'supplementari' in Pavia tra il 1680 e il 1715. Lo studio, sul fondamento di nuove fonti, giunge a chiarire alcuni aspetti ragguardevoli dell'intensa vita musicale della città con riferimento ad istituzioni, eventi e musicisti. A questi ultimi si deve la composizione di oratori e azioni sacre destinate a confraternite e a accademie laiche. In questo contesto un ruolo di primo piano è svolto dalla chiesa di San Francesco Grande, gestita dai frati Minori Conventuali, che ospita alcune confraternite impegnate a promuovere esecuzioni musicali. Tra di esse si distingue la compagnia degli Accademici Affidati, come possono documentare tre libretti (datati rispettivamente 1690, 1691 e 1692) rinvenuti di recente e non ancora noti agli studiosi. Costante di queste tre funzioni è la collaborazione del compositore Antonio Francesco Martinenghi, vero *genius loci*.

Ad ampliare il già esteso ventaglio tematico di questi Atti, provvedono Ivano Bettin e Alan Maddox. Il primo, in base a nuovi documenti, traccia

anzitutto il profilo biografico di Francesco Antonio Vannarelli seguendo i diversi spostamenti di cappella in cappella. Un percorso che inizia nella basilica di San Francesco d'Assisi (1638) e si conclude al Santo di Padova dove il Conventuale muore nel 1679. In secondo luogo, sulla falsariga dell'indagine bibliografica su Francesc'Antonio Urlo pubblicata in *Barocco Padano* 8, Bettin presenta un accurato catalogo tematico delle opere superstiti del compositore.

Maddox invece analizza due mottetti manoscritti attribuiti a Nicola Porpora, conservati nella Pontificia Biblioteca Antoniana. La peculiarità di questi due brani è anzitutto determinata dall'essere stati scritti per voce di basso e rappresentano quindi, se autentici, una novità assoluta nella produzione del musicista che non comprende mottetti solistici concepiti per questa tessitura vocale. In secondo luogo, essi si rivelano interessanti in quanto nelle arie di apertura adottano inequivocabilmente dispositivi musicali e letterari appartenenti al *topos* della 'tempesta'. Si tratta di una convergenza tra sacro e profano, tipica del tempo, nella quale tale *topos* si pone come *medium* tra i due generi. La contaminazione rende più spettacolare la musica sacra esaltandone la funzione di richiamo dei fedeli. Non essendo nota la provenienza di questi mottetti, Maddox non azzarda ipotesi sulla loro proponibilità al Santo. Tuttavia, a mio modesto parere, il fatto che si trovino nella Pontificia Biblioteca Antoniana ne rende plausibile l'esecuzione nelle funzioni liturgiche di una basilica ove, fin dall'ultimo scorcio del Cinquecento, la sovraesposizione estetica finalizzata ad attrarre il 'pubblico' dei devoti appare a tal punto perseguita da esprimere una vera e propria sfida alle prescrizioni della Chiesa post-tridentina. D'altro canto, che nel '700 la prassi musicale liturgica fosse aperta alla teatralità è confermato da Maddox stesso nel suo studio su *F. A. Calegari's passion recitatives, Padua, 1718*, riportato in *Barocco Padano* 8.

La parte conclusiva di questo volume è dedicata ai trattatisti legati alla cappella musicale del Santo: Giuseppe Tartini (1692-1770), Giuseppe Michele Stratico (1728-1783) e Francesco Antonio Calegari (1656-1742) che, unitamente a Francescantonio Vallotti (1697-1780), fanno di Padova un centro di primissimo piano nell'elaborazione teorica del XVIII secolo. Più in particolare, Stewart Carter polarizza la propria attenzione sul *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (Padova, 1754) di Tartini. Lo studioso statunitense – che negli Atti precedenti affrontava il pensiero di Zaccaria Tevo, un altro trattatista francescano – si sofferma anzitutto sul 'terzo suono' assunto da Tartini come base della sua teoria. In secondo luogo Carter sottolinea come il celebre violinista volesse «spiegare la musica in termini di leggi 'naturali'». Di là da tutte le ascendenze concettuali, anche 'illustri' (Jean-Philippe Rameau) e da una disposizione scientifica non aliena da conclusioni astruse e persino fuorvianti, gli scritti del musicista offrono importanti indicazioni sui fondamenti della musica del suo tempo.

Allievo di Tartini, fu Michele Stratico che, nato a Zara, espresse il suo notevole talento di violinista nella basilica del Santo. Stanislav

Tuksar e Lucija Konfic in *Barocco Padano 8 (Music Connections of Antoniana with the Eastern Adriatic Coast)*, lo accreditano come figura di spicco nella fitta rete di contatti non casuali che ravvicinano le due sponde dell'Adriatico. In questi Atti, la studiosa croata rileva come nella formazione del teorico dalmata abbia esercitato un'influenza decisiva Francescantonio Vallotti. Al fine di cogliere da una prospettiva più individuata tale influenza, Lucija Konfic mette a confronto l'opera *Della scienza teorica e pratica della moderna musica* pubblicata da Vallotti nel 1779 con il *Trattato di musica* di Stratico. Dalla comparazione esperita su alcuni aspetti fondamentali dei due trattati (quali le basi del loro sistema, il concetto di consonanza e dissonanza, e la formazione della scala diatonica) emergono costanti e varianti. Di certo, Stratico trovò nell'elaborazione di Vallotti diversi elementi «che gli furono particolarmente utili nel definire il suo orientamento teorico, soprattutto laddove egli si era allontanato dalle posizioni di Tartini».

Personalità di indiscutibile levatura è quella del veneziano Francesco Antonio Calegari che, durante il suo magistero al Santo di Padova, ebbe come allievo e collaboratore proprio il Vallotti. Gli studiosi attribuiscono alla sua elaborazione teorica il merito di avere preceduto Jean-Philippe Rameau nell'enunciazione di concetti che fondano l'armonia 'moderna'. Un primato del quale era ben consapevole il Vallotti stesso che, in una nota testimonianza, afferma: «posso assicurare, ch'egli aveva di già stabiliti i suoi principi avanti che Mr. Rameau desse alla luce il suo trattato».

L'opera teorica del Calegari, *Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni*, ci è pervenuta attraverso una copia manoscritta redatta da Luigi Antonio Sabbatini (conservata presso la Nationalbibliothek di Vienna). Gli Atti ne riportano in Appendice l'edizione integrale curata da Daniele Gambino. In Appendice appare anche un'indagine, pure inedita, di p. Leonardo Frasson OFMConv (1906-1991) che ripercorre, dal punto di vista documentario, la vicenda antoniana del musicista veneziano.

Come nel precedente convegno, la figura del Calegari conclude un lungo ed ampio *excursus* orientato a cogliere la misura dell'apporto dei Conventuali alla cultura musicale dell'età barocca. Un'attenta lettura degli studi raccolti in questo volume evidenzia come i vari interventi giungano a moltiplicare le prospettive di ricerca, inquadrando figure, ambienti, dinamiche, pratiche e peculiarità che pretendono nuova e più attenta considerazione. Sul piano metodologico emergono istanze e sollecitazioni che attengono alla microstoria. I nuovi orizzonti indicati da David Bryant e da Daniele Torelli consentono di andare oltre l'abbaglio di interpretazioni volte a semplificare e risolvere in vertici ogni proiezione storiografica. Il «quadro della circolazione di musicisti, saperi e forse anche repertori» prefigurato da Bryant, la riscoperta di musicisti pressoché sconosciuti (Claudio Cocchi, Gaetano de Stefanis, ecc.) e l'individuazione di contesti quali quelli delle chiese dedicate a san Francesco (segnatamente in Aosta, Pavia, Milano e Bologna) comportano la ride-

finizione di alcuni aspetti non marginali dell'universo musicale padano. Un universo, come ho osservato in altra sede, fondato su una pluralità di apporti che in tanto risultano sottratti all'omologazione accentratrice, in quanto hanno campo di proporsi in una temperie culturale nella quale gli ampi margini di autonomia si traducono in esperienze diffratte, ma non irrelate, in approdi molteplici e, non di rado, originali.

AVVERTENZA

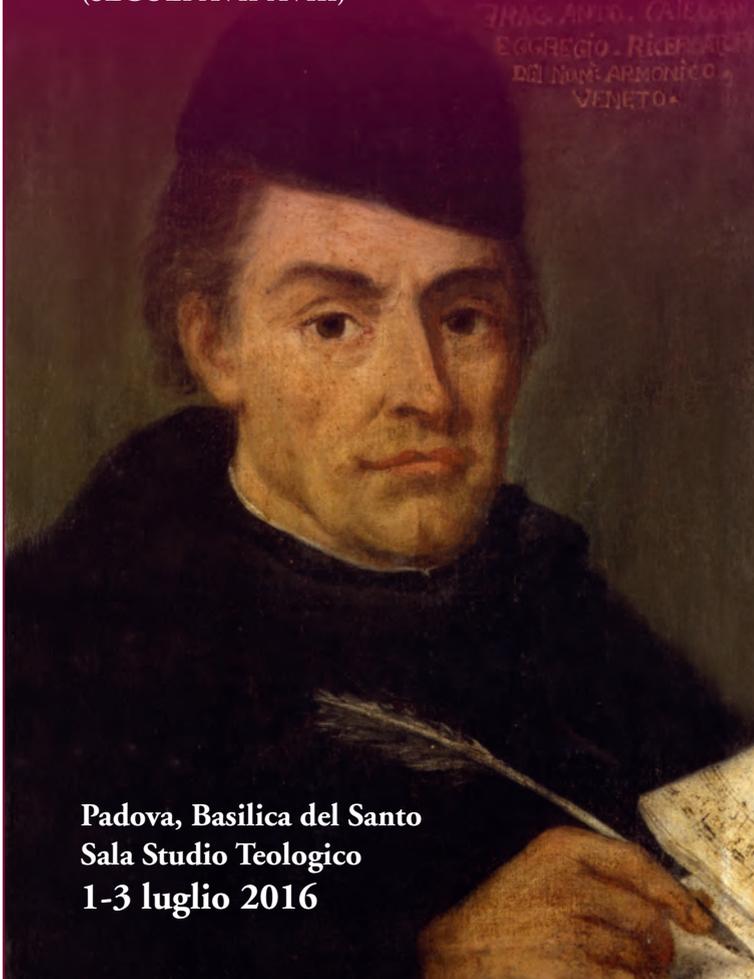
Negli Atti non figurano i contributi di Tomasz Jez e Metoda Kokole. In compenso, il volume accoglie uno studio offerto, dopo la conclusione del convegno, da Michele Cinquina. In Appendice viene proposta un'indagine inedita di p. Leonardo Frasson OFMConv (1906-1991).

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

ANTIQUÆ MUSICÆ ITALICÆ STUDIOSI
A.M.I.S. COMO
CSA – CENTRO STUDI ANTONIANI - PADOVA

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

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



Padova, Basilica del Santo
Sala Studio Teologico
1-3 luglio 2016

Con il patrocinio



SidM
Società Italiana di Musicologia



COMUNE
DI PADOVA



VENERANDA ARCA
DI S. ANTONIO



PONTIFICIA BASILICA
DI SANT'ANTONIO - PADOVA



PROVINCIA ITALIANA
DI SANT'ANTONIO DI PADOVA
DEI FRATI MINORI CONVENTUALI

Informazioni



C S A

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 MUSICÆ ITALICÆ STUDIOSI

A.M.I.S. COMO

Tel. e fax +39 031 572872

E-mail: amis_como@gmx.de

MAURIZIO PADOAN

**CADENZE LITURGICHE
NELLA MUSICA SACRA BAROCCA
SANT'ANTONIO A PADOVA (1565-1679) E CONTESTO PADANO***

I. SCELTA DI CAMPO E LIMITI DELL'INDAGINE

Il mio contributo affronta l'evoluzione del calendario liturgico antoniano in un arco di tempo (1565-1679) tanto ampio, quanto contrassegnato da mutamenti e trasformazioni che investono a vari livelli l'attività della cappella padovana. Ciò che l'indagine mette principalmente a fuoco non è il calendario *sensu stricto*, cioè il puro elenco delle occasioni in cui è prevista l'esecuzione di musica sacra. (Questo perché tale elenco – come avviene in altre importanti istituzioni del Nord Italia – presenta uno spettro di oscillazione trascurabile anche nel lungo periodo). Ad assumere rilevanza nello studio sono, invece, le indicazioni per la prassi che attengono ad aspetti fondamentali quali, *in primis*, la tipologia degli uffici (segnatamente messe e vespri) e l'impiego integrale o parziale dell'organico, con riferimento anche al gruppo strumentale e quindi ai concerti. Indicazioni che possono oltretutto dimostrare, in modo inequivocabile, come l'orientamento assunto dalla cappella antoniana si ponga in sintonia con le scelte più innovative proposte nel barocco padano.

* Anche 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 è quella recentemente definita dall'archivista Giulia Foladore. Abbreviazioni: PA = Parti e atti; PR = Polizze e ricevute (*filze*); LC = Serie 8 - Lettere e carteggio di antico regime. 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.

I primi 'ordini' (detti anche 'tariffe', 'obblighi', 'capitoli') volti a definire le mansioni dei cantori, con riferimento al calendario liturgico, si collocano nel 1565¹. Tali disposizioni risultano scarse ed elusive, poco più di un abbozzo che, a ridosso del Concilio di Trento, prefigura tuttavia l'intenzione da parte dei reggenti di inquadrare orizzonti di più alto profilo. Gli 'obblighi' successivi, approvati nel 1577² e destinati sempre ai soli cantori, ancorché presentino un elenco di ricorrenze liturgiche piuttosto circoscritto e non riportino alcuna precisazione in ordine agli uffici in cui era richiesto l'intervento della cappella, giungono a confermare gli intendimenti espressi nel 1565. Nondimeno una chiara indicazione che denota un mutamento di paradigmi emerge soltanto con le 'tariffe' del 1582 e del 1585. Come ho osservato in altra sede, gli 'obblighi' del 1582³ – dedicati al primo insieme strumentale stabile, denominato i «quattro per far li concerti» (cf. Illustrazione 1) – rappresentano uno dei punti di svolta più importanti nella vicenda cinquecentesca del Santo⁴. I 'capitoli' per i cantori ed i suonatori redatti nel 1585⁵ confermano, d'altro canto, l'impegno dei presidenti dell'Arca nel perseguire un progetto che pare orientato ad ampliare progressivamente lo spazio riservato alla musica sacra nel segno di una nuova sensibilità, fondata su una percezione diversa dell'arte dei suoni⁶. Un'assunzione che, al di là di tutti gli stilemi

¹ PA, 2.3 (4), 9 gennaio 1565, ff. 64-67. Il documento è proposto 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 [...]*, Gio. Battista Conzatti, Padova 1765, p. 101; ANTONIO GARBELOTTO, *La Cappella Musicale di S. Antonio in Padova. Profilo storico-documentario dagli inizi a tutto il '500*, «Il Santo», V (1965), pp. 228-268: 242; ANTONIO SARTORI, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, a cura di ELISA GROSSATO, con un saggio introduttivo di Giulio Cattin, *Fonti e studi per la storia del Santo a Padova*, V/4, Neri Pozza, Vicenza 1977, p. 198; *Archivio Sartori. Documenti di Storia ed Arte francescana*, a cura di GIOVANNI LUISETTO, 4 voll., Centro Studi Antoniani, Padova 1983-1989, I, p. 1330.

² PA, 2.5 (6) 9 marzo 1577, ff. 224-227. Il documento è riportato anche in SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova*, pp. 124-125; GARBELOTTO, *La Cappella Musicale*, pp. 243-244; SARTORI, *Documenti*, p. 199; LUISETTO, *Archivio*, p. 1330.

³ PA, 2.6 (7), 30 marzo 1582, ff. 174r-175r; LC, 8.2 (65), fasc. 1, doc. n. 22. Il documento è riportato anche in SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova*, p. 136; GARBELOTTO, *La Cappella Musicale di S. Antonio in Padova. Profilo storico-documentario dagli inizi a tutto il '500*, «Il Santo», III (1970), p. 379; SARTORI, *Documenti*, p. 201; LUISETTO, *Archivio* p. 1331.

⁴ 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 (edizione online <https://publicatt.unicatt.it/retrieve/handle/10807/36487/80558/8%20padoan>).

⁵ PA, 2.7 (8), 6 agosto 1585, ff. 123v-125r; LC, 8.2 (65), fasc. 1, doc. n. 70; SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova*, pp. 145-147.

⁶ L'imporre di nuovi stereotipi percettivi nelle ultime decadi del '500 è dato riscontrabile anche in altre cappelle padane, cf. MAURIZIO PADOAN, *L'affermarsi dei con-*

Illustrazione 1 - Obblighi delli quattro per far li concerti (LC, 8.2 (65), fasc. 1, doc. n. 22).

Obblighi ch'hano d'Avere gli che si hano da condurre
 Il far' concertj di Trombenj, et altri instrumti nella Capel
 la del Santo di Padova il nome de gli farai qui sotto scritto

In primis li sei Venerj di quadagesima alla Compagna n.º 6.
 Tutti li Veneri di Marzo ————— n.º 5
 Le sei Dominiche di quadagesima alla Compagna — n.º 6
 Le due feste di pasqua di risurrezione, mattina et sera, n.º 4
 Il giorno dell'Ascensione del s.º noanua et sera — n.º 2
 Le due feste della Pentecoste mattina et sera — n.º 4
 Il giorno di Sant'Antonio al vespuro ————— n.º 1
 La domenica che cade infra l'ottava di s.º Antonio mattina et sera — n.º 2
 Il giorno dell'Assolitione della mad.ª a 15 d'Agosto mattina et sera n.º 2
 Il giorno de Tutti i Santi alla messa et al vespuro — n.º 2
 Il giorno della Conceptione della madona alla messa et al vespuro n.º 2
 Alla prima messa della festa di Natale ————— n.º 1
 Il giorno di Natale alla messa et al vespuro ————— n.º 2
 Il giorno di sa' Stefano, et di sa' Juane messa et vespuro — n.º 4
 Il giorno dell'epifania al vespuro, et alla messa ————— n.º 2

Et d'ogni occasione che potessi occorrer, et vengna de prencipi
 Prelati, et altri Signaggi d'importanza, ad residenza di V. S.ª
 et Mag.ª ss.ª Udenti della ven.ª Arcia s'ano obligati a venire
 quando saranno chiamati dal R. padre maestro di Cappella

nomina sunt hæc.

M.º Battista Nebioletta.
 M.º Giulio Borghesani.
 M.º Antonio Borghesani.
 M.º Giovanni d'Organi.

30 Marzo 1582
 v. Panti VI, cc. 174-75

ideologici intesi a legittimare le uscite finanziarie⁷, riconosce nei fatti l'imprescindibile valenza estetica della musica anche nel sacro.

In quest'ottica, le ultime due decadi del Cinquecento riescono di indubbio interesse poiché delineano una fase cruciale ove si impone una febbrile sperimentazione ad ampio raggio che non pare volere trovare conclusione. Una disposizione, questa, in tanto ineludibile, in quanto sospinta dall'urgere di più aggiornate istanze estetiche di chiara impronta barocca. Il Seicento prosegue senza soluzione di continuità nella direzione indicata dall'ultimo scorcio del secolo precedente. Tuttavia gli 'ordini' del 1608⁸ – che seguono a distanza di ventiquattro anni quelli del 1585 – segnano l'approdo di questa lunga stagione, ad un tempo di ricerca e razionalizzazione. Essi si pongono come un quadro normativo che rimane in vigore per quasi tutto il '600. Per avere una nuova 'tariffa' dovremo infatti attendere il 1679 allorquando verrà pubblicato il *Capitolario ò tariffa degli oblighi de musici* (cf. Illustrazione 2)⁹. Eppure, a dispetto dell'ampio arco temporale (più di settant'anni) che li separa, tra i due ordinamenti non emergono sostanziali differenze: il *Capitolario* del 1679, l'ultimo atto normativo del secolo, fondamentale appor-ta soltanto alcune varianti, soprattutto in relazione alla distinzione tra «Oblighi à capella» ed «Oblighi nelli organi con strumenti et concerti». Una ridefinizione che amplia leggermente il secondo versante rispetto al primo. Queste e altre modeste varianti vanno probabilmente ricondotte all'esigenza di aggiornare i 'capitoli' sulla scorta di due importanti delibere adottate dai presidenti dell'Arca nel 1651. La prima rimanda alla realizzazione di due nuove cantorie ai lati del presbiterio con la conseguente riconfigurazione degli assetti spaziali della cappella. La seconda, contestuale alla prima, è determinata dall'opportunità di rivedere la composizione dell'organico stabile «per aggiustarla anco con il bisogno delle nuove cantorie», distinguendo tra «strumenti per il concerto tanto gravi, quanto acuti»¹⁰.

certi nel primo barocco, in *Muzykolog Wobec Świadectw Źródłowych I Dokumentów*, a cura di SOFIA FABIAŃSKA, JAKUB KUBIENIEC, ANDRZEJ SITARZ, PIOTR WILK, Musica Iagellonica, Kraków 2009, pp. 517-532.

⁷ PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, pp. 279-281.

⁸ PA, 2.12 (13), 13 novembre 1608, ff. 31r-35r; SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova*, pp. 215-223.

⁹ *Capitolario ò tariffa degli oblighi de musici nella chiesa & celebre capella del glorioso s. Antonio di Padoa si con organi, concerti, & instramenti, come senza. Regolata, & approvata dalli molto R.R. Padri, & illustrissimi signori presidenti della Veneranda Arca l'Anno 1679 22 dicembre*. Fratelli Sardi, Padova s.d. (Serie 4 - Norme che regolano la vita e l'attività dell'Arca e della Cappella musicale, n. 4.16). Nell'opuscolo figurano due aggiunte: la prima del 1682, la seconda dell'aprile 1705; di conseguenza la data di edizione è posteriore all'aprile 1705. Il *Capitolario* è proposto anche in SARTORI, *Documenti per la storia della musica*, pp. 214-216.

¹⁰ «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 2.^{do} del detto Capitolario e questi sijno quattro bassi, quattro tenori, quattro contralti, e quattro soprani.

Illustrazione 2 - Frontespizio del Capitolario (Serie 4 - *Norme che regolano la vita e l'attività dell'Arca e della Cappella musicale*, n. 4.16).



I.1. *Riferimenti padani: San Marco a Venezia, Santa Maria Maggiore a Bergamo, San Petronio a Bologna, Santa Maria della Steccata a Parma*

Se, nell'evoluzione degli 'ordini' cinque-secenteschi antoniani, le disposizioni del 1608 rivendicano un'indiscutibile centralità, quelle del 1679 rappresentano un vero e proprio paradigma il cui tratto esemplare è dato dalla linea di continuità con le norme precedenti. È un tratto che caratterizza pure il decorso dei calendari liturgici delle altre quattro chiese considerate in questo studio come importanti quadri di riferimento. In particolare, nella basilica veneziana la stabilità accertata dalla riproposta integrale di una lista del 1515 in un documento del 1646 non pare compromessa dai successivi aggiornamenti riportati nelle fonti del 1677 e 1678¹¹. Tali aggiornamenti, infatti, sono per lo più circoscritti all'inserimento nel calendario liturgico di ricorrenze che si iscrivono nella vicenda storica e religiosa di Venezia, quali le feste del Redentore, di santa Maria della Salute, di santa Giustina, di san Lorenzo Giustiniani, primo patriarca di Venezia, e di S. Pietro Orseolo¹². In Santa Maria Maggiore, invece, adeguamenti e revisioni, si susseguono nel primo trentennio del '600, giungendo a formulare un insieme di 'ordini' che rimarrà in vigore per tutto il secolo¹³. L'evoluzione normativa si sviluppa nella continuità anche in San Petronio. Ad accertarlo sono le convergenze tra la *Memoria delli giorni che li cantori di S.to Petronio sono in obbligo di cantare* (databile dopo il 1591)¹⁴ e l'unica fonte pervenutaci del Seicento: gli *Ordini per la musica dell'insigne Collegiata di San Petronio* (1658)¹⁵. La valenza precettiva di questi *Ordini* si estende – senza mutamenti sostanziali – alle

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. La delibera è riportata pure in SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo*, p. 297. Cf. anche MAURIZIO PADOAN, *La musica al Santo di Padova (1580-1650). Dinamiche finanziarie, organici e complete quaresimali*, in *Barocco Padano 8. L'apporto dei maestri Conventuali*. Atti del XVI Convegno internazionale di studi sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Padova, Basilica del Santo, 1-3 luglio 2013, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, Centro Studi Antoniani, Padova 2014, pp. 17-78: 17-19.

¹¹ Le due fonti sono conservate, rispettivamente, nella Biblioteca del Civico Museo Correr, Codice Cicogna 3118, fascicoli 44-50 e nella Biblioteca Ambrosiana, MS A. 328 inf., ff. 163r-165r. Ambedue le liste sono riportate in JAMES H. MOORE, *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, 2 voll., UMI, Ann Arbor 1981, I, pp. 287-296

¹² *Ivi*, p. 183. Cf. anche 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: 287, 291-292.

¹³ *Ivi*, pp. 281 e 287.

¹⁴ *Ivi*, pp. 287-288, 319-320.

¹⁵ *Ordini Per la Musica dell'Insigne Collegiata di S. Petronio, Reformati d'ordine de gl'Illustrissimi Signori Presidente, e Fabbricieri della Reverenda Fabbrica di essa*. [Bolo-

decadi successive come possono attestare alcune testimonianze documentarie pubblicate da Marc Vanscheeuwijck¹⁶. Anche in Santa Maria della Steccata a Parma, evidenti risultano le omologie tra le tre uniche liste a me note del secolo XVII: la prima redatta nel 1603¹⁷, la seconda nel 1623¹⁸, la terza nel 1687¹⁹.

Proprio in relazione al suo valore paradigmatico, intendo mettere a confronto, limitatamente ad alcune variabili, il *Capitolario* del 1679 con gli ordinamenti adottati da queste quattro cappelle che costituiscono un termine di paragone di rilievo assoluto, in relazione al ruolo di primissimo piano da esse esercitato nel composito sistema di interdipendenze padane. Il raffronto, per quanto concerne San Marco e Santa Maria della Steccata (che propongono nel Seicento diverse liste), farà riferimento rispettivamente alle indicazioni del 1677-1678²⁰ e del 1687.

gna] *L'Anno 1658*, pubblicati in facsimile da OSVALDO GAMBASSI, *La Cappella Musicale di San Petronio*, Olschki, Firenze 1987, pp. 357-389.

¹⁶ Le testimonianze rimandano, anzitutto, ad ANTONIO MASINI, *Bologna perlustrata. Terza impressione notabilmente accresciuta, in cui si fa menzione ogni giorno in perpetuo delle Fontioni Sacre, e Profane di tutto l'anno [...]*, Benacci, Bologna 1666, e a Id., *Aggiunta alla Bologna perlustrata con i successi più memorabili doppo l'ultima stampa, dall'anno 1666*, Benacci, Bologna 1690 (rist. anast., Forni, 2 voll., Bologna 1986). Tra gli *Ordini* del 1658 e le indicazioni del Masini vi è una sostanziale convergenza. Una convergenza che non viene posta in discussione dalle *Aggiunte* del 1690, ove figurano soltanto sei servizi in più rispetto all'elenco del 1658. In secondo luogo, un'altra fonte importante è costituita dalle *Funzioni, à quali saranno obligati servire li suddetti musici ogn'anno [...]*, redatta dai Fabbricieri il 25 febbraio 1701. Al di là di alcune differenze non trascurabili, tale fonte conferma sostanzialmente il numero degli uffici previsto nel 1658 (cf. MARC VANSCHEEUWICK, *The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-95)*, Institut Historique Belge de Rome, Bruxelles e Brepols, Turnhout 2003, pp. 115-116). Alla luce di questa puntualizzazione, pare legittima la scelta di assumere gli *Ordini* del 1658 come quadro di riferimento per la mia indagine.

¹⁷ La lista del 1603 è riportata in NESTORE PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, «Note d'archivio» IX (1932), pp. 217-218. Cf. anche 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 sulla musica italiana 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. 566-680: 568 (edizione online <https://publicatt.unicatt.it/retrieve/handle/10807/36482/56115/Padoan>).

¹⁸ Gli 'ordini' del 1623 sono pubblicati integralmente in *Ivi*, pp. 677-679.

¹⁹ *Giornale Musico. Nel quale distintamente sono invitati li Signori Musici della Steccata alle foncioni da farsi giorno per giorno l'Anno M. DC.LXXXVII*, Eredi del Vigna, Parma 1687. Le liste del 1603 e del 1623, invero, registrano un numero di occorrenze nettamente inferiore rispetto a quello indicato nel *Giornale musico*. Tale differenza è determinata dal fatto che, nelle prime due fonti, figurano soltanto le feste considerate principali, mentre nella dettagliata proiezione del 1687, sono riportate anche le ricorrenze di carattere secondario.

²⁰ Nella mia elaborazione, seguo la 'lettura' proposta da MOORE (*Vespers at St. Mark's*, pp. 313-329). Le due liste rivelano margini non trascurabili di problematicità

Mette conto chiarire che la rilevazione è altamente selettiva per due ragioni: I. non vengono considerate le domeniche; II. Le funzioni prese in esame sono solo i vesperi e le messe. Rimangono così esclusi, nei vari computi ed elaborazioni, uffici quali compiete, mattutini, ed occorrenze di carattere devozionale.

Da ultimo è opportuno precisare che i dati e le conclusioni riportati hanno un valore orientativo per diversi motivi: I. le fonti non sempre risultano chiare. Inoltre, in alcuni casi, emergono difficoltà interpretative, dovute ad omissioni ed imprecisioni. II. come esemplificherò più avanti, si pone un inevitabile *écart* tra gli 'ordini' e la prassi. I primi danno molto spesso veste formale a disposizioni sperimentate in precedenza dalla cappella musicale. Ovviamente le incertezze si moltiplicano laddove si intenda procedere, in modo comparato, mettendo a confronto ordinamenti appartenenti a cappelle attive in contesti diversi. In questa prospettiva, la soglia del virtuale acquista margini molto ampi giungendo, non raramente, ad esplicarsi nel dominio dell'ipotesi.

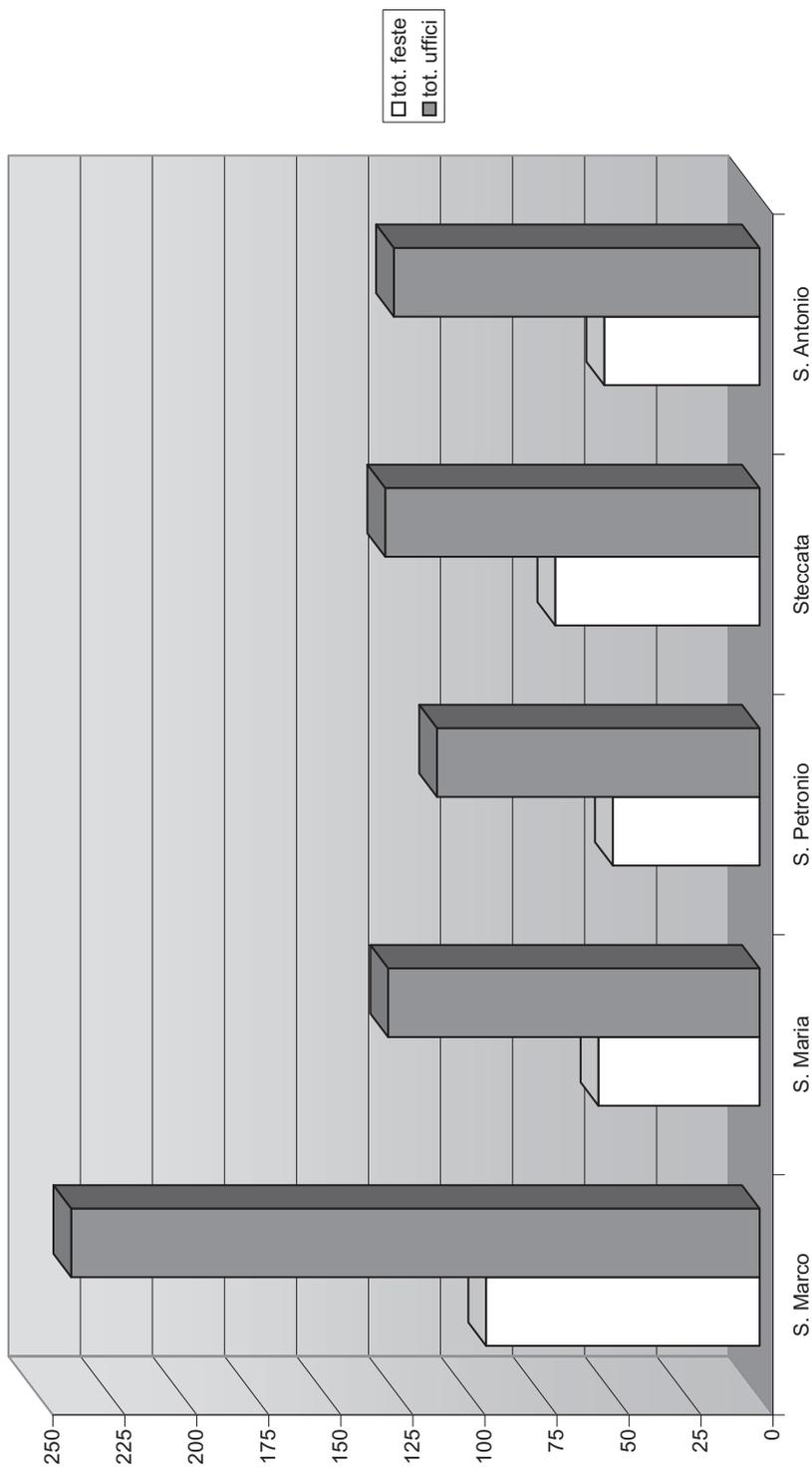
II. CRISTALLIZZAZIONE DEL CALENDARIO LITURGICO *SENSU STRICTO*

Come si è osservato in precedenza, le prime due 'tariffe' antoniane (1565 e 1577) indicano un insieme di ricorrenze ancora circoscritto. Gli 'ordini' per i cantori e i suonatori del 1585 compongono invece un quadro più ampio che supera la soglia del provvisorio, tendendo a porsi come esito definitivo. Raffrontando infatti questi 'ordini' con quelli approvati nel 1608 e nel 1679, emerge una sostanziale stabilità che si estende sia al numero delle occorrenze sia al Santorale, cioè a dire all'ambito che, rispetto al Proprio del tempo, più si presta ad *investissements* storico-culturali, riflettendo i mutamenti della temperie spirituale delle diverse epoche. Per quanto attiene al primo punto, i valori di questi tre quadri normativi tendono alla convergenza (55 feste per il 1585; 52 per il 1608; 54 per il 1679). Sono valori apprezzabili come prova la proiezione comparata, offerta dal Grafico 1, ove il dato del 1679, ancorché molto lontano dal vertice toccato da San Marco ed inferiore in certa misura a quello della Steccata, è in linea con i livelli raggiunti in Santa Maria Maggiore a Bergamo e in San Petronio a Bologna.

Sul secondo versante, il Santorale (Tabella 1), possiamo notare che nella 'tariffa' del 1585 sono riportate sei feste non più registrate in quella del 1608: sant'Antonio Abate, ss. Fabiano e Sebastiano, Conversione di san Paolo, Trasfigurazione del Signore, san Martino e santa Lucia. In compenso, nel 1608, compaiono ss. Simone e Giuda ed una ricorrenza di carattere civile dedicata al doge. Variazioni si colgono pure nel

(Ivi, p. 364n). In considerazione della complementarità delle fonti in questione, i dati riportati nel grafico 1 e nelle varie tabelle integrano le indicazioni dell'una con quelle dell'altra.

Grafico 1. Quadro comparato padano: n.° feste ed uffici.



Capitolario del 1679 ove non figurano quattro occorrenze indicate nella 'tariffa' precedente: santa Maria Maddalena, ss. Simone e Giuda, santa Caterina d'Alessandria e ss. Innocenti. Tuttavia sempre il medesimo *Capitolario* indica sei nuove occasioni dedicate alla musica: san Giuseppe, sant'Anna, santa Chiara, san Carlo, santa Cecilia protettrice dei musicisti e, non attinente al Santorale, il primo giorno dopo sant'Andrea «per il voto dell'incendio».

Ovviamente queste indicazioni non assicurano affatto che le celebrazioni riportate per la prima volta siano una novità assoluta. Come ho rilevato in precedenza (I.1), tutte le 'tariffe' (anche in altre importanti istituzioni) molto spesso giungono a riconoscere *ex post* delle festività che appartengono agli 'obblighi' assegnati informalmente alla cappella da anni. Il fatto che la redazione degli 'ordini' al Santo si proponga ad intervalli di tempo molto estesi (1585-1608-1679) accentua questa linea di tendenza. La messa «per il voto dell'incendio» ne è un chiaro esempio, dal momento che tale funzione venne inserita negli 'obblighi' dei musicisti il 30 dicembre 1612²¹. Un altro esempio rimanda alla solennità di san Carlo Borromeo che, con ogni probabilità, iniziò ad essere celebrata con l'apporto della cappella non molti anni dopo la canonizzazione del santo (1610)²².

Tabella 1 - Evoluzione calendario liturgico al Santo (anni 1585-1679)*.

	conc.	capp.	conc.	capp.	conc.	capp.
Calendari	1585	1585	1608	1608	1679	1679
Festività						
Circoncisione	V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²	
Epifania	V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²	
S. Antonio Abate		m				
SS. Fabiano e Sebastiano		m-V ²				
Conversione S. Paolo		m				
Purificazione M.V.	V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²	
Traslazione di S. Antonio		V ¹ -V ²	V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²	
S. Mattia Apostolo		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		m

segue

²¹ «Fu proposto, che ogn'anno in perpetuo il giorno seguente alla festa di S. Andrea li Musicisti di questa Ven. Arca abbino anco obbligo di cantar qui nella Chiesa nostra una Messa solenne per il voto, che già si fece per causa dell'incendio, che successe in detta nostra Chiesa» (SAVILO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova*, p. 242).

²² Una delibera del 31 ottobre 1614 attesta inequivocabilmente che la ricorrenza borromaica veniva celebrata al Santo, con una certa solennità, già negli anni immediatamente successivi alla sua canonizzazione: «Sia adornato l'Altare di S. Carlo qui nella chiesa per la sua festività prossima con quella quantità de razzi, (non pigliando quelli del choro)», *PA*, 2.12 (13), f. 135r. Un'altra indicazione è offerta da un'istanza, datata 21 febbraio 1654, ove il suonatore di viola Paolo Mozzi dichiara di aver servito in diverse solennità tra le quali figura san Carlo (*LC*, 8.5 (68), fasc. 2, doc. n. 10).

	conc.	capp.	conc.	capp.	conc.	capp.
Calendari	1585	1585	1608	1608	1679	1679
Festività						
S. Giuseppe						m-cp
Annunciazione M.V.	V ¹ -V ²		m		m	
S. Marco Protettore		m		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²
SS. Filippo e Giacomo		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²
Invenzione della Croce		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²
S. Bernardino		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²
S. Antonio	[V ²]		V ²	V ¹ -m	V ²	
Ottava S. Antonio					m [n° 6]	
Dom. infra 8 ^a S. Antonio	[V ¹ -m-V ²]		[V ¹ -m-V ²]		V ¹ -m-V ²	
S. Giovanni Battista		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²
SS. Pietro e Paolo		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²
S. Bonaventura		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²	V ¹ -m-V ²	
Santa Maria Maddalena		m		V ¹ -m-V ²		
S. Giacomo Apostolo		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²
S. Anna						V ¹ -m-V ²
S. Felice Papa		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²
La Porziuncola		m	V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²	
Madonna della neve		m-V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²
Trasfigurazione D. N.		m-V ²				
S. Lorenzo		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²
S. Chiara						V ¹ -m-V ²
Assunzione M.V.	V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²	
S. Bortolamio		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²
Natività M.V.	V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²	
S. Francesco		V ¹ -V ²	V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²	
SS. Simon e Giuda				V ¹ -m-V ²		
Tutti Santi	[V ¹ -V ²]		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²	
Commemorazione morti		m		m-V ²		m-V ²
S. Carlo					V ¹ -m-V ²	
S. Martino	m					
S. Cecilia					m	
S. Caterina d'Alessandria		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		
S. Andrea		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²
Concezione M.V.	V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m	
S. Lucia		m				
S. Tommaso		V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		m-V ²
Messa notte Natale	[m]		[m]		m	
Natale	[m-V ²]	V ¹	V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²	
S. Stefano	[m-V ²]		m-V ²		m-V ²	
S. Giovanni	[m-V ²]		m-V ²		m-V ²	

	conc.	capp.	conc.	capp.	conc.	capp.
Calendari	1585	1585	1608	1608	1679	1679
Festività						
SS. Innocenti		m		m		
Messa per il principe			m		m	
Domenica di Passione		[m]		[m]		[m]
Domenica delle Palme		[m]		[m]		[m]
Giovedì Santo	[m]		[m]		m	
Venerdì Santo	[m]		[m]			m
Sabato Santo	[m-V ²]		[m-V ²]		m-V ²	
Pasqua	[m-V ²]		[m-V ²]		m-V ²	
Lunedì Pasqua	[m-V ²]		[m-V ²]		m-V ²	
Martedì Pasqua	[m-V ²]		[m-V ²]		m-V ²	
Ascensione del Signore	V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²	
Pentecoste	V ¹ -V ²		V ¹ -m-V ²		V ¹ -m-V ²	
Lunedì Pentecoste	[m-V ²]		m-V ²		m-V ²	
Martedì Pentecoste	[m-V ²]		m-V ²		m-V ²	
S. ^{ma} Trinità		[m]		[m]		[m]
Corpus Domini	V ¹ -V ²		V ¹ -V ²		V ¹ -V ²	
Voto del fuoco					m	

* Abbreviazioni: 'Conc.'= concerti; 'Capp.'= «a' capella»; V¹= primi vespri; V²= secondi vespri; 'm'= messa. Tra parentesi quadre vengono riportate indicazioni assenti negli obblighi dell'anno di riferimento, ma presenti in altri documenti. In particolare, quasi tutte le indicazioni in questione trovano conferma negli 'ordini' precedenti del 1565, 1567 e 1582. D'altro canto sarebbe inconcepibile che festività importanti, quali sant'Antonio, Natale e Pasqua, non prevedessero l'intervento dei musicisti.

III. L'AMBITO DEGLI UFFICI

III.1. *Progressione nel numero delle funzioni (1585-1679)*

Come accennato nelle prime battute di questo studio, gli uffici rappresentano la variabile imprescindibile del calendario liturgico, cioè a dire i momenti in cui le ricorrenze si esplicano nella loro concretezza. Sulla scorta delle indicazioni espresse da tale variabile, ci è possibile conoscere dettagli di grande interesse. Dettagli che rivelano – spesso in modo eloquente – l'orientamento assunto dalle cappelle musicali di fronte alle sollecitazioni di una 'modernità' votata a proporre incessantemente soluzioni originali, in piena assonanza con la nuova sensibilità barocca. Innegabilmente, nelle chiese maggiormente accreditate, è questa esigenza di aderire alle linee di tendenza più avanzate a determinare – soprattutto nell'ultimo Cinquecento e nelle prime due decadi del Seicento – aggiornamenti ed integrazioni che ampliano in certa misura il numero delle funzioni nelle quali è richiesta la presenza dei musicisti. La vicenda della musica sacra al Santo riesce a tale proposito illuminante. Se poniamo a

confronto i calendari liturgici del 1585 e del 1608 (Grafico 2 e Tabella 1), rileviamo come ad essere accentuato non è tanto il parametro individuato dalle festività che – lo si è visto – rimane abbastanza stabile, quanto quello rappresentato dagli uffici principali: vesperi e messe. In questo versante, in effetti, i valori mutano in modo molto chiaro. Nel 1585, per 55 feste vengono indicati 98 uffici; nel 1608, per 51 ricorrenze ne sono previsti 127. D'altro canto, proprio in questi anni, l'incremento degli oneri per la cappella – lo dimostrano le fonti documentarie – è avvertito dai musicisti e riconosciuto dai presidenti dell'Arca²³. Dopo il 1608, come documenta il *Capitolario* del 1679 (130 uffici per 59 festività), questa progressione scalare pare stemperarsi in un'inerzia pressoché totale.

III.2. *Ambiti di esplicazione: messe, vesperi e concerti (1582-1679)*

Se analizziamo – sia pure brevemente – l'evoluzione degli 'ordini' nel dettaglio (Grafico 3 e Tabella 1), possiamo cogliere altri aspetti interessanti. Anzitutto – unendo i due ambiti «concerti» e «cappella» – vien fatto di notare come, nella 'tariffa' del 1585, il numero dei primi e secondi vesperi (complessivamente 70 occorrenze) risulti molto superiore a quello delle messe (fermo a quota 28). Il quadro muta negli 'ordini' successivi (1608) in quanto la divaricazione appare ridimensionata: 77-50, sempre a favore dei vesperi. Nondimeno nel caso si selezionino solo i secondi vesperi, il rapporto tra questa funzione e le messe, si capovolge a vantaggio delle seconde (43-50). Un ulteriore incremento delle messe si propone nella lista del 1679 che giunge ad avvicinare ulteriormente i valori (72 per i vesperi, 58 per le messe). Tale incremento è dovuto soprattutto all'introduzione di sei messe in concerto, collocate nei giorni seguenti la solennità di sant'Antonio, allo scopo di 'intrattenere' i devoti, provenienti dai «paesi più remoti», sino alla celebrazione dell'ottava del medesimo Santo (cf. Tabella 3)²⁴.

²³ Un incremento avvertito al Santo ed in altre importanti chiese, quali Santa Maria Maggiore a Bergamo e la Steccata a Parma (cf. PADOAN, *L'affermarsi dei concerti nel primo barocco*, pp. 524-525).

²⁴ Il provvedimento viene adottato il 19 giugno 1660: «[...] essendo consueto nel tempo di essa solennità [del Santo] far la musica solenne il giorno dell'ottava di esso S^{to}, senza infra l'Ottava cantar una messa solenne, così che per il più partono li forestieri, che da così lontan Paese vengono senza poter sentire la musica suddetta, riuscendo ciò non solo di poca sodisfazione di così nobil concorso, ma anco di poco decoro di questa Ven. Arca [...] fu proposta parte, che de cetero cadaun giorno dell'ottava di esso S^{to} si debba cantar messa solenne con tutta la musica, dovendosi anco cantar, e far la musica solenne il giorno di essa ottava con il vespero di essa vigilia dell'ottava e di esso giorno dell'ottava conforme l'ordine solenne». Cf. PA, 2.17 (18), ff. 78r-v (la delibera è riportata pure in SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova*, p. 320). Anche questa delibera dimostra come, non raramente, alcune festività celebrate dalla cappella da tempo vengono registrate negli 'obblighi' per i musicisti *ex post*.

Grafico 2. Evoluzione calendario liturgico antoniano (1577-1679): n.° feste ed uffici.

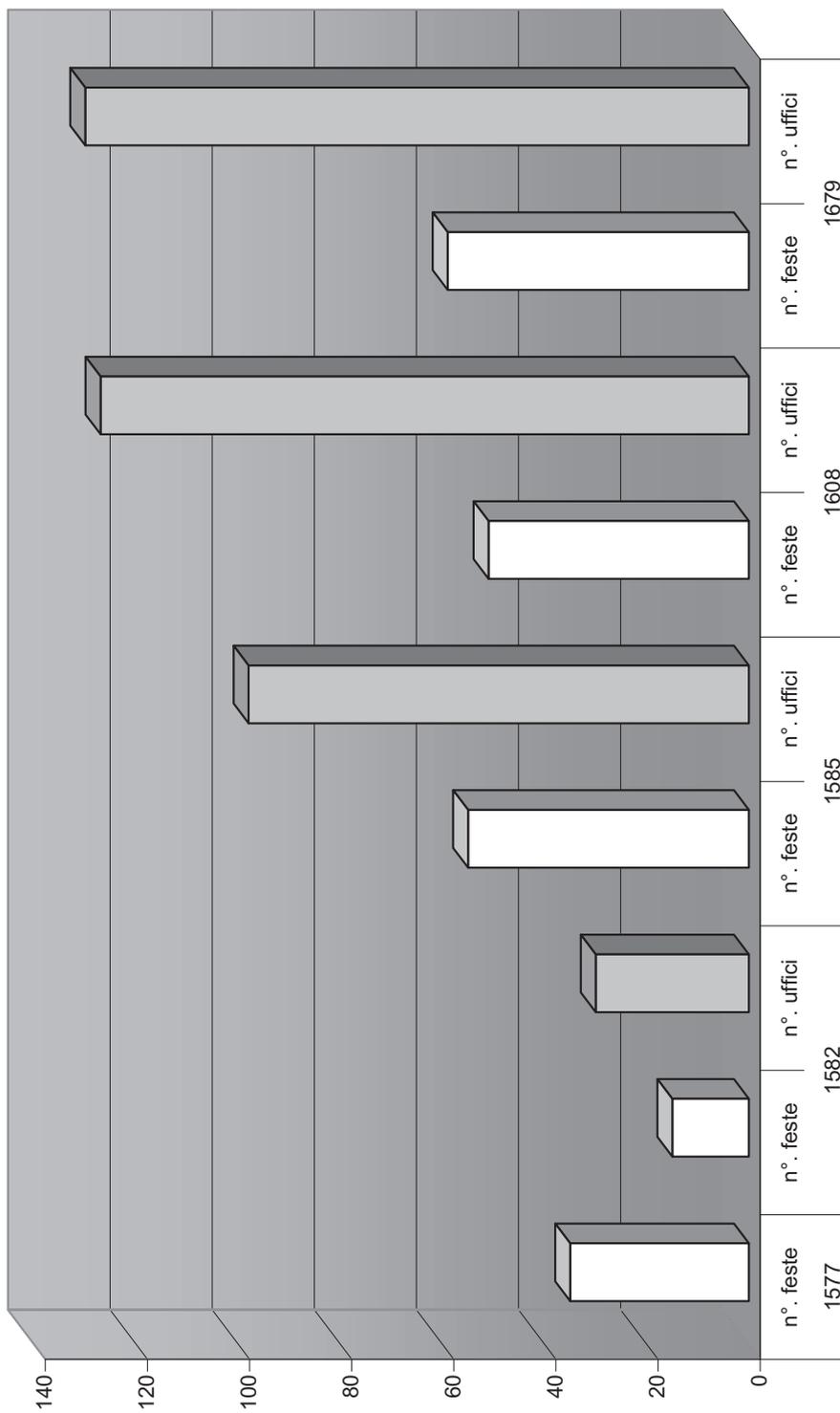
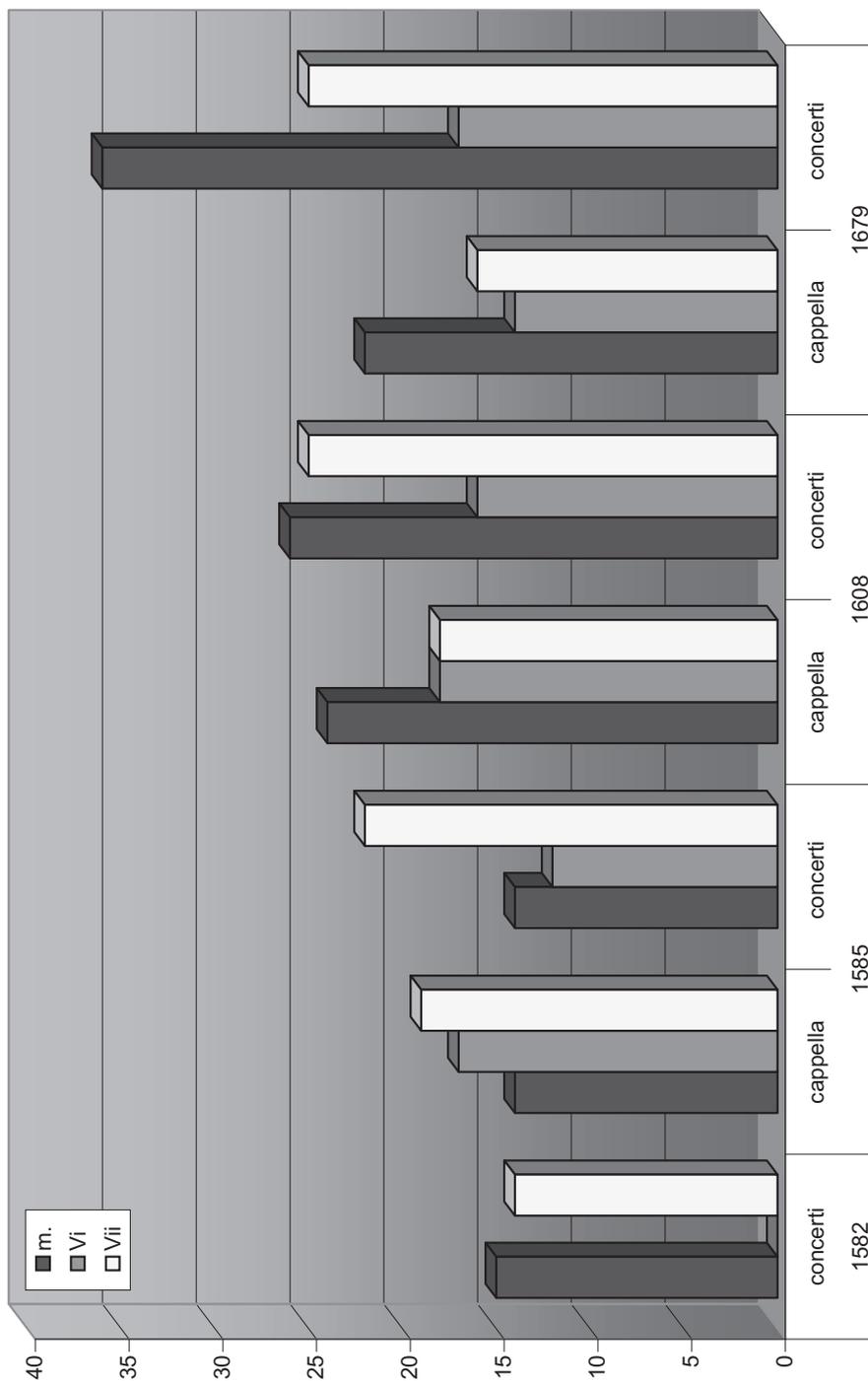


Grafico 3. Evoluzione uffici al Santo (1582-1679).



Un altro ambito che mette conto valutare è rappresentato dai concerti ove intervengono tutti i musicisti: 'ordinari' e 'straordinari', cioè a dire l'insieme di cantori e suonatori (Grafico 3, Tabella 1). Pure su questo piano, la crescita dei valori nel tempo è netta. Inoltre, se estendiamo l'asse di selezione sino a comprendere anche la 'tariffa' del 1582 – che come si è visto – sancisce l'esordio dei suonatori nella cappella antoniana, la progressione (1582: 28 uffici; 1585: 48; 1608: 66) in meno di trent'anni giunge più che a raddoppiare le occasioni dedicate alla musica sacra vocale-strumentale. Da un punto di vista complessivo i concerti assumono quindi uno spazio ragguardevole: si può affermare che nel 1608 almeno un ufficio su due si avvalga dell'apporto dei suonatori. Grazie anche all'introduzione di sei messe nell'ottava di sant'Antonio, cui ho accennato più sopra, il dato del 1608 viene accentuato nel *Capitolario* del 1679 ove, su 130 uffici, ben 78 vedono la presenza dei suonatori.

Se, su un piano più generale, poniamo a raffronto il dato del 1679 con i valori segnati dalle altre quattro cappelle considerate in questo studio (cf. Grafico 1), rileviamo una corrispondenza pressoché assoluta nel numero degli uffici (messe e vespri) previsti al Santo, in Santa Maria Maggiore e nella Steccata. Inferiore risulta invece la rilevazione in San Petronio e, in larga misura, superiore quella relativa a San Marco. A dimostrare quanto nella basilica padovana la musica 'moderna' tendesse a dispiegarsi in orizzonti liturgici molto ampi soccorre in particolare la celebrazione dei vespri che – nelle festività principali ('concerti' nel Grafico 3) – era integrale ed in canto 'figurato'. Non sono in grado di stabilire se questa disposizione, documentata dagli inizi del Seicento²⁵, fosse proposta anche nelle altre occasioni meno solenni ('cappella' nel Grafico 3). Si può ipotizzare che, in tali occasioni, l'istituzione antoniana prevedesse una più o meno marcata riduzione dello spazio concesso al canto 'figurato' a vantaggio di quello 'fermo', come avveniva in Santa Maria Maggiore o in San Petronio.

III.3. «*Oblighi a' capella*»

Il *Capitolario* del 1679, nella sostanza, distingue tra le funzioni «a' capella» e quelle dedicate ai concerti. In questa disposizione ricalca la precedente classificazione, riportata negli 'ordini' del 1608, fondata sulla differenziazione tra musicisti 'ordinari' e musicisti straordinari «per li

²⁵ Illuminante una delibera adottata dall'Arca, con riferimento alle feste principali, il 14 aprile 1602: «[...] L'andarà Parte, che il Maestro di Cappella, et tutti gli altri Musici, et Cantori ordinarj debbano cantar, et sonar tutte le domeniche, et Feste principali, tutti li Vesperi con tutti li Salmi, et tutte le Messe, salve et illese restando tutte l'altre parti in ciò disponenti [...]» (PA, 2.11 (12), f. 61v; SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova*, p. 202).

concerti»²⁶. Di certo è che la cosiddetta ‘cappella’, formata soltanto da elementi inquadrati come ‘ordinari’, cioè tenuti ad intervenire in tutte le funzioni, non si avvaleva esclusivamente della presenza dei cantori. Per diverso tempo, infatti, il gruppo vocale poté contare sull’apporto di un cornettista e di un trombonista (collocati rispettivamente tra i soprani ed i bassi²⁷) il cui compito non doveva essere quello di sostituire le voci mancanti, come afferma Eleanor Selfridge-Field sulla scia del Caffi²⁸.

Per quanto attiene al primo musicista – come ho osservato in altre indagini²⁹ – la scelta dell’Arca appare, almeno formalmente, affatto originale. Inoltre, il cornetto, in un arco temporale molto esteso (dagli anni Ottanta del ‘500 agli inizi della seconda parte del secolo successivo), dovette assumere negli organici una posizione fondamentale. Una posizione che si esplicava nel ‘sostegno’ al canto dei soprani e, probabilmente, giungeva ad ottemperare agli ‘avvertimenti’ espressi da Amadio Freddi – attivo nella cappella antoniana dal 1594 al febbraio del 1614 – che nella sua raccolta del 1616, afferma:

Il Cornetto, et il Violino non solo servono per le Sinfonie, et per dar’alcuna quiete alle voci, onde non havessero à cantare del continuo; ma giovano altresì per ripieno, per compagnia delle voci et per la relatione, la quale tengono con esse loro³⁰.

Anche l’orientamento assunto dalla Congregazione padovana nell’individuazione di un ruolo del tutto particolare, qual era quello del «trombone al basso», rivela tratti di notevole interesse. Le mansioni di siffatto

²⁶ Negli ‘ordini’ del 1585 la distinzione è tra cantori e suonatori.

²⁷ L’inquadramento assume veste formale solo con gli ‘ordini’ del 1608. Da notare, che in tali ‘ordini’, l’assegnazione «al soprano» del cornetto risulta provvedimento provvisorio («al Soprano un cornetto fino a tanto, che si possono aver Soprani, a sufficienza»). Nondimeno, il tratto della provvisorietà è affatto smentito dagli atti amministrativi ove si riconosce allo strumento, quasi sempre, il ruolo di ordinario (cf. 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: 29-30).

²⁸ «A Padova [...] fu stabilito nel 1600 che se mancava un basso bisognava sostituirlo con un trombone, e se mancava un soprano con un cornetto» (ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Basil Blackwell, Oxford 1975, traduz. ital. di FRANCO SALVATORELLI, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, ERI, Torino 1980, p. 23n). Cf. anche FRANCESCO CAFFI, *Appunti per aggiunte a «Musica Sacra»*, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. it. IV-762 [= 10467], f. 183.

²⁹ PADOAN, «*L’armonico bombo*», pp. 29-30.

³⁰ AMADIO FREDDI, *Messa, Vespro e Compieta a cinque voci col suo Basso Continuo aggiuntovi un Violino, et Cornetto per le Sinfonie, & per li ripieni* [...], Ricciardo Amadino, Venezia 1616. Si veda anche NICOLETTA BILLIO D’ARPA, *Musica sacra tra stile antico e moderno: la Messa, Vespro et Compieta (Venezia 1616) di Amadio Freddi*, in «*Rivista internazionale di musica sacra*», XI/3 (1990), pp. 267-322.

ruolo, nella seconda metà del XVI secolo, sono chiarite inequivocabilmente nella condotta stipulata con padre Moro nel 1557:

Messere P.^{re} Moro cantore die havere per suo salario in ragione di mese libre 4 s. – per conto di sonare il trombone per accompagnare le voci del basso quando *si fa capella di musica* [...] ³¹.

Indicazioni successive ci vengono da Costanzo Porta che in una nota del 16 aprile 1600 rileva:

Il P.^{re} [Cortona?] mi hà servito col trombone quattro volte per alcuni concerti, et per ingagliardire la parte del basso [in cappella]. Le prego et supplico à donargli qualche cosa che ve n'era bisogno [...] ³²

La figura del 'trombone al basso', come quella del cornetto, ebbe modo di caratterizzare gli organici antoniani anche in tutta la prima metà del sec. XVII³³. L'ultima traccia da me colta si pone negli anni Cinquanta (1656-1658) del secolo, allorquando nelle scritture amministrative risultano pagamenti per fra Corrado Polacco, suonatore di trombone in 'cappella' e nei concerti³⁴. Una presenza tuttavia isolata in un periodo in cui i tromboni vengono sostituiti dalle viole che, nel 1650-1651, raggiungono le tre unità³⁵. La ridefinizione della composizione dell'organico stabile, come si è visto in precedenza approvata dall'Arca nel 1651, sancisce formalmente questa evoluzione. Al tempo stesso, tuttavia, tale aggiornamento degli ordinamenti, prescrive espressamente che a completare il quadro strumentale intervengano un violone ed un cornetto³⁶. Se per il

³¹ PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, p. 282. Il corsivo è mio. Il primo trombonista stabile impegnato in questo ruolo è Bartolomeo Sorte che, nel 1566, viene condotto «à Trombono ad sonandi in capella» (*ivi*, p. 168n). L'espressione «trombone al basso» è successiva.

³² PR, filza 16.20 (1062) n. 18.

³³ Anche in Santa Maria Maggiore, la presenza di alcuni suonatori 'ordinari' è tale da mettere in discussione una prassi esecutiva fondata soltanto sulle voci. In particolare, nel 1619, Giulio Cesare Celani (cornetto), Geronimo Morari (violino, viola e trombone) ed Antonio Leporatti (trombone) sottoscrivono un contratto che li obbliga per cinque anni a «servir nella Capella di Santa Maria Maggiore ogni volta che si fa musica». È interessante notare che la «condotta» di Geronimo Morari distingue chiaramente tra 'cappella' e concerti: egli, infatti, ha «l'obbligo di sonar in Capella il trombon contralto, overo trombon tenore, et ne i concerti il violino [...]» (PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa*, p. 282).

³⁴ «Havendo servito il P.^{re} fr. Corrado Polacco col trombone in tutte le solennità in concerto, come à Capella dal mese di Giugno sino hora presente, come pur il S.^r Christoforo Violino hà servito in tutte le solennità in concerto col violino il tempo sudetto [...] sij fatto un mandato di ducati vinti al P.^{re} Corrado et al S.^r Christoforo violino uno de ducati dieci [...]». La delibera viene approvata dalla Congregazione il 15 dicembre 1656 (PA, 2.16 (17), f. 163v).

³⁵ PADOAN, *La musica al Santo di Padova (1580-1650)*, p. 30.

³⁶ Cf. nota 10.

secondo strumento le disposizioni dell'Arca saranno eluse in ragione di reali difficoltà nell'individuare, già a metà Seicento, soggetti validi dal punto di vista professionale³⁷, per il primo – in continuità con il passato³⁸ – si proporrà un ruolo fondamentale sia nei concerti sia in 'cappella'. Non è da escludere che il violone in 'cappella' avesse mansioni simili a quelle assunte dal «trombone al basso» e il suo compito principale fosse quello di sostenere le voci. Un'istanza scritta nel 1663 dal musicista Nicolò Tartaro sembrerebbe confermare, almeno per certi versi, questa ipotesi: egli afferma, infatti, che il violone è strumento «necessario per l'unione delle voci quanto faticoso sì per l'obligatione di essere continuo. Come anco di ordinario»³⁹. Il fatto che il Tartaro fosse 'ordinario' (obbligato ad intervenire a tutte le funzioni) e non fosse stato ingaggiato anche come cantore⁴⁰ mi pare sia un segno inoppugnabile di un suo impegno in veste di suonatore sia nei concerti, sia nelle musiche apparentemente riservate soltanto alle voci.

IV. TRATTI DISTINTIVI DEL CALENDARIO LITURGICO. IL SANTORALE

IV.1. *Ricorrenze francescane*

Ho fatto riferimento in precedenza (cf. II) al rilievo assunto dal Santorale nel calendario liturgico. In particolare, nella basilica padovana – come del resto in altre chiese – esso riesce interessante in quanto rivela peculiarità che contribuiscono in certa misura a definire l'identità della cappella musicale. Uno sguardo agli 'ordini' antoniani che si susseguono nel Cinque-Seicento attesta – e non poteva essere diversamente – quanto siffatta identità si fondi su ricorrenze che si iscrivono patentemente nell'orizzonte francescano (cfr. Tabella 2).

³⁷ San Marco, già all'inizio degli anni '40, avverte in modo esplicito tali difficoltà, se è vero che i procuratori decidono di incentivare lo studio di uno strumento caratterizzato tanto da un esercizio faticoso, quanto da una «armonia molto grata»: cf. 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: 536 (edizione online https://publicatt.unicatt.it/bitstream/10807/36699/1/Padoan_AMIS2005.pdf).

³⁸ Lo strumento risulta in organico a partire dal 1608. Tuttavia, soltanto nel 1624 l'Arca decide di collocare in modo stabile un suonatore di violone nel gruppo dei salariati straordinari (PADOAN, «*L'armonico bombo*», p. 40).

³⁹ *LC*, 8,5 (68), fasc. 3, doc. n. 80.

⁴⁰ È il caso, per esempio, di fra Agostino Maffei che nel 1620 viene ingaggiato come 'ordinario' «al violone e al basso». Mi pare evidente che il musicista avesse l'obbligo di cantare in 'cappella' e di suonare nei concerti (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: 783).

Tabella 2 - Ricorrenze francescane (Ordini 1577-1679)*.

<i>ricorrenze</i>	<i>capp.</i>	<i>conc.</i>	<i>conc.</i>	<i>capp.</i>	<i>conc.</i>	<i>capp.</i>	<i>conc.</i>	<i>capp.</i>
Ordini	1577	1582	1585	1585	1608	1608	1679	1679
Traslazione	*			V ⁱ -V ⁱⁱ	V ⁱ -m-V ⁱⁱ		V ⁱ -m-V ⁱⁱ	
S. Bernardino	*			V ⁱ -V ⁱⁱ		V ⁱ -m-V ⁱⁱ		V ⁱ -m-V ⁱⁱ
S. Antonio	†	V ⁱⁱ	V ⁱⁱ	V ⁱⁱ	V ⁱⁱ	V ⁱ -m	V ⁱⁱ	[V ⁱ -m]
Ottava							6 messe	
Dedicazione		m- V ⁱⁱ	[V ⁱ -m-V ⁱⁱ]		[V ⁱ -m-V ⁱⁱ]		V ⁱ -m-V ⁱⁱ	
S. Bonaventura				V ⁱ -V ⁱⁱ		V ⁱ -m-V ⁱⁱ	V ⁱ -m-V ⁱⁱ	
La Porziuncola				m	V ⁱ -m-V ⁱⁱ		V ⁱ -m-V ⁱⁱ	
S. Chiara								V ⁱ -m-V ⁱⁱ
S. Francesco	†			V ⁱ -V ⁱⁱ	V ⁱ -m-V ⁱⁱ		V ⁱ -m-V ⁱⁱ	

* Abbreviazioni: †=festa principale; *=festa ordinaria; per le altre, cf. Tabella 1.

Già la ‘tariffa’ del 1577, nella sua essenzialità (circa trenta ricorrenze), implica tale orizzonte riportando le feste della Traslazione di sant’Antonio, di san Bernardino, di sant’Antonio e di san Francesco (le ultime due contrassegnate come principali). Nella ‘tariffa’ successiva (1585), le ricorrenze francescane sono portate a sette, grazie all’inserimento di altre tre celebrazioni: la domenica infra l’ottava di sant’Antonio (Dedicazione), san Bonaventura e la Porziuncola. Il quadro non muta negli ‘ordini’ del 1608.

L’ampio orizzonte liturgico d’impronta francescana, definito dalle disposizioni del 1585, viene sostanzialmente confermato nel *Capitolario* approvato nel 1679. L’unica novità è costituita dall’inserimento negli ‘obblighi’ della festa di santa Chiara alla quale, per altro, non viene riconosciuto il profilo delle solennità principali che vengono celebrate in concerto. Come ho anticipato più sopra, non trascurabile è tuttavia l’introduzione, nell’ottava del Santo, di sei messe che esigono il coinvolgimento di tutta la cappella e danno continuità alla medesima ottava: lo evidenzia l’elaborazione da me ipotizzata per il 1679, anno di edizione del *Capitolario* (Tabella 3):

Tabella 3 - Funzioni nell’ottava del Santo (*Capitolario* 1679)*.

13-giu	14-giu	15-giu	16-giu	17-giu	18-giu	19-giu	20-giu
<i>martedì</i>	<i>mercoledì</i>	<i>giovedì</i>	<i>venerdì</i>	<i>sabato</i>	<i>domenica</i>	<i>lunedì</i>	<i>martedì</i>
S. Antonio					Dedicazione		
[V ⁱ]-V ² -[m] pr	m	m	m	m-V ⁱ	m-V ²	m	m

* Abbreviazioni: m=messa; Vⁱ=primi vesperi; V²=secondi vesperi; pr=processione.

La mia ricognizione attesta senza ombra di dubbio l’assoluta centralità di sant’Antonio nel calendario liturgico della basilica padovana⁴¹.

⁴¹ Cf. PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, pp. 327-332.

Complessivamente, stando al *Capitolario*, le funzioni a lui riservate assommano a quindici (Tabella 2). Tredici di queste funzioni appartengono all'ambito dei concerti. Le uniche due per soli cantori sono relative al primo vespro ed alla messa proposti il giorno del Santo. Tale scelta al ribasso può sorprendere. Probabilmente i presidenti dell'Arca ritenevano opportuno concentrare le celebrazioni sul secondo vespro e sulla processione. In effetti, il secondo vespro, nell'orizzonte di attesa dei fedeli, rappresentava l'evento per eccellenza. La presenza non episodica di musicisti 'forestieri', provenienti anche da altre città, conferiva alla cerimonia un'indiscutibile valenza spettacolare⁴². Quanto alla processione, questa realizzava un efficace coinvolgimento del vasto e variegato mondo dei devoti provenienti da ogni dove. Lo scorrere di campi visivi diversi (si pensi all'apparire delle «carrette» decorate ove erano esposte le reliquie del Santo), unito all'armonia di voci e strumenti e agli apparati dell'effimero, doveva portare i fedeli ad una sospensione della realtà, ad un profondo fervore religioso incentivato da stupore e meraviglia.

Il Vespro e la processione del 13 giugno erano certamente il vertice delle celebrazioni antoniane. Tuttavia pure alla Dedicazione della basilica va riconosciuto un'indiscutibile importanza anche perché i tre uffici, in cui essa di norma si articolava (Tabella 2), potevano contare sull'apporto dei cantori e suonatori 'forestieri' già impegnati nei concerti per il Santo⁴³. Oltretutto, la Dedicazione apparteneva a quel gruppo di feste ove la presenza dei musicisti era percepita come irrinunciabile anche in momenti in cui, per problemi prevalentemente finanziari, l'attività della cappella era sospesa. Sul piano delle opzioni irrinunciabili, oltre a queste solennità dedicate al Santo, si collocano pure due ricorrenze propriamente francescane: san Francesco e la Porziuncola⁴⁴. Non deve stupire che, nel ristretto gruppo di festività 'privilegiate', figurino la Porziuncola laddove solo si consideri lo straordinario richiamo esercitato sui fedeli dal Perdon d'Assisi.

L'orizzonte definito dalle feste antoniane o – più in generale – francescane, costituisce dunque un insieme di proporzioni ragguardevoli. Non è così per quanto attiene ai calendari liturgici delle altre quattro chiese da me scelte come termine di paragone. Infatti solo due di queste chiese, San Marco e San Petronio, rivelano un interesse 'francescano',

⁴² Cf. PADOAN, *La musica al Santo di Padova (1580-1650). Dinamiche finanziarie*, pp. 40-41, 52, 76-77.

⁴³ *Ivi*, pp. 76-77.

⁴⁴ Il 3 giugno 1617, in seguito alle gravi conseguenze economiche provocate dall'incendio nell'edificio delle polveri, i presidenti dell'Arca sospendono per un anno l'attività della cappella. Tuttavia, le ristrettezze finanziarie non impediscono alla congregazione antoniana di prevedere l'ingaggio di musicisti per celebrare un numero di ricorrenze reputate irrinunciabili. Tali ricorrenze sono La Porziuncola, l'Assunzione della Madonna, san Francesco, l'Immacolata Concezione, il Natale, l'Annunciazione della Madonna («venendo fuori di quaresima»), la Pasqua, la Pentecoste, sant'Antonio e la domenica della Dedicazione (PA, 2.12 (13), f. 172r).

proponendo negli 'obblighi' per i musicisti le festività di sant'Antonio e san Francesco. Il fatto è, per certi versi, comprensibile se si osserva che nessuna delle quattro chiese in questione appartiene all'ordine serafico. Nondimeno è sorprendente che sant'Antonio, ad onta della straordinaria devozione che lo accompagnava già da allora anche in area padana, figurò soltanto negli ordinamenti di San Marco e di San Petronio⁴⁵. In particolare, nella basilica veneziana, la celebrazione della ricorrenza prevede tre uffici (primi e secondi vespri, messa) con un profilo 'ordinario', cioè non solenne. Lo stesso profilo caratterizza pure le funzioni di San Petronio che risultano due (messa e secondi vespri). Ancora più limitato è lo spazio assegnato a san Francesco presente, con tre uffici ordinari (primi e secondi vespri, messa), unicamente nelle liste marciiane.

IV.2. *Festività mariane al Santo*

Il culto mariano, come noto, era estremamente avvertito nella basilica padovana. Tra le tante testimonianze che possono accertare tale attitudine è sufficiente ricordare l'istituzione, in tempi antichi, della Congregazione della Concezione Immacolata. Siffatta propensione non è tratto esclusivo del Santo ma, incentivata dalla Chiesa post-tridentina, si impone pure in altre realtà dell'Italia del Nord, giungendo a coinvolgere anche la musica sacra⁴⁶. Sulla scorta di tali considerazioni, l'attenzione con la quale la cappella antoniana guarda alle ricorrenze mariane non è sorprendente. È un'attenzione che si disvela già negli 'ordini' del 1577, nei quali figurano cinque feste dedicate alla Vergine: Purificazione,

⁴⁵ La devozione a sant'Antonio ebbe campo di imporsi in particolar modo nell'ambiente musicale bolognese in virtù della fondazione, nel 1666, dell'Accademia Filarmonica. L'Accademia era infatti dedicata a sant'Antonio. Al fine di celebrare il patrono, l'importante istituzione proponeva ogni anno una messa ed un vespro solenni. Per un approfondimento, cf., in questo volume di Atti, MARC VANSCHEEUWIJCK, *La 'scuola bolognese' e il musicista francescano Ferdinando Antonio Lazzari*.

⁴⁶ CHRISTINE GETZ, *Mary, Music, and Meditation. Sacred Conversations in Post-Tridentine Milan* (Music and the Early Modern Imagination), Indiana University Press, Bloomington 2013, ha ben documentato come negli anni di Carlo e Federico Borromeo l'esperienza della musica da parte dei laici, in cinque culti mariani, animasse nel profondo il tessuto della vita civica milanese, coinvolgendo una vasta ed articolata realtà collettiva. Peraltro, la storiografia ha da tempo rilevato come, in alcune chiese attive nell'area padana, la devozione alla Vergine si sia espressa in funzioni affatto singolari sia per l'apporto dei musicisti (voci e strumenti), sia per la frequenza che le caratterizzava. In siffatto orizzonte mariano, si collocano, per esempio, le 'Orazioni' serali che si cantavano in Santa Maria Maggiore a Bergamo non solo ogni sabato e domenica, ma anche in tutte le solennità principali (con relative vigilie). Nell'alveo tracciato dalla basilica bergamasca si pongono – almeno per certi versi – pure la Cappella delle laudi di Cremona e quella dell'Incoronata del Duomo di Vicenza che rivelano una configurazione istituzionale di grande interesse (cf. PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa*, pp. 303-308).

Annunciazione, Assunzione, Natività, Immacolata Concezione. Ad eccezione della prima, tutte le occorrenze vengono indicate come principali (Tabella 4).

Tabella 4 - Festività mariane al Santo (Ordini 1577-1679)*.

<i>ricorrenze</i>	<i>capp.</i>	<i>conc.</i>	<i>conc.</i>	<i>capp.</i>	<i>conc.</i>	<i>capp.</i>	<i>conc.</i>	<i>capp.</i>
<i>Ordini</i>	1577	1582	1585	1585	1608	1608	1679	1679
Purificazione	*	-	V ¹ -V ²	-	V ¹ -m- V ²	-	V ¹ -m- V ²	-
Annunciazione	†	-	V ¹ -V ²	-	m-Cp	-	m-Cp	-
Madonna della Neve	-	-	-	m- V ²	-	V ¹ -m- V ²	-	V ¹ -m- V ²
Assunzione	†	m- V ²	V ¹ -V ²	-	V ¹ -m- V ²	-	V ¹ -m- V ²	-
Natività	†	-	V ¹ -V ²	-	V ¹ -m- V ²	-	V ¹ -m- V ²	-
Immacolata	†	m- V ²	V ¹ -V ²	-	V ¹ -m- V ²	-	V ¹ -m-Cp	-

* Abbreviazioni: capp.=«a' *capella*»; conc.=concerti; †=festa principale; * =festa ordinaria; m=messa; V¹=primi vespri; V²=secondi vespri; Cp=compieta.

La lista successiva (1582), redatta per il primo insieme strumentale stabile, riporta soltanto le feste dell'Assunzione e dell'Immacolata con due uffici (messa e secondi vespri ciascuna). Gli 'ordini' del 1585, invece, riprendono fondamentalmente quanto registrato nel 1577 salvo aggiungere – limitatamente all'ambito della cosiddetta 'cappella' – una nuova ricorrenza: la Madonna della Neve. Le scelte di queste ultime disposizioni di fine secolo vengono ribadite, in larga misura, nella 'tariffa' del 1608: le varianti sono circoscrivibili all'ampliamento del numero degli uffici (introduzione della messa in tutti i concerti e del vespro la vigilia della Madonna della Neve) e alla sostituzione del secondo vespro con la compieta il giorno dell'Annunciazione. A riprova della sostanziale continuità che contraddistingue l'evoluzione degli ordinamenti nel Seicento, il *Capitolario* del 1679 riprende quasi totalmente il modello definito nel 1608. L'unico mutamento rispetto a tale modello è dato dall'esecuzione della compieta, al posto del secondo vespro, nella solennità dell'Immacolata Concezione.

Nondimeno, la Tabella 4 mette pure in evidenza come per le ricorrenze riportate (liste 1585-1679), ad eccezione della Madonna della Neve, sia previsto l'apporto di tutti i musicisti (cantori e suonatori). Questa indicazione consente di considerare come principali cinque feste su sei (una in più di quanto rilevato nella 'tariffa' del 1577). Stando alle fonti, si può affermare che tra queste cinque feste, l'Annunciazione, l'Assunzione e l'Immacolata Concezione erano quelle celebrate con maggiore solennità⁴⁷.

⁴⁷ Cf. nota 44.

IV.2.1. *Festività mariane: cinque modelli a confronto.*

Che l'accentuazione delle celebrazioni mariane sul piano musicale al Santo non rappresenti assolutamente un caso unico, è attestato dagli ampi riscontri offerti quantomeno da alcune delle cappelle più rappresentative del Nord Italia.

Tabella 5 - Festività mariane: quadro comparato*.

RICORRENZE	S. MARCO	S. MARIA	S. PETRONIO	STECATA	S. ANTONIO
Purificazione B.V.M.	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ² cp ¹⁻²	V ¹ -m- V ²
Annunciazione B.V.M.	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ² cp ¹⁻²	V ¹ -m- V ² cp ¹⁻²	m-cp
Visitazione B.V.M.	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ²	<i>m-V²</i>	
Madonna della Neve	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ²		<i>m-V²</i>	V ¹ -m- V ²
Assunzione B.V.M.	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ²	<u>V¹-m- V²</u>	V ¹ -m- V ² cp ¹⁻²	V ¹ -m- V ²
Natività B.V.M.	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ² cp ¹⁻²	V ¹ -m- V ²
Madonna del ro- sario				<i>m-V² cp</i>	
Presentazione B.V.M.	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ²		<i>m-V²</i>	
Immacolata Conce- zione	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ²	V ¹ -m- V ²	<i>m-V²</i>	V ¹ -m-cp
Coronazione Ma- donna				V ¹ -m- V ² cp ¹⁻²	

* Abbreviazioni: m=messa; V¹=primi vespri; V²=secondi vespri; cp=compieta; cp¹⁻²=prima e seconda compieta. Il corsivo indica che la funzione non è solenne. Il sottolineato, per l'Assunzione in S. Petronio, designa «Sù gl'Organi»: impiego di tutti gli strumenti con apporto parziale del gruppo vocale.

In questa direzione e con riferimento al versante liturgico, emblematica appare la Tabella 5 che coglie le scelte operate dal Santo e dalle quattro chiese, selezionate per questo studio, nelle quali il culto mariano – con modalità diverse – ebbe campo di affermarsi in modo affatto singolare. Da un punto di vista generale, la Tabella 5 pone anzitutto in evidenza la sintonia delle cinque cappelle nella celebrazione di cinque feste: Purificazione, Annunciazione, Assunzione, Natività ed Immacolata. In secondo luogo, nella proiezione, si distingue l'orientamento assunto dal calendario liturgico di Santa Maria della Steccata che registra non solo le ricorrenze di maggiore rilievo, ma anche una festa di livello meno elevato quale la Madonna del Rosario. Inoltre, l'Oratorio parmigiano accentua la titolarità mariana proponendo con grande fasto, il 27 maggio, la Coronazione della Madonna, in ricordo dell'incoronazione della sacra immagine della Vergine Maria avvenuta proprio il 27 maggio

del 1601⁴⁸. Sulla scorta di questa singolare attitudine, non sorprende che in tutti i sabati dell'anno, nel medesimo oratorio, fosse cantata « solennissimamente la messa della S.ma Madona ».

Un altro tratto di un certo interesse, rivelato dalla Tabella 5, concerne la configurazione degli uffici (messa, due vespri e due compiete) adottata sempre dalla Steccata nelle ricorrenze mariane reputate più significative: Purificazione, Annunciazione (la più importante in assoluto), Assunzione e Coronazione. Questa 'formula' appare anche in San Petronio limitata all'Annunciazione; il Santo invece la propone in modo parziale nell'Annunciazione e nell'Immacolata. (Da notare in particolare che, nell'un caso come nell'altro, l'ultima ora canonica prende il posto del secondo vespro).

Un ulteriore aspetto, che assume rilievo nel raffronto tra le cinque cappelle, rimanda alla classificazione delle feste sulla base della distinzione tra 'principali' ed 'ordinarie'⁴⁹. Su questo piano, si distingue Santa Maria Maggiore che esplica pienamente la titolarità, collocando tutte le ricorrenze nel primo ambito. Oltretutto il numero di tali ricorrenze, otto, risulta molto elevato. Sul vertice segnato dalla basilica bergamasca, si colloca anche San Marco che tuttavia considera come celebrazioni 'ordinarie' la Madonna della Neve e la Presentazione. Alla Steccata, ad onta del numero delle occorrenze registrate, l'impegno della cappella appare più modesto poiché diverse di queste occorrenze risultano di grado 'ordinario' e non prevedono i primi vespri (Tabella 5). Inoltre i secondi vespri, in assonanza con quanto stabilito per tutte le feste minori, vengono eseguiti in versione limitata al solo « Magnificat a canto figurato », con una netta preponderanza quindi del canto 'fermo'⁵⁰.

Ciononostante, in linea generale, l'esito più sorprendente viene da San Petronio ove un unico ufficio, la messa della Purificazione, appare di grado 'principale'. Ciò comporta che in quasi tutte le funzioni liturgiche mariane, la cappella bolognese canti al « letturile » con l'apporto del

⁴⁸ PADOAN, *Organici in Santa Maria della Steccata*, pp. 568-569.

⁴⁹ Sulla distinzione tra ricorrenze 'principali' ed 'ordinarie' in Santa Maria Maggiore, cf. PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa*, p. 290. Per quanto attiene a San Marco, sono considerate 'principali' le festività che vedono l'esposizione della pala d'oro sull'altare e che comportano l'esecuzione di 'salmi spezzati' nei vespri (*Ivi*). Negli 'ordini' di San Petronio, considero principali le solennità in cui intervengono: 1. la cappella al completo (« Si fa Cappella »); 2. tutti i suonatori e parte dell'insieme vocale. Questo secondo aspetto della prassi è chiarito dal seguente passo: « I sonatori di Cornetti, Tromboni, e Violoni sempre compariscano con i loro instrumenti così nelle solennità, e feste, come ne' Sabbati la sera per le litanie, ò Mottetto alla Madonna [sic], e quando si canterà su gli Organi, compariscano ancora i sonatori di Violino, Violette, Tiorbe, & altri con i loro instrumenti » (*Ordini Per la Musica dell'Insigne Collegiata di S. Petronio*, p. 6). Per quanto attiene alla Steccata la distinzione è fondata sia sul confronto tra gli 'Ordini' del 1623 ed il *Giornale Musicico* (cf. nota 19), sia sulla tipologia dei servizi indicati per la cappella musicale nella seconda fonte.

⁵⁰ PADOAN, *Organici in Santa Maria della Steccata*, p. 680.

gruppo strumentale limitato ai cornetti, tromboni e violoni⁵¹. L'unica eccezione, oltre alla messa della Purificazione, è rappresentata dalla messa e dai secondi vespri dell'Assunzione, nei quali all'insieme strumentale «Sù gl'Organi» si unisce parte dell'organico vocale⁵². Il modesto livello delle feste dedicate alla Vergine Maria in San Petronio contrasta in modo netto con lo spazio non trascurabile concesso dagli 'ordini' bolognesi a funzioni, non liturgiche di chiara impronta mariana, quali erano le «Litanie, ò Mottetto alla Modonna [sic]» in programma il sabato sera⁵³.

V. RICORRENZE MOBILI

Un altro aspetto del calendario liturgico antoniano, cui va riconosciuto indiscutibile interesse, è costituito dalle più importanti ricorrenze mobili (dalla Pasqua al Corpus Domini). La proiezione offerta dalla Tabella 1 – con riferimento agli uffici previsti dagli 'ordini' – consente di cogliere l'evoluzione nel tempo (1585-1679) di tali ricorrenze. Anche in questo ambito, piuttosto circoscritto, emerge un'evidente linea di continuità tra le tre liste inquadrate. L'unica variante concerne il numero dei servizi indicati per l'Ascensione e la Pentecoste: primi e secondi vespri nel 1585, cui si aggiunge la messa nel 1608 e 1679. Tutte le feste, ad eccezione della Trinità, sono solenni («pro concertis»). In verità il basso profilo della Trinità muta negli aggiornamenti apportati al *Capitolario* nel 1705, ove la ricorrenza è riconosciuta come principale e la messa viene assegnata ai concerti⁵⁴.

Tabella 6 - Ricorrenze mobili: quadro comparato*.

Ricorrenze	S. Marco		S. Maria		S. Petronio		Steccata		S. Antonio			
	M	Vespri	M	Vespri	M	Vespri	M	Vespri	M	Vespri		
		1	2		1	2		1	2		1	2
Pasqua	†		†	†		†	Ø		†	†		†
Lunedì di Pasqua	†		†	†		†	Ø	Ø4	†		†	†
Martedì di Pasqua	†		†	†		†	Ø	Ø3	†		†	†

segue

⁵¹ Per un approfondimento, cf. VANSCHEEUWIJCK, *The Cappella Musicale of San Petronio*, pp. 125 e 131.

⁵² Cf. nota 49.

⁵³ PADOAN. *Ritualità e tensione innovativa*, p. 305.

⁵⁴ Gli oneri dei musici, tuttavia, non subiscono alcun aggravio, in quanto contestualmente viene 'declassata' la festa di san Carlo: «Che da Musici sij permutata la fontione della Musica nella Festività di S. Carlo, che si faceva con Organi, & Instrumenti à concerto, col cantar de coetero à Capella nella detta Solenita; & la Festività della Santissima Trinita, che si cantava à Capella, sij cantata essa Messa Solenne con gl'Organi, & Instrumenti à concerto, & così ogni Anno» (*Capitolario*, p. 19).

Ricorrenze	S. Marco		S. Maria		S. Petronio		Steccata			S. Antonio				
	M	Vespri	M	Vespri	M	Vespri	M	Vespri		M	Vespri			
		1	2		1	2		1	2		1	2		
Ascensione	†	†	†	†	†	†	Ø	*	†	†	†	†	†	†
Pentecoste	†	†	†	†	†	†	Ø	*	†	†	†	†	†	†
Lunedì di Pentecoste	†		†	†		†	Ø		Ø4	†		†	†	†
Martedì di Pentecoste	†		†	†		†	Ø		Ø3	†		†	†	†
S. ^{ma} Trinità	†	†	†	†	†	†	Ø	*	Ø	*		*	*	
Corpus Domini	†	†	†	†	†	†	Ø	*	Ø	†	†	†		†

* Abbreviazioni: M=messa; †=festa principale; *=festa ordinaria; Ø=«Sù gl'Organi»: impiego di tutti gli strumenti con apporto parziale del gruppo vocale; Ø4=«4. Salmi, inno, e Magnificat»; Ø3=«3. Salmi inno e Magnificat».

Su un piano generale, le scelte operate in Sant'Antonio sono quelle esemplate dalle più accreditate cappelle padane. Lo attesta ampiamente la Tabella 6 che pone a confronto tali scelte con quanto proposto nelle altre quattro chiese da me individuate come termini di paragone. In effetti, tutte le ricorrenze indicate nella Tabella 6 sono riportate negli ordinamenti delle cinque cappelle padane. Tuttavia questa corrispondenza non è assoluta: se si considerano il numero e la configurazione delle funzioni, si nota infatti come la Steccata segua il Santo nel celebrare in tono minore la Trinità. Più in particolare, per questa festa, gli 'ordini' dell'istituzione parmigiana richiedono solo la messa ed il Magnificat (nei secondi vesperi), mentre quelli della basilica antoniana, come si è visto in precedenza, prescrivono unicamente il canto della messa «a' capella». Il calendario antoniano si differenzia anche per quanto attiene al Corpus Domini ove è escluso l'apporto dei musicisti nella messa.

L'impronta 'ordinaria', manifestata dalle funzioni della Trinità alla Steccata ed al Santo, caratterizza anche tutti i primi vesperi in San Petronio⁵⁵. Nondimeno, la basilica bolognese si distingue pure per gli organici impiegati nelle festività solenni, ove a prevalere è il ricorso all'insieme degli strumenti «Sù gl'Organi», che – l'abbiamo osservato in precedenza (cf. IV.2.1.) – esclude però il coinvolgimento di tutti i cantori (Tabella 6, simbolo Ø). La presenza integrale della cappella si pone invece nei secondi vesperi limitatamente a tre festività (Pasqua, Ascensione e Pentecoste). Un'altra peculiarità di San Petronio è rappresentata dalle serie «4. Salmi, inno, e Magnificat» e «3. Salmi inno e Magnificat» eseguite «Sù gl'Organi» nei secondi vesperi delle due feste seguenti Pasqua e Pentecoste. Si tratta di una soluzione non nuova, ma adottata quanto

⁵⁵ Anche per questi vesperi la cappella adottava la soluzione che abbiamo visto caratterizzare le feste mariane 'ordinarie' (cf. IV.2): canto al «letturile» con l'apporto del gruppo strumentale limitato ai cornetti, tromboni e violoni.

meno a partire dall'ultimo Cinquecento, come testimonia una fonte cui si è accennato nel paragrafo I.1.: la *Memoria delli giorni che li cantori di S.to Petronio sono in obbligo di cantare*⁵⁶. Con ogni probabilità, il «cantare su gl'Organi» era ritenuto modalità sufficiente a realizzare il carattere solenne delle ricorrenze, anche se uno o due salmi dovevano essere eseguiti in canto fermo.

Da ultimo, mette conto notare come il tratto 'principale' si estenda a tutti i servizi esclusivamente in San Marco ed in Santa Maria Maggiore. Non va tuttavia dimenticato che la basilica veneziana interpreta tali ricorrenze in modo affatto singolare. Lo attesta l'esecuzione dei 'salmi spezzati' nei vesperi, che esercita una chiara funzione di continuità della tradizione e, quindi, contribuisce a rappresentare nella vicenda storica veneziana una marcata riaffermazione di identità⁵⁷.

VI. ALTRE FESTIVITÀ

Eppure, la linea di convergenza definita dalle ricorrenze mariane e mobili non rappresenta l'unico importante versante in cui emergono significative corrispondenze tra le cinque chiese. La Tabella 7, che riporta le festività presenti con poche eccezioni in tutti i calendari liturgici prescelti, attesta una sostanziale consonanza, non compromessa dalla varia configurazione degli uffici. Tratto, quest'ultimo, che rimanda ad una diversa accentuazione delle celebrazioni sulla scorta del grado ('principale' o 'ordinario') da esse assunto. Su questo piano, una concordanza quasi assoluta si verifica soltanto in occasione della Circoncisione, dell'Epifania, del Natale e di santo Stefano. A prevalere è l'articolata gamma di indicazioni definita dall'impegno dei musicisti. In questo quadro a distinguersi è San Petronio che propone un ampio spettro di soluzioni. Nondimeno, nella chiesa bolognese, la variabile con un indice di frequenza maggiore è rappresentata dagli uffici cantati dalla cappella vocale «al «letturile» con l'apporto del gruppo strumentale limitato ai cornetti, tromboni e violoni (Tabella 7, simbolo *). Tale assetto dell'organico si estende ad altre festività con un ridimensionamento del vespro: «3 o 4 salmi, inno e Magnificat» (simboli *3 e *4), oppure Inno e Magnificat (simbolo ‡).

⁵⁶ PADOAN. *Ritualità e tensione innovativa*, p. 296. Le due serie sembrano ricordare, per certi versi, una prassi documentata in Santa Maria Maggiore: nelle feste 'ordinarie' «basterà cantare due ò tre salmi con l'Hinno, et il magnificat [...] et il restante in canto fermo» (*Ivi*). Tuttavia quanto indicato dalla basilica bergamasca rappresenta l'unica alternativa all'esecuzione integrale del vespro in canto figurato. Tale soluzione viene adottata in tutte le feste secondarie, mentre in San Petronio le due serie in questione interessano un numero molto limitato di occorrenze.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 290-292.

Tabella 7 - Altre festività: quadro comparato*.

Ricorrenze	S. Marco			S. Maria			S. Petronio			Steccata			S. Antonio		
	M	Vespri		M	Vespri		M	Vespri		M	Vespri		M	Vespri	
		1	2		1	2		1	2		1	2		1	2
Circoncisione	†	†	†	†	†	†	†		*	†	†	†	†	†	†
Epifania	†	†	†	†	†	†	∅	*	†	†	†	†	†	†	†
S. Mattia Apostolo	*		*	†		*	*		‡	*		*	†	†	†
S. Giuseppe	*	*	*	†	cp	†cp	*		‡		*	†	*		cp
SS. Filippo e Giacomo	*	*	*	†		*	*		‡	*		*	*	*	*
Ritrovamento S. Croce		*		†			*		‡	†	†	†	*	*	*
Natività S. Giovanni B.	†	†	†	†	†	†	*	*	*	†	†	†	*	*	*
SS. Pietro e Paolo	†	†	†	†	†	†	*	*3	*4	†	†	*cp	*	*	*
S. Giacomo Apostolo	*	*	*	†		*				*		*	*	*	*
Simone e Giuda	*	*	*				*		‡	*		*	*	*	*
Commemoraz. defunti	*			†			†			*			*		*
S. Andrea	*	*	*	†		*	†	‡	*4			*cp	*	*	*
S. Tommaso	*	*	*	†		*	*		‡			*cp	*	*	*
S. Natale	†	†	†	†	†	†	†	*	†	†	†cp	†	†	†cp	†
S. Stefano	†		†	†		†	∅		∅4	†		†	†		†cp
S. Giovanni Evangelista	*		*	†		†	∅		∅3	†		†	†		†cp
S. Silvestro	*		†	†		*	*		*	†		†			

* Abbreviazioni: M=messa; †=festa principale; *=festa ordinaria; cp=compieta. In San Petronio: †=«Si fa Cappella» (apporto di tutti i musicisti); ∅ (festa principale): «Sù gl'Organi» (impiego di tutti gli strumenti con apporto parziale del gruppo vocale); ∅3=«3. Salmi, Inno, e Magnificat»; ∅4=«4. Salmi, Inno e Magnificat»; *3=«3. Salmi, Inno e Magnificat»; *4=«4. Salmi, Inno, e Magnificat»; ‡ Inno e Magnificat.

Meno complessa riesce invece la distinzione tra feste 'principali' e 'ordinarie' nelle altre chiese, ove pare acquisire una certa rilevanza solo il rapporto tra queste due classificazioni. In tale direzione, abbastanza convergenti appaiono gli indicatori espressi da Santa Maria Maggiore e la Steccata che denotano una netta prevalenza delle occorrenze solenni rispetto a quelle minori. Un'analoga convergenza unisce anche San Marco e Sant'Antonio, solo che in questo caso il rapporto tra i due ambiti dà un esito opposto: le celebrazioni di carattere 'ordinario' sono le più numerose. Per quanto attiene più strettamente alla cappella padovana, la Tabella 7 mostra come essa, in sintonia con le altre quattro istituzioni, consideri 'principali' le feste più avvertite: Circoncisione, Epifania, Natale, santo Stefano e san Giovanni Battista. A queste si deve aggiungere san Mattia Apostolo, la cui celebrazione solenne si pone però come una peculiarità esclusivamente antoniana. Sul piano generale, l'indice di condivisione delle occorrenze che si riscontra al Santo è indubbiamente elevato, ancorché gli 'ordini' non riportino la festività di san Silvestro,

presente nei calendari liturgici delle altre quattro chiese. Da ultimo non può passare inosservato il modesto rilievo accordato nella basilica padovana alla ricorrenza di san Giuseppe: la celebrazione si risolve nel canto «a' capella» della messa e della compieta.

VII. CONCLUSIONI

La mia indagine, come ho più volte sottolineato, propone una lettura con margini non del tutto irrilevanti di incertezze e dubbi, riconducibili non solo ad omissioni e lacune nelle fonti, sì anche a difficoltà d'ordine interpretativo emerse in documenti che presentano un'ampia soglia di problematicità. Di conseguenza, talvolta le conclusioni cui giungo – lungi dall'essere definitive – vanno intese come indicazioni orientative, se non provvisorie, che nuove ricerche potrebbero confermare o rivedere, forse anche sostanzialmente.

A dispetto di tali limiti, la mia ricognizione attesta inequivocabilmente come, nella vicenda cinque-secentesca antoniana, la musica e il sacro rappresentino un incontro di straordinario interesse. La frequenza e la regolarità delle cadenze che scandiscono senza soluzione di continuità siffatto convergere, portano infatti a riconoscere all'attività della cappella musicale un'indiscutibile centralità nella storia della basilica. L'impegno assiduo dell'Arca a sostenere con determinazione, anche in tempi segnati da gravi difficoltà economiche, le ragioni di un'arte ritenuta essenziale tanto nell'onorare «Iddio Benedetto» ed «il glorioso s.to Antonio»⁵⁸, quanto nell'incentivare la devozione dei fedeli, fanno sì che l'istituzione padovana s'imponga nel contesto padano come uno dei centri maggiormente attenti nel seguire gli indirizzi più innovativi della temperie barocca. In particolare, l'evoluzione del calendario liturgico nel lungo periodo si muove nel segno della continuità, non compromessa dal progressivo ampliamento del numero degli uffici liturgici (cf. III.1) e – contestualmente – dello spazio assegnato ai concerti (cf. III.2). A ben vedere gli aggiornamenti, sottesi a tale ampliamento, acquistano significato proprio in relazione agli intendimenti teorici cui si accennava più sopra, con particolare accentuazione del ruolo fondamentale esercitato dalla musica nel sollecitare i devoti a partecipare ai più importanti eventi liturgici e devozionali. Una vera e propria funzione di richiamo nel dominio del sacro che, invero, non costituisce condotta accertata esclusivamente al Santo, ma è ben documentata anche in altre chiese⁵⁹.

⁵⁸ PA, 2.13 (14), 5 ottobre 1627, f. 94v. Una delle numerose affermazioni che hanno lo scopo di legittimare le spese sostenute dall'Arca.

⁵⁹ Su questo tema, cf. 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 Internazionale di Studi, Milano, 21 maggio 2010 - Angera, 22 maggio 2010, a cura di DANILO ZARDIN, FABRIZIO PAGANI, CARLO ALESSANDRO PISONI, VALERIO

Profili eminentemente antoniani rivelano invece le scelte esperite nella composizione del calendario liturgico e la loro traduzione fattuale nei vari uffici (canto 'fermo' - canto 'figurato', impiego degli strumenti, ecc.). Nel primo ambito non sembrano determinanti ricorrenze – quali quelle dedicate a san Felice, al Voto del fuoco e al Principe (cf. Tabella 1) – che, pur iscrivendosi nel contesto storico-religioso antoniano, assumono un rilievo abbastanza modesto per la cappella musicale. A costituire i tratti distintivi sono essenzialmente le feste che appartengono all'orizzonte francescano, a cominciare ovviamente dalle diverse solennità riconducibili a sant'Antonio (cf. IV.1). Se si guarda ai concerti, queste ultime – unitamente alla funzione devozionale del Transito – costituiscono un vertice assoluto e si pongono su un crinale ove la sovraesposizione estetica si disposa esemplarmente con le ragioni del culto. Sullo stesso crinale si collocano pure le complete quaresimali che la marcata polarizzazione dell'indagine ha escluso da questo mio contributo. Come ho osservato in altri studi⁶⁰, la celebrazione dell'ultima ora canonica avveniva con un fasto straordinario: i concerti con organici vocali-strumentali, spesso potenziati da musicisti 'forestieri', giungevano ad un spettacolarità così accentuata, da essere difficilmente compatibile con le prescrizioni della Chiesa post-tridentina.

L'impegno con il quale i presidenti dell'Arca sostennero l'onerosa celebrazione delle complete in tempo di Quaresima appare senza dubbio singolare. Ad accertarlo contribuisce anche il fatto che, per quanto mi è noto, soltanto due altre chiese dell'Italia settentrionale – Santa Maria Maggiore a Bergamo e Santa Maria della Steccata a Parma – accordano tanto spazio al canto solenne (con voci e strumenti) di tali uffici durante la Quaresima⁶¹. Ed è interessante notare come questa convergenza, estesa pure a San Petronio, alle cattedrali di Bergamo e di Parma, si riproponga per il Triduo delle Tenebre, ove l'eccedenza estetica dei concerti rappresenta un sfida aperta al disciplinamento post-tridentino ancor più pronunciata di quella lanciata dalle complete quaresimali⁶². Non è casuale che proprio su questo versante i presidenti dell'Arca si siano trovati in seria difficoltà, in relazione ai gravi rilievi espressi nel 1601 dal prefetto della congregazione dei regolari⁶³.

CIRIO, *Magazzino Storico Verbanese - La Compagnia de' Bindoni*, Germignaga 2015, pp. 189-217: 207-210.

⁶⁰ PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, pp. 322-325; ID., *La musica al Santo di Padova (1580-1650). Dinamiche finanziarie*, pp. 32-42.

⁶¹ 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: 14-25.

⁶² PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*, pp. 325-327. ID., *Ethos devozionale*, pp. 25-32. Piuttosto distante da questi modelli appare, invece, San Marco che si pone in una direzione decisamente retrospettiva (*Ivi*, pp. 28-32).

⁶³ *Ivi*, pp. 20-23.

È evidente che al Santo la celebrazione delle complete quaresimali e del Triduo delle Tenebre assume un significato rilevante poiché conferma, in modo inoppugnabile, quanto la cappella antoniana fosse orientata ad allinearsi con le posizioni più avanzate sperimentate nelle chiese padane. Un allineamento che, ben lontano dal collocarsi su posizioni di riflesso, implica l'espressione di un contributo originale in una temperie ove – come ho osservato in altra sede⁶⁴ – l'individuazione di nuovi paradigmi si iscrive in un sistema che né si struttura, né si risolve lungo l'asse di vertici assoluti.

SUMMARY

My contribution considers the evolution of the liturgical calendar of the basilica of Sant'Antonio during an extended period of time (1565-1679) marked by changes and transformations that affected various levels of activity in the Paduan chapel. Between 1565 and 1608, the basilica of Sant'Antonio in particular was distinguished by a persistent prescriptive style of supervision – in the compiling of various 'orders' (also called 'obligations' or 'tariffs') – that fully expressed the intention on the part of the regents to assign an essential role to music in liturgical functions.

That which the investigation reveals, first of all, is the continuity that characterizes the evolution of the regulations – a continuity that is compromised neither by the progressive amplification in the number of liturgical offices (masses and vespers), nor, contextually speaking, by the increased significance assigned to the concerti. Secondly, the study focuses on the feasts dedicated to Sant'Antonio and, more broadly, on the Franciscan feasts celebrated in the Basilica in Padua. Such occasions, which together comprise a whole of considerable proportions, contribute to defining the identity of the chapel at the basilica of Sant'Antonio.

On a general level, the contribution proposes a comparison of the operating procedures at the basilica of Sant'Antonio with those put into effect in four important chapels in Northern Italy: San Marco in Venice, Santa Maria Maggiore in Bergamo, San Petronio in Bologna, and Santa Maria della Steccata in Parma. The comparison demonstrates how the institution of Sant'Antonio adhered to the most innovative tendencies that distinguished the Baroque in the Po Valley.

Keywords: calendario liturgico, solennità francescane, solennità mariane, complete, quaresima, uffici, concerti, Sant'Antonio (Padova), Santa Maria Maggiore (Bergamo), San Petronio (Bologna), Santa Maria della Steccata (Parma), San Marco (Venezia), cappella musicale, organici.

⁶⁴ PADOAN. *Ritualità e tensione innovativa*, pp. 269-270.

DAVID BRYANT

**LA CHIESA DI SAN FRANCESCO A TREVISO
NELLA RETE DELL'ATTIVITÀ MUSICALE
DEI CONVENTI FRANCESCANI***

IL CONTESTO CITTADINO: CHIESE ED ATTIVITÀ MUSICALI

Precedentemente alle soppressioni napoleoniche delle case monastiche nel primo decennio dell'Ottocento, il territorio cittadino di Treviso ospitava oltre cinquanta luoghi di culto di vario genere: la cattedrale, le chiese parrocchiali, le chiese afferenti alle comunità monastiche maschili e femminili, alcune chiese annesse ad ospedali, svariati oratori, *sacella* e cappelle private. Di questi, solo due mantenevano più o meno ininterrottamente un proprio gruppo di musicisti: il Duomo, la cui cappella musicale è ampiamente indagata negli scritti di mons. Giovanni D'Alessi¹, e l'ospedale di Santa Maria dei Battuti, che pagava a cottimo un nucleo di cantori (fino a dodici unità, corrispondenti in larghissima parte a quelli salariati in Duomo) per i molti servizi resi nel corso dell'anno². Presso molte altre istituzioni operavano cappelle musicali per periodi più o meno ristretti, più o meno lunghi: si tratta in particolar modo delle chiese conventuali maschili (San Nicolò dei domenicani, Santa Margherita degli agostiniani, Santa Maria Maggiore dei canonici

* L'insieme della documentazione archivistica sulla quale è basato il presente studio sarà pubblicato a cura dell'autore sulla piattaforma digitale Venetian Music Online (vmo.unive.it).

Abbreviazione: SFT = Archivio di Stato di Treviso, Corporazioni religiose sopresse, convento di San Francesco di Treviso. Salvo specificazione diversa, tutta la documentazione citata è di tipo contabile (introiti e spese quotidiani di Fabbrica, convento, foresteria, cucina ecc.).

¹ GIOVANNI D'ALESSI, *La cappella musicale del duomo di Treviso (1300-1633)*, Ars et Religio, Vedelago (Treviso) 1954, che presenta anche un buon numero di documenti distrutti nell'incendio dell'Archivio Capitolare seguito al bombardamento aereo di Treviso nell'aprile 1944.

² DAVID BRYANT, MICHELE POZZOBON, *Musica devozione città. La scuola di Santa Maria dei Battuti (e un suo manoscritto musicale) nella Treviso del Rinascimento*, Fondazione Benetton Studi Ricerche – Canova, Treviso 1995, in particolare pp. 25-62.

regolari renani, Santa Caterina dei servi di Maria, Sant'Agostino dei somaschi, San Francesco dei francescani), del Seminario, e della scuola di San Liberale³. Oltre al lavoro ordinario, domenicale e festivo, di tali cappelle musicali, è documentato largamente l'impiego di musicisti in occasione delle feste dei santi titolari delle varie chiese e, nel caso di quelle monastiche, dei santi fondatori degli ordini di riferimento⁴. Anche le principali arti e confraternite, ciascuna delle quali manteneva a scopi devozionali un altare laterale presso l'una o l'altra delle chiese cittadine, ingaggiavano musicisti al fine di rendere maggiormente solenne la festa del proprio santo protettore (e, nella maggior parte dei casi, titolare dell'altare di riferimento).

LA CHIESA E IL CONVENTO DI SAN FRANCESCO A TREVISO

Fra tali luoghi di culto, quello dei francescani conventuali di San Francesco occupa certamente una posizione di tutta dignità ma apparentemente per nulla eccezionale (almeno nel confronto con le chiese delle altre famiglie maschili degli ordini mendicanti). La fondazione della chiesa risale al quarto decennio del Duecento. L'edificio era sicuramente aperto al culto nel 1261, quando il Comune chiese al vescovo di Treviso di celebrarvi ogni anno il vespro e la messa solenne in onore del santo titolare, presente anche il Podestà, in ricordo dell'ancor recente liberazione della città da Ezzelino da Romano. Cospicui lasciti, accumulati attraverso i secoli, diedero luogo ad allargamenti e notevoli abbellimenti artistici: le vetrate, le sculture, gli affreschi (inclusi quelli di Tommaso da Modena e seguaci), le pale d'altare e altre pitture (di Vivarini, Carpaccio, Mansueti, Paris Bordon e altri) e le opere lignee (specialmente quelle del coro dei frati). Quanto alle dimensioni della «famiglia ordinaria» del convento, liste dei residenti durante il Cinque e Seicento danno totali che variano dalle 18 alle 36 unità, compresi i padri, i professi, i novizi e i laici salariati. Isidoro Liberale Gatti⁵ restituisce un panorama storico della comunità francescana e della chiesa di San Francesco dalle origini al giorno d'oggi.

³ Sull'insieme delle attività musicali promosse da queste istituzioni 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. Tale studio attribuisce erroneamente all'operato di alcune cappelle musicali una longevità e continuità in realtà non sempre attestate dalla documentazione a disposizione.

⁴ *Ivi.*

⁵ ISIDORO LIBERALE GATTI, *San Francesco di Treviso. Una presenza minoritica nella Marca trevigiana*, Centro Studi Antoniani, Padova 2000.

ALTARI E PRINCIPALI RICORRENZE

Nel 1616, il medico e poligrafo trevigiano Bartolomeo Burchielati rileva un totale di 14 altari presso la chiesa di San Francesco⁶. Tale numero trova conferma in documentazione del convento risalente al 1733, che elenca gli obblighi di messe per benefattori in corrispondenza di ciascun altare⁷. Com'è naturale, molti altari risultano dedicati a santi o culti di rilievo nelle pratiche devozionali francescane: san Francesco, sant'Antonio di Padova (altare eretto con atto capitolare dell'11 marzo 1650⁸), san Bonaventura, san Bernardino, san Ludovico di Tolosa, Concezione B.V.M. Alcuni altari sono dati in uso alle arti e alle confraternite devozionali: è il caso di quelli intitolati a san Sebastiano (dei Beccari), santa Croce (dei Bottai), san Ludovico di Tolosa (dei Casoleri), santi Cosma e Damiano (dei Barbieri e Chirurghi), san Tommaso (dei Portadori), sant'Antonio di Padova (dei Tedeschi), san Bernardino (della scuola omonima e di quella del Santissimo Nome di Gesù), san Francesco (della scuola del Cordone) e alla Concezione della Beata Vergine (retta dall'omonima confraternita)⁹. Il complesso degli altari rappresenta un punto fisso nella determinazione del calendario festivo della chiesa. Sempre Burchielati, in un breve calendario de *Gli intertenimenti christiani della città di Trevigi* compilato nel 1596 con lo scopo dichiarato di potersi «appigliar alli divini uffici di Santa Chiesa, et a quelli più solenni, sì per consolatione dell'anima christiana, come per consolatione di questi duoi sensi, udire et vedere, ministri et satelliti, anzi spaciose finestre di quella»¹⁰ (evidentemente la presenza di stimoli visivi e/o uditivi è per lui determinante nell'individuazione delle feste da 'gustare' nelle varie chiese), registra le seguenti ricorrenze nella chiesa di San Francesco:

- santi Filippo e Giacomo (1 maggio): «è festa nella chiesa di San Francesco» (per il rinnovo annuale degli incarichi nella gestione del convento);
- inventio sanctae Crucis (3 maggio): «si va anche a visitar l'altar della Croce nella chiesa di San Francesco con non poca divotione»;
- san Bernardino (20 maggio): «[...] & v'è ancora la schola che dispensa pane alli confraternati»;
- visitazione B.M.V. a sant'Elisabetta (2 luglio): «v'è anche il suo altare nella chiesa di San Francesco»;
- san Bonaventura (14 luglio): «festa appresso li frati di San Francesco ove è il suo altare, & indulgenza in tutte le chiese della religion»;

⁶ BARTOLOMEO BURCHIELATI, *Commentariorum memorabilium multiplicis historiae tarvisinae locoples promptuarium*, Angelo Righetino, Treviso 1616, p. 33: «[templum] Francisci Fratrum Minorum Conventualium [...] a[ltaria] 14».

⁷ SFT, b. 22, miscellanea segnata «Ultima riduzione degli obblighi di messe fatta l'anno 1733» (carte sciolte).

⁸ SFT, b. 1, reg. segnato «B» (atti capitolari), c. 144r.

⁹ GATTI, *San Francesco di Treviso*, pp. 135-137.

¹⁰ Biblioteca comunale di Treviso, ms. 1046 (II.1.3), c. 1v.

- san Giacomo apostolo (25 luglio): «v'è anco quell'ultimo altar nella chiesa di San Francesco»;
- Madonna degli Angeli (2 agosto), «solennità a San Francesco e scola del Cordon con indulgenza plenaria»;
- san Rocco (16 agosto): «[...] è anche il suo altare a San Francesco & altrove»;
- san Ludovico di Tolosa (19 agosto): «v'è un altare a San Francesco & ivi si celebra»;
- stigmati di san Francesco (17 settembre): «li franciscani fan commemoration delle stigmati di san Francesco»;
- santi Cosma e Damiano (27 settembre): «a San Francesco festa de' Barbieri»;
- san Francesco (4 ottobre): «celebre nella sua chiesa, con indulgenze, musiche, e alcuna volta predica»;
- concezione B.V.M. (8 dicembre): «festa solenne a San Francesco, massime per la schola, et processione»;
- ottava della concezione B.V.M. (15 dicembre): «a San Francesco fanno l'ottava della Concettione».

Inoltre, «la seconda dominica [...] di [ogni] mese si fa la procession della concettion di Nostra Donna dalli frati minori padri di San Francesco nella cui chiesa è fondata tal confraternita, et si canta un bel vespro, et si predica alcuna volta»¹¹.

INDIZI SU ORGANICI VOCALI E REPERTORI MUSICALI INTERNI

Certo fra «Zuan Michiel tenorista», cantore presso la cappella musicale del duomo di Treviso, è citato nella contabilità del convento nel gennaio e febbraio 1505 a proposito di un prestito¹². Ma è al 15 luglio 1512 che risale il primo riferimento inequivocabile all'esistenza presso la chiesa di San Francesco di una cappella musicale interna, quando il giovane Francesco Santacroce (Patavino) viene assunto come maestro con obbligo di cantare in cappella e insegnare canto fermo e canto figurato «clericulis et fratribus iuvenibus dicti monasterii»¹³. Negli anni successivi i libri contabili dell'istituzione registrano la corresponsione dello stipendio del musicista, fissato in 14 ducati d'oro (più vitto e alloggio in convento)¹⁴. L'ultimo pagamento salariale – e l'ultimo riferimento a

¹¹ *Ivi*, cc. 2v, 6v-7v, 8v-9r.

¹² SFT, b. 29, reg. per gli anni 1498-1516, c. 59v. Sull'attività di Zuan Michiel in duomo si veda D'ALESSI, *La cappella musicale*, p. 61, che cita documentazione proveniente dal distrutto Archivio Capitolare.

¹³ D'ALESSI, *La cappella musicale*, p. 68, che cita l'apposito atto redatto dal notaio Giovanni Zibetto (Archivio di Stato di Treviso, Notarile I, b. 353). *Ivi*, pp. 230-231, per la trascrizione del documento.

¹⁴ SFT, b. 29, reg. per gli anni 1498-1516, cc. 57v (26 e 27 luglio 1512), 58r (ottobre e dicembre 1512, marzo, aprile e giugno 1513); e reg. segnato «1510 - 11 - 12 - 15 - 16», cc. 66r e 67r (luglio 1515), 70r (agosto 1515).

Santacroce nei documenti del convento – avviene in data 11 novembre 1515: «contadi a m^o Franc^o cantor per suo salario de agosto, septembrio, octubrio, novembrio a ducati doi d'oro al mese chome fu d'acordo»¹⁵. Pagamenti in denaro e in natura ai singoli cantori evidenziano le esigue dimensioni della cappella musicale da lui diretta. Negli ultimi mesi del magistero di Santacroce vengono retribuiti quattro soli elementi in aggiunta al maestro di cappella: «a Matio per il cantar formento stara 2» (15 luglio), «a padre Iulio in più fiade per il cantar lire 18, soldi 12» (22 agosto), «a Zuan Antonio sartor per suo cantar a ducato uno al mese lire 37» e «a fra Alexandro per suo cantar lire 12» (19 novembre)¹⁶. Eppure l'esigenza di mantenere un pur piccolo organico di cantori deve aver preso radice presso i frati di San Francesco se, in data 9 luglio 1515, essi stipulano un contratto di affitto di una casa di proprietà di certa Marietta Arcangeli

quod cantores ipsius conventus qui pro tempore reperirentur stare debeant in antedicta domo, quod domina Marieta eo casu, stantibus ipsis cantoribus in ipsa domo, non teneatur ad aliquam solutionem affictus pro dicta domo; sed teneatur dare pro comoditate ipsorum cantorum duos lectos fulcitos, et eos gubernare circa victum prout eis erit opportunum: expensis tamen ipsius monasterii et conventus, tam ipsorum cantorum quam ipsius domine Marie. Et casu quo ipsa domus indigeret reparanda, tam habitantibus ipsis cantoribus in ea quam non, quod ipsa domina Maria possit fabricare in ea¹⁷.

Qualche anno dopo la partenza di Santacroce la cappella musicale è ancora attiva: il 31 agosto 1518 «Mathio tesaro» – presumibilmente lo stesso «Matio» retribuito nel luglio 1515 – riceve uno staio di frumento «per aver cantado tenor soto l'anno [del guardianato] de fra Piero»¹⁸. Tuttavia la vita della cappella musicale interna non deve essersi protratta molto oltre, perché essa non è più menzionata in seguito. Né pagamenti come quello del 7 aprile 1528 a «maestro Morettin [...] a bon conto per insegnare a puti et cantore in coro»¹⁹ dimostrano l'esistenza di una cappella preposta all'esecuzione di musica polifonica.

Le seguenti annotazioni nei libri contabili del convento, risalenti ai mesi di luglio e agosto 1515, illustrano attività di copiatura di manoscritti per la cappella musicale diretta da Francesco Santacroce. Il numero di tali manoscritti – almeno due, si direbbe, a giudicare dalle diverse

¹⁵ SFT, reg. segnato «1510 - 11 - 12 - 15 - 16», c. 76r.

¹⁶ *Ivi*, cc. 56r (Matio), 71r (padre Iulio) e 76r (Zuan Antonio e fra Alexandro).

¹⁷ Testo riportato in *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, a cura di GIOVANNI LUISETTO, Biblioteca Antoniana, Padova 1986-1989, vol. III/2 (*Evoluzione del Francescanesimo nelle tre Venezie. Monasteri, contrade, località, abitanti di Padova medioevale*, 1988), p. 1810, che riprende dal ms. 1411 della Biblioteca comunale di Treviso, *Spogli Bampo di procollì dei notai dell'Archivio notarile di Treviso*, tomo 12, c. 6r.

¹⁸ SFT, b. 29, reg. segnato «1517 - 8 - 9», *sub data*.

¹⁹ SFT, b. 31, reg. con incipit «1526», c. 173a.

dimensioni della carta appositamente acquistata – non è precisamente accertabile. Al momento essi non sono reperibili:

- 2 luglio 1515: «Adì dito per tre quinterni de carta real da notar suso per el canto lire 1, soldi 10»²⁰;
- «Adì dito [2 luglio 1515] per 4 quinterni de carta mezan da notar e per doi quinterni de carta rigada pur da notar lire 2, soldi 4»²¹;
- «Adì dito [2 luglio 1515] per vernise per notar e per ingiostro e per un peten da rigar lire 1, soldi 8»²²;
- 11 agosto 1515: «Adì dito contadi per certa carta pegorina sotel parte tolta da fra Bastian et parte da un libraro per incollar un libro che fa maestro Francesco [Santacroce] in canto figurato lire 1»²³.

Altri indizi su attività continuative di musicisti per conto del convento e su acquisizioni di manoscritti ed edizioni musicali risalgono agli ultimi anni del Cinquecento. L'acquisto, alla data del 22 novembre 1594, di «alcuni libri di musica per la chiesa», come anche il pagamento effettuato il 22 aprile dell'anno successivo «al padre maestro de novizzi per un libro di falsi bordoni scritto a mano per il choro», testimoniano di un qualche intento di formare e/o mantenere un nucleo di elementi capaci di garantire la presenza durante le cerimonie ecclesiastiche di una pur rudimentale polifonia²⁴. E una voce di spesa del 24 settembre 1594 sembra riferirsi alla preparazione di nuovi materiali musicali in vista dell'ormai prossima festa del titolo della chiesa e del fondatore dell'Ordine:

Adì 24 ditto contai al padre sonatore per conprar carta rigata per spartire messe e vesperi per San Francesco £. 1²⁵.

Una soluzione alternativa al problema di garantire una presenza continuativa di musicisti alle principali funzioni liturgiche trova espressione in data 30 aprile 1597, quando il padre Procuratore del convento registra un esborso di 4 ducati al «pretino che canta per mesi 4»²⁶. Per giunta, dopo ogni singola prestazione il «pretino» (detto anche «puto») si presenta in refettorio dove consuma un pasto; ciò avviene regolarmente di domenica e nei giorni di festa²⁷. Altri pagamenti salariali al «pretino» sono registrati nell'aprile 1598 (quando 11 ducati sono consegnati «a padre Aless.^{drino} per il suo servir per soprano per mesi undeci a £. 6, s. 4 il

²⁰ SFT, b. 29, reg. segnato «1510 - 11 - 12 - 15 - 16», c. 65r.

²¹ *Ivi.*

²² *Ivi.*

²³ *Ivi*, c. 70r.

²⁴ SFT, b. 22, reg. segnato «Fabrica delli anni 1595, 1596, 1602, 1603, 1612, 1627», *sub data*.

²⁵ *Ivi*, c. [1v].

²⁶ SFT, b. 38, reg. segnato «1596 - 1597», *sub data*.

²⁷ SFT, b. 66, reg. segnato «1597 Vaccheta de forastieri», *passim*.

mese»)²⁸ e aprile 1599 (quando egli riceve altri 12 ducati per altrettanti mesi di servizio)²⁹. Durante il suo periodo di servizio al convento, egli non sembra spartire l'onere dell'esecuzione musicale con altri cantori: al contrario, sembra cantare da solo, presumibilmente alla maniera descritta da Lodovico da Viadana nella lunga prefazione dei suoi *Cento concerti ecclesiastici* del 1602³⁰.

L'IMPIEGO SALTUARIO DI MUSICISTI.

La tipologia delle cerimonie liturgiche cui vengono chiamati a partecipare musicisti esterni non si differenzia in modo significativo da quella riscontrata in altre chiese sia di Treviso che di altre città:

– Sul lungo periodo, la musica costituisce un elemento ricorrente nell'ambito della celebrazione della festa del santo titolare della chiesa e santo fondatore dell'Ordine **san Francesco** (4 ottobre). Nel 1561, in corrispondenza di questa data, vengono acquistate «cizole et castagne per li cantori per la colacion»³¹; nel 1602, si documenta un pagamento di lire 24 a beneficio de «li cantori che fecero la musica il dì de san Francesco»³²; nel 1617 il compenso è cresciuto a lire 30 (ma la causale è la stessa)³³; nel 1644 un tal sig. Castellazzo riceve la somma di lire 24 e soldi 12 «per la musica fatta il giorno del serafico padre nostro san Francesco»³⁴; mentre, nel 1779, si registra ancora la spesa sostenuta «nella messa cantata dalli musici»³⁵.

– Per alcuni anni, a partire da agosto 1761, sono documentate le spese di musica «nelli **9 martedì della novena del Santo**»³⁶ (giorni che presumibilmente segnavano il periodo comprendente la festa delle stimmate di san Francesco e quella propria del santo); dalla causale delle spese di cucina effettuate nel 1762 risulta essere impiegato un organico di nove cantori³⁷.

²⁸ SFT, b. 38, reg. segnato «1597», nella sezione «Spesa de vestiari et salariati».

²⁹ *Ivi*, reg. segnato «1598 [...]», nella sezione «Spesa di toniche, et salariati».

³⁰ In generale sull'uso di una o più voci assolo e accompagnamento strumentale per l'esecuzione della polifonia sacra nel Cinquecento si veda DAVID BRYANT, ELENA QUARANTA, *Traditions and Practices in Fifteenth- and Sixteenth-Century Polyphony: The Use of Solo Voices with Instrumental Accompaniment*, in *Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm*, a cura di MELANIA BUCCIARELLI, BERTHA JONCUS, Boydell, Woodbridge 2007, pp. 105-118.

³¹ SFT, b. 34, reg. con incipit «1561 adì 3 mazo», *sub data*.

³² SFT, b. 22, reg. segnato «Fabrica delli anni 1595, 1596, 1602, 1603, 1612, 1627», *sub data*.

³³ *Ivi*, reg. segnato «Libro de la Fabrica cominciando dal 1612 Fabriciero il padre maestro Gio: Battista Allabardi. 1613. 1614. 1616. 1617», *sub data*.

³⁴ SFT, b. 43, reg. segnato «1644 primo maggio - 45», c. 7r.

³⁵ SFT, b. 51, reg. segnato «Libro spesa 1779», *sub data*.

³⁶ SFT, b. 50, reg. segnato «1761 - 62 Procura», *sub data*.

³⁷ *Ivi*, reg. segnato «1762 - 63», spese di agosto 1762, *sub data*.

– A partire dal 1758 sono registrate annualmente le spese sostenute dal convento per la musica della festa di **sant'Antonio di Padova** (14 giugno)³⁸. Come si è detto, nel 1750 era stato deciso di erigere un altare dedicato al Santo³⁹. Il costo dei musicisti – intorno alle lire 40 – rimane pressoché invariato fino almeno al 1785⁴⁰.

– La spesa di lire 20, soldi 12 sostenuta nel 1583 «per dar da disnar ali cantori quali cantorno nella solennità della **concezzion della Madona**, i quali erano [i] padri [agostiniani del convento trevigiano] de Santa Margeritta, [...] et per farli la colacion da poi li vesperi» sembra confermare la mancanza, almeno in questi anni, di un qualsiasi organico musicale stabile all'interno del convento francescano⁴¹. Tra le spese «de forastieri» per il 1599 figura l'ospitalità offerta a «10 chantori che à cantado il giorno de la Concezione»⁴². E ancora, presenti durante la festa della Concezione nel 1605 «vi fu otto cantori»⁴³. Come si è visto, alla Concezione B.V.M. è dedicato uno degli altari nella chiesa di San Francesco, usato dalla confraternita dello stesso nome come punto di riferimento per le proprie attività devozionali; di tale confraternita la scarsa documentazione contabile pervenuta, tutta risalente alla seconda metà del Settecento e ai primi anni del secolo successivo, riporta annualmente generici pagamenti alla sagrestia della chiesa di San Francesco in corrispondenza della festa titolare, nonché pagamenti all'organista per le sue prestazioni durante tale festa⁴⁴.

– A partire dal 1774 i libri contabili del convento riportano spese «per la funzione dell'**ultimo dell'anno**»⁴⁵, compresa la musica proposta da un maestro di cappella e musicisti esterni⁴⁶.

– Come in molte altre chiese sia a Treviso che in altre città, il consumo di musica si incrementa notevolmente durante la Quaresima, la Settimana Santa e in occasione delle feste di Pasqua: 1) una voce di spesa del 1583 riguarda la «colacion delli cantorj, i quali cantorno le compiette li **sabati della Quaresima** essendo statto cussì ordenato dali padri»⁴⁷. Si tratta, evidentemente, di una spesa sostenuta non per consuetudine ma di anno in anno con espressa approvazione del Capitolo dei frati. Altri pagamenti ai cantori per le loro prestazioni durante la Quaresima sono

³⁸ *Ivi*, reg. segnato «1758. 1759», *sub data*.

³⁹ Si veda *supra*, nota 8.

⁴⁰ SFT, b. 51, reg. segnato «Procura 1785», *sub data*.

⁴¹ SFT, b. 36, reg. segnato «1583 - 84», c. 10r.

⁴² SFT, b. 66, reg. segnato «Vaccheta de forastieri», *sub data*.

⁴³ SFT, b. 39, reg. segnato «1605», c. 22r.

⁴⁴ SFT, b. 70, reg. segnato «Seriato per il maneggio de massari della veneranda scola della Imacolata Concezion di M. V. in S. Francesco», *passim*.

⁴⁵ SFT, b. 50, reg. segnato «Libro spesa dell'anno 1774 p.º febº sino 1775», *sub data*.

⁴⁶ SFT, bb. 50 e 51, regg. di contabilità, annualmente alla data.

⁴⁷ SFT, b. 36, reg. segnato «1582», *sub data*.

registrati nel 1584, 1593, 1599, 1604, e ancora nel 1763, 1765 e 1767⁴⁸; 2) i documenti contabili della seconda metà del Settecento contengono frequenti riferimenti a collaborazioni di cantori esterni «per aver cantato il **Miserere** per far l'ora in Duomo», per i **Passi** e genericamente per la **Settimana Santa**⁴⁹.

– Sono davvero scarsi i riferimenti all'uso di musica nell'ambito di eventi di carattere speciale. È difficile pensare che, fra le oltre 461 lire spese nel maggio 1769 in occasione de «la funzione del papa» (il riferimento è presumibilmente all'elezione del frate minore conventuale Lorenzo Ganganelli come papa Clemente XIV), non fosse destinata una qualche somma al compenso dei musicisti⁵⁰. Un pagamento «al signor Tagliasassi per la messa in musica il giorno del funerale del papa», registrato tra le spese di novembre 1774, fa riferimento a una cerimonia seguita al decesso dello stesso Clemente XIV, avvenuto il 22 settembre⁵¹.

ORGANI, ORGANARI E ORGANISTI

La più antica documentazione riguardante l'organo della chiesa di San Francesco risale al 14 novembre 1478, quando il padre Procuratore registra una spesa «per mandar fra Luvixe negro da m.^o Piero per tuor certi denarj per l'organo»⁵². Nei mesi di gennaio, giugno e luglio 1479 si registrano varie spese per riparazioni eseguite da Battista e Antonio degli Organi di Venezia⁵³. Nuovi lavori sull'organo avvengono nel periodo tra l'ottobre 1506 e il febbraio 1507. Un nuovo strumento viene commissionato a Vincenzo Colombi nel 1541⁵⁴. Tale organo viene riparato a più

⁴⁸ Rispettivamente SFT, b. 36, reg. segnato «1583 - 84», c. 18r; *ivi*, reg. segnato «1589-90», spesa registrata retrospettivamente in data 23 giugno 1593, alla data; b. 38, reg. segnato «1598 - 1599» c. 39v; b. 22, reg. segnato «Fabrica delli anni 1595, 1596, 1602, 1603, 1612, 1627», *sub data*; b. 50, reg. segnato «1763 - 64», spesa registrata retrospettivamente a giugno 1763, alla data; *ivi*, reg. segnato «1765 - 66», spesa registrata retrospettivamente a luglio 1765, alla data; *ivi*, reg. segnato «1766», spesa registrata retrospettivamente ad aprile 1767.

⁴⁹ SFT, b. 51, reg. segnato «1776 - 77», 1 aprile 1776, *sub data*. Tra gli altri riferimenti: SFT, b. 50, reg. segnato «1766», spesa di aprile 1767, *sub data*; *ivi*, reg. segnato «1772 - 73», spesa di aprile 1772, *sub data*; b. 51, reg. segnato «1784 - 85», spesa di aprile 1584, *sub data*; *ivi*, reg. segnato «1790 - 91», spesa di marzo 1590, *sub data*.

⁵⁰ SFT, b. 50, reg. segnato «1769 - 70», *sub data*.

⁵¹ SFT, b. 50, reg. segnato «Libro spesa dell'anno 1774 p.^o feb^o sino 1775», *sub data*.

⁵² SFT, b. 25, reg. con incipit «L Iesus 1478 adì 25 avosto», c. 13r (documento riportato in *Archivio Sartori*, III/2, p. 1809).

⁵³ *Ivi*, cc. 21r e 33r (documenti riportati in *Archivio Sartori*, III/2, p. 1809).

⁵⁴ *Archivio Sartori*, III/2, p. 1810, che cita documentazione attualmente sconosciuta allo scrivente. L'organo di San Francesco va ad integrare la lista degli organi di Colombi inclusa in LORIS STELLA, *Vincenzo Colombi organaro a Venezia e la sua attività*, «L'organo», XXXIX, 2007, pp. 37-89.

riprese a partire dal 1582, sempre ad opera di Colombi: «m. Vicenzo da Ven.^{cia} quello che à da far il nostro organo» è ospitato saltuariamente nel convento a partire dal 15 maggio di quell'anno⁵⁵ e compare con i suoi aiutanti tra le «bocche ordinarie» della famiglia in gennaio e febbraio 1587⁵⁶. L'organo del 1541 esisteva ancora nel 1651 se in quell'anno il commissario provinciale Giovanni Scalconi può osservare dell'«organo grande fabricato già cento e dieci anni dal famoso già signor Collona il Vecchio» che «la sua cassa [è] vecchissima e sproportionato il suo sito lontano dal choro, e come posto in tramontana difficile al conservarsi perché si marciscono i foli, e si rende inhabile non usandolo». Conseguentemente, egli ordina di spostare lo strumento nel «nostro choro superiore [...], vicino al choro», delegando a due frati, Gio. Battista Pivesio e il musicista Giacomo Ganassi, l'onere di individuare l'organaro cui affidare i lavori e coordinare i lavori stessi⁵⁷. All'organaro prescelto, il «rev. signor Piovan di Biancade», sarà concesso di trasportare lo strumento «alla sua villa per maggiormente sua comodità di lavorare a segno che lo possi tutto preffetionare senza rompere il coro nominato»⁵⁸; l'opera sarà conclusa nel 1657 con il rifacimento della cassa in legno. La documentazione del convento cita alcuni altri organari in relazione a brevi lavori di manutenzione o riparazione dell'organo di chiesa: mistro Hyeronimo (1519), Valerio Fornaro (1612) e il padre Sardo di Vicenza (1618). Più frequentemente sono gli stessi organisti ad assumersi l'onere delle pulizie e di piccoli aggiustamenti.

Organetti sono talvolta noleggiati a breve termine in occasione delle feste principali del convento. In alcuni casi, essi sembrano fare le veci dell'organo fisso di chiesa (come, per esempio, nell'ottobre 1581, 1582, 1583, 1584 durante il periodo di lavoro di Vincenzo Colombi; oppure nel 1617, quando «l'organo [...] non poteva suonare»). Al contrario, l'insieme delle scritture contabili per l'ottobre 1597 farebbe pensare a un'effettiva aggiunta rispetto alle forze normalmente disponibili in chiesa, forse in vista di una qualche esecuzione a due o più cori. Mentre, infatti, un organista è regolarmente stipendiato per tutto l'anno, insieme con il giovane soprano Alessandrino⁵⁹, le spese supplementari registrate in corrispondenza della festa del santo fondatore dell'Ordine e titolare della

⁵⁵ SFT, b. 36, reg. segnato «1582», *sub data*. Inoltre la presenza di Vincenzo Colombi è registrata in data 25 ottobre 1583 (*ivi*, reg. segnato «1583 - 84», c. 8v), 17 novembre 1584 (*ivi*, reg. segnato «1584. Intrada ordinaria del convento de San Francesco di Treviso scossa per me fra Marino Leon Trivisano l'anno soprass.º 1584 86», *sub data*), 3 febbraio 1586 (*ivi*, reg. segnato «Libro entrada, et spesa del convento de San Francesco de Treviso, procuratore fra Marino Leon Trivisano l'anno 1585», *sub data*).

⁵⁶ *Ivi*, reg. segnato «1586. Tutte le contrass.º honoranze», cc. 88v-90v.

⁵⁷ SFT, b. 1, reg. segnato «S. Francesco» (atti capitolari), c. 7v.

⁵⁸ *Ivi*, c. 20v.

⁵⁹ Si veda SFT, b. 38, reg. segnato «1597», nella sezione «Spesa de vestiari et salariati».

chiesa includono pagamenti per il «pasto de san Francesco a persone n° 50 nella p^a tavola computado li cantori quali venero a honorar la nostra festa», per «le dui colacion fatte alli cantori dapoi li dui vesperi», per i «fachini quali portorno l'orgenetto in giesa nostra et il ritornorno via» e per «nollo del detto orgenetto». ⁶⁰ Anche nel 1606 è registrata una spesa «per l'organeto per il giorno de san Francesco» ⁶¹. Nel luglio 1618 il convento esborsa la somma di lire 465 per l'acquisto di un organetto e cifre più modeste per «condurlo in barca a Treviso [...] da Venezia» e portarlo «da la barca in chiesa» ⁶². Tale strumento, destinato specificamente per l'uso nel coro ⁶³, è anch'esso menzionato da Scalconi nel succitato documento del 1651 ⁶⁴.

Per trascrizioni e registi di documenti riguardanti l'organo e gli organisti della chiesa di San Francesco dal 1478 al 1788 si veda il già citato *Archivio Sartori* ⁶⁵.

I SOGGIORNI DEI MUSICISTI DELL'ORDINE PRESSO IL CONVENTO DI SAN FRANCESCO

I frequenti spostamenti fra una sede e l'altra dei compositori facenti parte degli ordini monastici sono oggi conosciuti perlopiù dagli incarichi attestati sui frontespizi delle loro pubblicazioni a stampa e dalla documentazione prodotta dalle istituzioni più o meno importanti presso le quali essi prestavano i loro servizi. Eppure la lettura del fondo archivistico di un convento 'qualsiasi' come quello di San Francesco può contribuire all'ampliamento del quadro. Di particolare utilità al riguardo risultano essere le registrazioni delle spese di foresteria e di cucina, nonché gli elenchi mensili delle «bocche ordinarie» del convento. In alcuni casi la documentazione permette di individuare presenze finora insospettite (a breve o medio-lungo termine, o anche in forma di semplici pernottamenti nell'ambito di viaggi più impegnativi). Altri riferimenti consentono di puntualizzare sulle date di arrivo o di partenza di musicisti francescani attivi presso il duomo di Treviso e residenti in convento: stante la quasi totale distruzione degli archivi della cattedrale durante le azioni belliche del 1944, solo alcuni documenti precedentemente trascritti da Giovanni D'Alessi sono oggi conosciuti ⁶⁶. Ben inteso, i riferimenti

⁶⁰ *Ivi*, alla data del 4 ottobre.

⁶¹ SFT, b. 39, reg. segnato «Libro del p. fra Giovan Antonio da Treviso del 1606. 1606 - 7», c. 8v.

⁶² SFT, b. 22, reg. segnato «Libro de la Fabrica fatta quest'anno 1613 dal primo di maggio [...]», c. 45r, per la relativa contabilità.

⁶³ SFT, b. 1, reg. segnato «S. Francesco di Treviso. Atti capitolari 1599-1647», c. 75r.

⁶⁴ *Ivi*, reg. segnato «S. Francesco» (atti capitolari), c. 7v.

⁶⁵ In particolare i voll. II/2 parte 1 (*La Provincia del Santo dei frati Minori conventuali*, 1986), pp. 1638-1678, e III/2, pp. 1809-1811.

⁶⁶ Si veda D'ALESSI, *La cappella musicale*, *passim*.

a musicisti sono ben pochi a confronto con quelli che segnano il passaggio dei vari padri provinciali, guardiani, reggenti, ministri, inquisitori e predicatori. Per giunta, alcuni sono di scarso valore sul piano storiografico, anche se riguardano personaggi di tutto spicco. Un caso per tutti: il laico Giovanni Nasco è beneficiario *una tantum* come «m^o de capella del domo [del dono di] vin conzo uno» elargito dal convento in data 6 settembre 1556, e di una cena offertagli il 28 gennaio 1561⁶⁷.

Oltre a Nasco, a Francesco Santacroce e i cantori della 'sua' cappella musicale, e agli organisti nominati di anno in anno, è documentato il soggiorno dei seguenti musicisti presso il convento di San Francesco:

– Il «Padre m^o Ruffino da Venetia» è beneficiario di ospitalità in data 9 ottobre 1535⁶⁸. Si tratta con ogni probabilità di fra **Ruffino Bartolucci d'Assisi**, citato in un documento veneziano del 1534 come «mistro de capella [a]i Framenori, et insegna etiam li zagi a cantar»⁶⁹.

– Una spesa per «receptione de fra **Antonino Barge[s]** et doi altri suoi compagni» è registrata presso il convento di San Francesco in data 14 maggio 1555⁷⁰. Nel corso del 1555 (o anche prima), è possibile che Barges si sia allontanato dall'incarico di maestro di cappella presso la Ca' Grande di Venezia, ruolo che gli viene attribuito sul frontespizio del suo *Primo libro de villotte a quattro voci* del 1550⁷¹. Al momento, non si hanno indizi sulle sue successive attività, prima dell'infruttuosa partecipazione al concorso per la nomina del maestro di cappella della basilica del Santo di Padova tenutosi il 17 giugno 1560⁷². Il 12 novembre 1562 funge da testimone all'ultima volontà di Adrian Willaert, firmandosi «fra Antonio Barges del ordine Minore maestro di capella del domo de Treviso» (ruolo lasciato vacante alla morte di Giovanni Nasco tra maggio e

⁶⁷ Rispettivamente SFT, b. 33, reg. segnato «1555 - 56 - 57», c. 136v; e b. 34, reg. segnato «1560 - 61», *sub data*.

⁶⁸ SFT, b. 30, reg. per gli anni 1530-1536, *sub data*, rilevato in *Archivio Sartori*, vol. II/2 parte 1, p. 1646 (n. 160).

⁶⁹ Archivio di Stato di Venezia, Soprintendenti alle decime del clero, b. 33, n. 154 (documentazione prodotta dalla vicina chiesa parrocchiale di San Polo, trascritta in ELENA QUARANTA, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1998, p. 213).

⁷⁰ SFT, b. 33, reg. con incipit «Spesa delle litte», c. 74v (documento riportato anche in D'ALESSI, *La cappella musicale*, p. 118).

⁷¹ ANTONINO BARGES, *Il primo libro de villotte a quatro voci con un'altra canzon della galina novamente da lui composte & date in luce*, Antonio Gardano, Venezia 1550 (RISM B922).

⁷² Cf. 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: 39. DONNA G. CARDAMONE, «Barges, Antonino», «New Grove Dictionary of Music and Musicians», Macmillan, London 2001, vol. 2 afferma che, attorno al 1555, Barges si trasferì a Treviso, dove prese i voti sacri e visse nel convento di San Francesco; tale affermazione non trova riscontro nella documentazione d'archivio proveniente dall'istituzione.

settembre 1561)⁷³. È possibile che ricopra l'incarico trevigiano a partire dal 5 dicembre 1561, quando il convento di San Francesco sostiene una spesa «in reception del maestro de capela per doi pasti»⁷⁴. Fungendo da testimone in calce a un atto notarile del 3 aprile 1565, si qualifica come «[...] alias magistro capellae in ecclesia cathedralis Tarvisinae»⁷⁵; tuttavia non deve essersi allontanato subito dalla città se un elenco della «fameglia dell'anno 1565», inserito in un registro contabile compilato tra il maggio 1565 e l'aprile 1566, cita ancora il «p. maestro di capella» come residente presso il convento⁷⁶.

– In data 12 settembre 1568, il Procuratore del convento di San Francesco registra una modica somma impegnata «in reception del p. m.^o Giacomo da Pieve, et il p. m.^o di capella da Ven.^a et fra Piero suo compagno in rosto et lessò»⁷⁷: trattasi senz'altro di **Ludovico Balbi**, che sul frontespizio delle sue *Ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum* di quell'anno si qualifica come «Magnae Domus Venetiarum musicae magister»⁷⁸. Negli anni successivi Balbi transita più volte dal convento trevigiano. Il 25 giugno 1572 è registrata la spesa sostenuta «in receptione di fra Lodovico maestro di cappella di Venetia pasti 3»: evidentemente il magistero di Balbi presso la cappella musicale del convento veneziano non si limita a un periodo attorno al 1568 e agli anni 1578-1580, come vogliono i più recenti studi⁷⁹. Un non meglio identificato «padre m.^{ro} de capella del convento de Ven.^{cia}» è di nuovo presente in convento dal 27 settembre al primo ottobre 1574, e nei giorni 4 settembre 1577, 12 settembre 1582, 28 aprile e 8 ottobre 1583⁸⁰. Sembra del tutto ragionevole ipotizzare che si tratti dello stesso Balbi, ma a tutt'oggi la vicenda biografica del musicista trova pochissimi dati sicuri per gli anni 1571-1577

⁷³ D'ALESSI, *La cappella musicale*, p. 118.

⁷⁴ SFT, b. 34, reg. con incipit «1561 adì 3 mazo», *sub data*.

⁷⁵ Archivio di Stato di Treviso, Notarile, I ser., b. 591 (notaio Toscano de Tuscanis), *sub data*.

⁷⁶ SFT, b. 34, reg. segnato «1565», senza cartulazione, alla pagina segnata «Fameglia dell'anno 1565». A differenza di questo volume, quelli immediatamente precedenti e successivi non contengono elenchi delle «bocche ordinarie» in convento.

⁷⁷ *Ivi*, reg. segnato «1568 - 69», *sub data*.

⁷⁸ LUDOVICO BALBI, *Ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum omnibus Adventus dominicis, nec non Septuagesimae, Sexagesimae, Quinquagesimae, simul atque quibuscunque totius anni opportunitatibus deservientium*, Angelo Gardano, Venezia 1578 (RISM B737).

⁷⁹ JONATHAN GLIXON, *Reconstructing the Musical Establishment of Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venice*, in *Barocco Padano 8. L'apporto dei maestri Conventuali*. Atti del XVI Convegno internazionale di studi sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Padova, Basilica del Santo, 1-3 luglio 2013, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, Centro Studi Antoniani, Padova 2014, pp. 79-95: 89; GIANCARLO ROSTIROLLA, «Balbi, Lodovico», «New Grove Dictionary of Music and Musicians».

⁸⁰ Per la documentazione, rispettivamente SFT, b. 35, reg. segnato «1574 - 75», c. 45r; *ivi*, reg. segnato «1577 - 78», *sub data*; b. 36, reg. segnato «1582», *sub data* (settembre 1582 e aprile 1583); *ivi*, reg. segnato «1583 - 84», c. 7v.

e dal 1580 al maggio 1585 (quando diventa maestro di cappella presso la basilica del Santo di Padova)⁸¹, e il fondo d'archivio della Ca' Grande di Venezia non restituisce documentazione pertinente alla cappella musicale per gli anni in questione⁸². Balbi transita di nuovo per il convento trevigiano nei giorni 16-17 e 28-29 settembre e 11 ottobre 1587, ora in qualità di direttore della musica al Santo. Approda nuovamente in città il 9 aprile, 9 giugno, 23 giugno e 15 settembre 1594 come «p. maestro di capela di Feltre»⁸³, e ancora il 13 settembre 1597, questa volta in pianta stabile come «maestro di capella del domo» di Treviso⁸⁴; fino alla fine di ottobre 1598 risulta essere residente presso il convento di San Francesco, come attestano i riferimenti al «maestro di capella» in tutti gli elenchi mensili delle «bocche ordinarie»⁸⁵. Tali dati modificano solo leggermente ciò che si sapeva dell'impiego di Balbi presso la cattedrale trevigiana, precedentemente fatta durare da prima del 22 novembre 1597 (data di una ricevuta di pagamento da lui rilasciata alla scuola del Santissimo Sacramento in qualità di «maestro di cappella del domo») a dopo il 27 novembre 1598 (data di una seconda ricevuta autografa rilasciata alla stessa scuola del Santissimo Sacramento)⁸⁶. Un'ultima fugace presenza di Balbi presso il convento di San Francesco è registrata nei giorni 8-11 novembre 1599⁸⁷.

– «Adi 20 vene il p. m.^{ro} di capella col suo compagno et nepote, et fu speso in 3 giorni in receptione»⁸⁸: questa annotazione di spese sostenute per ospitalità presso il convento alla fine di dicembre 1581 segna presumibilmente l'arrivo a Treviso di **fra Sisto Galli di Cesena**, il quale viene eletto maestro di cappella del duomo di Treviso in seguito al trasferimento del predecessore Michiel Comis alla direzione della musica

⁸¹ Si sa soltanto che il Balbi, nel 1572, prestò servizio al Santo di Padova per alcuni mesi, come cantore non provvisionato; 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: 353n (online: <https://publicatt.unicatt.it/retrieve/handle/10807/36487/80558/8%20padoan%20corretto%206%20apr.pdf>). Senza citare le fonti, il «New Grove Dictionary of Music and Musicians» lo vuole cantante presso la basilica ducale di San Marco e la cattedrale di Verona negli anni 1570-1578.

⁸² Come si evince da GLIXON, *Reconstructing the Musical Establishment*.

⁸³ SFT, b. 37, reg. segnato «1593 - 94», c. 57v.

⁸⁴ SFT, b. 38, reg. segnato «1597», *sub data*.

⁸⁵ Inclusi in SFT, b. 66, reg. segnato «1597 Vaccheta de forastieri», e b. 38, reg. segnato «1598 [...]».

⁸⁶ I due documenti sono riportati in D'ALESSI, *La cappella musicale*, p. 138.

⁸⁷ SFT, b. 66, reg. segnato «Vaccheta de forastieri», *sub data*.

⁸⁸ SFT, b. 36, reg. segnato «1581», *sub data*. *Archivio Sartori*, II/2 parte 1, p. 1652, n. 248, erroneamente fa riferire questo documento a Costanzo Porta che, dal 1580, ricopre il ruolo di maestro di cappella presso la cattedrale di Ravenna, e registra negli anni successivi qualche breve presenza presso le corti di Mantova e Ferrara.

nella chiesa principale di Pordenone⁸⁹. A dispetto della sua nomina a Pordenone avvenuta il 2 novembre, Comis è ancora presente a Treviso in data 27 novembre quando firma come «maestro di cappella» una ricevuta per servizi resi alla suddetta scuola del Santissimo Sacramento⁹⁰. Il breve magistero di Galli dura fino al settembre 1583 circa⁹¹.

– In un contratto di locazione datato 26 giugno 1582, compare quale membro della famiglia del convento di San Francesco tal «fr. **Clemens de Castiglione de Cremona** vicarius»⁹². Fra Clemente da Cremona figura come basso nella cappella musicale della basilica del Santo di Padova tra il 1 settembre 1585 e il 17 giugno 1588⁹³.

– Annotazioni dell'8 e del 24 ottobre 1589 documentano spese sostenute «per rececion del padre maestro di chapela il Gardilo»⁹⁴: trattasi di **fra Giacomo Antonio Cardilli**, il quale subentrò per un breve periodo a Giorgio Florio come maestro di cappella del Duomo dopo il 25 aprile 1589⁹⁵. Una spesa sostenuta dal convento di San Francesco in data 11 ottobre 1590 «per il messo mandato dal padre Provinciale per li robbi del padre maestro di capella» potrebbe far pensare a un suo allontanamento definitivo da Treviso⁹⁶. Secondo un atto matrimoniale datato 28 aprile 1591, il posto di maestro di cappella del duomo di Treviso è ricoperto da Bartolomeo Sponton⁹⁷.

– Il «padre maestro di capella di Ceneda» risulta essere di passaggio nel convento di San Francesco di Treviso dal 27 aprile al 1 maggio 1591⁹⁸. Tale figura è probabilmente da identificarsi con **Gian Battista Eugenio**, maestro di cappella presso la cattedrale di Ceneda dal 1586 al 1598⁹⁹.

⁸⁹ Su quest'ultimo musicista si veda FABIO METZ, *Comis Michiel*, «Dizionario biografico dei friulani» (<http://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/comis-da-como-de-come-de-comis-comes-come/>, consultato in data 11 novembre 2017).

⁹⁰ D'ALESSI, *La cappella musicale*, p. 134, che riporta la relativa documentazione.

⁹¹ *Ivi*, p. 135.

⁹² SFT, b. 23bis, reg. con copertina in carta, c. 89r, riportato anche in *Archivio Sartori*, II/2 parte 1, p. 1652, nn. 248, 249, 253.

⁹³ OWENS, *Il Cinquecento*, p. 87.

⁹⁴ SFT, b. 36, reg. segnato «1589», cc. 8a-b.

⁹⁵ Giorgio Florio si qualifica come «maestro di capella nel domo di Trevigi» sul frontespizio del suo *Primo libro de madrigali a sei voci* (Angelo Gardano, Venezia 1589: RISM F1193), la cui dedica porta la data del 25 aprile 1589. Sul magistero di Cardilli presso la cattedrale cf. D'ALESSI, *La cappella musicale*, p. 136.

⁹⁶ SFT, b. 37, reg. segnato «1590 - 91», c. 68v.

⁹⁷ Riportato in D'ALESSI, *La cappella musicale*, p. 137.

⁹⁸ SFT, b. 37, reg. segnato «1590 - 91», c. 76r; *ivi*, reg. segnato «Libro dell'entrata di San Fran.^{co} sotto il governo di fra Giuliano sardo l'anno 1591. [...] 1591 - 92», p. 1.

⁹⁹ EFREM CASAGRANDE, MARIA FONTEBASSO SARTORIO, ALFREDO CICILIOT, *La musica nel Cenedese: ricerche storiche e note musicologiche dal 1300 al 1900*, Lions Club, Vittorio Veneto 1978, p. 43.

– La presenza del «maestro de capella de Gemona» è registrata presso il convento di San Francesco di Treviso nei giorni 22 ottobre 1594, 15 settembre 1595 e 9 giugno 1598¹⁰⁰. Trattasi di **Bartolomeo Ratti**, all'epoca maestro di cappella presso il duomo di Gemona.

– Il «maestro di capella di San Danielle» del Friuli fa sosta presso il convento di San Francesco nei giorni 25 novembre 1595 e 19 aprile 1596¹⁰¹). Tale maestro è individuabile nel frate francescano **Fiore Zaccardi**, che dirige la musica alla collegiata di San Michele a partire da prima del 23 settembre 1594. In seguito non si hanno più notizie circa la sua vicenda biografica, fino a quando, il 2 novembre 1596, viene eletto il suo successore Antonio Gualtieri¹⁰².

– La presenza nel convento trevigiano del «maestro de capella di Civald», **Pier Andrea Bonini**, è registrata nei giorni 16 e 30 settembre 1606¹⁰³.

– Fra **Giovanni Antonio Filippini da Bologna**¹⁰⁴ figura tra le «bocche ordinarie» del convento a partire dal gennaio 1608, con la qualifica di «maestro di cappella»¹⁰⁵. Come nel caso di Balbi, il riferimento è senz'altro al ruolo svolto dal musicista presso il duomo di Treviso (ruolo precedentemente documentato soltanto a partire dal 23 novembre 1608, quando egli firma la solita ricevuta di pagamento per la musica della festa principale della scuola del Santissimo Sacramento)¹⁰⁶. Una modica spesa sostenuta dal convento per «recetione del padre maestro di cappella» in data 20 dicembre 1607 segna probabilmente l'inizio della sua permanenza a Treviso¹⁰⁷. Un'altra nota di spesa, datata 29 ottobre 1611,

¹⁰⁰ Rispettivamente SFT, b. 37, reg. segnato «1594 - 95», c. 12v; *ivi*, reg. segnato «Il presente libro contiene carte novantaotto vz c. 98. 1595 - 96», c. 49v; b. 38, reg. segnato «1598 [...]», *sub data*.

¹⁰¹ SFT, b. 37, reg. segnato «Il presente libro contiene carte novantaotto vz c. 98. 1595 - 96», cc. 53r e 60v.

¹⁰² Su Zaccardi cf. FABIO METZ, LORENZO NASSIMBENI, *Documenti musicali della terra patriarcale di San Daniele del Friuli, in Aquileia e il suo patriarcato*, s.n., Udine 2000, pp. 513-553: 528-529.

¹⁰³ SFT, b. 39, reg. segnato «Libro del p. fra Giovan Antonio da Treviso del 1606. 1606 - 7», cc. 6v e 7r. Su Pier Andrea Bonini si vedano ALBA ZANINI, *La cappella musicale del duomo di Cividale nell'età barocca*, in *Ecco mormorar l'onde: la musica nel Barocco*, a cura di CARLO DE INCONTRERA, ALBA ZANINI, Stella, Trieste 1995, pp. 285-315: 290-292; e ID., «Bonini, Pier Andrea», «Dizionario biografico dei friulani» (<http://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/bonini-pier-andrea/>, consultato in data 27 ottobre 2017).

¹⁰⁴ Detto anche Cento, cf. MAURIZIO PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco*, in *Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di PATRIZIA RADICCHI, MICHAEL BURDEN, 2 voll., ETS, Pisa 2004, II, pp. 757-788: 781.

¹⁰⁵ SFT, b. 39, reg. segnato «1607 - 8», cc. 46v-48r; *ivi*, reg. segnato «1608 - 9», cc. 68v-74r.

¹⁰⁶ D'ALESSI, *La cappella musicale*, pp. 155-156, che riporta documenti della scuola del Santissimo Sacramento nel duomo di Treviso, distrutti nel bombardamento del 7 aprile 1944.

¹⁰⁷ SFT, b. 39, reg. segnato «1607 - 8», c. 4r.

documenta il rientro in convento di fra Giovanni Antonio dopo un soggiorno bolognese¹⁰⁸. Egli svolge il suo magistero nella cappella musicale del Duomo fino a dopo il 25 novembre 1613, quando pone per l'ultima volta la sua firma sui registri della scuola del Santissimo¹⁰⁹; il 25 febbraio dell'anno successivo viene eletto maestro di cappella della basilica del Santo di Padova¹¹⁰.

– «Il padre Puliti sunador dell'organo» – presumibilmente fra **Gabriello Puliti** – figura tra le «bocche ordinarie» del convento dal dicembre 1607 all'aprile 1608¹¹¹. La precisa data di arrivo di Puliti in convento è indicata con ogni probabilità dalla spesa per «rece.^{nc} del padre sunador de l'organo» registrata nei libri contabili del convento per il 4 dicembre 1607¹¹². Si tratta di una tappa finora sconosciuta nella biografia di Puliti fra il periodo di residenza nella comunità francescana di Pola attorno al gennaio 1604 e la nomina all'incarico di organista nella cattedrale di Capodistria a partire dal 1608¹¹³. Finora la ricerca su altri fondi d'archivio trevigiani non ha portato alla luce ulteriori dati sul musicista.

– Nel 1614, dal 19 agosto fino alla fine del mese, è presente in convento il «padre maestro di capella delli Frari videlicet il padre maestro **Alvise Balbi** con servitore»¹¹⁴. Il servizio di Alvise Balbi come maestro di cappella presso la chiesa dei Frari era precedentemente documentato per i soli anni 1606-1608¹¹⁵. La presenza del musicista nel convento trevigiano è di nuovo registrata in data 10 e 23 settembre 1620, ora come «maestro di capella di Padoa»¹¹⁶.

– A fra **Daniele Villa di Sardegna**, organista e organaro dimorante presso il convento di S. Lorenzo di Vicenza a partire dal 1615¹¹⁷, viene

¹⁰⁸ SFT, b. 40, reg. segnato «1610 - 11», c. 11r.

¹⁰⁹ D'ALESSI, *La cappella musicale*, p. 156.

¹¹⁰ Da notare che al Santo si era proposto come candidato al concorso per maestro di cappella del 1606, vinto da Giulio Belli; cf. Archivio dell'Arca di Sant'Antonio, *Parti e atti*, (reg). 2.11 (12), 9 maggio 1606, c. 170v.

¹¹¹ SFT, b. 39, reg. segnato «1607 - 8», cc. 46r-48r.

¹¹² *Ivi*, c. 3v.

¹¹³ Sulla biografia di Puliti, oltre alla voce di BOJAN BUJIC, IVANO CAVALLINI, «Puliti, Gabriello», «New Grove Dictionary of Music and Musicians», si veda METODA KOKOLE, *Echoes of Giovanni Gabrieli's Style in the Territories Between Koper and Graz in the First Quarter of the Seventeenth Century*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition*, a cura di RODOLFO BARONCINI, DAVID BRYANT, LUIGI COLLARILE, Brepols, Turnhout 2016, pp. 51-67: 57-58.

¹¹⁴ SFT, b. 66, reg. segnato «Libro delle bocche forastiere che veranno in questo convento questo presente anno 1614», c. 9r.

¹¹⁵ Cf. GLIXON, *Reconstructing the Musical Establishment*, p. 89, e FRANCESCO PASSADORE, *Note bio-bibliografiche su Alvise Balbi «non secundus inter compositores musices»*, in *Barocco padano e musicisti francescani*, pp. 179-193.

¹¹⁶ SFT, b. 40, reg. segnato «Libro de fra Matteo Calderari da Feltre l'anno 1620. 21», c. 5r-v.

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 109-110.

affidato nel 1618 l'incarico di accordare e aggiustare l'organo della chiesa del convento trevigiano¹¹⁸.

– Il «maestro di capella di Pordenon fra **Carlo da Trento**» è ospite del convento di San Francesco in data 18 ottobre 1619¹¹⁹.

– La presenza in convento del «maestro di capella di Civald» è registrata in data 20 febbraio 1620: si tratta di **Giovanni Battista Zanotti**, che tiene l'incarico dal 1616 al 9 gennaio 1621¹²⁰.

– In data 27 agosto 1621, il convento di San Francesco ospita «il fratello del maestro di capela di Asolo»¹²¹. Si tratta di **Bernardino Diruta**, fratello di Agostino (che ebbe l'incarico di maestro di cappella e organista nella cattedrale di Asolo fra il 1620 e il 1622). Bernardino sarà a sua volta maestro di cappella presso il duomo di Gubbio negli anni 1638-1639¹²².

– «Il padre maestro di capella» che figura tra le «bocche ordinarie» del convento dal giugno 1626 all'aprile 1627¹²³ è probabilmente da identificarsi con il maestro di cappella presso il duomo di Treviso don **Amadio Freddi**. Fuori convento, l'ultimo documento trevigiano a riportare il nome di Freddi è la ricevuta per il denaro da lui incassato in occasione della consueta festa della scuola del Santissimo, datata 24 novembre 1626¹²⁴. Sebbene Freddi non appartenesse all'ordine Francescano, collaborò a lungo con la cappella musicale della basilica del Santo a partire dal 26 febbraio 1594 quando venne assunto in organico stabile come soprano¹²⁵. Freddi prende servizio come maestro di cappella della cattedrale di Vicenza nel maggio 1627.

– Spese per l'ospitalità in convento di fra **Claudio Cocchi** da Genova sono registrate in data 29 luglio 1627 e 9 novembre 1627¹²⁶. Cocchi fu maestro di cappella nella cattedrale di Trieste dal 1627 al 1630, e come tale firma a Venezia la dedica del proprio volume di *Messe a cinque voci concertate* in data 7 aprile 1627¹²⁷. È possibile che le soste trevigiane siano da collocare nell'ambito di viaggi di lavoro a Venezia a sostegno di una qualche iniziativa editoriale. Solo tre delle dieci pubblicazioni di Cocchi sono sopravvissute ad oggi.

¹¹⁸ SFT, b. 22, reg. segnato «Libro de la Fabrica fatta quest'anno 1613 dal primo di maggio [...]», c. 45r (luglio 1618).

¹¹⁹ SFT, b. 40, reg. segnato «Libro de fra Matteo Calderari da Feltre procuratore l'anno 1619», c. 7v.

¹²⁰ Cf. ZANINI, *La cappella musicale del duomo di Cividale*, pp. 292-293.

¹²¹ SFT, b. 40, reg. segnato «16XXI Maneggio di fra Fran.º da Este 1621 - 22», c. 2v.

¹²² Cf. ARNALDO MORELLI, «Diruta, Agostino», «Dizionario biografico degli italiani» ([http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-diruta_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-diruta_(Dizionario-Biografico)/)), consultato in data 11 novembre 2017).

¹²³ SFT, b. 41, reg. segnato «S. Francesco 1626 - 27 - 28», cc. 20v-25v.

¹²⁴ D'ALESSI, *La cappella musicale*, p. 163.

¹²⁵ OWENS, *Il Cinquecento*, p. 68.

¹²⁶ SFT, b. 41, reg. segnato «S. Francesco 1626 - 27 - 28», cc. 71v e 73v.

¹²⁷ Testo in <http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/00000000000968>.

– Voci di spesa del 17 febbraio, 23 e 24 agosto, e 25 settembre 1628 registrano l'ospitalità elargita al «padre maestro di capella di Sacil» durante tre suoi fugaci soggiorni presso il convento trevigiano¹²⁸. Si tratta senz'altro del musicista francescano **Giovanni Battista Aloisi**, la cui presenza in Sacile è registrata a partire dall'11 giugno dell'anno precedente. Secondo quanto riferisce il cancelliere della Spettabile Comunità di Sacile in data 21 settembre 1628, il compositore aveva chiesto poco prima di poter sciogliere anticipatamente il contratto con i suoi datori di lavoro per recarsi a Praga «per ricevere l'onore del baccalaureato in teologia»¹²⁹. Ma la meta immediata del viaggio di fine settembre deve essere stata Venezia dove, alle «Kal. Octobris [...] 1628», Aloisi firma la dedica del proprio *Harmonicum coelum [...] quatuor vocibus musicis* all'arcivescovo di Praga d. Ernesto Adelberto d'Harrach. Stando ai documenti trevigiani, anche il viaggio di agosto ebbe come destinazione finale Venezia.

– **Giacomo Ganassi** transita per il convento di San Francesco il 15 novembre 1644 e il 9 dicembre 1645¹³⁰, e figura continuativamente nelle liste mensili delle «bocche ordinarie» della famiglia dal maggio 1646 al 10 ottobre 1657, talvolta citato per nome, talvolta come «padre musico», «maestro di musicha» o «padre organista»¹³¹. Secondo quanto riferiscono i frontespizi delle edizioni a stampa delle sue musiche, fu proprio nel convento trevigiano che Ganassi entrò a far parte dell'ordine Francescano¹³².

¹²⁸ SFT, b. 41, reg. segnato «S. Francesco 1626 - 27 - 28», c. 75r; reg. segnato «Laus Deo. 1628 de primo maggio. Libro del 1628 fatto da me fra Francesco Miari procuratore 1628», cc. 3v e 4r; reg. segnato «1618 - 1628 - 1629», c. 47r.

¹²⁹ Per maggiori dettagli sulla storia della cappella musicale del duomo di Sacile e sulla breve permanenza in città di Aloisi si veda FABIO METZ, *La cappella musicale del duomo di Sacile (sec. XV-XVIII). Note d'archivio*, «Atti dell'Accademia San Marco di Pordenone», I, 1999, pp. 195-239: 225-228.

¹³⁰ SFT, b. 43, reg. segnato «1644 primo maggio - 45», c. 8v; *ivi*, reg. con incipit «Laus Deo 1645. Adi primo maggio», c. 8r.

¹³¹ SFT, bb. 43 (reg. con incipit «maggio 1646», cc. 10r sgg., 17r; reg. segnato «1647 - 48», cc. 15r sgg.; reg. segnato «1648», cc. 28v sgg.; reg. segnato «1650 del padre Bisato 1650», pp. 21 sgg.) e 44 (reg. segnato «1651», cc. 22v, 52r sgg.; reg. segnato «1652 - 53», cc. 43r sgg., 50r; reg. segnato «1653», cc. 33v, 41v sgg.; reg. segnato «1655 - 56», cc. 15v sgg., 21r; reg. segnato «1656», cc. 10r, 15v sgg.; reg. segnato «1657 - 58», cc. 18r sgg.).

¹³² Le raccolte del 1625 e 1634 lo vogliono maestro di cappella presso la cattedrale di Belluno, mentre quella di *Vespertina psalmodia* del 1637 gli assegna il medesimo incarico ad Asolo (al contrario, il «New Grove Dictionary» afferma che Ganassi fu maestro di cappella presso la chiesa di San Francesco di Belluno dal 1625 al 1634). Rispettivamente: *F. Iacobi Ganassi Tarvisini [...] in Belluni ecclesia cathedrali musices praefecti. Vespertina psalmodia in totius anni solemnitatis octonis, novenis ut, si libet, vocibus [...]. Liber primus*, Alessandro Vincenti, Venezia 1625 (RISM G322); *Ecclesiastici missarum fructus musicis concentibus iam in organo degustati quinis, novenis, denisque vocibus concinendi [...] a f: Iacobo Ganassa Tarvisino Minorita Conventuali cathedralis ecclesiae Bellunensium musicae praefecto porrecti, opus IV*, Alessandro

– **Zaccaria Tevo** viene «acettato figliolo del nostro convento» di San Francesco in data 13 marzo 1665 e «acettato come padre» il 16 febbraio 1678¹³³. Tevo è regolarmente presente nelle liste mensili della «famiglia ordinaria» dell'istituzione a partire dal maggio 1678, ma in realtà stabilisce la sua residenza nel convento trevigiano soltanto a partire da settembre. A un atto capitolare del 14 ottobre 1671 è posta la firma di «fra Zaccaria Tevo mastro del Arti»¹³⁴; altri incarichi tenuti dal musicista sono quelli di «cancelliere»¹³⁵ e «guardiano»¹³⁶. Nel maggio 1677 viene proposto come organista del convento, ma nel ballottaggio gli è preferito certo «padre Antonio Doria»¹³⁷; solo nel 1688, «essendo partito l'organista con incertezza del rittorno», verrà eletto «organista et maestro di cappella il p. bacc.^r Zaccaria Tevo con l'obbligo a questo di fare le musiche nelle nostre solennità di sant'Antonio, Perdon d'agosto, san Francesco, et altre, conforme alla volontà del p. Guardiano pro tempore et padri, con l'obbligo al monastero di dare competente emolumento alli musici che canterano, conforme meglio parerà al p. Guardiano»¹³⁸. A partire da un atto capitolare del 24 aprile 1709, tra le firme in calce non compare più quella di Tevo¹³⁹.

– Si tralascia in questa sede di rendere conto dei numerosi passaggi per il convento di San Francesco di non meglio identificati organisti attivi presso altre chiese francescane (a Bassano, Conegliano, Fano, Malta, Motta, Padova, Serravalle).

Come sarà evidente, nessuna singola registrazione di ospitalità per musicisti presso il convento di San Francesco riveste un peso determinante sul piano storiografico; tutt'al più le registrazioni nel loro insieme offrono precisazioni più o meno rilevanti su soste e spostamenti rientranti nella sostanziale normalità – e casualità – degli eventi che hanno sempre caratterizzato una parte della vita di ogni persona. Tuttavia i dati provenienti da San Francesco, idealmente estesi nella loro tipologia agli altri conventi trevigiani (si pensi, in particolare, a quello domenicano di San Nicolò e a quello agostiniano di Santa Margherita) e ad altre comunità francescane (incluse quelle 'principali' di Sant'Antonio di Padova

Vincenti, Venezia 1634 (RISM G323); *Vespertina psalmodia in totius anni sollemnitates item cantica duo Beatæ Mariæ Virginis, [...] quatuor musicis vocibus explicata. Auctore fratre Iacobo Ganasso Tarvisino, [...] in D. Mariæ Asylien/ſis musicæ præfecto*. Alessandro Vincenti, Venezia 1637 (RISM G324).

¹³³ SFT, b. 1, reg. segnato «S. Francesco» (atti capitolari), c. 122v; b. 2, reg. con incipit «Libro de consigli», c. 23r-v.

¹³⁴ SFT, b. 1, reg. segnato «S. Francesco» (atti capitolari), c. 171r.

¹³⁵ *Ivi*, c. 177r (firma a un atto capitolare del 27 settembre 1672).

¹³⁶ *Ivi*, cc. 47r-v (firma a un atto capitolare del 1 maggio 1582) e c. 81v (firma a un atto capitolare del 7 maggio 1586). Gli incarichi presso il convento di San Francesco restano in vigore dal 1 maggio al 30 aprile dell'anno successivo.

¹³⁷ SFT, b. 2, reg. con incipit «Libro de consigli», c. 17r.

¹³⁸ *Ivi*, c. 120r.

¹³⁹ *Ivi*, c. 116r-v.

e della Ca' Grande di Venezia, dove il fenomeno dell'ospitalità doveva verificarsi con intensità ben maggiore rispetto a quanto accadeva a Treviso), inducono a pensare a un quadro della circolazione di musicisti, saperi e forse anche repertori notevolmente espanso rispetto a quanto finora immaginato.

SUMMARY

This study of musical activities at the Franciscan church of San Francesco, Treviso, during the sixteenth and seventeenth centuries is based largely on archival documentation – in particular, account books and chapter records – now preserved in the local Archivio di Stato. The following categories of information are considered: 1. the presence of regularly salaried *maestri di cappella* and other musicians; 2. the compilation of musical manuscripts for internal use; 3. organs, organ builders and organists; 4. the occasional employment of musicians during important liturgical events (in particular the feasts of St Francis, St Anthony and the Conception of the Virgin Mary, Lent and Holy Week); 5. the long-term residence or transitory presence of Franciscan or other musicians (among them Francesco Santacroce, Ruffino Bartolucci d'Assisi, Giovanni Nasco, Antonino Barges, Ludovico Balbi, Sisto Galli, Giacomo Antonio Cardilli, Bartolomeo Ratti, Giovanni Antonio Filippini, Gabriello Puliti, Alvise Balbi, Bernardino Diruta, Amadio Freddi, Claudio Cocchi, Giovanni Battista Aloisi, Giacomo Ganassi and Zaccaria Tevo).

Keywords: San Francesco, Treviso; cappella musicale; organi; organari; organisti; feste; consuetudine; compositori francescani.

EMANUELA LAGNIER

**I FRANCESCANI AD AOSTA
LE VICISSITUDINI STORICHE E L'ATTIVITÀ MUSICALE
TRA XVII E XVIII SECOLO***

Chiunque visiti la città di Aosta oggi e raggiunga la piazza centrale, *Place Chanoux*, con il suo *Hôtel de Ville* e, oltrepassando i portici sottostanti, attraversi la piazzetta su cui si affaccia la parte posteriore del municipio, difficilmente potrebbe immaginare una situazione monumentale differente nel corso dei secoli, tranne che per un solo indizio: la piazza in questione è denominata Piazza San Francesco¹. Nulla infatti farebbe supporre l'esistenza di qualche vestigia del passato riconducibile all'esistenza, proprio in quei luoghi, del complesso monumentale eretto dai francescani nel 1353 (autorizzato con bolla papale datata Avignone 22 ottobre 1352)². Occorre pertanto soffermarsi brevemente sulla situa-

* Ringrazio sentitamente Padre Ludovico Bertazzo O.F.M.Conv. per l'invito a questo convegno di studi e per la disponibilità dimostrata nei miei confronti riguardo alla ricerca che sto effettuando sulla storia e la musica dei Francescani di Aosta nel corso dei secoli. Un sentito ringraziamento va anche al Dr. Luca Jaccod, direttore della Biblioteca del Seminario Maggiore di Aosta per la sua disponibilità e cortesia.

¹ La bibliografia specifica riguardante i Francescani in Valle d'Aosta è piuttosto esigua. Fondamentale sia per i Francescani sia per la storia ecclesiastica della regione è la monumentale opera di JOSEPH-AUGUSTE DUC, *Histoire de l'Eglise d'Aoste* (HEA), 10 voll., La Librairie valdôtaine, Aoste 1901, Imprimerie Moderne, Saint-Maurice 1915. Le altre opere su questo soggetto sono: JEAN-MARIE HENRY, *Les Ordres religieux en Vallée d'Aoste*, Imprimerie catholique, Aoste 1916; IDEM, *Le couvent de Saint-François à Aoste*, in «Augusta Praetoria, revue valdôtaine de pensée et d'action régionaliste» 5 (1923) fasc. 3-5, Aoste 1923; JOSEPH-MARIE LEVÊQUE, *Les Franciscains en Vallée d'Aoste*, Imprimerie catholique, Aoste 1936; FELIX TISSERAND, *Les Cordeliers au Val d'Aoste*, Aoste 1957; IDEM, *Les enfants de St François au Val d'Aoste*, n. 1, *Les Cordeliers*, Imprimerie Marguerettaz, Aoste 1957, n. 2, *Les Capucins*, Aoste 1958; IDEM, *Petite histoire franciscaine de la Vallée d'Aoste*, «La Valle d'Aosta», II, Torino 1959; LIN COLLIARD, *La Vieille Aoste*, II, Musumeci, Aoste 1979, pp. 20-29; MARIA COSTA, *La Bibliothèque du Couvent Saint-François d'Aoste*, «Le Flambeau», 1 (1983). L'opera che riassume i risultati più recenti di una grande ricerca storico-artistica sul complesso monumentale di San Francesco è *La chiesa di San Francesco in Aosta*, a cura di BRUNO ORLANDONI, (Archivi di Arte antica I), Allemandi, Torino 1986.

² HEA, III, p. 463; TISSERAND, *Les Cordeliers*, p. 7.

zione storico-culturale della Valle d'Aosta dal Medioevo all'epoca presa in esame da questo intervento.

La Valle d'Aosta nel corso dei secoli, per la sua particolare posizione geografica, è stata da sempre caratterizzata da un'intensa quanto dinamica attività di elaborazione, di trasmissione e di creazione di un patrimonio culturale particolarmente interessante, che riguarda sostanzialmente il repertorio liturgico e paraliturgico adottato nel corso dei secoli nei due centri ecclesiastici maggiori di Aosta: la Cattedrale e la Collegiata di Sant'Orso³.

Inglobata nel IV secolo nella diocesi di Vercelli e diocesi autonoma sul finire del IV secolo o all'inizio del V, suffraganea di Milano, la Valle d'Aosta costituì a partire dalla fine del VIII secolo la provincia ecclesiastica di Tarentaise insieme alla diocesi di Sion. Il periodo in cui il suo rito particolare assume una sua fisionomia ben precisa, non romana, coincide con il XV secolo. Al *corpus* dei manoscritti e libri liturgici che ci trasmettono il rito «secundum usum Ecclesiae Augustensis» nonostante i tentativi unificatori del Concilio di Trento e grazie alla sua più che secolare tradizione, venne riconosciuto il diritto alla coesistenza accanto alla tradizione romana, peraltro adottata dal Capitolo di Sant'Orso nel 1644 per ottenere dalla curia romana l'abolizione della regola agostiniana. Tale pratica liturgica, dopo varie vicissitudini, cadde in disuso e venne soppressa definitivamente nel 1828⁴.

Occorre tuttavia precisare che i francescani, invece, praticarono fin dalla loro apparizione nella nostra regione il rito romano: elemento non di poco conto in tutta questa vicenda storica⁵. Tale differenza rituale incise sostanzialmente sui rapporti tra i Francescani e la diocesi, come dimostrano alcuni documenti, conservati nell'archivio capitolare di Aosta, del padre guardiano Daniel Monterin (1685-1729)⁶.

Pertanto ai musicisti francescani che agirono in Cattedrale, come vedremo in seguito, furono commissionate opere di carattere non strettamente dipendenti dalle intonazioni monodiche dei formulari del rito particolare che, nell'epoca presa in considerazione, presentava già segni

³ AIMÉ-PIERRE FRUTAZ, *Le fonti per la storia della Valle d'Aosta*, Roma 1966, Tipografia valdostana, Aosta 1998; ROBERT AMIET, *Repertorium Liturgicum Augustanum*, «Monumenta Liturgica Ecclesiae Augustanae» MLEA I, Tipografia valdostana, Aosta 1974, pp. 13-65; ROBERT AMIET, LIN COLLIARD, *L'Ordinaire de la Cathédrale d'Aoste*, MLEA IV, Tipografia valdostana, Aosta 1978; EMANUELA LAGNIER, *Corpus Musicae Hymnorum Augustanum*, MLEA XI, Tipografia valdostana, Aosta 1991.

⁴ AMIET, *Repertorium*, MLEA I, pp. 43-44.

⁵ TISSERAND, *Les Cordeliers*, p. 30; *La chiesa di San Francesco in Aosta*, p. 21. Aosta, Archivio capitolare, CCS03 L DE doc. 15.4.

⁶ Aosta, Archivio capitolare, CTG B78C L1 doc. 058-060-061; CTG B78C L1 doc. 065. Il soggetto di tali documenti riguarda la revisione del Breviario del rito particolare di Aosta presso la Sacra Congregazione dei riti di Roma.

di una neo-gallicanizzazione diffusa e non più totalmente 'propria' della tradizione rituale più antica⁷.

Come s'è detto, dopo la fondazione del convento a metà del XIV secolo e della Chiesa, costruita nel 1377, si costituì il terzo polo spirituale della città⁸, da sempre appoggiato materialmente e spiritualmente dai duchi di Savoia e dalla famiglia nobile più potente della Valle d'Aosta, i conti di Challant, che divennero a partire da Aimone di Challant i mecenati ed i protettori più influenti dei francescani aostani e pertanto molti di essi furono seppelliti nella chiesa di San Francesco⁹.

Da notare che nella Chiesa di San Francesco si crearono numerose confraternite, tra cui quella di Sant'Antonio da Padova, come mostra un documento da me rinvenuto risalente al 1767¹⁰. Si tratta di un elenco di donne attive in questa confraternita¹¹. Numerosi altri documenti citano tale confraternita eretta in San Francesco¹².

Nel corso dei secoli i francescani, cui si unirono nel 1619 i Minori conventuali, arricchirono le loro proprietà rurali in varie zone della Valle d'Aosta. Le opposizioni da parte del clero locale furono immediatamente evidenti e non mancarono prese di posizione contrarie assunte soprattutto dal Capitolo della Cattedrale, perché il territorio su cui erano stati costruiti il convento e poi la Chiesa facevano parte della parrocchia della suddetta Cattedrale. Di qui nasceranno notevoli attriti più o meno gravi nel corso dei secoli; ad esempio aspra fu la questione riguardante i diritti di sepoltura e altre controversie¹³. Grande rilievo fu dato a questi contrasti, che troviamo disseminati nella storia ecclesiastica locale redatta da Mgr Duc¹⁴.

⁷ AMIET, *Repertorium*, pp. 33-34; pp. 44-45.

⁸ In Valle d'Aosta fu attivo un altro centro spirituale di grande importanza, la Prevostura di Verrès, distante ca. 30 km dalla città di Aosta verso Torino, che dal Medioevo al XVIII secolo ebbe un ruolo di primo piano nella storia valdostana. Anche la Prevostura di Verrès seguiva il rito romano, non disdegnando peraltro l'adozione di usanze e riti devozionali di carattere semi-popolare tipiche del rito particolare. Cf. PIERRE-ETIENNE DUC, *La Prévoté et les paroisses de St-Gilles Abbé*, Imprimerie du Séminaire, Ivrea 1873. È in corso da parte di chi scrive una ricerca storico-liturgica su tale argomento, che ha già contribuito a delineare alcune linee fondamentali connesse alle molteplicità delle tradizioni eucologiche della Valle d'Aosta.

⁹ *La chiesa di San Francesco*, p. 14.

¹⁰ TISSERAND, *Les Cordeliers*, pp. 68-72.

¹¹ Archivio capitolare, COVA 1 L 2 doc. 38.2 fine XVIII secolo.

¹² Aosta, Archivio capitolare, COVA01 L 02 doc. 036.091784.06.19: Inventaire des titres de la confrérie de Saint-Antoine de Padoue consignés au trésorier Jean-François-Antoine Chioffre. Aosta, Archivio capitolare, COVA01 L 02 doc.036.10.1 COVA01 L 02 doc. 36.10.2-6; 1768-1802 Mandats, notes et quittances de la confrérie de Saint-Antoine de Padoue de l'église Saint-François d'Aoste.

¹³ TISSERAND, *Les Cordeliers*, pp. 61-65.

¹⁴ *La chiesa di san Francesco*, pp. 95-98; Moltissimi documenti presenti nell'Archivio capitolare citano questi fatti, peraltro già messi a fuoco nei 10 volumi dell'HEA. A mò di esempio cf. Archivio capitolare B 071A L 02 doc. 6.

Nonostante l'esistenza di numerose situazioni conflittuali, ai padri francescani fu sempre riconosciuta un'abilità oratoria senza pari che si espresse, ad esempio, durante l'opposizione durissima nei confronti di una possibile infiltrazione protestante in Valle d'Aosta, oppure in occasione dei servizi offerti alla diocesi al tempo della peste del 1630.

Erano spesso chiamati nelle occasioni più importanti a tenere sermoni e orazioni funebri in onore di sovrani e di vescovi¹⁵. Erano apprezzati come predicatori di chiara fama, tant'è che lo *studium* del convento rivaleggiò per secoli con la scuola di Saint-Jacquème, dei canonici del Gran San Bernardo, che seguiva gli insegnamenti di San Tommaso, in opposizione a quelli di Duns Scott e San Bonaventura¹⁶.

Arriviamo così a parlare delle due biblioteche di questi centri ecclesiastici, veri scrigni depositari di una cultura sia antica, sia moderna, in continuo aggiornamento e incremento, tratti questi, caratteristici anche in epoche molto più antiche. Questa singolare attitudine è facilmente dimostrabile per la biblioteca di Saint-Jacquème, oggi Biblioteca del Seminario maggiore di Aosta¹⁷, mentre per quanto attiene all'aggiornamento di quella francescana lo possiamo solo immaginare, in quanto gli avvenimenti storici che portarono alla distruzione del convento e della Chiesa si ripercossero sulla biblioteca e sull'archivio in maniera drastica.

La dispersione pressoché totale dell'archivio e la sopravvivenza di una minima parte della biblioteca sono il motivo principale che rende pressoché impossibile una ricostruzione storica basata su documenti diretti delle vicende francescane ad Aosta¹⁸. Di questo fatto bisognerà tenere conto riguardo a tutto ciò che sto per rilevare.

Nondimeno, l'importanza della presenza francescana ad Aosta è connessa anche alla vita politica della città, non perché i padri esercitassero un potere in questo ambito, ma perché misero a disposizione del potere politico una parte del loro convento, comprendente anche una grande sala di adunanza dove si riuniva il *Conseil des Commis*¹⁹, vale a dire la principale istituzione politica della città.

¹⁵ *La Chiesa di San Francesco*, p. 14.

¹⁶ *Ivi*, p. 14.

¹⁷ Il Priorato di Saint-Jacquème dipendeva dai canonici del Gran San Bernardo e questa biblioteca vide nel corso della sua storia la presenza di illustri bibliofili che la arricchirono considerevolmente con opere di grande valore intellettuale ed artistico. Basti pensare, come esempio in campo musicale, alla presenza in questa biblioteca del Codice XV, Manoscritto di fondamentale importanza per l'opera di Dufay e dei grandi polifonisti del XV secolo. Cf. EMANUELA LAGNIER, *I trattati musicali del Codice XV della Biblioteca del Seminario Maggiore di Aosta*, «Bibliothèque de l'Archivum augustinum» BAA, XXIV, Aosta 1989, pp. 7-71.

¹⁸ TISSERAND, *Les Cordeliers*, p. 44; MARIA COSTA, *Saint-François d'Aoste Centre de Culture*, in *La Chiesa di San Francesco*, pp. 193-214.

¹⁹ MARIA ADA BENEDETTO, *Il "Conseil des Commis del Ducato di Aosta"*, (Bibliothèque valdôtaine 10), Tipografia ITLA, Aosta 1964.

In effetti nel 1725 fu acquistato un terreno dei francescani per costruirvi sulla piazza San Francesco l'Hotel des Etats, sede dell'autorità civile²⁰.

Alcuni documenti, riguardanti il Conseil des Commis e il fondo antico del Comune di Aosta, ora conservati presso l'Archivio storico regionale, ci raccontano avvenimenti legati alla vita del convento, della comunità cittadina e dei rapporti che intercorrevano con il clero diocesano e quello di Sant'Orso²¹. Inoltre in tali documenti, con riferimento alla storia locale dal XVI al XVIII secolo, spiccano alcune personalità francescane di grande prestigio come Antoine Savioz²², Mgr Marie Arduini, Jean-François Jeantet, Daniel Monterin e altri²³.

L'epilogo storico di questa gloriosa istituzione cittadina fu repentino e drammatico. Il tutto avvenne in tre anni, dal 1800 al 1803, periodo in cui tutte le istituzioni religiose della città e della Valle furono oggetto di occupazione e di sequestro da parte delle autorità napoleoniche. In men che non si dica il giorno 17 dicembre 1800 il commissario della repubblica francese notificò il sequestro e il convento venne immediatamente trasformato in deposito di foraggio per i cavalli, dopo che tutti gli oggetti, mobili e arredi di pregio erano stati prelevati.

Il complesso fu prima affittato a privati, poi fu abbattuto per costruirvi tre sale comunali. La Chiesa fu chiusa fino al 1803 quando iniziò la distruzione. Il campanile fu abbattuto nel 1836, anno in cui fu raso al suolo l'intero complesso monumentale per far posto al nuovo Municipio²⁴.

Questa breve sintesi storica è la necessaria premessa ad un'altra storia, sopravvissuta perché svoltasi non esclusivamente nel complesso francescano ma in altri luoghi della città. Ci trasferiamo quindi, con l'immaginazione, nella Cattedrale di Aosta e nella Collegiata di Sant'Orso.

Se la storia del rito valdostano nelle sue peculiarità eucologiche e musicali è alquanto definita nei suoi influssi più significativi, di tipo germanico nella fase più antica (XI secolo), e in un secondo momento francese, specie lionese (XIII secolo), risulta ancora complesso tracciare le vicende che hanno caratterizzato le istituzioni cui era demandato, nei due poli cittadini e nell'intera diocesi, l'apparato musicale necessario alle varie occasioni liturgiche²⁵.

²⁰ TISSERAND, *Les Cordeliers*, pp. 45-52.

²¹ *La Chiesa di San Francesco*, p. 14.

²² *Ivi*, p. 16.

²³ *Ivi*, p. 16; TISSERAND, *Les Cordeliers*, pp. 71-80; HEA VIII, pp. 30-35.

²⁴ *Ivi*, pp. 104-117; *La chiesa di San Francesco*, pp. 16-18.

²⁵ JEAN-MARIE HENRY, *Note sur la Maîtrise de la Cathédrale d'Aoste*, Imprimerie catholique, Aoste 1919; GIORGIO CHATRIAN, *Il Fondo musicale della Biblioteca capitolare di Aosta*, (Il Gridelino, quaderni di studi musicali), Fondo "Carlo Felice Bona" e Centro Studi Piemontesi, Torino 1985; AMIET-COLLIARD, *L'Ordinaire*, MLEA IV; PIERRE-ETIENNE DUC, *Culte de St. Grat, évêque et patron du diocèse d'Aoste*, 8 fascicules, Imprimerie Saint-Joseph, Turin-Aoste 1892-1897; LIN COLLIARD, *Le journal de la Grande Sacristie*

L'inventariazione completa dell'archivio capitolare di Aosta rende ora possibile la ricerca sul complesso delle istituzioni musicali, sulla base delle novità nella documentazione che stanno illuminando il percorso di indagine²⁶.

Fino ad ora si riteneva assolutamente problematico ricostruire la storia musicale nei secoli XVII e XVIII, periodo in cui alla decadenza delle consuetudini del rito e alla monodia gregoriana sembrava non corrispondesse alcuna diversa pratica musicale, contrariamente a quanto era in atto in tutta Europa, con lo sviluppo della polifonia e della pratica del basso continuo. Ora, con il rinvenimento e la catalogazione di ciò che era rimasto del Fondo musicale dell'Archivio capitolare è possibile rispondere ad alcune delle innumerevoli domande ed accendere una luce significativa su tale epoca storica, ricca anche in Valle d'Aosta di un'incessante attività artistica di creazione, di approfondimento e, soprattutto, di aggiornamento continuo negli stili e pratiche musicali in uso, fortemente determinate dall'apporto italiano e francese, nel pensiero e nella prassi musicale del tempo²⁷.

Lo studio di approfondimento seguito all'inventario generale dell'Archivio capitolare, terminato in questi ultimi anni e quindi non del tutto noto a Giorgio Chatrian, autore dell'inventario del Fondo musicale della Cattedrale negli anni Settanta, ha determinato una messa a fuoco sicuramente più precisa delle istituzioni musicali attive ad Aosta tra il XVII e il XVIII secolo.

In questo orizzonte, affiorano i nomi dei protagonisti di queste vicende, non più anonimi creatori, espressione di una produzione collettiva, come quella che caratterizza il canto monodico, ma personalità fortemente individuali, alcune delle quali di grande spessore artistico, che segnano le tappe della percezione del gusto, dello stile e dell'evoluzione della pratica vocale-strumentale.

Dal catalogo di ciò che è rimasto di questo fondo è possibile risalire alla produzione di mottetti, inni e brani sacri utilizzati per dare vita alle funzioni religiose nella Cattedrale di Aosta e alla Collegiata di Sant'Orso: molti di essi, manoscritti, sono chiaramente dovuti alla creatività di personalità locali; altre opere a stampa di autori più o

de la Cathédrale d'Aoste de 1730 à 1784, «Recherches sur l'ancienne liturgie d'Aoste et les usages religieux et populaires valdôtains», par les soins des Archives Historiques, III, Aoste 1969-1976, pp. 45-119; IDEM, *Vie liturgique et pratiques de dévotion à Aoste au XVIII^e siècle, d'après les Journaux de la grande Sacristie de la Cathédrale*, «Bulletin de l'Académie Saint-Anselme», BASA, Nouvelle Série, VII, pp. 9-151; IDEM, *Le Coutumier de la Cathédrale d'Aoste et le Cérémonial pontifical selon le rit valdôtain au XVIII^e siècle*, «Recherches», V, pp. 2-127.

²⁶ EMANUELA LAGNIER, *La musique sacrée à Aoste à l'époque de Mgr Bailly*, Actes du colloque International *Mgr Bailly quatre siècles après sa naissance 1605-2005*, «Bulletin de l'Académie Saint-Anselme», BASA, Nouvelle série, X, pp. 177-192; Aosta, Archivio capitolare, COVA 1 L 02 doc. 036.02.

²⁷ HENRY, *Note sur la Maîtrise*; HEA, vol. 7 e vol. 8.

meno noti, pubblicate in quel tempo e subito adottate nelle funzioni aostane, completano ciò che è rimasto degli *Archives de la musique* della Cattedrale aostana.

I protagonisti di queste vicende sono le due cappelle musicali, la *Maîtrise des Innocents*, che affiancava il clero alla Cattedrale e la *Maîtrise* della Collegiata di Sant'Orso con i suoi *Enfants de chœur*²⁸. Queste due istituzioni citate fin dall'epoca medievale in numerosi documenti storici, pervengono nel Sei-Settecento al loro massimo sviluppo numerico e qualitativo, dando vita ad un incremento musicale assolutamente sorprendente. A queste due istituzioni era anche collegata la probabile presenza di un analogo organismo in seno alla Chiesa ed al convento dei francescani, la cui influenza sarà determinante nella scelta dei repertori utilizzati in quest'epoca. Ma nulla sappiamo purtroppo di questa storia, a causa dei fatti citati²⁹.

Il *Collège des Innocents*, presente fin dal 1385, era una sorta di Seminario, situato a nord-ovest della Cattedrale, in cui venivano educati gli *Enfants de chœur*, imparando grammatica, retorica, canto, la pratica di più strumenti ad arco, tra cui il violino, il violoncello e lo studio del basso continuo all'organo e al cembalo³⁰. Completati gli studi e avvenuta la mutazione della voce, dopo essere stati ordinati sacerdoti, passavano al servizio in Cattedrale nel ruolo di titolari di prebende collegate soprattutto all'altare di Saint-Maurice per assicurare il servizio musicale nel duomo. Numerosi sono i documenti che testimoniano la storia di questa istituzione, a partire dal 1249, anno in cui il canonico Guy de Chesalet la crea per la celebrazione della messa all'altare di Saint-Maurice nella cripta della Cattedrale « in confessione sancte Marie Augustensis »³¹.

Provenienti da famiglie nobili della regione, o comunque da famiglie benestanti, erano ammessi all'anno di prova dopo aver pagato « la somme de dix ducats... quatre linceuls neufs et une couverture de drap du pays »³².

Tutti i vescovi che si succedono alla guida della diocesi aostana tengono in gran conto le istituzioni musicali per il servizio liturgico. Tra essi, Mgr Albert Bailly (1659-1691), vescovo francese di grande spessore intellettuale, ordina una riorganizzazione completa degli *Innocents*, in concomitanza con lo sviluppo e l'incremento della cappella musicale, che raggiunge proporzioni notevoli anche nel numero delle persone impegnate

²⁸ G. CHATRIAN, *Il Fondo musicale*, pp. 9-26.

²⁹ TISSERAND, *Les Cordeliers*, p. 30, p. 64.

³⁰ HEA, pp.102-103; JEAN THUMIGER, *Trois manuscrits des Archives capitulaires d'Aoste*, BASA VII, Aosta 2000, pp. 425-488.

³¹ HENRY, *Note sur la Maîtrise*, p. 2; HEA, III, p. 300. Aosta, Biblioteca del Seminario Maggiore, Fonds Gal-Duc, FG_D XXVI/1; Aosta, Archivio capitolare Fald. 74 L 01 doc. 003.

³² Aosta, Biblioteca del Seminario Maggiore, Fonds Gal-Duc, XXVI, 1-18.

nelle funzioni liturgiche e nelle numerosissime processioni che caratterizzavano il rito valdostano, come documenta *l'Ordinaire* del 1470³³.

Dal XVI secolo almeno il canto monodico non è più il solo genere praticato durante le funzioni, descritte in alcune cronache come momenti di grande suggestione, anche musicale, perfettamente in linea con gli stili e il gusto dell'epoca come questa che cito e che si riferisce alla processione di San Grato, patrono della diocesi: «La Cathédrale était si richement ornée qu'elle était changée en un paradis [...] la sainte châsse était immédiatement précédée d'une troupe de jeunes gens en armes, puis la bande des violons, de tambours, et des différents instruments de musique dont les concerts s'unissaient aux carillons des cloches, aux chants les plus solennels [...]»³⁴.

La *Maîtrise* della Collegiata di Sant'Orso, invece, era situata nella parte di sud-est della Collegiata, e, nei secoli di cui stiamo parlando, era composta da almeno sei ragazzi coristi, provenienti dalle parrocchie dipendenti da Sant'Orso, più una serie variabile di strumentisti, sotto la direzione di un maestro di cappella e di un organista. La storia ecclesiastica in generale e i documenti della Collegiata lasciano immaginare un indubbio grado di rivalità con l'analoga istituzione della Cattedrale, che, sotto il profilo musicale, non poté che ripercuotersi positivamente sugli esiti artistici delle due cappelle in questione³⁵.

Se la ricostruzione della successione dei vari maestri di cappella e degli organisti è ancora in fase di completamento, appare certo che tali scuole, verso la fine del XVII secolo fornivano ai futuri prebendieri musicali una preparazione tecnico-artistica di buon livello, sotto il profilo vocale, soprattutto, ma anche strumentale.

La dimostrazione di tutto ciò è nella complessità del repertorio vocale-strumentale praticato all'epoca e nella qualità indubbia dei manoscritti verosimilmente attribuibili alle personalità attive in quegli anni nell'ambito di queste due istituzioni³⁶.

Le testimonianze dirette dell'attività creativa in seno alla Cattedrale di Aosta rivelano compiutamente i vari passaggi stilistici nella scrittura musicale delle diverse epoche e l'adozione di un repertorio 'colto' di matrice italiana accostato ad espressioni legate a pratiche ed a schemi improvvisativi polivocali, che diventeranno tipici dell'espressione musicale sacra nei secoli seguenti, fino all'inizio del XX secolo. Alludo alla

³³ Su Albert Bailly cf. COLLIARD, *La Culture Valdôtaine au cours des siècles*, Imprimerie I.T.L.A., Aosta 1976, pp. 99-102, 128-131; LUCA GIACHINO, *Lettres inédites de Mgr Albert Bailly (Rome -1658)*, "Bibliothèque de l'Archivum augustinum" (BAA), Aoste 1992; *La Correspondance d'Albert Bailly*, publiée sous la direction de Gianni Mombello, Académie Saint-Anselme, voll. 1-10, Aosta 1999-2010; LAGNIER, *Mgr Albert Bailly quatre siècles*, Basa X, pp. 177-192; AMIET-COLLIARD, *L'Ordinaire*, MLEA IV.

³⁴ HEA VII, p. 271; Aosta, Archivio Capitolare della Collegiata di Sant'Orso (ACSO), 22m s.d.

³⁵ HENRY, *Note sur la Maîtrise*, p. 7.

³⁶ CHATRIAN, *Il Fondo Musicale*, pp. 27-44.

tradizione tipica del canto dei salmi in stile polivocale, realizzati estemporaneamente sugli schemi dei toni salmodici³⁷.

In questo contesto, oltre ai numerosi musicisti locali di cui lo studio storico sta ricostruendo le vicende, probabili autori di gran parte dei manoscritti anonimi, figuranti in ciò che resta del presumibilmente ricchissimo fondo dell'Archivio capitolare, emergono, soprattutto a partire dall'inizio del XVIII secolo, alcune notizie riguardanti i minori conventuali che ricoprirono cariche musicali presso la Cattedrale di Aosta³⁸.

Si tratta di una documentazione esigua e frammentaria, che comprende esclusivamente le carte direttamente connesse a rapporti tra il Capitolo aostano e il convento francescano, su vari argomenti, per lo più dispute patrimoniali e legati testamentari in cui è parte in causa il Capitolo. Pertanto appare improbabile una ricostruzione esatta, mentre è possibile un'acquisizione di dati a tutt'oggi sconosciuti, e di nomi di francescani e cappuccini non citati prima dagli studi su questo argomento o su personaggi che hanno a che fare con i musicisti francescani nella Cattedrale di Aosta³⁹.

È questo, infatti, il periodo in cui il Capitolo aostano, nonostante i conflitti persistenti con i francescani di cui s'è detto, si rivolge sempre più ad essi, soprattutto per l'attività musicale della Cappella della Cattedrale.

In questo ambito spicca, nella prima metà del secolo, la figura di Francesco Maria Benedetti (1693-1746), minore conventuale, già maestro di cappella nella Chiesa di San Francesco a Torino dal 1710 al 1713, poi

³⁷ Tale pratica musicale, per la sua importanza dal punto di vista musicologico, merita qualche ulteriore precisazione. Utilizzato per il canto dei salmi e di qualche inno o cantico, il Faux-bourdon si basava su di una tecnica d'improvvisazione orale che seguiva alcuni schemi fissi (toni del Faux-bourdon). Il basso, rappresentato dalla monodia gregoriana, era per lo più suonato all'organo, oppure cantato mediante una specie di tubo di latta, denominato *Tübo* o *faux-bourdon*. Su di esso era costruita l'improvvisazione polivocale da parte delle altre voci. Diffuso nell'intera diocesi, il *Faux-bourdon* è documentato nel XVIII secolo da molte cronache liturgiche. Nel XIX secolo tale pratica continua presso la cappella musicale riorganizzata dopo la soppressione dell'istituzione degli *Innocents* nel 1802. Un documento inedito del 1813 ci narra dei tentativi di limitare il canto in Faux-bourdon, considerato 'monotono' e «d'autant plus que l'usage n'en est connu et adopté nulle part, qu'en cette seule province [...]», a favore del canto monodico (Archivio capitolare, COVA 1L2 doc. 25.2). Da questa significativa citazione si evince chiaramente la specificità di questa pratica vocale, che, sconfinando nell'oralità, deve essere necessariamente contestualizzata nell'ambito delle tradizioni popolari dell'arco alpino e studiata sotto il profilo etnomusicologico. Il percorso storico del *Faux-bourdon* si fermerà, all'inizio del XIX secolo, con la riaffermazione, nel *Motu proprio* di Pio IX (22/11/1903) del canto gregoriano, e cesserà del tutto nel XX secolo, tra il Secondo conflitto mondiale e la riforma liturgica del Concilio Vaticano II, che vedrà l'abbandono del latino a favore delle lingue nazionali. EMANUELA LAGNIER, *Il Faux-bourdon in Valle d'Aosta*, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna 1989.

³⁸ CHATRIAN, *Il Fondo Musicale*, pp. 45-49.

³⁹ Aosta, Archivio capitolare sd, 1759.12.15.

dal 1716 al 1719⁴⁰. Finora era stata avanzata l'ipotesi che padre Benedetti fosse rimasto a Torino dopo il 1719 e fino al 1728, alternandosi, per lo stesso servizio, anche con la Cattedrale di Aosta. Tale personalità così centrale per la nostra ricerca ha contribuito ad incrementare l'autorevolezza artistica e ad accrescere negli *Archives de la Musique* il repertorio in uso con nuove opere⁴¹.

Fino a poco tempo fa non era dato sapere esattamente il ruolo di questo insigne musicista presso la Cattedrale di Aosta; lo si legava, soprattutto (lo si è osservato più sopra), alla sua concomitante attività presso il Duomo di Torino tra il 1716 e il 1728⁴². Sicuramente è il Minore conventuale e l'autore di spicco della sezione manoscritta del Fondo Musicale del Capitolo di Aosta con le sue ben 41 composizioni musicali conservate. Ma, oltre ai suoi manoscritti, Benedetti sembra essere il promotore dell'incremento nella biblioteca della musica a stampa, poiché sarebbe di suo pugno l'*ex libris* R.C.A.P apposto a quasi tutti i volumi provenienti, per la maggior parte, da ambiente torinese⁴³, non sappiamo se acquistati dal Capitolo e poi siglati dal Benedetti o direttamente lasciati dal Padre agli *Archives de la Musique*.

Appare tuttavia chiaro che la sua figura è l'anello di congiunzione tra la sezione manoscritta e quella a stampa del Fondo musicale in questione.

L'archivio capitolare conserva pochi documenti concernenti il Benedetti: una lettera al canonico Jean-Baptiste du Châtelard⁴⁴, in cui tratta questioni personali di non grande importanza e, elemento molto più interessante, il suo contratto come maestro di cappella della Cattedrale di Aosta⁴⁵.

Da questo documento emergono molte informazioni. Innanzitutto conosciamo i nomi dei canonici che hanno gestito l'ingaggio in prima persona: Jean-Joseph Bic⁴⁶, Jean-Joseph Cossard e Jean-Baptiste Du Châtelard⁴⁷, coadiuvati dal notaio Philippe Réan. Le indicazioni dei suoi compiti sono molto ben definite e soprattutto notiamo la clausola che

⁴⁰ CHATRIAN, *Il Fondo musicale*, p. 40, cartelle 1-2.

⁴¹ *Ivi*, p. 46.

⁴² *Ivi*.

⁴³ *Ivi*, pp. 75-76.

⁴⁴ Aosta, Archivio capitolare B104 L 1 doc, 42 1728.11.30 Lettre de M. Benedetti au chanoine Jean-Baptiste Du Chatellard (1 doc.).

⁴⁵ Aosta, Archivio capitolare, 1721.09.03 Accord passé entre les députés du Chapitre et le maître de musique père François-Marie Benedetti d'Assize, mineur conventuel, touchant l'enseignement de la musique aux enfants de chœur de la Cathédrale. (Copie) Le Chapitre ratifie l'accord (1721.09.06) (Copie). (2 docc.) COVA08 L 01 doc. 037; COVA08 L 01 doc. 037.1. (v. appendice).

⁴⁶ Aosta, Biblioteca del Seminario Maggiore, Fonds Gal-Duc, fald. 73, 27; fald. 96, 13. 1728.

⁴⁷ Jean-Baptiste du Châtelard, dottore in diritto canonico, dal 1703 fu *prieur commendataire* del priorato di San Lorenzo a Chambave. Dal 1718 fu canonico alla Cattedrale di Aosta, dove fondò il canonicato di Sant' Anselmo. Morì nel 1735. Fi-

impone al Benedetti la composizione su commissione del capitolo di numerose opere i cui originali dovranno rimanere in seno alla cappella musicale. Ed è interessante notare che quando il compositore lascerà Aosta porterà con sé alcune copie di mottetti, ora presso la Biblioteca del convento di Assisi (ad esempio *Exurgat Deus* del 1724 e *Laetamini augustenses populi* del 1722), espressamente composti per la festa del patrono della diocesi di Aosta, San Grato. Ecco svelata la ragione per cui ad Assisi si trovano brani con la dicitura *in Augusta Praetoria*. Il fatto che non si trovino nel nostro fondo è dovuto evidentemente all'incompletezza dello stesso. Tra i compiti del maestro di cappella vi era anche quello dell'insegnamento e sappiamo con certezza che il Benedetti insegnò agli allievi della *Maîtrise des Innocents* tra il 7 settembre 1721 e il 1724 e forse fino al 1727 (anche se manca il contratto per questi ultimi anni), periodo in cui dedicò tutte le sue energie alla cappella aostana e quindi non ricoprì incarichi presso altre istituzioni, come ipotizzato da alcuni⁴⁸. La lettura attenta del contratto lo dimostra chiaramente per la mole del lavoro che il Benedetti, presentato al Capitolo dal padre Daniel Monterin⁴⁹, custode della Chiesa e del convento francescani di Aosta, avrebbe dovuto svolgere *pro innocentes* [sic].

Nel contratto in questione, il dettaglio degli obblighi di insegnamento è piuttosto chiaro: dovrà insegnare *aux enfants du coeur* e a due chierici, i più dotati, oltre al *plain-chant*, composizione e organo, due volte al giorno e dovrà farsi sostituire in caso di malattia affinché i ragazzi non rimangano senza lezione. Egli dovrà comporre un certo numero di opere per l'uso in Cattedrale e ne dovrà lasciare due copie al Capitolo, che gli fornirà la carta necessaria. Dovrà inoltre suonare l'organo e dirigere il coro nelle feste principali e ogni domenica. Per tutto questo riceverà 20 luigi d'oro.

Gli sarà data una stanza chiusa a chiave nella *Maîtrise* per lavorare e tenere le sue cose, i suoi lavori e ciò che si farà prestare dal Capitolo, salvo restituirlo alla fine dell'incarico. Dopo aver ottemperato ai suoi impegni con la Cattedrale, potrà tuttavia anche fare musica al di fuori della Cattedrale, dove meglio gli parrà, pur rimanendo in città⁵⁰.

La lettura di questo contratto non solo ha valore di prova certa della presenza di Benedetti ad Aosta in quegli anni, ma è di fondamentale importanza per contestualizzare questo compositore e cogliere le sue relazioni con le alte cariche capitolarie. Ne emerge uno spaccato assolutamente inedito e significativo, a noi finora sconosciuto.

gura tra i possessori di alcune stampe del Fondo musicale. JEAN-BAPTISTE DE TILLIER, *Nobiliaire du Duché d'Aoste*, Editions de la Tourneuve, Aoste 1970, p. 233.

⁴⁸ Cf. CAROLYN GIANTURCO, *Benedetti, Francesco Maria*, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», 6, Macmillan, London 1980, p. 470 ed EADEM, *Benedetti Francesco Maria*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 8, Istituto della Enciclopedia italiana, Poligrafico dello Stato, Roma 1966, p. 255.

⁴⁹ Cf. note 7 e 23.

⁵⁰ Cf. testo originale del contratto in appendice.

Non mi soffermo in questa sede sulla personalità del musicista, ben nota agli studiosi, e sulle opere che l'archivio aostano conserva, in quanto esse sono state proposte recentemente nel *Corpus franciscanum*⁵¹. Posso tuttavia rilevare che tali composizioni, scritte per le varie occasioni liturgiche ed in particolare per le festività di grande importanza nella diocesi, presentano omogeneità di stile e di organico, evidentemente in funzione delle risorse umane presenti nella *Maîtrise*.

È inoltre ipotizzabile un suo coinvolgimento nell'ampliamento della biblioteca delle stampe musicali e nella redazione dell'inventario del materiale musicale a stampa presente negli *Archives de la Musique* risalente al 1723, come s'è già accennato.

Negli anni centrali del XVIII secolo, risulta attivo ad Aosta un altro autore francescano, presente nel Fondo: Giovanni Falasca, minore conventuale e maestro di cappella «dell'insigne Cattedrale di Augusta Praetoria». Del Falasca l'Archivio capitolare di Aosta conserva alcune opere: tre salmi per voci e strumenti, due composizioni in onore della Madonna, *Columba* mottetto a tenore solo con violini obbligati, e le Litanie, di cui possediamo solo la parte dell'organo, nonché una Messa a 4 concertata; in due di questi brani, Litanie e Messa a 4, figurano le annotazioni che riportano la sua carica di maestro di cappella «dell'Insigne Cattedrale di Aosta, 1752»⁵².

Inoltre vi è un *Magnificat* a 4 concertato con violini, oboe obbligati e corni da caccia che diventa paradigmatico dello stile particolare di questo autore che evidentemente desiderava staccarsi dagli organici classici in uso in quel tempo, inserendo nelle sue composizioni strumenti non utilizzati regolarmente in ambito sacro. Ciò evidentemente per arricchire la sua musica di 'effetti speciali' e di sonorità inusuali ed originali, inserite, tuttavia, con tale arte da risultare gradevolissime agli ascoltatori⁵³.

Oltre che in questo *Magnificat*, Giovanni Falasca propone lo stesso organico in un *Dixit* a 4 Concertato con VV.ni e Corni da caccia, in un *Beatus vir* a 4 Concertato con Violini obbligati, Violoncello, fagotto, Salveno, Oboe, Corni da caccia e Timpani ad Libitum. 1752⁵⁴, e per finire, in un altro salmo, *In convertendo Dominus*⁵⁵. Spicca nel catalogo anche un altro brano, *Laudate Dominum*, a canto solo con Violini et corni da caccia, senza indicazione dell'autore ma molto probabilmente attribuibile, in ragione di questo tipo di organico, al Falasca stesso⁵⁶.

⁵¹ *Corpus Musicum Franciscanum*, a cura di GIOVANNI LUISETTO OFM Conv (†2001) e LUDOVICO-M. BERTAZZO OFMConv., Centro studi Antoniani, Padova.

⁵² CHATRIAN, *Il Fondo musicale*, p. 49.

⁵³ Archivio capitolare, Fondo musicale, cartella 6, Padre Falasca, *Magnificat a 4 Concertato con V. V. ed oboe obbligati, e Corni da caccia*, di Fra Giovanni Falasca Maestro di Cappella, ff. 53-89.

⁵⁴ Aosta, Archivio capitolare, Fondo musicale, cartella 4, ff. 46-47. Unica parte conservata: violoncello.

⁵⁵ Aosta, *Ivi*, cartella 4, ff. 80-87. Parti conservate. Organo, violino I.

⁵⁶ Aosta, *Ivi*, cartella 4, ff. 101. Parte conservata: corno I.

L'Archivio capitolare conserva inoltre alcune ricevute di pagamento da parte del Capitolo per gli anni 1755 e 1756, in cui egli risulta essere apprezzato maestro di cappella, ottemperando probabilmente agli stessi obblighi del Benedetti⁵⁷.

Dall'esame sommario delle opere rimaste di questo compositore, del tutto sconosciuto, emergono alcune considerazioni interessanti: la sua centralità nel XVIII secolo, la sua importanza per le notizie che lo riguardano nella veste di maestro di cappella della Cattedrale e l'originalità della sua musica che guarda alla composizione sacra trattandola sotto il profilo timbrico in modo del tutto inedito, almeno per quanto riguarda la cappella aostana.

Un'analisi approfondita delle sue composizioni lascia spazio a numerose e interessanti ipotesi e soprattutto delinea il ritratto di questo minore Conventuale assolutamente anticonvenzionale e artisticamente pregevole.

Non sono stati ancora ritrovati nell'Archivio capitolare documenti riguardanti altri due minori Conventuali, padre Finale, autore di un solo mottetto conservato nel Fondo musicale, *Posuisti Domine a* 3⁵⁸, e padre Arconati, presente con un *Dulcis Jesu*, mottetto a 3, concertato, per il Santissimo⁵⁹. Pertanto propendo per la possibilità che i due francescani non abbiano mai ricoperto cariche in seno alla nostra cappella musicale e nemmeno che siano stati ad Aosta. Queste vicende sono ovviamente in fase di approfondimento.

Anche il minore conventuale di San Francesco Félix Garron (1745), fu maestro di cappella alla Collegiata di Sant'Orso negli anni 1745-1757, e successivamente, dal 1764, nella Cattedrale. Molto interessanti sono alcuni dettagli citati nelle sue note biografiche redatte da Pierre-Etienne Duc : «le 20 octobre 1764, le Chapitre de la Cathédrale lui assigna pour traitement L.360, sa part, aux réfectoires et aux dates manuelles, en outre deux séquins de régate pour les frais de son voyage (car alors il se trouvait en communauté étrangère). Le 3 novembre suivant, le Chapitre le chargea d'instruire pour l'orgue les élèves Cantamessa et Petey. Le 10 novembre encore, il lui passa pour cet hiver une toise de bois à brûler dans son antichambre à la Maîtrise, lorsqu'il donnerait des leçons d'Épinette pour l'orgue⁶⁰». Infatti ritroviamo in archivio un documento

⁵⁷ Aosta, Archivio capitolare, B85A L1 doc.109 1755, 23 juillet Le père Falasca, des Mineurs conventuels, passe quittance au Chapitre de la cathédrale pour le payement de sa charge de maître de musique.

⁵⁸ Aosta, Archivio capitolare, Fondo musicale, cartella 7, f. 130. Parte conservata: organo.

⁵⁹ Aosta, *Ivi*, cartella 7, ff. 61-66. Parti conservate: organo, violoncello, canto, alto, basso.

⁶⁰ PIERRE.-ETIENNE DUC, *Le clergé valdôtain du XVIII^e siècle*, Imprimerie salésienne, Turin 1881, p. 69.

riguardante l'esecuzione musicale presso la Cattedrale per le festività natalizie indirizzato proprio a Garron⁶¹.

Pertanto i minori Conventuali maestri di Cappella della Cattedrale caratterizzano con la loro presenza, le loro opere e la loro attività musicale i 50 anni centrali del XVIII secolo.

La presenza francescana segna dunque in modo inequivocabile la storia della musica di quest'epoca anche se la demolizione della Chiesa e del convento, posti ove ora si trova la piazza principale della città, e la distruzione pressoché totale dell'archivio e della biblioteca di San Francesco lasciano ben poche speranze d'indagine sul rapporto venutosi a creare tra le istituzioni musicali dei due Capitoli cittadini e questo terzo polo spirituale della città.

I decenni centrali del XVIII secolo segnano l'inizio dell'ultima fase storica delle cappelle aostane, le cui attività, testimoniate da numerose notizie, mantengono inalterati i ritmi intensi della pratica liturgica e la qualità della formazione musicale fornita agli allievi.

Una considerazione su tutte a questo punto si rende necessaria: tutta la storia dei francescani di Aosta è solcata da problematiche dovute al loro insediamento nel cuore della città senza l'approvazione da parte delle altre istituzioni religiose. Nonostante ciò i minori conventuali sono presenti, attivi e protagonisti della fase più brillante della storia delle cappelle musicali aostane, sia della Cattedrale, sia della Collegiata di Sant'Orso, prima delle vicende storiche che porteranno alla decadenza e alla soppressione di tutte le istituzioni musicali aostane, sotto la scure napoleonica nel 1802.

L'unica giustificazione a tale manifestazione di rispetto per queste personalità indiscusse della musica non solo locali, ma direi europee, è costituita in fondo nella presa d'atto da parte delle autorità ecclesiastiche locali di una supremazia tecnica ed artistica tali da rendere imprescindibile la loro presenza alla guida delle attività musicali della città e dell'intera diocesi aostana e pertanto necessaria per salvaguardare un livello artistico degno di alta considerazione.

La ricerca è ancora in atto e, se continuata ed approfondita, potrà fornirci, con minuziosa cura, dati certi basati sulle fonti dirette, costituite dalla musica, ed indirette, rappresentate dai documenti dei vari archivi ecclesiastici.

Ciò permetterebbe una ricostruzione quasi fotografica e più esatta della molteplicità delle anime che hanno caratterizzato culturalmente la Valle d'Aosta, *in primis* le sue istituzioni musicali sacre, testimonianze storiche quanto mai significative a livello regionale e, per vari aspetti, inseribili nel più vasto contesto della musica europea.

⁶¹ Aosta, Archivio capitolare COVA 4 L0 doc. 206. 1764.12.24: Brouillon de deux lettres du prévôt Dondeynaz au père Garron, maître de chapelle à la Cathédrale et à d'autres musiciens, concernant les cérémonies liturgiques de la Noël. (1 doc.).

APPENDICE

Conventions faites entre les reverends seigneurs chanoines Jean Joseph Bic, Antoine Cossard et Jean Baptiste Duchatellard en qualité que dans

Et le reverend Pere François Marie Benedetti d'Assize des mineurs conventuels de saint François du 3 septembre 1721

Suivies de la ratification du venerable Chapitre de la cathedrale de notre Dame d'Aoste du 6 septembre 1721 reccu Philippe Rean notaire et secretaire

L'an mille sept cent et vingt un et le jour troisième du mois de septembre scachent tous qu'en suite de la deputation faite le samedi vingt trois du mois d'aoust proche passé par le venerable Chapitre de l'église Cathedrale de Notre Dame d'Aoste ez personnes des réverends seigneurs Jean Joseph Bic, Antoine Cossard et Jean Baptiste Duchatellard chanoines de la ditte eglise en vertu d'acte recu par moy, notaire et secretaire sousigné le dit jour vingt trois aoust pour choisir un bon maitre de musique qui sache la composition et jouer de l'orgue, pour enseigner les enfants de coeur de la ditte eglise et les rendre en tant qu'ils seront propres, habiles tant pour la composition que pour l'orgue et capables pour la musique pour la plus grande gloire de Dieu et decore de la ditte eglise, et par meme moyen de convenir du gage et autres conditions en tel cas requises, lesquels reverands seigneurs chanoines deputés ayant eû l'occasion de rencontrer en cette ville le reverend pere François Marie Benedetti d'Assize des mineurs conventuels de Saint François personne tres capable pour la composition et pour l'orgue, ils ont conferés avec le meme s'il voudroit moyennant un gage raisonnable se charger du dit office, à quoy ayant le dit reverend Pere Benedetti volontier consenti par l'entremise du reverend Pere maitre Daniel Monterrin Gardien du venerable couvent de saint François de la presente citté et pour ce fait sont restés convenants a la forme suivante:

Premierement que le dit Reverend Pere Benedetti sera obligé comm'il s'oblige d'enseigner les enfants de coeur de la ditte Eglise et deux clers les plus propres pour la composition et pour l'orgue tels que le dit venerable Chapitre luy indiquera attendu que les quatres derniers enfants de coeur sont incapables pour l'orgue et composition. Plus le plain chant, musique, composition et a jouer de l'orgue aux dits enfants qui seront les plus propres et habiles et ce deux fois le jour savoir le matin et l'apres diner aux heures et jour accoutumés, et en cas de maladie ou quelqu'autre empechement legitime, il fera s'excuser par un autre maitre de musique affin que les dits enfants ne restent pas sans leçon.

Secundo. Touttes les compositions de musique que le dit maitre fera il en laissera des copies pour le dit venerable Chapitre en luy fournissant le papier necessaire pour les dittes copies et pourra se garder les originaux.

Tertio. Sera aussy obligé de faire la musique et jouer de l'orgue les principales fetes, les dimanches et fetes dominicales suivant qu'a été observé jusquapresent.

Quarto. Que la presente convention commencera immediatement après la Saint Grat prochain et finira par semblable jour apres l'année écoulée.

Et cas advenant qu'il voulut quitter apres la ditte premiere année il sera tenu d'avertir le dit venerable Chapitre trois mois par avance, et reciproquement le dit venerable Chapitre l'avertira aussy trois mois comme sus par avance, en cas qu'il ne fut pas du gré du dit venerable Chapitre de le continuer et en consideration de ce que sus le dit venerable Chapitre soit les dits reverends seigneurs deputés

promettent au nom d'icelluy au dit reverend Pere Benedetti le gage de vingt louis d'or soit leur legitime valeur, payables en deux semestres de six mois en six mois avec les distributions ordinaires qui se payent par le reverend seigneur sacriste de la sacristie majeure, comme sepultures, septième, trentième et anniversaire avec les messes de devotion et autres comme a l'accoutumé.

Plus il aura sa chambre fermée a clef dans la maitrise pour y travailler et y tenir ses papiers de musique de meme que ceux du dit venerable Chapitre lesquels il prendra par inventaire affin d'être restitués a la fin de sa ditte charge.

Sexto. Plus a été convenu qu'il luy sera permis d'aller faire la musique ailleurs riere la presente cité appres neanmoins avoir fait son devoir en la ditte eglise et maitrise de la ditte Cattédrale, ou bon luy semblera. Toutes les quelles conventions les dits reverends seigneurs chanoines deputés de meme que le dit reverend Pere Benedetti.

Chacun pour ce qui les concerne respectivement ont promis et promettent d'observer meme les dits seigneurs deputés de la faire ratifier par le dit venerable Chapitre à la première assemblée et de luy payer le gage sus promis aux termes susdits a peine de restituer tous dans dommages et interets moyenant les conditions sus dites, pour avoir été le tout ainsy convenu et arrêté sans fraude, promettants les dites parties d'avoir tout le contenu au present pour ferme et agreable et l'observer chacun pour ce qui les concerne comme sus, renoncants a toutes exceptions contraires de quoy je dit notaire et secretaire sousigné suis été requis dresser et recevoir le present instrument fait et passé en la cité d'Aoste dans la sale del l'infirmerie du venerable couvent de saint François en presence de discret Jean François Ducly bourgeois d'Aoste et Joseph Gaudera habitant au dit bourg témoins connus requis et assistants lequel Ducly s'est souscrit de meme que les dites parties sur la minute du present et le dit Gaudera pour ne savoir écrire y a fait sa marque domestique de ce enquis signé ensuite Rean notaire.

Illustrazione 1 - Chiesa di San Francesco ad Aosta (disegno di Francesco Corni).

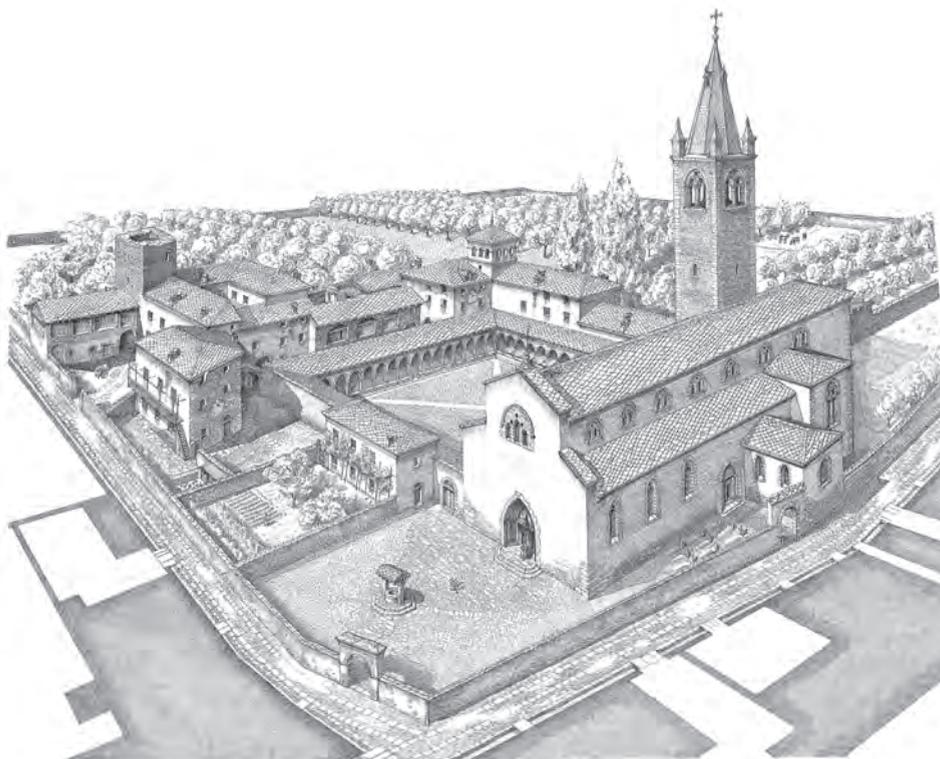


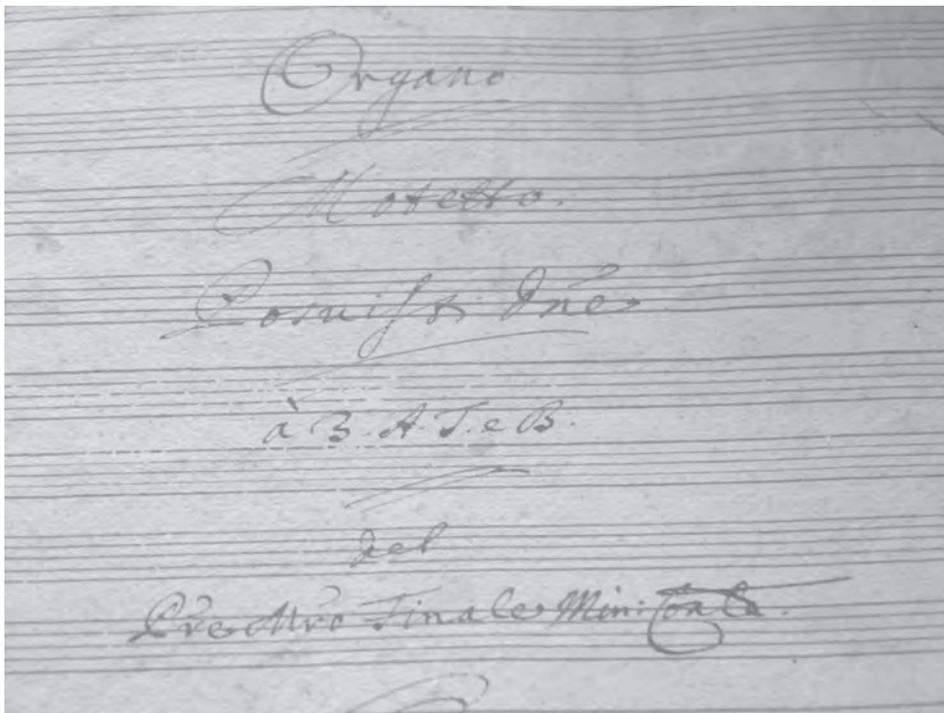
Illustrazione 2 - Pagina iniziale del contratto di Francesco Maria Benedetti con il Capitolo di Aosta. Archivio del Capitolo della Cattedrale di Aosta (Su autorizzazione dell'Ufficio beni culturali ecclesiastici della Diocesi di Aosta).

L'an mille sept cents et vingtiem et le jour
troisième du mois de septembre seachent sous
quien suite de la deputation faite le samedi
vingt trois du mois d'aoust proche passé par le
venerable chapitre de l'eglise Cathedrale de Notre
Dame d'aoste et personnes des Reverends Seigneurs
Jean Joseph Die, Antoine Gpard et Jean Baptiste
Du Chabellard chanoines de la dite Eglise. en
vertu d'acte reçu par moy notaire et Secretaire
soubigné le dit jour vingt trois aoust pour choisir
un bon maître de Musique qui sache la
composition et donner de l'orgue, pour enseigner
les enfants de cœur de la dite Eglise et les
rendre en tant qu'ils seront propres, habiles
tant pour la composition que pour l'orgue et
capables pour la musique pour la plus grande
gloire de Dieu et decore de la dite Eglise, et
par même moyen de convenir du gage et autres
conditions en tel cas requises. Lesquels Reverends
Seigneurs chanoines députés ayant eu l'ouasion
de remontrer en cette ville le Reverend Pere Francois
Marie Benedetti d'âge des mineurs conventuels
de saint Francois personne tres capable pour
la composition et pour l'orgue, ils ont conféré
avec le même s'il voudroit moyennant un gage
raisonnable se charger du dit office, a quoy
suivant ledit Reverend Pere Benedetti volontiers
consenti par l'entremise du Reverend Pere
maître Daniel Montevrin Gardien du

Illustrazione 3 - GIOVANNI FALASCA, *Magnificat* a 4 concertato con violini, oboe obbligati e corni da caccia. Archivio del Capitolo della Cattedrale di Aosta, Fondo Musicale, cartella 6, f. 53 (su autorizzazione dell'Ufficio beni culturali ecclesiastici della Diocesi di Aosta).

The image shows a page of handwritten musical notation for the Oboe 2.º part of Giovanni Falasca's *Magnificat a 4º concertato*. The score is written on ten staves. The title "Magnificat a 4º concertato" is written in a large, elegant cursive hand at the top left. To the right, "Oboe 2.º" is written in a similar hand, and the page number "53" is in the top right corner. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like "Allo", "Largo", and "Allº". The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Illustrazione 4 - Padre FINALE, *Posuisti Domine a 3*. Archivio del capitolo della Cattedrale di Aosta, Fondo musicale, cartella 7, f. 130 (su autorizzazione dell'Ufficio beni culturali ecclesiastici della Diocesi di Aosta).



SUMMARY

This essay presents an historical reconstruction of the Franciscan presence in the Aosta Valley during the seventeenth and eighteenth centuries, with particular reference to the church of San Francesco, Aosta, prior to its closure in 1802. As an important spiritual centre, San Francesco maintained a significant musical profile, and Conventual Franciscans were also prominent in music-making at Aosta Cathedral and the collegiate church of Sant'Orso. Central in this context is Francesco Maria Benedetti, choirmaster at Aosta Cathedral from 1722 to 1727, whose fundamental contribution lends an altogether wider dimension to local musical history. Other Franciscans of importance are Falasca and Garron. The former was *maestro di cappella* at Aosta cathedral, while the latter was *maestro* at the collegiate church of Sant'Orso and, subsequently, the cathedral.

Keywords: Cattedrale di Aosta, Collegiata di Sant'Orso, Terentaise, Maison Challant, Chiesa e Convento di San Francesco, Priorato di Saint-Jacquème, Canonici del Gran San Bernardo, Conseil des Commis, Daniel Monterin, Archives de la Musique, Innocents, Enfants de chœur, San Grato, Faux-bourdon, Tübo, Francesco Maria Benedetti, Fondo Musicale dell'Archivio Capitolare di Aosta, Plain-chant, Giovanni Falasca, Padre Finale, Felix Garron.

KATARZYNA SPURGJASZ

LA SECONDA PRATICA FRANCESCANA COME AVANGUARDIA DELLA CONTRORIFORMA IN SLESIA

La musica dei compositori italiani al tempo della Controriforma, per quanto riguarda sia la prima che la seconda *pratica*, era popolare non solo nell'Italia del Seicento, ma anche nei lontani paesi d'Oltralpe. Era eseguita soprattutto nei luoghi in cui ci si poteva aspettare la sua presenza, ossia nei centri cattolici del potere clericale e laico, dove spesso si tendeva a sottolineare il legame con Roma: nelle chiese, nelle sale e nei teatri. Era recepita come un mezzo efficace per la propagazione della fede e circolava anche nelle periferie del mondo cattolico di allora, *inter haereticos ac infideles*, sia in quelle geografiche – al di fuori del continente europeo – che in quelle religiose, in quanto tali venivano considerate le parti del vecchio continente investite dalla Riforma. Nella composizione e nella diffusione di questa musica fornirono non di rado un apporto significativo i frati dei vari ordini, fra di essi anche quello francescano.

Le tracce di una ricezione delle opere dei compositori francescani della prima metà del Seicento si possono trovare ad esempio in Slesia, regione che era considerata dai cattolici territorio di missione, per via dei notevoli influssi protestanti che vi erano stati. Possono essere presi qui ad esempio i concerti vocali di Gasparo Casati, di cui un esemplare a stampa è conservato nell'evangelica Breslavia e – secondo una scoperta recente – a Namysłów, un centro decisamente più piccolo, che fino alla metà del XVII secolo era stato anch'esso evangelico e dal 1654 fu interessato dalla ricattolicizzazione ordinata dai decreti imperiali che fecero seguito alla guerra dei Trent'anni.

Gasparo Casati era uno dei compositori francescani attivi all'inizio del Seicento nell'Italia settentrionale. Sappiamo ben poco della sua vita: appena qualche notizia è fornita dai frontespizi e dalle dediche nelle stampe delle sue opere¹. La sua arte da poco tempo è all'attenzione dei musicologi, che sempre più spesso sollevano la necessità di studiarla

¹ ROBERT EITNER, «Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19 Jahrhunderts», 2^a ed., 11 voll., Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz 1959, II, p. 353. ARIELLA LANFRANCHI, *Casati, Gasparo* «Dizionario Biografico degli Italiani», 21, Roma 1978 (http://www.treccani.it/enciclopedia/gasparo-casati_%28Dizionario_Biografico%29/; accesso: 21 Settembre

più in dettaglio². Tale interesse deriva non solo dalla qualità stilistica della sua musica, ma anche dall'ambito della sua ricezione che supera di gran lunga il contesto locale. Il carattere di questa ricezione rivela in più punti dei tratti distintivi che mostrano lo specifico contesto sociale delle cerchie interessate alla musica di Casati. Vale la pena affiancare quel contesto ad un discorso, che l'opera di Casati rivela, sulla comunità in cui egli crebbe ed operò. Le ipotesi formulate in un approccio ermeneutico (*Zirkelhaftbewegung*) a questo autore richiedono ovviamente di essere verificate con ulteriori studi biografici.

Gasparo Casati nacque a Pavia attorno all'anno 1610. Suo padre fu forse Girolamo Casati detto Filago (1590c–1657p), maggiore di una generazione, organista del duomo di Novara. Una sua canzonetta fu inclusa in una raccolta di madrigali pubblicata nel 1609 da Giovanni Ghizzolo (1580c–1625p)³, anch'egli novarese. Mentre Ghizzolo, poco tempo dopo quella pubblicazione, assunse l'abito francescano (fatto che tuttavia non interrompe la sua attività di madrigalista⁴) e fu per breve tempo (1621/22) maestro di cappella della Basilica del Santo di Padova⁵, Girolamo Casati entrò nell'ordine del Carmelitani; fu attivo a Romanengo (Crema) e quindi a Como e Pavia, in qualità di maestro di cappella delle rispettive cattedrali⁶. Entrambi gli autori impiegarono nei loro concerti da chiesa lo stile della musica profana: ritmi declamativi, strutture svariate e melodie espressive. Questo linguaggio sonoro fu anche adoperato nelle opere a poche voci appartenenti alla raccolta *Sacrae cantiones* di Girolamo Casati, dedicate ai superiori dei conventi carmelitani di Cremona, Romanengo e Novara⁷.

2017). JEROME ROCHE, ELIZABETH ROCHE, *Casati, Gasparo*, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» (NGD), 5, Macmillan, London 2001, p. 229.

² GASPARO CASATI, *Sacri concerti a voce sola... op. 2*, Venezia 1641, facs. a cura di ANNE SCHNOEBELEN, Garland, New York 1987. ROBERT L. KENDRICK, *Celestial Sirens. Nuns and Their Music in Early Modern Milan*, Clarendon Press, Oxford 1996, pp. 172, 208. LINDA MARIA KOLDAU, *Casati, Gasparo*, «Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik», Bärenreiter; Kassel, 1994-2008, IV, coll. 338-339.

³ GIOVANNI GHIZZOLO, *Madrigali et arie per sonare et cantare nel chitarone, liuto, o clavicembalo, a una, et due voci ... col gioco della cieca, et una mascherata de pescatori, libro primo*, Alessandro Raverii, Venezia 1609, RISM A/I: G 1803, RISM B/I: 1609²¹.

⁴ Dopo il 1609 pubblicò ancora cinque libri di madrigali: *Il secondo libro de madrigali et arie a una et due voci...*, Milano, Simone Tini, eredi & Filippo Lomazzo 1610 (RISM A/I: G 1804); *Il terzo libro delli madrigali, scherzi, et arie...*, Milano, Filippo Lomazzo 1613 (G 1805); *Secondo libro de madrigali a cinque et sei voci ...*, Ricciardo Amadino, Venezia 1614 (RISM A/I: G 1806); *Il terzo libro de madrigali a cinque voci, in parte anco concertati...*, Alessandro Vincenti, Venezia 1621 (RISM A/I: G 1807) i *Frutti d'amore in vaghe & variate arie, da cantarsi co'l chitarone...*, Alessandro Vincenti, Venezia 1623 (RISM A/I: G 1808).

⁵ RAFFAELE CASIMIRI, *Musicisti dell'Ordine francescano dei minori conventuali dei sec. XVI-XVIII*, «Note d'archivio per la storia della musica», XVI (1939), p. 191.

⁶ EITNER, vol. II, p. 354, ROCHE, *Casati, Girolamo*, p. 229.

⁷ RISM A/I: C 1425 – SACRAE | CANTIONES | VNA, DVABVS, TRIBVS, | QVATVOR, ET QVINQVE VOCIBVS | In Organo Concinendae | AVCTORE | HIERONYMO

Lo stesso stile musicale fu anche adottato e sviluppato su scala più vasta da Gasparo Casati, di cui sappiamo appena che per alcuni anni svolse la funzione di maestro di cappella del duomo di Novara: più precisamente, dal 15 marzo 1635, quando sostituì Giovanni Battista Chinelli, fino al 1641, quando alla sua morte fu sostituito l'11 novembre da Girolamo di Mondondone⁸. Nel 1640 Casati pubblicò a Venezia quella che allo stato attuale delle nostre conoscenze appare come la sua prima raccolta a stampa⁹, nella cui dedica è espressa una riflessione circa i legami tra la musica profana e quella sacra: l'autore vi paragona concettualmente l'armonia della musica ai rumori bellici, enumerandone affinità e differenze acustiche e poi, come di consueto, usando le conclusioni a fini panegirici¹⁰.

Se la dedica della raccolta all'abate del convento di Sant'Ambrogio Maggiore di Milano esprime probabilmente il desiderio di soddisfare il proprio superiore, i cognomi che appaiono nel volume rivelano ambienti sociali più vicini al compositore. Due mottetti sono dedicati a musicisti della corte regio-ducale di Milano: Antonio Piantanida (*Trahe post te cor meum*) ed Antonio Pestagallo (*Venite gentes venite ad montes*) che fu contraltista in detta cappella¹¹. Inoltre il dialogo *Peccator ubi es* fu dedicato ad Agostino Preto, priore degli Agostiniani della chiesa dei Santi

CASATO | DICTO FILAGHO | A Nouaria. | In Comunitatis Romanengi Ecclesia Organista. | OPVS PRIMVM. | CVM PRIVILEGIO. | [marca tipografica] | Venetijs, Apud Alexandrum Vincentium. 1625.

⁸ VITO FEDELI, *Le cappelle musicali di Novara dal secolo XVI a' primordi dell'Ottocento*, «Istituzioni e Monumenti dell'arte musicale italiana Milano», 3 (1933), p. 60.

⁹ RISM A/I: C 1404 (= RISM B/I: 1640³) – *IL TERZO LIBRO DE | SACRI | CONCENTI | A 2. 3. e 4. voci | DI GASPARO CASATI | Maestro Di Cappella nel Duomo | Di Nouara | Opera Terza. Con Priuilegio.* | [marca tipografica] | IN VENETIA M DC XXXX || *Appreffo Bartolomeo Magni.*

¹⁰ AL REV.^{MO} PADRE | MIO SIG.^R E PATRON COL.^{MO} | IL PADRE D. SEBASTIANO CONTARINI | Abbate di Santo Ambroggio Maggiore di | Milano, e Conte di Campione | Limonta, e Ciuenna, & c. |

Non fono, com'altri ftima, incompatibile foauì armonie co'i martiali tu-lmulti. Nacque la mufica frà gli ftrepiti de'i ferri, che raddoppiati mar-tellauano l'incudine; e perche non potrà la medefima trouarfi adulta, | oue po'dò bambina? Gli fpartani e i Candiotti toccauano le cetere, e le | tibie frà la mifchia delle battaglie. Apolline Dio dell'armonia è carico | di faette; ed' Amor gran Maftro di Mufica è armato di face, e a'arce. | Dunque non farà marauiglia che quefti CONCENTI frà l'grido dell'ar-lmi, e frà l'orror delle guerre efcano alla luce. Nafcano frà gli ftrepiti, | mà godono della quiete. Sono CONCENTI SACRI, e fdegnano il co[m]mercio dei profani; e mentre il grido dell'armi fi volta à i PIE de MONTI dell'ofcuro mio inge-lgno, il fuono dell'armonie giuftamente ricorre all'ombre delle CHIARE VALLI dell'innato fple[n]dore di V. S. Reuerendiffima, che farà loro vnica protettrice diffefa; fatto quello ricourati, n'andranno pienamente felici. Gradifce ne gl'affetti della mufica quelli del cuore, ed efferciti la gra[n]dezza dell'animo fuo, co'l non ifdegnare la picciolezza di quefte offerte, mentre con profondo | inchino humilmente gli faccio riuerenza. | Di Venetia adi 5 Luglio 1640 | D. V. S. Reuerendisfima. | Diuotiffimo & obligatifimo feruitore | Gasparo Cafati.

¹¹ CARLO COZZI, *Magnificat* dalla raccolta *Messa e salmi correnti per tutto l'anno a otto voci con un Domine... opera prima*, Carlo Camagno e Giorgio Rolla, Milano 1649

Giovanni e Paolo di Novara. Due altre opere della stessa raccolta sono legate ad un convento novarese: *Ah Domine Iesu* e *Sic ergo anima*, composti da Isabella Leonarda, «Vergine nella Congregazione di S. Orsola», ritenuta allieva di Gasparo Casati¹². Tale ipotesi è rafforzata dall'esame del linguaggio musicale dei suoi concerti che sono elaborazioni espressive di testi intensamente emotivi, spesso in forma di dialogo, come del resto molte altre opere della stessa raccolta¹³.

L'opera successiva di Casati non possiede una dedica principale¹⁴, ma due delle composizioni in essa incluse sono dedicate a due musicisti: *l'Himnum iocunditatis cantemus* al già citato Paolo Antonio Pestagallo, menzionato qui come «Musico Ecc. nell'insigne Chiesa della [Santa Maria della] Rosa di Milano»; il *Gaudete et exultate* ad Andrea Pisani, contraltista della cappella del duomo di Novara. Casati pensò forse a loro due come esecutori di concerti inclusi nella raccolta, composti su appassionati testi eucaristici e mistici, tratti tra l'altro dal *Cantico dei cantici*¹⁵. Robert Kendrick indica che entrambi i temi erano estremamente popolari nell'arte musicale coltivata nei conventi femminili dell'arcidiocesi di Milano, ispirata dalle lettere e dalle omelie di Federico Borromeo¹⁶. La riflessione sulla musica del famoso vescovo milanese aveva origine nell'estetica di Pitagora e Quintiliano, abilmente associata alla teologia di Giovanni Crisostomo e Gregorio di Nazianzo¹⁷. Sulla base di una visione ottimistica delle emozioni del cuore umano, quell'approccio riteneva la *ratio* e l'*oratio* aspetti complementari della natura umana, portando all'estetica del naturalismo.

Secondo il Borromeo, la musica è preparazione all'esperienza mistica¹⁸, poiché induce gli ascoltatori al *giardino spirituale*, un paradiso terrestre nascosto dietro il cancello del convento, vestibolo e *simulacrum paradisi*. Le sue 'abitanti' celebravano tramite la loro vita lo sposalizio con Cristo, dedicandosi all'esegesi monastica del *Cantico dei cantici*, ricorrente

(RISM A/I: C 4358 = RISM B/I: 1649⁵). *Al Sig. Paolo Antonio Pestagallo Contralto nella Regia e Ducal Corte di Milano.*

¹² STEWART CARTER, *Isabella Leonarda*, NGD, 12, pp. 591-592.

¹³ 1. *O felix felicitas*. Dialogo à 2. *Doi Canti, ò Tenori*; 6. *Dic mihi his plagatus*. Dialogo à 2. *Canto & Tenore*; 8. *Trahe poft te cor meum*. Dialogo à 2. *Alto e Tenore*; 10. *Quam letam hodie*. Dialogo à 2. *Alto e Tenore*; 12. *Sic ergo anima anime*. Dialogo à 2. *Dell'Istessa*. [Isabella Leonarda]; 14. *Peccator vbi es*. Dialogo à 2. *Alto e Baffo*; 19. *O Angele cur homines*. Dialogo à 3. *Canto Alto, e Baffo (Demonio, Angelo, & Huomo)*; 25. *Quid Vidiftis ò Magi*. Dialogo à 4. (*Angelo, è tre Magi*).

¹⁴ RISM A/I: C 1408, CC 1408 – SACRI CONCENTI | A Voce Sola Con la Partitura | DI GASPARO CASATI | Maefstro di Capella nel Duomo di Nouara | Con Licenza de Superiori & Priuilegio | ALL'ILL.^{mo} SIG.^r GIO. PAOLO CACCIA DA MANDELLO | OPERA SECONDA | IN VENETIA M DC XXXXI Appreffo Bartolomeo Magni. |

¹⁵ 6. *Tota pulchra es amica mea*; 8. *Descende dilecte mi in hortum*; 10. *Festinemus ascendamus in montes*.

¹⁶ KENDRICK, *Celestial Sirens*, pp. 155-181.

¹⁷ PAMELA M. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano* (Arti e Scritture, 9), Vita e Pensiero, Milano 1997, pp. 32-59.

¹⁸ KENDRICK, *Celestial Sirens*, p. 157.

negli scritti di Federico Borromeo¹⁹. Il *Cantico*, da sempre presente nella liturgia della Chiesa; in questo caso però per la prima volta acquistava su tale scala un'interpretazione, oltre che ecclesiologica e mariana, anche tropologica, relativa al dialogo amoroso dello Sposo Divino con l'anima individuale ferita dal Suo amore. La popolarità di questo argomento culturale è testimoniata dall'enorme aumento del numero di elaborazioni musicali di quei testi, legati non tanto al canone liturgico ufficiale, ma piuttosto a forme individuali della devozione (Girolamo Casati, Alessandro Grandi, Francesco della Porta e Giovanni Antonio Rigatti²⁰).

Ma quella tradizione fiorì non solo in ambienti monastici dell'Italia settentrionale, ma anche in numerosi ambienti spirituali che sottolineavano l'importanza della conoscenza sensuale nel cammino verso l'illuminazione individuale: dalle cerchie influenzate dai Gesuiti fino a quelle propense al quietismo. Sono tendenze che godettero di successo anche in ambienti francescani, grazie al rinascimento degli scritti di San Bonaventura, che nel suo *De triplici via alias incendium amoris* elencò sei gradi di amore per Dio (1. *La soavità*, 2. *L'avidità*, 3. *La sazietà*, 4. *L'ebbrezza*, 5. *La sicurezza*, 6. *La vera e piena tranquillità*)²¹ e sette gradi che portano alla dolcezza dell'amore (1. *La vigilanza*, 2. *La confidenza*, 3. *Il desiderio*, 4. *La libidine*, 5. *La compiacenza*, 6. *L'allegrezza*, 7. *L'adesione*)²². Sono concetti ricavati dall'esegesi tropologica del *Cantico dei cantici* che ritroviamo anche in opere dei compositori legati ai Francescani: Giulio Cesare Gabussi, Giovanni Ghizzolo, Egidio Trabattone, Sisto Reina e Gasparo Casati.

La musica di quest'ultimo è caratterizzata da un ritmo declamativo in piccoli valori, numerose ripetizioni, sequenze e imitazioni di motivi melodici spesso basati su strutture ostinate²³. Le melodie dei suoi concerti sono strettamente legate alla tradizione del canto vernacolare (*salmi ariosi*). Sono tuttavia dotate di ricche diminuzioni virtuosistiche che esprimono in modo più preciso le qualità soggettive del testo verbale e meglio ne rendono le emozioni. L'individualizzazione del contenuto è inoltre agevolata dall'uso frequente della forma di dialogo²⁴, una scrittura ritmica variegata ed una struttura a ritornello e rondò. Il nuovo linguaggio musicale adoperato da Gasparo Casati suscitò ammirazione tra

¹⁹ *Notae in librum Canticum Cantorum Salmonis*, Biblioteca Ambrosiana F 26; *Interpretatio Cantici Cantorum secundum editionem Caldeam*, R 180; *Observationes in Job et Isaiam et Cantica Cantorum*, G 309.

²⁰ JEROME ROCHE, *Giovanni Antonio Rigatti and the Development of Venetian Church Music in the 1640s*, «Music and Letters», 57 (1976), pp. 256-267.

²¹ SAN BONAVENTURA, *De triplici via alias incendium amoris*, Cap. II, § 4: 1. *Suavitas*, 2. *Aviditas*, 3. *Saturitas*, 4. *Ebrietas*, 5. *Securitas*, 6. *Vera et plena tranquillitas*.

²² *Ivi*, Cap. III, § 4: 1. *Vigilantia sollicitans*, 2. *Confidentia confortans*, 3. *Concupiscentia inflammans*, 4. *Excedentia elevans*, 5. *Complacentia quietans*, 6. *Laetitia delectans*, 7. *Adherentia conglutinans*.

²³ KENDRICK, *Celestial Sirens*, p. 282.

²⁴ FRITZ NOSKE, *Saints and Sinners. The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*, Clarendon Press, Oxford 1992, pp. 6, 29, 62, 117-118, 161.

i suoi successori ed editori, i quali per molti anni non solo replicarono le stampe originali²⁵, ma anche intrapresero la pubblicazione di opere in precedenza sconosciute del compositore prematuramente scomparso.

Il primo ad attivarsi fu Alessandro Vincenti che nel 1643 pubblicò l'opera prima di mottetti di Casati²⁶, completandoli con una messa concertata, dedicata al già citato «Padre Agostino Prete Baciliere Agostiniano, Basso, e Vicemaestro di Capella nel Duomo di Novara», e due mottetti di Giovanni Paolo Martinengo²⁷, organista del duomo di Pavia, città natale di Casati. La pubblicazione diventò persino un grande successo per l'editore veneziano, che la replicò pochi anni dopo con la stessa dedica²⁸. Singoli mottetti di quella raccolta furono anche pubblicati dalle case veneziane di Gardano²⁹ e Magni, che pubblicizzò sotto il nome di Casati un'antologia che conteneva appena tre composizioni di tale autore³⁰. Il repertorio dell'*opus primum* suscitò inoltre l'interesse della casa editrice Pierre Phalèse di Anversa, che nel 1647 pubblicò due raccolte di mottetti, entrambe poi ristampate più volte³¹. Lo stesso editore ripropose anche una parte dei mottetti dell'*opus 3* di Casati³², promuovendo nella stessa occasione le composizioni ivi incluse

²⁵ Rispettivamente: Venezia, Bartolomeo Magni, 1642 (RISM A/I: C 1405; RISM B/I: 1642²); Venezia, Bartolomeo Magni, 1644 (RISM A/I: C 1406; RISM B/I: 1644²); Venezia, stampa del Gardano 1650 (RISM A/I: C 1407; RISM B/I: 1650³); Venezia, stampa del Gardano 1645 (RISM A/I: C 1409); Venezia, stampa del Gardano 1646 (RISM A/I: C 1410).

²⁶ RISM A/I: C 1411, CC 1411 (=RISM B/I: 1643³) – *IL PRIMO LIBRO | DE | MOTTETTI | CONCERTATI | A VNA, DVE, TRE, E QVATTRO VOCI, | CON VNA MESSA A QVATTRO | DI GASPARO CASATI | Maestro di Capella nel Duomo di Nouarra. | DEDICATI | Al Molto R. P. Sig. mio Patron Collendissimo | IL P. D. ANTONIO | DA VENETIA CAMALDOLENSE. | OPERA PRIMA. | CON LICENZA DE | SVPERIORI, ET PRIVILEGIO. |* [marca tipografica] | *IN VENETIA, || Apreffo Aleffandro Vincenti. MDCXXXIII. |*

²⁷ *Adoro te laudo te amo te Iesu e Congratulamini mihi fideles.*

²⁸ RISM A/I: C 1412 (=RISM B/I: 1651^{2a}).

²⁹ RISM B/I: 1645³ – *Motetti a voce sola de diuersi eccellentissimi autori nouamente stampati. Libro Primo*, Gardano, Venezia 1645.

³⁰ RISM B/I: 1651² – *Raccolta di Motetti a 1. 2. 3. voci di Gasparo Casati et de diuersi altri Eccellentissimi Autori Nouamente Stampata. Francesco Magni, Venezia 1651.*

³¹ RISM B/I: 1647³ – *Gasparis Casati et Pauli Cornetti praecellentissimorum ingeniorum primi partus foetus alter trium. IV. V. et VI vocum vel instrumentor. suavissimis modulibus conceptus...*, Magdalène Phalèse et héritiers, Antwerpen 1647 (=1658¹) e RISM A/I: C 1421 (=RISM B/I: 1647⁴) – *Operis primi pars prior, continens moteta una et duabus vocibus ad organum concertata...*, Magdalène Phalèse et cohéritiers, Antwerpen 1647. RISM A/I: C 1422 (1654); =C 1423 (1662). Inoltre questo editore aveva stampato RISM A/I: C 1424 – *Amoenum rosarium odoriferis concentuum rosis (I. II. III. et IV. vocum) variatum ... cum basso continuo ad organum, opus quintum*, héritiers de Pierre Phalèse, Antwerpen 1649.

³² RISM A/I: C 1413 – *Sacri concentus duarum vocum cum basso continuo...*, héritiers de Pierre Phalèse, Antwerpen 1644; RISM A/I: C 1414 – Magdalène Phalèse & cohéritiers, Antwerpen 1650; RISM A/I: C 1416, héritiers de Pierre Phalèse, Antwerpen

di suor Isabella Leonarda. Lo stesso repertorio fu ristampato anche da Alessandro Vincenti nel 1654³³.

Edizioni delle opere di Casati si devono anche a Michel'Angiolo Turriani, un terziario francescano che dedicò le tre stampe successive del carissimo amico a tre diversi superiori della congregazione. Nella prima di quelle stampe (1644), con salmi vesperali ed una messa concertata di Casati³⁴, Turriani chiamò il compositore «ex Maestro di Capella della Cathedrale di Novara, giovine di quel valore, e grido, che è noto à tutta Italia». L'anno successivo, Turriani pubblicò altre due raccolte di concerti da chiesa a poche voci del suo virtuosissimo collega: *ariosi motetti*, dedicati ad un altro provinciale dei terziari francescani di Milano³⁵ ed *ariosi salmi*, offerti al superiore del Terzo ordine, tutore di tale ordine in nome della Santa Sede³⁶. Quelle tre dediche, giustificate dall'appartenenza di Turriani al Terzo ordine di San Francesco, suggeriscono tuttavia anche un legame stretto con quell'ambiente dello stesso Casati (fatto che richiede ulteriori conferme).

Assumono particolare rilievo anche le edizioni delle opere di Gasparo Casati nei paesi protestanti della Germania³⁷. Molti anni prima dell'in-

1668; RISM A/I: C 1417 – *Sacri concentus III. et IV. vovum, cum basso continuo...*, héritiers de Pierre Phalèse, Antwerpen 1644.

³³ RISM A/I: C 1415 (RISM B/I: 1654³) – SACRI | CONCENTVVS | DVARVM VOCVM | CVM BASSO CONTINVO | AVCTORE | GASPARO CASATI | SACRÆ DOMVS | NOVARIENSIS | *Muficæ Præfêcto* | CVM PRIVILEGIIS | [marca tipografica] | VENE-TIIS || *Apud Alexandrum Vincentium MDCLIV.*

³⁴ RISM A/I: C 1418 – MESSA E SALMI | CONCERTATI | A QVATTRO, E CINQVE VOCI SE PIACE | RACCOLTI | DA FRA MICHEL'ANGIOLO TVRRIANI | *Del Terzo Ordine di S. Francesco.* | AVTTORE | GASPARO CASATTI | DEDICATI | *Al Molto Ill. & Molto Reu. Padre mio Off. il Padre Maefstro* | COLVMBANI MAIOCHI | DEL TERZO ORDINE DI S. FRANCESCO | *Maefstro di Sacra Theologia, & Cuftrade Meri-|tifsimo della Prouintia di Milano.* | [marca tipografica] | IN VENETIA, || *Appreffo Aleffandro Vincenti. MDCXXXIII.* |

³⁵ RISM A/I: C 1419 – SCIELTA | D'ARIOSI VAGHI, | ET CONCERTATI MOTETTI | A VNA, DVE, TRE, E QVATTRO VOCI | FATTA | DA FRA MICHEL'ANGELO TVRRIANI | DEL TERZO ORDINE DI S. FRANCESCO | *Organifta, & Maefstro di Cappella nella colleggiata di Terra Forti* | AVTORE | GASPARO CASATI | DEDICATI | *Al Molto Ill. e Molto R.P. mio Sempre Offeruandifs. il P. Maefstro* | GIO: MARIA PVLLONE | *Maftro di Sacra Theologia, & Prouinciale meritifsimo Nel | Terzo Ordine di S. Francesco, nel Stato di Milano,* | [marca tipografica] | IN VENETIA, | *Appreffo Aleffandro Vincenti. MDCXXXV.*

³⁶ RISM A/I: C 1420 (=RISM B/I 1645⁴) – SCIELTA | *D'Ariofì Salmi, con fuoi violini, Vaghi Motteti à 2. 3. 4. voci | Raccolta da Fra Michel Angilo Turriani del Terzo or-|dine di S. Francesco. Organifta, & Maefstro di | Capella nella Colleggiata di Terraforte* | *Authore* | GASPARO CASATI | *Dedicata* | *Al Molto Illufre e Reuerendiffimo Padre Signore Padrone Col.^{mo}* | *Maefstro Marco Antonio Bottone Bolognefe Vicario Ge|nerale Apoftolico del Terzo Ordine di S. Francesco* | *Nouamente Stampata* | [marca tipografica] | IN VENETIA M DC XXXV. *Alla Stampa del Gardano.* |

³⁷ JEROME ROCHE, «*Aus den berühmsten italiänischen Autoribus*»: *Dissemination north of the Alps of the early baroque Italian sacred repertory through published anthologies and reprints*, in *Claudio Monteverdi und die Folgen* (atti di convegno:

clusione di alcuni suoi mottetti nella famosa antologia di Johannes Havemann³⁸, essi attrassero l'attenzione dell'organista della chiesa di Santa Elisabetta di Breslavia, Ambrogio Profe, che in ben tre sue antologie di musica moderna italiana³⁹ inserì cinque mottetti del francescano italiano, tratti dal *Terzo libro de sacri concerti* (C 1405: *Trahe post te; Natus est Iesus; O felix felicitas; Quid vidistis o magi*) e dai *Sacri concerti a voce sola* (C 1408: *Veni Sancte Spiritus*). È interessante che un organista di una chiesa evangelica sia stato sedotto dalla sensuale dolcezza dei concerti solistici di Casati; pare che avesse avuto particolare stima per quel compositore, in quanto scelse il *Veni Sancte Spiritus* in apertura della sua antologia *Vierdter und letzter Theil Geistlicher Concerten*, che comprendeva opere di compositori importanti quali Ignazio Donati, Alessandro Grandi, Tarquinio Merula, Giovanni Antonio Rigatti, Giovanni Rovetta, Marco Scacchi ed Orazio Tarditi.

Un'altra testimonianza del particolare interesse di Profe per l'arte di Gasparo Casati è la sua raccolta di stampe che includeva praticamente tutte le opere conosciute di Casati: i due volumi di *Sacri concerti* (C 1405 e C 1408), *Il primo libro de motetti* (C 1411), *Messa e salmi concertati* (C 1418) e *Scielta d'ariosi salmi* (C 1420). In quell'antologia figuravano anche molte altre opere della stessa corrente stilistica, rappresentata da autori quali Girolamo Casati, Chiara Margharita Cozzolani, Alessandro Grandi, Giovanni Antonio Rigatti e Sisto Reina; le antologie di Profe confermano il suo interesse per testi emotivi eucaristici, mariani e quietistici, poco ortodossi dal punto di vista luterano⁴⁰.

La ricezione di queste opere – in molti casi a carattere cattolico per eccellenza – nella Slesia del XVII secolo non si limitava certamente ai

Detmold 1993), a cura di SILKE LEOPOLD, JOACHIM STEINHEUER, Bärenreiter, Kassel 1998, pp. 13-28.

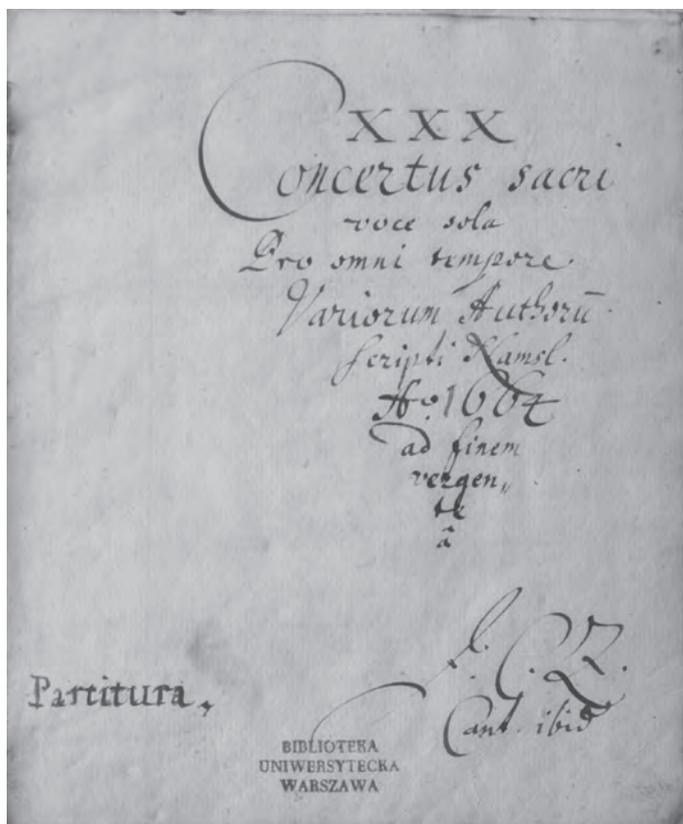
³⁸ RISM B/I: 1659³ – *Erster Theil geistlicher Concerten, mit 1. 2. 3. 4. 5. 6. Und 7. Stimmen...*, aus den berühmsten, italienischen und anders Autoribus... colligieret durch Johannem Havemannum..., G. Sengenwald, Jena 1659: 3. *Beatus qui intelligit*, 4. *Salve Rex Christe* (contrafactum di *Salve Regina*).

³⁹ RISM B/I: 1641³ – *Ander Theil Geistlicher Concerten und Harmonien, à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Voc. cum & sine Violinis, & Basso ad Organa: Aus den berühmsten Italiänischen und andern Authoribus, so theils neben ihren eigenen mit noch mehreren, theils auch mit andern Texten, doch ohne der Authoren Abbruch, oder an der Composition Veränderung beleget und zum Lobe Gottes und Fortpflanzung der edlen Music, auff vieler Begehrt und Gefallen colligiret, und zum öffentlichen Druck befördert durch Ambrosio Profium, Organisten zu St. Elisabeth in Bresslaw*, H. Köler, Leipzig 1641; RISM B/I: 1646³ – *Cunis Solennib. Jesuli Recens-Nati Sacra Genethliaca. Id est, Psalmodiae Epæneticae. Edit Studio et Sumptib. Ambrosii Profi Elisabetani Vratisl. Organoeadi*, s. l., Typis Ligiis Sartorianis 1646; 1646⁴ – *Vierdter und letzter Theil Geistlicher Concerten Aus den berühmsten Italiänischen und andern Authoribus, so theils mit andern oder auch noch mehreren Texten beleget, und zum Lobe Gottes in öffentlichen Kirchen-Versammlungen zu gebrauchen auch zu Gefallen allen Music-Liebhabern colligiret und publiciret von Ambrosio Profio Organ. zu S. Elisabeth in Bresslaw*, T. Ritsch, Leipzig 1646.

⁴⁰ Lo ha fatto notare anche KENDRICK, *Celestial Sirens*, p. 301.

centri evangelici. La situazione paradossale alla quale ci troviamo oggi davanti, cioè una maggioranza di espressioni della musica cattolica che ci perviene da fonti di provenienza evangelica, è piuttosto una conseguenza della sproporzione esistente nello stato di conservazione dei materiali musicali fra diversi centri, che non dà una reale differenza di ricezione di questo repertorio. Uno dei pochi gruppi oggi conosciuti di fonti musicali prodotte negli ambienti cattolici slesiani nel XVII secolo è la raccolta, recentemente scoperta, di manoscritti musicali appartenenti a Joannes Chrysostomus Zalaski, cantore delle parrocchie cattoliche di Prusice/Prausnitz (1657–1664), Namysłów/Namslau (1664–1678) e Brzeg/Brieg (1679–1705). Proprio in questa raccolta possiamo rintracciare, tra le altre cose, la trasmissione di musiche dell'Italia settentrionale appartenenti alla seconda pratica. Inoltre, facendo una considerazione statistica di tutti i 107 brani conservati nei manoscritti di questa raccolta, troviamo al primo posto proprio Gasparo Casati: Joannes Chrysostomus Zalaski ricopiò di proprio pugno ben 21 suoi concerti alla fine del 1664, quando svolgeva l'incarico di cantore a Namysłów.

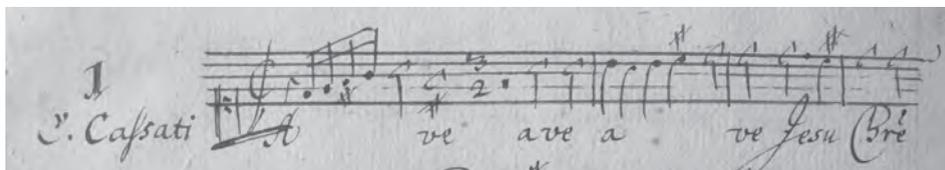
Illustrazione 1 - PL-Wu RM 6293, frontespizio.



Il manoscritto che ce li tramanda – similmente al resto della raccolta – si trova oggi presso la biblioteca dell’Università di Varsavia col numero di catalogo RM 6293 e contiene trenta brani. È un’antologia di concerti vocali a tematica religiosa in lingua latina (*concertus sacri*) destinata a voce solista (20 brani per soprano, 2 per contralto, 6 per tenore, 2 per basso) e basso continuo. Nel libro che si è conservato si trovano solo le parti vocali, anche se sul frontespizio si legge «Partitura». Il libro che contiene il basso continuo non è stato finora ritrovato, ma il fatto che sia senza dubbio esistito è testimoniato non solo dalla mancanza di parte del materiale, ma anche dall’indicazione che si legge sulla parte vocale conservata: «Partes 2» (doveva dunque esistere una complementare «Partes 1»).

I brani di questo manoscritto sono opera di vari autori. Il copista del manoscritto doveva esserne consapevole, in quanto attribuisce cinque di essi a diversi autori, purtroppo spesso sbagliando, come dimostra uno studio comparativo con le edizioni a stampa. L’unica attribuzione fatta dal copista che si è potuta confermare è quella del primo brano, *Ave Jesu Christe verbum Patris*, a Gasparo Casati.

Illustrazione 2 – PL-Wu RM 6293, *incipit* del primo brano.



Grazie ad ulteriori analisi, come si è detto, allo stesso autore si sono potuti attribuire ben ventun brani della raccolta. Essi sono stati identificati sulla base della concordanza con le opere a stampa del compositore e, in un caso, con un’antologia. Un prospetto delle attribuzioni e della concordanza di tutti i trenta concerti vocali nel manoscritto PL-Wu RM 6293 è riportato nella tabella qui sotto:

Tabella 1 - PL-Wu RM 6293, attribuzioni e concordanze.

Titolo (strumentazione)	Attribuzione nel manoscritto RM 6293	Attribuzioni della concordanza	Concordanze
1. Ave Jesu Christe (S)	C. Cassati	(1) Casati, Gasparo (1610c-1641) (2) Herbst, Johann Andreas (1588-1666)	(1) C 1408/4 ; F-Pn Vm ¹ 1306 (RISM A/II deest) (2) RISM A/II: 450004846
2. Congratulamini (S)	–	Casati, Gasparo (1610c-1641)	C 1408/13; C 1409/11
3. Assurgite (S)	–	Casati, Gasparo (1610c-1641)	C 1419/2

segue

Titolo (strumentazione)	Attribuzione nel manoscritto RM 6293	Attribuzioni della concordanza	Concordanze
4. O laetissima dies (S)	–	Casati, Gasparo (1610c–1641)	1645 ³ /11
5. Supra dorsum (S)	–	(1) Casati, Gasparo (1610c–1641) (2) Cazzati, Maurizio (1616–1678)	(1) C 1408/9; C 1409/7 (2) RISM A/II: 806934300
6. O aeternitas (S)	–	–	–
7. O mira (S)	–	Casati, Gasparo (1610c–1641)	C 1408/1; C 1409/1
8. Ave potentissima (T)	–	Casati, Gasparo (1610c–1641)	C 1408/22; C 1409/20
9. Jubilent in coelis (S)	–	Rigatti, Giovanni Antonio (1613c–1648)	R 1416/7
10. Caro mea (A)	Richter	Casati, Gasparo (1610c–1641)	C 1411/5; C 1412/5
11. Surgamus ergo (B)	–	Rigatti, Giovanni Antonio (1613c–1648)	R 1416/23
12. O quam suavis (S)	–	(1) Casati, Gasparo (1610c–1641) (2) Lechler, Benedikt (1594–1659)	(1) C 1408/3; C 1409/3 (2) RISM A/II: 211005606, 600153456
13. O foelix (S)	–	Casati, Gasparo (1610c–1641)	C 1408/5; C 1409/4
14. Tota pulchra es (S)	–	Casati, Gasparo (1610c–1641)	C 1408/6; C 1409/5
15. Descende (S)	–	Casati, Gasparo (1610c–1641)	C 1408/8; C 1409/6; RISM A/II: 190008039
16. Festinemus (S)	–	Casati, Gasparo (1610c–1641)	C 1408/10; C 1409/8
17. O Thabor (S)	–	Casati, Gasparo (1610c–1641)	C 1408/11; C 1409/9
18. O nimis chara (S)	–	Casati, Gasparo (1610c–1641)	C 1408/12; C 1409/10
19. O Domine Deus (T)	–	Casati, Gasparo (1610c–1641)	C 1408/18; C 1409/16
20. Hymnum jucunditatis (T)	Pestagalli	Casati, Gasparo (1610c–1641)	C 1408/19 ; C 1409/17
21. Beatus qui intelligit (T)	–	Casati, Gasparo (1610c–1641)	C 1408/20; C 1409/18
22. Gloriosum Mariae (T)	–	(1) Casati, Gasparo (1610c–1641) (2) Lechler, Benedikt (1594–1659)	(1) C 1408/23; C 1409/21 (2) RISM A/II: 600153460
23. O jucunda dies (T)	–	Casati, Gasparo (1610c–1641)	C 1408/24; C 1409/22; F-Pn Vm ¹ 1306 (RISM A/II deest)
24. Quemadmodum (S)	Richter	–	–
25. Veni S. Spiritus (A)	–	Casati, Gasparo (1610c–1641)	C 1408/15; C 1409/13; F-Pn Vm ¹ 1306 (RISM A/II deest)
26. O salutaris hostia (B)	–	–	–
27. Paratum cor meum (S)	–	–	–
28. Accedite ad Jesum (S)	–	–	–
29. Plaudite gentes (S)	Dom: Borg:	–	–
30. Cum audisset Gedeon (S)	Giov. Casp.	(1) Carissimi, Giacomo (1605–1674) (2) Bernabei, Ercole (1622–1687)	F-Pn Vm ¹ 1306 (RISM A/II deest); CZ-Bm A 1555 (RISM A/II deest) RISM A/II: 806336746

La questione della paternità dei brani attribuiti a Casati sulla base della concordanza con le stampe sembra non suscitare nessun dubbio, anche se nel database delle fonti musicali RISM si possono trovare versioni di tre di queste opere con attribuzioni diverse, come si può vedere nella tabella. Del resto, errori di attribuzione erano capitati anche a Zalaski, che a fianco del brano *Caro mea vere est cibus* (RISM A/I: C 1411/5, C 1412/5) aveva scritto «Richter» (personaggio ancora non identificato) e accanto a *Hymnum jucunditatis cantemus* (RISM A/I: C 1408/19, C 1409/17) aveva scritto «Pestagalli». Il copista dell'antologia, nella versione a stampa di cui si è detto, aveva con molta probabilità preso questa attribuzione dalla dedica. L'errore può essere giustificato poiché nelle opere musicali a stampa – nelle antologie o nei libri in cui erano state incluse singole opere di diversi compositori – poteva succedere che il nome dell'autore fosse scritto direttamente all'inizio del brano; dalla dicitura «Al Signor Pestagallo» (dedicatario) a «Del Signor Pestagallo» (autore del brano) la distanza non era così grande.

Allo stato attuale degli studi è difficile dire con precisione da dove il copista e proprietario di questo manoscritto, Joannes Chrysostomus Zalaski, allora cantore della chiesa ricattolicizzata di Namysłów, avesse preso il materiale per la sua antologia di concerti vocali. Una pista possibile potrebbe essere data appunto dalle fonti francescane di questo repertorio.

I francescani furono presenti nella Namysłów del XVII secolo fin dal principio della ricattolicizzazione della città. La loro venuta insieme alla commissione per la ricattolicizzazione nel 1654 fu in realtà un ritorno al vecchio centro dopo oltre cento anni di assenza legata alla Riforma.

L'anno successivo affidarono la parrocchia ad un sacerdote secolare e probabilmente rientrarono al convento di provenienza a Nysa⁴¹. L'attività dei francescani a Namysłów nei 20 anni successivi richiederebbe ulteriori ricerche. Le cronache conventuali mostrano un ritorno di tale presenza soltanto dopo il 1675, l'anno in cui la chiesa, dopo la ricostruzione, fu consacrata al culto di San Pietro d'Alcàntara e le autorità ecclesiastiche sancirono l'esistenza del convento nel quale sarebbero andati ad abitare dodici frati⁴². Ma nonostante i cronisti conventuali non ne facciano menzione, i contatti dei francescani con la città di Namysłów negli anni 1655-1675 erano senz'altro vivi. Il centro era conteso da due diverse diramazioni dell'ordine, i francescani conventuali e quelli osservanti della provincia boema⁴³. Le autorità ecclesiastiche e quelle laiche – i documenti riguardanti la questione provengono infatti sia dalla cancelleria papale

⁴¹ TOMASZ KOWALSKI, *Dzieje kościoła i parafii p.w. św. Franciszka z Asyżu i św. Piotra z Alkantary w Namysłowie*, Namisłavia, Namysłów 2003, p. 29.

⁴² Národní archiv České republiky, Praha. Fond 38. Archiv České františkánské provincie, inv. č. 453: *Archivum conventus Namslaviensis ord. min. S. P. Francisci reform. erectum Anno 1675*, [p. 4].

⁴³ Národní archiv České republiky, Praha. Fond 38. Archiv České františkánské provincie, inv. č. 3048: *Spory františkánů s minority o kláštery v Namyslově a v Šroďě Sl. (1654-1675)*; inv. č. 3049: *Uvedení františkánů, přeměna residence v konvent (1657-1676)*.

che da quella imperiale – decisero infine a favore dei frati *strictioris observantiae*. Questi, prima di restaurare il convento rovinato, per almeno quattro anni approfittarono dell'ospitalità del parroco locale, che d'altra parte per diversi anni ricoprì il ruolo di economo del convento nonostante – a quanto ne sappiamo – non fosse un francescano⁴⁴. Ma probabilmente i rappresentanti di entrambe le diramazioni si trovavano nella cittadina anche durante i confronti diplomatici degli anni precedenti.

La presenza francescana a Namysłów si segnala, prima ancora che l'attività del convento iniziasse ufficialmente, per le fonti musicali che tramandavano il repertorio legato a quest'ordine. A parte il manoscritto qui analizzato, comprendente i concerti vocali di Gasparo Casati, nella raccolta dei materiali musicali appartenenti al cantore di Namysłów possiamo trovare ancora alcuni legami con i francescani. Zalaski aveva redatto infatti la copia di una raccolta di salmi vespertini per due voci e basso continuo il cui autore, Felicianus Schwab – conosciuto anche come Suevi – era un francescano conventuale attivo nella Germania meridionale e in Svizzera. Nella produzione dello Schwab sono evidenti le influenze dello stile italiano. Dei salmi dello Schwab nel manoscritto ci è pervenuta soltanto la parte dell'organo⁴⁵. Si tratta probabilmente della trascrizione di una partitura stampata nel 1642 a Lucerna (secondo l'inventario RISM è conservata in versione integrale presso la Biblioteca Nazionale di Parigi e in versione parziale – solo le parti vocali – alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco)⁴⁶. Nel manoscritto si trovano undici delle quindici composizioni edite a stampa. Al momento si tratta dell'unica copia manoscritta di queste opere a noi nota.

Tabella 2 - *Psalmodia Vespertina* di Feliciano Suevi – versione stampata (RISM A/I: S 7190) e manoscritta (PL-Wu RM 6302).

Psalmodia Vespertina RISM A/I: S 7190	Psalmodia Vespertina PL-Wu RM 6302
1. Domine ad adjuvandum T 1, T 2, org	1. Domine ad adjuvandum [T 1, T 2], org
2. Dixit Dominus T 1, T 2, org	2. Dixit Dominus [T 1, T 2], org

segue

⁴⁴ Národní archiv České republiky, Praha. Fond 38. Archiv České františkánské provincie, inv. č. 3049: *Laurentius Joannston Archipraesb. Namslauiensis et Syndicus Supremus Conuentus ad S. Petrum de Alcantara*.

⁴⁵ PL-Wu RM 6302: *Psalmodia Vespertina* | duarum vocum | Auth. | Fr. Feliciano Suevi | Altorfensi ad Vineas | Ord. Min. Convent: S. | Francisci de Constantia | Sacerdote Professo. | Organo | J.C.Z.

⁴⁶ RISM A/I: S 7190 – *Psalmodia* | VESPERTINA, | DEO | CAELI TERRAEQVE DOMINO OPT : MAX : | Eiusdem Serenissimæ Reginae | SEMPER VIRGINI. | *Sanctissimoq; Caelitum Omnium Cætui* | SACRATA | *Atque à Tribus Vocibus Concenta* | A. F. FELICIANO SVEVI, | ALTORFENSI AD VINEAS, ORD. | Min. Con. S. Francisci de Constantia | Sacerdote Professo. | LIBER QVARTVS. | Cum Licentia Ad.^m R.^{di} P. M. Io. Ludouici à Mufis, tunc | Commissarij Generalis Prov. Argentinae. 1641. | *LVCERNÆ*, | Typis DAVIDIS HAVTT. | ANNO M. DC. XLII.

Psalmodia Vespertina RISM A/I: S 7190	Psalmodia Vespertina PL-Wu RM 6302
3. Confitebor S 1, S 2, org	3. Confitebor [S 1, S 2], org
4. Beatus vir T 1, T 2, org	4. Beatus vir [T 1, T 2], org
5. Laudate pueri S 1, S 2, org	5. Laudate pueri [S 1, S 2], org
6. Laudate Dominum S 1, S 2, org	6. Laudate Dominum [S 1, S 2], org
7. Laetatus sum A 1, A 2, org	7. Laetatus sum [A/T 1, A/T 2], org
8. Nisi Dominus T, B, org	8. Nisi Dominus [T, B], org
9. Lauda Jerusalem S 1, S 2, org	9. Lauda Jerusalem [S 1, S 2], org
10. In convertendo S 1, S 2, org	–
11. Credidi S, A, org	10. Credidi [S, A], org
12. De profundis T 1, T 2, org	–
13. Beati omnes S 1, S 2, org	–
14. Magnificat S 1, S 2, org	11. Magnificat [S 1, S 2], org
15. Nunc dimittis S 1, S 2, org	–

Un altro manoscritto nella raccolta di Zalaski, legato alla tradizione francescana, è la raccolta di 49 canti intitolata *Cantilenae Marianae*⁴⁷. Neppure questo si è conservato integralmente. Tre libri presentano le parti per i due violini e per la viola; mancano le parti vocali e il basso strumentale. Nelle parti a noi pervenute sono stati annotati gli *incipit* dei testi, undici in latino e trentotto in tedesco. Una piena identificazione delle opere è possibile solo nei casi in cui la linea strumentale (per lo più il primo violino) raddoppia la melodia della parte vocale non pervenuta in questa fonte. Un confronto fra gli *incipit* evidenzia che quattro di queste composizioni mostrano una concordanza con dei canti annotati in un manoscritto nel convento francescano di Bolzano che fu redatto più o meno negli stessi anni (fra il 1670 e il 1690). La melodia del primo di questi canti doveva essere molto popolare all'epoca in Europa: la troviamo infatti stampata in due raccolte di laudi spirituali

⁴⁷ PL-Wu RM 6629: *Cantilenae | MARIANÆ | collectæ | a | J. C. Z.*

dell'inizio del diciassettesimo secolo con due diversi testi in italiano⁴⁸. Sia il manoscritto di Namysłów che quello di Bolzano riportano l'incipit del testo latino, *O stellula Maria fulgida*. Gli altri tre canti mostrano una concordanza solo nella melodia: a Bolzano furono trascritti con i testi in latino, a Namysłów in tedesco. Il canto con l'incipit *Ein Jungfrau* corrisponde a *Dulcedo Jesu cordium*; *Der Welt Freud* corrisponde a *Mundi delitiae salvete* (forse si tratta di due versioni in lingue differenti dello stesso testo); invece *Lasset uns grüssen* corrisponde a *Ave decora mundi aurora*. La concordanza fra una parte dei repertori di Namysłów e Bolzano potrebbe anche essere un caso, comunque gli eventuali contatti fra le due sedi francescane attendono ancora di essere studiati.

Tabella 3 - PL-Wu RM 6629 – concordanze melodiche.

PL-Wu RM 6629	Concordanze	Incipit della concordanza testuale
1. O stellula ⁴⁹	I-Bzf Coll.Mus.ms. 4/D (RISM A/II: 651000920) D-B Mus.ms. 30400 (RISM A/II: 450115373) D-HVs Kestner No. 37 (Nr. 57) (RISM A/II: 451000992); cfr. RISM A/I: C 3263; RISM B/I: 1675 ⁴	O stellula Maria fulgida Le lacrime che gl'occhi mandano O vergine divo abitacolo
2. Sonate plectra	–	–
3. J[esu] Mater pia	–	–
4. O quam decora	–	–
5. Ave mundi spes	–	–
6. Tandem	–	–
7. Ave virgo	–	–
8. Omni die	–	–
9. Mittit ad Virginem	–	–
10. Ave mundi	–	–
11. Maria gustum sentio	–	–
I. Alle Tage	–	–
II. Alles wunder	–	–

segue

⁴⁸ La prima versione del testo, *O vergine divo abitacolo*, si trova, tra l'altro, nella stampa *Lodi, et Canzonette spirituali. Raccolte da diuersi Autori: & ordinate secondo le varie Maniere de' versi. Aggiunteui à ciascuna Maniera le loro Arie nuoue di musica à tre voci assai diletteuoli. Per poter non solo leggersi ad honesto diporto dell'Anima: ma ancora cantarsi ò priuatamente da ciascuno, ò in publico nelle Chiese, Oratorij, & Dottrine*. In Napoli, Per Tarquinio Longo. 1608. Una copia della seconda versione del testo, *Le lacrime che gl'occhi mandano*, si trova nella copia manoscritta della raccolta di laudi, vedi D-B Mus.ms. 30400.

⁴⁹ Questo canto appare con diversi testi (sia religiosi che laici) in svariate stampe e manoscritti del XVII e del XVIII secolo. Nella tabella sono state prese in considerazione solo le concordanze con il database del RISM.

PL-Wu RM 6629	Concordanze	Incipit della concordanza testuale
III. Wer ist die jenge	–	–
IV. Ihr meine Lefftzen	–	–
V. Ein Jungfrau	I-BZf Coll.Mus.ms. 4/D (RISM A/II: 651000890) I-BZf Coll.Mus.ms. 11 (RISM A/II: 651004557)	Dulcedo Jesu cordium Dulcedo Jesu cordium
VI. Wem hilfst du nicht	–	–
VII. Merket ihr	–	–
VIII. Du Königin	–	–
IX. Ich laß nicht nach	–	–
X. O Maria sey gegrüst	–	–
XI. Du tochter	–	–
XII. Auff auff mein zung	–	–
XIII. Kombt her allsamentlich	–	–
XIV. Maria du edler	–	–
XV. Alle tage	–	–
XVI. Der welt freud	I-BZf Coll.Mus.ms. 11 (RISM A/II: RISM A/II: 651004560)	Mundi delitiae salvete
XVII. Gott der hieß	–	–
XVIII. Reinste Jungfrau	–	–
XIX. Sey gegrüst	–	–
XX. Gott der hieß	–	–
XXI. Maria wahre	–	–
XXII. O milde	–	–
XXIII. Ave schönste	–	–
XXIV. Mariae rein	–	–
XXV. Alles wunder	–	–
XXVI. Dich mutter	–	–
XXVII. Gegrüst seystu	CZ-KRa A 952 (RISM A/II: 550265171)	Gegrüßet seist du zu tausend Male
XXVIII. Maria Königin	–	–
XXIX. Ave Maria	–	–
XXX. Reinste Jungfrau	–	–
XXXI. Last uns lieben	–	–
XXXII. Lasset uns grüssen	I-BZf Coll.Mus.ms. 11 (RISM A/II: 651004572)	Ave decora mundi aurora
XXXIII. [senza incipit testuale]	–	–
XXXIV. Maria Königin	–	–
XXXV. Maria Königin	–	–
XXXVI. O du Mutter der Gnad'	–	–
XXXVII. Maria zart von	–	–
XXXVIII. Ich grüße dich	–	–

Tutta la raccolta delle *Cantilenae Marianae* contiene canti di carattere semplice, molto probabilmente strofici. Si tratta di una fonte di estremo interesse, in quanto la maggior parte delle trascrizioni di opere di questo tipo, come gli innari, contiene soltanto una linea vocale e talvolta – ma non sempre – il basso strumentale; il manoscritto PL-Wu RM 6629 contiene presenta invece anche l'elaborazione di queste melodie per gli strumenti ad arco.

Con molta probabilità questi canti erano eseguiti al di fuori della liturgia, per esempio durante gli incontri fra le confraternite religiose. Anche se le fonti scritte non confermano l'attività di una confraternita presso la parrocchia, sappiamo che ne esisteva una presso la vicina chiesa francescana⁵⁰. Nell'elenco degli oggetti conservati nella sacrestia francescana nel marzo 1678, fra calici argentati e dorati, candelabri di stagno e casule di diversi colori, figurano anche le raccolte di canti polacchi, *cantiones polonicae*, che probabilmente venivano eseguiti in circostanze simili a quelle delle *Cantilenae Marianae*⁵¹.

In due dei manoscritti di Namysłów troviamo anche altre composizioni di carattere paraliturgico: si tratta della messa in musica da parte di anonimo di cinque poesie mistico-eucaristiche di Angelus Silesius (Johannes Scheffler) provenienti dalla raccolta *Heiliger Seelenlust oder Geistliche Hirten-Lieder: Ihr Engel, die das höchste Gut* (PL-Wu RM 6546), *Du Wunderbrot; O Jesu, meine Lieb'; Jesu, ewge Sonne; O Jesu du verliebter Gott* (PL-Wu RM 6500). L'autore di questi testi, mistico e poeta slesiano, dopo la sua conversione pubblica al cattolicesimo entrò nel terzo ordine francescano⁵². Forse la confraternita di Namysłów cantava anche le sue composizioni.

Ma la maggior parte del repertorio documentato dalle fonti nella raccolta di Zalaski consiste in musica liturgica da eseguire con strumenti e organo. Anche se nella chiesa dei francescani a Namysłów sicuramente c'era l'organo (ne abbiamo notizia dalle cronache conventuali⁵³), nelle fonti finora studiate non abbiamo trovato nessun riferimento a organisti attivi in quel centro. Benché, senza dubbio, in quella chiesa si cantasse, sia durante la liturgia che al di fuori di essa, per esempio negli incontri della confraternita, non ci è pervenuta nessuna notizia riguardo a un cantor attivo in quel centro, né si sono conservati musicalia. La crona-

⁵⁰ Národní archiv České republiky, Praha. Fond 38. Archiv České františkánské provincie, inv. č. 453: *Archivum conventus Namslaviensis ord. min. S. P. Francisci reform. erectum Anno 1675*, [p. 23].

⁵¹ Národní archiv České republiky, Praha. Fond 38. Archiv České františkánské provincie, inv. č. 3050: *Inventarium Sacristiae pro Ecclesia Fratrum Min. S. P. Francisci Reform. Namslaviae. 1. Martij 1678. confectum. [...] Cantiones Polonicae – 2. [...] Libelli, in quibus continentur Cantiones Polonicae – 2.*

⁵² GEORG ELLINGER, *Angelus Silesius. Ein Lebensbild*, Korn, Breslau 1927, p. 165.

⁵³ Národní archiv České republiky, Praha. Fond 38. Archiv České františkánské provincie, inv. č. 453: *Archivum conventus Namslaviensis ord. min. S. P. Francisci reform. erectum Anno 1675*, [p. 32].

ca francescana annota soltanto che il frate Benedictus Jockisch, prima di entrare in convento, per otto anni servì come organista nella chiesa parrocchiale⁵⁴. Forse per via del numero relativamente basso di cattolici nella cittadina (nel 1677 erano 451, dei quali 109 appartenevano alla confraternita⁵⁵), le funzioni musicali in entrambe le chiese, quella parrocchiale e quella conventuale, potevano essere svolte dalle stesse persone. In tal caso, un solo cantor per la parrocchia e per il convento avrebbe usufruito delle stesse fonti musicali. Tuttavia, al momento, non possiamo essere certi di questa ipotesi. Possiamo invece essere sicuri che la musica era un elemento importante della vita religiosa a Namysłów ai tempi della ricattolicizzazione. Si cercava di mantenerla ad un livello alto, facendo arrivare partiture a stampa italiane e tedesche, manoscritti, assumendo musicisti non solo locali, ma anche provenienti da centri più lontani, per esempio da Breslavia. E come dal momento in cui fu decretato il cambio di confessione nella cittadina si ritrovarono i francescani, così nel repertorio musicale fu presente la musica ad essi legata, dalle elaborazioni polifoniche di testi liturgici ai concerti solisti allora di moda, passando per semplici laudi che potevano essere eseguite da chiunque.

Questo stato di cose non appare strano, se si pensa all'apporto dell'ordine francescano alla cultura musicale di diverse parti del mondo nel corso della storia. I membri delle confraternite fondate dai figli spirituali di san Francesco creavano ed eseguivano canti religiosi nelle lingue vernacolari comprensibili ed accessibili a tutta la comunità, ben prima che gli evangelici facessero un ulteriore passo avanti inserendoli nella liturgia. Nella storia moderna, la musica è stata un mezzo efficace di evangelizzazione nelle missioni condotte dai francescani. L'attività musicale di quest'ordine nelle terre europee interessate dalla Riforma, e dunque considerate terre di missione, come la Slesia, pare essere ancora relativamente poco studiata. Le cause di questa situazione possono essere diverse: dallo stato di conservazione delle fonti al fatto che molti conventi francescani in queste zone sono stati chiusi dopo la Riforma e la loro progressiva riattivazione arriverà in molti casi soltanto nella seconda metà – talvolta verso la fine – del XVII secolo, con la ricattolicizzazione della Slesia condotta dall'alto, dal potere asburgico, dopo la Guerra dei trent'anni. Nuove scoperte riguardo la provenienza dei materiali musicali e anche lo studio del contesto storico in cui essi venivano usati, come per esempio nel caso dei manoscritti della raccolta appartenente al cantore di Namysłów Zalaski, permettono tuttavia di affermare che i francescani presero parte attivamente sia alla ricattolicizzazione della Slesia

⁵⁴ Národní archiv České republiky, Praha. Fond 38. Archiv České františkánské provincie, inv. č. 453: *Archivum conventus Namslaviensis ord. min. S. P. Francisci reform. erectum Anno 1675*, [p. 145].

⁵⁵ Národní archiv České republiky, Praha. Fond 38. Archiv České františkánské provincie, inv. č. 453: *Archivum conventus Namslaviensis ord. min. S. P. Francisci reform. erectum Anno 1675*, [p. 23].

che alla creazione di una cultura musicale in quelle terre. I brani composti dai frati francescani passarono dunque non solo le Alpi o altri confini geografici, ma anche le barriere religiose. Sia la questione dell'attività musicale dei francescani della Slesia, che la ricezione delle composizioni dei loro confratelli di altre zone e anche il significato della musica nel sacerdozio promosso dall'ordine meritano sicuramente ulteriori studi; gli esempi della ricattolicizzata città di Namysłów e dell'evangelica Breslavia non erano certo da questo punto di vista dei casi isolati.

(Traduzione di Leonardo Masi)

SUMMARY

Right from its origins, the Franciscan order regarded music as an instrument of evangelization. During the seventeenth century, innovative musical solutions were constantly adopted by Franciscans not only in major cultural centres but also in more peripheral environments. In the second half of the seventeenth century, Franciscans took an active part in the recatholicization of Silesia. Historians emphasize both their effectiveness in propagating Catholicism and their ability to build trust among the people. Music was an integral part of religious and devotional practice – during masses, other services and brotherhood meetings. Sacred music written by Franciscan composers is documented in Silesian sources of both Catholic and Protestant provenance; examples are the vocal concertos of Gasparo Casati (ca. 1610–1641).

Among Silesian cities where recatholicization was led by Franciscans is Namysłów (Namslavia), ca. 60 km east of Wrocław. Franciscan references can be found not only in its history but also in surviving musical repertoires. A recently discovered collection of musical manuscripts contains numerous works by Franciscan composers (despite the fact that it almost certainly belonged not to the Franciscans but to the local parish church). Among its contents are contemporary vocal *concerti* in *seconda pratica*, liturgical polyphony and simple *laude*, the latter sung by members of confraternities. The *concerti* were copied from the most recent Italian prints. The unique manuscript copies of the *laude* are now preserved in the former Franciscan convent of Bolzano.

Keywords: francescani, Slesia, Namslavia, controriforma, Gasparo Casati, concerti vocali, laude, ricattolicizzazione.

JEFFREY KURTZMAN

**LI DILETTEVOLI MAGNIFICAT
DI ORAZIO COLOMBANO:
UN NOTEVOLE RAPPRESENTANTE
DELLA MUSICA SACRA POST-TRIDENTINA**

Li dilettevoli Magnificat (1583) di Orazio Colombano, Minore Conventuale da Verona, costituiscono una stampa di notevole interesse. Colombano fu attivo nel ruolo di compositore fra il 1579 e il 1593, tenuto conto di quanto sappiamo dalle pubblicazioni sopravvissute, tutte di musica sacra ad eccezione di due libri di madrigali, uno dei quali è andato perduto. Il suo unico libro di 'dilettevoli' Magnificat è stato pubblicato recentemente in un'edizione critica dal musicologo italiano Tommaso Maggiolo nel Corpus Musicum Franciscanum del Centro Studi Antoniani. Inoltre sempre a Maggiolo si deve un saggio dettagliato sul Magnificat Quarti Toni costruito sulla base del madrigale *Tirsi morir volea* di Luca Marenzio¹.

Il fuoco di questo mio saggio è rappresentato dal modo in cui la raccolta di Colombano si colloca nel quadro della musica post-tridentina dell'Italia del Nord. Poiché Maggiolo, nell'introduzione alla sua edizione, già traccia la biografia del compositore veronese sulla scorta delle scarse notizie disponibili, io intendo solo aggiungere alcune note riguardanti la sua dimora a Milano al tempo in cui pubblicò i suoi Magnificat e considerare le circostanze sottese alla dedica di questa pubblicazione².

¹ ORAZIO COLOMBANO, *Li dilettevoli Magnificat a nove voce* (Venezia, 1583), a cura di TOMMASO MAGGIOLO, Corpus Musicum 29/02, Centro Studi Antoniani, Padova 2014. Sono molto grato a Maggiolo per avermi gentilmente inviato l'introduzione alla sua edizione dei Magnificat, il suo articolo sul Magnificat parodia, *Orazio Colombano, Magnificat quarti toni super «Tirsi morir volea» di Luca Marenzio: Un esempio di Magnificat-parodia italiano*, «Philomusica on-line», <http://philomusica.unipv.it>, (08.02.2016), e l'introduzione alla sua edizione di ORAZIO COLOMBANO: *Liber secundus-Sacrarum Cantionum a 5, 6, 9 voci* (Venezia 1592), Corpus Musicum 29/06, Centro Studi Antoniani, Padova 2016.

² La data della dedica è 'l'ultimo d'ottobre', 1583.

Figura 1 - ORAZIO COLOMBANO, *Li dilettevoli Magnificat*, Giacomo Vincenti, Venezia 1583: frontespizio della parte del *Canto Primo Choro* (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, M.109.2 A-I).



Nel periodo in cui compose i Magnificat, Colombano era maestro di cappella nel convento di San Francesco Grande a Milano, accanto alla chiesa eponima di proporzioni molto ampie, inferiori nella città solo a quelle del duomo. A San Francesco Grande era attivo un coro abbastanza rilevante in grado di eseguire i Magnificat di Colombano in modo fastoso. Inoltre, un secondo organo era stato installato solo un anno prima della pubblicazione dei Magnificat³.

Il dedicatario di questa stampa è un certo Cesare Negrollo:

LA Musica (Magnanimo Signore) hà fra le scienze, antichissimo possesso, di tanta eminente prerogativa, che à lei, come divina (oltre à molte, e molte altre meraviglie) è stato sempre, & è tuttavia attribuito, ch'ella intervenga nel continuo stupendo moto de Cieli, [sic] e nell'unione, e nel mantenimento dell'universo. E di lei (per lasciare i tanti miracoli, che ne dissero i gentili, e parimente il molto, che tuttavia, con verità, se ne potrebbe da noi affermare) si valsero gli antichi Profeti, non solamente à cantar lodi al grandissimo Iddio; ma ad eccitare ancor l'intelletto a poter ricevere il divin lume: come particolarmente, à David, meravigliosamente aveniva. Hora (Signor mio) essendomi io assai essercitato, ma tuttavia con poco acquisto, in questa divina scienza; hor ho posto, come hò saputo, il meglio, in concerti musicali à nove voci, sopra i toni assegnati all'armonia Diatonica; il divin Cantico, dettato dallo Spiritosanto, e proferito con divina gratia dalla Madre di Dio. E se ben forse, questa non doveria essere impresa, se non d'Angeli (potendosi piamente creder, che sù ne gli Angelici Chori, questa Sacra compositione, sta una delle più pregiate, e delle più dolci Canzoni, che con armonia indicibile, fra infinite, vi si cantino, à gloria della santissima, & individua Trinità) nondimeno hò hauto ardire io fral creatura, d'intraprenderla: per glorificare ancor'io quì, come posso l'immenso Signor de Signori, e la gloriiosissima Vergine delle Vergini: persuadendomi, che pur questa mia Musica, habbia ad esser nell'uso cattolico della Chiesa santa, più, e più volte cantata. E perciò dovendo mandarla alla stampa; ecco, che io la metto in publico sotto l'honoratissimo nome della Magnanima S.V. per illustremente honorare, e l'opera mia, e me stesso: à questo ancor efficacemente invitandomi, la religiosa pietà dell'animo suo regio, la sua grande, e particolar divotione alla Sacratissima Regina da cieli, & al glorioso mio protettore e padre San Francesco, & il caritatevole amor, ch'ella porta à questo nostro convento, & à tutta la Serafica congregatione. Ebene il numero di nove, che contengon questi miei canti; per lo fine, à che hora mi vaglio del pregiatissimo nome di V.S. è à lei dovuto, e conveniente: ch'ella a doppio, co'suol dignissimi honori illustrandolo; e per renderne il roco contento, e l'oscuro autore, eternamente sonoro e chiaro. Che in lei, non solamente risplendono, i nove armonichi ornamenti, che gli antichi, sotto misteriosa fintione, attribuirono à quelle nove immaginate sorelle, che dissero habitatrici del monte Helicon; ma insieme ancor nove lucidissimi raggi, di altre nove divine, & vere sorelle: che ammaestrate dalla Christiana Pietà, & accomperate [sic] dalla Prudenza;

³ ROBERT L. KENDRICK, *The Sounds of Milan*, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 64, 439. Ancorché Kendrick non accenni alla presenza di strumentisti fra i musicisti del convento, la frase «accommodati per cantar: et sonar in concerto» sul frontespizio suggerisce che i musicisti non si limitavano solo a cantare.

formano in V.S. vn continuo, e maraviglioso contento. E queste sono, Magnificenza, Fortezza, Mansuetudine, Magnanimità, Temperanza, Liberalità, Desiderio d'honore, Verità, & Vrbanita. E poi anchor queste medesime, che van congiunte con l'Affabilita; guidate, & altamente adornate dalla Giustitia: onde si mostran tutte quasi fulgentissime stelle; rendon V.S. à guisa del sole, illustrissimamente nota, e giovevole à ciascuno. Degni ella dunque al presente d'accettare, e d'aggradire intanto questa affetuosa, e fiducial dimostration dell'animo mio; che se ben risulta, e serve tutta in mio honore, e prò; nondimeno non sdegni, che io anchor con questa occasion, le porga preghi, come humilmente faccio, che mi voglia degnar della pregiatissima sua protezione, e gratia; offerendole, in luogo della mia bassezza, l'alta affettion, con la quale io l'ammiro, e le desidero augumento infinito di quei molti, e grandi beni, che per voler divino; V.S. magnanimamente dispensando, gode pur tuttavia. E sperando dalla sua singolar benignità, il bramato favore; le faccio hora augurio di tutte le contentezze da N.S. Iddio.

Di Milano à l'ultimo d'Ottobre. MDLXXXIII. Di V.S. molto mag. & honoratiß. Deditiß. servitore F. Oratio Colombano⁴.

Non ho potuto identificare con certezza chi sia questo personaggio, ma probabilmente era un ricco milanese che aveva costituito nel 1569 una società con lo zio Domenico Negrollo, per vendere a Parigi e Lione tessuti, armi e armature prodotti a Milano. Nel 1574, dopo la morte dello zio, entrò nei mercati finanziari e diventò un banchiere accumulando un notevole patrimonio⁵. Nel febbraio 1580, ebbe luogo una contesa armata per una donna, prima promessa dallo zio a Ottaviano Visconti e successivamente a Cesare Negrollo, risolta da Carlo Borromeo in persona a favore di Visconti⁶. Nel 1583, Negrollo comprò il marchesato di Brembo e, forse, fu in concomitanza con quest'accesso alla nobiltà che Colombano gli dedicò i suoi *Magnificat*, ancorché non compaia nessun accenno a questo evento nella stampa. Il banco di Negrollo sfortunatamente fallì nel 1585⁷.

Una prima domanda che vien fatto di porsi sulla stampa dei *Magnificat* è perché Colombano sia ricorso all'espressione 'dilettevoli,' dando per scontato che quest'espressione rispondeva anche all'ovvio tentativo dello stampatore di rendere il suo prodotto attraente per i consumatori di musica sacra.

Un aggettivo volto a richiamare i sensi, invece di uno riferibile al lessico tecnico-musicale o liturgico, è raro nel repertorio della musica liturgica del periodo post-tridentino. Una prima testimonianza appare nelle *Messe del Fiore, libro secondo* di Jachet di Mantova del 1561. Di questo titolo ci limitiamo a segnalare un'immagine visiva, in quanto cosa significhi «fiore» non è oggetto della nostra attenzione in questo contesto.

⁴ L'originale è stampato in corsivo.

⁵ *Storiadimilano.it/cron/dal1551al1575.htm*. (03.06.2016).

⁶ *Ivi, dal1576al1600.htm*. (03.06.2016).

⁷ STEFANO D'AMICO, *Spanish Milan: A City within the Empire, 1535-1706*, Palgrave Macmillan, New York 2012, p. 38.

Figura 2 - JACHET DA MANTOVA, *Messe del fiore a cinque voci, libro primo*, Girolamo Scotto, Venezia 1561: frontespizio della parte del *Cantus* (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, S.289).



La seconda testimonianza, che si iscrive in questo quadro descrittivo, viene da Jacobus Kerle, che propone per le sue *sex misse, liber primus* l'espressione *suavissimis modulationibus*:

SEX MISSE
 SUAVISSIMIS MODULATIONIBUS
 REFERTE PARTIM QUATUOR PARTIM QUINQUE
 VOCIBUS CONCINENDÆ.
 Authore Jacobo de Kerle
 Flandro Iprensi.
 Illustrissimi ac Reverendissimi Cardinalis Augustani
 Musicarum modulaminum compositore
 celeberrimo.
 LIBER PRIMUS
 [marca tipografica]
 Cum Gratia et Privilegio.
 Venetijs apud Antonium Gardanum.
 M. D. lxij.

Inoltre Kerle, nella sua dedica al duca di Bavaria, definisce la sua musica come modesta e semplice, contraddistinta da una *suavitas* che avrebbe dovuto recare diletto al dedicatario. La parola *suavissima*, in

contrasto a *fiore*, individua una caratteristica estetica e sensuale della musica, affermando la piacevolezza della sua dimensione sonora.

Sappiamo che Kerle in questo periodo si trovava a Roma ove era in corso un dibattito fra Carlo Borromeo e altri cardinali a proposito di quale stile fosse più opportuno adottare per la musica sacra affinché le parole potessero essere percepite e capite chiaramente. Ma il Borromeo e altri cardinali della Curia erano parimenti preoccupati che una musica, volta a rispettare questi criteri, possedesse anche un adeguato interesse estetico. Kerle, nella scelta della parola *suavissima*, voleva confermare che una bella musica era di fatto possibile nonostante uno stile semplice e modesto. Senza dirlo esplicitamente, questa raccolta di Kerle era probabilmente la prima stampa di musica sacra «secondo il decreto del Concilio di Trento», ancor prima della sua promulgazione. Il decreto sulla musica nel rito divino fu infatti approvato solo il 16 settembre 1562, mentre le *sex misse* furono pubblicate a Roma nell'aprile dello stesso anno.

La medesima parola compare ancora nel 1570 nel titolo delle *Quinque missae suavissimis* di Orlando di Lasso, ristampate nel 1588:

QUINQUE MISSAE
 SUAVISSIMIS MODULATIONIBUS
 REFERTÆ, VNA QUINQUE, RELIQUÆ
 VERO QUATUOR VOCIBUS CONCINENDÆ.
 AUTHORE ORLANDO LASSO.
 ILL.^{mo}. AC R.^{mo} SACRI RO: IMP. PRINCIPI
 et Domino, D. Ioanni Iacobo Salisburgensi Archiepiscopo,
 Apostolicæ sedis legato nato. & c.
 In ipsius authoris perpetuæ observantiæ testimonium, dedicatæ.
 LIBER [marca tipografica] SECUNDUS
 VENETIIS, Apud Claudium Correggiatem.
 M D L XX.

Questo termine si ripresenta, in un altro genere liturgico, nel titolo dei *Salmi suavissimi e devotissimi a cinque voci* di Vincenzo Ruffo editi nel 1574.

Sul frontespizio del suo *Quarto libro di Messe a sei voci* pubblicato, nello stesso anno, Ruffo citò il Concilio di Trento e in un tentativo di autopromozione, insolito nelle stampe, che tipicamente sottolineano l'umiltà e la mediocrità del compositore, definì le sue messe «piene d'inusitata dolcezza, composte ultimamente con arte merauigliosa».

Inoltre, nella prefazione della stampa, Ruffo dichiarò le messe libere da «impure e lascive maniere» e scritte «non dimeno con un piacevole grato andare, e talmente chiaro e distinto, che non solo con la dolcezza del canto diletta'ss'a gli orecchi, ma con l'intelligenz'ancora delle parole potesse destare qualche spirituale affetto negl'animi degl'ascoltanti».

Ciò che induce a tali espressioni è la preoccupazione già menzionata, condivisa da diversi cardinali, *in primis* Carlo Borromeo, e da tre compositori autentici pionieri nello stile austero post-tridentino, quali Kerle, lo stesso Ruffo e Giovanni Animuccia, per la qualità estetica della musica

Figura 3 - VINCENZO RUFFO, *Salmi suavissimi*, Girolamo Scotto, Venezia 1574: frontespizio della parte del *Quinto* (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, U.178).

U. 148/15

QVINTO

SALMI SVAVISSIMI
ET DEVOTISSIMI
A CINQUE VOCI.

*Composti nouamente da l'Eccellente VincenZo Ruffo Maestro
della Capella del Duomo di Pistoia conformi al decre-
to del Sacro Concilio di Trento.*

NOVAMENTE POSTI IN LVCE.

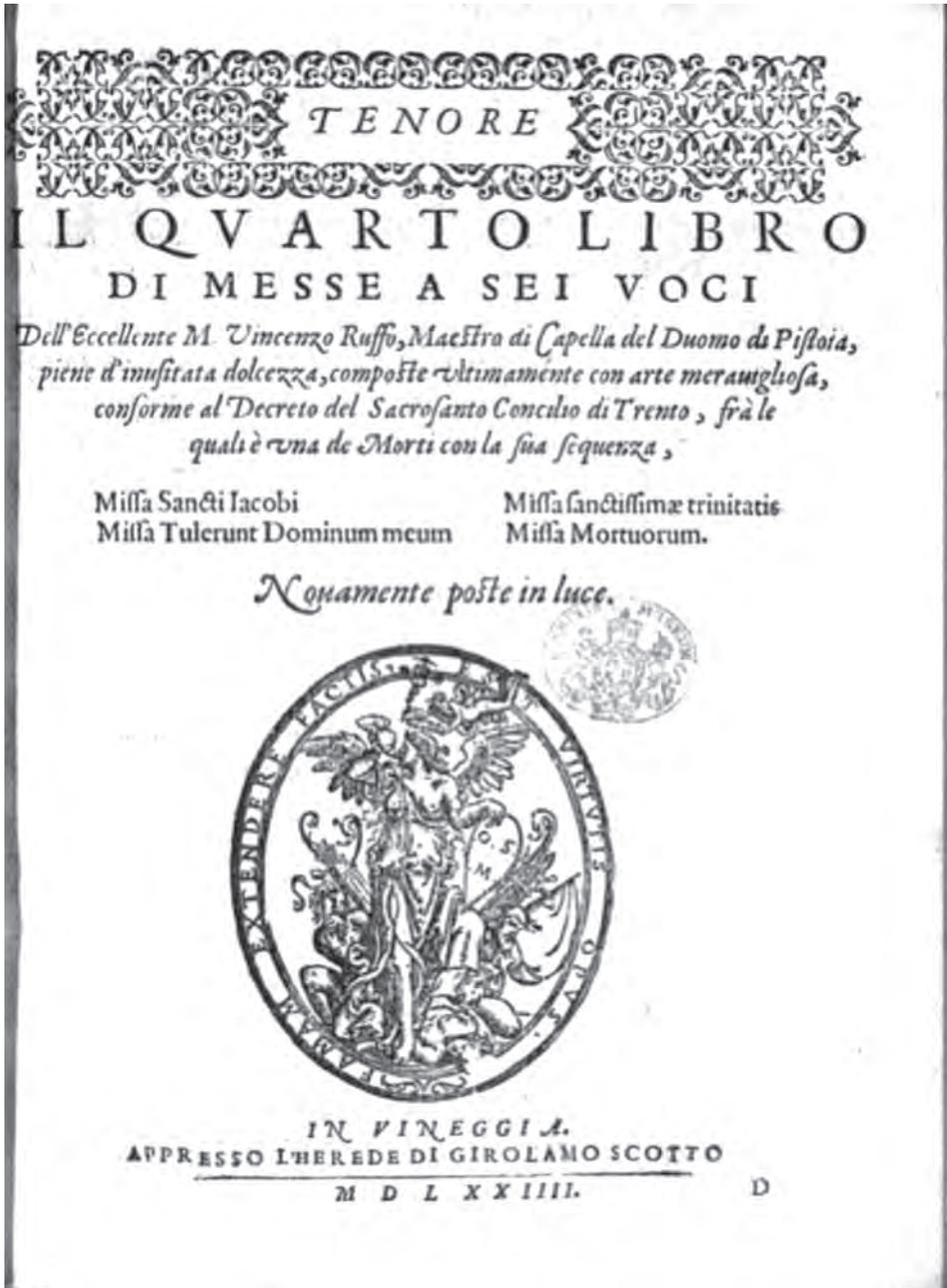
Dixit dominus	Lætatus sum	In conuertendo
Confitebor tibi Domine	Nisi Dominus	Domine probasti
Beatus vir	Lauda Hierusalem	Memento Domine David
Laudate pueri	Laudate Dñm omnes gentes	Beati omnes qui timent Dñm
In exitu Israel	Credidi propter quod	De profundis



IN VINEGGIA.
APPRESSO L'HEREDE DI GIROLAMO SCOTTO.
M D L XXIII.

STAMPATO
NEL
LICEN. MUSICALE
di
VENEZIA

Figura 4 - VINCENZO RUFFO, *Il quarto libro di messe a sei voci*, Girolamo Scotto, Venezia 1574: frontespizio della parte del *Tenore* ([c] British Library Board, British Library D.34).



composta in modo conforme al decreto del Concilio e alle richieste dei padri della Chiesa. Ruffo e lo stampatore Girolamo Scotto volevano rassicurare i consumatori potenziali sulla piacevolezza e bellezza di quella nuova musica. Quindi Ruffo prese a prestito la stessa parola, *suavissimi*, già impiegata da Kerle e Lasso, per caratterizzare i suoi salmi del 1574, ricordando nel frontespizio che erano composti «conformi al decreto del Sacro Concilio di Trento».

Cos'è questo stile conforme al decreto del Concilio? Possiamo osservarlo nell'edizione moderna dei salmi di Ruffo a cura di Mauro Casadei Turrone Monti e Carlo Berlese⁸. Questi salmi sono prevalentemente nello stile omofonico e omoritmico, con tutte le parti che cantano le stesse sillabe simultaneamente o in momenti diversi ma molto ravvicinati. Di solito, solo in prossimità delle cadenze si coglie un po' più di movimento polifonico (vedi figura 5).

Una certa varietà si trova nel numero delle voci che cantano in vari passi e nel cambiamento dal tempo doppio alla sesquialtera e viceversa. Nondimeno, di tanto in tanto, Ruffo ritorna allo stile imitativo, amato dal Rinascimento musicale, come in un passo del *Domine probasti me* (vedi figura 6).

In un altro passo, la linea imitativa riflette la parola *ascendero* e l'accumulo delle ripetizioni del testo in ritmi costanti lo rende intellegibile all'ascoltatore (vedi figura 6).

Nel *Dixit Dominus*, il verbo *conquassabit* è tradotto in musica attraverso ritmi pulsanti con ciascuna parte indipendente dalle altre. Di nuovo, le ripetizioni rendono chiarissimi la parola e il suo significato nel contesto (vedi figura 7).

Nel 1583 Colombano seguì l'esempio offerto da Ruffo, applicando però un diverso termine descrittivo al suo libro di Magnificat: *dilettevoli*, cioè, musica che dà piacere agli ascoltatori (vedi figura 1). Questa parola era apparsa solo una volta in precedenza, in un libro di Giuliano Tiburtino stampato molti anni prima, nel 1549, intitolato *Musica diversa a tre voci ... cioè motetti, messe, madrigali a notte negra opera dilettevole, & non piu stampata*⁹. Dopo Colombano, l'espressione risulta riproposta, insieme con «vaghezza», solo nella prefazione dei *Psalmi sex* di Agostino Agazzari, del 1609, e nel titolo dei *Dilettevoli introiti* di Valerio Bona del 1611. Come Ruffo, Colombano voleva pubblicizzare il carattere delle sue composizioni, rassicurando i destinatari potenziali che tali opere non erano scarse ed austere.

Possiamo fare un breve raffronto fra i salmi *suavissimi* di Ruffo e i *dilettevoli* Magnificat di Colombano. Mentre Ruffo limita le voci per i suoi salmi a cinque, Colombano scrive i suoi Magnificat in modo poliorale. Ma Colombano non aderisce alla pratica dei due cori uguali,

⁸ VINCENZO RUFFO, *Salmi suavissimi et devotissimi a cinque voci*, a cura di MAURO CASADEI TURRONI MONTI, CARLO BERLESE, LIM, Lucca 1997.

⁹ JANE A. BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*, Oxford University Press, New York & Oxford 1998, item 84, p. 386.

Figura 5 - VINCENZO RUFFO, *Salmi suavissimi*, estratto del *Confitebor tibi*, a cura di CARLO BERLESE, LIM, Lucca 1992, p. 11.

14
 Con - fes - si - o et ma - gni - fi - cen - ti - a o -
 Con - fes - si - o et ma - gni - fi - cen - ti - a o -
 Con - fes - si - o et ma - gni - fi - cen - ti - a o -
 Con - fes - si - o et ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus e -
 Con - fes - si - o et ma - gni - fi - cen - ti - a o -

17
 pus e - jus: et ju - sti - ti - a e - jus ma -
 pus - e - jus: et ju - sti - ti - a e - jus ma -
 pus e - jus: et ju - sti - ti - a e - jus ma -
 jus: et ju - sti - ti - a e - jus ma -
 pus e - jus: ma -

22
 net in sae - cu - lum sae - cu - li.
 net in sae - cu - lum sae - cu - li.
 net in sae - cu - lum sae - cu - li.
 net in sae - cu - lum sae - cu - li.
 net in sae - cu - lum sae - cu - li.

Figura 6 - VINCENZO RUFFO, *Salmi suavissimi*, estratto del *Domine probasti me*, a cura di CARLO BERLESE, LIM, Lucca 1992, p. 54.

37

am, et non po - te - ro ad e - am.

am. et non po - te - ro ad e - am.

am. et non po - te - ro ad e - am.

am. et non po - te - ro ad e - am.

et non po - te - ro ad e - am.

42

Si a - scen - de - ro in cae - lum,

Si a - scen - de - ro in cae - lum, in

Si a - scen - de - ro in cae - lum, si a - scen - de - ro in

Si a - scen - de - ro in

Si a - scen - de -

47

tu il - lic es:

cae - lum, tu il - lic es: si

cae lum, tu il - lic es:

cae - lum, tu il - lic es: si de -

ro in cae - lum, tu il - lic es: si

Figura 7 - VINCENZO RUFFO, *Salmi suavissimi*, estratto del *Dixit Dominum*, a cura di Carlo Berlese, LIM, Lucca 1992, p. 6.

44

na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru - i -
o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas,
o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas, ru - i -
o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas, ru -
o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas, ru -

48

nas: con - quas - sa - bit ca -
ru - i - nas: con - quas - sa - bit ca - pi - ta
nas: con - quas - sa - bit ca - pi - ta in
i - nas: con - quas - sa - bit ca - pi -
i - nas: con - quas - sa - bit ca - pi - ta

51

pi - ta in ter - ra mul - to rum.
in ter - ra mul - to rum.
ter - ra mul - to rum.
ta in ter - ra mul - to rum.
in ter - ra mul - to rum.

Figura 8 - ORAZIO COLOMBANO, *Li dilettevoli Magnificat*, estratto del Magnificat secundi toni a cura di WARREN STEWART.

47 | 4 |

et san-ctum no-men e - jus, et san-ctum no-men

et san-ctum no-men e - jus, et san-ctum no-men

et san-ctum no-men e - jus, et san-ctum no-men

et san-ctum no-men e - jus, et san-ctum no-men

po - tens est, et san-ctum no-men e - jus, et

po - tens est, et san-ctum no-men e - jus, et

po - tens est, et san-ctum no-men e - jus, et

po - tens est, et san-ctum no-men e - jus, et

po - tens est, et san-ctum no-men e - jus, et

ciascuno di quattro voci, normale nel repertorio polikorale del periodo. Pubblica infatti la sua musica a nove voci disposte in due cori: un primo coro di quattro parti, e un secondo di cinque, due delle quali sono nell'estensione del tenore (vedi figura 8).

Più di Ruffo, Colombano, scrive quasi esclusivamente nello stile omofonico e omoritmico, facendo ricorso solo poche volte allo stile imitativo. Anch'egli cambia il numero delle voci di tanto in tanto, e crea un po' di vivacità attraverso sia lo scambio della musica fra i due cori, sia le divaricazioni ritmiche all'interno dei due cori stessi. Tuttavia non ricorre di frequente né allo stile imitativo né alla tecnica del contrappunto. Qui si vede il trionfo dell'omofonia in tutta la sua gloria. Non lo sappiamo

con certezza, ma è possibile che Colombano abbia previsto che il primo coro potesse essere cantato da solisti, e il secondo funzionasse come un ripieno da cappella. Inoltre, vi sono anche varie possibilità d'esecuzione utilizzando strumenti in sostituzione di varie voci, di cui Maggiolo ha fornito diversi esempi¹⁰. Con l'omofonia si ottiene una sonorità molto consonante, quasi senza dissonanze ad eccezione delle cadenze, soluzione che probabilmente è la giustificazione principale della parola « dilettevole ».

È interessante notare che la raccolta di Colombano è fra le prime, ma non la prima, ad utilizzare più delle otto voci comuni nella prassi policorale.

In questo quadro la prima pubblicazione con musica per nove voci – *Li Magnificat a otto, a nove, & a dodeci voci* – viene proposta nel 1575 da Ippolito Camatero, maestro di cappella nel duomo di Udine (vedi figura 9). Camatero estende non solo la policoralità al di là delle otto voci, ma anche il numero dei cori: da due a tre. Soluzioni, queste, che più tardi ritroviamo nel Magnificat a 14 di Colombano. Tuttavia, quest'ampliamento degli organici non deve sorprenderci. Già nel 1555 Nicola Vicentino dichiarava che

Nelle chiese, & in altri luoghi spatiosi et larghi, la musica composta à quattro voci fa poco sentire, anchora che siano molti Cantanti per parte, nondimeno & per varietà, & per necessità di far grande intonatione in tali luoghi, si potrà comporre Messe, psalmi, & Dialoghi, & altre cose da sonare con varij stromenti, mescolati con voci; & per far maggiore intonatione si potrà anchora comporre à tre chori¹¹.

Camatero accoglie entrambi i suggerimenti di Vicentino. Non solo scrive un Magnificat a tre cori nel 1575, ma, due anni prima, nel 1573, appone sul frontespizio dei suoi *Salmi Corista a otto voci* l'aggiunta: « Comodi alle voci, accompagnate anco con ogni sorte di instrumenti » (vedi figura 10).

La questione dell'uso di strumenti nelle chiese venne dibattuta fortemente prima dell'inizio del Concilio di Trento, durante il Concilio stesso, e anche dopo, sebbene i decreti conciliari non contenessero alcuna indicazione esplicita riguardo all'uso degli strumenti, ad eccezione di un riferimento all'organo¹².

Tuttavia, nel 1562, prima della fine del Concilio, Orlando di Lasso precisava che le sue *Sacrae cantiones*, pubblicate a Norimberga, ma allo stesso tempo presso Antonio Gardano in Venezia, potevano *tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu* (vedi figura 11).

¹⁰ MAGGILO, *Li dilettevoli Magnificat*, Introduzione, pp. XIV-XV.

¹¹ NICOLA VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Barre, Roma 1555; facs.. Bärenreiter, Kassel 1959, cap. 28, fol. 85r.

¹² Decreto della ventiduesima sessione, 16 settembre, 1562, capitolo IX.

Figura 9 - IPPOLITO CAMATERO, *Li Magnificat*, Girolamo Scotto, Venezia 1575: frontespizio della parte del *Canto Secondo Choro* (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, R.371).



CANTO
SECONDO CHORO.
LI MAGNIFICAT
a otto, a noue, & a dodeci voci:
*Dell'Eccellente Musico M. Hippolito Chamaterò di Negri
cittadino Romano, e maestro di Capella dignissimo
del Duomo di Udine.*



NOVAMENTE POSTI IN LUCE.

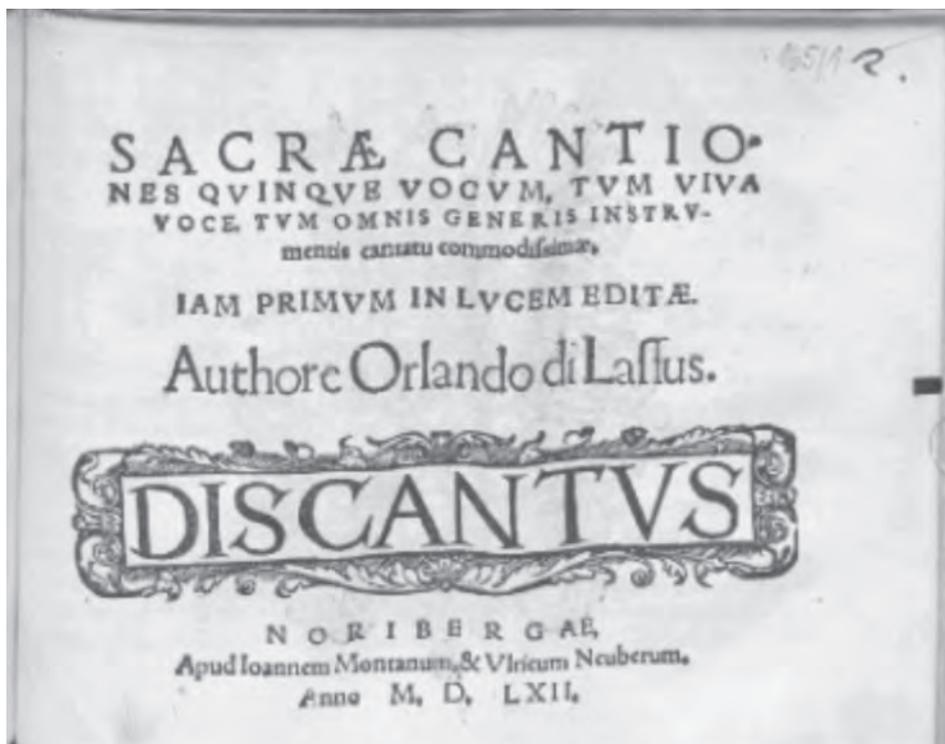


IN VENEZIA.
APPRESSO L'HEREDE DI GIROLAMO SCOTTO
M D L X V. 1

Figura 10 - IPPOLITO CAMATERO, *Salmi corista*, Girolamo Scotto, Venezia 1573: frontespizio della parte del *Canto* (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, R.370).



Figura 11 - ORLANDO DI LASSO, *Sacrae cantiones quinque vocum*, Ioannem Montanum e Ulricum Neuberum, Noribergae 1561: frontespizio della parte del *Discantus* (Bayerische Staatsbibliothek München, Musikabteilung 4 Mus.pr. 165#Beibd.1).



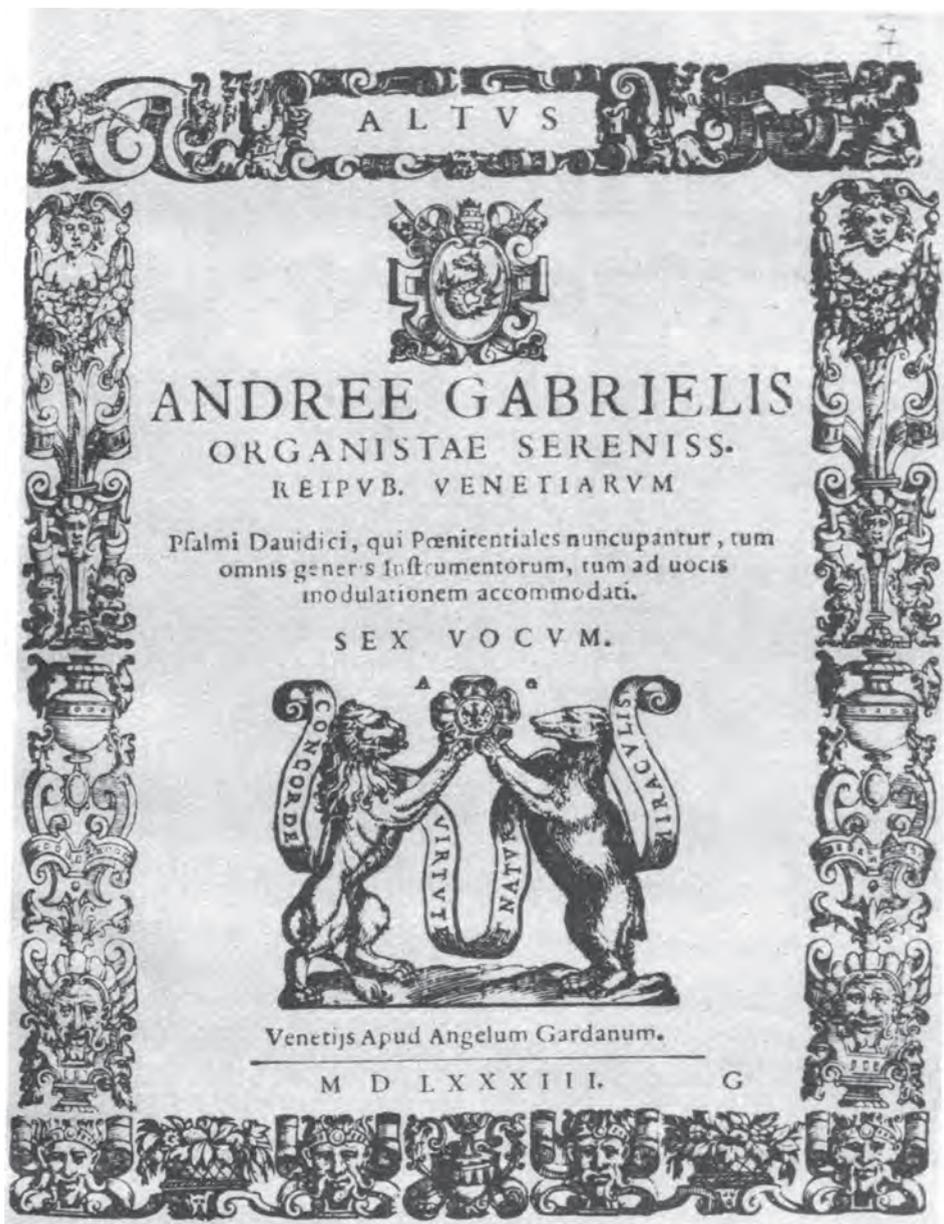
Questa precisazione è ripetuta in modo simile sul frontespizio dei *Psalmi Davidici, qui poenitentiales nuncupantur* editi nel 1583 dal suo allievo Andrea Gabrieli: *tum omnis generis instrumentorum, tum ad vocis modulationem accommodati* (vedi figura 12). Avvertenze analoghe divennero comuni, in latino e in italiano, negli ultimi anni del secolo e continuarono nel Seicento.

Nondimeno, gli strumenti ufficialmente appena tollerati dalla Chiesa, furono aboliti del tutto nel *Caeremoniale Episcoporum* del 1600, anche se questo provvedimento non ebbe molto effetto pratico¹³.

Colombano impiegò un'altra formula: «Accommodati per cantar: & sonar in concerto» (vedi figura 1). Non è tanto chiaro se questa indicazione, come la frase «tum omnis generis Instrumentorum, tum ad

¹³ *Caeremoniale Episcoporum Editio Princeps (1600)*, a cura di Achille Maria Triacca e Manlio Sodi, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2000, p. 121 (originale p. 113), paragrafo 484.

Figura 12 - ANDREA GABRIELI, *Psalmi Davidici*, Angelo Gardano, Venezia 1583: frontespizio della parte dell'*Altus* (Goethe-Universität Frankfurt, Campus Bockenheimer, Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg Zentralbibliothek Abt. Musik, Theater, Mus W 32, no. 5).



vocis», significasse solo la combinazione di voci e strumenti, o anche la possibilità di suonare la musica con strumenti soli. Sulla base delle evidenze di anni successivi, credo che significhi la possibilità di entrambe le soluzioni. Le ricerche di Jerome Roche, Maurizio Padoan, Rodolfo Baroncini, Marco di Pasquale e Jesse Anne Owens hanno dimostrato come l'uso di vari strumenti nelle liturgie delle chiese dell'Italia del Nord crebbe molto durante il decennio 1580-90 e negli anni successivi. Colombano apparteneva certamente all'avanguardia di questo movimento orientato ad una presentazione della liturgia più colorita, con una sonorità impressionante e volta a suscitare emozioni.

I tre cori del Magnificat a 14 di Colombano non rappresentano una disposizione delle voci comune nelle stampe antecedenti il 1583. La sua opera è la prima con musica per quattordici voci. Per quanto riguarda invece le composizioni per tre cori, con la tipica articolazione a quattro voci ciascuno, oltre ai Magnificat di Camatero del 1575, registriamo prima del Magnificat di Colombano solo *Il secondo libro de motetti* di Jacopo Corfini, pubblicato a Venezia da Alessandro Gardano nel 1581. Nello stesso anno della stampa di Colombano, Tomás Luis de Victoria pubblicò un salmo a 12 voci. Nel 1587 vennero edite composizioni per tre e anche quattro cori nell'antologia *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli*. La crescente popolarità della musica per tre e perfino quattro cori è documentata dalle stampe di diciotto diversi compositori prima della fine del secolo¹⁴.

La stampa di Colombano risulta insolita per un'ulteriore ragione. Fra i nove Magnificat, due sono costruiti su madrigali preesistenti. Il concetto secondo il quale – sulla scorta delle indicazioni del Concilio di Trento – doveva essere bandita la musica liturgica derivata da madrigali o da canzoni francesi non trova riscontri nel repertorio. Messe, Salmi e Magnificat, basati su musica con testi in vernacolo, apparivano più frequentemente dopo il Concilio di quanto avvenisse prima. Per esigenze di spazio, non ho modo qui di spiegare questo fenomeno. Nondimeno ho già pubblicato un saggio su tale tema dimostrando e spiegando il fraintendimento del decreto del Concilio da parte della musicologia moderna¹⁵.

¹⁴ TOMÁS LUIS DE VICTORIA, 1589 (RISM V1423); GIAMMATEO ASOLA, 1590 & 1599 (RISM A2581 E A2601B); JACOPO CORFINI, 1591 (RISM C3933); TIBURTIO MASSAINO, 1592 (RISM M1275); CLAUDIO MERULO, 1594 (RISM M2365); RINALDO DEL MEL, 1595 (RISM M2197); ANTONIO MORTARO, 1595 e 1599 (RISM M3737 e M3741); MICHELE VAROTO, 1595 (RISM V994); GIOVANNI CAVACCIO, 1596 (RISM C1552); ALESSANDRO MARINO, 1596 (RISM M685); BERNARDO CORSI, 1597 (RISM C4134); GIOVANNI GABRIELI, 1597 (RISM G86); FRANCESCO GUERRERO, 1597 (RISM G4877); LIBERALE ZANCHI, 1598 (RISM Z25); GIOVANNI BASSANO, 1599 (RISM B1234); BIAGIO PESCIOLINI, 1599 (non compare nel RISM); LUIGI ROINCI, 1599 (RISM R1955); AGOSTINO ZINERONI, 1599 (RISM Z240)

¹⁵ JEFFREY KURTZMAN, *The Effect on Italian Liturgical Music of the Council of Trent (1562), the Breviarium Romanum (1568), and the Caeremoniale Episcoporum (1600)*, in IDEM, *Studies in Sixteenth- and Seventeenth-Century Italian Sacred Music*, Farnham, Surrey and Burlington, Ashgate 2014, IX, 1-8, Appendices A, B, C.

Figura 13 - ORAZIO COLOMBANO, *Li dilettevoli Magnificat*, parte del *Basso Primo Choro*, inizio del Magnificat secundi toni (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, M.109.2 A-I).

Primo Choro. BASSO

in principio & nūc & semper feculorum Amen fe cu-
lorum amen fe culorum feculorum Amen.

Secundi Toni: Super Tutte le grate Ninf.

A Nima mea dominum Anima mea dominum Et
exultavit spiritus meus in Deo salutari in Deo salutari, me-
o Ecce enim ex hoc beatam me dicet omnes generationes. Quia fecit
mihī ma gna qui potēs est & factū nomē eius ihs
& factū nomē eius Et misericordia eius in progenies
Fecit potentiam in brachio in brachio in brachio suo

Il Magnificat *secundi toni* è identificato come fondato sul madrigale *Tutte le grate Ninfe* riportato solo nella parte del Basso Primo Choro (vedi figura 13). Però, questo testo non si trova nel *nuovo Vogel*; dobbiamo quindi presumere che il modello sia andato perduto.

Il Magnificat *quarti toni*, invece, è scritto, come osservato precedentemente, sul famoso madrigale di Luca Marenzio *Tirsi morir volea*, ancora indicato solo nella parte del Basso Primo Choro (vedi figura 14). In questo Magnificat, lo stile imitativo del modello influenza la struttura del brano sacro, che nondimeno rimane prevalentemente omofonico. Non voglio andare oltre questi rilievi, visto che Maggiolo l'ha già fatto nella sua analisi dettagliata menzionata più sopra¹⁶.

Malgrado questo esempio, nel quadro della musica post-tridentina, i Magnificat basati su musica preesistente sono rari: quelli di Colombano sono solo i secondi esemplari. Essi seguono quelli di Giorgio Mainerio da Parma, che pubblicò due Magnificat parodia nel 1574: l'uno di versetti dispari «sopra la battaglia italiana» e l'altro di versetti pari «sopra la battaglia francese»¹⁷. La «battaglia francese» designa la canzone sulla battaglia di Marignano di Clément Jannequin: l'autore e la musica della «battaglia italiana» mi sono invece ignoti.

Come abbiamo visto, la stampa di Colombano si colloca in un raro gruppo di raccolte post-tridentine ove figurano varie caratteristiche moderne, proposte nella transizione dalla musica di metà Cinquecento verso i nuovi sviluppi e enfasi impostisi nell'ambito stilistico e performativo del primo Seicento. A questo punto, intendo segnalare alcuni altri aspetti interessanti della stampa.

Abbiamo già visto la cornice (vedi figura 1) che inquadra il titolo sul frontespizio e anche le successive pagine musicali. Tale cornice viene ripetuta nella dedica (vedi figura 15). Il primo pezzo musicale della raccolta è una seconda dedica al Negrollo nella forma d'un mottetto a nove voci (vedi figura 16), il cui testo è:

Le note ond'io vesti quel puro canto che da le labbra uscio de la gran Madre de l'eterno Dio, a voi sacro Negrollo, a voi che tanto di lei ardeti e di Francesco Santo, voi co'l benigno affetto onde gradir solete l'humili offerte altrui la mia prendete. Così nel vostro petto ogni pace s'accogla e sempre a voi cortese il Ciel si volga¹⁸.

Come abbiamo notato, le altre pagine di musica sono contornate dalla stessa cornice decorativa. Stampe del periodo così ornate sono abbastanza rare. È chiaro che questa raccolta è stata concepita come un omaggio significativo. Sia la musica, sia il testo rivelano pochissimi errori: ancora un segno della cura con cui l'edizione fu preparata. È chiaro che Colombano voleva onorare il Negrollo in un modo e con

¹⁶ Vedi nota 1.

¹⁷ *Magnificat octo tonorum ... cum quattuor vocibus* Giovanni Bariletto, Venezia 1574. RISM M186.

¹⁸ Il testo è riportato anche nell'introduzione di Maggiolo, p. XXI.

Figura 14 - ORAZIO COLOMBANO, *Li dilettevoli Magnificat*, parte del *Basso Primo Choro*, inizio del Magnificat quarti toni (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, M.109.2 A-I).

Primo Choro . Quarti Toni . Super Turti morit volua. 6

Nima Anima mea Et exultavit spiritus
 meus Quia respexit humilitatem humilitatem ij ancillae suae
 omnes generationes ij omnes generationes Qui
 a fecit mihi magna q potes est Et misericordia eius a progenie
 Fecit potentiam in brachio suo Deposuit potentes de sede
 Esurientes ij imple uit bonis impleuit bonis & diuites diui-
 tinanes inanes inanes ij ij recordatus misericordiae suae
 Abrahā Abrahā & semini eius in secula & spiritui sancto
 & nūc et semper seculo rū amen seculorū amen seculo rū amen.

Figura 15 - ORAZIO COLOMBANO, *Li dilettevoli Magnificat*, dedica (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, M.109.2 A-I).



Figura 16 - ORAZIO COLOMBANO, *Li dilettevoli Magnificat*, parte del *Canto Primo Choro*, mottetto dedicatorio (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, M.109.2 A-I).

Al molto M g. 5. Cesare Negrollo. 1 Primo choro. CANTO

L E note ond'io vesti quel puro can-
to ond'io vesti quell' puro
can to Che da le labbra vicio De la gran Madre de l'e-
terno Di o A voi sacro Negrollo a voi che
tanto Di lei ardete e di Francesco Santo Voi co' benigno affe-
to la mia prendete. Così nel vostro petto Ogni pace s'as-
colga E sempre a voi cortese il Ciel si volga E sempre a voi cortese il
ciel si volga E sempre a voi cortese il ciel si volga.

A 2

un rilievo non comuni in una stampa di musica. Possiamo ipotizzare che il Negrollo abbia fatto un dono grande al convento e alla chiesa di San Francesco in occasione della sua elevazione alla nobiltà e che la stampa di Colombano fosse un riconoscimento per quel dono? Non lo sappiamo, ma tale ipotesi sembra ragionevole.

Per riassumere, i Magnificat di Colombano sono collocati in un piccolo gruppo di stampe post-tridentine che anticipano sviluppi la cui frequenza appare più rilevante dopo il volgere del secolo. La presenza di un aggettivo estetico/sensuale nel titolo per descrivere i contenuti, l'impiego di un doppio coro con più di otto voci, un brano a tre cori, uno stile quasi esclusivamente omofonico e l'aggiunta di strumenti o per accompagnare o per sostituire le voci si trovavano precedentemente in altre pubblicazioni, ma si tratta comunque di casi rarissimi. Così, in questa stampa Colombano si presenta come un compositore d'avanguardia negli anni in cui la musica da chiesa cominciava ad assumere un carattere più impressivo, movendosi sotto il segno dello splendore anziché quello dell'austerità. In questo modo la musica, come la pittura, la scultura, l'architettura e le arti decorative, cominciava a contribuire alla soluzione del problema religioso della cura delle anime, che era una delle preoccupazioni principali del Concilio di Trento. Comunque, per raggiungere questo obiettivo, era necessario attirare il popolo nelle chiese dove poteva assistere alla liturgia, ascoltare le prediche e partecipare alla confessione e alla comunione in una prospettiva salvifica. L'estetica tridentina fondata sull'austerità non era abbastanza attraente e adatta a conseguire tale obiettivo. Colombano e un paio di altri compositori del periodo tra il 1573 e il 1583 incominciavano a cambiare gli orientamenti estetici della musica sacra nel tentativo di promuovere efficacemente l'*ethos* devozionale della Chiesa post-tridentina.

SUMMARY

Orazio Colombani's *Li dilettevoli Magnificat a nove voci* (Venice: Giacomo Vincenti & Ricciardo Amadino 1583), is a post-tridentine music print of considerable interest. The collection has been published in a critical edition by Tommaso Maggiolo in *Corpus Musicum* 29/02 (Padua: Centro Studi Antoniani, 2014). In addition to eight double-choir, nine-voice Magnificats, one in each tone, the print contains one three-choir Magnificat for fourteen voices and a motet for the dedicatee of the collection, a certain Cesare Negrollo, probably the well-known and wealthy Milanese businessman of that name.

The print's special character is obvious from the elaborate border around the verbal dedication as well as each page of music in all the part-books. The title itself is unusual: descriptive aesthetic terms were still a rarity in 1583; moreover, so were Magnificats for three choirs as well as rubrics calling for accompanying and/or substituting instruments in Magnificats in the published repertoire. However, Nicola Vincentio had already recommended three choirs mixed with instruments to make a bigger sound in churches in his treatise *L'antica musica ridotta alla*

moderna prattica of 1555. Another unusual feature of Colombani's Magnificats is the inclusion of two imitation Magnificats, one based on an unknown madrigal, the other on Luca Marenzio's *Tirsi morir volea*. Maggiolo has also published a detailed analysis of the latter work.

The general style of the Magnificats exhibits regular *coro spezzato* exchanges of varying durations between the choirs in a largely homophonic idiom in which greater rhythmic vitality is introduced by rhythmically displacing one or more parts in relation to the other voices establishing the momentary chord. Only at cadences does the texture tend to become more polyphonically oriented. Such an approach responds well to the concern for clarity of text so prevalent in the post-tridentine period.

The Colombani Magnificats are among a small group of post-tridentine publications already trending toward a more varied and impressive approach to sonority than anticipated in the brief tridentine decrees on music, parallel to the increase in variety and impressiveness of church architecture, painting, sculpture and decorative arts witnessed in the same period. This change in aesthetic orientation reflected the necessity of the Church's attracting parishioners to its liturgical services where they could hear the new breed of preachers, and participate in communion and confession, better to fulfill one of the main concerns of the Council of Trent, the *cura animarum*.

Keywords: Ippolito Camatero, Andrea Gabrieli, Jachet di Mantova, Jacobus de Kerle, Orlando di Lasso, Luca Marenzio, Cesare Negrollo, Vincenzo Ruffo, Nicola Vicentino, strumenti, tre chori, Concilio di Trento, Magnificat parodia.

LUIGI COLLARILE

**EDIZIONI MUSICALI PERDUTE
DI FRA' LODOVICO VIADANA:
UNA RICOGNIZIONE ANALITICA**

1. La produzione editoriale di fra' Lodovico Viadana (1560 ca.-1627) rappresenta un caso emblematico per osservare un fenomeno complesso, quanto ancora poco indagato, come quello della dispersione di libri di musica stampati durante la prima età moderna¹. La sua gravità emerge chiaramente osservando lo stato di conservazione. Del francescano sono attualmente note 75 raccolte individuali, pubblicate tra il 1588 e il 1667. Per quantità è un numero rilevante, che pone Viadana tra i compositori più rappresentati a stampa a cavallo tra Cinque e Seicento. La sua fortuna si lega a quella dei suoi principali editori, i veneziani Ricciardo Amadino (1541-1617) e Giacomo Vincenti (1554-1619). Diverse raccolte furono ristampate a Francoforte tra il 1609 e il 1626, indice della pecu-

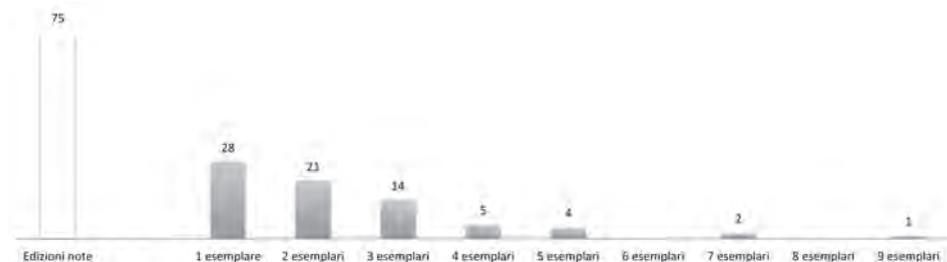
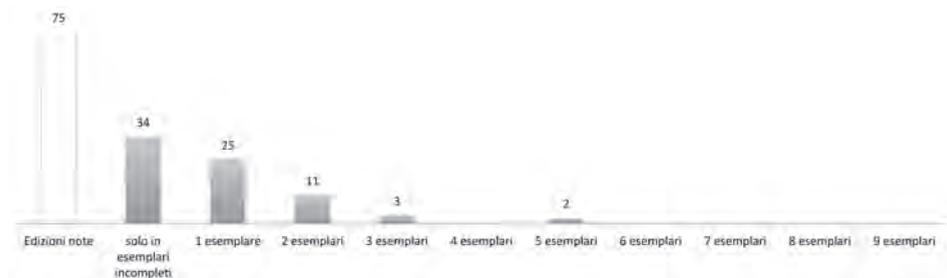
¹ I materiali presentati in questo studio sono stati raccolti nell'ambito di un'ampia ricognizione, ancora in corso, finalizzata a indagare la dispersione a cui l'editoria musicale italiana della prima età moderna è andata incontro. Si veda a questo proposito: LUIGI COLLARILE, *Lost Venetian Music Editions: New Historical and Bibliographical Perspectives*, in *Music Printing and Publishing in Early Modern Italy. New Approaches*, ed. by DAVID BRYANT AND LUIGI COLLARILE (Venetian Music Studies, 4), Brepols, Turnhout, in stampa, volume che raccoglie i materiali del convegno internazionale tenutosi presso l'Università Ca' Foscari e la Fondazione Giorgio Cini di Venezia nel febbraio 2014. Per quanto riguarda l'ambito musicale, un primo importante contributo, relativo in particolare alla produzione olandese del primo Settecento, è stato offerto da RUDOLF RASCH, *How Much Is Lost, or Do We Know What We Don't Know? Observations on the Loss of Printed Music from the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in *Album amicorum Albert Dunning in occasione del suo LXV compleanno*, a cura di GIACOMO FORNARI, Brepols, Turnhout 2002, pp. 461-494. Più in generale, i problemi legati alla ricostruzione della produzione editoriale dispersa della prima età moderna sono stati al centro di un convegno internazionale tenutosi presso l'Università di St Andrews (UK) nel giugno 2014, i cui risultati sono stati raccolti nel volume *Lost Books. Reconstructing the Print World of the Pre-Industrial Europe*, ed. by FLAVIA BRUNI AND ANDREW PETTEGREE (Library of the Written Word, 46), Brill, Leiden 2016: per quanto riguarda la produzione editoriale musicale, si vedano in particolare i contributi di ANDREW PETTEGREE, *The Legion of the Lost. Recovering the Lost Books of Early Modern Europe*, pp. 1-27: 20-21; e di IAIN FENLON, *Lost Books of Polyphony from Renaissance Spain*, pp. 75-100.

liare fortuna che la musica di fra' Lodovico conobbe a nord delle Alpi. Se osservata con attenzione, quest'ampia produzione editoriale rivela alcuni aspetti particolarmente interessanti per la prospettiva che questo studio intende adottare. Sulla base dei dati attualmente disponibili, è possibile osservare che ben 28 delle 75 raccolte individuali conservate sono trasmesse in un unico esemplare, 21 in due esemplari, 14 in tre esemplari, mentre solo una in nove esemplari (Grafico 1). Questo quadro, già di per sé sintomatico della vasta dispersione a cui questa produzione editoriale è andata incontro, si aggrava ulteriormente, se si considera la sola presenza di esemplari completi per ogni edizione (Grafico 2). Quasi la metà delle raccolte conservate – 34 edizioni – sono trasmesse soltanto in esemplari mutili (talvolta anche più di uno). Accanto ad esse figurano 25 edizioni trasmesse in un solo esemplare completo, 11 in due esemplari completi, mentre soltanto due sono trasmesse in cinque esemplari completi.

Se si considera che un'edizione musicale stampata all'epoca a Venezia poteva prevedere tirature di anche 500 copie, è evidente l'altissimo grado di dispersione a cui le raccolte di Viadana – spesso ristampate più volte – sono andate incontro². In realtà, è un dato che non differisce assolutamente da quello che riguarda, più in generale, la produzione musicale a stampa dell'epoca. Ciò che emerge considerando quanto si è oggi fortunatamente conservato, seppur mutilo o incompleto, deve far riflettere sulle dimensioni del fenomeno al di fuori del perimetro della produzione editoriale nota. Si tratta di un campo d'indagine complesso, innanzitutto per le proporzioni del fenomeno. Alla luce dell'altissima dispersione (assai vicina al 100%) a cui la maggior parte dei libri di musica oggi conservati, stampati prima del 1750, sono andati incontro, quante potrebbero essere le edizioni di cui non è oggi conservato nemmeno un esemplare, anche soltanto mutilo o incompleto³? Un'ulteriore

² Assai rare sono le informazioni riguardanti le tirature dei libri di musica stampati nella prima epoca moderna. Per quanto riguarda la produzione editoriale veneziana del secondo Cinquecento, in un contratto steso tra il monastero di S. Giorgio Maggiore di Venezia e l'editore veneziano Girolamo Scotto riguardo alla pubblicazione della raccolta *Passiones, Lamentationes, Responsori* di Paolo Ferrarese, stampata nel 1565 (RISM P 868), viene concordata una tiratura di 500 copie: cf. RICHARD J. AGEE, *A Venetian Music Printing Contract in the Sixteenth Century*, «Studi Musicali», 15 (1986), pp. 59-65. Non è possibile stabilire se questo dato rappresenti la normalità per la stampa di un libro di musica dell'epoca, né appare decisivo per dirimere la questione il confronto con la produzione editoriale non musicale.

³ NEIL HARRIS, un pioniere nel campo degli studi dedicati alla dispersione della produzione editoriale della prima età moderna, ha sottolineato l'importanza di riflettere (anche solo per la loro valenza epidittica) sui risultati che alcuni modelli statistici basati sulla produzione editoriale conservata possono offrire: cf. *La sopravvivenza del libro, ossia appunti per una lista della lavanderia*, «Ecdotica», 4 (2007), pp. 24-65; e ID. *The Italian Renaissance Book: Catalogues, Census and Survival*, in *The Book Triumphant. Print in Transition in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, ed. by MALCOLM WALSBY AND GRAEME KEMP, Brill, Leiden 2011, pp. 26-56: 54-55.

Grafico 1 - Edizioni conservate di fra' Lodovico Viadana (per numero di testimoni).**Grafico 2** - Edizioni conservate di fra' Lodovico Viadana (per numero di testimoni, distinguendo quelli mutili).

difficoltà è rappresentata dalla natura e dalla qualità delle tracce che la produzione editoriale perduta avrebbe lasciato. Indici e inventari storici possono fornire informazioni preziose. Le indicazioni possono contenere però dati erranei o ambigui. Sedimentatesi all'interno di tradizioni storiografiche, essi possono aver dato vita a veri e propri 'fantasmi bibliografici', solo in apparenza reali⁴.

Per qualità e quantità, la produzione editoriale di fra' Lodovico Viadana rappresenta da questo punto di vista un caso particolarmente emblematico, in grado di fornire una sintomatica rappresentazione delle questioni che questo campo d'indagine solleva, sia dal punto di vista metodologico (nella valutazione cioè della qualità di un insieme spesso assai eterogeneo di tracce bibliografiche), sia da quello storiografico, considerata la particolare fortuna incontrata dalla produzione musicale del francescano.

⁴ Si osservino, a questo proposito, i casi che riguardano la produzione musicale di Giovanni Gabrieli: cf. LUIGI COLLARILE, *Giovanni Gabrieli and Andrea's Musical Legacy. Lost Editions, Ghost Editions, Editorial Strategies*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a venetian Musical Tradition*, ed. by RODOLFO BARONCINI, DAVID BRYANT AND LUIGI COLLARILE (Venetian Music Studies, 1) Brepols, Turnhout 2016, pp. 71-95: 72-74.

2. Una puntuale ricognizione della produzione attualmente nota rappresenta un punto di partenza imprescindibile per l'identificazione di possibili edizioni musicali perdute. Ciò permette non soltanto di marcare il perimetro di quanto conservato, ma anche di ricavare spesso preziose informazioni relative a edizioni disperse, di grande attendibilità. Indicazioni come il numero di *opus* o il riferimento a una serie di edizioni dedicate a un medesimo genere, sono elementi da cui spesso è possibile ricavare una precisa finestra temporale all'interno della quale collocare la pubblicazione di una raccolta perduta e spesso anche puntuali riscontri sul suo contenuto. Alla luce di queste considerazioni, si passi a osservare più da vicino la produzione editoriale oggi nota di fra' Lodovico Viadana.

Quando, nel 1967, Federico Mompellio dava alle stampe la propria importante monografia dedicata al compositore francescano, non erano ancora disponibili strumenti bibliografici come il RISM, oggi punto di riferimento essenziale per indagini nel campo della bibliografia musicale, né repertori specializzati dedicati alla musica sacra a stampa. Complice però l'attenzione che da tempo la storiografia dedicava a Viadana, lo stato di conservazione della sua produzione musicale era già in larga parte noto e esaustivo. L'integrazione più significativa al catalogo fornito da Mompellio riguarda la segnalazione del ritrovamento dei *Cento concerti a una voce sola cioè 25. soprani, 25. alti, 25. tenori, e 25. bassi [...] Libro primo, opera XXX*, «Nuovamente composti, e dati in luce. Con privilegio» per i tipi di Giacomo Vincenti nel 1614. L'unico esemplare oggi noto di questa edizione è conservato presso l'archivio del Duomo di Treviso, miracolosamente scampato all'incendio causato dal bombardamento alleato del 7 aprile 1944⁵. Altre integrazioni riguardano il ritrovamento di alcuni esemplari conservati nel fondo della Preussische Staatsbibliothek di Berlino, che si riteneva andati dispersi anche in questo caso durante la Seconda Guerra Mondiale: a rimarcare quanto la dispersione di testimonianze bibliografiche antiche, spesso uniche, possa essere avvenuta in tempi assai recenti⁶. Si tratta di sei edizioni, ritrovate nel fondo della Biblioteca Jagellonica di Cracovia: per due di esse quello

⁵ RISM V 1402. Cf. MICHELE POZZOBON, *Importanti ritrovamenti nella Biblioteca Capitolare di Treviso*, in *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, Atti di convegno: Cento, 13-15 ottobre 1989 (Quaderni della «Rivista Italiana di Musicologia», 27), a cura di OSCAR MISCHIATI E PAOLO RUSSO, Olschki, Firenze 1993, pp. 375-380: 379. L'esemplare presenta evidenti segni di bruciature, dovute all'incendio scoppiato in seguito al bombardamento dell'archivio.

⁶ Sulle forze che possono aver distrutto i libri cf. HARRIS, *La sopravvivenza del libro*, pp. 42-62. Assai emblematici sono i casi che riguardano la dispersione a cui la produzione editoriale antica è andata incontro nel corso del XX secolo, offerti in *Lost Books*, ed. by BRUNI and PETTEGREE, pp. 441-503 (Part 5: *War and Peace: The Depredations of Modern Times*). Per quanto riguarda la dispersione di fonti musicali antiche durante il Secondo Conflitto Mondiale si veda NICOLA SCHNEIDER, *Die Kriegsverluste der Musiksammlungen deutscher Bibliotheken 1942-1945*, PhD Universität, Zürich 2013.

ritrovato in Polonia rappresenta l'unico esemplare completo, attualmente conosciuto⁷. Ancora poco noto è invece il ritrovamento di un esemplare della ristampa dell'*Officium defunctorum [...] opus undecimum* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1609), conservato presso l'Archivio della Cattedrale del Wawel a Cracovia⁸.

3. A partire dalla pubblicazione dei *Motecta festorum totius anni octonis vocibus [...] opera X*, stampati a Venezia nel 1597 per i tipi di Ricciardo Amadino, le raccolte di Viadana – con la sola eccezione dei *Ventiquattro Credo a canto fermo* stampati nel 1619⁹ – sono individuate da un numero di *opus* progressivo¹⁰. Dal momento che sono solo cinque le edizioni oggi conservate, pubblicate prima dei *Motecta festorum totius anni octonis vocibus [...] opera X*¹¹, è possibile constatare che quattro edizioni stampate prima del 1597 sono andate disperse.

Perduta è con certezza la prima edizione del primo libro del *Completorium romanum octonis vocibus*¹². Sul frontespizio dell'edizione oggi

⁷ Cf. *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow*, ed. by ALEKSANDRA PATALAS, Musica Iagellonica, Kraków 1999, pp. 369-370, cat. nn. 2110-2115. A Cracovia è conservato l'unico esemplare completo dell'*editio princeps* dei *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre, & a quattro voci. Con il Basso continuo per Sonar nell'Organo* di LODOVICO VIADANA, stampata a Venezia nel 1602 per i tipi di Giacomo Vincenti – RISM V 1360, *Catalogue*, ed. by PATALAS, n. 2110; l'esemplare berlinese era segnalato in ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker*, 10 voll., Breitkopf und Härtel, Leipzig 1900-1904: vol. 10 (1904), p. 73. Completo, anche della parte del *cantus*, è l'esemplare dell'edizione dei *Centum sacri concentus ab una voce sola*, stampata a Francoforte nel 1615 da Wolfgang Richter per conto di Nikolaus Stein – RISM V 1403; *Catalogue*, ed. by PATALAS, n. 2112; l'esemplare berlinese era segnalato anche in questo caso in EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, vol. 10, p. 73. Gli esemplari ritrovati a Cracovia sono stati integrati nella recente versione online del RISM: <https://opac.rism.info> (consultato il 9.12.2017).

⁸ Cf. MARTA PIELECH, *Do repertuaru Kapel Wawelskich. Starodruki muzyczne zachowane w archiwum Katedry Wawelskiej*, «Muzyka» (2001), pp. 59-91: 81; *Printed Sacred Music Database* – <http://www.printed-sacred-music.org> (ultimo aggiornamento: 12.2017; consultato il 7.12.2017). L'esistenza di questo esemplare non è segnalato in RISM (cf. A/I: V 1358), né in JEFFREY KURTZMAN, ANNE SCHNOEBELEN, *A Catalogue of Mass, Office, and Holy Week Music Printed in Italy, 1516-1770* – <https://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/> (ultimo aggiornamento: 9.2017; consultato il 7.12.2017).

⁹ RISM V 1404.

¹⁰ RISM V 1353.

¹¹ Esse sono, in ordine cronologico: la *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1588 – RISM V 1334), le *Canzonette a quattro voci [...] libro primo (ivi, Ricciardo Amadino, 1590 – RISM V 1405)*, le *Canzonette a tre voci [...] libro primo (idem, 1594 – RISM V 1406)*, il *Missarum cum quattuor vocibus [...] liber primus (ivi, Giacomo Vincenti, 1596 – RISM V 1341)* e i *Falsi bordoni a cinque voci (idem, 1596 – RISM V 1349)*.

¹² Questa edizione non figura tra le edizioni perdute segnalate da Mompellio, *Viadana*, pp. 40-42.

conservata, pubblicata per i tipi di Ricciardo Amadino nel 1597, è indicato il nome del dedicatario della raccolta: Marco Corner, vescovo di Padova¹³. L'edizione non contiene, però, alcuna lettera dedicatoria. Alla luce delle convenzioni editoriali dell'epoca, è ragionevole ritenere che non si tratti dell'*editio princeps*, ma di una ristampa. Dispersa sarebbe quindi la prima edizione della raccolta, pubblicata da Amadino prima del 1597. Ciò solleva la questione se la raccolta sia stata pubblicata in occasione del probabile soggiorno di fra' Lodovico a Padova al servizio del vescovo Corner: soggiorno che in questo caso andrebbe retrodatato ad almeno il 1596, a meno che il volume non sia stata pubblicato per omaggiare l'illustre mecenate, propiziando il successivo invito a Padova. La raccolta di Viadana avrebbe anticipato la pubblicazione di altre due edizioni dedicate al vescovo di Padova, pubblicate nel 1597: la *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia* di Giovanni Croce (Venezia, Giacomo Vincenti, 1597) e l'*Antiphonarium vespertinum dierum festorum totius anni [...] in tres partes* di Girolamo Lambardi (Venezia, in caenobio Sancti Spiritus, 1597)¹⁴. La mancanza di un numero di *opus* è un'ulteriore conferma che il volume sia stato pubblicato prima dei *Motecta [...] opera X*, editi anch'essi nel 1597; come anche il fatto che esso sia stato stampato da Ricciardo Amadino, a cui Viadana non affiderà più la pubblicazione di nuove raccolte dopo il 1597: in seguito, fino al 1612, le nuove raccolte saranno stampate in esclusiva da Giacomo Vincenti, che nel 1588 aveva dato alle stampe la prima raccolta del francescano, la *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia*, ristampata nel 1595 e nel 1597.

Con ogni probabilità, dispersa è anche la prima edizione della *Missa defunctorum tribus vocibus*. L'edizione oggi conservata, stampata nel 1598, anche in questo caso per i tipi di Amadino e senza un numero di *opus*, non presenta alcuna lettera dedicatoria¹⁵. Che una prima edizione fosse data alle stampe senza dedica è un evento piuttosto inusuale per l'epoca¹⁶. È ragionevole ritenere, quindi, che quella conservata sia una ristampa di una precedente edizione stampata da Amadino tra il 1588 e il 1598.

Ci sarebbero poi altre tre edizioni, la cui dispersione ha comportato la definitiva perdita del loro contenuto musicale. Secondo Mompellio, è possibile che sia andato disperso un primo libro libro di composizioni a quattro voci dedicate all'Ufficio dei defunti. L'ipotesi si basa sul fatto

¹³ RISM V 1352.

¹⁴ Rispettivamente, RISM C 4449 e L 366.

¹⁵ RISM V 1355.

¹⁶ Questa ipotesi è stata avanzata da MOMPPELLIO, *Viadana*, pp. 39-40, sulla base del solo libro-parte del *Tenor*, conservato presso la Biblioteca comunale di Fabriano. Per la descrizione dell'esemplare del *Bassus*, conservato presso la Music Library della University of North Carolina at Chapel Hill, si rinvia a: KURTZMAN, SCHNOEBELN, *A Catalogue*, scheda Viadana 1598 V1355 (consultata il 12.12.2017); e *Printed Sacred Music Database* (2014, ultimo aggiornamento: dicembre 2017) – <http://www.printed-sacred-music.org>, scheda 0000000003257 (consultata il 12.12.2017).

che nel titolo corrente stampato in calce in tutti i libri-parti dell'*Officium defunctorum* [...] *Quattuor patibus* [recte *paribus*] *vocibus decantandum* [...] *Opera Vndecima*, stampato da Giacomo Vincenti nel 1600, si legge: «Off. Defunct. Ludouici Viadana Lib.II. A 4.»¹⁷. Secondo Mompellio, quello stampato nel 1600 sarebbe un 'secondo libro' («Lib.II.»), pubblicato dopo un disperso 'primo libro'. In realtà, è forse più ragionevole ritenere che l'indicazione fornita dal titolo corrente rinvii al numero di *opus* della raccolta, da interpretare come 'libro undici' («Opera Vndecima», sul frontespizio). Non esisterebbe quindi alcun disperso 'primo libro' dell'*Officium defunctorum*¹⁸.

Mompellio ipotizza poi la perdita di due raccolte di musica profana: un primo libro di madrigali a quattro voci, pubblicato nel 1591, e uno di madrigali a sei voci, stampato nel 1593 e indicato «op. 5». La fonte di cui lo studioso si è servito è la *Biographie universelle des musiciens* di François-Joseph Fétis¹⁹: una fonte le cui informazioni – come sottolinea lo stesso Mompellio – devono «essere accolte spesso con cautela»²⁰. Le due raccolte appaiono compatibili con il periodo trascorso dal francescano a Mantova, dove il madrigale era senz'altro un genere musicale ancora molto in voga. I due volumi potrebbero essere stati stampati da Ricciardo Amadino, con cui Viadana collaborava in quegli anni. Per i tipi dell'editore veneziano, il cui catalogo mostra una chiara preferenza per la produzione musicale profana, Viadana aveva pubblicato due libri di canzonette, dati alle stampe rispettivamente nel 1590 e nel 1594²¹. Non è possibile stabilire quale sia stata la fonte da cui Fétis ha ricavato le informazioni. Non è stato finora possibile individuare riferimenti all'esistenza di due disperse raccolte di madrigali di Viadana in fonti bibliografiche precedenti alla prima edizione della sua *Biographie* (1844). Considerata l'impossibilità di verificare la loro attendibilità, l'esistenza e la conseguenza dispersione delle due raccolte vanno ritenute, se non dubbie, almeno non sicure.

¹⁷ MOMPPELLIO, *Viadana*, p. 41. Una riproduzione digitale dell'esemplare conservato presso il Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna (I-Bc, U.335) è disponibile online: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_U/U335/

¹⁸ Nessun riferimento a un possibile 'primo libro' disperso di Viadana si legge anche in RODOBALDO TIBALDI, *Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l'ufficio dei defunti polifonico*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 11 (1990), pp. 158-213: in particolare 174-175; e in Id., *Un contributo del XVII secolo alla tradizione del canto gregoriano: l'Officium defunctorum op. XI di Lodovico Viadana*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 23 (2002), pp. 95-117.

¹⁹ FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2ème éd., 10 voll., Firmin Didot frères, Paris 1862-1880: vol. 8, 1867, pp. 334-338.

²⁰ MOMPPELLIO, *Viadana*, pp. 40-41.

²¹ I riferimenti sono forniti a nota 11.

4. Osservando la sequenza dei numeri di *opus* nelle raccolte individuali stampate dopo il 1597, è possibile notare altre incongruenze. La prima è data dal fatto che la prima edizione delle *Letanie che si cantano nella santa casa di Loreto ... a 3, a 4, a 5, a 6, a 7, a 8, e 12 voci* op. 14, data alle stampe nei primi mesi del 1605²², sia stata stampata apparentemente dopo l'*Officium ac missa defunctorum quinque vocibus decantandum* op. 15, pubblicato nel 1604²³. La data delle rispettive dediche delle due raccolte stempera in parte l'incongruenza emersa considerando la data impressa sul frontespizio. La lettera dedicatoria dell'op. 14 è firmata 3 dicembre 1604, solo qualche giorno dopo quella dell'op. 15, datata 20 novembre 1604²⁴. È evidente, quindi, che le due raccolte sono state date alle stampe a brevissima distanza l'una dall'altra e che – per ragioni che non è possibile stabilire – l'editore ha fatto slittare di qualche mese l'uscita del volume a cui era già stato assegnato il numero di *opus* 14.

Proseguendo nel considerare la sequenza delle edizioni secondo il computo fornito dal numero di *opus*, ci si imbatte poi in una duplice assenza. Dopo i *Concerti ecclesiastici a una, a due, a tre, et a quattro voci, con il basso continuo ... Libro secondo* op. 17 pubblicati nel 1607²⁵, la prima raccolta che si incontra cronologicamente è rappresentata dai *Salmi a quattro voci pari col basso per l'organo ... et ariosi con due Magnificat* op. 20, dati alle stampe nel 1608.²⁶

Non ha finora suscitato particolare attenzione il fatto che le *Sinfonie musicali* op. 18 siano state pubblicate solo nel 1610²⁷, subito dopo il *Terzo libro de concerti ecclesiastici* op. 24 (1609)²⁸ e prima dei *Salmi campagnoli* op. 25 e 26 (1612)²⁹. L'incoerenza nella numerazione dell'*opus* è passata sotto silenzio in considerazione forse di quanto si legge sul frontespizio – raccolta di sonate «novamente composte & date in luce» – e dell'apparente completezza di un volume accompagnato da una dedica importante, indirizzata dall'editore Vincenti all'arciduca Ferdinando d'Asburgo, datata 4 agosto 1610³⁰. In realtà, l'incoerenza sollevata dal numero di *opus* non è l'unico indizio per dubitare che quella stampata nel 1610 sia l'*editio princeps* della raccolta. Il fatto che sia stato l'editore – e non il compositore – a redigere la dedica, costituisce un altro significativo segnale in questo senso. Considerata l'assai altolocata lettera dedicatoria firmata da Vincenti, è ragionevole ritenere che l'editore non abbia continuato a vendere dopo il 1610 la precedente edizione, la cui

²² RISM V 1376.

²³ RISM V 1374.

²⁴ Cf. MOMPELLIO, *Viadana*, rispettivamente pp. 139 e 137.

²⁵ RISM V 1380.

²⁶ RISM V 1384.

²⁷ RISM V 1407.

²⁸ RISM V 1392.

²⁹ RISM V 1399.

³⁰ Cf. MOMPELLIO, *Viadana*, p. 159.

tiratura è comunque probabile fosse andata già in gran parte (se non completamente) esaurita³¹.

Ciò era già accaduto con le *Letanie che si cantano nella santa casa di Loreto ... a 3, a 4, a 5, a 6, a 7, a 8, e 12 voci* op. 14. La prima edizione era stata pubblicata per i tipi di Vincenti nei primi mesi del 1605, accompagnata da una lettera dedicatoria redatta da Viadana in data 3 dicembre 1604, indirizzata al nobiluomo Federico Rossi, marchese di San Secondo e conte di Berceto³². Questa dedica fu sostituita nella ristampata a cui Vincenti diede vita nell'estate del 1607, con una nuova lettera dedicatoria, redatta questa volta dall'editore, datata 1 luglio 1607 e indirizzata a Antoine de la Baume Saint-Amour, abate del monastero benedettino di Luxeuil³³. Dalla nuova dedica si apprende che la ristampa della raccolta è legata alla presenza a Venezia nel 1607 di Pierre de Binand, abate del monastero benedettino di Baume-les-Messieurs, nipote dell'abate di Luxeuil³⁴. Venuto a conoscenza del fatto che il celebre Giovanni Pierluigi da Palestrina aveva dedicato all'abate Antoine de la Baume Saint-Amour i propri *Offertoria totius anni ... quinque vocibus concinenda* (Roma, Francesco Coattino, 1593)³⁵, Vincenti aveva deciso di omaggiare a sua volta l'abate, dedicandogli la ristampa della raccolta di Viadana. Se l'operazione sia stata concordata con il compositore, non è dato di sapere: non è affatto improbabile, però, che sia stata il frutto di una scelta unilaterale compiuta dall'editore.

Alla luce del caso rappresentato dall'op. 14, è ragionevole ritenere che anche l'edizione delle *Sinfonie musicali* op. 18 pubblicata nel 1610 sia la ristampa di una precedente edizione oggi dispersa. La prima edizione delle *Sinfonie musicali* op. 18 di Viadana sarebbe stata stampata nella

³¹ Secondo CARL BECKER, *Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Fleischer, Leipzig 1855, col. 96 e FÉTIS, *Biographie universelle*, vol. 8, p. 338, la raccolta sarebbe stata ristampata ancora una volta nel 1617 (app. 1, n. 40). Si tratterebbe di un'edizione perduta. Considerato, però, che è attestata soltanto in repertori bibliografici ottocenteschi, la reale esistenza di questa edizione deve essere considerata dubbia.

³² RISM V 1376. Il testo della dedica è trascritto per esteso in Appendice 2 (Doc. 1).

³³ RISM V/VV 1377. Il testo della dedica è trascritto per esteso in Appendice 2 (Doc. 2). Creato abate del monastero di Luxeuil il 25 giugno 1601, Antoine de la Baume Saint-Amour prese possesso del monastero quattro anni più tardi, il 14 settembre 1605. Grande amante di musica, egli fece costruire un nuovo organo per la chiesa del monastero, installato nel 1607. Per un ritratto biografico si rinvia a GILLES CUGNIER, *Histoire du monastère de Luxeuil à travers ses abbés 590-1790*, 3 voll., Langres, Guéniot, 2004 (vol. 1) e 2005 (vol. 2); Editions Les Amis de Saint Colomban, Luxeuil-les-Bains 2005 (vol. 3): vol. 3, pp. 54-67 (n. 82), in particolare pp. 58-62.

³⁴ Il riferimento all'abate Pierre de Binand si evince dal testo della lettera dedicatoria di Vincenti, da cui si apprende che il benedettino francese si era recato nella bottega dell'editore veneziano per trattare «de molti libri di Musica». È probabile che la sua visita all'importante libreria musicale veneziana sia da mettere in relazione al rilancio dell'attività musicale presso il monastero di Luxeuil, promosso dall'abate de la Baume: cf. CUGNIER, *Histoire du monastère de Luxeuil*, vol. 3, pp. 68-71 (n. 83).

³⁵ RISM P 746.

seconda metà del 1607: poco dopo i *Concerti ecclesiastici. Libro secondo* op. 17³⁶, stampati nei primi mesi del 1607, e la primavera del 1608, quando sono pubblicati i *Salmi a quattro voci pari* op. 20³⁷. L'*editio princeps* delle *Sinfonie musicali* op. 18 sarebbe stata stampata a brevissima distanza da altre due raccolte di musica strumentale, allestite per i tipi di Ricciardo Amadino nel 1607: le *Ecclesiastiche Sinfonie dette Canzoni in aria francese, a quatro voci* op. 16 di Adriano Banchieri³⁸ e *Il primo libro delle sinfonie e gagliarde a tre, quatro, e a cinque voci* di Salomone Rossi³⁹.

Su chi fosse il possibile dedicatario della prima edizione delle *Sinfonie musicali* op. 18, si può solo speculare. Alla luce dei personaggi ai quali fra' Lodovico aveva dedicato le raccolte apparse a stampa in quegli anni, è possibile che il dedicatario fosse una figura legata all'ambiente francescano: proprio per questo, facilmente rimpiazzabile con il ben più altisonante nome di Ferdinando d'Austria (del quale sono ben noti gli interessi musicali, in particolare per la produzione veneziana) a cui si rivolge Giacomo Vincenti nella dedica che accompagna la ristampa della raccolta, firmata da Venezia il 4 agosto 1610. Il testo della lettera dedicatoria che accompagna la nuova edizione (stampata in una veste sontuosa fin dal frontespizio, sul quale campeggia lo stemma imperiale) rivela le evidenti finalità di politica editoriale, perseguite da Vincenti: «Supplio Vostra Altezza Serenissima di gradire col picciol dono la mia divota servitù, & accettarmi nel numero de' suoi affectionatissimi servitori», scrive infatti l'editore, auspicando di poter entrare nelle grazie del munifico patrono⁴⁰.

Oltre alla prima edizione dell'op. 18, perduta è anche l'op. 19. La sua pubblicazione va collocata tra la seconda metà del 1607 e i primi mesi del 1608⁴¹. Non si sa nulla riguardo a cosa contenesse la raccolta. Incrociando due diverse fonti bibliografiche, è possibile che si tratti di una dispersa raccolta di *Concerti sacri a 2 voci col basso continuo per l'organo*. Sulla base della *Biographie universelle des musiciens* di François-Joseph Fétis, una raccolta con questo titolo sarebbe stata pubblicata a Venezia nel 1608⁴². È interessante notare che, seppur con una diversa data di

³⁶ RISM V 1380. La dedica, redatta da fra' Daniele da Perugia, è datata I marzo 1607: cf. MOMPPELLIO, *Viadana*, p. 143.

³⁷ RISM V 1384. La dedica, redatta anche in questo caso da fra' Daniele da Perugia, è datata I aprile 1608: cf. MOMPPELLIO, *Viadana*, p. 145.

³⁸ RISM B 802.

³⁹ RISM R 2763.

⁴⁰ Il testo della dedica è trascritto per esteso in Appendice 2 (Doc. 3). Per una ricognizione ad ampio raggio sulle questioni che riguardano la dedica di edizioni musicali si rinvia a MARCO DI PASQUALE, *Per una fenomenologia della dedica dei libri musicali stampati in Italia nella prima età moderna*, in *Music Printing and Publishing in Early Modern Italy*, ed. by BRYANT and COLLARILE.

⁴¹ La finestra temporale è la medesima, già in precedenza individuata, in cui va collocata la prima edizione delle *Sinfonie musicali* op. 18.

⁴² FÉTIS, *Biographie universelle*, vol. 8, pp. 334-338: 337.

pubblicazione, il medesimo titolo figura nella *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica* di Giovanni Ottavio Pitoni: «li concerti sacri a 2 voci, [stampati] in Venezia per il Vincenti l'anno 1612»⁴³. Si tratterebbe anche in questo secondo caso di un'edizione perduta⁴⁴. È possibile che ci si trovi di fronte a due diverse edizioni dell'op. 19 (*l'editio princeps* e una ristampa), entrambe oggi disperse?

5. Scorrendo il catalogo delle opere di Viadana, è possibile individuare un altro caso problematico: quello relativo alla perduta op. 29. Anche per questa raccolta, l'unico elemento certo è dato dalla finestra temporale all'interno della quale essa sarebbe stata data alle stampe: un periodo circoscrivibile tra l'estate del 1612 e il 1614. La finestra è compatibile con la non identificabile edizione dei *Concerti sacri a 2 voci col basso continuo per l'organo*, che secondo Pitoni sarebbe stata pubblicata nel 1612: un'ipotesi che appare più probabile rispetto a quella evocata poco sopra, considerati anche i problemi di attendibilità che la *Biographie* di Fétis solleva.

Che si tratti o meno dei *Concerti sacri a 2 voci col basso continuo per l'organo*, la dispersa op. 29 fu stampata in un periodo delicato all'interno della produzione editoriale di fra' Lodovico. Nel 1612 avevano conosciuto la via delle stampe quattro sue nuove raccolte individuali. Tre di esse non furono stampate però da Giacomo Vincenti, con cui il compositore collaborava dal 1588. Le due edizioni di *Salmi campagnoli a quattro voci* op. 25 e op. 26 segnano l'avvio di una collaborazione di Viadana con l'intraprendente Bartolomeo Magni, che nell'agosto del 1611 aveva rilevato la storica tipografia veneziana dei Gardano (avendo sposato la legittima erede, Diamante, figlia adottiva di Angelo Gardano)⁴⁵. I due volumi contengono due distinte dediche, entrambe firmate dal francescano a Venezia il I maggio 1612⁴⁶. Reca invece la data del I giugno 1612 la

⁴³ Cf. GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di CESARINO RUINI (Studi e testi per la storia della musica, 6), Olschki, Firenze 1988, p. 213.

⁴⁴ Cf. CESARINO RUINI, *Edizioni musicali perdute e musicisti ignoti nella Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Musicologia humana. Studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale*, ed. by SIEGFRIED GMEINWIESER, DAVID HILEY AND JÖRG RIEDLBAUER (Historiae musicae cultores. Biblioteca, 74), Olschki, Firenze 1994 pp. 417-442: 440 (n. 128).

⁴⁵ Nello spoglio fornito dal RISM i due volumi recano un unico numero identificativo: V 1399. Bartolomeo Magni aveva assunto la guida della celebre officina editoriale dopo la morte di Angelo Gardano, occorsa il 6 agosto 1611, avendo sposato Diamante, figlia (adottata) dell'editore e legittima erede della stamperia: cf. RICHARD J. AGEE, *The Gardano Music Printings Firms, 1569-1611*, University of Rochester Press, Rochester 1998, pp. 83-87; RODOLFO BARONCINI, In «Merzeria». *L'officina Gardano e il contesto socio-antropologico delle contrade di San Salvador e San Zulian (Venezia 1570-1610)*, in *Music Printing and Publishing in Early Modern Italy*, ed. by BRYANT and COLLARILE.

⁴⁶ Cf. MOMPPELLIO, *Viadana*, pp. 159 e 161.

dedica dei *Falsi bordoni a quattro voci* op. 28, una raccolta che non fu pubblicata a Venezia, bensì a Roma – caso unico nel catalogo di Viadana – per i tipi di Giovanni Battista Robletti⁴⁷.

Nel 1612 Viadana pubblica poi una quarta raccolta individuale: i *Salmi a quattro chori* op. 27, una delle sue raccolte più celebri⁴⁸. In questo caso, è Giacomo Vincenti a stamparla. Il volume è corredato da un lungo avvertimento riguardo al *Modo di concertare i detti salmi a quattro chori*: un documento divenuto celebre per le informazioni di prassi esecutiva che trasmette, opera però forse della penna dell'editore, non nuovo a questo genere di avvisi al lettore, più che del compositore. Sorprendentemente, considerate le consuetudini editoriali dell'epoca e il certamente inconsueto impegno editoriale che l'allestimento dell'imponente raccolta richiese, essa non reca alcuna lettera dedicatoria. Se si considera che tra le dediche dell'op. 25 e 26 e quella dell'op. 28 trascorse soltanto un mese, la pubblicazione dell'edizione dei *Salmi a quattro chori* op. 27 va collocata nel maggio del 1612, in stretta concomitanza con la pubblicazione delle raccolte stampate da Magni e subito prima del probabile soggiorno a Roma di Viadana, tra la fine di maggio e giugno di quell'anno, per seguire il lavoro editoriale dell'op. 28.

È possibile che i quattro progetti abbiano un unico comun denominatore: il tentativo da parte di Viadana di interrompere la collaborazione con Giacomo Vincenti, un rapporto apparentemente in esclusiva, forse vincolato da un vero e proprio contratto tra l'importante editore veneziano e il noto compositore francescano. Così fosse, l'affidamento di materiali inediti a una diversa officina tipografica veneziana, come nel caso delle due raccolte stampate da Magni, avrebbe comportato la reazione di Vincenti a tutela dei propri diritti. Potrebbe essere questo il contesto che ha fatto da cornice alla pubblicazione dei *Salmi a quattro chori* op. 27: un'operazione editoriale impegnativa, affidata o forse addirittura pretesa da Vincenti a compensazione delle due raccolte individuali (anch'esse di salmi, anche se a quattro voci) che Viadana aveva pubblicato per i tipi di Bartolomeo Magni. Ciò potrebbe spiegare non soltanto la mancanza di una lettera dedicatoria, ma anche la decisione assunta da Viadana di recarsi a Roma per pubblicare i *Falsi bordoni a quattro voci* op. 28 nell'officina tipografica di Giovanni Battista Robletti: affidandoli a un editore operante fuori dai confini della Serenissima, egli avrebbe evitato di dover sottostare alla legislazione veneziana, particolarmente severa nella tutela dei diritti editoriali.

Sulle cause che avrebbero spinto Viadana a interrompere la collaborazione con Vincenti, si può soltanto speculare. È possibile, però, che un ruolo forse non indifferente abbia avuto la disinvoltura con cui l'editore veneziano gestì la produzione del francescano, allestendo ristampe di sue raccolte accompagnate da nuove dediche da lui firmate, forse senza

⁴⁷ RISM V/VV 1401.

⁴⁸ RISM V 1400.

nemmeno informare il compositore. A questo proposito, è interessante osservare il fatto che nel 1610 – anno in cui Vincenti ristampa le *Sinfonie musicali* op. 18 di Viadana dedicandole all'arciduca Ferdinando d'Asburgo – non escono nuove raccolte individuali del francescano⁴⁹. Lo stesso avviene nel 1611, anno in cui Vincenti pubblica soltanto la ristampa della *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia*⁵⁰. Si interrompe così un'impressionante sequenza, culminata nel 1609 con ben quattro nuovi titoli pubblicati nel medesimo anno⁵¹.

Nel 1614 Vincenti stampa «con privilegio» i *Cento concerti a una voce sola cioè 25. soprani, 25. alti, 25. tenori, e 25. bassi [...] Libro primo, opera XXX* di Viadana⁵². Anche in questo caso, la raccolta è pubblicata senza alcuna lettera dedicatoria. Nulla si conosce della perduta op. 29, pubblicata tra il 1612 e il 1614. Se fu stampata a Venezia, è possibile che sia stata data alle stampe da Vincenti. È Bartolomeo Magni, invece, a pubblicare nel 1619 i *Ventiquattro Credo a canto fermosopra i tuoni delli hinini, che Santa Chiesa usa cantare, col versetto, Et incarnatus est, in musica, a chi piace, con le quattro antiphone della Madonna in tuono feriale* del francescano⁵³. Pubblicata senza alcun numero di *opus*, questa raccolta, che conclude la straordinaria esperienza editoriale di fra' Lodovico Viadana dopo trent'anni di successi, fu realizzata con ogni probabilità dopo la morte di Giacomo Vincenti, avvenuta il 18 maggio 1619⁵⁴.

⁴⁹ Oltre all'op. 18, Giacomo Vincenti ristampa nel 1610 i *Falsi bordoni a cinque voci* (RISM V 1351), i *Cento concerti ecclesiastici* op. 12 (RISM V/VV 1366), i *Salmi a quattro voci pari* op. 20 (RISM V 1385) e le *Lamentationes Hieremiae prophetae* op. 22 (RISM V 1390). Soltanto la ristampa dell'op. 18 contiene una nuova lettera dedicatoria a firma dell'editore veneziano.

⁵⁰ RISM V 1340, anche in questo caso senza aggiungere alcuna nuova lettera dedicatoria.

⁵¹ Si tratta del *Completorium romanum quaternis vocibus* op. 21 (RISM V 1388), delle *Lamentationes Hieremiae prophetae* op. 22 (RISM V 1389), dei *Responsoria ad lamentationes Hieremiae prophetae* op. 23 (RISM V 1391) e del *Terzo libro de' concerti ecclesiastici a due, a tre, e a quattro voci* op. 24 (RISM V 1392). Il *Completorium romanum quaternis vocibus* op. 21 fu ristampato nel 1623: un riferimento a questa perduta edizione si legge nel *Catalogus librorum musicorum* del libraio olandese Jan Evertsen van Doorn, pubblicato nel 1639: cf. HENRI VANHULST, *The Catalogus Librorum Musicorum of Jan Evertsen van Doorn (Utrecht 1639)*, HES Publishers, Tuurdijk 1996, p. 72 (C3r, n. 12): «Ludovico Viadana compieta a quattro voci con il basso per organo in Venetia 1623». È probabilmente l'edizione citata nell'*Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella Stampa della Pigna*, pubblicato da Alessandro Vincenti nel 1621: cf. 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, cat. IX, 550.

⁵² RISM V 1402.

⁵³ RISM V/VV 1404.

⁵⁴ Giacomo Vincenti si spense nella sua abitazione in parrocchia san Salvador all'età di 65 anni, dopo 15 giorni di agonia dovuta a «idropisia»: Venezia, Archivio di Stato, Provveditori alla sanità, Necrologi, reg. 850 (1619), cc. nn., 18 maggio 1619.

Tabella 1 - Indice delle raccolte individuali di Viadana citate nel *Musicalisches Lexicon* di WALTHER (1732).

	Titoli citati	Identificazioni e note
1	1) Vespertina omnium solemnitate Psalmodia, cum duobus Magnificat & falsis Bordonis, cum 5 vocibus, an. 1610 [allerseits zu Frankfurth am Mayn in 4to gedruckt]	RISM V 1339
2	2) Salmi e Magnificat à 4 voci [id.]	RISM V 1386 o edizione non identificabile (App. 1, n. 38)
3	3) Opus musicum sacrorum Concentuum, qui & unica voce, nec non duabus, tribus, & quatuor vocibus variatis concinentur, una cum basso Cont. ad Organum applicato, an. 1612 [id.]	Edizione non identificabile (App. 1, n. 10)
4	4) Opera omnia sacrorum Concentuum 1. 2. 3. & 4. Vocum, cum Basso continuo & generali, Organo applicato, novaque inventione pro omni genere & sorte Cantorum & Organistarum accomodata. Adjuncta insuper in Basso generali hujus novae inventionis instructione, & succincta explicatione, Latine, Italice & Germanice, an. 1613. [id.]	RISM V 1396
5	(item an. 1620)	RISM V 1397
6	5) Concentuum Ecclesiasticorum ab I. 2. 3. & 4. vocibus, opus completum, cum solennitate omnium vespertinarum, an. 1615 [id.]	Edizione non identificabile (App. 1, n. 17)
7	Auf einem an. 1644 zu Venedig gedruckten Missen-Wercke wird er genennet: Ecclesiae Cathedralis Mantuae Musicae Praefectus	Edizione non identificabile (App. 1, n. 22)
8	[...] an. 1612 in Venedig gedruckten Cento Concerti Ecclesiastici abzunehmen.	RISM V 1367

6. A essere andate disperse non sono però soltanto le prime edizioni di alcune raccolte di Viadana. Mompellio aveva documentato la perdita della *quinta editio* della *Vespertina omnium solemnitate psalmodia*, prodotta tra il 1601 e il 1609, e quella di una ristampa del *Missarum cum quattuor vocibus [...] Liber primus*, apparsa tra il 1604 e il 1620. A esse va aggiunta un'altra ristampa pubblicata a Venezia nel 1644, con ogni probabilità da Alessandro Vincenti. A riferirlo è Johann Gottfried Walther nella voce dedicata a Viadana nel suo *Musicalisches Lexicon* (Leipzig 1732)⁵⁵. L'elenco di edizioni individuali del francescano fornito dal musicografo tedesco comprende altri sette titoli (Tabella 1)⁵⁶. Altre due edizioni stampate a Francoforte non trovano concordanza in raccolte oggi conservate: l'*Opus munificum sacrorum Concentuum*, pubblicata nel 1612, e il *Concentuum Ecclesiasticorum ab 1. 2. 3. & 4. vocibus, opus completum*, apparso nel 1615.

⁵⁵ JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Musicalisches Lexicon [...]*, Deer, Leipzig 1732, p. 633: «Auf einem an. 1644 zu Venedig gedruckten Missen-Werke wird er [Viadana] genennet: Ecclesiae Cathedralis Mantuae Musicae Praefectus, oder Capellmeister an der Dom-Kirche in Mantua».

⁵⁶ WALTHER, *Musicalisches Lexicon*, p. 633.

Di particolare interesse – anche per i risvolti sulla fortuna incontrata da Viadana Oltralpe – sono però una serie di ristampe perdute, identificabili grazie allo spoglio degli indici di vendita delle fiere librarie di Francoforte e di Lipsia, realizzato da Albert Göhler. Tra le quindici raccolte individuali di Viadana citate⁵⁷, almeno sei edizioni pubblicate a Francoforte non trovano concordanza nella produzione attualmente nota. Si tratta di una ristampa dei *Concerti ecclesiastici* op. 17, pubblicata nel 1610⁵⁸; di una nuova edizione dei primi tre libri dei *Concerti ecclesiastici* di Viadana, pubblicata nel 1612 con il titolo di *Opus musicum novum sacrorum concertum, qui & unica voce, nec non 2. 3. & 4. vocibus variatis concinentur*⁵⁹; di due ristampe degli *Opera omnia sacrorum concertuum*, pubblicate rispettivamente nel 1614 e nel 1615⁶⁰; di una ristampa dei *Cento concerti a voce sola* op. 30, apparsa nel 1616⁶¹; e, infine, di una raccolta intitolata *Opera musica*, stampata a Francoforte per i tipi di un altrimenti sconosciuto Theobald Schönwetter⁶².

7. Nella voce dedicata a Viadana, Walther dichiara di conoscere la *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Klingkunst* di Wolfgang Caspar Printz (Dresden 1690)⁶³ e un'edizione della *Bibliotheca classica* di Georg Draud. È di questa seconda fonte, di cui cita puntualmente le pagine, che egli si è servito per ricostruire la produzione editoriale del francescano⁶⁴. Vedere puntualmente dichiarate le fonti utilizzate è, però, un caso raro nei repertori storiografici dell'epoca. Cosa ciò comporti in termini di affidabilità e attendibilità dei dati bibliografici è una questione che deve essere considerata con attenzione. Per inquadrare alcuni problemi che la storiografia sette-ottocentesca solleva nella prospettiva della ricerca bibliografica, si consideri alcuni casi emblematici.

⁵⁷ ALBERT GÖHLER, *Verzeichnis der in Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, C. F. Kahnt Nachf., Leipzig 1902 (facsimile: Hilversum, Knuf, 1965), Teil 2, nn. 1587-1597: *Letanie che si cantano nella santa casa di Loreto e nelle chiese di Roma ogni sabbato, & feste della Madonna à 3. 4. 5. 6. 7. 8. & 12. Voci* (Venezia 1605, cf. RISM V 1376); e n. 1596: *Cento salmi a quattro voci* (Venezia 1608, cf. RISM V 1384).

⁵⁸ GÖHLER, *Verzeichnis*, Teil 2, n. 1589: *Cento concerti ecclesiastici a 1.2.3.4 voci liber secundus* (Frankfurt 1610).

⁵⁹ GÖHLER, *Verzeichnis*, Teil 2, n. 1591.

⁶⁰ GÖHLER, *Verzeichnis*, Teil 2, rispettivamente n. 1593: *Opera omnia sacrorum concertuum* (Frankfurt 1614); e n. 1592: *Opera omnia sacrorum concertuum* (Frankfurt 1615).

⁶¹ GÖHLER, *Verzeichnis*, Teil 2, n. 1595: *Centum sacri concertus, ab una voce sola* (Frankfurt 1616).

⁶² GÖHLER, *Verzeichnis*, Teil 2, n. 1594.

⁶³ PRINTZ ha dedicato il §11 del XII capitolo (pp. 132-133) a Viadana, «ein Italiener / die Monodien, Concerten, und den General-Bass erfunden [hat]».

⁶⁴ WALTHER, *Musicalisches Lexicon*, p. 633: «*Bibliothec. Class. p. 1622, 1643. 1636 [recte 1646]. 1649 und 1654*». Le pagine si riferiscono a: GEORG DRAUD, *Bibliotheca classica sive Catalogus Officinalis [...]*, s.n., Frankfurt 1625.

Tabella 2 - Indice delle raccolte individuali di Viadana citate nelle due edizioni del *Historisch-biographisches Lexikon* di Gerber (1790-1792 e 1812-1814).

	Titoli citati	Identificazioni e note
Edizioni citate nella voce 'Lodovico Viadana' del <i>Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler</i> , 2 voll., 1790-1792: vol. 2 (1792), col. 723		
1	[...] sein Completorium Romanum 8 vocibus decantandum, welches im Jahr 1606 zu Venedig in 4. gedruckt worden ist, schon als 16tes Werk angegeben wird.	RISM V 1379
2	[...] bis zum Jahr 1644, als dem Datum eines von Walthern [J.G. Walther, <i>Musicalisches Lexicon</i> , Leipzig 1732: v. Appendice 1, n. 22] angegebenen Missen=Werks [...]	Edizione non identificabile (App. 1, n. 22)
3	Martini in seiner <i>Stor.</i> [G.B. Martini, <i>Storia della musica</i> , tomo 1, Bologna 1757, p. 194] nennt noch dessen Falsi Bordoni a 4 et 8 Voci, Rom. 1612 in 4.	RISM V/VV 1401
Ulteriori edizioni citate nella voce 'Lodovico Viadana' del <i>Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler</i> , 4 voll., 1812-1814: vol. 4 (1814), coll. 441-442: 442		
4	4) Vespertina omnium solemnitatum Psalmodia, cum duobus Magnificat et falsis Bordonis, cum 5 vocibus. Frankfurt a. D. 1610. [In-] 4.	RISM V 1339
5	5) Salmi e Magnificat à 4 voci. Ebend. [Frankfurt] [In-] 4.	RISM V 1386 o edizione non identificabile (App. 1, n. 38)
6	6) Opus musicum sacrorum Concentuum, qui et unica voce, nec non duabus, tribus, et quatuor vocibus variatis concinentur, una cum Basso Continuo ad Organum applicato. Ebend. [Frankfurt] 1612. [In-] 4.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 10)
7	7) Opera omnia sacrorum Concentuum, 1, 2, 3 et 4 vocum, cum Basso continuo et generali, Organo applicato, novaque inventione pro omni genere et sorte Cantorum et Organistarum accomodata, Adjuncta insuper in Basso generali hujus novae inventonis instructione, Latine, Italice et Germanice. Ebend. [Frankfurt] 1613.	RISM V 1396
8	[ristampa] desgl. 1620 [In-] 4. Dies Werke enthält 146 Konzerte.	RISM V 1397
9	9) Concentuum Ecclesiasticorum ab 1, 2, 3 et 4 vocibus Opus completum, cum solennitate omnium vespertinarum. Ebend. [Frankfurt] 1615. [In-] 4.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 17)

Il primo riguarda l'*Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* di Ernst Ludwig Gerber. Nella voce dedicata a Viadana pubblicata nella prima edizione del suo lessico, apparsa in due volumi tra il 1790 e il 1792⁶⁵, nonostante Gerber sembri essere informato che la produzione editoriale di Viadana sia, in realtà, piuttosto vasta (p. 723: «Nach der Menge seiner zu Venedig und an andern Orten gedruckten Werke für

⁶⁵ La voce dedicata a Viadana si legge nel vol. 2 (1792), col. 723.

die Kirche [...]»), egli cita in maniera esplicita soltanto tre raccolte individuali del francescano (Tabella 2, nn. 1-3). Nel caso del *Completorium Romanum* (n. 1) Gerber non dichiara da dove egli ha ricavato il riferimento bibliografico. Lo fa per gli altri due titoli: il primo è tratto dal *Musicalisches Lexicon* di Walther (1732, p. 633), il secondo dalla *Storia della musica* di Giambattista Martini (Bologna 1757, tomo 1, p. 194). Al di là del numero estremamente ridotto di riferimenti, perché Gerber si sia limitato a registrare soltanto una delle otto edizioni citate da Walther, non è dato di sapere. Esse vengono integrate, però, con una sola eccezione, nella seconda edizione dell'*Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, pubblicata in quattro volumi tra il 1812 e il 1814⁶⁶.

La voce redatta da Gerber si sofferma soprattutto a considerare l'attendibilità di assegnare a Viadana il ruolo di inventore del basso continuo: una questione che segna l'immagine storiografica del compositore e sulla quale la storiografia da oltre un secolo, e per almeno tutto l'Ottocento, si interroga⁶⁷. Al Printz rinvia Pietro Lichtenthal nel presentare e discutere la figura di Viadana all'interno del suo *Dizionario e bibliografia della musica*, pubblicato a Milano nel 1826, in apertura della sezione intitolata *Del basso continuo o dell'accompagnamento sopra strumenti a più voci*⁶⁸. In questa prospettiva si muove anche Carl Georg August Vivegens von Winterfeld, che dedica a Viadana il capitolo *Ludovico Viadana, und die Erfindung des Generalbasses* nella sua monografia su Giovanni Gabrieli⁶⁹. Alla luce delle assai limitate conoscenze sulla reale produzione musicale del francescano, la discussione appare alquanto accademica e stantia.

La crescente consapevolezza della necessità di dotarsi di strumenti bibliografici in grado di fornire un quadro più preciso della produzione editoriale della prima epoca moderna, portata alla ribalta dai pionieristici lavori di Johann Nikolaus Forkel⁷⁰, è alla base della concezione dei *Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts* di Carl Ferdinand Becker,

⁶⁶ *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4 voll., 1812-1814. La voce dedicata a Viadana si legge nel vol. 4 (1814), coll. 441-442.

⁶⁷ In questo processo, un ruolo di primo piano ha avuto la peculiare fortuna che i *Cento concerti ecclesiastici* del compositore francescano hanno incontrato, e in particolare della prefazione che li accompagna, tradotta in latino e in tedesco nelle ristampe prodotte a Francoforte: a questo proposito, si rinvia a LUIGI COLLARILE, *Lodovico Viadana's preface to the Cento concerti ecclesiastici (1602-1613): Philological and Historiographical Notes*, in preparazione.

⁶⁸ PIETRO LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Antonio Fontana, Milano 1926, pp. 246-247.

⁶⁹ CARL GEORG AUGUST VIVEGENS VON WINTERFELD, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 3 voll., Schlesinger, Berlin 1834, pp. 59-65 (cap. IV).

⁷⁰ In questa prospettiva, Forkel concepì la *Allgemeine Literatur der Musik*, pubblicata a Lipsia nel 1792.

pubblicati a Lipsia nel 1847 e ristampati con ampliamenti e correzioni nel 1855. Si tratta del più esteso repertorio bibliografico, relativo alla produzione musicale a stampa del Cinque e Seicento, realizzato fino a quel momento. Nei *Tonwerke* di Becker figurano 28 edizioni individuali di Viadana (Tabella 3). Si tratta di un numero sensibilmente più alto rispetto ai precedenti repertori musicografici. Soltanto dodici titoli citati da Becker, però, trovano corrispondenza nella produzione oggi conservata: sei edizioni stampate a Venezia, quattro a Francoforte, una a Anversa e una a Roma. Gli altri sedici titoli citati sarebbero edizioni oggi non più conservate. È possibile che Becker abbia avuto accesso, anche solo indirettamente, a un numero così alto di edizioni oggi disperse? È una questione assai delicata, a cui non è semplice rispondere. Becker, infatti, non ha fornito alcun preciso riscontro all'imponente massa di dati bibliografici da lui pubblicati: i *Tonwerke* contengono riferimenti a oltre 5.600 edizioni di musica stampate prima del 1700⁷¹.

La mole dei materiali raccolti rappresenta senz'altro un primo elemento da considerare. Per la compilazione dei *Tonwerke*, Becker diede vita a una vasta raccolta di materiali, che raccolse in schede, di cui si servì poi per dare vita a liste bibliografiche ordinate in maniera tematica e, al loro interno, in ordine prima temporale e poi alfabetico. Considerato il metodo adoperato, pionieristico per l'epoca, è facile immaginare come la gestione della quantità di materiali di varia natura e assai eterogenea provenienza possa aver prodotto errori. Alcuni casi sintomatici sono identificabili tra le edizioni citate di Viadana. Becker ha erroneamente attribuito a fra' Lodovico Viadana una raccolta individuale di Giacomo Moro da Viadana, stampata a Anversa nel 1613 (App. 1, n. 34)⁷². Un altro possibile errore potrebbe essere la data di pubblicazione dei «Salmi e Magnificat a quattro voci. In Venetia, 1598» (App. 1, n. 26). L'indicazione potrebbe essere un erroneo rinvio ai *Salmi a quattro voci pari* op. 20, stampati a Venezia non però nel 1598, ma nel 1608 (RISM V 1384). Accanto a questi casi, va ricordato quello già in precedenza citato, che riguarda il riferimento a Giacomo Vincenti come editore di un'altrimenti sconosciuta raccolta di *Salmi a quattro cori concertati*, stampata a Venezia nel 1623 (App. 1, n. 38). Giacomo Vincenti morì nel 1619. Becker avrebbe confuso il nome di Giacomo con quello del figlio Alessandro, dal 1619 al 1667 responsabile dell'importante officina tipografica veneziana.

⁷¹ Cf. ANNEGRET ROSENMÜLLER, *Carl Ferdinand Becker (1804–1877). Studien zu Leben und Werk* (Musikstadt Leipzig. Studien und Dokumente, 4), von Beckel Verlag, Hamburg 2000, p. 96.

⁷² RISM M 3733.

Tabella 3 - Indice delle raccolte individuali di Viadana citate nei *Tonwerke* di Becker (1847 e 1855).

	Titoli citati	Identificazioni e note
1	(col. 15) <i>Missarum quatuor vocum, liber primus</i> , Anversa, Pierre Phalèse, 1625	RISM V 1348
2	(col. 19) Messe concertate per una, o due, ossia tre voci con il basso continuo per l'Organo. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1605. – In Quart.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 31)
3	(col. 21) <i>Missa pro Defunctis quinque vocum</i> . Venetiis, apud Vincenti. 1608. – In Quart.	Edizione non identificabile Cf. op. 15. RISM V 1374
4	(col. 53) <i>Opus musicum sacrorum Concentuum</i> , qui ex unica voce, nec non duabus, tribus, et quatuor vocibus variatis concenitur, una cum basso continuo ad organum applicato. Francoforti. 1612. – In Quart. Enth. 100 Gesänge.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 10)
5	(col. 53) <i>Concentuum ecclesiasticorum II. III et IV vocibus</i> , opus completum, cum solemnitati omnium vespertinarum. Francofurti. 1615. – In Quart.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 17)
6	(col. 53) <i>Centum sacri concentus ab una voce sola [...]</i> , Francoforte, W. Richter su commissione di Nikolaus Stein, 1615	RISM V 1403
7	(col. 53) <i>Opera omnia sacrorum concentuum [...]</i> , Francoforte, 1620	RISM V 1394
8	(col. 59) <i>Il primo libro de Salmi a cinque voci</i> , Venezia, 1597	RISM V 1336
9	(col. 60) <i>Salmi e Magnificat a quattro voci</i> . In Venetia, 1598. – In Quart.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 27)
10	(col. 60) <i>Il secondo libro de Salmi a cinque voci</i> . In Venetia, 1601. – In Quart.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 28)
11	(col. 61) <i>Salmi e Magnificat a quattro voci</i> , Venezia, 1612	RISM V 1399
12	(col. 66) <i>Salmi a quattro Cori concertati</i> . In Venetia, appresso Giacomo Vincenti. 1623. – In Quart.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 43)
13	(col. 69) <i>Psalmi Vespertini octo vocibus concin</i> . Venetiis, apud Vincenti. 1602. – In Quart.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 29)
14	(col. 70) <i>Psalmi Vespertini octo vocibus concin</i> . Venetiis. 1644. – In Quart.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 44)
15	(col. 88) <i>Vesper et Magnificat a quattro e cinque voci</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1609	Edizione non identificabile (App. 1, n. 36)
16	(col. 88) <i>Vespertina omnium solemnitatum psalmodia [...]</i> , Francoforte, 1610	RISM V 1339
17	(col. 89) <i>Cento Concerti ecclesiastici [...]</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1602	RISM V 1360
18	(col. 89) <i>Concerti sacri [...]</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1608	RISM V 1365
19	(col. 90) <i>Opera omnia Sacrorum concentuum [...]</i> , Francoforte, Nikolaus Stein, 1613	RISM V 1396
20	(col. 90) <i>Concerti Ecclesiastici a quattro voci</i> . In Anversa. 1613.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 39)

segue

	Titoli citati	Identificazioni e note
21	(col. 91) Concerti Ecclesiastici a due, tre e quattro voci, libro terzo. In Venetia, appresso Giac. Vincenti. 1619. – In Quart.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 42)
22	(col. 96) Sinfonie musicali a otto voci. In Venetia, appresso Giac. Vincenti. 1617.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 41)
23	(col. 98) <i>Falsi bordoni a cinque voci [...]</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1596	RISM V 1349
24	(col. 98) <i>Falsi bordoni a quattro e otto voci [...]</i> , Roma, 1612	RISM V 1401
25	(col. 115) <i>Completorium romanum octo vocibus decantandum, liber secundus</i> . Venetiis, apud Giac. Vincentium. 1608. – In Quart.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 32)
26	(col. 116) <i>Officium Defunctorum quatuor vocibus concinend.</i> Venetiis, apud G. Vincenti. 1614. – In Quart.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 40)
27	Madrigali a quattro voci, libro primo. In Venetia. 1591. – In Quart.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 23)
28	Madrigali a sei voci. In Venetia. 1593. – In Quart.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 24)

Gli indici bibliografici di Becker devono molto alla *Biographie universelle des musiciens* di François-Joseph Fétis, la cui prima edizione fu stampata in otto volumi tra il 1835 e il 1844; ad essa seguì una seconda edizione, corretta e ampliata, pubblicata tra il 1860 e il 1868, con due supplementi apparsi nel 1878 e nel 1880. Il caso che riguarda Viadana è sintomatico dei mutui scambi (apparentemente, senza alcuna verifica) che caratterizzavano la lessicografia musicale dell'epoca. Nella prima edizione della voce dedicata al compositore francescano, Fétis cita 29 raccolte individuali: 18 non sono identificabili tra quelle oggi note⁷³. Nella seconda edizione, i titoli citati diventano 35, grazie ad alcune integrazioni fatte con ogni probabilità sulla base di *Tonwerke* di Becker: 20 sono privi di concordanze (Tabella 4)⁷⁴.

L'attendibilità di queste liste bibliografiche rappresenta un problema tanto delicato, quanto ancora assai poco indagato. Prova ne è la fortuna storiografica che molte edizioni citate, anche in mancanza di qualsiasi verifica, hanno conosciuto: con il risultato di aver prodotto in alcuni casi veri e propri 'fantasmi bibliografici', divenuti spesso parte essenziale dell'immagine storiografica di un compositore⁷⁵. Per quanto riguarda Viadana, problematiche sono, ad esempio, le due presunte disperse raccolte di madrigali (Tabella 4, nn. 1 e 2): compatibili con la sicura perdita di alcune raccolte stampate prima del 1597, la loro esistenza (e quindi la loro perdita) è ritenuta possibile, nonostante l'assenza di oggettivi riscon-

⁷³ FÉTIS, *Biographie universelle*, vol. 8 (1844), pp. 446-450.

⁷⁴ FÉTIS, *Biographie universelle*, vol. 8 (1867), pp. 334-338.

⁷⁵ COLLARILE, *Giovanni Gabrieli and Andrea's Musical Legacy*, pp. 72-74.

tri alla notizia fornita da Fétis e ripresa da Becker, alla luce della consuetudine editoriale dell'epoca, secondo cui un compositore si presentava spesso dando alle stampe una propria raccolta di madrigali.

La qualità delle informazioni bibliografiche fornite da Fétis appare problematica anche per la presenza di errori, frutto di sviste e refusi, ma talvolta anche di travisamenti e manipolazioni di varia natura. Alla prima categoria appartiene il caso che riguarda *Il secondo libro de' Salmi a 5 voci*. Stando alla prima edizione della *Biographie universelle*, il volume sarebbe stato stampato a Francoforte nel 1501 (Tabella 4, n. 10). Nella seconda edizione, la data è stata corretta in 1601, meno improbabile della precedente, ma comunque problematica: l'edizione, infatti, non solo non trova alcuna concordanza in edizioni oggi conservate, ma appare assai precoce per un'edizione stampata a Francoforte. Forte è il sospetto che il rinvio contenga altri errori. Un problema simile riguarda *Il primo libro de' salmi a 5. voci*. Secondo entrambe le edizioni della *Biographie universelle*, la raccolta sarebbe stata stampata a Venezia nel 1797. A quale edizione si riferisca Fétis, non è possibile stabilirlo. Alla luce di questi casi è possibile chiedersi quali e quante altre notizie possano contenere errori simili, anche se meno evidenti. Una data di pubblicazione sospetta è, ad esempio, quella che Fétis riferisce a proposito di una sconosciuta terza edizione dei *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, tre e quattro voci con il basso continuo per sonar nell'organo*, che sarebbe stata stampata a Venezia da Giacomo Vincenti nel 1609 (Tabella 4, n. 16). È possibile che Fétis abbia confuso la terza ristampa della raccolta citata, pubblicata però nel 1604 (RISM V 1362), con la terza impressione dei *Concerti ecclesiastici [...] libro secondo [...] op. 17*, questa sì stampata a Venezia da Vincenti nel 1609 (RISM V 1382).

Alla categoria dei travisamenti appartiene invece il caso degli *Opera omnia sacrorum concentuum 1, 2, 3 et 4 vocum, cum basso continuo et generali organo applicato*. Secondo Fétis, «L'édition de 1613, citée par Gerber, est supposée: c'est celle de 1612 qu'on a confondue avec la dernière, d'après le catalogue de Draudius» (Tabella 4, n. 20). In realtà, l'edizione citata in Gerber (cf. Tabella 2, n. 7) esiste: essa fu stampata a Francoforte nel 1613 (RISM V 1396). Fétis, che evidentemente non conosce questa edizione, presume di correggere l'invece corretta indicazione fornita da Gerber, rinviano a una sconosciuta edizione pubblicata nel 1612, citata sulla base della *Bibliotheca classica* di Georg Draud.

L'attendibilità di una fonte bibliografica è in diretta relazione alla qualità del rapporto con l'oggetto bibliografico descritto. Sebbene è probabile che storiografi dell'età moderna, come Fétis e Becker, abbiano avuto accesso a edizioni oggi irrimediabilmente perdute, un numero potenzialmente assai alto di informazioni bibliografiche riferite nei loro repertori deve essere considerato con estrema prudenza, in quanto può contenere informazioni in parte o in toto errate, ripetute spesso senza alcuna verifica da un repertorio all'altro, tacendo quasi sempre la fonte da cui esse sono state prese.

Tabella 4 - Indice delle raccolte individuali di Viadana citate nella *Biographie universelle* di Fétis (1844, 1867).

Nota:

L'ordine segue la sequenza offerta dalla II edizione (1867). Le edizioni assenti nella I edizione (1844) sono indicate con un asterisco (*).

	Titoli citati	Identificazioni e note
1	1) <i>Madrigali a quattro voci, lib. 1</i> . In Venezia, 1591. in-4°.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 23)
2	2) <i>Madrigali a 6 voci, op. 5. Ivi</i> [Venezia] 1593, in-4°.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 24)
3*	3) <i>Canzonette a tre voci da Lodovico Viadana, maestro di cappella nel Duomo di Mantova, libro primo</i> . In Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1594.	RISM V 1406
4*	4) <i>Il primo libro de' salmi a 5. voci. Ivi</i> [Venezia], 1797 [sic], in-4°.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 26)
5*	5) <i>Messe a quattro voci, libro primo. Ivi</i> [Venezia], 1596, in-4°.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 25)
6	6) <i>Vespert. omnium solemnitatum Psalmodia quinque vocibus</i> . In Venetia, per Vincenti, 1597. C'est la quatrième édition;	RISM V 1336
7	la septième [édition] a paru dans la même ville [Venezia], en 1611.	RISM V 1340
8	7) <i>Salmi e magnificat a quattro voci. Ivi</i> [Venezia], 1598, in-4°.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 27)
9	Il y a une autre édition de ce recueil publié à Francfort, en 1612, in-4°	Edizione non identificabile (App. 1, n. 38)
10	8) <i>Il secondo libro de' Salmi a 5 voci. Ivi</i> [Venezia], 1601, in-4°.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 28)
11	9) <i>Psalmi vespertini 8 vocibus conin</i> . Venetiis apud Vincentium, 1602, in-4°	Edizione non identificabile (App. 1, n. 29)
12	J'ignore en quelle année la deuxième édition de ce recueil a paru	Edizione non identificabile (App. 1, n. 30)
13	la troisième a été publiée à Venise, en 1644, in-4°.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 44)
14	10) <i>Cento concerti ecclesiastici a una, a due, tre e quattro voci con il basso continuo per sonar nell'organo. Nova invenzione comoda per ogni sorte di cantori e per gli organisti</i> . In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1602	Op. 12. RISM V 1360
15	et 1603, in-4°.	RISM V 1361
16	La troisième édition de ce recueil a été publiée par le même imprimeur en 1609.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 35)
17*	Une quatrième édition a paru à Venise, chez Vincenti, en 1611, in-4°. Un exemplaire de cette édition se trouve à la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 37)
18	Il y a aussi une édition intitulée : <i>Opus musicum sacrorum concertuum, qui ex unica voce, nec non duabus, tribus et quatuor vocibus variatis concinentur, una cum basso continuo ad organum applicato</i> . Francfort, 1612, in-4°.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 10)

segue

	Titoli citati	Identificazioni e note
19	Enfin une édition complète de tous les motets et concerts ecclésiastiques de Viadana, au nombre de cent quarante-six, a été publiée avec l'instruction pour les chantres et organistes, en italien, latin et allemand, avec le titre suivant: <i>Opera omnia sacrorum concentuum 1, 2, 3 et 4 vocum, cum basso continuo et generali organo applicato, novaque inventione pro omnigenere et sorte cantorum et organistarum accomodato. Adjuncta insuper in basso generali hujus novae inventionis instructione, latine, italice et germanice.</i> Francfort, 1620, in-4°.	RISM V/VV 1397
20	L'édition de 1613, citée par Gerber, est supposée: c'est celle de 1612 qu'on a confondue avec la dernière, d'après le catalogue de Draudius.	In realtà, l'edizione citata in Gerber, <i>Lexikon</i> (Tabella 2, n. 7) esiste (RISM V 1396). Fétis evidentemente la non conosce e rinvia invece a una sconosciuta edizione pubblicata nel 1612, da lui citata al n. 18.
21	11) <i>Officium ac Missae defunctorum quinque vocum</i> , op. 15. in Venetia, app. Vincenti, 1604.	RISM V 1374
22*	12) <i>Responsori et lamentazioni per la settimana santa a 4 voci</i> , op. 23. Ivi [Venezia], 1609, in-4°.	RISM V 1391
23	13) <i>Il terzo libro de concerti ecclesiastici a due, a tre et a quattro voci con il basso per sonare nel organo da Lodovico Viadana, maestro di capella nella catedrale di Concordia ; nuovamente ristampati, et corretti</i> , op. 24. Ivi [Venezia], 1611, in-4°.	RISM V 1393
24	14) <i>Messe concertate per una, o due, ossia tre voci con il basso continuo per l'organo.</i> In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1605, in-4°.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 31) Cf. RISM V 1360
25	La messe dominicale pout ténor seul et orgue, dont le thème est pris dans le plain-chant de cette messe, a été extraite de ce recueil et publiée dans la <i>Corolla musica</i> de Donfrid, à Strasbourg, en 1628.	RISM B/I 1628/2
26	15) <i>Concerti sacri a 2 voci col basso continuo per l'organo.</i> Ivi [Venezia], 1608, in-4°.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 33)
	Les morceaux qui se trouvent dans cette collection ont été réimprimés dans l'édition publiée à Francfort, en 1620.	Cf. n. 19
27	16) <i>Falsi bordoni a quattro e otto voci, premesse le regole per il basso per l'organo.</i> Rome, 1612.	Op. 28. RISM V 1401
28	17) <i>Completorium romanum 8 vocibus decantandum</i> , lib. 2, op. 16. Venise, Vincenti, 1608, in-4°.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 32)
29	18) <i>Vesperi et Magnificat a quattro e cinque voci.</i> Ivi [Venezia], 1609.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 36)
30	Je crois que les recueils précédents ont fourni les éléments de la collection publiée ensuite sous ce titre: <i>Vespertina omnium solemnitarum psalmodia, cum duobus Magnificat et falsis bordonis, cum 5 vocibus.</i> Francfort-sur-le-Mein, 1610, in-4°.	RISM V 1339
31	Une partie de cette collection a été ensuite reproduite avec les motets à deux, trois et quatres voix dans un autre recueil intitulé : <i>Concentuum ecclesiasticorum 2, 3 et 4 vocibus, opus completum, cum solemnitati omnium vespertinarum.</i> Ivi [Francoforte], 1615, in-4°.	Edizione non identificabile (App. 1, n. 17)

	Titoli citati	Identificazioni e note
32	19) <i>Salmi a quattro cori, op. 27; in Venetia, app. Vincenti, 1512. [sic]</i>	RISM V 1400. La data corretta di pubblicazione è 1612.
33*	20) <i>Litanie che si cantano nella Santa casa a 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 12 voci ; 3° impressione; ivi [Venezia], 1613, in-4°.</i>	RISM 1378
34	21) <i>Officium defunctorum quatuor vocibus concin., Venise, Vincenti, 1614, in-4°.</i>	Edizione non identificabile (App. 1, n. 40)
35	22) <i>Sinfonie musicali a otto voci, op. 18, ivi [Venezia], 1617, in-4°. C'est une réimpression.</i>	Edizione non identificabile (App. 1, n. 41)

8. A conclusione di questa ricognizione sulla produzione editoriale perduta (o presunta tale) di fra' Lodovico Viadana, è forse opportuno chiedersi fino a che punto le prospettive qui delineate possano essere considerate emblematiche per affrontare la delicata questione della dispersione a cui la produzione editoriale musicale della prima età moderna è andata incontro. Fino a che punto la quantità di edizioni perdute identificate può essere considerata sintomatica di un fenomeno che riguarderebbe la produzione musicale di compositori anche meno noti di fra' Lodovico Viadana, che possono non aver conosciuto non solo la fortuna editoriale incontrata dal francescano, ma nemmeno l'impatto storiografico che l'immagine di presunto inventore del basso continuo gli ha garantito? L'emblematicità del caso non risiede nel fatto di fornire una situazione generalizzabile, ma al contrario nel sollevare una serie di questioni non sempre facilmente identificabili, che spesso è assai difficile poter osservare insieme. Il caso di Viadana dimostra che anche un'ampia e fortunata produzione editoriale può essere andata incontro a perdite sensibili, le quali – nonostante la notorietà dell'autore e l'ampia diffusione che la sua produzione editoriale ha conosciuto – possono risultare assai difficili da ricostruire in dettaglio. La notorietà del compositore può aver favorito, invece, fenomeni di distorsione storiografica anche di notevole portata. Osservando nel loro insieme i repertori lessicografici sette-ottocenteschi qui presi in considerazione, non è di per sé l'alto numero di presunte edizioni perdute che deve sorprendere, ma il rapporto tra questo dato e il numero, in alcuni casi sensibilmente inferiore, di riferimenti a edizioni di cui è possibile accertare l'esistenza grazie a precisi riscontri nella produzione editoriale nota: un dato particolarmente sensibile se considerato alla luce della vasta produzione editoriale, ancora oggi conservata, di fra' Lodovico Viadana.

APPENDICE 1

Nota:

Le informazioni ricostruite per via ipotetica nel campo 'Luogo, Editore, Data di stampa' sono indicate in corsivo.

Possibili edizioni perdute.

	Titolo (ricostruito)	Luogo, Editore, Data di stampa	Riferimenti e note
1	Missa defunctorum tribus vocibus [1a edizione]	<i>Venezia, Ricciardo Amadino, 1588-1593</i>	Cf. RISM V 1355 (Amadino, 1598)
2	Completorium romanum [1a edizione]	<i>Venezia, Ricciardo Amadino, 1594-1596</i>	Cf. RISM V 1352 (Amadino, 1597, senza dedica)
3	Altre due edizioni perdute prima dell'op. 10 (1597)	<i>Venezia, Ricciardo Amadino?, 1588-1597</i>	Cf. RISM V 1353 (op. 10, 1597)
4	Vespertina omnium solemnitarum psalmodia [5a edizione]	<i>Venezia, Giacomo Vincenti, 1601-1609</i>	Cf. RISM V 1337 («quarta aeditio», 1601) and V 1338 («sexta editio», 1609)
5	Sinfonie musicali op. 18 [1a edizione]	<i>Venezia, Giacomo Vincenti, 1607-1608</i>	Cf. RISM V 1380 = 1607/9 (op. 17, 1607) e V 1384 (op. 20, 1608)
6	Op. 19	<i>Venezia, Giacomo Vincenti, 1607-1608</i>	Cf. RISM V 1380 = 1607/9 (op. 17, 1607) e V 1384 (op. 20, 1608)
7	Concertuum ecclesiasticorum 1. 2. 3. 4. vocibus	Frankfurt, Nikolaus Stein, 1610	Cat. Willer 1610 (Göhler 2: 1589): «[Centum] Concertuum eccl. 1. 2. 3. 4. voc. Aut. L. V. Italo etc. 4. Francof. 1610»
8	Opus completum, cum solennitate omnium vespertinarum	Frankfurt, Nikolaus Stein, 1611	Bolduaniana p. 204 (Krummel 1972, n. 466): «[Ludovici Viadani] Opus completum, cum solennitate omnium vespertinarum. ivi [Francoforte] 1911. [recte 1611] 4.». Cf. n. 17
9	Concerti sacri a 2 voci	Venezia, Giacomo Vincenti, 1612	Pitoni (Ruini, <i>Edizioni musicali perdute</i> , n. 128): «Li concerti sacri a 2 voci. Venezia, Giacomo Vincenti, 1612.». Cf. n. 33
10	Opus musicum nouum sacrorum concentuum, qui & vnica voce, nec non suabus, tribus & quatuor vocibus variatis concinentur, vna cum Basso continuo ad organum applicato	Frankfurt, Nikolaus Stein, 1612	Draud, <i>Bibliotheca classica</i> , 1625, p. 1646 (cf. Göhler 2: 1591): «Ludou. VIADANAE Opus musicum nouum sacrorum concentuum, qui & vnica voce, nec non suabus, tribus & quatuor vocibus variatis concinentur, vna cum Basso continuo ad organum applicato, Franc. ap. Stein. 1612». Walther, <i>Musicalisches Lexicon</i> , p. 633: «Opus musicum sacrorum Concentuum, qui & unica voce, nec non duabus, tribus, & quatuor vocibus variatis concontentur, una cum basso Cont. ad Organum applicato, an. 1612 [allerseits zu Frankfurth am

	Titolo (ricostruito)	Luogo, Editore, Data di stampa	Riferimenti e note
			Mayn in 4to gedruckt]». Gerber, <i>Lexikon</i> (1814), p. 442: «Opus musicum sacrorum Concentuum, qui et unica voce, nec non duabus, tribus, et quatuor vocibus variatis concinentur, una cum Basso Continuo ad Organum applicato. Ebend. [Frankfurt] 1612. [In-] 4.». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «Opus musicum sacrorum concentuum, qui ex unica voce, nec non duabus, tribus et quatuor vocibus variatis concinentur, una cum basso continuo ad organum applicato. Francfort, 1612, in-4 ^o .»
11	Op. 29	Venezia?, Giacomo Vincenti?, 1612-1614	Cf. RISM V 1401 (op. 28, 1612) and V 1402 (op. 30, 1614)
12	Missarum cum quatuor vocibus [...] Liber primus [5a edizione]	Venezia, Giacomo Vincenti, 1612-1619	Cf. RISM V 1346 (1612) and V 1347 ('octava editio', 1620)
13	Missarum cum quatuor vocibus [...] Liber primus [6a edizione]	Venezia, Giacomo Vincenti, 1612-1619	Cf. RISM V 1346 (1612) and V 1347 ('octava editio', 1620)
14	Missarum cum quatuor vocibus [...] Liber primus [7a edizione]	Venezia, Giacomo Vincenti, 1612-1619	Cf. RISM V 1346 (1612) and V 1347 ('octava editio', 1620)
15	Opera omnia sacrorum concertuum I. II. III. & IV. vocum, cum basso continuo et generali organo adplicato; novaque inventione pro omni genere & sorte cantorum & organistarum accomodata ... adiuncta insuper in basso generali huius novae inventionis instructione & succincta explicatione latine, italice, & germanice.	Frankfurt, Nikolaus Stein, 1614	Willer 1614 (Göhler 2: 1592); Katholischer Kat. 1614 (Göhler 2: 1593): «Opera omnia sacror. conc. 1. 2. 3. & 4. Voc. cum B.c. & g. Org. appl. novaque inventione pro omni genere & sorte Cantorum & Organistarum accomodata. Adiuncta insuper in B.g. huius novae inventionis instructione & succincta explicatione Latine, Italice & Germanice. 4. Francof. Ap. Nic. Stein. 1614.» Probabile ristampa perduta di RISM V 1396 (Frankfurt 1613)
16	Opera omnia sacrorum concertuum 1. 2. 3. & 4. voc. iam in unum corpus convenienter collecta	Frankfurt, Nikolaus Stein, 1615	Lutz 1615 (Göhler 2: 1592): «Opera omnia sacrorum concertuum 1. 2. 3. & 4. Voc. iam in unum corpus convenienter collecta. 4. Francof.». Cf. RISM V 1396 e n. 17
17	Concentuum Ecclesiasticorum ab 1. 2. 3. & 4. vocibus, opus completum, cum solennitate omnium vespertinarum	Frankfurt, Nikolaus Stein, 1615	Draud, <i>Bibliotheca classica</i> , 1625, p. 1622: «Concentuum Ecclesiasticorum Ludou. VIADANAE Itali, ab. 1.2.3, & 4 ocibus, opus completum, cum solennitate omnium vespertinarum, Francofurti apud Steinium, 1615 in 4.». Walther, <i>Musicalisches</i>

	Titolo (ricostruito)	Luogo, Editore, Data di stampa	Riferimenti e note
			<i>Lexicon</i> , p. 633: «Concentuum Ecclesiasticorum ab I. 2. 3. & 4. vocibus, opus completum, cum solennitate omnium vespertinarum, an. 1615 [allerseits zu Frankfurth am Mayn in 4to gedruckt]». Gerber, <i>Lexikon</i> (1814), p. 442: «Concentuum Ecclesiasticorum ab 1, 2, 3 et 4 vocibus Opus completum, cum solennitate omnium vespertinarum. Ebend. [Frankfurt] 1615. [In-] 4.». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 338: «Concentuum ecclesiasticorum 2, 3 et 4 vocibus, opus completum, cum solemnitati omnium vespertinarum. Ivi [Francfort-sur-le-Mein], 1615, in-4°». Cf. nn. 8 e 16
18	Centum sacri concentus, ab una voce sola, nempe XXV Cantus, XXV Altii, XXV Tenores, XXV Bassi	Frankfurt, <i>Nikolaus Stein</i> , 1616	Willer 1616 (Göhler 2: 1595): «Centum sacri concentus, ab una voce sola, nempe XXV Cantus, XXV Altii, XXV Tenores, XXV Bassi 4. Francof. 1616.»
19	Salmi a quattro voci	Venezia, <i>Alessandro Vincenti</i> , 1619-1621	Vincenti 1621 (Mischiati 1984, VII-419): «[Vespri] intieri a 4. Si stampa novi»
20	Compieta a quattro voci con il basso per organo [op. 21]	Venezia, <i>Alessandro Vincenti</i> , 1623	Van Doorn 1639 (Vanhulst 1996, C3r/12): «Ludovico Viadana compieta a quattro voci con il basso per organo in Venetia 1623.». Vincenti 1649 (Mischiati 1984, IX-550): «[Compieta] Lodovico Viadana a 4.». Vincenti 1658 (Mischiati 1984, IXbis-612): «[Compieta] Lodovico Viadana a 4.». Vincenti 1662 (Mischiati 1984, IX-713): «[Compieta] Lodovico Viadana a 4.». Cf. Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 70: «Viadana, L. Psalmi Vespertini octo vocibus conc. Venetiis, 1644. – In Quart.»
21	Opera musica	Frankfurt, Theob. Schönwetter, 1630	Frankfurt 1630 (Göhler 2: 1594): «Ludovici Viadanae Opera musica. Francof., ap. Theob. Schönwetter.»
22	Missarum cum quatuor vocibus [...] Liber primus [9a edizione?]	Venezia, <i>Alessandro Vincenti</i> , 1644	Walther, <i>Musicalisches Lexicon</i> , p. 633: «Auf einem an. 1644 zu Venedig gedruckten Missen-Wercke wird er genennet: Ecclesiae Cathedralis Mantuae Musicae Praefectus». Gerber, <i>Lexikon</i> (1792), col. 723: «bis zum Jahr 1644, als dem Datum eines von Walthern angegebenen Missen=Werks». Vincenti 1649 (Mischiati 1984, IX-435): «[Messe a più voci con il Basso per sonare] Viadana a 4. Ristampati.». Vincenti 1658 (Id., IXbis-473): «[Id. 1649]». Vincenti 1662 (Id., X-570): «[Id. 1649]». Franzini 1676 (Id., XII-361): «Messe a 4 voci con l'organo.» Cf. RISM V 1347 ('octava editio', 1620)

Altre edizioni dubbie o con indicazioni erronee.

	Titolo (ricostruito)	Luogo, Editore, Data di stampa	Riferimenti e note
23	Madrigali a quattro voci. Libro primo	Venezia, <i>Ricciardo Amadino?</i> , 1591	Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 206: «Madrigali a quattro voci, libro primo. In Venetiis. 1591. – In Quart.». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «Madrigali a quattro voci, lib. 1. In Venezia, 1591. in-4°.» Cf. n. 3
24	Madrigali a sei voci. Libro primo	Venezia, <i>Ricciardo Amadino?</i> , 1593	Becker <i>Tonwerke</i> , col. 206: «Madrigali a sei voci. In Venetia. 1593. – In Quart.». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «Madrigali a 6 voci, op. 5. <i>Ivi</i> [Venezia] 1593, in-4°.» Cf. n. 3
25	Messe a quattro voci, libro primo	Venezia, Ricciardo Amadino, 1596	Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «Messe a quattro voci, libro primo. <i>Ivi</i> [Venezia], 1596, in-4°.» Probabilmente RISM V 1341, il cui titolo è però in latino: <i>Missarum cum quattuor vocibus [...] liber primus</i>
26	Il primo libro de' salmi a cinque voci	Venezia, Ricciardo Amadino, 1597	Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «Il primo libro de' salmi a 5. voci. <i>Ivi</i> [Venezia, Ricciardo Amadino], 1797 [sic], in-4°.» Potrebbe trattarsi della ristampa, pubblicata nel 1597, della <i>Vespertina omnium solemnitatum psalmodia [...] cum quinque vocibus</i> (RISM V 1336). La raccolta fu stampata però da Giacomo Vincenti
27	Salmi e Magnificat a quattro voci	Venezia, 1598	Becker <i>Tonwerke</i> , col. 60: «Salmi e Magnificat a quattro voci. In Venetia, 1598. – In Quart.». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «Salmi e magnificat a quattro voci. <i>Ivi</i> [Venezia], 1598, in-4°.» Cf. RISM V 1384 (op. 20, Venezia 1608)
28	Il secondo libro de Salmi a cinque voci	Venezia, 1601	Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 60: «Il secondo libro de Salmi a cinque voci. In Venetia. 1601. – In Quart.». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «Il secondo libro de' Salmi a 5 voci. <i>Ivi</i> [Venezia], 1601, in-4°.» Cf. RISM V 1368 (Venezia 1604). Il titolo originale è però in latino: <i>Psalmi [...] cum duobus Magnificat [...] cum quinque vocibus liber secundus</i> op. XIII
29	Psalmi vespertini octo vocibus concinendi	Venezia, Giacomo Vincenti, 1602	Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 69: «Psalmi Vespertini octo vocibus concin. Venetiis, apud Vincenti. 1602. – In Quart.». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «Psalmi vespertini 8 vocibus conin. Venetiis apud Vincentium, 1602, in-4°.»

segue

	Titolo (ricostruito)	Luogo, Editore, Data di stampa	Riferimenti e note
30	Psalmi vespertini octo vocibus concinendi [2a edizione]	Venezia, Giacomo Vincenti, 1602-1644	Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «J'ignore [Fétis] en quelle année la deuxième édition de ce recueil a paru»
31	Messe concertate per una, o due, ossia tre voci con il basso continuo per l'Organo.	Venezia, Giacomo Vincenti, 1605	Dubbia: cf. RISM V 1360. Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 19: «Messe concertate per una, o due, ossia tre voci con il basso continuo per l'Organo. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1605. – In Quart.» Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «Messe concertate per una, o due, ossia tre voci con il basso continuo per l'organo. In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1605, in-4°.»
32	Completorium romanum octo vocibus decantandum, liber secundus	Venezia, Giacomo Vincenti, 1608	Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 115: «Completorium romanum octo vocibus decantandum, liber secundus. Venetiis, apud Giac. Vincentium. 1608. – In Quart.». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «Completorium romanum 8 vocibus decantandum, lib. 2, op. 16. Venise, Vincenti, 1608, in-4°.». Possibile errore: cf. RISM V 1379 (Venezia, Vincenti, 1606)
33	Concerti sacri a due voci col basso continuo per l'organo	Venezia, Giacomo Vincenti, 1608	Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 89: «Concerti sacri a due voci col basso continuo per l'Organo. In Venetia. Appresso Giacomo Vincenti. 1608. – In Quart.». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «Concerti sacri a 2 voci col basso continuo per l'organo. Ivi [In Venezia, appresso Giacomo Vincenti], 1608, in-4°.»: impropriamente riferito ai <i>Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre et a quattro voci</i> op. 12 (RISM V 1365). Cf. n. 9
34	Missa pro Defunctis quinque vocum	Venezia, Giacomo Vincenti, 1608	Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 21: «Missa pro Defunctis quinque vocum. Venetiis, apud Vincenti. 1608. – In Quart.»
35	Cento concerti ecclesiastici a una, a due, tre e quattro voci [3a edizione]	Venezia, Giacomo Vincenti, 1609	Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 89: «Cento Concerti ecclesiastici a una, a due, tre e quattro voci con il basso continuo per sonar nell'Organo. Nova invenzione comoda per ogni sorti di cantori e per gli Organisti. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti. 1609. – In Quart.». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «La troisième édition de ce recueil [Cento concerti ecclesiastici a una, a due, tre e quattro voci con il basso continuo per sonar nell'organo] a été publiée par le même imprimeur en 1609. Data di pubblicazione probabilmente errata: cf. RISM V 1362 (Venezia 1604). Probabilmente confusa con la terza impressione dei <i>Concerti ecclesiastici [...] libro secondo [...] op. 17</i> (Venezia, Vincenti, 1609), RISM V 1382

	Titolo (ricostruito)	Luogo, Editore, Data di stampa	Riferimenti e note
36	Vesperet et Magnificat a quattro e cinque voci	Venezia, Giacomo Vincenti, 1609	Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 88: «Vesperet et Magnificat a quattro e cinque voci, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «Vespri et Magnificat a quattro e cinque voci. Ivi [Venezia, Vincenti], 1609.» Probabilmente RISM V 1338: <i>Vespertina omnium solemnitaturn psalmodia [...] cum quinque vocibus</i> .
37	Cento concerti ecclesiastici a una, a due, tre e quattro voci [4a edizione]	Venezia, Giacomo Vincenti, 1611	Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «Une quatrième édition a paru à Venise, chez Vincenti, en 1611, in-4°. Un exemplaire de cette édition se trouve à la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne.» Data di pubblicazione probabilmente errata: cf. RISM V 1363 (Venezia, 1605: cf. esemplare I-Bc, U. 337)
38	Salmi e magnificat a quattro voci	Frankfurt, Nikolaus Stein, 1612	Draud, <i>Bibliotheca classica</i> , 1625, p. 1649: «Salmi & Magnificat à quattro voci pari, col Basso per l'Organo, apud Steinium». Walther, <i>Musicalisches Lexicon</i> , p. 633: «Salmi e Magnificat à 4 voci. Ebend. [Frankfurt] [In-]4.». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: «Il y a une autre édition [Salmi e magnificat a quattro voci] de ce recueil publié à Francfort, en 1612, in-4°.»
39	Concerti Ecclesiastici a quattro voci	Anversa, 1613	Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 90: «Concerti Ecclesiastici a quattro voci. In Anversa. 1613.» Becker attribuisce erroneamente a Lodovico Viadana una raccolta individuale di Giacomo Moro da Viadana (RISM M 3733)
40	Officium defunctorum quatuor vocibus concinendum	Venezia, Giacomo Vincenti, 1614	Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 116: «Officium Defunctorum quatuor vocibus concinend. Venetiis, apud G. Vincenti. 1614. – In Quart.». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 338: «Officium defunctorum quatuor vocibus concin., Venise, Vincenti, 1614, in-4°.» Cf. RISM V 1359 (Venezia, Vincenti, 1616)
41	Sinfonie musicali a otto	Venezia, Giacomo Vincenti, 1617	Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 96: «Sinfonie musicali a otto voci. In Venetia, appresso Giac. Vincenti. 1617.». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 338: «Sinfonie musicali a otto voci, op. 18, ivi [Venezia, Vincenti], 1617, in-4°. C'est une réimpression.»
42	Concerti ecclesiastici a due, tre e quattro voci. Libro terzo	Venezia, Giacomo Vincenti, 1619	Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 91: «Concerti Ecclesiastici a due, tre e quattro voci libro terzo. In Venetia, appresso Giac. Vincenti. 1619. – In Quart.»

segue

	Titolo (ricostruito)	Luogo, Editore, Data di stampa	Riferimenti e note
43	Salmi a quattro Cori concertati	Venezia, Giacomo Vincenti, 1623	Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 66: «Salmi a quattro Cori concertati. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti. 1623. – In Quart.». Contiene un errore: Giacomo Vincenti muore nel 1619
44	Psalmi Vespertini octo vocibus concinendi [3a edizione]	Venezia, Alessandro Vincenti, 1644	Becker, <i>Tonwerke</i> , col. 70: «Psalmi Vespertini octo vocibus concin. Venetiis. 1644. – In Quart.». Fétis, <i>Biographie universelle</i> , vol. 8, p. 337: « <i>Psalmi vespertini 8 vocibus concin.</i> Venetiis apud Vincentium [...] la troisième a été publiée à Venise, en 1644, in-4°.»

APPENDICE 2

Documento 1

LETANIE | CHE SI CANTANO NELLA | SANTA CASA DI LORETO, | Et nelle Chiese di Roma ogni Sabato, | Et feste della Madonna. | A 3. a 4. a 5. a 6. a 7. a 8. & 12 voci. | *DI LODOVICO VIADANA* | *Nouamente Composte, et date in luce.* | OPERA XIII. | [marca tipografica] | IN VENETIA, | Appresso Giacomo Vincenti M DC V.

RISM V 1376

Esemplare consultato: Lucca, Seminario Vescovile, n. 248

Dedica di Lodovico da Viadana a Federico Rossi, marchese di San Secondo, conte di Berceto, signore di Fornovo, di Rocca Lanzo ecc.

ALL'ILLUSTRISSIMO SIGNORE
PADRONE MIO COLENDISSIMO
IL SIGNOR FEDERICO ROSSI,
Marchese di San Secondo, Conte di Berceto,
Signore di Fornouo, di Rocca Lanzo, &c.

La virtù ouunque sia è sempre amabile. Et io qual mi sono in chiunque la conosco sempre l'amo; Ma nei grandi ella arreca seco tanto splendore, che sforza chi la mira, oltre all'amarla, ad ammirarla ancora. Et io stesso l'ho molto bene conosciuto a proua in *Vostra Signoria Illustrissima*. perciò che le rari sue virtù mercè dell'eminenza del soggetto risplendono in Lei così belle, e così ammirande, che esposte à gl'occhi miei, mentre le sono stato vicino dopò hauerle vagheggiate con ogni douuta riuerenza, così le hò amate, et ammirate che m'hanno costretto d'una deuotissima, e perpetua osseruanza verso Lei. Vorrei *Illustrissimo Signore* con ogni piu segnalata maniera potergli significare questo mio affetto, Ma le mie basse fortune, e le mie pouere conditioni, non mi lasciano la possanza. Questo nondimeno, che mi concede la industria mia posso essibire à *Vostra Signoria Illustrissima* come in affetto di viuo cuore le essibisco per arra di quel capitale intiero dell'humile mio seruitio, che per sempre le dedico. Sono alcune compositioni à lode della gloriosa Vergine, lequali per due ragioni stimo non le douranno essere affatto discare; l'una per che sono in Musica, laquale è altrettanto amata, e gradita da Lei, quanto intesa, et essercitata con molta sua lode; l'altra che sono indirizzate alla gran Regina del Cielo e del mondo di cui la Religione, e pietà, sue proprie doti, la rendono diuotissima. Da questo principalmente confido di trouarne gratia appresso Lei, se bene dall'altra parte m'affidano la humanità sua, e la deuotione mia dalle quali facendo scorta all'opera istessa, et à me medesimo insieme, entrambi si presentiamo auanti à Lei à raccomandarci alla sua gratia, e protettione, restando essa nelle sue virtuose mani, et io per fine bacciandogliele di puro core. Di Venetia il dì 3. Decembre 1604.

Di *Vostra Signoria Illustrissima Affettionatissimo Seruitore*
Fra Lodouico Viadana.

Documento 2

LETANIE | CHE SI CANTANO NELLA | SANTA CASA DI LORETO, | Et nelle Chiese di Roma ogni Sabbatho, Et Feste della Madonna. | A 3. a 4. a 6. a 7. a 8. & 12. voci. | DI LODOVICO VIADANA. | Nuouamente Ristampate, & Corrette. | OPERA XIII. | [marca tipografica] | IN VENETIA, Appresso Giacomo Vincenti. 1607.

RISM A/I: V/VV 1377

Esemplare consultato: Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, U.343

Dedica di Giacomo Vincenti a mons. Antoine de La Baume, abate di Luxeuil

ALL'ILLUSTRISSIMO ET REVERENDISSIMO SIGNOR
ET PATRON MIO COLENDISSIMO
MONSIG. ANTONIO DI BAVBOMA
ABBATE DI LVXEVX.

Con mia grandissima consolatione presi seruitù gl'anni passati con l'Illustrissimo, et Reuerendissimo Monsignor Pietro di Binam Abbate del nobilissimo Monasterio di Boma, il quale trouandosi questi giorni adietro in questa Città, et trattando insieme de molti libri di Musica, ragionando mi disse esser nipote di *Vostra Signoria* Illustrissima, et reuerendissima, della quale, oltre la informatione del detto suo nipote, ne haueuo anco molti anni auanti sentito predicarla dalla felice memoria del Signor Gio. Pietro Aloisio Palestina tanto celebre Compositore di Musica, et che dedicò à *Vostra Signoria* Illustrissima i suoi Offertorj à cinque voci, dico che mi comendò molto la magnificanza, et nobiltà sua, et il grandissimo diletto, ch'ella prende della Musica; il che confermatomi dal Sig. Abbate suo nipote, ha acceso in me ardentissimo desiderio di scoprirmele per suo amoreuele seruitore, et farmele conoscere per tale, con il mezo della presente Dedicazione di queste Letanie della Gloriosissima Vergine, poste in Musica dal dolce, et diletteuole stile del *Reuerendo Padre Fra' Lodouico Viadana*, vno de' principali virtuosi, c'oggi di uiua. Accetterà dunque *Vostra Signoria* Illustrissima con la sua solita humanità, e gentilezza questa caparra della mia affezionata seruitù, dalla quale son sicurissimo di ottener honorato luoco. E per fine li bacio con ogni riuerenza le sue sacre mani, et le priego dal Signore Iddio ogni sua compita felicità. Di Venetia il primo di Luglio. 1607.

Di *Vostra Signoria* Illustrissima e Reuerendissima Deuotissimo Seruitore
Giacomo Vincenti.

Documento 3

SINFONIE | MUSICALI | A OTTO VOCI | DI LODOVICO VIADANA | Commode per concertare con ogni sorte di stromenti | Con il suo Basso generale per l'Organo, nouamente | composte, & date in luce. | OPERA XVIII. | [stemma dell'Arciduca Ferdinando d'Austria] | In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti 1610.

RISM V/VV 1407

Esempl. consultato: Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, U.348

Dedica di Giacomo Vincenti all'arciduca Ferdinando d'Austria, duca di Borgogna, Stiria, Carintia, Carniola, Conte del Tirolo, Goritia ecc.

AL SERENISSIMO ET INVITTISSIMO PRECIPE
FERDINANDO ARCIDVCA

D' AVSTRIA

Duca di Borgogna, Stiria, Carintia, Carniola, Conte del
Tirolo, Goritia, et c.

MAndo, & consacro all'Altezza vostra Serenissima queste Sinfonie Musicali del celebratissimo, & virtuosissimo *Padre Francescano* Ludouico Viadana, le quali nè doueuo, ò poteuo collocarle in loco più sublime, & degno di quello, che è l'*Altezza Vostra Serenissima* che oltre tutte le Christiane virtù, delle quali la sua Serenissima Casa risplende, quella della Musica nel culto di Dio è molto da lei frequentata, poiche con spesa, & liberalità grande viene fauorito, & mantenuto vn buon numero d'eccellenti Musici, condotti con honorati premi, & doni da diuerse parti del mondo. Supplico *Vostra Altezza Serenissima* di gradire col picciol dono la mia divota servitù, & accettarmi nel numero de' suoi affettionatissimi servitori. Con che fine inchinandomeli le prego dal *Nostro Signore* Dio ogni compita felicità. Di Venetia il dì 4 d' Agosto 1610.

Di *Vostra Altezza Serenissima*

Humilissimo, & deuotissimo seruitore

Giacomo Vincenti.

SUMMARY

Lodovico da Viadana's editorial production is paradigmatic in observing the complex phenomenon of lost music prints in early modern Europe. Information derived from preserved editions, historical inventories, booksellers' listings, bibliographies and other documentary sources is here used to identify more than forty apparently lost editions by Viadana. Though not all the data is reliable, it nevertheless offers interesting new perspectives on some aspects of the composer's activity, editorial success and reception.

Keywords: Lodovico Viadana, edizioni musicali perdute, fantasmi bibliografici, bibliografia e storiografia, Walther, Gerber, Becker, Fétis.

MICHELANGELO GABBRIELLI

LE MESSE DI GIULIO BELLI

SGUARDO GENERALE ALLE RACCOLTE DI MESSE DI GIULIO BELLI

La produzione di messe di Giulio Belli occupa tutto l'arco della vita del musicista francescano. Più degli altri suoi ambiti creativi (canzonette e madrigali per la produzione profana e mottetti e raccolte per la liturgia delle Ore per quella sacra) lo studio delle messe del Longianese oltre a scandire il suo percorso biografico e a gettare luce su committenze e circostanze legate appunto a questo versante della sua produzione, ci dice molto della sua tecnica contrappuntistica e del suo stile, e degli influssi che egli subì nel corso della sua carriera. Una caratteristica emerge dallo studio dell'opera di Belli, e in particolare proprio dall'analisi delle messe: la sua adesione a linguaggi e stili sempre nuovi, pure filtrati da un sentire proprio, da una cifra stilistica personale per la quale il contrappunto rimane un riferimento costante imprescindibile.

Del resto che Belli fosse conosciuto e stimato come contrappuntista è un dato che emerge sia dalle sue stesse peregrinazioni artistiche¹, sia dalle citazioni che, a più riprese, fa di lui Adriano Banchieri, sempre ponendolo fra i più rinomati musicisti del suo tempo².

¹ Per un profilo sulla vita e l'opera di Giulio Belli, con bibliografia aggiornata, rimando al mio contributo *Giulio Belli. Cenni alla vita e alle opere. Nuovi contributi, in 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*, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN (Barocco padano, 8 / Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'AMIS - Como, 20 / Centro Studi Antoniani, 55), Centro Studi Antoniani, Padova 2014, pp. 109-140:109-116. Se da un lato gli spostamenti di Belli rientravano nelle disposizioni riguardanti i maestri di cappella conventuali che contemplavano permanenze non troppo estese nel tempo, dall'altro è innegabile che la frequenza di questi spostamenti – al di là di una probabile instabilità di carattere e forse anche in seguito a problemi di salute, tratti che emergono da fonti d'archivio – fosse dovuta alla sua fama di musicista colto e dotato, di abilità organizzative non comuni, qualità che ne facevano un maestro di cappella richiesto da più parti.

² Riporto di seguito le citazioni che Banchieri fa di Belli nei suoi scritti:
– 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, &

La produzione di messe di Belli abbraccia esattamente un arco di tempo che va dal 1586 al 1608, ossia dal suo primo incarico a Imola come maestro di cappella all'impegno, sempre in qualità di maestro di cappella, al Santo di Padova: ventidue anni fecondi nei quali la sua arte si mostra permeabile a diversi influssi e si dispiega in molteplici modi.

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 (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione II/31), Arnaldo Forni Editore, Bologna 1978.

– DVO SPARTITI / AL CONTRAPVNTO / In corrispondenza trà gli dodici 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 Dupli- / ca- / 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 / MVSICALE / 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; disseme 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 pssso [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». Rist. anastatica (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione II/26), Arnaldo Forni Editore, Bologna 1968.

– CONCLVSIONI / 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.

1) *IL MISSARUM CUM QUINQUE VOCIBUS LIBER PRIMUS.*

Il *Missarum cum quinque vocibus liber primus*, edito da Angelo Gardano a Venezia nel 1586, è la prima raccolta di messe di Giulio Belli³. Essa è anche la sua prima edizione a stampa di musica sacra e la sua seconda pubblicazione dopo il *Libro primo delle canzonette a quattro voci* con il quale aveva esordito sul mercato editoriale nel 1584⁴. È dedicata al vescovo di Imola Alessandro Musotti e contiene cinque composizioni: la *Missa «Musarum splendor»*, la *Missa «Estote fortes in bello»*, la *Missa «Brevis»*, la *Missa «De Dominica»* e la *Missa «Pro Defunctis»*. Come dichiarato dallo stesso Belli nella lettera dedicatoria si apprende che il musicista era maestro di cappella nella cattedrale imolese di S. Cassiano già da quattro anni, quindi dal 1582⁵. Fu questo il suo primo incarico quale maestro di cappella – che avrebbe mantenuto fino al 1587 – ottenuto tre anni dopo essere entrato nell'Ordine dei Frati Minori Conventuali.

È plausibile che, almeno una parte di queste messe, fosse stata composta già a partire dal 1582, se non anche da prima, magari proprio in concomitanza con l'entrata del giovane musicista nell'Ordine. Non si dimentichi infatti che di norma, nel Cinquecento, la composizione di una raccolta, sacra o profana, poteva precedere anche di diversi anni la sua effettiva pubblicazione.

L'occasione per la stampa del *Missarum cum quinque vocibus liber primus* si manifestò comunque al momento dell'ingresso nella diocesi imolese di Alessandro Musotti, fino allora impegnato – lo si legge nella stessa lettera dedicatoria – a Roma quale membro della famiglia pontificia di Gregorio XIII⁶.

³ IVLII BELLÌ / LONGIANENSIS / ECCLESIAE CATHEDRALIS / Imolae Musices Magistri. / *Missarum cum quinque vocibus / LIBER PRIMVS.* / [Stemma] / Venetijs Apud Angelum Gardanum / M. D. LXXXVI. Il *Missarum cum quinque vocibus liber primus* venne ristampato nel 1597 – ma con l'aggiunta di una nuova messa, la *Missa «Vestiva i colli»*, in sostituzione della *Missa «Musarum splendor»*, e con la dedica a Bonifacio Bevilacqua (v. *infra*) – e nel 1603.

⁴ CANZONETTE / DI GIULIO BELLÌ / DA LONGIANO / LIBRO PRIMO A QUATTRO VOCI, / Nouamente poste in luce. / [Marca tipografica] / In Venetia Appresso Angelo Gardano M D LXXXIII. Nel 1586 questa stessa raccolta veniva ristampata a Milano per i tipi di Francesco ed Eredi di Simone Tini.

⁵ «Annus iam agitur quartus, ex quo honestissimum Ecclesiae tuae Canonicorum Collegium mecum egit, & cum illis, à quibus consiliorum nostrorum tota ratio pendet, vt sibi in his, quae ad musicam concentum pertinent, opera nauarem» («Già è passato il quarto anno nel quale, l'onorato Collegio dei Canonici della tua Chiesa si fece avanti con me e con coloro dai quali dipende ogni questione delle nostre riunioni, per il motivo seguente, perché servissi attivamente a quelle opere che concernono i concerti musicali»), è l'inizio della dedicatoria.

⁶ «Tu vero interim Romae, Illustris. & Reuerendiss. Antistes, in administranda Gregorii XIII Pont. Max. domo, ea fidei, amoris & diligentiae exempla dabas, vt esses illi in paucis carus: id quod Episcopalis (vt caetera omittam) declarat Insula, qua tibi caput decoravit» («Invero, tu nel frattempo, Illustrissimo e Reverendissimo Sommo Sacerdote, a Roma per amministrare la residenza di Gregorio XIII Pontefice Massimo,

Bolognese, Alessandro Musotti (1535-1607) era stato creato vescovo di Imola il 9 dicembre 1579, ma solamente nel 1582 prese effettivamente possesso della diocesi. In stretta relazione con il cardinale Ugo Boncompagni questi, una volta eletto papa con il nome di Gregorio XIII, nominò Musotti «tesoriere segreto». Nel 1573 si verificò però una rottura fra i due che venne comunque superata più tardi, quando Musotti ebbe l'incarico prima di «maestro di casa» e successivamente, nel 1579, appunto, la nomina a vescovo di Imola. Molto probabilmente sarebbe diventato cardinale se non fosse subentrata la morte di Gregorio XIII⁷. Dal momento del suo insediamento Musotti rimase a Imola dove si adoperò fino alla sua scomparsa, avvenuta il 23 gennaio 1607, affinché venissero recepiti e applicati i dettami del Concilio di Trento.

La coincidenza dell'anno di nomina di Belli a maestro di cappella della cattedrale di Imola e di Musotti a vescovo della città romagnola non è sicuramente casuale. Non è dato sapere per quali canali il Francescano approdasse lì, ma certamente la scelta, da parte del capitolo della cattedrale, di avere al servizio della cappella un giovane maestro, quale era allora Belli, andava di pari passo con la venuta di Musotti a capo della diocesi imolese, e quindi di un rinnovamento diffuso che faceva seguito, come altrove del resto, a un più generale riassetto e ad una complessiva riorganizzazione delle diocesi a distanza di pochi anni dalla fine del Concilio di Trento, del quale proprio Musotti si dimostrò un fervido e zelante apostolo.

in essa davi esempi di fede, amore e zelo, così che gli fossi caro fra i pochi: per questo (per omettere il resto) la Chiesa proclama la dignità episcopale che ti orna il capo»), si legge nella dedicatoria, subito dopo il passo riportato nella nota precedente.

⁷ Alessandro Musotti fu autore di una biografia di Gregorio XIII (*Note di Alessandro Musotti su Gregorio XIII*). Si trova pubblicata in LUDWIG VON PASTOR, *Storia dei Papi*. Vol. IX. *Storia dei Papi nel periodo della Riforma e restaurazione cattolica. Gregorio XIII (1572-1585)*. Versione italiana di Mons. Prof. Pio Cenci Archivista dell'Archivio Segreto Vaticano. Nuova ristampa, Desclée & C., Roma 1955, pp. 901-906. Su Musotti si veda anche [GEORG JOSEPH EGGS], *Purpora Docta, seu vitae, legationes, res gestae, obitus, aliaque scitu, ac memoratu digna, &c. S. R. E. Cardinalium, Qui Ingenio, Doctrina, Eruditione, Scriptis, Libris editis, & Elucubrationibus quibuscumque ab Anno Redemptionis humanae DXL, usque ad aetatem nostram, prae caeteris Orbis Christiano inclaruere. Desumpta ex Alphonso Ciaconio, Andrea Victorello, Augustino Oldoino [...] Digesta, & in lucem edita per Georgium Josephum Eggs [...] Monachii, Sumptibus Joan. Jacobi Remy Bibliopolae Anno M. DCC. XIV*, pp. 120-122; rist. anastatica Gregg International Publishers Limited, Westmead, Farnborough, Hants 1970; [LUDWIG SCHMITZ-KALLENBERG], *Hierarchia Catholica medii et recentioris aevi sive summorum pontificum, S. R. E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series et documentis yabularii praesertim vaticani collecta, digesta. Volumen tertium saeculum XVI ab anno 1503 complectus quod cum societatis goerresianae subsidio inchoavit Guilelmus van Gulik presbyter monasteriensis, s. Theol. doct. Absolvit Conradus Eubel Ord. Min. Conv., S. Theol. doct. Editio altera quam curavit Ludovicus Schmitz-Kalleberg, sumptibus et typis Librariae Regensbergianae, Münster 1923*, p. 123; rist. anastatica Il Messaggero di S. Antonio, Padova 1960.

Al suo esordio nella pubblicazione di messe Belli si mostra legato alla grande tradizione polifonica cinquecentesca, ma nello stesso tempo, nelle messe di questa raccolta, già emergono alcuni tratti distintivi del suo stile. Tra i procedimenti legati al passato emergono la prevalente scrittura «a note bianche» – il *tactus* di quattro delle cinque messe è infatti alla breve (♠); solamente la *Missa «Brevis»* ha il *tactus* alla semi-breve (♮) – e la presenza di *ligaturae* di tipo arcaico. Significativo anche il fatto che tre messe, la «*Estote fortes in bello*», la «*De Dominica*» e la «*Pro Defunctis*» siano composte su preesistenti melodie gregoriane, una caratteristica che, al di là della temperie controriformista del periodo, indica anche la volontà, da parte dello stesso Belli, di volersi cimentare con una prassi compositiva di lunga e illustre tradizione.

Il carattere del *Missarum cum quinque vocibus liber primus* è proprio quello di un *exordium*, di un ossequioso omaggio alla grande tradizione polifonica e della piena acquisizione delle principali tecniche contrappuntistiche da parte di Belli.

E proprio la tecnica imitativa, qui esplicitata nella predominanza del modello compositivo della messa-parafrasi – fa eccezione la *Missa «Brevis»*, essendo questa svincolata da ogni riferimento a un *cantus prius factus* –, si basa sulla ripresa di motivi brevi, concisi; Belli tende infatti a svincolarsi subito dal modello originario per seguire una elaborazione più libera. La ripresa del materiale gregoriano a volte è piuttosto limitata e non ha un carattere strutturale. In certi casi sembra essere poco più di una semplice citazione. È questa una caratteristica stilistica che sarà puntualmente confermata e accentuata anche negli anni successivi con la pubblicazione degli altri libri di messe. Tuttavia non si tratta di una caratteristica univoca: in alcuni casi infatti la ripresa della melodia gregoriana è piuttosto ampia e si accompagna alla presenza di *cantus firmi* non relegati alla sola parte del Tenor – peraltro tradizionalmente destinataria prima di questo procedimento – ma anche ad altre parti. Eppure si tratta ancora una volta di passaggi poco estesi che escludono quindi la composizione di interi episodi basati interamente su un *cantus prius factus*. Esempolari a questo riguardo sono la *Missa «De Dominica»* e la *Missa «Pro Defunctis»* (v. *infra*).

Se, nel suo complesso, il *Missarum cum quinque vocibus liber primus* manifesta la solida preparazione tecnica di Belli e il suo ossequioso omaggio alla severa polifonia cinquecentesca, dall'altro egli già esplora nuove vie e una propria ricerca, soprattutto in riferimento al ritmo, come testimonia la maggiore «modernità» di carattere e di scrittura della *Missa «Brevis»*, nella quale prevale la scrittura «a note nere» (v. *infra*).

2) *IL MISSARUM SACRARUMQUE CANTIONUM OCTO VOCIBUS LIBER PRIMUS*

Probabilmente già dalla seconda metà del 1594, dopo aver lasciato Faenza che lo aveva ospitato come maestro di cappella nella cattedrale per circa un anno (a partire almeno dalla seconda metà del 1593), Belli si trovava a Venezia in qualità di maestro di cappella in S. Maria

Gloriosa dei Frari, dove rimarrà per un anno. Il primo splendido frutto del suo magistero veneto è la pubblicazione, nel 1595, del *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus liber primus* per i tipi di Ricciardo Amadino⁸. La raccolta è dedicata al ministro generale dell'Ordine dei Frati Minori Conventuali, Filippo Gesualdo. È nella lettera dedicatoria che il musicista accenna alla sua formazione musicale, o, almeno, a una parte di essa, avvenuta alla scuola di Giovanni Tommaso Cimello⁹. Il riferimento al suo apprendistato presso Cimello doveva probabilmente essere stato già conosciuto da Gesualdo, uomo colto che non era soltanto amante della musica ma anche profondo conoscitore di quest'arte, come lascia intendere lo stesso Belli quando si riferisce a lui come «musicæ præter alias scientias peritissimus ac studiosissimus»¹⁰. Avanzo però an-

⁸ IVLII BELLI / LONGIANENSIS / ECCLESIAE MAGNAE DOMVS / Venetiarum Musices Magistri. / MISSARVM, SACRARVQ. CANTIONVM / OCTO VOCIBVS. / LIBER PRIMVS. / Ad Reuerendissimum P. M. PHILIPPVM Gesualdum / Min: Con: Generalem Ministrum. / CHORVS / [Marca tipografica] / PRIMVS / Venetiis apud Riciardum Amadinum. / M D X C V. Un esemplare completo di questa raccolta di messe fa parte della Bibliotheca Rhedigeriana di Breslavia. Si veda TOMASZ JEZ, *La ricezione della musica dei compositori attivi al Santo di Padova nella Breslavia protestante del primo barocco*, in *Barocco padano e musicisti francescani*, pp. 337-353: 341-342. Sulla presenza di musiche di autori italiani nella Bibliotheca Rhedigeriana di Breslavia si veda ID., *Die Breslauer Bibliotheca Rhedigeriana als Dokument der Migration des italienischen Stils in Europa*, in *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*. Herausgegeben von SABINE EHRMANN-HERFORD und SILKE LEOPOLD, «Acta musicologica», 49 (2013), pp. 99-137.

⁹ 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. Più approfondito però è il profilo biografico riportato in GIOVANTHOMASO CIMELLO, *The Collected Secular Works. Canzone villanesche al modo napolitano (1545)*. Edited by DONNA G. CARDAMONE. / *Libro primo de canti a quatro voci (1548)*. Edited by JAMES HAAR (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 126), A-R Editions, Inc., Middleton 2001, pp. IX-XXI. La biografia più esaustiva su Cimello è tuttavia quella riportata nel sito <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, date e luoghi riguardanti il musicista e letterato.

Sull'importanza di Cimello quale didatta e compositore rimando a JAMES HAAR, *Lessons in Theory from a Sixteenth-Century Composer*, in *Altro Polo. Essays on Italian Music in the Cinquecento*, Edited by RICHARD CHARTERIS, Frederick May Foundation for Italian Studies, Sydney 1990, pp. 51-81; ID., *Giovanthomaso Cimello as Madrigalist*, «Studi Musicali», XXII, 1 (1993), pp. 23-59. Entrambi gli studi sono stati successivamente pubblicati, con correzioni e/o integrazioni, in JAMES HAAR, *The Science and Art of Renaissance Music*, Edited by PAUL CORNEILSON, Princeton University Press, Princeton 1998, rispettivamente alle pp. 149-175 e 239-267. Per il rapporto fra Belli e Cimello cf. GABBRIELLI, *Giulio Belli*, pp. 109-110, 113 nota 11.

¹⁰ Si legge nella lettera dedicatoria: «Tum etiam quod audiam te, qui Musicæ præter alias scientias peritissimus es, ac studiosissimus, meis etiam operibus mirifice oblectari. Quippe quem scias musicam hanc cognitionem & vsum Neapoli accepisse à D. Cimelo, viro in omnibus ingenuis artibus præstantissimo» («Poi ancora una cosa: che io dia ascolto a te, che oltre alle altre scienze, sei molto esperto e studioso

che l'ipotesi che Gesualdo stesso fosse venuto in contatto, direttamente o indirettamente, con Cimello nel corso della sua attività svoltasi, per alcuni periodi, in area meridionale e a Roma. È un fatto comunque che la pubblicazione del *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus liber primus* si collochi nella temperie riformista di Gesualdo in seno all'Ordine dei Frati Minori Conventuali, il cui impegno, orientato al recupero di parte dello spirito originario del francescanesimo, si collocava a sua volta nel più vasto obiettivo di riforma della cattolicità portato avanti con tenacia e in ogni ambito dalla Controriforma, come testimoniano gli scritti dello stesso Gesualdo riguardanti aspetti devozionali, questioni teologiche e direttive interne all'Ordine¹¹.

La pubblicazione di Belli si compone di tre messe: la *Missa «Tanto tempore vobiscum sum»*, la *Missa «Brevis»* e la *Missa «Pro Defunctis»*; a queste seguono sette mottetti a otto voci: *Libera me Domine*¹², *Tanto tempore*, *Tota pulchra*, *Congregati sunt*, *O bone Jesu*, *Confitemini Domino* e *Cibavit nos Dominus*. Il *Libera me Domine* è collegato alla messa per i defunti (è uno dei responsori del Terzo Notturmo della liturgia dei defunti), il secondo, *Tanto tempore vobiscum sum*, è quello dal quale deriva la messa della stessa raccolta (si veda *infra*). Due di questi mottetti, il *Libera me Domine* e il *Confitemini Domino* saranno poi accolti nel *Sacrarium cantionum* pubblicato nel 1600¹³.

di musica, oltre che dilettrarti meravigliosamente delle mie opere. Giacché sai come abbia ricevuto questa cognizione e pratica musicale a Napoli, dal signor Cimello, uomo eccellente nelle arti liberali»). Per notizie inerenti alla vita e all'opera di Filippo Gesualdo rimando al profilo *GESUALDI, FILIPPO*, «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. LIII, Roma 1999, pp. 486-488.

¹¹ Filippo Gesualdo fu anche il fondatore della Scuola compuntiva, una congregazione di preghiera della quale, fra i suoi allievi, fece parte anche Francesco di Sales.

¹² In realtà il *Libera me Domine* è parte integrante della *Missa «Pro Defunctis»* ma nella tavola finale rientra nel gruppo dei mottetti.

¹³ IVLII BELLI / LONGIANENSIS / ECCLESIAE CATHEDRALIS / Auximanae Musicae Magistri / SACRARVM CANTIONVM / Quatuor, Quinque, Sex, Octo, & Duodecim voc. / Cum Litanijis Beatae Virginis Mariae. / LIBER PRIMVS. / [Marca tipografica] / VENETIIS, / Apud Angelum Gardanum, M. DC. Il mottetto *O bone Jesu* è fra le quattro composizioni di Giulio Belli, tutte originariamente mottetti per vari organici, intavolate per organo riportate in due libri di intavolature organistiche (FK 22 e FK 23) custodite nella Fürstlich Thurn und Taxisschen Hofbibliothek di Regensburg. Tre di questi brani sono mottetti del *Sacrarium cantionum* (*Quem vidistis pastores* e *Salve Sancte Pater* in FK22 [nn. 17-18] e *O sacrum convivium*, in FK23 [n. 20]; il n. 19 è appunto l'elaborazione organistica di *O bone Jesu*). Edizione moderna in *Orgelmusik der Franziskaner. Werke von Giulio Belli - Giovanni Battista Fasolo* (Cantantibus organici. Sammlung von Orgel Stücken alter Meister, 10), Herausgegeben von EBERHARD KRAUS, Verlag Friedrich Pustet, Regensburg 1963, pp. 48-54. Correggo in questa sede quanto da me riportato in precedenza riguardo a queste fonti tastieristiche per le quali affermavo trattarsi dell'intavolatura di mottetti tratti tutti dal *Sacrarium cantionum* e, riguardo a *O bone Jesu*, oltre a indicare erroneamente la fonte primaria, lo descrivevo come a 7 anziché a 8 voci; cf. GABBRIELLI, *Giulio Belli*, p. 132.

Il fatto che questa sia l'unica raccolta di messe di Belli a proporre un numero esiguo di messe, soltanto tre, appunto, potrebbe suggerire un'ipotesi: è probabile che la composizione di questi brani policorali avvenisse in un lasso di tempo piuttosto ristretto, probabilmente proprio dalla seconda metà del 1594, quando il musicista venne in contatto, per la prima volta, con la grande tradizione policorale veneta, ai primi mesi del 1595. La lettera dedicatoria della raccolta è infatti datata «Venetiis, IV Non. Octob. die nobis celeberrimo», ossia nel giorno della festa di S. Francesco d'Assisi, quindi verso la fine di quell'anno. L'immissione dei mottetti potrebbe essere allora un modo di rimpolpare la raccolta, altrimenti piuttosto esigua. È possibile che anche questi brani fossero stati composti nello stesso lasso di tempo; non escludo però l'ipotesi che almeno una parte delle composizioni di questa raccolta risalga a un periodo precedente e che sia stata approntata proprio in vista di una possibile nomina nella città lagunare – forse prospettata in via ufficiosa dallo stesso Filippo Gesualdo o per suo tramite – o comunque come sperimentazione di una tecnica, quella policorale, appunto, alla quale Belli non si era ancora accostato.

La scrittura di questi brani nel loro complesso è piuttosto variegata e rispecchia pienamente le due tendenze di Belli, quella più conservatrice e quella che procede verso una sperimentazione e una ricerca ritmica decisamente più avanzate. Il *Libera me Domine* e l'*O bone Jesu* sono brani 'retrospettivi': entrambi hanno un *ductus* melodico scandito dal *tactus* alla breve (♠) e da valori lunghi o medio-lunghi (*breves*, *semibreves* e *minime*), quindi «a note bianche»; tre altri mottetti, *Tanto tempore vobiscum sum*, *Tota pulchra* e *Congregati sunt* hanno invece ritmi serrati che procedono prevalentemente «a note nere», con valori di semiminime e di crome, e presentano incisi brevi, talvolta reiterati. Infine due altri mottetti, *Confitemini Domino* e *Cibavit nos Dominus* compendiano le due tendenze e presentano una scrittura che potremmo definire di «tipo misto», parte «a note bianche» e parte «a note nere».

Tutti i mottetti del *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus*, ad eccezione del *Cibavit nos Dominus*, sono notati con l'indicazione del *tactus* alla breve (♠). In realtà la vivacità ritmica del *Tota pulchra*, la struttura fraseologica e l'organizzazione del ritmo armonico è tale per cui il *tactus* va inteso senz'altro alla semibreve (♩). Al contrario l'andamento del *Cibavit nos Dominus* dovrà essere inteso con il *tactus* alla breve, sebbene l'indicazione metrica di tutte le parti riporti il *tactus* alla semibreve.

La pubblicazione del 1595 dovette anch'essa trovare un certo successo, dal momento che venne ristampata nel 1607 con l'aggiunta del basso generale per l'organo, la cui parte venne separatamente ristampata ancora una volta nel 1608¹⁴. Le uniche composizioni della raccolta che

¹⁴ IVLII BELLI / LONGIANENSIS / IN ECCLESIA S. ANTONII / de Padua Musicae Magistri. / MISSARVM SACRARVMQ. CANTIONVM / OCTO VOCIBVS. LIBER PRIMVS. / Nunc denuò ab ipso autore recognitarum. Ac etiam additae partes infime, / ad beneplacitum Organum pulfantis / [Indicazione del coro] / [Marca tipografica]

anche nelle ristampe con l'aggiunta del basso per l'organo rimangono prive di questa parte sono la *Missa «Pro Defunctis»* e il *Libera me Domine*. Ciò evidentemente per mantenere il tono austero e grave proprio della liturgia dei defunti, cosa peraltro, sempre in sede di ristampe, non rispettata nel caso di un'altra *Missa «Pro Defunctis»* facente parte di una diversa raccolta di messe (v. *infra*).

Due mottetti, sempre di questa raccolta, *O Bone Jesu* e *Cibavit nos Dominus*, vennero accolti nell'ampia antologia *Promptuarii musici sacras harmonias* edita in Germania nel 1617¹⁵; *Cibavit nos Dominus* si trova anche nell'imponente raccolta *Florilegii musici portensis*, edita in Germania nel 1621¹⁶.

Il successo e la diffusione di alcune raccolte di Belli è testimoniato dalla presenza di copie all'estero, anche in ambienti protestanti. Fra queste rientra anche il *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus liber primus*¹⁷.

/ Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum. M DCVII. BASSO GENERALE PER L'ORGANO, / DELLE MESSE ET MOTTETTI / A OTTO VOCI / DI GIULIO BELLI / DA LONGIANO. / Nouamente dato in luce. / [Marca tipografica] / In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. / M DC. VIII.

¹⁵ [Indicazione della parte] / PROMPTUARIUM MUSICI, / SACRAS HARMONIAS V. VI. VII. & VIII. / VOCUM, / E DIVERSIS, CLARISSIMIS / huius & superioris aetatis authoribus, in Germania / nusquam editis, collectas exhibentis. / PARS QUARTA: / QVAE EXHIBET / Conventus varios selectioresque, / QVI OMNIBUS A SS. TRINITATIS DOMINICIS / inclusivè inserviunt: cum Spiritualibus Canticis, & / Sylva Harmonica Deiparae Virgini sacra. / COLLEGIT VERO ET BASI GENERALI / accomodavit / CASPAR VINCENTIUS S. ANDREAE / Wormatiensis Organoedus. / [Marca tipografica] / Argentinae. / Typis Anthonij Bertrami, Sumptibus / Pauli Ledertz. Anno 1617. Cf. RUGGERO DEL SILENZIO, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa nei secoli XVI e XVII. Opere in antologie*, 3 tomi, (Biblioteca di bibliografia italiana, CLXXIII), Leo S. Olshki Editore, Firenze 2002, tomo II, pp. 825-834: 830.

¹⁶ FLORILEGII MUSICI PORTENSIS, / Sacras Harmonias sive Motetas / V. VI. VII. VIII. X. Vocum. / E Diversis, iisque praestantissimis aetatis nostrae autoribus / collectus comprehendentis / PARS ALTERA. / Quae exhibet conventus selectissimas. / CL. / Qui partim diebus Dominicis in communi: partim verò in specie Festis solemnioribus, per totius anni curriculum inserviunt, / cum adjecta Basi Generali ad Organa Musicaeque instrumentum- / ta accommodata / COLLECTORE ET EDITORE / M. ERHARDO BODENSCHATZIO, / Lichtenberghense, Illustrs. Gymnasij Portensis olim Cantore, nunc verò temporis Ecclesiae Osterhusanae Pastore. / [Indicazione della parte entro un fregio] / Cum Gratia & Privilegio Electoris Saxoniae. / LIPSIÆ, / Typis Abrahami Lambergi, & Sumptibus / Casparis Closemanni Bibliopolae. / [Anno Christi M.DC.XXI.]. Cf. DEL SILENZIO, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani*, tomo II, pp. 927-940: 930, 936; anche un altro mottetto di Belli, *Audivi vocem* a sei voci, facente parte del *Sacrarum cantionum*, è inserito in questa raccolta; cf. *ivi*, pp. 930, 938. Questo stesso mottetto, insieme a un'altra composizione ugualmente a sei voci, *Tanto tempore vobiscum sum*, pure del *Sacrarum cantionum*, fa già parte dell'antologia *Promptuarii musici* dell'edizione del 1613; cf. *ivi*, pp. 772-778: 772, 775.

¹⁷ Un esemplare della seconda edizione di questa raccolta di messe (1607) e della sola parte del basso del 1608 si trova nella Bibliotheca Rhedigeriana di Breslavia. Cf. JEZ, *La ricezione della musica dei compositori attivi al Santo di Padova*, pp. 337-353: 341-342.

3) *IL MISSARUM CUM QUINQUE VOCIBUS LIBER PRIMUS NELLA SUA PRIMA RISTAMPA*

La prima ristampa del *Missarum cum quinque vocibus liber primus* avvenne nel 1597¹⁸; si tratta di una ristampa parziale poiché al posto della seconda messa della raccolta originale, la *Missa «Estote fortes in bello»*, compare una nuova messa, la *Missa «Vestiva i colli»*, una messa-parodia del madrigale di Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Questa ristampa è dedicata al cardinale Bonifacio Bevilacqua (1571-1627), figura di rilievo nel panorama culturale dell'Italia settentrionale degli ultimissimi anni del Cinquecento e del primo Seicento. Fra i protetti del cardinale che, come altri membri della sua famiglia, si distinguerà per il grande interesse verso le arti, le lettere e le scienze, Belli ha un ruolo primario e, fra i musicisti della cerchia di Bevilacqua, è quello che gli dedica il maggior numero di opere, sia profane che sacre¹⁹. Nel momento in cui viene pubblicata questa ristampa del *Missarum cum quinque vocibus liber primus* Bevilacqua è da tre anni governatore di Fano e governatore del Patrimonio referendario delle due segnature. È probabile che così come nel 1586 Belli aveva voluto onorare il suo protettore di allora, il vescovo Musotti, con la *Missa «Musarum splendor»* (derivata dall'omonimo mottetto encomiastico con allusione al cognome del prelado) e con la successiva *Missa «Estote fortes in bello»* (come riferimento a sé stesso e in qualità di omaggiante), adesso, a distanza di undici anni dalla prima edizione, egli intendesse riferire al Bevilacqua le lodi cui allude la *Missa «Musarum splendor»* e dare quindi a lui prova del proprio valore compositivo misurandosi con uno dei più celebri modelli della musica del secondo Cinquecento, il madrigale di Palestrina *Vestiva i colli*, componendo sui suoi motivi una propria messa.

Non possiamo sapere quando Belli compose questa messa. Non si può escludere che egli volesse rendere omaggio al *Princeps musicae* all'indomani della sua morte (1594) e che l'occasione per la pubblicazione di questo lavoro gli fosse offerta proprio dalla ristampa – ma più propriamente una vera e propria nuova edizione – del *Missarum cum quinque vocibus liber primus*, nel momento in cui il Francescano veniva chiamato a un nuovo, prestigioso incarico.

¹⁸ IVLII BELLI / LONGIANENSIS / Missarum Quinque vocibus. / LIBER PRIMVS / Ad Illustrissimum, & Reuerendissi. D. D. Com. / Bonifacium Beuilacquam, S. D. N. Papae / Clementis viii. Referendarium / meritissimus. / [Marca tipografica] / Venetijs, Apud Angelum Gardanum. / M.D.LXXXVII. È questa prima ristampa che verrà successivamente ripresa nel 1603 (cf. nota 1).

¹⁹ Sul ruolo e l'importanza di Bonifacio Bevilacqua in ambito letterario, artistico e musicale si veda JAMES CHATER, *Reflections of Musical Glory: Bonifazio Bevilacqua as Poet and Patron*, in *Musicologia Humana. Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*. Edited by SIEGFRIED GMEINWIESER, DAVID HILEY, JÖRG RIEDLBAUER («Historiae Musicae Cultores». Bibliotheca LXXIV), Leo S. Olschki Editore, Firenze 1994, pp. 233-250.

La pubblicazione di questo libro di messe avviene infatti quando Belli è a Ferrara in qualità di maestro di cappella dell'Accademia della Morte²⁰. Era la seconda volta che il musicista si trovava impegnato nella città estense: in precedenza vi era stato attivo dal 1592 alla prima metà del 1593. Non sappiamo quale incarico ricoprì Belli in questo primo soggiorno ferrarese, ma si sa che fu fra gli artisti gravitanti intorno alla corte di Alfonso II d'Este e che fu proprio in questa occasione che conobbe e si legò a Bonifacio Bevilacqua, entrando forse, tramite quest'ultimo, in contatto con il ridotto veronese del cugino di questi, Mario Bevilacqua²¹.

Certamente la dedica a Bevilacqua di questo libro di messe si spiega proprio in riferimento al suo nuovo incarico ferrarese, un incarico sicuramente prestigioso ed elitario, ottenuto con tutta probabilità proprio dallo stesso Bevilacqua. L'inserimento della *Missa «Vestiva i colli»* assume allora diversi significati: dimostrare, come già detto, il proprio valore di contrappuntista misurandosi con uno dei modelli polifonici più celebrati del Cinquecento; rendere in questo modo un indiretto omaggio allo stesso Palestrina; offrire al suo protettore Bevilacqua una nuova composizione collocata nel prestigioso alveo di una consolidata tradizione compositiva, quella appunto della composizione di messe sui motivi di *Vestiva i colli*, che aveva coinvolto, prima di Belli, Costanzo Porta, Ippolito Baccusi, Pietro Ponzio, e Orlando di Lasso, solo per citare i più noti; da ultimo, proprio perché rifacendosi a quella illustre tradizione, dare prova del proprio valore ai componenti dell'Accademia della Morte, facendo quindi di questa nuova edizione del *Missarum cum quinque vocibus liber primus* una sorta di credenziale artistica²². A com-

²⁰ Cf. *Catalogo dei Maestri di Cappella dell'Accademia della Morte dal 1594 al 1683*, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Collezione Antonelli, Ms. n. 22. Mette conto ricordare che un'importante figura, quale Alessandro Grandi, sarà maestro di cappella all'Accademia della Morte dal 1597 al 1604. Si veda anche GIOVANNI PIERLUIGI CALESSI, *Ricerche sull'Accademia della Morte di Ferrara* (Biblioteca di «Quadrivium»), A.M.I.S., Bologna 1976, p. 59.

²¹ Se ne ha una prova indiretta nella raccolta curata da FILIPPO NICOLETTI, LA GLORIA MVSICALE / Di diuersi Eccellentissimi Auttori: a cinque Voci. / [Stemma] / In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino, 1592, dedicata al conte Mario Bevilacqua di Verona, nella quale compaiono tre madrigali di Giulio Belli. Cf. DEL SILENZIO, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani*, tomo I, pp. 367-369: 368-369; GABBRIELLI, *Giulio Belli*, p. 112. Su questa raccolta si veda in particolare CHATER, *Reflections of Musical Glory*.

²² Un altro musicista che fece parte dell'Accademia della Morte di Ferrara e che, prima del suo allontanamento, ebbe forse modo di lavorare con Belli, fu Ercole Pasquini. Pasquini era organista in seno all'Accademia prima che il suo posto venisse preso dal quattordicenne Girolamo Frescobaldi il quale si trovò a operare con Belli (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). Sappiamo che Pasquini fu autore di una *Missa «Vestiva i colli»* a 12 voci in tre cori. Se ne ha la prova in un inventario di manoscritti della collezione dell'arciduca Sigmund Franz von Tyrol redatto nel 1665 dopo la sua

pletare il quadro si dovrà osservare che questa raccolta sacra costituiva per Belli, e per quanti lo conoscevano nell'ambiente di Ferrara, l'esatto contraltare della prima produzione ferrarese del Nostro, che comprende – per quanto ci è noto – esclusivamente musica profana consistente in una raccolta di canzonette e in un'altra di madrigali²³.

In questa nuova edizione, il *Missarum cum quinque vocibus liber primus* ebbe una ristampa nel 1603²⁴.

4) *IL MISSARUM QUATUOR VOCIBUS LIBER PRIMUS*

Nel 1599 Belli dava alle stampe la sua terza raccolta di messe, il *Missarum quatuor vocibus liber primus*, edito a Venezia da Angelo Gardano²⁵, dedicato anch'esso al cardinale Bonifacio Bevilacqua. Questa nuova raccolta di messe appare quando il maestro francescano è stato chiamato da pochissimo tempo a ricoprire l'incarico di maestro di cappella della cattedrale di Osimo e a svolgere al contempo il compito di maestro della musica nel seminario della stessa città fondato nel 1595 dal cardinale Antonio Maria Gallo (1553-1620). L'arrivo di Belli a Osimo dovette avvenire forse alla fine del 1598, ma certamente già all'inizio del 1599 il Francescano si trovava nella città marchigiana.

L'anno prima della pubblicazione del *Missarum quatuor vocibus liber primus* Bevilacqua era stato nominato patriarca di Costantinopoli e il 3 marzo del 1599 Clemente VIII lo avrebbe innalzato alla porpora cardinalizia con il titolo di cardinale di S. Anastasia (la dedica della raccolta

morte. Riportato in 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, GIANCARLO ROSTIROLLA, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina 1998, pp. 477-486: 486.

²³ Si tratta de *IL SECONDO LIBRO / DELLE CANZONETTE/ A QVATRO VOCI / DI GIVLIO BELLI DA LONGIANO / Con alcune Romane à tre voci, nuovamente composte / & datte in luce. / [Marca tipografica] / In Venetia Appresso Ricciardo Amadino, / M D XCIII. e del DI GIVLIO BELLI / DA LONGIANO. / IL SECONDO LIBRO DE MADRIGALI / A CINQVE ET A SEI VOCI. / Nouamente composti, & datti in luce. / [Marca tipografica] / IN VENETIA / Appresso Ricciardo Amadino. / M D XCII.*

²⁴ Il RISM riporta, oltre a questa, anche una ristampa del 1604 presente nell'Archivio del Duomo di Piacenza (cf. RISM B-1748). Si tratta però di un errore. In questo archivio infatti, fra altre musiche di Belli, l'unica raccolta del 1604 è la ristampa dei *IVLII BELLI / LONGIANENSIS / IN ECCLESIA CATHEDRALI / Foroliuuen. Musicae Magistri. / PSALMI AD VESPERAS / In totius anni Festivitatibus, ac tria Cantica / B. Virginis Mariae. Sex Vocib. conc. / Ad perillustrem, & Reverendissimum D. D. Caesarem / Bartolelium Foroliuuen. Episcopum. / Psalmi ad vespervas in totius anni festivitatibus, ac tria cantica B. Virginis Mariae, sex vocibus / [Stemma] / Venetijs Apud Angelum Gardanum. M D C I V.*

²⁵ *IVLII BELLI / LONGIANENSIS / ECCLESIAE CATHEDRALIS / Auximanae Musices Magistri, / MISSARVM QVATVOR VOCIBVS / LIBER PRIMVS / [Stemma] / Venetijs, Apud Angelum Gardanum. / M.D.LXXXXVIII.*

di messe riporta comunque il mese di gennaio del 1599 ed è quindi precedente al conferimento di questa ulteriore carica a Bevilacqua)²⁶.

Belli arrivò a Osimo in seguito alla diretta chiamata del cardinale Antonio Maria Gallo. Originario di Perugia Antonio Maria Gallo fu creato cardinale da Sisto V²⁷. Conosciuto anche con l'appellativo di «cardinale perugino», in quanto nominato cardinale presbitero di S. Agnese in Agone a Perugia, Gallo fu presente nei collegi cardinalizi che elessero Urbano VII, Gregorio XIV e Innocenzo IX. Schierato con il partito spagnolo Gallo figurò in tutti e tre i casi come papabile, sebbene in secondo ordine. Ebbe parte anche nel conclave che portò all'elezione di Clemente VIII, e anche in quel caso fu tra coloro ai quali si guardò come possibile successore del papa. Da Clemente VIII fu nominato presidente della commissione incaricata dell'organizzazione materiale del giubileo dell'anno 1600²⁸.

²⁶ Bonifacio Bevilacqua fu creato cardinale insieme ad altri dodici prelati, fra questi Alessandro d'Este e Roberto Bellarmino. Cf. [PATRICK GAUCHAT], *Hierarchia Catholica medii et recentioris aevi sive summorum pontificum, S. R. E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series et documentis yabularii praesertim vaticani collecta, digesta, edita per Patritium Gauchat, O. M. Conv. philosophiae doctorem et sacrae theologiae magistrum. Volumen quartum. A pontificatu Clementis PP. VIII (1592) usque ad pontificatum Alexandri PP. VII (1667), sumptibus et typis Librariae Regensburgianae*, Münster 1935, p. 5 rist. anastatica Il Messaggero, Padova 1960. GIOVANNI SICARI, *Cenni biografici su tutti i cardinali (1198-2001). Incarichi precedenti ai cardinalati, date di creazione e morte. Titoli diaconali, presbiteriali e vescovili*, Roma 21 febbraio 2001. Su Bonifacio Bevilacqua rimando alle seguenti 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; [ALFONSO CIACCONIO], *Vitae, et res gestae Pontificum romanorum et S. R. E. Cardinalium Ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Clementem IX. P. O. M. Alphonsi Ciaconii ordinis praedicatorum & aliorum operâ descriptae: Cum uberrimis Notis. Ab Augustino Oldoino Societatis Iesu recognitae, & ad quatuor Tomos ingenti ubique rerum accessione productae, Additis Pontificum recentiorum Imaginibus, & Cardinalium Insignibus, plurimisque aeneis Figuris, cum Indicibus locupletissimis*, Filippo De Rubeis, Roma 1677, tomo IV, coll. 314-316; 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 parroco dei SS. Vincenzo, e Anastasio alla Regola in Roma*, voll. V e VI, Stamperia Pagliarini, 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 I, Eredi di Giuseppe Rinaldi, Ferrara 1804, pp. 59-60; rist. anastatica, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1969, BEVILACQUA, BONIFAZIO, «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. IX, Roma 1967, pp. 786-788.

²⁷ La nomina avvenne il 14 gennaio 1587. Cf. [SCHMITZ-KALLENBERG], *Hierarchia Catholica [...] Volumen tertium saeculum XVI ab anno 1503 complectus [...] sumptibus et typis Librariae Regensbergianae*, Münster 1923, p. 51; rist. anastatica Il Messaggero di S. Antonio, Padova 1960.

²⁸ Sull'opera e il ruolo di Antonio Maria Gallo in seno alla curia romana si veda [CIACCONIO], *Vitae, et res gestae Pontificum romanorum*, tomo IV, coll. 165-166; VON PASTOR,

La dedica della nuova raccolta di messe al cardinale Bevilacqua, in un momento in cui Belli si trova da pochissimo tempo a Osimo o, più probabilmente, addirittura non si è ancora lì stabilito, si potrebbe spiegare proprio alla luce del momento del trasferimento di Belli da Ferrara a Osimo. Il *Missarum quatuor vocibus liber primus* era certamente già pronto alla fine del 1598, quando il musicista era con tutta probabilità ancora a Ferrara. Questo spiegherebbe la dedica al suo patrono ferrarese, Bonifacio Bevilacqua, appunto. Se anche Belli fosse stato chiamato a Osimo nelle primissime settimane del 1599, o nelle ultimissime del 1598, il libro era ormai già pronto per la stampa e dunque, anche volendo, la dedica non avrebbe potuto essere cambiata. Sarà invece l'anno successivo che Belli avrà modo di dedicare una nuova raccolta sacra al cardinale Gallo in riconoscenza della sua nomina a Osimo e delle possibilità esecutive che questo incarico gli aveva offerto (v. *infra*).

Quattro sono le messe pubblicate nel *Missarum quatuor vocibus liber primus*: la Missa «*Tu es pastor ovium*», nel cui titolo è evidente l'ennesimo omaggio al cardinale Bevilacqua in occasione della sua nomina a patriarca di Costantinopoli, la Missa «*Iste Confessor*», la Missa «*Brevis*» e la Missa «*Pro Defunctis*».

Se nella prima raccolta di messe, quella del 1586, Belli dispiega la sua tecnica contrappuntistica in senso volutamente retrospettivo – sebbene con la parziale eccezione della Missa «*Brevis*» –, e in quella del 1595 sperimenta per la prima volta la tecnica policorale, nel *Missarum quatuor vocibus liber primus* emerge il carattere marcatamente speculativo, il senso della grande forma, la ricerca tecnica, lo sfoggio dell'abilità contrappuntistica, caratteristiche che si esplicano in particolare in procedimenti canonici che riguardano gli *Agnus Dei* II delle *Missae* «*Tu es pastor ovium*», «*Iste Confessor*» e «*Brevis*».

Con questa raccolta di messe Belli manifestava al suo patrono, il cardinale Bevilacqua, la sua abilità tecnica nell'affrontare ogni difficoltà imposta da una severa scrittura contrappuntistica, e quindi la sua capacità di manipolare abilmente il materiale a disposizione. Nello stesso tempo

Storia dei Papi. Vol. X. *Storia dei Papi nel periodo della Riforma e restaurazione cattolica. Sisto V, Urbano VII, Gregorio XIV e Innocenzo IX (1585-1591)*, Roma 1955; ID., *Storia dei Papi*. Vol. XI. *Storia dei Papi nel periodo della Riforma e della restaurazione cattolica. Clemente VIII (1592-1605)*, Roma 1958. 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 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. Sui musicisti che dedicarono alcune loro raccolte al vescovo Gallo si veda ADRIANO CAVICCHI, *Appunti sulle relazioni tra Frescobaldi e l'ambiente musicale marchigiano: l'intavolatura di Ancona*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita. Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-14 settembre 1983)*, («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 14), a cura di SERGIO DURANTE, DINKO FABRIS, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1986, pp. 87-106: 90-91.

però le composizioni di questa pubblicazione offrivano a Belli l'occasione di saggiare le concrete possibilità esecutive offerte dall'ambiente della cattedrale di Osimo. È indubbio che queste si siano presto rivelate buone, se non anche ottime. Lo rivela la sua decisione di dare alle stampe, nell'anno 1600, quella che si può a ragione considerare il suo vertice della produzione mottettistica, il *Sacrarum cantionum*, che contiene anche diversi brani policorali. Sicuramente la decisione di Belli fu anche dettata dal desiderio di omaggiare il cardinale Gallo e di manifestargli la sua gratitudine. La maggior parte dei mottetti infatti sarebbero frutto proprio dell'esperienza viva delle celebrazioni liturgiche della cattedrale e delle potenzialità che gli venivano anche da quel vivaio musicale che era il seminario di Osimo²⁹. Lo dice lo stesso Belli nella dedicatoria, anche se il consueto registro retorico della lettera impone di nascondere il fatto che almeno una parte di questi brani fosse già stata composta precedentemente. Sicuramente questo è vero per i mottetti *Libera me Domine* e *Confitemini Domino*, entrambi a otto voci in doppio coro, già presenti nel *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus liber primus* del 1595, come abbiamo visto.

Il successo del *Missarum quatuor vocibus liber primus* è testimoniato dalle ristampe che si ebbero negli anni successivi alla morte di Belli, avvenuta nel 1613. Le ristampe apparvero postume per i tipi di Bartolomeo Magni nel 1615 e nel 1622, in entrambi i casi con l'aggiunta del basso per l'organo, una scelta che veniva così incontro alla nuova e consolidata prassi esecutiva del sostegno e del compendio armonico strumentale riprendendo al contempo composizioni che evidentemente erano molto eseguite e richieste³⁰.

A differenza della ristampa con il basso per l'organo del *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus liber primus* (1607 e 1608) nel quale, come detto, la *Missa «Pro Defunctis»* rimane a cappella, la ristampa del *Missarum quatuor vocibus liber primus* del 1622 riporta la parte del basso per l'organo anche per la *Missa «Pro Defunctis»* ivi contenuta.

²⁹ [...] cum enim nuper Sacras nonnullas Cantiones plurium vocum intervallis distinctas compegissem, quas cum Symphoniacis Seminarij pueris, singulis Quadragesima diebus Vesperi, ut solenne est, in Aede maxima modulari soleo [...] ([...] infatti avendo unito di recente alcuni componimenti sacri a più voci, che con i fanciulli cantori del seminario, tutti i giorni di Quaresima, al vespro, in cattedrale sono solito eseguire [...]). La dedica fa esplicito riferimento alle indulgenze che Clemente VIII, dietro richiesta dello stesso Gallo, aveva concesso alla cittadinanza di Osimo, e, più specificamente, alla predilezione di Gallo per questo genere di composizioni.

³⁰ IVLII BELLI / LONGIANENSIS / MVSICES MAGISTRI / LIBER PRIMVS. / MISSARVM. QVATVOR VOCIBVS. / & Missa pro Defunctis. / TERTIA IMPRESSIO-NE. / Cum Basso ContinuatO / [Marca tipografica] / STAMPA DEL GARDANO / IN VENETIA. MDCXV. / Appresso Bartholomeo Magni.

IVLII BELLI / LOMGIANENSIS / MVSICES MAGISTRI / LIBER PRIMVS. / MISSARVM, QVATVOR VOCIBVS. / & Missa pro Defunctis. / QVARTA IMPRESSIO-NE. / Cum Basso Continuo. / [Marca tipografica] / SVB SIGNO GARDANI / VENETHS, M DC XXII. / Apud Bartholomeum Magni.

Sicuramente la stessa cosa era avvenuta anche per la precedente ristampa di questa raccolta, quella del 1615, della quale però si sono perse le parti del Cantus, del Tenor e del Basso per l'organo.

5) *LE MISSAE SACRAE*

Al periodo del suo magistero a Padova (1606-1608) risale l'ultima raccolta di messe di Belli, le *Missae sacrae*, edite a Venezia dall'impresa dei Gardano, opera dedicata al cardinale Bonifacio Bevilacqua, che a ragione si può considerare la *summa* dell'arte compositiva del maestro francescano in questo ramo della sua produzione³¹. Questa importante raccolta è sicuramente frutto anche delle esperienze accumulate nel corso degli anni precedenti che, dopo il soggiorno a Osimo, videro Belli impegnato prima nella cattedrale di Ravenna (dalla fine del 1600 al 1602), poi in quella di Reggio Emilia (1603)³², successivamente nel duomo di Forlì (1603-1606).

Che le *Missae sacrae* siano un'opera altamente celebrativa lo dimostra il suo contenuto volto appunto ad esprimere il senso di *gravitas* e di *solemnitas* nei confronti di un destinatario molto amato da Belli nel corso della sua vita, quale il cardinale Bevilacqua. Retoricamente le *Missae sacrae* si appuntano sull'immagine delle pietre che mediante l'arte dell'abile orafo diventano pietre e gemme preziose, come da Belli stesso espresso nella elaborata lettera dedicatoria (v. *infra*).

³¹ MISSAE SACRAE / QVAE CVM QVATVOR, QVINOVE, SEX, ET OCTO, VOCIBVS / CONCINVTVR. / Cvm Basso Generali pro Organo, / IVLII BELLI LONGIANENSIS / In Ecclesia Sancti Antonij de Padua Musicae Magistri. / AD ILLVSTRISS. VM ET REVERENDISS. VM D. D. / BONIFACIVM S. R. E. PRAESBYTERVM / CARDINALEM BIVILAQVAM. / [Stemma] / VENETIIS Apud Angelum Gardanum & Fratres. M D C VIII. / CVM PRIVILEGIO. Accenna a questa raccolta JÉZ, *La ricezione della musica dei compositori attivi al Santo di Padova*, pp. 342-343.

³² Forse a Reggio Emilia Belli dovette succedere a Lodovico da Viadana; cf. FEDERICO MOMPOLLIO, *Lodovico Viadana musicista fra due secoli (XVI-XVII)* (Historiae musicae cultores. Bibliotheca, XXIII), Leo S. Olschki Editore, Firenze 1967 [ma 1966], pp. 21-22; GIANCARLO CASALI, *La cappella musicale della Cattedrale di Reggio Emilia all'epoca di Aurelio Signoretti (1567-1631)*, «Rivista Italiana di Musicologia», VIII, 2 (1973), pp. 181-224: 189-192; DINKO FABRIS, «Padre Viadana», *Gesualdo e i Bentivoglio. Nuove ipotesi biografiche*, in *Lodovico Viadana «musicus primarius» nel 450° della nascita*, a cura di LUIGI MENEGHINI (Quaderni della Società Storica Viadanese, 6), Fotolito Viadanese «Nuova stampa», Viadana 2014, pp. 15-25: 16-17. Nel suo contributo Fabris instaura un parallelo a mio avviso non convincente fra la raccolta dei *Cento concerti ecclesiastici* (Giacomo Vincenti, Venezia 1602) di Viadana e i *Concerti ecclesiastici* (Bartolomeo Magni, Venezia 1613) di Belli, quasi che quest'ultimo si fosse ispirato esclusivamente al primo per la composizione della sua ultima pubblicazione, cosa che non è del tutto esatta, come ho dimostrato a suo tempo (cf. GABBRIELLI, *Giulio Belli*, pp. 116 e sgg. Oltre a questo colloca erroneamente Viadana nell'Ordine dei Frati Minori Conventuali mentre invece apparteneva all'Ordine dei Frati Minori Osservanti.

Accanto all'intento celebrativo Belli dispiega in questa raccolta tutta la sua perizia compositiva, con riferimento sia alle tecniche usate che agli organici impiegati, in un crescendo, meglio, in una *accumulatio* e quindi in un *climax* di organici e di sonorità via via sempre più estesi: dalla *Missa* «*Primi toni*» e dalla «*Sicut lilium*» a cinque voci, alla «*Tu es Petrus*» a sei, alla «*Mentre qual viva pietra*» e alla «*Bivilaqua*», queste due a otto voci in doppio coro. Diverse anche le tecniche usate: dalla libera composizione della *Missa* «*Primi toni*», alle parodie delle *Missae* «*Sicut lilium*», «*Tu es Petrus*» e «*Mentre qual viva pietra*», alla libera composizione della *Missa* «*Bivilaqua*» posta retoricamente a conclusione di una raccolta che di grado in grado celebra, in un crescendo retorico, appunto, la magnificenza del nobile cardinale e ne auspica l'innalzamento a ulteriori cariche ecclesiastiche.

Questa particolare disposizione è corroborata da altri tratti che rimandano al carattere delle messe: alla *gravitas* della *Missa* «*primi toni*» (scritta nel *protus* in D, quindi non in trasposizione, dunque con un senso di austerità ancora maggiore e di «fondamento», di 'pietra' modale inequivocabilmente allusiva) si unisce l'eleganza e la raffinatezza della «*Sicut lilium*», la *solemnitas* della «*Tu es Petrus*», la luminosità della «*Mentre qual viva pietra*» e il fasto celebrativo della «*Bivilaqua*».

Il carattere di sintesi e allo stesso tempo di *summa* delle *Missae sacrae* si evince anche dal tipo di scrittura e di *tactus* di volta in volta impiegati: se la *Missa* «*Primi toni*», la *Missa* «*Sicut lilium*» e la *Missa* «*Tu es Petrus*», con la loro prevalente scrittura «a note bianche», si pongono in linea di continuità con la grande tradizione polifonica del Cinquecento, la vivacità ritmica e la flessuosità delle linee melodiche della *Missa* «*Mentre qual viva pietra*» e della *Missa* «*Bivilaqua*» rivelano un Belli attento agli orientamenti linguistici e stilistici più avanzati e nello stesso tempo il suo rispetto e la sua adesione ai caratteri delle composizioni prese come base compositiva, ed anche come occasione, volutamente perseguita, di misurarsi con modelli celebri di autori di prima grandezza – Giovanni Pierluigi da Palestrina e Luca Marenzio – per cimentarsi con la propria maestria tecnica e dimostrare la propria abilità. La matrice 'classica', il carattere solenne e retrospettivo delle *Missae* «*Sicut lilium*» e «*Tu es Petrus*» si spiegano proprio in virtù della natura degli originali modelli palestriniani, mentre la *Missa* «*Mentre qual viva pietra*», nella sua esuberanza ritmica, aderisce ai modi più moderni, lievi, avvincenti, concisi e maggiormente espressivi del madrigale di Marenzio dalla quale deriva. Infine la *Missa* «*Bivilaqua*» compendia movenze classicheggianti ad altre più moderne. Con questa messa Belli non solo realizza una sintesi finale in riferimento all'intera raccolta delle *Missae sacrae*, ma anche, più in generale, pone un suggello a un'intera produzione, quella delle messe, appunto, che copre più di un ventennio della sua attività³³.

³³ Un esemplare delle *Missae sacrae* dell'edizione del 1608 è anch'esso conservato nella Bibliotheca Rhedigeriana di Breslavia. Sempre di Belli, nella stessa biblioteca, si

Il carattere di *monumentum* di questa pubblicazione è dato sia dagli organici variabili e via via crescenti nel numero delle voci coinvolte, sia dalla forte impronta retorica, sia dal numero insolitamente alto – per una sola raccolta di messe di Belli – di messe-parafrasi e messe-parodia, di cui ben due su modelli palestriniani³⁴. Le due messe-parafrasi su modelli palestriniani formano nelle *Missae sacrae* un nucleo a sé stante, sia perché poste l'una di seguito all'altra, sia, soprattutto, in ragione dei tipi modal prescelti: entrambe sono infatti nel VII modo, mentre le *Missae* «*Primi toni*», «*Mentre qual viva pietra*» e «*Bivilaqua*» sono rispettivamente nel primo, nel dodicesimo e nell'ottavo modo (v. *infra*).

Che questa raccolta segni per Belli il culmine e il punto di arrivo riguardo al genere della messa lo prova anche il fatto che si tratta dell'unica raccolta di messe del Francescano che preveda espressamente, fin dalla sua prima edizione, il basso generale per l'organo. Le *Missae sacrae* sono pertanto una testimonianza abbastanza precoce dell'uso dell'organo nel genere della messa e ci mostrano al contempo un Belli ricettivo nei confronti della nuova pratica che nella sua produzione sfocerà nei *Concerti ecclesiastici* del 1613, l'ultima sua raccolta. Si dovranno tuttavia evidenziare due aspetti: anche nel caso delle messe a otto voci in doppio coro (la *Missa* «*Mentre qual viva pietra*» e la *Missa* «*Bivilaqua*») vi è sempre una sola parte per l'organo; soprattutto però la parte del basso per l'organo è in sostanza un basso seguente, dunque una parte che raddoppia costantemente la parte più grave della composizione polifonica, in genere il Bassus, ma quando questi tace, il Tenor o, in caso di incroci fra questo e l'Altus, l'Altus, appunto, naturalmente di un coro e dell'altro. Solo nei *Concerti ecclesiastici* Belli darà vita a un vero e proprio basso continuo³⁵.

La presenza di una sola parte d'organo nelle due messe in doppio coro della raccolta del 1608 si distingue dalla presenza di due parti d'organo, una per il primo, l'altra per il secondo coro, della ristampa del *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus liber primus* del 1607 (e, per la sola parte del basso per l'organo, anche del 1608). È comunque un fatto che proprio dal 1607 Belli introduca sistematicamente il basso per l'organo sia per la ristampa delle raccolte di messe del 1595 e del 1599 e per alcune raccolte di salmi vespertini pubblicati precedentemente, sia per la composizione di nuove raccolte di musica sacra. Dunque è indubbio che Belli sia fra i primi a scrivere composizioni per la liturgia che prevedano espressamente l'uso del basso per l'organo e che le ristampe con l'aggiunta della nuova parte e le nuove pubblicazioni corredate

trovano anche due copie dei *Concerti ecclesiastici*, una della prima edizione del 1613, l'altra della seconda, quella del 1621. Cf. JEZ, *La ricezione della musica dei compositori attivi al Santo di Padova*, pp. 342-343.

³⁴ In realtà vedremo che anche la *Missa* «*Primi toni*» della stessa raccolta è, almeno in parte, una messa-parafrasi su modelli palestriniani (v. *infra*).

³⁵ Per i *Concerti ecclesiastici* rimando a GABBRIELLI, *Giulio Belli*, pp. 116-136.

dall'organo siano contemporanee al trattato di Agostino Agazzari sul basso continuo³⁶ e precedenti sia alle *Conclusioni nel suono dell'organo* (1609) che alla seconda edizione dell'*Organo suonarino* di Adriano Banchieri³⁷. Scritti nei quali il Bolognese (che già nell'edizione del 1605 dell'*Organo suonarino* aveva affrontato – ma più che altro dal punto di vista dello studio dell'armonia – la questione del basso per l'organo) tratta della pratica del vero e proprio basso continuo³⁸. Nell'edizione del

³⁶ DEL SONARE / SOPRA'L BASSO / CON TVTTI LI / STROMENTI / E dell'vso loro nel Conserto / Dell Ill. Sig. / AGOSTINO AGAZZARI / SANESE / Armonico Intronato. / IN SIENA / Appresso Domenico Falcini / Con privilegio di S. A. Ser.^{ma}: Anno 1607. Rist. anastatica Arnaldo Forni Editore (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione II/37), Sala Bolognese 1969.

³⁷ L'ORGANO / SVONARINO / OPERA VENTESIMA QVINTA / DEL R. P. D. ADRIANO / BANCHIERI MONACO OLIVETANO / Nuovamente in questa seconda impressione, accordato in Tuono Corista, / con gli Cerimoniali, Messali, Breuiarij, & Canti fermi Ro- / mani; & compartito in cinque Registri [...], In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. / MDCXI. Rist. anastatica Arnaldo Forni Editore (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione II/31).

³⁸ Questa terza edizione del trattato di Banchieri avrà due ristampe, una nel 1627 e l'altra, postuma, nel 1638. A riprova del costante aggiornamento del Bolognese, tanto sul versante artistico quanto su quello didattico, nella terza edizione dell'*Organo suonarino* (ORGANO / SVONARINO / SESTO REGISTRO / AGGIUNTO CHE SONO / QVATTRO 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. MDCXXII; rist. nel 1627 e nel 1638) sono inserite quattro sonate per violino, trombone e basso continuo. Esse si collocano nella scia di un settore della produzione strumentale che dal primo Seicento – ma l'insieme violini (o cornetti) e tromboni data da molto tempo addietro – trova sempre più spazio in raccolte di musica sacra contenenti perlopiù mottetti. Belli è fra i primi protagonisti di questa produzione (cf. GABBRIELLI, *Giulio Belli*, pp. 132-135).

Per l'uso del violino nella musica liturgica del Cinquecento e del Seicento rimando a RODOLFO BARONCINI, «*In choro et in organo*». *Strumenti e pratiche strumentali in alcune cappelle dell'area padana nel XVI secolo*, «Studi Musicali», XXVII, 1 (1998), pp. 19-51: 32-40; ID., *Contributi alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i «sonadori di violini» della Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, «Recercare», VI (1994), pp. 61-190. Sull'uso di strumenti nella celebrazione della messa agli inizi del Cinquecento si veda LESLIE KORRICK, *Instrumental music in the early 16th-century Mass: new evidence*, «Early Music», XVIII, 3 (1990), pp. 359-370. Una trattazione esaustiva degli strumenti nella musica sacra in Italia dal Cinquecento al Settecento si trova in STEPHEN BONTA, *The use of instruments in sacred music in Italy 1560-1700*, «Early Music», XVIII, 4 (1990), pp. 519-535. Per l'uso obbligato o *ad libitum* del violino nelle messe del Seicento rimando ad ANNE SCHNOEBELEN, *The role of the violin in the resurgence of the Mass in the 17th century*, «Early Music», XVIII, 4 (1990), pp. 537-542. Altre indicazioni utili sull'impiego degli strumenti nelle cappelle dell'Italia del Nord nel primo barocco, sono proposte da MAURIZIO PADOAN, *L'affermarsi dei concerti nel primo barocco* in *Muzykolog wobec świadectw źródłowych I dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, ZOFIA FABIAŃSKA, JAKUB KUBIENIEC, ANDRZEJ SITARZ, PIOTR WILK (edd.), *Musica*

1611 poi inserirà tre mottetti, due dei quali editi poi nel suo *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*, per voce solista e continuo³⁹, a riprova di

Iagellonica, Kraków 2009, pp. 517-532. Per uno sguardo riassuntivo sui cornetti, anch'essi presenti nella musica liturgica del Cinquecento e, in misura minore, del primo Seicento, e sui tromboni si veda GABBRIELLI, *Giulio Belli*, pp. 132-135.

Per un'esauriente trattazione degli aspetti riguardanti la natura e le caratteristiche del basso continuo del primo Seicento si vedano THÉRÈSE DE GOEDE-KLINKHAMER, *Del suonare sopra il basso: Concerning the Realization of Early Seventeenth-Century Italian Unfigured Basses*, «Performance Practice Review», X, 1 (1997), pp. 80-115; GIULIA NUTI, *The Performance of Italian Basso Continuo. Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Ashgate, Aldershot 2007, pp. 5-60. Sebbene incentrato sui *Cento concerti ecclesiastici* di Viadana utile a questo riguardo è anche l'approfondito studio di HELMUT HAACK, *Anfänge des Generalbass-Satzes: die "Cento concerti ecclesiastici" (1602) von Lodovico da Viadana* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 22/1-2), 2 voll., Hans Schneider, Tutzing 1974.

³⁹ TERZO LIBRO / DI NUOVI PENSIERI / ECCLESIASTICI, / Da cantarsi con vna, & due Voci in variati modi / nel Clauacembalo Tiorba, Arpichitarrone, / & Organo; / OPERA TRENTESESIMA QVINTA / DEL R. P. D. ADRIANO BANCHIERI OLIVETANO / & Monaco Professo nell'Onoratissimo Monasterio / di S. MICHELE IN BOSCO, / *Nouamente composta, data in luce, & dedicata* / ALL'ILLVSTRISSIMO, ET NOBILISSIMO / SENATO DI BOLOGNA. / [Stemma di Bologna con figure allegoriche e motto] / IN BOLOGNA, Per gli Heredi di Gioianni Rossi M.DC.XIII. / CON LICENZA DE' SVPERIORI. ET PRIVILEGIO. Rist. anastatica (Bibliotheca musica bononiensis, IV/40), Arnaldo Forni Editore, Bologna 1969. Molte delle composizioni organistiche dell'*Organo suonarino* fanno parte di raccolte precedenti alla pubblicazione della prima e della seconda edizione, tuttavia qualche composizione è edita solo qui. Ciò mi porta a credere che anche uno dei tre mottetti per voce sola e continuo della seconda edizione, poi ripresi anche nell'*Appendice*, facesse parte del *Secondo libro di nuovi pensieri ecclesiastici* edito a Milano da Filippo Lomazzo nello stesso 1611, andato perduto. Lo stesso Banchieri lo cita a più riprese nelle seguenti opere: *L'Organo suonarino*, ed. 1611, p. 3; *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*, p. 5 (INDICE / DI TRENTA ET CINQVE OPERE / IN MATERIE MVSICALI DISTINTE, / *Del R. P. D. ADRIANO BANCHIERI Monaco Oliuetano*, / Doue stampate, & ristampate, & à chi dedicate dal 1594. fin' all'anno 1613. [...]), 67 (quest'ultima con indicazione errata della data di pubblicazione); *Cartella musicale*, «Indice di trent'opere musicali del P. D. Adriano Banchieri Monaco Olivetano», pp. 149-150: 150; LA CARTELLINA / MVSICALE / [...] / IN VENETIA, / Appresso Giacomo Vincenti. M DC XV: INDICE DELLE OPERE / MVSICALI DATE IN LVCE / Dall'anno 1594. fin all'anno 1615. / PER IL P. D. ADRIANO BANCHIERI / MONACO OLIVETANO. / [...] / IN VENETIA, / Appresso Giacomo Vincenti. M DC XV., pp. 34-36: 36 (rist. anastatica Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1995); *Lettera ad Alfonso d'Este in LETTERE / ARMONICHE* / DEL R. P. D. ADRIANO BANCHIERI / BOLOGNESE / Abbate Oliuetano, & Academico Dissonante, Intrecciate in sei Capi. / [...] / In Bologna, per Girolamo Mascheroni. M. DC. XXVIII. / *Con licenza de' Superiori*, p. 18 (rist. anastatica Arnaldo Forni Editore, [Bibliotheca musica bononiensis. Sezione V/21], Bologna 1968). Altri brani dello stesso *Secondo libro* furono infatti ripubblicati nel *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*, come specificato chiaramente all'interno di questa raccolta. Il brano in questione è *In Deo speravit cor meum*; gli altri due sono *Duo ubera* e *Adversum me*. Questi ultimi due però presentano versioni diverse, sia riguardo alla parte vocale che a quella del basso continuo – oltre

come, già nei primissimi anni del Seicento, la prassi del continuo fosse in Italia un procedimento in esponenziale crescita e dunque bisognoso di una sempre più chiara ed esaustiva trattazione in ambito teorico e didattico, anche a prescindere dalle eventuali preferenze e/o critiche verso questa nuova pratica da parte dei singoli trattatisti⁴⁰.

a una struttura generale parzialmente diversa –, come emerge dalla comparazione delle fonti dell'*Organo suonarino* e del *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*. Per il mottetto *In Deo speravit cor meum*, non accolto nel *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*, si potrebbe avanzare anche una seconda ipotesi: accettando che la sua prima pubblicazione fosse quella dell'edizione dell'*Organo suonarino* del 1611, esso potrebbe rientrare anche in quei brani che avrebbero dovuto essere successivamente pubblicati nel *Quarto libro di nuovi pensieri ecclesiastici* – anch'esso però andato perduto – del quale lo stesso Banchieri ne annuncia l'imminente uscita (cf. il *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*, pp. 4, 66; *Cartella musicale*, «Supplimento dell'opre dell'Autore [...]», p. 2).

Per una visione d'insieme sulla figura e l'opera di Banchieri rimando a OSCAR MISCHIATI, *Adriano Banchieri (1568-1634): profilo biografico e bibliografia delle opere*, «Annuario 1965-1970 del Conservatorio di Musica «G. B. Martini» di Bologna» (1971), pp. 38-201; ANDREAS WERNLI, *Studien zum literarischen und musikalischen Werk Adriano Banchieris (1568-1634)* (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Reihe II/31), Paul Haupt Verlag, Bern-Stuttgart 1981.

⁴⁰ Proprio Banchieri aveva dato alle stampe, nel 1595, una delle primissime raccolte di musica polifonica sacra corredata del basso per l'organo: [Indicazione della parte e del coro] CONCERTI / ECCLESIASTICI / à otto voci, / DI D. ADRIANO DA BOLOGNA / Monaco Olivetano, Discepolo del Sig. / Gioseffo Guami, / Aggiuntovi nel Primo Choro la Spartitura per sonare / nell'Organo commodissima. / *Nouamente composti, & dati in luce.* / IN VENETIA / Appresso Giacomo Vincenti. / M.D.XCV. (il libro-parte del basso continuo ha un frontespizio diverso: SPARTITVRA / PER SONARE / NEL ORGANO / Accommodata al Primo Choro nei Concerti di D. ADRIANO / BANCHIERI da Bologna Monaco Oleuitano, [sic] Discepolo del Signor Gioseffe Guami / ALL'ILL.mo ET R.mo SIG. CARD. DI PIACENZA / [Stemma del cardinale Filippo Sega] / IN VENETIA Appresso Giacomo Vincenti. 1595). Nelle *Conclusioni nel suono dell'organo*, («Decima conclusione dilucidata»), il teorico bolognese indica quale debbano essere, in ordine di importanza, le competenze che deve possedere un organista: al primo posto pone la «fantasia», ossia, in questo caso, l'abilità nell'improvvisazione, poi l'assoluta padronanza della lettura di una composizione notata in partitura e, solo dopo, la capacità di leggere con sicurezza ed accuratezza in intavolatura. Ultima, in ordine di importanza, la competenza necessaria per poter realizzare un basso continuo («seguinte»). A questo proposito così si esprime: «Resta per vltimo il Basso seguinte (il quale tanto è in uso) / Ma così non fosse egli vero, per esser cosa facile da prati- / carsi, molti Organisti al giorno d'hoggi riescono eccel / lenti nel concerto, ma vinti da tale vanagloria di essere sicu / ri in concerto, non curano più d'affaticarsi in fantasia, & spar / titure, le quali sono quelle che hanno immortalato di / uersi valen'huomini, si che senz'altro fra poco tempo vi saran / no due classe di suonatori, parte Organisti, cioè quelli, che / praticheranno le buone spartiture, & fantasie, & altri bassi / sti, che vinti da cotale infirgardaggine si contenteranno suona / re semplicemente il Basso del restare poi, *tanquam asinus ad lira*». Cf. BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, pp. 24-25. A prendere alla lettera l'osservazione di Banchieri sembrerebbe che egli consideri poca cosa il saper realizzare un basso strumentale sottoposto a una o più linee vocali, sminuendo quindi la novità e l'importanza della nuova pratica.

Le *Missae sacrae* furono ristampate nel 1613, l'anno della morte di Belli e della nomina di Bonifacio Bevilacqua a cardinale di S. Pietro in Vincoli. In realtà fin dal 31 agosto 1611 Bevilacqua aveva assunto il titolo di cardinale di S. Pietro in Vincoli, ma la titolarità divenne ufficiale solo il 7 gennaio 1613. Credo che questa circostanza fosse determinante per la decisione, operata con tutta probabilità dallo stesso Belli, di una ristampa da effettuarsi per l'appunto in quell'anno (cosa che dovette realizzarsi prima della morte di Belli, avvenuta il 15 dicembre 1613)⁴¹. A coronamento di una silloge dall'intento propiziatorio si pone il costante riferimento alle pietre (le *Missae* «*Tu es Petrus*» e «*Mentre qual viva pietra*»); ma tale intento è evidente anche nella *Missa* «*Primi toni*» dal carattere austero e grave proprio del I modo, e nella levità e grazia della *Missa* «*Sicut lilium*», che, nel testo dell'antifona, celebra la purezza del giusto fra i mali del mondo. Una felice realizzazione, come può provare anche la riproposizione, inconsueta nel caso di ristampe, sebbene non inusuale, della lettera dedicatoria dell'*editio princeps*⁴².

In realtà egli vuole ribadire che non è sufficiente essere degli ottimi continuisti («bassisti») se non si possiedono abilità di improvvisazione (la «fantasia», appunto) – secondo però regole ben precise e un lungo e attento studio teorico-pratico – e capacità di lettura simultanea di più parti (la partitura prima di tutto e successivamente l'intavolatura).

⁴¹ Sulla data di morte di Belli rimando a GABBRIELLI, *Giulio Belli*, pp. 114-115.

⁴² Ritengo che l'intenzione di Belli fosse probabilmente quella di omaggiare il suo protettore auspicando per lui in futuro il soglio pontificio. Tuttavia la nomina a cardinale di S. Pietro in Vincoli, sebbene del tutto onorifica, realizzava in parte gli auspici «petrini». In questo senso quindi credo che vada collocata l'immagine retorica delle pietre che circondano l'oro che occupa l'intera dedicatoria della raccolta che riporto per esteso:

ILLVSTRIS.^{MO} ET REVER.^{MO}
D. D. BONIFACIO S.R.E.
PRAESBITERO CARDINALI BIVILAQVAE
Patrono Colendissimo.

CONSVEVERVNT Aurisices Illustr.^{me} & Reuer.^{me} Antistes, La- / pillos, quos habent exigui pretij, ut splendiores reddantur, ex- / cellentiori, praetiosiorsq; auro circumornare, quandoquidem / vnus rei tenuitas alterius nobilitati adiuncta solet non nihil di- / gnitatis, & existimationis contrahere; Sic ego Aurisices aemu- / latus, cum praesentes has Missas ex amplissimo Musicae Pelago tan- / quam paruum lapillum fuerim expiscatus, solamq; nuditatem, & / ignobilitatem ex suo Auctore traxisse intuerar, operae praetium es- / se existimaui, si aliquod genus auri, sinè obrizi reperirem, ex / cuius societate splendorem, & nobilitatem aliquam valerent si- / bi comparare: huic cogitanti mihi insistenti tu statim occurristi Religiosissimae Praesul, / cuius numinis dicatas, & lumen recepturas esse, & in aspectum hominum prodici posse / mihi facile persuadeso: si quis enim Te Familia Nobilissima oriundum, praestantissimis- / que animi dotibus iret inficias, negaret. solem obscurissimis tenebris esse clariorem; quin / etiam apud omnes est in confesso, Te Musicam, & Musicae Studiosos diligere, & fouere. / Huc accedit mirifica quaedam animi mei cupiditas Amplitudini tuae aliquod gratitudi- / nis vestigium ostendendi, Vt testatum apud omnes homines

Oltre alla ristampa del 1613 quattro delle messe delle *Missae sacrae* vennero riprese da Gregorio Zucchini nella raccolta antologica *Promptuarium Harmonicum sacrarum missarum* edita in Germania nel 1618: si tratta delle *Missae* «*Sicut lilium*», «*Tu es Petrus*», «*Mentre qual viva*

relinquam me innumera tua / in me profecta beneficia memoria colere sempiterna. His omnibus causis adductus Te / secundo potissimum, cui fatum hunc ingenioli mei dicarem. vt nomine, & auctoritate / BIVILAQVA munitus ab inuidorum morsibus, & à maleuolorum obtrectationibus / possit se immunem, & ille sum praestare. Accipe igitur Illustriss. Antistes tanquam / lapillum has Missas Musicis numeris deuinctas, quae et si nullis alijs prodirent vestitae or- / namentis, gratitudinis certae, meaeque innatae ad praeclarissimum nomen tuum colendum / propensionis signum non exiguum exhibebunt. Vale CARDINALIS Maximè, / Quem Deus Optimus M. diu velit esse incolumen, tuaq; omnia vota plenis velis fortunet.

Venetijs Kalendis Aprilis.

M. DC. VIII

Humil. Seruus

Iulius Bellus.

[All'Illustrissimo e Reverendissimo Sig. Bonifacio Bevilacqua Presbitero Cardinale di Santa Romana Chiesa, Patrono onoratissimo.

Solevano gli orefici, o Illustrissimo e Reverendissimo Presule, contornare d'oro o di altro metallo prezioso, le pietre di poco valore perché apparissero più splendide, dato che il tenue valore di un oggetto congiunto con la nobiltà di un altro riceve più dignità e stima. Così io, imitando gli orafi, pescate queste messe nell'immenso mare della musica, come piccola pietra, vedendone la nudità ed esiguità dovute al loro autore, pensai fosse necessario trovare qualche genere d'oro o di metallo prezioso che potesse procurare loro, con tale unione, splendidezza e nobiltà; e mentre ero intento in questi pensieri, mi ricordai di te, o santissimo Presule, e mi persuasi che, dedicate al tuo nume, avrebbero ricevuto luce e avrebbero potuto apparire alla vista degli uomini; che se qualcuno affermasse che non derivi da nobilissima famiglia e non risplendi per le doti dell'animo, potrebbe negare che il sole è più luminoso delle oscurissime tenebre; invece è noto a tutti che tu prediligi la musica e i cultori della musica, e che li favorisci. A questo fine si volge mirabile il certo desiderio della mia anima di offrirti qualche vestigio di gratitudine per la tua magnificenza affinché innegabile lasci fra tutti gli uomini la memoria sempiterna degli innumerevoli tuoi benefici per i miei progressi. Fra tutte queste ragioni mi spinge a te la seguente, la più importante, al cui destino, secondo il mio piccolo ingegno, la possa consacrare, affinché protetto dal nome e dall'autorità BEVILACQUA possa essere immune dai morsi degli invidiosi e mediante quella io mi assicuri contro la maldicenza e le azioni dei malevoli. Accetta quindi queste mie messe ornate di note musicali come piccole pietre; che se vedessero la luce senza essere coperte da nessun altro ornamento esibirebbero comunque un non piccolo segno di sicura gratitudine e della mia devozione verso il tuo illustrissimo nome. Stai bene, sommo cardinale, che Dio Ottimo Massimo voglia a lungo mantenerti incolume e rendere prospero tutto ciò che vuoi da ogni tuo desiderio.

Venezia, 1° aprile 1608

Umilissimo servitore

Giulio Belli]

pietra» e «Bivilaqua»⁴³. Le altre composizioni della raccolta sono dello stesso Zucchini, di Pietro Lappi e di Giovanni Battista Strata⁴⁴.

Copie a stampa dei vari libri di messe di Belli, insieme a manoscritti, questi ultimi contenenti messe complete o parti di messe (tutte però copie di composizioni pubblicate), si trovano in varie biblioteche d'Europa (ma anche statunitensi), così come altri lavori, sacri e profani del Francescano. Al di là delle vicende che nel corso del tempo hanno portato in qualche caso all'acquisizione di fondi da parte di biblioteche distanti geograficamente e culturalmente dall'epoca di Belli, si dovrà comunque constatare che il valore della sua opera venne riconosciuto, già lui vivente, anche fuori d'Italia e che le sue musiche conobbero quindi una circolazione piuttosto ampia, soprattutto in area tedesca e polacca.

⁴³ D. GREGORII ZVCHINII / ALIORVMQVE PRAESTANTISSIMORVM / MVSI-CORVM ITALORVM / Promptuarium Harmonicum / SACRVM MISSA- / RVM, QVÆ ET INTEGRE ET DIVISIM, / NON SOLVM AD MOTECTARVM, VERVM ETIAM / CONCERTVVM (vt vocant) FORMAM IV. V. VI. / & VIII. Vocibus cantari, atque tam Organis, / quàm pleno Choro accommoda- / ri possunt. / Cum Basso Generali ad Organum. / [Indicazione della voce in un fregio] / *Nunc primum in Germania editae. / VRSELLIS, / Typis BARTHOLOMÆI BVSCHII, Sumpibus / NICOLAI STEINII BIBLIOPOLÆ FRANCOFVRTENSIS. / ANNO M. DC. XIIX.* Nella stampa di Zucchini le messe di Belli hanno, rispettivamente, le seguenti diciture: «Missa à 5. Septimi Toni, sup. Sicut Lilium. alla quinta Bassa: 1. Cant. 1. Alt. 2. Ten. 1. Bassa [sic]. Iulij / Belli», «Missa à 6. Septimi Tni [sic], super, Tou [sic] es Petrus, per Quint. transposita, 2. Cant. 1. Alt. 2. Ten. 1. / Bas. Iulii Belli», «Missa ab 8. Duodec. Toni, per 5. transposita, super Mentre qual viua pietra. Iulii Belli», e «Missa. Biiuilaqua ab 8. in Tono ouero vno Tono piu Basso, Octaua Toni, esiusdem Iulii Belli». Cf. DEL SILENZIO, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani*, tomo II, pp. 889-891: 891. Sulla questione dei trasporti nelle parti del basso per l'organo nelle raccolte di Giulio Belli rimando a JEFFREY KURTZMAN, *Vocal Ranges, Cleffing and Transposition in the Sacred Music of Giulio Belli*, in *Barocco padano e musicisti francescani*, pp. 141-164.

⁴⁴ Ancora una volta composizioni di Belli sono affiancate da brani di Pietro Lappi in progetti editoriali di tipo antologico riguardo agli autori e di tipo monografico riguardo a generi musicali specifici: mi riferisco in particolare alla raccolta comprendente musiche per pochi voci e basso continuo TRIPARTITVS SS. CONCEN- / TVVM FASCICVLVS, / *Sive / TRIVM ITALIAE / LVCIDIS. SYDERVM / MVSICORVM, VT POTE: IACOBI / FINETTI, PETRI LAPPI, & IVLII BELLII, / 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 primum in Germania di- / volgatae. / [Fregio] / FRANCOFVRTI, / Curà & Impensà Nicolai Steinij. / M. DC. XXI.* Cf. GABBRIELLI, *Giulio Belli*, p. 116 nota 20. Questa fonte non è citata in DEL SILENZIO, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani*.

I CARATTERI STILISTICI DELLE MESSE

I) LE MESSE-PARAFRASI SU MODELLI GREGORIANI

A) MESSE POLIFONICHE COMPOSTE SU MESSE GREGORIANE

1) *La Missa «De Dominica»*

Fra le messe di Belli una soltanto è composta su una intera messa gregoriana. Si tratta della *Missa «De Dominica»* facente parte del *Missarum quinque vocibus liber primus*. Essa è basata sull'omonima messa in canto gregoriano proposta all'epoca per la celebrazione liturgica delle domeniche ordinarie, delle feste doppie e delle festività *per annum*, sia in ambito polifonico che nelle messe per organo, le une e le altre seguendo la pratica dell'*alternatim*⁴⁵. Nel *Graduale Romanum* è la *Missa XI «Orbis factor»*.

Nel *Kyrie* manca l'intonazione polifonica dell'ultimo «*Kyrie*» gregoriano. In *alternatim* sono invece costruiti il *Gloria* e il *Credo*. Il *Gloria* riprende gli *incipit* gregoriani che vengono poi svolti polifonicamente perlopiù mediante una fitta trama imitativa. Nel «*Cum Sancto Spiritu*» il Cantus esegue quasi per intero il *cantus firmus* in valori di semibrevis, dopo che l'Altus ha eseguito un quasi-*cantus firmus* sul «*Tu solus Dominus*». Il *Credo* affida l'intonazione e il primo versetto alla melodia gregoriana (nel *Graduale Romanum* corrisponde al *Credo IV*) per proseguire poi in *alternatim*. Decisamente anomalo, riguardo all'organico, è l'«*Et resurrexit*» eseguito a tre voci (Cantus, Altus e Quintus), quest'ultimo un Tenor II. L'espressività luminosa legata all'immagine della resurrezione è quindi affidata non alla piena sonorità delle cinque parti vocali ma al timbro chiaro e cristallino delle tre voci superiori.

⁴⁵ Nutrita è la bibliografia riguardante la pratica dell'*alternatim* sia per quanto riguarda il rapporto organo/polifonia e organo/canto fermo, sia per quanto attiene al rapporto polifonia/canto fermo. Per una visione d'insieme sull'*alternatim* rimando allo studio di FEDERICO DEL SORDO, *Senza offendere le misure del tempo. Frammenti di filologia per una historically informed performance sugli strumenti a tastiera (1600-1780ca.)*, (Intelligere & Concertare, 18), Edizioni Armelin Musica, Padova 2014, pp. 313-414; ID., *L'ecclesiastico addottrinato nel canto fermo. La formazione musicale del clero in Italia dal concilio di Trento al pontificato di Leone XIII (1545-1895)*, 2 voll., Università degli Studi di Teramo, Anno Accademico 2015-2016, vol. I, *Origine, metodo e contenuto delle fonti*, pp. 355-471. Utile, sebbene incentrato in particolare sulla liturgia mantovana, è anche il capitolo *La prassi dell'alternatim* facente parte dell'*Introduzione a Le Messe dei Gonzaga. Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova*. IV. *Messe di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, a cura di OTTAVIO BERETTA, LIM, Lucca 2015, pp. LXXVII-XC: LXXX-XC. Per una esaustiva e ricapitolativa bibliografia aggiornata sulla pratica dell'*alternatim* in generale rimando a MICHELANGELO GABBRIELLI, *Organo e polifonia: prassi esecutive in Italia fra XVI e XVII secolo*, una parte del quale è consultabile sul sito www.organa.it (il saggio intero è disponibile su richiesta).

Il *Sanctus* è costituito dalla sola prima parte del testo liturgico, rimanendone escluso il «Benedictus» e l'eventuale «Hosanna» II che devono essere dunque eseguiti in gregoriano. Al Tenor sono affidati, come *cantus firmus* a valori larghi, il «Pleni sunt caeli» e l'«Hosanna» I (es. 1). Bellissimo esempio questo della padronanza contrappuntistica di Belli: il procedimento è articolato in due momenti corrispondenti all'articolazione del testo: nel primo – «Pleni sunt caeli et terra gloria tua» – l'entrata del Tenor (Tenor I) sul *cantus firmus* è preparata dalla entrate in imitazione sullo stesso frammento iniziale da parte delle altre voci (in successione: Cantus, Altus, Quintus [Tenor II], Bassus), nel secondo – «Hosanna in excelsis» – il Tenor ancora una volta entra per ultimo dopo che le altre voci hanno presentato, sempre in imitazione, il frammento iniziale in questione (Bassus, Cantus e Quintus; l'Altus rimane escluso dal procedimento).

Nell'*Agnus Dei* il Tenor esegue nuovamente, nella sua parte iniziale, il *cantus firmus*, la cui intonazione polifonica è limitata alla sola prima invocazione («Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis»).

B) LE MESSE BASATE SU ANTIFONE E INNI GREGORIANI

1) La Missa «Estote fortes in bello»

La seconda delle messe del *Missarum cum quinque vocibus liber primus* è la Missa «Estote fortes in bello» che, l'ho evidenziato in precedenza, è da intendersi come allusione allo stesso Belli offerente, appunto, di questa raccolta di messe ad Alessandro Musotti. La messa è nel V modo in *cantus mollis* ma non sono riuscito al momento a risalire al modello originale. L'antifona gregoriana che intona il testo «Estote fortes in bello, et pugnate cum antiquo serpente: et accipietis regnum aeternum, alleluia» è l'antifona al *Magnificat* per i secondi vesperi del *Commune Apostolorum*. In tutti i repertori da me consultati la melodia è però nel I modo. È probabile che in contesti liturgici locali questa antifona venisse intonata su altri tipi modali: certamente la messa di Belli presenta i motivi caratteristici delle antifone di V modo: l'es. 2 riporta i tre motivi principali della messa così come vengono esposti dal Cantus nel *Kyrie*. In tutte e cinque le parti dell'*Ordinarium missae* di questa composizione sono presenti comunque, qua e là, diverse formule melodiche proprie delle antifone di V modo.

Come la messa che la precede (v. *infra*) anche in questa alla consueta tripartizione del *Kyrie* segue il *Gloria* suddiviso in due parti: la prima dall'«Et in terra» al «Filius Patris», la seconda dal «Qui tollis peccata mundi» all'«Amen» finale. Suddiviso in più parti è anche il *Credo*: la prima sezione va dal «Patrem omnipotentem» all'«et homo factus est», la seconda, a quattro voci (Cantus, Altus e Bassus) comprende il «Crucifixus» e la parte seguente fino a «non erit finis», l'ultima parte dall'«Et in Spiritum Sanctum Dominum» per giungere all'«Amen» finale. Ugualmente tripartito è anche il *Sanctus*: la prima sezione comprende

il «Sanctus», il «Pleni sunt» e l'Hosanna» I, la seconda, a quattro voci (Cantus, Altus e Tenor), il «Benedictus» e la terza, in *proportio tripla* (ϕ 3/2), l'«Hosanna» II. Uno soltanto è invece l'*Agnus Dei*.

2) *La Missa «Iste Confessor»*

La *Missa «Iste Confessor»*, pubblicata nel *Missarum quatuor vocibus liber primus*, è composta sui motivi dell'omonimo inno gregoriano, nell'VIII modo, da eseguirsi per il *Commune Pontificis Confessoris* (esistono comunque altre intonazioni monodiche sullo stesso testo liturgico destinate a varie celebrazioni).

In linea con le altre messe della raccolta del 1599, anche la «*Iste Confessor*» è articolata in modo ampio. Il *Gloria* si sviluppa in un unico movimento, mentre il *Credo* è suddiviso in due parti (dal «Patrem omnipotentem» all'«Et incarnatus est», e dal «Crucifixus» all'«Amen» finale). Il *Sanctus* è ancora in tre parti («Sanctus», «Benedictus» – questo a tre voci – e «Hosanna» II in *proportio tripla* (ϕ 3/2). Gli *Agnus Dei* sono anche qui due; il secondo è a cinque voci. La *quinta pars* aggiunta è un secondo Tenor che procede in canone alla quinta superiore rispetto al primo Tenor, come prescritto dalla didascalia apposta nella parte del Tenor: «Canon. Quoties cadit, gravior surgit»; es. 3).

Dei sette motivi dell'inno gregoriano Belli sfrutta appieno i primi tre, la prima parte del quinto e il sesto (ess. 4/1, 4/2, e 4/3; la melodia gregoriana riportata in questi esempi è tratta da fonti diverse). Tratto comune a tutte le parti della messa è l'*exordium* sull'*incipit* gregoriano del primo motivo. La ripresa degli altri motivi avviene però secondo una sequenza piuttosto libera che non segue quindi rigidamente l'ordine originale di successione dei motivi dell'antifona: per esempio già la tradizionale tripartizione del *Kyrie* si avvale dei motivi 1 («Kyrie» I), 2 («Christe») e della prima parte del 5 («Kyrie» II). Lo stesso accade per il *Gloria*. Il «Sanctus» sfrutta i primi due motivi. Nel «Benedictus» il Cantus esegue a mo' di *cantus firmus* una porzione del motivo 5, mentre l'Altus riprende solo l'*incipit* del motivo 1 e il Tenor si muove liberamente echeggiando però i motivi 3 e 5. L'«Hosanna» II è invece interamente basato sulla reiterazione del motivo 1, un fattore che unito alla vivacità dell'andamento in *proportio tripla* segna efficacemente il *climax* espressivo-retorico del *Sanctus*. Nell'*Agnus Dei* I sono ripresi i primi due motivi e nell'*Agnus Dei* II i motivi 1 e 3.

II) MESSE «GREGORIANEGGIANTI»

1) *La Missa «Primi toni»*

L'ultima raccolta di messe di Belli si apre con la *Missa «Primi toni»* a quattro voci, che si svolge nel modo di D autentico (*cantus durus*) e non su quello più usuale del *protus* autentico su G (*cantus mollis*). Le chiavi impiegate sono quelle di C₁ per il Cantus, di C₃ per l'Altus, di C₄ per il Tenor e di F₄ per il Bassus. Significativo che una composizione

nel *protus* autentico in D apra le *Missae sacrae* del 1608: questo modo, non trasposto, bene esprime e traduce il senso di *gravitas* e di *solemnitas* proprio di una raccolta dalla forte impronta celebrativa ed encomiastica quale, appunto, quella delle *Missae sacrae* dedicate al cardinale Bonifacio Bevilacqua. Si tenga presente infatti che il modo è prima di ogni altra cosa un tipo fonico, avente dunque delle peculiarità precipue che non restano esattamente le stesse nel caso della trasposizione alla quarta superiore/quinta inferiore. La trasposizione implica necessariamente un «colore» diverso da quello espresso dallo stesso modo non trasposto, quindi una diversa espressività: i contorni generali sono simili ma non esattamente uguali, e quindi non del tutto sovrapponibili.

Anche la prevalente scrittura «a note bianche» e il *tactus* alla breve (♩) di questa messa se infondono alla composizione un carattere arcaico esprimono allo stesso tempo l'aspetto celebrativo e il riverente omaggio di Belli al suo patrono.

I motivi su cui è composta la messa sono tre e vengono esposti tutti nel *Kyrie*: il primo (motivo 1), che caratterizza il «Kyrie» I ed è affidato alla parte del Cantus, consiste in una semplice successione ascendente-discendente data dalle note D-F-G-A-G-F; il secondo (motivo 2), nel «Christe», si basa su una linea ondulata, affidata all'Altus, data dalle note D-C-B-A-B-C-D-E-D-C-D-C-B-A; il terzo (motivo 3) ha un'escursione melodica più contenuta, più «neutra» rispetto agli altri due, ed è esposto dal Bassus nel «Kyrie» II sulle note D-F-D-F-E-D-C-D-A.

In realtà i primi due motivi sono tratti dal *Kyrie* («Kyrie» I) della *Missa «De Beata Virgine»* a 4 voci facente parte del *Missarum liber secundus* di Palestrina, una messa-parafrasi basata sulla *Missa IX «Cum jubilo»* del *Graduale Romanum*⁴⁶. Gli stessi due motivi danno vita al «Kyrie» I di un'altra versione della stessa messa contenuta nel *Missarum liber tertius* di Palestrina⁴⁷. Il motivo 1 è quello che, affidato al Cantus, apre la messa di Palestrina; il motivo 2, affidato all'Altus, funge da «controsoggetto» (ess. 5a e 5b).

Belli spalma i primi due motivi in due momenti diversi del *Kyrie*, il «Kyrie» I e il «Christe». È lecito dunque pensare che Belli voglia chiaramente alludere al lavoro di Palestrina e riacciarsi a questo in apertura di un libro di messe contenente due messe-parafrasi su altrettanti lavori del medesimo Palestrina (v. *infra*). La *Missa «Primi toni»* peraltro non può essere intesa tanto come una messa-parafrasi vera e propria ma piuttosto come un'allusione, una citazione che prelude, questo sì, alle due messe-parafrasi che la seguono e a un'altra, successiva messa-parodia che è invece basata sui motivi di un madrigale di Marenzio (v. *infra*).

⁴⁶ JOHANNIS PETRI ALOYSI / PRAENESTINI / MISSARVM. / LIBER SECVNDVS. / Cum gratia et Privilegio. / [Marca tipografica] / ROMAE. / Apud Haeredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum Brixiensium. / Anno Domini. MDLXVII.

⁴⁷ IOANNIS / PETRALOISII / PRÆNESTINI / MISSARVM LIBER / TERTIVS. / [Marca tipografica] / Cum gratia & Priuilegio. / ROMAE / Apud Haeredes Valerij, et Louisii Doricum Fratrum / M.D.LXX.

Anche il motivo 3 è fortemente somigliante a quello che apre un'altra messa di Palestrina, la *Missae* «*Nasce la gioja mia*» (es. 5c)⁴⁸. A mio avviso questo rafforza ancora di più il carattere generale di citazione di questa messa, tanto più significativo e pregnante se si considera l'intento marcatamente celebrativo, encomiastico e allusivo dell'intera raccolta delle *Missae sacrae*. I motivi palestriniani però vengono da Belli sapientemente distribuiti in modo da realizzare una diversa direzionalità melodica sulla base di spinte ascendenti e discendenti (motivi 1 e 2, rispettivamente) che si risolvono infine in una neutralizzazione di entrambi i motivi nella staticità melodica e ritmica del motivo 3. I singoli elementi di due messe di Palestrina sono dunque ripresi e piegati da Belli ai fini di una realizzazione formale per la quale ognuno di essi sta alla base di una parte di ogni brano dell'*Ordinarium missae*, una distribuzione più larga quindi rispetto ai modelli dai quali derivano, pur rimandando comunque ad essi. Nello stesso tempo, proprio la ripresa di motivi di messe precedenti – della *Missae* «*De Beata Virgine*» e, a quanto sembra, della *Missae* «*Nasce la gioja mia*» – tutte modalmente appartenenti al I modo, ma anche l'inserimento di un motivo proprio che compare solamente nell'*Agnus Dei*, fa della *Missae* «*Primi toni*» di Belli una sorta di compendio e di *exemplum* di andamenti melodici tipici del I modo. Da qui, a mio parere, il rimando, nel titolo della messa, a una compagine modale precisa in quanto a tipologia del modo di appartenenza, ma generico quanto all'origine dei motivi – sebbene, di fatto, debitrice sicuramente nei confronti di un modello preesistente, e più probabilmente di due –, tanto da fare apparire i motivi che la compongono come formule melodiche proprie – e diffuse – del I modo (cosa che di fatto poi è)⁴⁹.

Il *Gloria* si svolge in un unico movimento (i motivi 1 e 2 appaiono soltanto nella parte del Cantus), mentre il *Credo* è articolato in due sezioni, la prima dal «*Patrem omnipotentem*» all'«*Et incarnatus*», la seconda dal «*Crucifixus*» all'«*Amen*». I motivi ricorrenti sono qui il secondo e il terzo, quest'ultimo scelto per l'intonazione, in imitazione fra le voci, del «*Crucifixus*» (es. 6).

Il *Sanctus* è privo del «*Benedictus*» e dell'eventuale secondo «*Hosanna*»; in apertura del *Sanctus* compare il primo motivo. La messa termina con un solo *Agnus Dei* che, inaspettatamente, si basa su un quarto motivo dato dalle note D-A-C-B-A affidato all'Altus e poi ripreso in imitazione dalle altre voci (es. 7).

⁴⁸ IOANNIS PETRI ALOYSII / Praenestini / sacrosanctae Basilicae / Vaticanae Capellae / Magistri / MISSARVM LIBER QVINTVS. / Qvatvor, Qvinque, ac Sex vocibvs concinendarvm. / Nvnc denvo in Ivcem editvs. / CVM PRIVILEGIO SVMMI PONTIFICIS. / [Marca tipografica] / SVPERIORVM PERMISSV. / Romae / Svmptibvs Iacobi Berichiae, M.D.XC. / Apvd Franciscvm Coattinvm.

⁴⁹ Per questo motivo la *Missae* «*Primi toni*» può rientrare, oltre che nella categoria delle MESSE «GREGORIANEGGIANTI», anche in quella delle MESSE COMPOSTE SU MODELLI PREESISTENTI DI ALTRI COMPOSITORI.

III) MESSE COMPOSTE SU MODELLI POLIFONICI PREESISTENTI

A) MESSE COMPOSTE SU MODELLI POLIFONICI PROPRI

1) *La Missa «Musarum splendor»*

Apri il *Missarum cum quinque vocibus liber primus* il mottetto celebrativo *Musarum splendor* in lode di Alessandro Musotti vescovo di Imola (es. 8)⁵⁰. È probabile che il testo del mottetto sia opera dello stesso Belli che, non dimentichiamolo, aveva una solida formazione umanistica non solo per la sua condizione di ecclesiastico ma anche per essere stato allievo di Giovanni Tommaso Cimello, noto alla sua epoca tanto come valente musicista quanto come fine umanista⁵¹.

La messa che segue il mottetto è una *Missa ad imitationem moduli*, o, nella terminologia musicologica, una messa-parafrasi. Certamente non casuale il fatto che entrambe le composizioni siano impiantate nel VII modo, il modo che nella riflessione teorica del tempo esprime, fra gli altri, concetti eroici, di solennità e di pienezza. Riporto come esempio l'inizio del *Kyrie* (es. 9).

⁵⁰ Scrive Belli nella lettera dedicatoria del *Missarum cum quinque vocibus liber primus*: «[...] Fuit mihi (vt ve- / re dicam) totum illud tempus molestum, & insuaue, propterea quod sedulitatem meam praesenti tibi / probare non poteram. Itaq; iam indi cogitabam, si quo modo possem aliquid eiusmodi ad te mittere, / quid, & officij erga Ecclesiam, & observantia erga te meae pignus esset: sed quid à me tibi venire po- / terat, quod, & studio nostro magis conueniret, & tibi magis iocundum foret, quàm munus musicales? / Sic enim facultatem istam amas, vt eam non in postremis habeas, praesertim si in diuinis laudibus con- / cinendis versetur: qua quidem in re praebes te maioribus tuis viris clarissimis plane dignum, quibus / non fortuito, aut temere, sed certo consilio cognomen Musotti impositum est, quod Musas, hoc est, po- / liciores hasce, & iocundiores scientias maxime coluerint [...]» («Mi fu (a dire il vero) molesto e spiacevole tutto quel tempo, e per questo motivo non ho potuto fino a ora manifestarti la mia sollecitudine. E così, già da allora, pensavo in quale modo potessi inviarti qualcosa riguardante l'ufficio della Chiesa ma che potesse anche essere da parte mia un segno di stima nei tuoi confronti: ma cosa potrebbe venire di mio per te, cosa, per nostro maggiore studio, converrebbe e ti farebbe oltre modo felice di un dono musicale? Tu ami tanto infatti questa qualità da non tenerla per ultima, soprattutto se si volge al canto delle lodi divine, che in modo naturale, riguardo a questa, insieme ai tuoi illustri avi, [sei] pienamente degno, ai quali non casualmente, o senza ragione, ma per sicura intenzione è stato posto il cognome di Musotti, come Muse – l'accogliere in sé le cose più perfette – cioè [di uomini] che coltivano in sommo grado le scienze più soavi»).

⁵¹ Questo è il testo del mottetto: «Musarum splendor, cari tutamen ovilis, a nostro et summo praesul amate choro: accipe, sacrarum pastor modulamina rerum, quae tibi parva licet pignore amoris erunt. Musarum pastor, muses ne despice nostras, quae tua dum poterunt nomine digna canent» («Splendore delle Muse, difesa del caro ovile, da tutta la nostra comunità amato presule: ricevi, o pastore, le armonie delle cose sacre che, sebbene siano un modesto pegno d'amore, a te si addicono. Pastore delle Muse, non disprezzare i nostri componimenti, così che siano degni di essere cantati nel tuo nome»).

2) *La Missa «Tanto tempore vobiscum sum»*

Il *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus liber primus* si apre con la *Missa «Tanto tempore vobiscum sum»*. Il modello per questa messa è il mottetto *Tanto tempore vobiscum sum* dello stesso Belli che è posto dopo le tre messe della raccolta e subito dopo il mottetto *Libera me Domine* (es. 10). A sua volta il mottetto è modellato sull'omonima antifona gregoriana per la celebrazione dei Vespri per la festa dei santi apostoli Filippo e Giacomo (ess. 11a, 11b, 11c)⁵². Si tratta quindi di un chiaro omaggio al dedicatario di questa raccolta di messe, il ministro generale dell'Ordine dei Frati Minori Conventuali Filippo Gesualdo. L'antifona è in realtà assegnata al III modo, sebbene il riferimento modale al *deuterus* autentico si possa evincere solo dalla parte finale dell'antifona. Fino ad allora la condotta melodica si svolge e tocca le corde caratteristiche prima dell'VIII modo (G-C) e poi del VII modo (G-D).

Dell'antifona Belli sfrutta soltanto i primi due segmenti (motivi 1 e 2) elaborando nel corso della messa l'*incipit* del motivo 1 in modo da trasformare quest'ultimo in un tetracordo ascendente sulle note G-A-B-C (anche trasposto) e insistendo a più riprese sul secondo inciso del motivo 1 (motivo 1a). Il motivo 1 compare sempre nella parte del Cantus del I coro in apertura di ogni sezione della messa. Belli comunque si muove nell'ambito del *tetrardus* autentico, dunque del VII modo.

Il terzo segmento dell'antifona (motivo 3), corrispondente al vocativo «Philippe», contrariamente a quanto ci si aspetterebbe (la messa, come ho osservato, allude esplicitamente a Filippo Gesualdo), è qua e là soltanto citato e per di più non letteralmente: il motivo 3 ricorre infatti – oltre tutto in punti di snodo interni, quindi in corrispondenza di cadenze secondarie – nelle parti del Cantus del I e del II coro e sotto forma di inciso melodico composto da quattro note discendenti per grado congiunto con nota finale ascendente, sempre per grado congiunto: D₄-C₄-B₃-A₃-B₃; il caratteristico salto di terza minore discendente fra la seconda e la terza nota del motivo 3 dell'antifona è sostituito, annullato e riempito dalla nota B. Il motivo originale viene quindi mascherato ma nonostante ciò rimane riconoscibile all'occhio e soprattutto all'udito, grazie alla collocazione acusticamente preminente, quella della parte più acuta di ciascun coro. Inoltre il motivo così modificato è l'esatto contraltare del tetracordo ascendente prima evidenziato, a sua volta originato dalla manipolazione – anche in questo caso mediante il riempimento dell'intervallo caratteristico di quarta ascendente – del motivo 1 dell'antifona (cfr. ancora gli ess. 11a, 11b, 11c).

Anche se la portata di queste citazioni, allusioni, rimandi, oggi sfugge e si lascia cogliere solo in modo sfumato e nei suoi contorni generali, il loro significato veniva ben colto dai musicisti – la maggior parte almeno –

⁵² Nel *Sacrarum cantionum* Belli pubblicherà un altro mottetto *Tanto tempore vobiscum sum*, ma a sei voci e nel V modo.

del tempo e da quanti erano stati educati a vedere, in una composizione musicale, un'opera che nella sua manifestazione sonora conteneva – o poteva contenere – intenti retorici e celebrativi specifici. Filippo Gesualdo era sicuramente fra questi, data la sua formazione umanistica e la sua opera di letterato e di teologo⁵³, unite alla sua familiarità con la musica, disciplina, questa, coltivata non solo come appassionato cultore ma, almeno entro certi limiti, come praticante, stando a quanto lascia intendere Belli nella lettera dedicatoria del *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus liber primus* («musicæ præter alias scientias peritissimus ac studiosissimus»; cfr. *supra*).

Le chiavi del I coro sono G₂ (Cantus), C₂ (Altus), C₃ (Tenor) e C₄ (Bassus); quelle del II coro sono C₁ (Cantus), C₂ (Altus), C₃ (Tenor) e C₄ (Bassus).

Il *Kyrie* è, come di consueto, ripartito in «Kyrie» I, «Christe» e «Kyrie» II (si veda l'inizio: es. 12). Il *Gloria* si svolge in due parti: l'«Et in terra» e il «Qui tollis», mentre il *Credo* si articola in tre parti, la seconda delle quali, il «Crucifixus» è affidata al solo I coro. Il *Sanctus* è privo del «Benedictus» e l'*Agnus Dei* è limitato al primo *Agnus*. In questa messa Belli fonde la scrittura a «cori battenti» a una trama imitativa piuttosto densa all'interno di ciascun coro. Specchio di questa condotta è in particolare il *Sanctus*. A questa bipolarità del tipo di scrittura contrappuntistica si unisce una bipolarità ritmica: Belli alterna passaggi in prevalente notazione «bianca» ad altri nei quali predomina la scrittura «a note nere», l'una e l'altra comprese in un *tactus* alla breve (♠) presente dall'inizio alla fine. Questo procedimento è già presente nel «Kyrie» II.

B) MESSE COMPOSTE SU MODELLI PREESISTENTI DI ALTRI COMPOSITORI

1) *La Missa «Vestiva i colli»*

Belli è fra i compositori che si cimentano nella creazione di una messa sui motivi del madrigale *Vestiva i colli* di Giovanni Pierluigi da Palestrina. La composizione di messe basate sui motivi di *Vestiva i colli* ebbe una tradizione che, per quanto riguarda le raccolte a stampa, abbraccia un arco di tempo di un centinaio di anni, dal 1574 al 1671. Più o meno allo stesso periodo risalgono diverse messe polifoniche, anche

⁵³ Fra i molti scritti di Filippo Gesualdo di carattere teologico, devozionale e di riforma in seno all'Ordine dei Frati Minori Conventuali si colloca anche un suo trattato specificamente dedicato all'arte della memoria, la *Plutosofia di f. Filippo Gesualdo minor con. nella quale si spiega l'arte della memoria con altre cose notabili pertinenti, tanto alla memoria naturale, quanto all'artificiale*, Paolo Megietti, Padova 1592 (rist.: Heredi di Perin libraro, ad istanza di Pietro Bertelli, Vicenza 1600). Questo scritto, forse il più famoso di Gesualdo, raccoglie le lezioni da lui tenute a Palermo sulla base degli insegnamenti di Aristotele e Quintiliano e di autori del Cinquecento, quali Lodovico Dolce e Giovanni Battista Della Porta.

a più cori, pervenute in redazioni manoscritte, perlopiù di musicisti di area romana discepoli di Palestrina⁵⁴.

La *Missa «Vestiva i colli»* di Belli è la penultima fra quelle a stampa del XVI secolo. Essa è seguita, curiosamente, proprio dalla messa dello stesso Palestrina edita nell'edizione postuma del *Missarum cum quatuor, quinque et sex vocibus liber nonus* (Angelo Gardano, Venezia 1599)⁵⁵. Il modello al quale guarda Belli è comunque il madrigale e non la messa di Palestrina, anche perché, essendo stata quest'ultima pubblicata postuma, difficilmente Belli avrebbe potuto conoscerla in una eventuale redazione manoscritta. Come già riportato, la versione di questa messa di Belli è pubblicata nella ristampa del *Missarum cum quinque vocibus liber primus*⁵⁶ e prende il posto della *Missa «Estote fortes in bello»* presente nella prima edizione.

Le tre parti di cui, come di consuetudine, si compone il *Kyrie*, presentano i motivi del madrigale che verranno ripresi nell'arco di tutta la messa (es. 13). Il «*Kyrie*» I ricalca il modello originario sia rispettandone l'ordine delle entrate che il melodizzare di ciascuna parte. Il «*Kyrie*» I è costruito sui motivi 1 e 2, il «*Christe*» sui motivi 3 e 5, il «*Kyrie*» II sui motivi 4 e 1 (in questo ordine; es. 14); comunque l'ordine di entrata delle due voci superiori è diverso rispetto al *Kyrie* della *Missa «Vestiva i colli»* di Palestrina (es. 15). Il *Gloria* è articolato in due parti: la prima, l'«*Et in terra pax hominibus*» (fino al «*Domine Fili unigenite Jesu Christe*»), elabora i primi quattro motivi, la seconda, il «*Domine Deus Agnus Dei*» (fino all'«*Amen*» finale) riprende, all'inizio della sola parte del Cantus e solo parzialmente, il motivo 6 della seconda parte del madrigale (*Così le chio me*) e per il resto il motivo 3 (es. 16).

⁵⁴ DELFINO, *Due appunti in margine a «Vestiva i colli»*, pp. 477-486. In questo saggio la raccolta di messe di Belli del 1599, quella cioè contenente la *Missa «Vestiva i colli»*, viene erroneamente indicata come l'edizione del 1586 (p. 484). Sulla fortuna del madrigale *Vestiva i colli* e sulle numerosissime riprese di questa composizione in ambito sacro e profano da parte di molti musicisti, in un arco di tempo compreso fra il 1566 e il 1671, rimando a MARCO DELLA SCIUCCA, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, L'EPOS, Palermo 2009, pp. 139-151; nella tabella che riporta l'elenco delle opere, a stampa e manoscritte, contenenti elaborazioni del madrigale *Vestiva i colli* – messe, mottetti, *magnificat*, canzonette, repertori strumentali, parodie burlesche, citazioni e inserimenti anche elaborati in scritti teorici – non è comunque citato il *Missarum cum quinque vocibus liber primus* dell'edizione del 1597 di Belli (cf. *ivi*, pp. 140-142).

⁵⁵ La *Missa «Vestiva i colli»* di Palestrina fa parte del IOHANNIS PETRALOYSII / PRAENESTINI / *Missarum com quatuor, quinque, & sex vocibus*. / LIBER NONVS. / *Nunc primum in lucem editus*. / [Marca tipografica] / VENETIIS. / Apud Haeredem Hieronymi Scoti. MDXCIX. Il madrigale *Vestiva i colli* è contenuto ne Il Desiderio / SECONDO LIBRO DE MADRIGALI / A CINQUE VOCI, / *De diuersi Auttori*, / Nouamente posti in luce, per Giulio Bonagionta da S. Genesi, / Musico dell'Illustriss. Sig. di Vineggia in S. Marco. / CON GRATIA ET PRIVILEGIO. / [Indicazione della voce spezzata al centro dalla marca tipografica] / In Vinegia appresso Girolamo Scotto. M D LXVI.

⁵⁶ Vedi nota 3.

In quattro parti è il *Credo*: «Patrem omnipotentem», «Et incarnatus est», «Crucifixus» (a quattro) e «Et resurrexit». Il «Patrem omnipotentem» riprende i motivi 1, 4 e 3 (in questo ordine), l'«Et incarnatus est» i motivi 4 e 3 (in questo ordine), e il «Crucifixus» i motivi 1 e 3; l'«Et resurrexit», nella sua parte iniziale, combina i motivi 3a e 3b per poi proseguire con i motivi 2 e 4. Pure in quattro parti è il *Sanctus*: «Sanctus», «Hosanna» I, «Benedictus» (a quattro voci) e «Hosanna» II (è lo stesso dell'«Hosanna» I). La prima parte riprende i motivi 1, 2 e 4, la seconda il motivo 5, la terza i motivi 1 e 2. L'«Hosanna» è in *proportio sesquialtera* (ϕ 3/2).

Contrariamente a quanto ci si aspetterebbe per una messa in stretta relazione con una composizione fra le più celebrate e riprese del secondo Cinquecento, e soprattutto in riferimento alla stessa *Missa «Vestiva i colli»* di Palestrina, al *Sanctus* segue un solo *Agnus Dei* (la messa di Palestrina ha due *Agnus Dei*, il secondo dei quali a sei voci) la cui parte iniziale, nel Cantus e nel Tenor, combina in un'unica linea melodica i motivi 1 e 3 (es. 17). Qua e là vengono ripresi i motivi 2, 3, 4, 5.

Il *tactus* della messa è costantemente *c*, lo stesso del madrigale. Palestrina invece nella sua messa adotta il più tradizionale *tactus* alla breve (ϕ); cf. ess. 17 e 18). Particolare è il modo nel quale, a livello ritmico, Belli struttura la messa, secondo una progressiva accelerazione e una successiva distensione. Il *Kyrie* procede sulla base di valori lunghi (*semibreves* e *breves*, queste ultime sporadiche), medi (minime) e mediamente veloci (semiminime e sporadiche coppie di *fusae*, queste ultime in funzione esclusivamente ornamentale). Nel *Gloria* avviene una prima accelerazione soprattutto mediante la sillabazione frequente delle semiminime e la comparsa, qua e là, e prevalentemente nelle parti interne, di gruppi di *fusae*. Nel *Credo* questa tendenza si intensifica ulteriormente (eccettuato nell'«Et incarnatus est») tanto che la scrittura prevalente è «a note nere» anche nei passi tradizionalmente meno vivaci, quindi ritmicamente e agogicamente più contenuti, come per il «Crucifixus». *Sanctus* e *Agnus Dei* procedono con figurazioni ritmiche simili a quelle del *Kyrie*, ma grazie al movimento ternario dell'«Hosanna» il *Sanctus* riequilibra e media le spinte propulsive del *Gloria* e del *Credo* con quelle più contenute del *Kyrie* e dell'*Agnus Dei*. L'andamento di quest'ultimo, nonostante l'indicazione del *tactus* alla semibreve (*c*) non cambierebbe anche se si considerasse la presenza di un *tactus* alla breve (ϕ), proprio in virtù della prevalente scrittura «a note bianche».

In sostanza si ritrova in questa messa la tendenza tipica di Belli, nella sua produzione di musica sacra, alla realizzazione di un equilibrio ritmico, o se si preferisce, di una sintesi fra un tipo di scrittura più tradizionale, ritmicamente più contenuta, e una ricerca ritmica che enfatizza movenze vivaci nelle quali la sillabazione slitta dalla minima alla semiminima e frequenti sono i passaggi di *fusae*.

La differenza però più significativa fra le due messe su *Vestiva i colli*, quella di Palestrina e quella di Belli, e fra il madrigale palestriniano e la messa di Belli, riguarda l'aspetto modale. Prima di mettere a confronto

le due composizioni è necessario riassumere brevemente i termini della questione riguardante la modalità del madrigale *Vestiva i colli*. Su questo si è soffermato a suo tempo Harold S. Powers⁵⁷. Lo studioso concludeva la sua indagine con le seguenti osservazioni:

«*Vestiva i colli*» allora non lo si dovrebbe considerare affatto l'incarnazione originaria di un qualche modo particolare, e certo non di uno rientrante in un qualche coevo sistema modale. [...] Se poi a quest'ultimo si deve assegnare una designazione modale, questa non può essere né eolia né ricadere in un protus non specificato, e probabilmente neppure in un modo commixtus dorico-eolio, almeno per quanto si possono comprendere le intenzioni di Palestrina. Forse potremmo definirlo "primo modo retrospettivo", che suona bene e risulta gradevolmente tecnico⁵⁸.

Powers in questo modo confutava le conclusioni di Carl Dahlhaus riguardo all'aspetto modale dei primi quattro *Offertoria* di Palestrina del 1593⁵⁹, simili per impianto generale, *genus* e chiavi a *Vestiva i colli*; lo studioso tedesco infatti osservava che

il modo dei brani 1-4 è il dorico di Re. ma quello effettivo è un «modus commixtus» fra dorico-eolio la cui caratteristica non è l'alternanza, la "modulazione" fra dorico ed eolio, ma la costante relazione bipolare⁶⁰.

⁵⁷ HAROLD S. POWERS, *La modalità di «Vestiva i colli»*, in *Il madrigale fra Cinque e Seicento*, a cura di PAOLO FABBRI, (Problemi e prospettive. Serie di musica e spettacolo), Società editrice Il Mulino, Bologna 1988, pp. 189-206 (titolo originale: *The Modality of Vestiva i colli*, in *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, edited by ROBERT L. MARSHALL, Bärenreiter-Boonin, Kassel-Hackensack 1974, pp. 31-46). Sull'ambivalenza modale della categoria *cantus durus* – tipo tonale A – si veda lo specifico contributo di MARCO MANGANI, DANIELE SABAINO, «*Modo novo*» or «*Modo antichissimo*». *Some Remarks about La-Modes in Zarlino's Theoretical Thought*, in *Early Music Context and Ideas. Atti dell'International Conference of Musicology (Kraków 18-21 September 2003)*, Institute of Musicology, Jagellonian University, Kraków 2003, pp. 36-49. Sulla teoria dei tipi tonali rimando all'ormai classico e fondamentale studio di HAROLD S. POWERS, *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «*Journal of the American Musicological Society*», XXXIV, 3 (1981), pp. 428-470. Per una visione complessiva sulla modalità e sui principali aspetti di questo specifico ambito di studi si veda HAROLD S. POWERS, FRANS WIERING, *Mode*, in «*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*». Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrel, 29 voll., Mcmillan Publishers Limited, London 2001, vol. XVI, pp. 775-823 (la trattazione delle teorie modali in riferimento alla polifonia del Cinquecento e del primo Seicento si trova alle pp. 796-823).

⁵⁸ POWERS, *La modalità di Vestiva i colli*, p. 206.

⁵⁹ OFFERTORIA / TOTIVS ANNI / Secvndvm Sanctae Romanae Ecclesiae conventvdinem / quinque vocibvs concinenda. / AVCTORE / IOAN. PETRO ALOYSIO PRAENESTINO / Sacrosanctae Basilicae Vaticanae Cappellae Magistro / Nunc denuo in lucem aedita. / PARS PRIMA. [PARS SECVNDA.] / CVM PRIVILEGIO SVMMI PONTIFICIS. / SVPERIORVM PERMISSV. / [Marca tipografica] ROMAE / Apud Franciscum Coattinum. 1593.

⁶⁰ CARL DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Herausgegeben von Walter Wiora, 2),

Al di là delle posizioni dei due studiosi qui preme rilevare ancora una volta la problematicità dell'appartenenza modale di questa composizione. Nella prassi degli ultimi decenni del Cinquecento, comunque, un brano scritto nel II modo trasportato un'ottava alta veniva spesso considerato un I modo. Questo aspetto è descritto chiaramente da Adriano Banchieri nella *Cartella musicale*. Dopo avere dato l'esempio del duo nel II modo, che fa corrispondere al II tono ecclesiastico, e dopo avere illustrato subito appresso le corde strutturali di quel modo, scrive: «Questo secondo modo è simile al secondo Tuono, solo ha di più la trasportatione sotto per strumenti graui; & similmente trasportando quest'ultimo esempio vn'ottava sopra riesce gratioso per strumenti acuti mutandosi di Plagale in Autentico come bene l'auerti il Pallestina nel suo Sonetto, Vestiuia i colli»⁶¹.

In realtà, a prescindere dalle osservazioni di Powers e di Dahlhaus, e volendo considerare il madrigale di Palestrina composto nel «secondo modo» – secondo le affermazioni di Banchieri che però, non si dimentichi, tratta la disciplina della modalità in un periodo nel quale la sistematizzazione delle categorie modali e dei due sistemi degli otto o dei dodici modi è ormai vincolante per teorici e pratici –, si vedrà che nonostante le «chiavi alte», e quindi il trasporto all'ottava alta, la composizione non cambia il suo modo d'impianto che rimane comunque nel «secondo modo». Quindi l'osservazione di Banchieri, sulla trasformazione modale di questo brano, non è esatta. Lo stesso Palestrina, nella sua messa su *Vestiva i colli* modifica solo parzialmente, rispetto al proprio modello, le estensioni vocali delle voci principali – il Tenor (in questo caso anche il Quintus [Tenor II]) e il Cantus –, con la conseguenza che la modalità del modello – sempre seguendo il punto di vista di Banchieri – rimane la stessa⁶². Seguendo Powers invece si deve dire che, come il madrigale, anche la messa su *Vestiva i colli* di Palestrina si colloca in un «primo modo retrospettivo», conclusione molto più convincente, sebbene, a mio avviso, non proprio esatta, come vedremo fra poco.

La messa di Belli sembra essere invece composta in un effettivo I modo in D. Tutte le cadenze finali delle cinque parti di questa messa sono immancabilmente su D, mentre nella messa di Palestrina sono su A. E, al contrario, le cadenze conclusive di singole sezioni, se in Palestrina

Bärenreiter, Kassel 1968, p. 202 (la citazione in italiano è riportata in POWERS, *La modalità di Vestiva i colli*, p. 199). Questo importante studio di Dahlhaus è stato ripubblicato nel 1988; successivamente è uscito in traduzione inglese (Id., *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Translated by ROBERT O. GJERDINGEN, Princeton University Press, Princeton 1990).

⁶¹ BANCHIERI, *Duo spartiti al contrapunto*, pp. 114-115.

⁶² Solo nel «Christe» della *Missa «Vestiva i colli»* Palestrina passa dal II modo al I (con l'estensione per il Cantus dal D₃ al G₄), e, nella parte del Tenor, solo nel «Benedictus» arriva in un punto al F₂. Lo stesso limite verso il grave è raggiunto dal Quintus (Tenor II) nell'*Agnus Dei* II. L'estensione generale dei due Tenores (Tenor e Quintus) in tutta la messa va dal G₂ al Bb₃ e per il Cantus dall'F₃ al G₄; cf. *infra*.

sono quasi sistematicamente su D, in Belli sono invece su A. Nel madrigale le cadenze strutturali avvengono prevalentemente su A e solo in seconda istanza su D (quella che conclude la prima parte è ugualmente su D); altre, in numero molto minore, avvengono poi su C e su F.

Diverse anche le estensioni vocali, del madrigale e della messa di Palestrina da un lato, e della messa di Belli dall'altro. Per le due composizioni «Vestiva i colli» palestriniane, il madrigale e la messa, l'*ambitus* delle voci rilevanti riguardo alla modalità di appartenenza di una composizione, il Tenor (in questo caso anche il Quintus [Tenor II]) e il Cantus, è il seguente: per il madrigale, rispettivamente (G₂) A₂-A₃ e (G₃) A₃-F₄; per la messa, rispettivamente G₂-Bb₃ e F₃-G₄ (cf. nota 62). Nella messa di Belli le stesse voci spaziano, nell'arco di tutta la composizione, e non solo in zone limitate quindi, rispettivamente da E₂ a A₃ per i due Tenores (Tenor e Quintus [Tenor II]) e da D₃ a G₄ per il Cantus, una situazione sicuramente diversa quindi da quella del madrigale ma anche dalla messa di Palestrina.

Dunque, se l'osservazione di Banchieri – secondo il quale la modalità del madrigale *Vestiva i colli* sarebbe da riportare al I modo – non è esatta, la pratica di trasposizione all'ottava alta, per la quale il II modo si trasformerebbe nel I, legittima la scelta di alcuni compositori di trasformare un *protus* plagale in un *protus* autentico, ed è quello che fa Belli per la *Missa «Vestiva i colli»*.

Significativo è comunque lo slittamento di *ambitus* nella messa di Palestrina rispetto al madrigale, perché questo relativo cambiamento indica che nella composizione della messa – che, ricordiamolo, è posteriore al madrigale e dunque cade in una fase nella quale Palestrina, come la stragrande maggioranza dei compositori del suo tempo, è attento a un tipo di strutturazione modale chiaramente definito, come dimostrano le sue raccolte modalmente ordinate, l'ultima delle quali sono appunto gli *Offertoria* del 1593 – egli cerca di superare l'ambiguità e l'indeterminatezza modale comunque evidente per *Vestiva i colli*-madrigale andando nella direzione di un canonico I modo per *Vestiva i colli*-messa, pur non superando del tutto l'originaria fluttazione modale, o, per dirla ancora una volta con Powers, l'alveo di un «primo modo retrospettivo». In questo caso però, quel «primo modo» non è più così «retrospettivo». Si potrebbe meglio dire che nella messa Palestrina cerchi di sovrapporre una nuova struttura modalmente più definita, quella del I modo, appunto, sulla struttura preesistente. Il risultato è quindi una composizione che, riguardo alla modalità, partecipa dell'ambiguità del madrigale e nello stesso tempo procede verso una maggiore definizione di un *protus* autentico.

Per Belli, che invece opera in un momento nel quale la sistematizzazione modale – che si tratti del sistema degli otto modi o di quello dei dodici modi la cosa non cambia – è racchiusa in griglie piuttosto rigide, appare chiaro che il madrigale palestriniano, secondo quanto descritto da Banchieri, originariamente nel «secondo modo», poiché scritto all'ottava alta, si muta da «Plagale in Autentico», e dunque è ascrivibile sicuramente al I modo.

Riporto di seguito lo schema delle chiavi del madrigale e della *Missa* «*Vestiva i colli*» di Palestrina e dell'omonima messa di Belli:

Tabella 1

Palestrina Madrigale <i>Vestiva i colli</i> <i>Missa</i> « <i>Vestiva i colli</i> »		Belli <i>Missa</i> « <i>Vestiva i colli</i> »	
VOCI	CHIAVI	VOCI	CHIAVI
Canto/Cantus	G ₂	Cantus	G ₂
Alto/Altus	C ₂	Altus	C ₂
Tenore/Tenor	C ₃	Tenor	C ₃
Quinto/Quintus Tenore II/Tenor II	C ₃	Quintus (Tenor II)	C ₃
Basso/Bassus	F ₃	Bassus	F ₃

3) *La Missa* «*Tu es pastor ovium*»

Apri il *Missarum quatuor vocibus liber primus* la *Missa* «*Tu es pastor ovium*». Il riferimento è al testo «*Tu es pastor ovium, Princeps Apostolorum: tibi traditae sunt claves regni caelorum*» che riguarda alcune intonazioni monodiche aventi diverse funzioni liturgiche (antifona, invitatorio, responsorio lungo) per le feste della Cattedra di S. Pietro, dei SS. Apostoli Pietro e Paolo (e della sua Ottava), di S. Pietro in Vincoli e della Conversione e della Commemorazione di S. Paolo Apostolo. Nei libri liturgici da me consultati, comunque, le melodie su «*Tu es pastor ovium*» sono tutte nel II modo.

Il modello per questa messa però non è nessuna delle melodie in canto fermo dei repertori liturgici coevi ma si tratta del mottetto di Palestrina *Tu es pastor ovium* tratto dal *Motecta festorum totius anni liber primus*⁶³.

⁶³ MOTECTA FESTORVM / TOTIVS ANNI CVM COMMVNI SANCTORVM / IO: PETRI ALOISII PRAENESTINI CHORI SANCTE / Mariae Maioris in Vrbe Magistri. / QVATERNIS VOCIBVS. / LIBER [marca tipografica] PRIMVS / Venetijs Apud Antonium Gardanum. / 1564. Edizioni critiche: GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum quaternis vocibus*. Edizione critica a cura di DANIELE V. FILIPPI, Università di Pavia. Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche («Diverse voci...», 2), Edizioni ETS, Pisa 2003; GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motecta festorum totius anni [...] quaternis vocibus [...] Liber Primus (Mottetti per le feste di tutto l'anno a quattro voci, Libro Primo)* (Venezia, Antonio Gardano, 1564), a cura di PETER ACKERMANN, Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), vol. III, tomo I), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2008. Sulla genesi e le complesse vicende legate a questa raccolta rimando alle prefazioni di entrambe le edizioni. L'edizione completa più antica che si conosca di questa raccolta palestriniana è quella del 1571 ([Indicazione della parte] / MOTECTA FESTORVM / TOTIVS ANNI CVM COMMVNI

La messa, come il mottetto da cui deriva, è impiantata nel VII modo in chiavi «alte», le stesse del modello palestriniano. Questo è lo schema delle chiavi di entrambe le composizioni:

Tabella 2

Palestrina		Bellì	
Mottetto <i>Tu es pastor ovium</i>		Missa « <i>Tu es pastor ovium</i> »	
VOCI	CHIAVI	VOCI	CHIAVI
Cantus	G ₂	Cantus	G ₂
Altus	C ₂	Altus	C ₂
Tenor	C ₃	Tenor	C ₃
Bassus	C ₄	Bassus	C ₄

Le cadenze finali di ciascuna parte dell'*Ordinarium missae* sono su C. Solo diverse cadenze di fine sezione sono su G. In conclusione della messa però entrambi gli *Agnus Dei* cadenzano su G. Anche il mottetto di Palestrina cadenza frequentemente su C; su questo grado si adagia anche la cadenza finale. Si tratta quindi, più esattamente di un modo misto che combina il VII e l'VIII modo (anche l'*ambitus* delle voci in determinati passaggi è riferibile al VII modo, in altri all'VIII). Proprio il fatto di essere un modo misto spiega le frequenti cadenze interne – oltre che quella finale – del mottetto su C, una caratteristica modale non infrequente comunque per l'VIII modo.

La Missa «*Tu es pastor ovium*» si basa su tre dei diversi motivi del mottetto di Palestrina (es. 18)⁶⁴. Nel *Kyrie* essi aprono rispettivamente il «Kyrie» I, il «Christe» e il «Kyrie» II. Nel «Kyrie» I le voci entrano con la stessa identica successione del mottetto di Palestrina, ma in un ambito temporale più ristretto poiché Bellì omette di riprendere l'originario motivo 2 (il mottetto di Palestrina si basa su sette motivi; es. 19). Nel *Gloria* ciascuna delle due parti che lo compongono (rispettivamente l'«Et in terra» e il «Qui tollis») si apre, rispettivamente, con i motivi 1 e 2; il *Credo* – tripartito – si apre con il motivo 1 («Patrem omnipotentem»), a cui segue, nella seconda parte («Crucifixus») il motivo 2; la cellula por-

SANCTORVM / IO: PETRI ALOISII PRAENESTINI CHORI SANCTE / Mariae Maioris in Vrbe Magistri. / QVATERNIS VOCIBVS. / LIBER [marca tipografica] PRIMVS / Venetijs Apud filios / Antonij Gardani. / 1571). Il modello della Missa «*Tu es pastor ovium*» non è stato rintracciato a suo tempo dai curatori dell'unica edizione discografica esistente di questa messa di Bellì che vi hanno visto solo una vaga quanto imprecisa ricorrenza di andamenti melodici che richiamerebbero qua e là antifone di VIII modo. Cf. GIULIO BELLÌ, *Missa «Tu es pastor ovium»*. Coro da Camera del Concentus Musicus Patavinus, direttore Fabio Framba; Schola gregoriana «Scriptoria», direttore Nicola Bellinazzo; organo Roberto Loreggian. Libretto allegato al CD a cura di ANTONIO LOVATO (TC 562701).

⁶⁴ L'es. 18 si riferisce all'edizione dei *Motecta festorum totius anni* del 1571.

tante dell'«Et in Spiritum Sanctum», un tetracordo discendente, è invece il secondo segmento del primo motivo (C-B-A-G; motivo 1a).

Il *Sanctus* è in tre parti, «Sanctus», «Benedictus» (a tre voci, Cantus, Altus e Tenor) e «Hosanna» II. Le prime due sono costruite rispettivamente sui motivi 1 e 2, la terza, in *proportio tripla* (ϕ 3/2), è interamente basata sulla reiterazione del primo. In corrispondenza del «gloria tua» («Pleni sunt caeli et terra gloria tua») ritorna il motivo 3.

Due sono gli *Agnus Dei*, dei quali il secondo è a sei voci. L'*exordium* del primo combina i motivi 1 e 2 ad opera del Cantus e dell'Altus, rispettivamente. Nel secondo *Agnus* le voci aggiunte sono un Cantus II e un Altus II che procedono in canone con il Tenor rispettivamente all'ottava superiore e alla quarta superiore (es. 20).

4) *La Missa «Sicut lilium»*

La seconda delle messe delle *Missae sacrae*, la *Missa «Sicut lilium»* a cinque voci, è una parafrasi dell'omonimo mottetto, pure a cinque voci, di Palestrina contenuto nel *Canticum Canticorum*⁶⁵.

Entrambe le composizioni sono nel VII modo e condividono le stesse chiavi, come si può vedere nella seguente tabella:

Tabella 3

Palestrina Mottetto <i>Sicut lilium</i>		Belli <i>Missa «Sicut lilium»</i>	
VOCI	CHIAVI	VOCI	CHIAVI
Cantus	G ₂	Cantus	G ₂
Altus	C ₂	Altus	C ₂
Tenor	C ₃	Tenor	C ₃
Quintus (Tenor II)	C ₃	Quintus (Tenor II)	C ₃
Bassus	C ₄	Bassus	C ₄

Il numero piuttosto elevato dei motivi del mottetto e la complessità della loro struttura, che ne determina spesso una stretta interdipendenza (es. 21), favoriscono una molteplicità di manipolazioni contrappuntistiche che fanno di questa composizione una delle messe più elaborate di Belli.

La presenza dei motivi del modello originario è comunque calibrata da Belli in modo da creare delle accumulazioni motiviche alternantesi a momentanee diradazioni. Il *Kyrie*, che segue la consueta, triplice ripartizione, presenta, rispettivamente, due, quattro e cinque motivi («Kyrie» I:

⁶⁵ JOAN. PETRALOYSII / PRAENESTINI / Motettorvm Qvinqve vocibvs / LIBER QVARTVS / Nvnc denvo in lvcem aeditvs. / [Marca tipografica] CVM PRIVILEGIO. / ROMAE. / Apvd Alexandrvn Gardanvm / MDLXXXIII.

motivi 1 e 2; «Christe», motivi 5/1, 4a, 4b e 2; «Kyrie» II, motivi 3, 3a, 3b, 5 (5/1e 5/2). Il *Gloria*, in un unico movimento, è basato sui motivi 1, 2, 3, 3/2, 3a, 5 (5/1 e 5/2), mentre il *Credo*, in due sezioni – la prima dal «Patrem omnipotentem» all'«et homo factus est», la seconda dal «Crucifixus» all'«Amen» finale –, si sviluppa sui motivi 2 (per la prima parte), 3, 3/2b e 5a (per la seconda parte).

Il *Sanctus*, in un solo movimento e in forma breve – mancano il *Benedictus* e l'eventuale «Hosanna» II – compensa la sua concisione con la ricchezza dei motivi (1, 2, 3, 3/2b, 3/2c, 3a, e 5 [5/1 e 5/a]; es. 22); la stessa cosa si verifica nell'unico *Agnus Dei*, che tuttavia ha un numero meno elevato di motivi rispetto al *Sanctus* (sono presenti i motivi 5/1, 5/2, 5/a, 3a e 3/2a; es. 23).

Del modello la messa conserva il *tactus* alla breve (♠), in linea di continuità stilistica e retorica con la *Missa «Primi toni»* che apre la raccolta del 1608.

5) *La Missa «Tu es Petrus»*

Dopo le *Missae «Vestiva i colli»*, «*Tu es pastor ovium»* e «*Sicut liliium»* Belli affronta un'altra composizione di Palestrina per una delle messe facenti parte delle *Missae sacrae* del 1608, la terza di questa raccolta, la *Missa «Tu es Petrus»* a sei voci. Essa è composta sui motivi dell'omonimo mottetto a sei voci pubblicato nel *Motetorum liber secundus* di Palestrina⁶⁶, – composto anch'esso, come per il mottetto *Sicut liliium*, nel VII modo –, che, a sua volta, è servita da modello allo stesso Palestrina per la composizione della *Missa «Tu es Petrus»*, anch'essa a sei voci⁶⁷. Si vedano i motivi del mottetto di Palestrina con l'aggiunta

⁶⁶ JOHANNI PETRALOYSII / PRAENESTINI / MOTETTORUM Qvae partim Qvinis, partim Senis, / partim octonis / vocibvs concinantvr. / LIBER SECVNDVS / Nvnc primvm in lvcem aeditvs / Cvm privilegio. / [Marca tipografica] / VENETIIS, apud Hyeronimvm Scotvm / M. D. LXXII.

⁶⁷ La *Missa «Tu es Petrus»* a sei voci di Palestrina, basata su uno dei suoi mottetti aventi il testo dell'antifona omonima – entrambe le composizioni sono nel VII modo – è fra le sue musiche trasmesse manoscritte ed edite solo in tempi moderni. Essa si trova nel Codice 2927 Ottoboniano della Biblioteca Apostolica Vaticana. Il mottetto dal quale derivano tanto la messa di Palestrina quanto quella di Belli è contenuto nel *Libro Secondo dei mottetti* del 1572. Un altro mottetto *Tu es Petrus* a sette voci, pure nel VII modo, è pubblicato nel LIBER PRIMVS / JOANNIS PETRALOYSII / PRAENESTINI / MOTETTORVM / QVAE PARTIM QVINIS, PARTIM SENIS, PARTIM SEPTENIS VOCIBVS / CONCINANTVR / [Marca tipografica] / ROMAE / APVD HAEREDES VALERII ET ALOISII DORICORVM. / MDLXIX / DE LICENTIA SVPERIORVM. Infine un'altra *Missa «Tu es Petrus»*, pure a sei voci, e ancora nel VII modo, si trova nella raccolta postuma IOHANNI PETRALOYSII / PRAENESTINI / *Missarum cum quatuor, quinque, & sex vocibus.* / LIBER DVODECIMVS. / *Nunc primum in lucem editus.* / [Marca tipografica] / VENETIIS, Apud Haeredem Hieronymi Scoti. MDCI. È invece da non considerarsi autentica la *Missa «Tu es Petrus»*, a tre cori a 18 voci, che elabora i motivi della omonima messa di Palestrina, proveniente dall'Archivio della Cappella Giulia, Codice XIII.19, accolta in *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. XXVI, a cura

di un nuovo motivo da parte di Belli in corrispondenza del «Christe» (es. 24).

La messa del Francescano si apre comunque con una disposizione diversa rispetto al duplice modello palestriniano (mottetto e messa; si vedano gli ess. 25 e 26); essa si compone delle canoniche tre sezioni del *Kyrie* a cui segue il *Gloria*, anche in questo caso in un unico movimento. Il *Credo* è ancora una volta articolato in due parti, la prima dal «Patrem omnipotentem» all'«Et homo factus est», la seconda dal «Crucifixus» all'«Amen». Il *Sanctus* non prevede il «Benedictus» e l'eventuale «Hosanna» II e di nuovo vi è un solo *Agnus Dei*. Come per il suo modello anche la *Missa* «*Tu es Petrus*» di Belli si svolge nel VII modo ma rispetto all'omonima messa di Palestrina le chiavi sono in parte diverse; conseguentemente anche i registri vocali delle due composizioni non sono esattamente gli stessi: Palestrina, come sua consuetudine, predilige i registri acuti, mentre Belli opta per registri medio-acuti. Si veda lo schema sottostante dove sono riportate le chiavi di entrambe le composizioni:

Tabella 4

Palestrina		Belli	
Mottetto e Missa « <i>Tu es Petrus</i> »		Missa « <i>Tu es Petrus</i> »	
VOCI	CHIAVI	VOCI	CHIAVI
Cantus	G ₂	Cantus	G ₂
Quintus (Cantus II)	G ₂	Sextus (Áltus II)	C ₂
Altus	C ₂	Altus	C ₂
Tenor	C ₃	Tenor	C ₃
Sextus (Baritonus)	C ₄	Quintus (Tenor II)	C ₃
Bassus	F ₃	Bassus	F ₃

Belli riprende i motivi e l'impianto generale della messa di Palestrina ma, come sempre, tende a una maggiore concisione. Per Palestrina la lavorazione motivica è un elemento fondante dal quale emergono le infinite riprese ed elaborazioni dei motivi-base – che spesso originano a

di LINO BIANCHI, Istituto Italiano per la Storia della Musica - Edizione Scalera, Roma 1959. Su questa composizione, in riferimento a una particolare prassi esecutiva della musica poliorale fra Cinquecento e Seicento, si veda NOEL O' REGAN, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries: Evidence from Archival Sources*, «Performance Practice Review», VIII, 2 (1995), pp. 107-146: 115; citato in DAVID BRYANT and ELENA QUARANTA, *Written and Unwritten Practices in the Tradition of Cori Spezzati. Gabrieli's Contribution in Context*, in *Giovanni Gabrieli, Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition*, edited by RODOLFO BARONCINI, DAVID BRYANT, LUIGI COLLARILE (Venetian Music - Studies 1), Brepols Publishers, Turnhout 2016, pp. 97-105: 101.

loro volta altri motivi derivati dai primi, come si è visto per il mottetto *Sicut lilium* –, mentre Belli, per la *Missa «Tu es Petrus»*, tende a sfruttare alcuni di questi motivi quasi esclusivamente in punti-chiave, o di snodo, o in coincidenza di un cambio di sezione all'interno dello stesso movimento della messa, oppure in congiunzione di un cambio di un motivo-parola o di un motivo-frase, comportandosi in modo più libero e meno vincolante.

Soprattutto però mentre nei due modelli «*Tu es Petrus*» di Palestrina c'è spesso una simultanea compresenza di più motivi, nella omonima messa di Belli prevale la tendenza al semplice passaggio dall'uno all'altro, pur non mancando la compresenza di più elementi motivici in alcuni luoghi. In pratica dunque Belli considera i segmenti motivici del modello originario come paletti demarcatori del testo liturgico di volta in volta intonato e addirittura, in qualche caso, essi assumono il carattere quasi di citazioni, di rimandi a quell'*auctoritas* dalla quale egli trae il materiale per alcune proprie composizioni.

In questo senso quindi si dovrà marcare una differenziazione sul piano tecnico fra la *Missa «Tu es Petrus»* e la *Missa «Sicut lilium»*, nella quale, lo abbiamo visto, la densità motivica, e quindi una maggiore elaborazione d'insieme, sono maggiormente presenti, anche se in diversi luoghi della «*Sicut lilium*» un singolo motivo ha ugualmente uno sviluppo limitato⁶⁸.

Nel *Kyrie* della *Missa «Tu es Petrus»* si trovano equamente distribuiti fra le tre sezioni che lo compongono i principali motivi del modello palestriniano: il «*Kyrie*» I è incentrato sui motivi 1, 2 e 2a, il «*Christe*» sui motivi 1 e 4 (quest'ultimo trattato come un «controsoggetto» rispetto al motivo 1) e il «*Kyrie*» II, nella sua parte iniziale, sul motivo 1a (es. 27). Il *Gloria* si apre con i motivi 2 e 2a e solo sporadicamente qua e là compaiono i motivi 2b e 3, senza peraltro un vero e proprio sviluppo e perlopiù limitati a una sola voce. L'unica ripresa motivica nel *Credo* è quella del motivo 2b all'inizio del «*Crucifixus*», e nella parte iniziale del *Sanctus* dei motivi 2 e 2a (es. 28). Nell'*Agnus Dei* si realizza la concentrazione, la ricapitolazione dei vari motivi. Qui si manifesta quella tendenza alla citazione motivica alla quale accennavo e la valorizzazione di un singolo motivo in corrispondenza di un unico motivo-frase (v. «*miserere nobis*»), un aspetto che ha anche una chiara funzione di articolazione formale (es. 29).

⁶⁸ A livello generale è interessante, a mio avviso, osservare il modo, o meglio, i diversi modi con i quali Belli si pone davanti ai modelli di Palestrina, poiché, sebbene queste sue messe-parafraresi condividano caratteri unitari specifici – e comuni del resto alla sua tecnica e al suo stile – esse hanno anche delle peculiarità distintive l'una dall'altra. Mi ripropongo quindi in seguito di approfondire più dettagliatamente questi aspetti per un contributo a una sempre migliore e più ampia comprensione della ricezione della musica di Palestrina nei compositori della generazione a lui successiva.

6) *La Missa «Mentre qual viva pietra»*

La quarta messa delle *Missae sacrae*, a otto voci in doppio coro, elabora alcuni motivi del madrigale di Luca Marenzio *Mentre qual viva pietra*, facente parte del *Sesto libro dei madrigali a cinque voci* edito a Venezia da Angelo Gardano nel 1594⁶⁹. Il brano è impiantato nel XII modo, il modo ipoionico⁷⁰. La tabella che segue riporta lo schema delle chiavi del madrigale di Marenzio:

Tabella 5

Luca Marenzio Madrigale <i>Mentre qual viva pietra</i>	
VOCI	CHIAVI
Canto	G ₂
Alto	C ₂
Tenore	C ₃
Quinto	C ₃
Basso	F ₃

La composizione di Belli mantiene inalterati gli stessi piani cadenzali e le stesse strutture melodiche: infatti tutte le cadenze finali di ciascuna sezione della messa sono su C e solo in due casi, alla fine del «Christe» e in conclusione della prima parte del *Credo* (il «Patrem omnipotentem») la cadenza si trova su G. Sporadiche sono in tutta la messa le cadenze su D; esse compaiono solo in alcuni luoghi interni corrispondenti a punti di articolazione melodica e fraseologica comunque subordinati a quelli principali. Questa è la disposizione delle chiavi della messa di Belli:

Tabella 6

Giulio Belli Missa «Mentre qual viva pietra»			
Coro I		Coro II	
VOCI	CHIAVI	VOCI	CHIAVI
Cantus	G ₂	Cantus	C ₂
Altus	C ₂	Altus	C ₃
Tenor	C ₃	Tenor	C ₄
Bassus	F ₃	Bassus	F ₃

⁶⁹ DI LUCA MARENZIO / IL SESTO LIBRO DE MADRIGALI / A CINQUE VOCI / Nouamente posto in luce. / CON PRIVILEGIO. / [Marca tipografica] / In Venetia Appresso Angelo Gardano. / MDLXXXIII.

⁷⁰ Così è indicata anche nell'indice della raccolta di Zucchini: «Missa ab 8. Duo-dec. Toni, per 5. transposita, super Mentre qual viua pietra. Iulii Belli». Cf. *supra*, nota 43.

Può sorprendere la presenza di un modo appartenente al sistema dei dodici modi nella produzione sacra di Belli, autore che generalmente si attiene invece al sistema degli otto modi. Se però si considera che il destinatario delle *Missae sacrae* è Bonifacio Bevilacqua, figura di primo piano nell'ambiente ferrarese, e che a Ferrara prevale il sistema dei dodici modi, si spiega la scelta di Belli⁷¹. Molto più della prima ristampa del *Missarum cum quinque vocibus liber primus* e del *Missarum quatuor vocibus liber primus*, pure dedicati a Bevilacqua, le *Missae sacrae* hanno un carattere per così dire esclusivo nei confronti del dedicatario, carattere che emerge chiaramente dai titoli delle messe e dagli intenti retorici che sottintendono e che sono espressi anche dagli organici di volta in volta accresciuti fino a sfociare nelle due messe a due cori «*Mentre qual viva pietra*» e «*Bivilacqua*». In questo caso poi il reticolo di relazioni che riporta in qualche modo ai circoli ferraresi si manifesta nella scelta di un brano tratto proprio dal *Sesto libro* di Marenzio, una pubblicazione che è a sua volta legata a personaggi della città di Ferrara⁷².

Tre sono i motivi che Belli riprende dal modello marenziano (es. 30), che peraltro sono quelli maggiormente caratterizzanti lo stesso madrigale, dal momento che gli altri motivi sono comunque derivati da questi tre, secondo una tecnica peculiare di Marenzio che in molta della sua produzione madrigalistica tende a stabilire nelle fasi iniziali il materiale motivico dal quale poi trae spunto per successive elaborazioni. Accanto ai motivi originali nel corso della messa Belli, come sua consuetudine, introduce dei motivi propri che interagiscono con i primi.

Il confronto con il modello originario è tanto più evidente osservando l'ordine di entrata delle voci del madrigale e quello della messa che è lo stesso (per il madrigale: Canto, Alto, Quinto [Tenore II], Basso, Tenore; per la messa: I coro: Cantus, Altus, Tenor, Bassus).

La *Missa* «*Mentre qual viva pietra*» unisce a una marcata sontuosità sonora una straordinaria esuberanza ritmica che si attua nei copiosi passaggi vivaci che non riguardano solamente le parti superiori di ciascun coro ma coinvolgono, e anzi vedono spesso protagonisti, anche i rispettivi bassi. Un esempio significativo è la parte finale del *Credo* (es. 31).

IV) MESSE CELEBRATIVE⁷³

La Missa «*Bivilacqua*»

Le *Missae sacrae* si chiudono con una messa dichiaratamente celebrativa, a otto voci in doppio coro, dedicata espressamente al cardinale

⁷¹ Per questo aspetto rimando a FRANS WIERING, *The Waning of the Modal Ages: Polyphonic Modality in Italy (1542-1619)*, in Ruggero Giovannelli «*musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo*», pp. 389-442.

⁷² Cf. CHATER, *Reflections of Musical Glory*, pp. 244-245.

⁷³ Sebbene da me inserite nelle MESSE COMPOSTE SU MODELLI POLIFONICI PROPRI, anche la *Missa* «*Musarum splendor*» e la *Missa* «*Tanto tempore vobiscum sum*» rientrano di

Bonifacio Bevilacqua, destinatario dell'intera silloge. Belli prevede per il II coro due possibilità di organico: la prima è quella effettivamente scritta nella quale il II coro ha lo stesso organico e le stesse chiavi del I: C₁ per il Cantus, C₃ per l'Altus, C₄ per il Tenor e F₄ per il Bassus; la seconda invece è suggerita dalla scritta: «Si in subdiapason modularis habebis tenorem» apposta all'inizio della messa nella parte del Cantus. Seguendo questa indicazione la parte del Cantus dovrà essere trasposta all'ottava bassa divenendo quindi un Tenor II. Conseguentemente il II coro avrà un timbro più scuro e una tessitura più grave rispetto al I, caratteristica costante della letteratura policorale (ess. 32a e 32b). Si dovrà comunque tenere presente che rientra in una consolidata prassi esecutiva rinascimentale – e anche oltre – quella di sostituire la parte del Cantus con quella del Tenor. Per Belli ciò si verifica in diversi mottetti dei *Concerti ecclesiastici*.

La messa è nell'VIII modo. Alla consueta tripartizione del *Kyrie* («Kyrie» I, «Christe», «Kyrie» II) segue il *Gloria* in un unico movimento; il *Credo* è ancora una volta in due parti, dal «Patrem omnipotentem» all'«Et homo factus est» la prima, dal «Crucifixus» all'«Amen» finale la seconda. Il *Sanctus* è anch'esso in un unico movimento; la contrapposizione dei due cori emerge particolarmente nell'«Hosanna» I affidato al solo II coro, cui risponde il I coro con il «Benedictus». Nel secondo «Hosanna» i cori si uniscono. La messa termina con un solo *Agnus Dei*.

Nella *Missa «Bivilaqua»* Belli impiega largamente la sua tipica concezione ritmica: sotto il *tactus* alla breve (♢) che regola l'andamento di tutte le cinque parti della messa rientrano valori più contenuti (*breves*, *semibreves*, *minime* e *semiminime*) e valori più ridotti (*semibreves*, *minime*, *semiminime* e *fusae*); fra i primi comunque rientrano anche passi nei quali le *semiminime* sono ampiamente sillabate. I primi contraddistinguono il *Kyrie* e il *Sanctus*, i secondi il *Gloria* e il *Credo*. L'*Agnus Dei* è in questo senso una sintesi dei due tipi di scrittura. Tuttavia la mistura fra «valori bianchi» e «valori neri» non riguarda solo la successione delle cinque parti della messa, ma anche, almeno parzialmente, il *Kyrie*; il *Sanctus* invece è l'unico ad avere un carattere più tradizionale. A questo proposito propongo una serie di esempi tratti tutti dal Cantus del I coro (ess. 33-37).

L'abilità contrappuntistica di Belli emerge proprio nella perizia con la quale costruisce la *Missa «Bivilaqua»*. Essa è basata sulla ricorrenza di due serie di motivi, una riguardante il I coro, l'altra il II coro (ess. 38a e 38b). Nel *Sanctus* e nell'*Agnus Dei* i principali motivi dei due cori passano da un coro all'altro ma non in modo sistematico: il passaggio di

fatto nelle MESSE CELEBRATIVE, in quanto l'una avente per destinatario diretto Alessandro Musotti, e l'altra Filippo Gesualdo, il primo evocato esplicitamente dal mottetto encomiastico e il secondo dall'antifona dalla quale emerge la figura dell'apostolo Filippo. La *Missa «Tanto tempore vobiscum sum»* si potrebbe anche far rientrare nelle MESSE BASATE SU ANTIFONE E INNI GREGORIANI.

questi motivi dall'uno all'altro coro avviene infatti solamente per alcune voci. Nell'*Agnus Dei* compare un nuovo motivo – motivo 7 (anche 7a) – consistente in una semplice linea ascendente per gradi congiunti seguita da un movimento discendente eventualmente anche per salti (es. 39).

V) MESSE DI IDENTICA TIPOLOGIA

A) *Le Missae «Breves»*

Il *corpus* delle messe di Giulio Belli ingloba tre versioni di *Missa «Brevis»*.

1) La prima è pubblicata nel *Missarum cum quinque vocibus liber primus*. È nel IV modo, sancito dalla linea discendente del Tenor che copre subito, per gradi discendenti, la quinta E_3-A_2 . Le chiavi usate da Belli in questa *Missa «Brevis»* sono quelle di G_2 per il Cantus, di C_2 per l'Altus, di C_3 per il Tenor e per il Quintus e di C_4 per il Bassus. Le cadenze finali di ciascuna delle cinque parti della messa, tutte su A, si contrappongono alle cadenze di fine sezione che sono invece su E.

Nella raccolta del 1597 la *Missa «Vestiva i colli»* e questa *Missa «Brevis»*, sono poste una di seguito all'altra. La loro diversa connotazione modale appare ancora più evidente se si considera che, relativamente alla sola parte del Cantus e solo per l'intonazione iniziale del *Kyrie*, esse condividono un *incipit* abbastanza simile (entrambi gli *incipit* coprono l'arco che va da A_3 a D_4).

La prima delle *Missae «Breves»* è l'unica fra quelle del *Missarum cum quinque vocibus liber primus* ad avere una scrittura sostanzialmente tendente alle «note nere», pur riportando per ogni sezione della messa e per ogni parte l'indicazione del *tactus* alla breve (ϕ). Più precisamente il *ductus* melodico oscilla in continuazione fra un incedere di tipo più tradizionale nel quale predominano valori lunghi o medi e le semimini-me hanno dunque un valore essenzialmente ornamentale, e sezioni nelle quali invece predominano valori quali le minime e le semiminime, queste ultime perlopiù portatrici di sillaba. È quest'ultima la scrittura prevalente nel *Gloria* e nella maggior parte delle sezioni del *Credo*.

2) La *Missa «Brevis»* facente parte del *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus liber primus* è impiantata nel I modo in D (*cantus durus*), la cui struttura modale viene immediatamente evidenziata dall'*exordium*, nel *Kyrie*, del Cantus del I coro che si muove sulle note strutturali del modo – $D_3-A_3-D_4$ – subito coprendo così tutta l'ottava modale. L'incremento ritmico – rispetto alle altre due messe della stessa raccolta – è dato qui dalla prevalenza di valori «a note nere», tale da giustificare l'indicazione del *tactus* alla semibreve (c), a differenza delle altre messe dello stesso libro che invece mantengono l'indicazione del *tactus* alla breve (ϕ). Il dialogo fra i due cori è piuttosto serrato nel *Credo*; questo aspetto, oltre ad avere una funzione strutturale, ha anche un intento espressivo, come emerge nel passo: «Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est», dove l'«Et incarnatus est»

viene intonato dal solo II coro, «de Spiritu Sancto» dal I coro e l'«ex Maria Virgine: et homo factus est» dai cori uniti. L'alleggerimento dello spessore fonico avviene nel «Crucifixus» eseguito dal solo II coro.

3) La terza delle *Missae «Breves»* è contenuta nel *Missarum quatuor vocibus liber primus*. In questo caso la messa è impiantata nel I modo trasposto a G (*cantus mollis*). Delle tre *Missae «Breves»* questa è quella più «sperimentale» ed è anche la più articolata e la più sviluppata, in linea con il carattere tendente alla grande forma che caratterizza il *Missarum quatuor vocibus liber primus*. Già la suddivisione in due parti del *Gloria* – dall'«Et in terra pax hominibus» al «Filius Patris» la prima, e dal «Qui tollis peccata mundi» all'«Amen» finale la seconda – realizza questo intento (anche il *Credo* è articolato in due parti, la seconda delle quali va dal «Crucifixus» all'«Amen» finale); ma è soprattutto nel *Sanctus* e successivamente nell'*Agnus Dei* che si rivelano queste caratteristiche. Il *Sanctus* è composto dal «Sanctus», dal «Benedictus» a tre voci (Cantus I, Cantus II, Altus) e dal secondo «Hosanna» in *proportio tripla* (ϕ 3/2). Gli *Agnus Dei* sono due, il secondo dei quali è a cinque parti. La *quinta pars* è di fatto un Altus II che realizza un canone con il Bassus alla quinta superiore per moto contrario (il canone entra dopo sei misure; es. 40). Il *tactus* alla breve della messa non impedisce che nella seconda parte del *Credo*, a partire dall'«Et resurrexit», ci sia un progressivo incremento ritmico mediante figurazioni di semiminime e di *fusae*.

B) *Le Messe da Requiem*

Belli scrive anche tre messe da *Requiem*. L'indagine su queste composizioni costituisce un contributo allo studio di uno specifico ambito della musica sacra cinque-seicentesca le cui indagini più significative si devono alle ricerche di Rodobaldo Tibaldi⁷⁴.

⁷⁴ RODOBALDO TIBALDI, *Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l'ufficio dei defunti polifonico*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XI, 2 (1990), pp. 158-213; Id. *L'ufficio dei defunti polifonico. Aggiornamento bibliografico*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XII, 1 (1991), pp. 83-87; Id., *Lodovico Viadana e la tradizione dell'ufficio dei defunti polifonico. L'Officium defunctorum [...] quatuor paribus vocibus (Venezia, 1600) op. XI e l'Officium ac missa defunctorum quinque vocibus (Venezia, 1604), op. XV*, in Lodovico Viadana «musicus primarius», pp. 125-191. Fondamentale studio sulla tipologia e sul repertorio della messa da *Requiem* polifonica è quello di HAROLD T. LUCE, *The Requiem Mass from its Plainsong Beginnings to 1600*, Phil. Diss., 2 voll., Florida State University, Tallahassee 1958. Un'accurata visione d'insieme è data dalle voci *Requiem*, «Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume». Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, 26 voll., Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Prag, Metzler, Stuttgart-Weimar 1994-2007, *Sachteil*, vol. VIII, ivi 1998, coll. 156-170: 156-165 (anche 165-167) e *Requiem Mass*, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», vol. XXI, pp. 203-208: 205-207.

1) La prima in ordine di tempo è la *Missa «Pro Defunctis»* a cinque voci che chiude il *Missarum cum quinque vocibus liber primus*. Essa intona polifonicamente l'introito *Requiem aeternam*, il *Kyrie*, la sequenza *Dies irae*, l'offertorio *Domine Jesu Christe*, il *Sanctus*, l'*Agnus Dei* e il *Communio Lux aeterna*. Il *Dies irae*, scritto nel I modo trasposto a G in *cantus mollis*, intona solo i versetti dispari, prevedendo quindi la pratica dell'*alternatim* (polifonia e canto gregoriano). I due ultimi versetti comunque, «*Judicandus homo reus*» e «*Pie Jesu*», sono entrambi polifonici.

La magistrale abilità contrappuntistica di Belli fonde il rigore della composizione su *cantus firmus* con la tecnica dell'imitazione su frammenti – perlopiù quelli iniziali – delle melodie gregoriane, al fluire, in contrappunto libero, dell'ordito polivoco.

Gli impianti modali delle varie parti della messa seguono di volta in volta quelli delle analoghe parti della messa in canto gregoriano. L'introito è articolato in due parti, il «*Requiem aeternam*» e il versetto salmodico «*Te decet hymnus Deus in Sion*», entrambe introdotte dall'invocazione in canto gregoriano affidata al Tenor, nelle quali la melodia originale gregoriana viene soltanto evocata da un disegno ascendente affidato, in imitazione, al Cantus, all'Altus e al Quintus. Nel *Kyrie* invece tutte le voci partecipano, in imitazione e per ogni sezione del *Kyrie* – «*Kyrie*» I, «*Christe*», «*Kyrie*» II –, alla ripresa dell'originale melodia gregoriana.

Ma è nel *Dies irae* che compaiono varie tecniche contrappuntistiche: il *cantus firmus* gregoriano è affidato di volta in volta, perlopiù in valori di *semibreves*, al Tenor («*Dies irae*»), al Cantus e al Quintus, inizialmente in canone all'ottava inferiore («*Quid sum miser*»), all'Altus («*Recordare*»), al Cantus («*Qui Mariam absolvisti*»); in questo passaggio le voci si riducono a quattro; es. 41), al Tenor («*Inter oves*») e di nuovo al Cantus («*Pie Jesu*»). Qui altri versetti riprendono comunque gli *incipit* della sequenza gregoriana che vengono sviluppati in imitazione fra le voci.

Il *Domine Jesu Christe* comprende anche la sezione dell'«*Hostias et preces*»: entrambe le parti sono introdotte dall'intonazione gregoriana affidata come di consueto al Tenor; il brano si configura come un vero e proprio mottetto, articolato in due parti, svincolato dai motivi dell'originale monodia liturgica.

Il *Sanctus* e l'*Agnus Dei* conservano solo l'intonazione gregoriana per svilupparsi poi polifonicamente in contrappunto libero e, specialmente per l'*Agnus Dei*, con una scrittura «a corale» a valori larghi e con un andamento prevalentemente in omoritmia.

Anche il *Lux aeterna* si compone di una prima e di una seconda parte, quest'ultima costituita dal versetto «*Requiem aeternam*». Anche in questo caso si tratta di un mottetto costruito però su *cantus firmus* affidato interamente al Tenor cui spetta la consueta intonazione gregoriana.

2) La seconda delle messe da *Requiem* è la *Missa «Pro Defunctis»* pubblicata nel *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus liber*

primus come ultima messa della raccolta. Il contrappunto, peraltro saldamente presente nel corso di questa messa, è controbilanciato e messo in secondo piano dalla componente sonora e coloristica che scaturisce proprio dalla scrittura policorale. Fermo restando l'impianto modale che ricalca di volta in volta quello della messa in canto gregoriano, esattamente come per la prima *Missa «Pro Defunctis»*, la ripresa dei motivi gregoriani in questo caso è molto più limitata. Solo gli *incipit*, affidati al Tenor del I coro, denotano la matrice originaria, oltre, come detto, la modalità d'impianto delle singole sezioni. Il *Requiem aeternam* iniziale è articolato in due parti («Requiem aeternam» e «Te decet hymnus Deus in Sion») ma prevede, dopo il «Te decet», la ripresa dell'«Aeternam» («Eterna repetitur»). L'inizio, dal disegno ascendente del Cantus, dell'Altus, del Tenor e del Bassus del I coro richiama l'apertura della *Missa «Pro Defunctis»* del *Missarum cum quinque vocibus liber primus*. La scrittura è fluida e il *cantus firmus* su «et tibi reddetur votum in Jerusalem» si nasconde nella parte del Tenor del II coro. In questa parte i due cori procedono compatti, evitando effetti tipici dei cori battenti.

Il *Kyrie* ha la consueta forma tripartita e conserva solo l'impianto modale nel VI modo, mentre le voci si muovono in contrappunto libero. In questo caso la tecnica dei cori battenti riguarda il «Kyrie» I e il «Christe» con la sequenza di entrate, rispettivamente, I coro/II coro e II coro/I coro. L'ultimo *Kyrie* è a cori uniti.

Belli sfrutta le potenzialità coloristiche delle sonorità policorali nel *Dies irae*. I versetti dispari della sequenza, impiantata nel I modo trasposto a G in *cantus mollis*, sono intonati dal I coro, i versetti pari dal II coro. Ciascuna serie di versetti è articolata in gruppi, per ognuno dei quali si ha una sola intonazione polifonica che sfrutta qua e là i motivi gregoriani in imitazione fra le voci di ciascun coro. Al I coro sono affidati i versetti 1 («Dies irae»), 7 («Quid sum miser»), 13 («Qui Mariam absolvisti»; gruppo 1), 3 («Tuba mirum»), 9 («Recordare»), 15 («Inter oves»; gruppo 2), 5 («Liber scriptus»), 11 («Juste judex») e 17 («Oro supplex»; gruppo 3). Il II coro intona i versetti pari 2 («Quantus tremor»), 8 («Rex tremendae»), 14 («Preces meae»; gruppo 1), 4 («Mors stupebit»), 10 («Querens me»), 16 («Confutatis maledictis»; gruppo 2), 6 («Judex ergo»), 12 («Ingemisco»; gruppo 3). Due diverse intonazioni polifoniche riguardano i versetti conclusivi «Lacrimosa» (II coro) e «Judicandus homo reus» (I coro). Nel «Pie Jesu» i cori si uniscono. L'es. 42 riproduce l'inizio del *Dies irae*.

A differenza della *Missa «Pro Defunctis»* a cinque voci nella messa da *Requiem* a otto voci l'offertorio *Domine Jesu Christe* è privo del *versus* «Hostias et preces». Dell'originale gregoriano la composizione riprende solo la modalità d'impianto del II modo trasposta però alla quarta sopra (II modo in G in *cantus mollis*).

Il *Sanctus* procede con sonorità dense e maestose, con pochi momenti dialogici fra i due gruppi corali. L'*Agnus Dei* è ancora una volta intonato dai due cori compatti, con una scrittura prevalentemente omoritmica, «a corale».

La ripresa del dialogo fra i due cori avviene invece nel *Lux aeterna*. Al Tenor del I coro viene affidata la consueta intonazione gregoriana dei versetti «Lux aeterna» e del «Requiem» ma anche il *cantus firmus* in valori di minima su «et lux perpetua luceat eis». La prima parte di questo versetto, «et lux perpetua», viene intonato dai due cori su un falso bordone. Solo due frammenti dell'originaria melodia gregoriana vengono ripresi, il primo «luceat eis» e il secondo «Cum sanctis tuis», ma in entrambi i casi la ripresa si limita a una semplice citazione iniziale.

3) La terza messa da *Requiem* è contenuta nel *Missarum quatuor vocibus liber primus*⁷⁵. La consueta suddivisione dell'introito in «Requiem aeternam», «Et tibi reddetur votum» e la ripresa del «Requiem aeternam» echeggia nelle parti iniziali i motivi gregoriani. Solo il versetto «Exaudi orationem meam» è interamente affidato al Cantus ed entrambi i versetti sono articolati in due parti ben distinte.

Nel *Kyrie* la melodia gregoriana viene solamente accennata nella sua parte iniziale dal solo Cantus per tutte e tre le sue sezioni interne.

Completamente svincolato dalla melodia gregoriana, che al massimo è solamente accennata qua e là, è invece il *Dies irae* che si svolge nel I modo non trasposto e, come per il *Dies irae* della *Missa «Pro Defunctis»* a otto voci del 1595, mantiene la struttura strofica della sequenza ma prevede anche l'*alternatim* fra intonazione polifonica e intonazione gregoriana. Una stessa parte polivoca è destinata ai versetti 1 («Dies irae»), 7 («Quid sum miser») e 13 («Qui Mariam absolvisti»), un'altra ai versetti 3 («Tuba mirum»; es. 43), 9 («Recordare») e 15 («Inter oves») e un'altra ancora ai versetti 5 («Liber scriptus»), 11 («Juste judex») e 17 («Oro supplex»). Due diverse intonazioni polifoniche riguardano i due versetti conclusivi («Judicandus homo reus» e «Pie Jesu»).

Dopo l'intonazione gregoriana da parte del Tenor il *Domine Jesu Christe* viene svolto come un mottetto. Anche in questo caso si tratta di un I modo trasposto a G in *cantus mollis*, e di nuovo il brano è privo del versetto «Hostias et preces».

Il *Sanctus*, introdotto dal Tenor con l'invocazione gregoriana, somiglia nella parte iniziale, e limitatamente alla voce del Cantus, alla parte iniziale del *Sanctus* delle *Missa «Pro Defunctis»* del 1595 (es. 44). La melodia gregoriana, in funzione di *cantus firmus*, appare solamente nella parte del Cantus nel versetto «Benedictus qui venit in nomine Domini». L'*Agnus Dei* ha di nuovo una scrittura prevalentemente omoritmica «a corale».

Il *Lux aeternam* vede affidato al Tenor il *cantus firmus* sul versetto «et lux perpetua luceat eis» che segue l'intonazione gregoriana. Anche qui, come per gli altri *Lux aeternam*, la melodia gregoriana viene ripresa per il «luceat eis» e per il «Cum sanctis tuis».

⁷⁵ Di questa messa esiste una copia manoscritta, in partitura e in parti separate (queste ultime di due mani diverse), nella Biblioteca del Sacro Convento di Assisi.

CONCLUSIONI

a) *Caratteri generali*

L'osservazione attenta dell'intero *corpus* delle messe di Giulio Belli permette di cogliere il suo pensiero compositivo e stilistico e le scelte che hanno indirizzato la sua arte, scelte finalizzate sempre a una concreta funzionalità in ordine ai diversi luoghi e alle diverse circostanze riguardanti il suo magistero.

Le raccolte considerate nel loro complesso rivelano atteggiamenti e sensibilità diverse. Al carattere retrospettivo e di dispiego delle principali tecniche compositive che informa il *Missarum cum quinque vocibus liber primus* – che potremmo definire una sorta di manifesto, in ambito sacro, della sua arte all'esordio nel genere della messa e in concomitanza con il suo primo incarico di maestro di cappella – seguono le fastose architetture policorali del *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus liber primus*, primo, significativo frutto di quella più ampia produzione policorale che caratterizzerà a più riprese i periodi veneti di Belli (dalla seconda metà del 1594 al 1596 a Venezia, in S. Maria Gloriosa dei Frari, fra il 1596 e il 1597 nella cattedrale di Montagnana, nel 1606 ancora ai Frari di Venezia, e successivamente dal 1606 al 1608, nella basilica di S. Antonio a Padova) e che si attuerà nelle diverse raccolte di salmi vespertini e di complete.

L'ambiente di Osimo gli fornì poi l'occasione di pubblicare una serie di messe, raccolte nel *Missarum quatuor vocibus liber primus*, di altissima fattura e dal carattere sperimentale, nelle quali emerge l'assoluta padronanza tecnica del Francescano. Infine l'approdo alla sintesi stilistica e linguistica delle *Missae sacrae*, vero e proprio punto di arrivo per Belli nella composizione della messa musicale, nelle quali variano, di composizione in composizione, l'organico, il carattere, le tecniche impiegate, gli stili, il *ductus* melodico e ritmico, ora più solenne e ampio, ora più agile, snello, conciso.

b) *Modalità*

Le scelte modali di Belli rientrano nel tradizionale sistema degli otto modi, ma con alcune eccezioni. La sua predilezione per il sistema degli otto modi emerge comunque anche nel caso di situazioni complesse. È il caso della *Missa «Vestiva i colli»*. Riguardo alla modalità il modello originario, lo abbiamo visto, è ambiguo e abbastanza complesso (II modo, II modo trasportato all'ottava alta e quindi, nel pensiero dei teorici e pratici del secondo Cinquecento e del primo Seicento, I modo? Contiene davvero, e in quale misura, anche caratteri e morfologie della categoria del modo eolio?). Belli imposta la sua messa nel I modo, e dunque modifica il generale assetto modale, per così dire «critico», del modello originario – e certamente questa ambiguità modale era già perfettamente avvertita dai contemporanei di Palestrina, così come dalla generazione di Belli, la quale però riconduceva situazioni modalmente non lineari a delle griglie più «ortodosse» – così da riportare il tutto nell'ambito

dei tradizionali otto modi, il sistema al quale il Francescano si attiene – quasi esclusivamente – in tutta la sua produzione sacra.

Nel caso in questione quindi si spiega la sua scelta di riportare in qualche modo la «criticità modale» del modello originario a un più rassicurante e lineare *protus* autentico, in questo caso comportandosi nella maniera illustrata da Banchieri riguardo alle composizioni scritte nel II modo che, trasportate all'ottava alta, sarebbero da ricondurre al I modo.

In tutto l'arco della produzione di messe di Belli l'uso del I modo è duplice: laddove voglia esprimere *solemnitas* e *gravitas* egli evita il consueto trasporto alla quarta su G (*protus* autentico in *cantus mollis*): significative a questo riguardo la *Missa* «*De Dominica*» e la *Missa* «*Primi toni*», l'una inserita nella prima pubblicazione di messe, l'altra nell'ultima. Entrambe quindi si collegano alla grande tradizione polifonica e quindi esprimono concretamente la pietra modale da cui parte il sistema degli otto modi (ma anche dei dodici modi), la corda di D. La trasposizione su G non ha infatti lo stesso carattere delle composizioni in *protus* autentico su D, né, dal punto di vista strettamente tecnico, i due tipi sono esattamente equivalenti, come è stato osservato e dimostrato a più riprese da diversi studiosi.

L'interpretazione di Belli riguardo al particolare tipo modale di un brano modalmente ambiguo, come nel caso dell'antifona *Tanto tempore vobiscum sum*, che in effetti cade chiaramente nell'alveo del III modo solo nella sua parte finale, è ancora una volta finalizzata a eliminare ogni criticità. Dall'inizio fin verso la fine l'antifona si muove infatti su corde proprie dell'VIII e del VII modo, e Belli costruisce prima il motetto e poi la messa proprio su quest'ultimo.

Infine quando il referente di una raccolta è un personaggio legato ad ambienti nei quali prevale il sistema dei dodici modi – è il caso delle messe dedicate a Bonifacio Bevilacqua – Belli non esita ad attingere a questo, come nel caso della *Missa* «*Mentre qual viva pietra*», con connotazioni fortemente allusive.

c) *Varietà di stili*

Evidente è poi la ricchezza stilistica che contraddistingue l'intero *corpus* delle messe di Belli. All'interno di quelle composte su modelli gregoriani andranno distinte quelle basate su antifone e su inni da un lato, e quelle che seguono un'intera messa gregoriana, per di più in *alternatim* (polifonia e monodia; è il caso della *Missa* «*De Dominica*»). A queste si aggiungono quelle che si rifanno comunque al linguaggio della monodia liturgica, pur non avendo dei riferimenti specifici per quanto riguarda il repertorio tradizionale (messe «gregorianeggianti»).

Uguale varietà stilistica si riscontra anche nelle messe composte su modelli propri o di altri autori. Fra le prime troviamo una messa che deriva da una doppia parafrasi: prima da un'antifona a un motetto policorale, poi da questo alla messa policorale (la *Missa* «*Tanto tempore vobiscum sum*»).

L'intento di misurarsi con alcuni fra i più autorevoli modelli del periodo (Palestrina e Marenzio) porta Belli a felicissimi frutti che, sempre rispettosi del modello originario, non sminuiscono affatto la sua specifica concezione compositiva e stilistica.

d) *Tecniche di impiego di melodie gregoriane*

Sia che si tratti di messe composte su antifone e inni, sia che si tratti di messe in *alternatim* l'impiego da parte di Belli dell'originario materiale gregoriano si svolge secondo due tendenze:

1) l'impiego del *cantus firmus* è abbastanza diffuso in alcune delle prime messe, quelle contenute nel *Missarum cum quinque vocibus liber primus* (1586 e successive edizioni). Il procedimento è largamente impiegato in due di queste messe: la *Missa «De Dominica»* e la *Missa «Pro Defunctis»*. Trattandosi di messa interamente in *alternatim* la prima e parzialmente in *alternatim* la seconda il *cantus firmus* ha una funzione sia strutturale, in riferimento alla successione di tutte le parti polifoniche della messa, sia di collegamento con le parti da eseguirsi in canto gregoriano. In più, essendo il *Missarum cum quinque vocibus liber primus* il suo primo saggio di composizione di messe polifoniche, Belli dà prova in questo modo di essere perfettamente in grado di misurarsi con la grande tradizione polifonica nella quale i procedimenti di composizione su *cantus firmus* hanno un'importanza essenziale.

2) Per le altre messe composte su motivi tratti da melodie gregoriane, Belli sceglie solo alcuni di essi tralasciando del tutto gli altri. Anche fra quelli scelti però la preminenza viene data in genere a pochi segmenti ricorrenti nelle varie parti dell'*Ordinarium missae* intonati polifonicamente; gli altri compaiono soltanto qua e là. La presenza poi di un motivo originale talvolta è limitata a una sola voce. In questi casi quindi il motivo non viene ripreso in imitazione da altre voci ma assume di fatto la funzione di una citazione.

E in effetti la concisione nella ripresa di motivi originali è un tratto distintivo della tecnica contrappuntistica di Belli. Se si osservano le tre *Missae «Pro Defunctis»* si vedrà infatti come, dopo la prima di esse che è fortemente legata ai motivi originali, la tendenza sia verso un progressivo allontanamento da questi, anche là dove – per esempio nel *Dies irae* della *Missa «Pro Defunctis»* del *Missarum sacrarumque cantionum liber primus* (1595) – proprio l'alternanza fra I e II coro suggerirebbe una composizione che riprendesse di volta in volta il motivo gregoriano originale. Ancora più libera dalla ripresa di motivi originali è la terza delle *Missae «Pro Defunctis»*, quella contenuta nel *Missarum quatuor vocibus liber primus* (1599 e successive ristampe). Qui il *Dies irae* è completamente svincolato dalla melodia gregoriana, sebbene si svolga in *alternatim* con la monodia liturgica.

Anche in una messa dalle grandi proporzioni, la *Missa «Tanto tempore vobiscum sum»*, Belli sfrutta appieno solo due motivi dell'antifona, traendo dal primo un secondo elemento che diventa anch'esso una sorta

di Leitmotiv per tutta la messa. La stessa cosa avviene in una composizione dalla grande forma quale la *Missa «Tu es pastor ovium»* che riprende reiteratamente due motivi, dei quali il secondo subisce qua e là una ulteriore elaborazione.

Dove invece Belli riprende un maggior numero di motivi dall'originario modello e dove avviene una loro più densa lavorazione è nella *Missa «Iste Confessor»* e nella *Missa «Sicut lilium»*; nella prima di esse tuttavia assolutamente dominante è comunque il primo motivo. Dunque la tendenza generale di Belli, anche nei casi dove c'è una maggiore ricchezza motivica, è quella di dare un maggior rilievo ad alcuni di essi soltanto.

In qualche caso è negli *Agnus Dei* che Belli introduce un proprio originale motivo: questo procedimento è particolarmente evidente nella *Missa «Primi toni»*, ma anche in altri casi, quando i motivi sono propri, è nell'*Agnus Dei* che Belli introduce *ex novo* un motivo non ancora udito prima, come nel caso della *Missa «Bivilaqua»*.

e) *Tecniche di elaborazione nelle messe composte su modelli preesistenti*

Si dovranno qui distinguere due categorie: quella riguardante la composizione di messe su modelli propri e quella dell'elaborazione di modelli di altri autori.

1) Per le messe composte su modelli preesistenti propri, nel passaggio dal mottetto alla *Missa «Musarum splendor»* Belli si comporta esattamente come osservato in precedenza. Anche in questo caso infatti egli impiega soltanto alcuni motivi che compaiono in vari luoghi senza una vera e propria elaborazione sistematica. La stessa cosa avviene per la *Missa «Tanto tempore vobiscum sum»* rispetto all'omonimo mottetto.

2) Diverse tendenze si manifestano invece nelle messe composte su modelli di altri autori. Nelle quattro messe derivate da modelli di Palestrina – ma se si considera anche la *Missa «Primi toni»* alla stregua di una messa-parafraresi, e non senza ragione, esse salgono a cinque – osserviamo diverse tipologie.

2.1) La *Missa «Vestiva i colli»* oltre a riprendere praticamente tutti i motivi del madrigale di Palestrina ne ripropone anche il tipo di elaborazione. In tutte le sezioni della messa di Belli vi sono diversi motivi del modello originario che vengono ripresi secondo la tecnica dell'imitazione, in una continua, e sempre nuova e ricca elaborazione. Che l'intento del Longianese sia quello di misurare la propria abilità con l'*auctoritas* del Prenestino lo dimostra la voluta ripresa dell'impianto del «Kyrie» I che ricalca, a partire dall'ordine delle entrate, il modello originario. Si tratta in sostanza di una lavorazione dall'interno, di un deliberato mantenimento da parte di Belli della struttura episodica originale – almeno a grandi linee – con lo stesso materiale, ma che attua un diverso sentire e una tendenza alla concisione formale.

2.2) La stessa tendenza si manifesta anche nella *Missa «Tu es pastor ovium»*. Riguardo alla tecnica «ad imitationem moduli» o, per dirla alla moderna, secondo la tecnica della parafrasi, Belli sembra usare più una

via di mezzo: del modello originale infatti si limita a riprendere solo tre motivi – quelli del mottetto di Palestrina sono in realtà sette – che scandiscono sezioni più o meno ampie di ciascuna delle parti dell'*Ordinarium missae*.

2.3) Una libertà ancora maggiore si osserva nella *Missae* «*Primi toni*», accettando che, con buona probabilità, si tratti di una messa-parafraresi. In essa la ripresa dei motivi del modello costituito dalla *Missae* «*De Beata Virgine*» di Palestrina offre a Belli soprattutto dei paletti demarcatori in merito alla forma e un continuo rimando al modello originale di un autore – Palestrina – con il quale Belli si era già due volte misurato nelle raccolte di messe del 1597 e del 1599 (rispettivamente la *Missae* «*Vestiva i colli*» e la *Missae* «*Tu es pastor ovium*»). La sua collocazione a inizio della raccolta di messe del 1608, oltre ad assumere l'intento retorico prima evidenziato – quello di essere il fondamento e il principio di un percorso retorico, celebrativo ed encomiastico evidentissimo in questa raccolta – con le sue riprese motiviche allusive sembra volere essere un punto di raccordo fra le due messe «palestriniane» delle due precedenti raccolte e le due nuove composizioni «palestriniane» contenute nelle *Missae sacrae*.

2.4) Nella *Missae* «*Sicut lilium*» Belli procede invece per accumulazione dei motivi, praticamente tutti quelli che gli offre il modello originario di Palestrina. La ripresa dei segmenti del mottetto palestriniano avviene qui in modo diverso rispetto alla *Missae* «*Vestiva i colli*» e ancor più rispetto alla *Missae* «*Tu es pastor ovium*»: se nella prima di queste due prevale la tendenza al mantenimento della struttura e della fisionomia generale del madrigale-modello, nella *Missae* «*Sicut lilium*» la struttura è decisamente più libera rispetto al mottetto-modello e i motivi vengono ripresi e manipolati con maggiore libertà, ma seguendo un principio di ricorrenza e di accumulazione, principio che diventa per Belli il mezzo principale per imprimere ora un senso di dinamismo e di forte concentrazione motivica, ora un senso di distensione, di dilatazione; una continua alternanza quindi che riguarda sia le singole parti della messa – a livello formale medio –, sia il rapporto che si instaura fra le varie parti dell'*Ordinarium missae* – a livello macroformale. Si veda, per il livello formale medio, la strutturazione del *Kyrie* per la quale, le tre parti di cui si compone («*Kyrie*» I, «*Christe*», «*Kyrie*» II) procedono secondo il principio di accumulazione (rispettivamente due, quattro e cinque motivi) e il *Sanctus*, basato sul più alto numero di motivi della messa (sette). Di tutte le parti dell'*Ordinarium missae* è il *Credo* ad avere il numero minore di motivi (quattro), fattore controbilanciato dalla sua maggiore estensione formale e temporale. Tale scelta, a livello macroformale, pone questa parte della messa «architettonicamente» e «strategicamente» al centro di tutte e cinque le parti.

2.5) Nella *Missae* «*Tu es Petrus*» invece, la tendenza di Belli è più simile a quella presente nelle messe composte su melodie gregoriane: i motivi del mottetto e della messa di Palestrina sono ripresi da Belli non tanto in funzione di materiale da elaborare, quanto di citazioni – che

possono comunque essere soggette a un procedimento quale quello dell'imitazione: si vedano il «Christe», il «Crucifixus», il «Sanctus» e soprattutto l'*Agnus Dei* –, ma, ancora di più, hanno una funzione di articolazione formale, di punti di snodo in corrispondenza di momenti particolarmente importanti. Anche in questo caso Belli non manca comunque di inserire un nuovo, proprio motivo, che viene poi ripreso in vari luoghi della messa. L'atteggiamento più libero rispetto a quello mostrato nella *Missa «Vestiva i colli»* è evidenziato anche dall'apertura della messa che questa volta non ricalca il duplice modello palestriniano⁷⁶.

2.6) Il confronto con il madrigale di Marenzio *Mentre qual viva pietra* porta Belli a un'elaborazione motivica molto simile a quella di Marenzio, tendente anch'essa alla concisione, a frasi brevi e nette, alla derivazione di motivi secondari da altri principali. In effetti la messa di Belli non si discosta per questo aspetto dal suo modello. Allo stesso tempo ancora una volta il Longianese affianca ai motivi originali motivi propri, che non necessariamente, o non sempre, hanno una vera e propria funzione strutturale, ma assumono spesso un ruolo funzionale di secondo piano.

Anche in questo caso la volontà di misurarsi con un musicista della sua generazione – addirittura coetaneo – si attua su due livelli: l'organico ampliato rispetto al madrigale originario – nei confronti del quale però Belli mantiene lo stesso ordine iniziale delle entrate – e l'ulteriore incremento ritmico rispetto alla composizione di Marenzio (v. *infra*), fatto quest'ultimo tanto più significativo considerata la funzione liturgica alla quale è destinata la composizione di Belli.

La duplice serie di motivi della *Missa «Bivilacqua»*, una per il I coro, l'altra per il II coro, se da un lato permette a Belli una lavorazione costante – ma mai soverchia o di una ricchezza quasi fine a sé stessa – tale per cui alcuni motivi trapassano dall'uno all'altro coro per infondere all'insieme sia unità strutturale che senso di *varietas*, dall'altro sono indice di quella sontuosità che ben si addice a una messa celebrativa ed encomiastica quale è questa composizione espressamente concepita per il cardinale Bevilacqua.

f) *L'aspetto ritmico*

Riguardo al ritmo la scelta di Belli è duplice, a seconda dei casi. A livello generale si individuano due tendenze: quella a procedere con

⁷⁶ Degno di nota, a mio avviso, il fatto che Belli scelga nel tempo, per la composizione di tre sue messe, gli ambiti compositivi per i quali Palestrina, già lui vivente, veniva considerato fra i massimi artefici: il madrigale (*Vestiva i colli*), il mottetto (*Sicut lilium*) e la messa-parafrasi (la *Missa «Tu es Petrus»* modellata da Palestrina sul proprio mottetto omonimo). Nell'ordine cronologico di pubblicazione delle raccolte di messe (molto probabilmente coincidente anche con l'ordine cronologico di effettiva composizione) Belli sembra procedere dal profano al sacro, quasi a volersi misurare con Palestrina per registri retorici via via crescenti, ma sempre riguardo a modelli di riferimento compositivi altissimi.

una scrittura prevalentemente «a note bianche», sicuramente dominante nelle raccolte di messe del 1586 e del 1599, e quella invece che privilegia andamenti più mossi, ritmicamente più vivaci e sciolti, come si riscontra nella raccolta del 1595. Nelle *Missae sacrae*, vera e propria *summa* nella produzione di messe di Belli, si concentrano entrambi questi aspetti.

Eppure, questa duplice, costante tendenza del compositore riguardo alla scelta dei valori, dunque al *tactus* e in generale al ritmo, si manifesta chiaramente fin dalle messe del 1586 nelle quali la *Missa* «*Brevis*» già si sviluppa mediante andamenti decisamente più sciolti rispetto alle altre composizioni dello stesso libro. Significativo è il fatto che la *Missa* «*Vestiva i colli*», riguardo a questo aspetto, riprenda ed incrementi la scrittura «a note nere» del madrigale piuttosto che quella «a note bianche» della messa palestriniana, motivo per cui il *tactus* della composizione di Belli è alla semibreve e non alla breve, come invece nella messa di Palestrina. Ancora di più l'esuberanza ritmica si manifesta nella *Missa* «*Mentre qual viva pietra*» che, rispetto ai valori e al *ductus* ritmico-melodico del modello, si spinge decisamente oltre.

Tuttavia, anche nelle messe dove prevale la scrittura «a note bianche» Belli oscilla, dove più, dove meno, fra i due tipi di notazione. In generale il progressivo incremento ritmico si manifesta nel *Gloria* e nel *Credo* – per quest'ultimo anche in momenti più meditativi quali il «*Crucifixus*» –, ma non mancano progressioni di questo genere anche in alcuni *Agnus Dei*.

Sarebbe dunque errato pensare a una sorta di evoluzione nella scelta del *tactus* e dei valori ritmici da parte del maestro di Longiano. Questa duplice tendenza è costantemente presente nella sua opera, non soltanto quindi nell'ambito delle messe ma anche in quello dei mottetti (e degli altri generi sacri da lui frequentati): ne sono un esempio eloquente i mottetti del *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus liber primus*.

In ultima analisi dunque Giulio Belli condensa in sé due tendenze: quella più conservatrice e rispettosa della grande tradizione polifonica del Cinquecento, e quella più avanzata, in una continua, costante ricerca – e tensione stilistica ed espressiva – che lo porterà, alla fine del suo percorso artistico e della sua vita, a essere uno dei primi artefici della composizione per poche voci e basso continuo con la pubblicazione, nel 1613, l'anno della sua morte, dei *Concerti ecclesiastici*.

E anche in questo il maestro di Longiano è un autorevole testimone e artefice delle tensioni, trasformazioni, ricerche linguistiche e stilistiche e delle aspirazioni degli anni che vanno dal secondo Cinquecento al primo Seicento.

g) *La policoralità*

Riguardo alle messe la scrittura policorale di Belli realizza un sostanziale, omogeneo equilibrio fra i due cori. Ma anche in questo caso Belli opera una sintesi fra la policoralità di tradizione romana (uniformità di scrittura fra i due cori, assenza di passaggi solistici o di poche voci con-

trapposte al «tutti») e quella veneziana, particolarmente evidente nella contrapposizione a blocchi fra i due cori, quindi nella scrittura a «cori battenti» o «spezzati».

Spesso, nelle composizioni con testi più estesi, ampio spazio viene dato ai singoli cori: in questi casi può essere o il primo o il secondo a procedere autonomamente, oppure, interi versetti di un testo liturgico – è il caso della sequenza *Dies irae* – sono realizzati, a turno, da uno dei due cori in maniera simmetrica.

Nei mottetti del *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus liber primus* ugualmente frequenti sono i procedimenti a «cori battenti» – e in questi casi il testo è articolato in vari segmenti, ciascuno dei quali è affidato ora a un coro ora all'altro, oppure ai due cori congiuntamente –, ma, più che nelle messe, non mancano episodi, anche piuttosto estesi, nei quali entrambi i cori procedono insieme, una caratteristica, questa, che contraddistingue la produzione policorale della scuola romana⁷⁷.

AVVERTENZA PER LA TRASCRIZIONE DEGLI ESEMPI MUSICALI⁷⁸

Tutti gli esempi musicali riportano i valori e le indicazioni metriche originali ma sono stati omessi gli eventuali *incipit* indicanti le chiavi e i segni di mensura originali, in quanto ritenuti inessenziali ai fini del presente lavoro. Le alterazioni *subintellectae* sono sempre riportate in corpo piccolo al di sopra delle note interessate. L'indicazione originale «ij» («idem») indicante la ripetizione di una parte del testo è sempre stata resa con il testo in questione riportato per esteso fra parentesi quadra. L'eventuale longa *ultra mensuram* è stata trascritta con una breve con il punto coronato.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per le melodie in canto fermo sono state da me consultate diverse fonti – che di sotto elenco – tutte apparse a partire dagli anni del Concilio di Trento (1545-1563). Si tratta di fonti che hanno preceduto la realizzazione dell'*editio medicaea* del *Graduale de Tempore* e del *Graduale de Sanctis* degli anni 1614-1615⁷⁹. Si tratta quindi di fonti coeve a Giulio

⁷⁷ Rimando una più approfondita indagine sulla tecnica policorale di Giulio Belli – anche in riferimento alla produzione per più cori nell'Italia settentrionale del primo Seicento –, a un prossimo specifico studio, come pure quella sull'intero *corpus* dei mottetti del Longianese.

⁷⁸ Ringrazio l'amica Maria Teresa Muttoni per il prezioso aiuto datomi nella stesura degli esempi.

⁷⁹ *Graduale de tempore iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. Editio princeps (1614)*. Edizione anastatica, introduzione e appendice a cura di GIACOMO BAROFFIO, MANLIO SODI. Presentazione di Giulio Cattin (Monumenta, studia, instrumenta

Belli e dunque da lui conosciute e praticate⁸⁰. Per avere un quadro più completo possibile ho tuttavia in qualche caso consultato anche fonti edite negli anni seguenti la morte di Belli: è il caso, fra gli altri, del *Graduale de Tempore et de Sanctis* dell'editio medicaea, perché di fatto appartenenti a pieno titolo alla stessa temperie culturale e comunque

liturgica, 10), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2001; *Graduale de sanctis iuxta rituum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. Editio princeps (1614-1615)*. Edizione anastatica, introduzione e appendice a cura di GIACOMO BAROFFIO, EUN JU KIM. Con la collaborazione di Manlio Sodi (Monumenta, studia, instrumenta liturgica, 11), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2001.

⁸⁰ Per la riforma del canto monodico liturgico seguita al Concilio di Trento fondamentale rimane a tutt'oggi lo studio di RAPHAEL MOLITOR, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 2 voll., F. E. C. Leuckart, Leipzig 1901-1902 (rist. anastatica Georg Olms, Hildesheim 1967). Vari contributi sono apparsi in anni recenti sull'importanza delle fonti riportanti il repertorio liturgico in canto piano nel periodo immediatamente seguente il Concilio di Trento, importanti per la corretta conoscenza delle versioni melodiche dei repertori della messa e dell'ufficio nei compositori operanti negli anni del Concilio e nei decenni seguenti. Rimando per questo aspetto agli studi di MARINA TOFFETTI, *Problemi di edizione posti dal repertorio liturgico su 'cantus prius factus': gli inni polifonici*, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di STEFANO CAMPAGNOLO (Didattica della filologia musicale, 2), LIM, Lucca 2000; ID., *L'edizione critica degli inni a quattro voci di Marc'Antonio Ingegneri (Venezia 1606): alcune riflessioni metodologiche*, «Hortus Musicus», VI, 24 (2005), pp. 235-237; ID., *L'impiego delle melodie liturgiche tradizionali nella polifonia del tardo Rinascimento: il caso degli inni di Marcantonio Ingegneri (Venezia, 1606)*, in *La Filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. III. *Antologia di contributi filologici*, a cura di MARIA CARACI VELA, LIM, Lucca 2013, pp. 323-346. GIACOMO BAROFFIO, *Palestrina e il canto gregoriano: l'innodia*, in *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo a oggi. Atti del II Convegno Internazionale di Studi Palestriniani. Anno Europeo della Musica 3-5 maggio 1986*, a cura di LINO BIANCHI e GIANCARLO ROSTIROLLA, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina. Centro Studi Palestriniani, Palestrina 1991, pp. 23-26; ID., *I manoscritti liturgici italiani: ricerche, studi, catalogazione. IV (1980-1991)*, «Le fonti musicali in Italia», V (1991), pp. 7-129; ID., *Il Concilio di Trento e la musica*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina. Trento, castello del Buonconsiglio 22 settembre - 26 novembre 1995. Catalogo*, a cura di DANILO CURTI e MARCO GOZZI (Biblioteca musicale Laurence K. J. Feininger), Provincia Autonoma di Trento, Servizi Beni Librari e Archivistici, 1995, pp. 9-17; ID., *Iter Liturgicum Italicum*, CLEUP, Padova 1999; ID., *La trasmissione delle melodie gregoriane nell'Editio Medicea e nelle fonti parallele*, «Polifonie», VI, 2 (2006), pp. 11-41; CESARINO RUINI, *Antiphonaria, Gradualia et Psalteria quae ad divinas laudes... Un ruolo per il manoscritto*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, pp. 31-37; MARCO GOZZI, *Le edizioni liturgico-musicali dopo il Concilio*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, pp. 39-55. Per le fonti dei repertori riguardanti specificamente il *Proprium missae* della liturgia post tridentina rimando a THEODORE KARZ, *An Introduction to the Post-Tridentine Mass Proper*, 2 voll., (Musicological Studies and Documents, 54/1-2), American Institute of Musicology, Middleton, Wisconsin 2005. Si veda anche il repertorio informatico «RELICS. Renaissance Liturgical Imprints: A Census», a cura di DAVID CRAWFORD e JAMES BORDERS, accessibile on-line sul sito <http://quod.lib.umich.edu/r/relics/>.

modellate su edizioni precedenti, tanto che i cambiamenti melodici e/o notazionali – dove presenti – sono spesso minimi.

L'elenco che segue è suddiviso in base alla tipologia delle fonti consultate⁸¹.

A) Salteri:

– *Psalterium Chorale una cum Hymnario toto iuxta morem et ritum Sacrosancte Ecclesie Romane noviter impressum atque novissime correctum. [...] Venetijs 1551 In Officina ad Signum Agnus Dei. Apud Petrum Liechtenstein Coloniensem Germanum.*

[Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica: LIT. 67]

– *Psalterium Chorale fratrum S. Dominici cum versiculis, responsorijs horarum, Annis nocturnalibus, Psalmis, Hinnisque omnibus, cantu et litera, summo studio recognitum et emendatum: in hac parva forma ita redactum ut Minitij et Moniales dicti ordinis, commodius cantare, sine legere queant. [...] Venetijs, in officina haeredum Lucantonij Iunte, 1551.*

[Milano, Biblioteca Nazionale Braidense: GERLI. 1942]

– *Psalterium Chorale una cum Hymnario toto: iuxta morem ritum Sacrosancte Ecclesie Romane: noviter impressum atque novissime correctum. [...] Venetijs, in officina ad signum Agnus Dei. Apud Petrum Liechtenstein Coloniensem Germanum, 1562.*

[Modena, Biblioteca Estense Universitaria: 38. n. 4]

– *Psalterium Secundum consuetudinem Sanctae Romanae Ecclesiae: ex Breviario Romano ex decreto Sacrosanti Concilij Tridentini accommodatum, ut ex inversa pagina demonstratus. [...] Venetijs apud Iuntas. MDLXXII.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSP 2]

– *Psalterium Chorale una cum Hymnario toto: Secundum morem et consuetudinem Sacrosancte Ecclesie Romane: Dispositum per hebdomadam iuxta ordinem novi Breviarii ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti Et Pij Quinti Pontificis Maximi iussu editi: Summa diligentia atque cura emendatum et excusum. [...] 1585. Venetijs. Ex Officina Petri Liechtenstein: Latine: Lucidus Lapis: Patricij Agrippinensis.*

[Milano, Biblioteca Nazionale Braidense: H. XIII. 60]

– *Psalterium Romanum dispositum per Hebdomadam Ad Norman Breviarij, ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti. Pii Quinti Pontificis Maximi Iussu editi, & Clementis Octavi auctoritate recogniti. [...] Venetijs, M. DC. VI. Apud Bernardum Iuntam.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSP 3]

– *Psalterium Romanum dispositum per hebdomadam Ad norman Breviarij, ex decreto Sacros. Concilij Trid. restituti, Pii V. Pontif. Max. iussu editi, et Clementis VIII. auctoritate recogniti. [...] Venetijs, apud Cieras. MDCIX.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSP 4]

⁸¹ Per le stampe della Biblioteca Laurence K. J. Feininger, cf. MARCO GOZZI, *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento. Catalogo*. Presentazione di Bonifacio Giacomo Baroffio, 2 voll. (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 17), Provincia Autonoma di Trento - Servizio beni librari e archivistici, Trento 1994.

– *Psalterium Romanum dispositum per hebdomadam Ad norman Breviarj, ex decreto Sacros. Concilij Trid. restituti, Pii V. Pontif. Max. iussu editi, et Clementis VIII. auctoritate recogniti. [...] Venetiis, apud Cieras. MDCXIX.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSP 5]

B) Antifonari:

– *Antiphonarium Sacrosanctae Romanae Ecclesiae integrum et completum: continens omnia quae communiter cantatur in Ecclesia: tam in dominicis & ferialibus diebus quam etiam in solemnitatibus Domini Salvatoris [...] Addita sunt etiam in calce libri officia nova ad usum fratrum Minorum. Venetiis, Ioanne Varisco et Sociis excudentibus, 1564.*

[Bologna, Biblioteca provinciale dei Frati Minori dell'Emilia: a-b6 A-Y8 Z10]

– *Antiphonarium Sanctorum Aliquid proprij habentium, cum adiectione eorum, quae a fratribus Minoribus celebrantur, cum suis Hymnis, in cantu notatis, Iuxta ordinem Novi Breviarj Romani accomodatum, Commune etiam Sanctorum appellatum: Apostolorum scilicet: Martyrum: Confessorum: Virginum: atque Defunctorum. [...] Venetijs apud Iuntas MDLXXII.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSA 8]

– *Antiphonarium Sacrosanctae Romane Ecclesiae integrum et completum: Iuxta novi Breviarj ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti Et Pij Quinti Pontificis Maximi iussu editi. Summa nunc primum cura emendatum et excusum. [...] 1579. Venetijs. Ex Officina Petri Liechtenstein: Latine: Lucidus Lapis: Patricij Agrippinensis.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSA 9]

– *Antiphonarium abbreviatum. Secundum consuetudinem Sanctae Romanae Ecclesiae. Iuxta ordinem Breviarj ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restituti. Ac Pij V. pont. Max. iussu editi. [...] Venetijs, apud Iuntas, MDLXXX.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSA 10]

– *Antiphonarium Sacrosanctae Romane Ecclesiae integrum et completum: Iuxta ordinem novi Breviarj ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti Et Pij Quinti Pontificis Maximi iussu editi: Summa diligentia atque cura emendatum et excusum. [...] 1585. Venetijs. Ex Officina Petri Liechtenstein: Latine: Lucidus Lapis: Patricij Agrippinensis.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSA 11]

[Milano, Conservatorio «G. Verdi», Fondo Sartori Gentili-Verona: Ris. Mus. d. 46]

– *Antiphonarium Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, integrum, et completum, iuxta ordinem novi Breviarj, Brixiae, apud Vincentium Sabbium, 1590.*

[Bologna, Biblioteca provinciale dei Frati Minori dell'Emilia: [croce]4, A-3S4]

– *Antiphonarium Romanum, Ad ritum Breviarj, ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti, et Pij V. Pont. Max. iussu editi: Multis, quibus antea scatebat, erroribus purgatum. [...] Venetiis, apud Iuntas. MDXCVI.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSA 12]

– *Antiphonarium Romanum Ad Ritum Breviarj, ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti. Pii Quinti Pontificis Maximi Iussu editi, & Clementis Octavi auctoritate recogniti. [...] Venetiis, MDCVII. Apud Bernardum Iuntam.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSA 13]

C) Graduali:

– *Graduale Dominicale Ad consuetudinem Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. Nuper cum Missale novo Romano, diligenter collatum. [...] Venetiis, apud Iuntas, MDLXXII.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSG 11]

– *Graduale Sanctuarium Ad consuetudinem Sacrosanctae Romanae Ecclesiae.*

*Nuper cum Missale novo Romano, diligenter collatum. [...] Venetiis, apud Iuntas, MDLXXII*⁸².

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSG 12]

– *Graduale Sacrosancte Romanae Ecclesie integrum et completatum tam de Tempore quam de Sanctis iuxta ritum Missalis novi ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti Et Pij Quinti Pontificis Maximi iussu editi: Nunc primum accuratissime impressum summaque diligentia tam in textu quam in cantu emendatum. [...] 1580. Venetijs. Ex Officina Petri Liechtenstein: Latine: Lucidus Lapis: Patricij Agrippinensis.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSG 15]

– *Graduale Dominicale Ad consuetudinem Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, nunc denuo cum missali Romano, ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restituito et Pij V. Pont. Max. iussu edito, diligenter collatum [...] Venetiis, apud Iuntas, 1583.*

[Cremona, Biblioteca Statale: A-2D⁸³]

– *Graduale Romanum. Iuxta ritum Missalis Novi, ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti. Cum additione Missarum de Sanctis, ut in praecepto S. D. N. Xisti Papae. V. patet. [...] Venetiis. Apud Angelum Gardanum. M.D.XCI.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSG 16]

– *Proprium Missarum de Sanctis per totum annum. Cum Communi & Kyrieos & Gloria. Matriti, ex Tipographia Regia, MDXCVII.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSG 17]

– *Graduale Romanum de Tempore et Sanctis, ad ritum Missalis, ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti, Pij Quinti Pontificis Maximi iussu editi, et Clementis VIII. auctoritate recogniti. Summa fide diligentique excusum ac revisum. [...] Venetiis, apud Cieras, MDCX. Sub signo Europae.*

[Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger: FSG 18]

Oltre alle fonti di cui sopra ho consultato anche le seguenti pubblicazioni, utili anch'esse per la conoscenza di alcune melodie gregoriane in uso negli anni seguenti al concilio tridentino:

– *Canto fermo sopra messe, hymni, Et altre cose Ecclesiastiche [...] accomodato dal r. d. Gio. Matteo Asola veronese [...] (Giacomo Vincenti, Venezia 1592)*⁸³.

– *Psalmi ad vespervas dierum festorum solemnium per totum annum, quae vulgus falso bordone appellat [...] a Rocho Rodio conditi nuper et impressi [...] (Matteo Cancer, Napoli 1573)*⁸⁴.

⁸² Edizione moderna: MARCO GOZZI, *Il Graduale Giunta, Venezia, 1572*, con facsimile integrale dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Laurence Feininger di Trento nel CD-Rom allegato (Monumenta Liturgiae et Cantus, 2), LIM, Lucca 2013.

⁸³ CANTO FERMO / SOPRA MESSE / HIMNI, / Et altre cose Ecclesiastiche. / Appartenenti à Sonatori d'Organo / per giustamente rispondere / al CHORO / Accomodato dal R. D. GIO. MATTEO / ASOLA VERONESE. / *Nouamente stampato.* / [Marca tipografica] / IN VENETIA, / Appresso Giacomo Vincenti. M.D.XCII. Rist. anastatica a cura di MAURO CASADEI TURRONI MONTI (Antiquae Musicae Italicae Scriptores Veronenses, VII), AMIS, Verona 1993.

⁸⁴ PSALMI AD VESPERAS / DIERVM FESTORVM SOLEMNIUM / PER TOTVM ANNUM, QVÆ VVLGVS / FALSO BORDONE APPELLAT. / A DIVERSIS AVTHORIBVS CONDITI / Necnon omnes Dierum Festorum Hymni, vnà cum / Communibus, atque quatuor Magnificat, / & Haec dies, Regina Caeli & Salve / Regina, quatuor vocibus. / A ROCHO RODIO CONDITI NVPER ET IMPRESSI, / IN LVCEMQUE ÆDITI. / [Fregio] [Vignetta] / *Cum Priuilegio ad Decennium:* / NEAPOLI / Mattias Cancer excudebat. / M. D. LXXIII. Edizione facsimile con introduzione di DINKO FABRIS (Ricerche musicali dell'A.M.A. Calabria), La Modernissima, Lamezia Terme 1994.

BIBLIOGRAFIA PRINCIPALE

- [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 (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione II/31), Arnaldo Forni Editore, 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 (Bibliotheca 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 (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione II/26), Arnaldo Forni Editore, Bologna 1968.
- [VALERIO SETA], *Compendio historico dell'origine, discendenza, attioni, et accasamenti della famiglia Bevilacqua. Di f. Valerio Seta veronese teologo servita, Vittorio Baldini, Ferrara 1606.*
- VALERIO SETA, *Genealogia della famiglia Bevilacqua*, Francesco Suzzi, Ferrara 1626.
- CATALOGO dei Maestri di Cappella dell'Accademia della Morte dal 1594 al 1683*, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Collezione Antonelli, Ms. n. 22.
- [ALFONSO CIACCONIO], *Vitae, et res gestae Pontificum romanorum et S. R. E Cardinalium Ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Clementem IX. P. O. M. Alphonsi Ciacconii ordinis praedicatorum & aliorum operà descriptae: Cum uberrimis Notis. Ab Augustino Oldoino Societatis Iesu recognitae, & ad quatuor Tomos ingenti ubique rerum accessione productae, Additis Pontificum recentiorum Imaginibus, & Cardinalium Insignibus, plurimisque aeneis Figuris, cum Indicibus locupletissimis*, Filippo De Rubeis, Roma 1677, tomo IV, coll. 165-166 e 314-316.
- 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 parroco dei SS. Vincenzo, e Anastasio alla Regola in Roma*, voll. V e VI, Stamperia Pagliarini, Roma 1793.
- 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 I, Eredi di Giuseppe Rinaldi, Ferrara 1804; rist. anastatica, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1969, pp. 59-60.
- 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.
- BEVILACQUA, BONIFAZIO, «Dizionario Biografico degli Italiani», Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. IX, 1967, pp. 786-788.
- LEONIDA BUSI, *Il P. G. B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII*, Nicola Zingarelli, Bologna 1891; rist. anastatica (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione III/2), Arnaldo Forni Editore, Bologna 1969.
- GIOVANNI TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova*, 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.
- [LUDWIG SCHMITZ-KALLENBERG], *Hierarchia Catholica medii et recensioris aevi sive summorum pontificum, S. R. E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series e documentis yabularii praesertim vaticani collecta, digesta. Volumen tertium saeculum XVI ab anno 1503 complectus quod cum societatis goerresianae subsidio inchoavit Guilelmus van Gulik presbyter monasteriensis, s. Theol. doct. Absolvit Conradus Eubel Ord. Min. Conv., S. Theol. doct. Editio altera quam curavit Ludovicus Schmitz-Kallenberg, sumptibus et typis Librariae Regensbergianae, Münster 1923; rist. anastatica Il Messaggero di S. Antonio, Padova 1960.*
- 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, custodito nella Biblioteca del Convento di S. Francesco di Bologna.
- [PATRICK GAUCHAT], *Hierarchia Catholica medii et recensioris aevi sive summorum pontificum, S. R. E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series e documentis yabularii praesertim vaticani collecta, digesta, edita per Patritium Gauchat, O. M. Conv. philosophiae doctorem et sacrae theologiae magistrum. Volumen quartum. A pontificatu Clementis PP. VIII (1592) usque ad pontificatum Alexandri PP. VII (1667), sumptibus et typis Librariae Regensburgianae, Münster 1935; rist. anastatica Il Messaggero, Padova 1960.*
- 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 Francescano dei Minori Conventuali dei sec. XVI-XVIII*, «Note d'Archivio per la Storia Musicale», XVI, 3-4 (1939), pp. 186-199: 188.
- 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).
- LUDWIG VON PASTOR, *Storia dei Papi. Vol. IX. Storia dei Papi nel periodo della Riforma e restaurazione cattolica. Gregorio XIII (1572-1585)*. Versione italiana di Mons. Prof. Pio Cenci Archivista dell'Archivio Segreto Vaticano. Nuova ristampa, Desclée & C., Roma, 1955.
- LUDWIG VON PASTOR, *Storia dei Papi. Vol. X. Storia dei Papi nel periodo della Riforma e restaurazione cattolica. Sisto V, Urbano VII, Gregorio XIV e Innocenzo IX (1585-1591)*. Versione Italiana di Mons. Prof. Pio Cenci Archivista dell'Archivio Segreto Vaticano. Nuova ristampa, Desclée & C., Roma 1955.
- LUDWIG VON PASTOR, *Storia dei Papi. Vol. XI. Storia dei Papi nel periodo della Riforma e della restaurazione cattolica. Clemente VIII (1592-1605)*, Versione Italiana di Mons. Prof. Pio Cenci Archivista dell'Archivio Segreto Vaticano. Nuova ristampa, Desclée & C., Roma 1958.
- 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 di Rosanna Brighi. Relatore Prof. Giuseppe Vecchi, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Magistero, Laurea in Materie Letterarie, Anno Accademico 1968-1969.

- [GEORG JOSEPH EGGS] *Purpora Docta, seu vitae, legationes, res gestae, obitus, aliaque scitu, ac memoratu digna, &c. S. R. E. Cardinalium, Qui Ingenio, Doctrina, Eruditione, Scriptis, Libris editis, & Elucubrationibus quibuscumque ab Anno Redemptionis humanae DXL, usque ad aetatem nostram, prae caeteris Orbis Christiano inclaruere. Desumpta ex Alphonso Ciaconio, Andrea Victorello, Augustino Oldoino [...] Digesta, & in lucem edita per Georgium Josephum Eggs [...] Monachii, Sumptibus Joan. Jacobi Remy Bibliopolae Anno M. DCC. XIV*; rist. anastatica Gregg International Publishers Limited, Westmead, Farnborough, Hants 1970.
- 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.
- GIANCARLO CASALI, *La cappella musicale della Cattedrale di Reggio Emilia all'epoca di Aurelio Signoretti (1567-1631)*, «Rivista Italiana di Musicologia», VIII, 2 (1973), pp. 181-224: 189-192.
- 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.
- CIMELLO TOMMASO, «Dizionario Biografico degli Italiani», Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. XXV, Roma 1981, pp. 560-562.
- 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, 12 voll. e Appendici, UTET, Torino 1983-2005, *Le biografie*, vol. I, *ivi* 1985, p. 425.
- 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.
- ADRIANO CAVICCHI, *Appunti sulle relazioni tra Frescobaldi e l'ambiente musicale marchigiano: l'intavolatura di Ancona*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita. Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-14 settembre 1983)* («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 14), a cura di SERGIO DURANTE, DINKO FABRIS, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1986, pp. 87-106.
- 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.
- JAMES HAAR, *Lessons in Theory from a Sixteenth-Century Composer*, in *Altro Polo. Essays on Italian Music in the Cinquecento*, Edited by RICHARD CHARTERIS, Frederick May Foundation for Italian Studies, Sydney 1990, pp. 51-81. Ristampato con aggiunte e/o integrazioni in JAMES HAAR, *The Science and Art of Renaissance Music*, edited by PAUL CORNEILSON, Princeton University Press, Princeton 1998, pp. 149-175.
- 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.
- JAMES HAAR, *Giovanthomaso Cimello as Madrigalist*, «Studi Musicali», XXII, 1

- (1993), pp. 23-59. Ristampato con aggiunte e/o integrazioni in JAMES HAAR, *The Science and Art of Renaissance Music*, edited by PAUL CORNELSON, Princeton University Press, Princeton 1998, pp. 239-267.
- 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, 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, 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.
- 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, GIANCARLO ROSTIROLLA, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina 1998, pp. 477-486.
- GALLO, ANTONIO MARIA, «Dizionario Biografico degli Italiani», Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. LI, Roma 1998, pp. 704-706.
- GESUALDI, FILIPPO, «Dizionario Biografico degli Italiani», Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. LIII, Roma 1999, pp. 486-488.
- 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.
- FRANZISCHANER, «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, 26 voll., Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Prag, Metzler, Stuttgart-Weimar 1994-2007, *Sachteil*, vol. III, *ivi* 1995, coll. 820-823.
- BELLI GIULIO, «Die Musik in Geschichte und Gegenwart». Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, 26 voll., Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Prag, Metzler, Stuttgart-Weimar 1994-2007, *Personenteil*, vol. II, *ivi* 1999, coll. 1005-1007.
- BELLI, GIULIO, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians». Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrel, 29 voll., Mcmillan Publishers Limited, London 2001, vol. III, pp. 193-194.

- GIOVANTHOMASO CIMELLO, *The Collected Secular Works. Canzone villanesche al modo napoletano (1545)*. Edited by DONNA G. CARDAMONE. / *Libro primo de canti a quatro voci (1548)*. Edited by JAMES HAAR (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 126), A-R Editions, Inc., Middleton 2001, pp. IX-XXI.
- GIOVANNI SICARI, *Cenni biografici su tutti i cardinali (1198-2001). Incarichi precedenti ai cardinalati, date di creazione e morte. Titoli diaconali, presbiteriali e vescovili*, Roma 21 febbraio 2001.
- RUGGERO DEL SILENZIO, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa nei secoli XVI e XVII. Opere in antologie*, 3 tomi, (Biblioteca di bibliografia italiana, CLXXIII), Leo S. Olschki Editore, Firenze 2002, tomo I, pp. 367-369; tomo II, pp. 772-778; 825-834, 889-891, 927-940.
- FREDERICK HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi* (Constellatio musica. Collezione di musica antica rinascimentale e barocca, 8), traduzione italiana di ROBERTO PAGANO, 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, 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, *L'affermarsi dei concerti nel primo barocco in Muzykolog wobec świadectw źródłowych I dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, ZOFIA FABIAŃSKA, JAKUB KUBIENIEC, ANDRZEJ SITARZ, PIOTR WILK (edd.), Musica Iagellonica, Kraków 2009, pp. 517-532.
- 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.
- MICHELANGELO GABBRIELLI, *Giulio Belli. Cenni alla vita e alle opere. Nuovi contributi*, in *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, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN (Barocco padano, 8 / Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'AMIS - Como, 20 / Centro Studi Antoniani, 55), Centro Studi Antoniani, Padova 2014, pp. 109-140.
- JEFFREY KURTZMAN, *Vocal Ranges, Cleffing and Transposition in the Sacred Music of Giulio Belli*, in *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, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN (Barocco padano, 8 / Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'AMIS - Como, 20 / Centro Studi Antoniani, 55), Centro Studi Antoniani, Padova 2014, pp. 141-164.
- TOMASZ JEZ, *La ricezione della musica dei compositori attivi al Santo di Padova nella Breslavia protestante del primo barocco*, in *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, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN (Barocco padano, 8 / Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'AMIS - Como, 20 / Centro Studi Antoniani, 55), Centro Studi Antoniani, Padova 2014, pp. 337-353.

ESEMPIO 1

«Pleni sunt»
dal *Sanctus* della *Missa «De Dominica»*

Giulio Belli (1553-1613)
dal *Missarum cum quinque vocibus liber primus* (Angelo Gardano, Venezia 1586)

Cantus
Ple - ni sunt cae - - li, [ple - - ni sunt

Altus
Ple - - ni sunt cae - li et ter - - - - ra,

Tenor
Ple - - ni sunt

Quintus (Tenor II)
Ple - - ni sunt cae - li et ter - - - ra,

Bassus
Ple - - ni sunt cae - li, [ple - - -

cae - - - li] et ter - ra glo - ri - a tu - - - a.

[ple - ni sunt cae - li et ter - ra] glo - ri - a tu - - - a.

cae - - - li et ter - - - - ra glo - ri - a tu - - - -

[ple - ni sunt cae - li et ter - ra] glo - ri - a tu - - - a.

ni sunt cae - li] et ter - - - - ra. Ho - - -

Ho - - - san - - - na in ex - - - cel - - - sis, ho -
Ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel -
- a, glo - ri - a tu - a. Ho - - -
Ho - - - san - - - na in ex - cel -

san - na in ex - cel - - - sis, in ex - cel - - - sis.
sis, [ho - san - na in ex - cel - - - sis, [in ex - cel - sis.]
san - - - na in ex - - - cel - - - - - sis.
- - sis, [ho - san - na in ex - cel - - - - - sis.]
cel - - - - - sis,] in ex - cel - - - - - sis.

ESEMPIO 2

motivi della *Missa «Estote fortes in bello»*

Giulio Belli (1553-1613)
dal *Missarum cum quinque vocibus liber primus* (Angelo Gardano, Venezia 1586)

Kyrie: «Kyrie» I, Cantus, mm. 1-6

motivo 1

Ky - - - ri - e e - lei - - - - - - - - - - - son

Kyrie: «Christe», Cantus, mm. 16-20

motivo 2

Chri - ste e - lei - - - - - - - - - - - son

Kyrie: «Kyrie» II, Cantus, mm. 33-37

motivo 3

Ky - ri - e e - - -

ESEMPIO 3

Agnus Dei II della Missa «Iste Confessor»

(mm. 1-10)

Giulio Belli (1553-1613)

dal *Missarum quatuor vocibus liber primus* (Angelo Gardano, Venezia 1599)

Cantus

Altus

Tenor I

Tenor II

Bassus

Canon. Quoties cadit, gravio surgit

Resolutio

A - - - gnus De - - - i, De -

A - - - gnus De - - - i,

A - - - gnus De - - - i,

gnus De - i, De - - - i De - - - i

- - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

i, qui tol - lis pec - ca - - - ta mun - di,

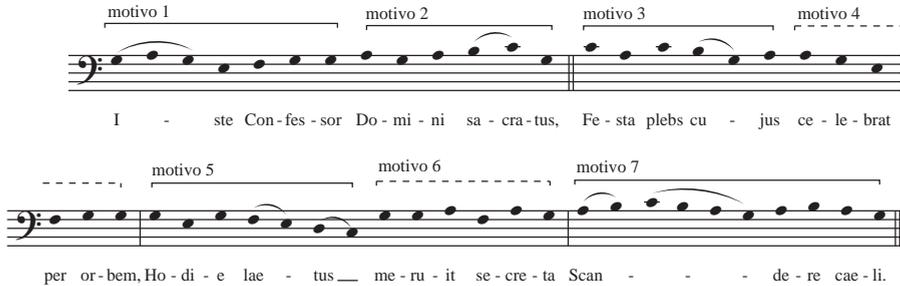
De - - - i, qui tol - lis pec - ca - - - ta

[A - - - gnus De - - - i,] A - gnus De - - -

ESEMPIO 4a

*Hymnus Iste Confessor**In Nativitatis unius confessoris ad vespe. et ad noct. hym.*

dal *Psalterium Chorale una cum Hymnario toto: iuxta morem et ritum Sacrosanctae Ecclesiae Romanae* [...] (Peter Liechtenstein, Venezia 1551)
Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica [Lit. 67, c. 100v.]



motivo 1 motivo 2 motivo 3 motivo 4

I - ste Con-fes-sor Do-mi-ni sa-cra-tus, Fe-sta plebs cu - jus ce-le-brat

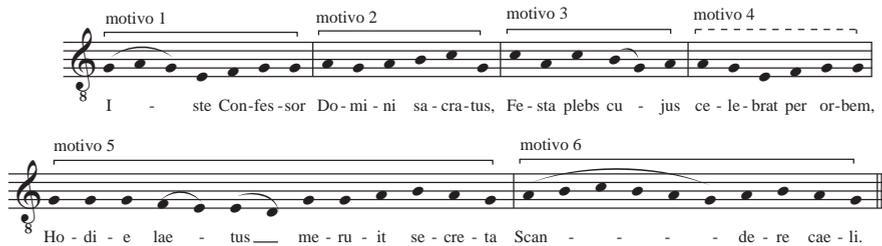
motivo 5 motivo 6 motivo 7

per or-bem, Ho-di-e lae - tus me-ru-it se-cre-ta Scan - - - de-re cae-li.

ESEMPIO 4b

*Hymnus Iste Confessor**In Nativitatis unius confessoris ad vesp. Hymnus*

dall' *Antiphonarium abbreviatum. Secundum consuetudinem Sanctae Romanae Ecclesiae. Iuxta ordinem Breviarij ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti. Ac Pij V. pont. Max. iussu editi.* [...] (Giunta, Venezia 1580)
Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger [FSA 10, c. 135r.]



motivo 1 motivo 2 motivo 3 motivo 4

I - ste Con-fes-sor Do-mi-ni sa-cra-tus, Fe-sta plebs cu - jus ce-le-brat per or-bem,

motivo 5 motivo 6

Ho-di-e lae - tus me-ru-it se-cre-ta Scan - - - de-re cae-li.

ESEMPIO 4c

*Hymnus Iste Confessor**In Natali unius Confessoris Pontificis ad vespe. et ad Noctur. Hym.*

dal *Psalterium Chorale una cum Hymnario toto: Secundum morem et consuetudinem Sacrosanctae Ecclesie Romane [...]*,
 (Peter Liechtenstein, Venezia 1585)
 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense [H. XIII. 60, c. 128v.]

motivo 1 motivo 2 motivo 3 motivo 4

I - ste Con-fes - sor Do - mi - ni sa - cra - tus, Fe - sta plebs cu - jus ce - le - brat per

motivo 5 motivo 6 motivo 7

or - bem, Ho - di - e lae - tus me - ru - it se - cre - ta Scan - - - de - re cae - li.

1)

1) La fonte originale riporta F2, si tratta probabilmente di un errore. Ho ritenuto opportuno segnalare la questione pur mantenendo la nota presente nella fonte consultata.

ESEMPIO 5a

Kyrie della Missa «De Beata Virgine» - I -

esame dei motivi

Giovanni Pieluigi da Palestrina (1525ca.-1594)
dal *Missarum liber secundus* (Eredi di Valerio e Luigi Dorico, Roma 1567)

musical score for Kyrie della Missa «De Beata Virgine» - I -

examining motifs

Giovanni Pieluigi da Palestrina (1525ca.-1594)
from *Missarum liber secundus* (Eredi di Valerio e Luigi Dorico, Roma 1567)

Cantus: Ky - ri - e.e - lei - - - - - son, Ky -

Altus: Ky - ri - e.e - le - - - - - i - son, [Ky - ri - e.e - lei -

Tenor: Ky - ri - e.e - lei -

Bassus: Ky - ri - e.e - lei -

6
ri - e e - lei - - - - son, [Ky - ri - e.e - le - - - - i - son.]

6
- - - - - son,] [Ky - ri - e.e - lei - - - - - son.]

6
- - - - - son, [Ky - ri - e.e - lei - - - - - son.]

6
- - - - - son, [Ky - ri - e.e - le - - - - - i - son.]

ESEMPIO 5b

Kyrie della Missa «De Beata Virgine» - II -

(mm. 1-16)
esame dei motivi

Giovanni Pieluigi da Palestrina (1525ca.-1594)
dal *Missarum liber tertius* (Eredi di Valerio e Luigi Dorico, Roma 1570)

musical score for Cantus I, Cantus II, Altus, Tenor I, Tenor II, and Bassus, showing the first system of notes and lyrics.

Cantus I: *Ky - ri - e.e - le - - - - - i - son,*

Cantus II: *Ky - ri - e.e - lei - - - - - son,* [e - motivo 1]

Altus: *Ky -*

Tenor I: *Ky - ri -*

Tenor II: *Ky - ri - e.e - lei - - - - -*

Bassus: *Ky - ri - e.e - lei - - - - -*

musical score for Cantus I, Cantus II, Altus, Tenor I, Tenor II, and Bassus, showing the second system of notes and lyrics.

Cantus I: [Ky - ri - e.e - le - - - - - i - son,] motivo 2

Cantus II: *- - lei - - - - - son,* *Ky - - - ri -*

Altus: *ri - e.e - le - - - - - i - son,* motivo 2

Tenor I: *e.e - lei - - - - - son,* [e -

Tenor II: *- - son,* [Ky - ri - e.e - le - - - - - i - son,] *Ky - ri - e.e -*

Bassus: *Ky - ri - e.e - le - - - - - i -*

12 Ky - ri - e e - lei - - - - - son, *motivo 2* [e -

12 e e - le - - - - i - son, [Ky - ri - e e - le -

12 [Ky - ri - e e - le - - - - - i - son,

12 - - - - - i - son,] Ky - ri - e e - le - - - - - *motivo 2*

12 le - - - - - i - son, *motivo 2* Ky - ri - e e -

12 son, *motivo 2* Ky - ri - e e - le - i - son, _____

ESEMPIO 5c

Kyrie della Missa «Nasce la gioja mia»

(mm. 1-11)
esame dei motivi

Giovanni Pieluigi da Palestrina (1525ca.-1594)
dal *Missarum liber quintus* (Francesco Coattino, Roma 1590)

musical score for Cantus I, Cantus II, Altus, Tenor I, Tenor II, Bassus

Lyrics: Ky - ri - e - e - le - - - - - i -

Annotations: = motivo 3 della Missa «Primi toni» di Belli

musical score for the second system of the Kyrie, featuring six vocal parts: Cantus I, Cantus II, Altus, Tenor I, Tenor II, and Bassus.

Lyrics: son, [Ky - ri - e - e - le - - - - - i - son,] [Ky - ri - e - e - le - - - - - i - son,] [Ky - ri - e - e - le - - - - - i - son,] [Ky - ri - e - e - le - - - - - i - son,] [Ky - ri - e - e - le - - - - - i - son,] [Ky - ri - e - e - le - - - - - i - son,]

Annotations: = motivo 3 della Missa «Primi toni» di Belli

ESEMPIO 6

«Crucifixus»
dal *Credo* della *Missa «Primi toni»*
(mm. 60-69)

Giulio Belli (1553-1613)
dalle *Missae sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)

60

Cantus

60

Altus

60

Tenor

60

Bassus

Basso per l'organo

Cru - ci - fi - xus e - - - ti - am pro no - - - bis:

Cru - ci - fi - xus e - - ti - am pro no - - - - - bis: sub

Sub Pon - ti - o Pi - la - - - -

Sub Pon - ti - o Pi -

Crucifixus

65

65

65

65

65

65

pas - sus, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est. Et

- - - - to pas - sus, et se - pul - - - - tus est. Et

la - - - - to pas - sus, et se - pul - tus est. Et

ESEMPIO 7

Agnus Dei della Missa «Primi toni»

(mm. 1-8)

Giulio Belli (1553-1613)

dalle *Missae sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)

Cantus
A - - - gnus De - - - - - i,

Altus
A - gnus De - - - - -

Tenor
A - - - - gnus

Bassus
A - - -

Basso per l'organo
Agnus Dei 6 6 # [Agnus Dei]

5
A - - - gnus De - - - - -

5
i, A - - - - gnus De - -

5
De - - - - - i,

5
- gnus De - - - - - i,

6 3 6 #

ESEMPIO 8

Mottetto *Musarum splendor*

(mm. 1-12)

Giulio Belli (1553-1613)

dal *Missarum cum quinque vocibus liber primus* (Angelo Gardano, Venezia 1586)

Musical score for five voices: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The score covers measures 1 through 6. The Cantus part begins with the lyrics "Mu - sa - rum splen - - - - - dor, [mu - sa - rum splen -". The Altus part has lyrics "Mu - sa - rum splen - - - - - dor,". The Tenor part has a single note "Mu -" at the end of measure 6. The Quintus part has lyrics "Mu - sa - rum splen - - - - - dor, [mu - sa -". The Bassus part has lyrics "Mu - sa - rum splen - - - - -".

Musical score for five voices: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The score covers measures 7 through 12. The Cantus part has lyrics "dor,] mu - sa - - - - rum splen - - - - - dor, [mu -". The Altus part has lyrics "[mu - sa - rum splen - - - - - dor,] [mu - sa - rum splen-dor]". The Tenor part has lyrics "sa - rum splen - - - - - dor, [mu -". The Quintus part has lyrics "rum splen - dor,] mu - sa - rum splen - - - - - dor, [mu -". The Bassus part has lyrics "- - - - - dor, [mu - sa - rum splen - - - - - dor,] mu -".

ESEMPIO 9

Kyrie della Missa «Musarum splendor»

(mm. 1-13)

Giulio Belli (1553-1613)
dal *Missarum cum quinque vocibus liber primus* (Angelo Gardano, Venezia 1586)

Cantus Ky - ri - e - - - e - lei - son,

Altus Ky - ri - e e - le - - - - - i -

Tenor Ky - ri - e - - - e - lei - - - - - son, [Ky - ri - e - e - lei -

Quintus [Tenor II] Ky - ri - e e - - - -

Bassus Ky - ri - e e - le - - - - i - son, [Ky - ri -

^s Ky - ri - e e - lei - - - son, [Ky - ri - e - e - lei -

^s son, [Ky - ri - e - e - le - - - - i -

^s son,] Ky - - - ri - e e - le - - - - i - son, [Ky -

^s - - - - lei - - - son, Ky - - - ri - e - e -

^s e - - - e - lei - - - son,] Ky - - - ri - e

ESEMPIO 10

Mottetto *Tanto tempore*

(mm. 1-10)

Giulio Belli (1553-1613)
dal *Missarium sacramumque cantionum octo vocibus liber primus* (Ricciardo Amadino, Venezia 1595)

Chorus I

Cantus: Tan - to tem - po - re - - - vo - bi - scum sum, et _____

Altus: Tan - to tem - po - re vo - - bi - scum sum, et _____

Tenor: Tan - to tem - po - re vo - bi - scum sum, et non _____

Bassus: Tan - to tem - po - re vo - bi - - - scum sum, et _____

Chorus II

Cantus: Tan - to tem - po - re vo - bi - scum sum, Tan - to tem - po - re vo - bi - scum sum,

Altus: Tan - to tem - po - re vo - bi - scum sum, Tan - to tem - po - re vo - bi - - - scum sum, _____

Tenor: Tan - to tem - po - re vo - bi - - - scum sum, _____

Bassus: Tan - to tem - po - re vo - bi - - - scum sum, _____

ESEMPIO 11a

*Antifona Tanto tempore**In festo SS. Apostolorum Philippi et Iacobi. Ad laudes et per horas*

dall' *Antiphonarium Sanctorum Aliquid proprii habentium, cum adiectione eorum, quae a fratribus Minoribus celebrantur, cum suis Hymnis, in cantu notatis, iuxta ordinem Novi Breviarij Romani accomodatum [...]*
(Giunta, Venezia 1572)

Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger [FSA 8, c. 66r]

motivo 1 motivo 1a motivo 2

Tan - to tem - po - re — vo - bi - scum sum, et non co - gno - vi - stis — me?

motivo 3

Phi - lip - pe, qui vi - det me, vi - det et Pa - trem me - um, al - le - lu - ia.

ESEMPIO 11b

*Antifona Tanto tempore**In festo SS. Apostolorum Philippi et Iacobi. Ad laudes et per horas*

dall'*Antiphonarium abbreviatum. Secundum consuetudinem Sanctae Romanae Ecclesiae. Iuxta ordinem novi Breviarij ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti. Ac Pij V. pont. Max iussu editi. [...]*
(Giunta, Venezia 1580)

Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger [FSA 10, c. 78v.]

motivo 1 motivo 1a motivo 2

Tan - to tem - po - re — vo - bi - um — sum, et non co - gno - vi - stis — me?

motivo 3

Phi - lip - pe, qui vi - det me, vi - det et Pa - trem me - um, al - le - lu - ia.

ESEMPIO 11c

*Antiphona Tanto tempore**In festo SS. Apostolorum Philippi et Iacobi. Ad laudes et per horas*

dall'*Antiphonarium Romanum Ad Ritum Breviarj, ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti. Pii Quinti Pontificis Maximi Iussu editi, & Clementis Octavi auctoritate recogniti. [...]*
 (Bernardo Giunta, Venezia 1607)
 Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Laurence K. J. Feininger [FSA 13, c. 129v.]

motivo 1 motivo 1a motivo 2

Tan-to tem - po - re — vo - bi - scumsum, et non co - gno - vi - stis — me?

motivo 3

Phi - lip - pe, qui vi - det me, vi - det et Pa - trem me - um, al - le - lu - ia.

ESEMPIO 12
Kyrie della Missa «Tanto tempore»
(mm. 1-14)

Giulio Belli (1553-1613)
dal *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus liber primus* (Ricciardo Amadino, Venezia 1595)

Chorus I

Cantus Ky - ri - e e - lei - son, e -

Altus Ky - ri - e e - lei - son, e -

Tenor Ky - ri - e e - lei - son, [e - lei -

Bassus Ky - ri - e e - lei - son, lei -

Chorus II

Cantus Ky - - -

Altus Ky - - -

Tenor Ky - - -

Bassus Ky - - -

8 lei - - - son, Ky - - - ri -

8 lei - - - son, Ky - - - ri -

8 lei - - - son.] Ky - ri -

8 - - - son, Ky - - - ri -

8 ri - - - e e - - - lei - - - son, Ky - - - ri - e - lei - - - son,

8 Ky - - - ri - e e - lei - - - son,

8 Ky - - - ri - e e - le - - - i - son,

8 Ky - - - ri - e e - lei - - - son,

ESEMPIO 13

motivi del madrigale *Vestiva i colli*

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525ca.-1594)

da *Il desiderio. Secondo libro de madrigali a cinque voci, de diversi autori* (Girolamo Scotto, Venezia 1566)

Canto, mm. 1-11: motivo 1

Ve - sti - va, i col - li, e le cam - pa - gne in - tor - - - no, in -
tor - - - - - - - - - - - - - - - no

Canto, mm. 12-18: motivo 2

la pri - ma - ve - ra di no - vel - li, o - no - ri,

Tenor, mm. 21-30: motivo 3

e spi - ra - va so - a - vi, A - ra - bi, o - do - - - - ri,

Quinto, mm. 22-27: motivo 3a

e spi - ra - va so - a - vi, A - ra - bi, o - do - ri,

Basso, mm. 22-27: motivo 3b

e spi - ra - va so - a - vi, A - ra - bi, o - do - ri,

Tenore, mm. 31-35: motivo 4

cin - ta d'er - be, e di fior

Canto, mm. 37-41: motivo 5

il cri - ne, a - - - dor - - - - no:

Canto, mm. 2-10 della seconda parte: *Così le chiome mie*: motivo 6

Co - sì le chio - me mi - e so - a - - - ve - men - te,

ESEMPIO 14

Kyrie della Missa «Vestiva i colli»

(mm. 1-13)

Giulio Belli (1553-1613)

dal *Missarum cum quinque vocibus liber primus* (IIa ed., Angelo Gardano, Venezia 1597)

Cantus
Ky - ri - e e - lei

Altus
Ky - ri - e e - lei

Tenor
Ky - ri - e e - lei

Quintus

Bassus

son, [Ky - ri - e e - lei] son,

son, [Ky - ri - e e - lei] son,

son, [Ky - ri - e e - lei] son,

Ky - ri - e e - lei son,

Ky - ri - e e - lei son,

ESEMPIO 15

Kyrie della Missa «Vestiva i colli»

(mm. 1-9)

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525ca.-1594)

dal *Missarum liber nonus* (Erede di Girolamo Scotto, Venezia 1599)

Cantus
Ky - ri - e e - le - - - - -

Altus
Ky - ri - e e - le - - - - - i - son, -

Tenor
8 Ky - ri - e e - le - - - - -

Quintus
(Tenor II)
8 Ky -

Bassus

7 i - son, [Ky - ri - e

7 Ky - - - ri - e

7 - - - - - i -

7 - - ri - e e - le - - - - -

7 Ky - - ri - e e - lei - - - - -

ESEMPIO 16

«Domine Deus»
dal *Gloria della Missa «Vestiva i colli»*

(mm. 71-84)

Giulio Belli (1553-1613)
dal *Missarum cum quinque vocibus liber primus* (IIa ed., Angelo Gardano, Venezia 1597)

motivo 6

Cantus
Do - mi - ne De - - - us, A - - - - -

Altus
Do - mi - ne De - - - - - us,

Tenor
Do - mi - ne De - - - us, A - - - gnus De -

Quintus
Do - mi - ne De - - - - - us, A - gnus De - - - - -

Bassus
Do - mi - ne De - - - - - us, A - - - - - gnus

77
gnus - - - - - De - i, Fi - li - us Pa - - - - - tris. Qui

77
A - gnus De - - - - - i, Fi - li - us Pa - - - - -

77
i, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - - - - -

77
i, Fi - - - li - us Pa - - - - -

77
De - - - - - i, Fi - li - us Pa - - - - - tris.

ESEMPIO 17

Agnus Dei della Missa «Vestiva i colli»

(mm. 1-18)

esame della combinazione dei motivi 1 e 3 del madrigale *Vestiva i colli*

Giulio Belli (1553-1613)

dal *Missarum cum quinque vocibus liber primus* (IIa ed., Angelo Gardano, Venezia 1597)

musical score for five voices (Cantus, Altus, Tenor, Quintus, Bassus) in common time (C). The score is divided into two systems. The first system shows the vocal lines with lyrics and two motifs labeled "motivo 1" and "motivo 3".

System 1:

- Cantus:** A - - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - - - ta mun -
- Altus:** A - - - gnus De - i, qui tol - lis pec - - - - -
- Tenor:** A - - gnus De - - i, qui
- Quintus:** (rest)
- Bassus:** A - - - gnus De -

System 2 (measures 10-18):

- Cantus:** - - - - - di, pec - ca - - - -
- Altus:** - - - - ca - - - - ta mun - di, pec - ca - ta mun - - - -
- Tenor:** tol - lis pec - ca - ta mun - - - - - - - - - - - - - - - di:
- Quintus:** A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - - - ta
- Bassus:** i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - - - - - - - - di:

ESEMPIO 18

motivi principali del mottetto «*Tu es pastor ovium*»

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525ca.-1594)

dai *Motecta festorum totius anni quaternis vocibus liber primus* (Fratelli di Antonio Gardano, Venezia 1571)

Cantus, mm. 1-5: motivo 1

Tu es pa - stor o - - - - vi um,

Cantus, mm. 30-36: motivo 2

ti - bi tra - di-dit De - - - - - us, ___

Cantus, mm. 58-61: motivo 3

ti - bi tra - di-tae sunt cla - ves ___

ESEMPIO 19

Kyrie della Missa «Tu es pastor ovium»

(mm. 1-8)

Giulio Belli (1553-1613)

dal *Missarum quatuor vocibus liber primus* (Angelo Gardano, Venezia 1599)

Cantus

Ky - ri - e e - lei - - - - - son, e -

Altus

Ky - - - ri - e e - lei - - - -

Tenor

8 Ky -

Bassus

5 lei - - - - son, Ky - ri - e - - - -

5 son, Ky -

5 - - ri - e e lei - - - - son, [Ky - ri -

5 Ky - - - ri - e e - lei - - - -

ESEMPIO 20

Agnus Dei II della Missa «Tu es pastor ovium»

(mm. 1-9)

Giulio Belli (1553-1613)

dal *Missarum quatuor vocibus liber primus* (Angelo Gardano, Venezia 1599)

Cantus I
A - gnus De - - - - i, [A - gnus

Cantus II
Resolutio
A - - - gnus De - - - i,

Altus I
A - gnus De - - - - - i,

Altus II
Resolutio
A - - - gnus De - i, qui

Tenor
Canon. Tres in unum
8
A - gnus De - - - i, qui tol - lis pec -

Bassus
A - gnus De - - - - - i, qui

5
De - - - - - i,] qui tol - - - - - lis, qui

5
qui tol - - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - -

5
qui tol - - - - - lis pec - ca - ta mun - -

5
tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec -

5
ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

5
tol - lis, qui tol - - - - - lis

ESEMPIO 21

motivi del mottetto *Sicut lilium*

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525ca.-1594)

dal *Motetorum quinque vocibus liber quartus ex Cantici Canticorum* (Alessandro Gardano, Roma 1584)

Cantus, mm. 1-5: motivo 1

Si - cut li - li - um in - - - - ter spi - nas,

Tenor I, mm. 1-4: motivo 2

Si - cut li - li - um in ter spi - nas

Cantus, mm. 20-23: motivo 3

Si - cut ma - lus in - ter li - gna sil - va - rum

Bassus, mm. 21-24: segmento 3/2b

in - ter li - gna sil - va - rum

Tenor II, mm. 24-26: segmento 3/2c

in - - - ter li - gna sil - va - rum

Tenor II, mm. 28-33: segmento 3/2c

sic _____ di - le - ctus me - os in - ter fi - li - os, in - ter fi - li - os, sic

Cantus, mm. 29-35: motivo 4 (variante 4b)

sic di - le-ctus me - us in - ter fi - - - li - os, sic di - le-ctus me-us

Cantus, mm. 38-42: motivo 4 (variante c)

sic di - le-ctus me - us in - ter fi - li - os,

Cantus, mm. 47-51: motivo 3a

quem de - si - de - ra - ve - ram, se - di, se di

Altus, mm. 50-53: motivo 3b

quem de - si - de - ra - ve - ram, se - di

Cantus, mm. 57-61: motivo 5

[et fru-ctus e - jus dul - cis gut - tu-ri me - o,

Bassus, mm. 55-56: motivo 5a

et fru - ctus e - jus

ESEMPIO 22

Sanctus della Missa «Sicut lilium»

(mm. 1-12)
esame dei motivi

Giulio Belli (1553-1613)
dalla *Missae sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)

musical score for the first system of the Sanctus. It includes parts for Cantus, Alto, Tenor, Quintus (Tenor II), Bassus, and Basso per l'organo. The lyrics are: "San - ctus, [San - ctus,] San - ctus, [San - ctus,] San - ctus, [San - ctus,]". Motivo 1 and Motivo 2 are indicated with brackets over specific melodic lines.

musical score for the second system of the Sanctus. It includes parts for Cantus, Alto, Tenor, Quintus (Tenor II), Bassus, and Basso per l'organo. The lyrics are: "San - ctus, [San - ctus,] Do - mi - nus De - us sa - ba - oth, [San - ctus,] Do - mi - nus De - us, [Do - mi - nus De - us sa - ba - oth,] Do - mi - nus De - us sa - ba - oth, [Do - mi - nus De - us sa - ba - oth,]". Motivo 3 (segmenti 3/1 e 3/2a modificato) and Motivo 3 (segmento 3/2b modificato) are indicated with brackets over specific melodic lines.

ESEMPIO 24

motivi del mottetto e della *Missa* «*Tu es Petrus*»

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525ca.-1594)

dal *Motectorum liber secundus* (Girolamo Scotto, Venezia 1572)dal *Missarum liber undecimus* (Erede di Girolamo Scotto, Venezia 1600)*Mottetto Tu es Petrus*

Quintus, mm. 1-6: motivo 1



Tu es Pe - trus, et su - per hanc pe - - - tram

Tenor, mm. 15-20: motivo 1a



ae - di - fi - ca - bo Ec - cle - - - si - am me - - - am

Cantus, mm. 1-6: motivo 2



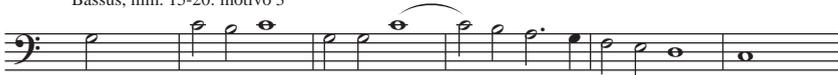
Tu _____ es Pe - trus, et su - per hanc pe - - - - tram

Altus, mm. 1-6: motivi 2a e 2 b



Tu _____ es Pe - trus, et su - per hanc _____ pe - tram

Bassus, mm. 15-20: motivo 3



ae - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am _____ me - am

Missa «Tu es Petrus»

Altus, mm. 12-15: motivo 2b



Ky - ri - e e - le - - - - i - son

Giulio Belli, *Kyrie della Missa «Tu es Petrus»*

Cantus, mm. 22-26: motivo 4



Chri - ste e - lei - - - - son,

ESEMPIO 25

Mottetto *Tu es Petrus*

(mm. 1-12)

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525ca.-1594)
dal *Motetorum liber secundus* (Girolamo Scotto, Venezia 1572)

Musical score for the first system (measures 1-6) of the motet. It features six vocal parts: Cantus, Quintus (Cantus II), Altus, Tenor, Sextus (Baryton), and Bassus. The lyrics are: "Tu es Petrus, et super hanc petram, et". The Cantus part has a melodic line with a sharp sign above the final measure. The other parts have rests or simple harmonic accompaniment.

Musical score for the second system (measures 7-12) of the motet. It continues the six vocal parts. The lyrics are: "Tu es Petrus, et super hanc petram, et". The Cantus part has a sharp sign above the final measure. The other parts have rests or simple harmonic accompaniment.

ESEMPIO 26

Kyrie della Missa «Tu es Petrus»

(mm. 1-6)

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525ca.-1594)

(Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Ottoboniano 2927)

Cantus I
Ky - ri - e e - le - -

Quintus
(Cantus II)
Ky - - - ri - e e - le - i -

Altus
Ky - - - ri - e - - e -

Tenor
Ky - ri - e e - le - - - i - son,

Sextus
(Tenor II)
Ky - - - ri - e e - le - - - - - i - son,

Bassus
Ky - - - ri - e - - e - lei - son,

Kyrie dalla Missa «Tu es Petrus» (mm. 1-10)

Giulio Belli (1553-1613)
dalle *Missee sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)

Cantus
Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son.

Altus
Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son.

Sextus (Altus II)
Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son.

Tenor I
Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son.

Quintus (Tenor II)
Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son.

Bassus
Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son.

Basso per l'organo
Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son.

ESEMPIO 28

«Crucifixus»
dal *Credo della Missa «Tu es Petrus»*

(mm. 71-83)
esame dei motivi

Giulio Belli (1553-1613)
dalle *Missa sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)

71 

Cantus

71 

Altus

71 

Sextus
(Altus II)

71 

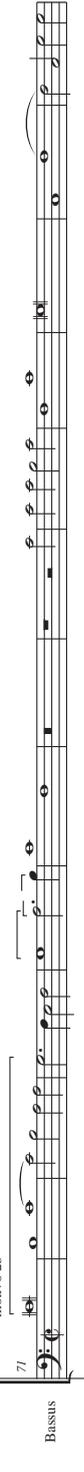
Tenor

71 

Quintus
(Tenor II)

71 

Bassus

71 

Basso
per l'organo

Crucifixus

9 i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di: - - - - - mi - - se - re - re

9 qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di: - - - - - mi - - se - re - re

9 i,] qui tol - lis pec - ca - - - ta mun - - - di: - - - - - mi - - se - re - re no - - - - -

9 i, qui tol - lis - - - - - mi - - se - re - re no - - - - - bis,

9 i,] - - - - - mi - - se - re - re no - - - - - bis, [mi -

9 i,] qui tol - lis pec - ca - - - ta mun - - - di: - - - - - mi - - se - re - re no - - - - -

9 i,] - - - - - mi - - se - re - re no - - - - -

musical notation: The score consists of ten systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a lute line (treble clef). The vocal line contains Latin lyrics, and the lute line contains musical notation. There are several instances of a specific melodic motif, labeled 'motivo 2b', which is a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This motif is repeated throughout the piece, often with variations in rhythm and articulation. The lyrics are: 'i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di: - - - - - mi - - se - re - re', 'i,] qui tol - lis pec - ca - - - ta mun - - - di: - - - - - mi - - se - re - re no - - - - -', 'i, qui tol - lis - - - - - mi - - se - re - re no - - - - - bis,', 'i,] - - - - - mi - - se - re - re no - - - - - bis, [mi -', and 'i,] qui tol - lis pec - ca - - - ta mun - - - di: - - - - - mi - - se - re - re no - - - - -'. The score is written in a style typical of early modern printed music, with a focus on the vocal line and the lute accompaniment.

no - - - bis, [mi - se - re - - re no - bis,] no - - - bis.
mi - se - re - - re, mi - se - re - re no - - - bis.
- - - bis, [mi - se - re no - bis,] mi - se - re - - re no - - - bis, no - - - bis.
[mi - se - re no - bis,] mi - se - re - re no - - - bis, no - - - bis, no - - - bis.
se - re - - re no - bis,], mi - se - re - re - - - bis, no - - - bis.
- - - bis, [mi - se - re - re no - - - bis,] no - - - bis.
- - - bis, [mi - se - re - re no - - - bis,] no - - - bis.

177
177
177
177
177
177
177
177

motivo 2b
motivo 2b
motivo 2b
motivo 2b
motivo 2b
motivo 2b

ESEMPIO 30

motivi del madrigale *Mentre qual viva pietra*

Luca Marenzio (1553/1554-1599)
dal *Sesto Libro dei madrigali a cinque voci* (Angelo Gardano, Venezia 1594)

Canto, mm. 1-5: motivo 1



Men - tre qual vi - - - - va pie - - - tra,

Canto, mm. 30-41: motivo 2



che l'al-ma mia, che l'al-ma mia gri-dan-do di - ce, che l'al-ma mia gri-dan-do di - ce,



che l'al-ma mia, che l'al-ma mia gri-dan-do di - ce:

Basso, mm. 59-63: motivo 3



d'u - na pie - tra fred - d'e vi - va

ESEMPIO 31

dal *Credo* della *Missa «Mentre qual viva pietra»*

(mm. 134-166)

Giulio Belli (1553-1613)
dalle *Missae sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)

134 Chorus I

Cantus tho - li - cum con - fi - te - or, u -

134 Altus tho - li - cum con - fi - te - or, u -

134 Tenor tho - li - cum con - fi - te - or, u -

134 Bassus tho - li - cum con - fi - te - or, u -

134 Chorus II

Cantus et a - po - sto - li - cum Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or

134 Altus et a - po - sto - li - cum Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or

134 Tenor et a - po - sto - li - cum Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or

134 Bassus et a - po - sto - li - cum Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or

Basso per l'organo et a - po - sto - li - cum _____ Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or

Confiteor [Confiteor]

150 re - sur - re - ctio - o - nem mor - tu - o - rum et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,
150 re - sur - re - ctio - o - nem mor - tu - o - rum et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,
150 re - sur - re - ctio - o - nem mor - tu - o - rum et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et
150 *motivo 3* re - sur - re - ctio - o - nem mor - tu - o - rum et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,
150 re - sur - re - ctio - o - nem mor - tu - o - rum et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi -
150 pe - cto et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven -
150 pe - cto et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven -
150 pe - cto et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven -
150 pe - cto et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven -
150 pe - cto et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven -
150 pe - cto et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,
150 pe - cto et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

158 et vi - - tam ven-tu-ri sae - cu - li, ven-tu-ri sae - cu - li. A - - - - - men, a - - - men.

158 [et vi - - - tam ven - tu - ri] sae - cu - li. A - - - men, a - - - men.

158 vi - - tam ven-tu-ri sae - cu - li, ven-tu-ri sae - cu - li. A - - - - - men, a - - - - - men.

158 et vi - - tam ven-tu-ri sae - cu - li, ven-tu-ri sae - cu - li. A - - - - - men, a - - - - - men.

158 tam ven-tu-ri sae - cu - li, ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - - - men, a - - - - - men.

158 tu - ri sae - cu - li, ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - - - men, a - - - - - men.

158 tu - ri sae - cu - li, ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - - - men, a - - - - - men.

158 tam ven-tu-ri sae - cu - li, ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - - - men, a - - - - - men.

158 [venturi saeculi]

ESEMPIO 32a
Kyrie della Missa «Bivilacqua»
- I versione -

Giulio Belli (1553-1613)
dalle *Missee sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)

Chorus I

Cantus Ky - ri - e e - lei - - - - son, [Ky -

Altus Ky - ri - e e - lei - - - - son, [Ky -

Tenor Ky - ri - e e - lei - - - - son, [Ky -

Bassus Ky - ri - e e - lei - - - - son, [Ky -

Chorus II

Cantus Ky - ri - e e - lei - - - - son, e - lei - - - - son,

Altus Ky - ri - e e - lei - - - - son, e - lei - - - - son,

Tenor Ky - ri - e e - lei - - - - son, e - lei - - - - son,

Bassus Ky - ri - e e - lei - - - - son, e - lei - - - - son,

Basso per l'organo [Kyrie] # # # [Kyrie]

ESEMPIO 32b
Kyrie della Missa «Bivilacqua»
 - II versione -

Giulio Belli (1553-1613)
 dalle *Missae sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)

Chorus I

Cantus Ky - ri - e e - lei - - - - son,

Altus Ky - ri - e e - lei - - - - son,

Tenor Ky - ri - e e - lei - - - - son,

Bassus Ky - ri - e e - lei - - - - son,

Chorus II

Altus Ky - ri - e e - lei - - - - son, e - lei -

Tenor I Ky - ri - e e - lei - - - - son, e - lei -

Tenor II Ky - ri - e e - lei - - - - son, e - lei -

Bassus Ky - ri - e e - lei - - - - son,

Basso per l'organo [Kyrie]

ESEMPIO 33

dal *Kyrie* della *Missa «Bivilaqua»*

Giulio Belli (1553-1613)

dalle *Missae sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)

«Kyrie» II, Cantus I coro, mm. 35-53

Ky - ri - e - - - - e - - le - i - son,

[Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.]

Ky - ri - e e - lei - - - son, e - - - lei - son, e - lei - son.

ESEMPIO 34

dal *Gloria* della *Missa «Bivilaqua»*

Giulio Belli (1553-1613)

dalle *Missae sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)

Cantus I coro, mm. 1-7

Et in ter - ra pax - - - ho - mi - ni - bus bo -

- nae vo - lun - ta - tis. Be - ne - di - ci - mus te

Cantus I coro, mm. 40-46

su - sci - per de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se -

des ad dex - teram, ad dex - te - ram, ad dex - te - ram - - - Pa - tris

ESEMPIO 35

dal *Credo* della *Missa «Bevilacqua»*

Giulio Belli (1553-1613)

dalle *Missae sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)

Cantus I coro, mm. 18-33



Et ex Pa-tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la.



Lu-men de lu - mi - ne, de De-o ve-ro.



Qui pro-pter nos ho-mi - nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem de - scen-dit de cae - - lis.

ESEMPIO 36

dal *Sanctus* della *Missa «Bivilacqua»*

Giulio Belli (1553-1613)

dalle *Missae sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)

Cantus I coro, mm. 1-8



San - - - ctus, [San - - - - - ctus,] San - - -



ctus

ESEMPIO 37

dall'*Agnus Dei* della *Missa* «*Bivilaqua*»

Giulio Belli (1553-1613)

dalle *Missae sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)

Cantus, mm. 10-16

mi - se-re - re no - bis qui
 tol - lis pecca - - - ta mun - - - pec-ca - ta mun - di: mi - se-re -
 re no - bis, mi - se-re - re no - bis, no - bis.

ESEMPIO 38a

motivi del I coro della *Missa* «*Bivilaqua*»

Giulio Belli (1553-1613)

dalle *Missae sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)*Kyrie*, «*Kyrie*» I, Cantus, I coro, mm. 1-5: motivo 1

Ky - ri - e e - lei - - - son.

Kyrie, «*Kyrie*» II, Cantus, I coro, mm. 35-38: motivo 2

Ky - ri - e - - - e - - - le - - - i - son.

Credo, «*Crucifixus*», Cantus, I coro, mm. 44-48: motivo 3 (simile al motivo 6 del II coro)

Cru - ci - fi - xus e - - - ti - am pro no - bis

ESEMPIO 38b

motivi del II coro della *Missa «Bivilaqua»*

Giulio Belli (1553-1613)

dalle *Missae sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)*Kyrie*, «Kyrie» I, Cantus, II coro, mm. 5-6: motivo 1

Ky - ri - e

Kyrie, «Christe», Cantus, II coro, mm. 20-24: motivo 2

Chri - ste e - le - i - son e - - - - - lei - son

Kyrie, «Kyrie» II, Cantus, II coro, mm. 38-40: motivo 3

Ky - ri - e e - - -

Kyrie, «Kyrie» I, Altus II coro, mm. 20-22: motivo 4

- Chri - ste e - lei - - - - -

Kyrie, «Kyrie» II, Altus, II coro, mm. 38-42: motivo 5

- - Ky - ri - e - - - - - e - - lei - son

Gloria, Cantus, II coro, mm. 1-3: motivo 6 (simile al motivo 3 del I coro)

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

ESEMPIO 39

Agnus Dei della Missa «Bivilacqua»

Giulio Belli (1553-1613)
dalle *Missae sacrae* (Angelo Gardano e Fratelli, Venezia 1608)

(num. 1-7)
esame dei motivi

Chorus I motivo 7

Cantus A - - - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di

Altus A - - - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di

Tenor A - - - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di

Bassus A - - - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di

Chorus II motivo 7

Cantus A - - - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di

Altus A - - - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di

Tenor A - - - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di

Bassus A - - - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di

Basso per l'organo Agnus Dei [qui tollis]

ESEMPIO 40

Agnus Dei II della Missa «Brevis»

(mm. 1-17)

Giulio Belli (1553-1613)

dal *Missarum quatuor vocibus liber primus* (Angelo Gardano, Venezia 1599)

Cantus
A - - - gnus De - - - i, [A - gnus

Altus
A - - - gnus De - - - i, [A - gnus

Altus II
Resolutio

Tenor
A - - - gnus De - - -

Bassus
Canon in diapente sup. per oppositum
A - - - gnus

i, [A - gnus De - - - i,] qui

De - - - i,] qui tol -

A - - - gnus De - - -

- - - i, [A - gnus De - i,] A - gnus De - - -

De - - - i, [A - gnus De - - - i,]

11
tol - - - - - lis pec - ca - ta mun - - - - - di, qui
11
- - - - - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - - - - - di: -
11
i, [A - gnus De - - - - - i,] qui tol -
11
8
- - - - - i, _____ qui tol - lis pec - ca - - - - - ta
11
qui tol - lis pec - ca - - - - - ta mun - - - - -

16
tol - - - - - lis _____
16
do - na no - bis
16
lis pec - ca - - - - - ta mun - -
16
8
mun - di: do - na no - -
16
di: _____ do - -

ESEMPIO 41

«Qui Mariam absolvisti»
dal *Dies irae* della *Missa «Pro Defunctis»*

(mm. 102-116)

Giulio Belli (1553-1613)

dal *Missarum cum quinque vocibus liber primus* (Angelo Gardano, Venezia 1586)

Quattuor vocibus

Cantus
Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, Et la - tro -

Altus
Qui Ma - ri - - - - am ab - sol - vi - sti, Et la - tro -

Tenor
Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, Et la - tro -

Bassus
Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, Et la - tro -

107
tro - - - - nem ex - au - di - sti, Mi - hi

107
nem ex - au - - - - di - - - - sti, Mi - hi quo - - - -

107
nem ex - - - - au - di - sti, Mi - - - - hi quo - - - -

107
nem ex - au - di - sti, Mi - hi quo - que spem de -

112
quo - que spem de - di - - - sti.

112
que spem de - di - - - - - - - - sti.

112
- - que spem de - di - - - - - - - - sti.

112
di - sti, spem de - di - - - - - - - - sti.

ESEMPIO 42

«Dies irae» e «Quantus tremor»
dal *Dies irae* della *Missa «Pro Defunctis»*

(mm. 1-22)

Sequentia a 4

Chorus I

Giulio Belli (1553-1613)
dal *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus* (Ricciardo Amadino, Venezia 1595)*Cantus firmus* nella parte iniziale del Cantus

Cantus

Di - - - es i - - rae di - es il - la. Sol - vet

Altus

Di - - - es i - rae di - es il - - - - la. Sol - vet

Tenor

Di - es i - - - - rae di - es il - la. Sol - vet

Bassus

Di - - - es i - rae di - es il - - - - - la. Sol - vet

5

sae - - - clum in fa - vil - - - la. Te - - - - - ste Da - vid

5

sae - clum in fa - vil - - - - - la. Te - - - - - ste Da -

5

8

sae - - - clum in fa - vil - - - la. Te - ste Da - vid cum

5

sae - - - clum in fa - vil - - - la. Te - - - - - ste Da -

9

cum Si - byl - - - - - la.

9

vid cum Si - byl - - - - - la.

8

9

Si - - - - - byl - - - - - la.

9

- - - vid cum Si - - - - - byl - - - - - la.

Sequentia a 4
Chorus II

13

Quan - tus tre - mor est fu - tu - - - rus, Quan - do ju - dex est ven -

13

Quan - tus tre - mor est fu - tu - - - - - rus, Quan - do ju - dex est ven -

13

Quan - tus tre - mor est fu - tu - - - - - rus, Quan - do ju - dex est ven -

13

Quan - tus tre - - - - mor est fu - tu - - - - rus, Quan - do ju - dex est ven -

18

tu - - - rus, Cun - cta stri - - - cte di - scus - su - rus.

18

tu - - - rus, Cun - cta stri - cte di - - - scus - su - rus.

18

tu - - - rus, Cun - cta stri - - - cte di - scus - su - rus.

18

tu - - - rus, Cun - cta stri - - - cte di - scus - su - rus.

ESEMPIO 43

«Tuba mirum»
dal *Dies irae* della *Missa «Pro Defunctis»*

(mm. 15-26)

Giulio Belli (1553-1613)

dal *Missarum quatuor vocibus liber primus* (Angelo Gardano, Venezia 1599)

15

Cantus

15

Altus

15

Tenor

15

Bassus

Tu - ba mi - rum spar - gens so - num Per se -

Tu - ba mi - rum spar - gens so - - - - num

Cantus firmus accennato nella parte del Tenor

Tu - ba mi - - - rum spar - - - gens so - num Per se -

Tu - ba mi - rum spar-gens so - - - - num Per se -

20

pul - chra re - gi - o - - - - num, Co - get om - nes an - te thro - num.

20

Per se - pul - chra re - gi - o - num, Co - get om - nes an - te thro - num.

20

pul - - - chra re - gi - o - num, Co - get om - nes an - te thro - num.

20

pul - chra re - gi - o - num, Co - get om - nes an - te thro - num.

ESEMPIO 44

Sanctus della Missa «Pro Defunctis»

(mm. 1-15)

Giulio Belli (1553-1613)

dal *Missarum quatuor vocibus liber primus* (Angelo Gardano, Venezia 1599)

Cantus
 Altus
 Tenor
 Bassus

San - ctus, San - ctus, San - ctus,

6

ctus, San - ctus Do - ctus, San - ctus, [San - ctus,] San - ctus, San - ctus,

11

ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. mi-nus De - us Sa - ba - oth. ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple -

SUMMARY

Giulio Belli's masses were published in a series of individual collections between 1586 and 1608. This study examines aspects of compositional technique (including parody of sacred and secular compositions by recent and contemporary composers), modal system and textures. It considers the influence exerted by authors of parodied works and highlights the composer's contacts with institutions, dedicatees etc. The latter include Alessandro Musotti, Filippo Gesualdo, Antonio Maria Gallo and, above all, cardinal Bonifacio Bevilacqua, cultivated man of letters and patron to many artists. Belli dedicated to Bevilacqua the second edition (1597) of his *Missarum cum quinque vocibus liber primus* (originally published in 1586), his *Missarum quatuor vocibus liber primus* of 1599 and his last collection of *Missae sacrae* (1608).

Compositional techniques range from *cantus firmus* (particularly evident in the *Missarum cum quinque vocibus liber primus*) to canon (in the *Missarum quatuor vocibus liber primus*) and paraphrase, variously applied to the Gregorian repertoire (antiphons and hymns), Belli's own compositions (motets) and works by other composers (motets and madrigals by Palestrina and Marenzio). The *Missa «Vestiva i colli»*, one of many sixteenth- and seventeenth-century compositions based on Palestrina's renowned madrigal, was published two years before Palestrina's own parody mass of 1599. Its use of modality sets it aside from the remaining masses based on works by other composers. There are also three *Missae breves* and three Requiem masses, published in 1586 (1597²), 1595 and 1599. Notation is in both «note bianche» (with *tactus* «alla breve») and «note nere» (with *tactus* «alla semibreve»).

Belli's masses of 1586, 1597 and 1599 adopt the normal four- and five-part style of the period. Polychoral technique appears for the first time in the *Missarum sacrarumque cantionum octo vocibus* of 1595 (the year of Belli's appointment as choirmaster at the Basilica dei Frari, Venice), where it predominates. The *Missae sacrae* represents the *summa* of Belli's contributions to the genre: four- to eight-part (double-choir) textures are accompanied by structural techniques ranging from paraphrase-citation (*Missa «Primi toni»*) to parody (*Missa «Sicut lilium»*, *Missa «Tu es Petrus»*, *Missa «Mentre qual viva pietra»*) and double counterpoint (*Missa «Bivilacqua»*).

Belli's use of «note nere» enhanced his reputation as a 'modern' composer, as he is indeed described by Banchieri. In reality, he is sometimes conservative, especially in his use of rhythmic values and *cantus firmus*; at the same time, his works are sometimes characterized by the 'modern' qualities of thoroughgoing rhythmic vitality and agility of movement. Alternation between tradition and innovation is also evident in Belli's use of modes. Though even recent studies point to his persistent use of the traditional eight-mode system, modern features are far from absent. An example is provided by his *Missa «Mentre qual viva pietra»*, cast in mode 12 (in conformity with Marenzio's original).

Keywords: Agostino Agazzari, Adriano Banchieri, Bonifacio Bevilacqua, Mario Bevilacqua, Giovanni Tommaso Cimello, Alfonso II d'Este, Girolamo Frescobaldi, Antonio Maria Gallo, Filippo Gesualdo, Alessandro Grandi, Pietro Lappi, Luca Marenzio, Alessandro Musotti, Filippo Nicoletti, Ercole Pasquini, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giovanni Battista Strata, Lodovico Viadana, Gregorio Zucchini, *alternatim*, basso continuo, canone, canto gregoriano, *cantus firmus*, messa-parafraasi, messa-parodia, modalità, policoralità, Assisi, Breslau, Faenza, Ferrara, Imola, Napoli, Osimo, Padova, Reggio Emilia, Venezia.

MARINA TOFFETTI

**NOTE SUL PROCESSO CREATIVO NEL PRIMO SEICENTO:
LE DUE EDIZIONI DEI *CONCERTI ALL'USO MODERNO* DI
GIOVANNI GHIZZOLO (MILANO, 1611 – VENEZIA, 1623)**

E negli affetti sagri vien riputato per singolare*.

Minore Conventuale di origini bresciane¹, ma attivo presso diversi centri del Nord Italia (Novara, Milano?, Correggio, Padova), Giovanni Ghizzolo fu un compositore versatile e aggiornato, dedito ai principali generi della musica sacra e profana del suo tempo², ed è oggi considerato una delle figure più rappresentative della fase di transizione fra il tardo Rinascimento e il primo Barocco³.

* LEONARDO COZZANDO, *Libreria bresciana*, Gio. Maria Rizzardi, Brescia [1684], p. 107: 'Giovanni Ghizzolo'.

¹ RAFFAELE CASIMIRI, *Musicisti dell'Ordine francescano dei minori conventuali dei sec. XVI-XVIII*, «Note d'archivio per la storia della musica», 16 (1939), pp. 186-199; PAOLO GUERRINI, *Musicisti dell'Ordine Francescano dei Minori Conventuali di sec. XVI-XVIII*, «Note d'Archivio», 16 (1939), pp. 238-252.

² Cf. RUGGERO DEL SILENZIO, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa nei secoli XVI-XVII. Opere in antologie* (Biblioteca di Bibliografia Italiana, 173), 3 voll., Olschki, Firenze 2002, *passim*.

³ Cf. UGO BERTO, *Contributo alla biografia e alle opere di Giovanni Ghizzolo da Brescia*, «Rassegna veneta di studi musicali», 2-3, (1986-1987), pp. 81-106; JEROME ROCHE, *Ghizzolo, Giovanni*, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», 9, Macmillan, London 2001, p. 817. La voce biografica più completa è quella di CLAUDIA POLO, *Ghizzolo, Giovanni*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 54, Istituto per la Enciclopedia Italiana, Roma 2000, pp. 86-87 (edizione online: http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-ghizzolo_%28Dizionario-Biografico%29/; ultimo accesso: 27 gennaio 2016). Una sintetica valutazione critica della figura di Ghizzolo si trova in ROBERT L. KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 65-67. Numerose informazioni e riflessioni sulla vita e sulla produzione di questo compositore si trovano anche in DANIELE TORELLI, *Benedetto Binago e il Mottetto a Milano*, LIM, Lucca 2004, *passim*. Sulle opere sacre di Ghizzolo si veda anche MARIA LUISA BALDASSARI, *I libri di «Concerti Sacri» di Giovanni Ghizzolo (1580 ca.-1624)*, «Il Santo», 32, serie II, fasc. 2-3 (maggio-dicembre 1992), pp. 197-207, in parte ripreso dalla sua dissertazione su «*Il quarto libro delli concerti*» di Giovanni

Il suo secondo libro di mottetti, denominato *Concerti all'uso moderno* e pubblicato per la prima volta nel 1611 a Milano dall'erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo⁴, fu ristampato nel 1623 a Venezia da Alessandro Vincenti con una serie di modifiche di varia natura apportate ad alcune composizioni⁵. Se prestiamo fede a quanto si legge nel frontespizio della seconda edizione e a quanto l'editore dichiara nell'avvertimento ai lettori, le varianti introdotte successivamente sono ascrivibili allo stesso Ghizzolo, che era scomparso negli ultimi mesi dello stesso anno⁶.

Dal confronto fra le due edizioni sono emersi diversi spunti di riflessione sul processo creativo di questo compositore e sull'evoluzione dello stile e delle tecniche del concerto ecclesiastico in una fase cruciale della storia di questo genere⁷.

Ghizzolo, Tesi di laurea, Cremona, a.a. 1983/84, EADEM, *G. Ghizzolo fra Correggio e Ravenna*, in *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma* (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 27), a cura di OSCAR MISCHIATI, PAOLO RUSSO, Olschki, Firenze 1993, pp. 221-227. Il contributo più recente su Giovanni Ghizzolo è quello di Fred Kiser tratto dal *paper* presentato allo scorso convegno sul Barocco padano e i musicisti francescani: FRED KISER, *Giovanni Ghizzolo: performance issues relating to the 1619 'messa, salmi, lettanie della B. V., falsi bordonni et Gloria Patri concertati, op.15'*, in *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, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, Centro Studi Antoniani, Padova 2014, pp. 165-170.

⁴ GIOVANNI GHIZZOLO, *Concerti all'uso moderno a quattro voci. Con la partitura accomodata per suonare. Di Giovanni Ghizzolo nuovamente dati in luce. Libro secondo, et opera settima*, erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo, Milano 1611. Della raccolta, pubblicata in parti staccate (SATB) e partitura, sopravvivono due esemplari completi (conservati rispettivamente a I-Bc e I-VCd) e un esemplare che consta della sola partitura (A-Wn). Cf. *Répertoire International des Sources Musicales* (da ora in poi RISM) A/I G 1783.

⁵ GIOVANNI GHIZZOLO, *Il secondo libro de concerti a quattro voci di Giovanni Ghizzolo Maestro di Capella della Veneranda Arca di Santo Antonio di Padova. Nuovamente ristampati, & dall'istesso Autore corretti, et accomodati in varij lochi. Opera settima*, Alessandro Vincenti, Venezia 1623. I quattro esemplari superstiti sono tutti incompleti: I-Bc (manca S); I-CEc (mancano S e parte per l'organo); I-Nc (T) e I-Rsc (mancano S e parte per l'organo). Il libro-parte del soprano non sopravvive in nessun testimone. Cf. RISM A/I G 1784.

⁶ Sulla data di morte di Ghizzolo cf. ANTONIO SARTORI, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, a cura di ELISA GROSSATO, Neri Pozza, Vicenza 1977, pp. 160-1.

⁷ Sulle origini del concerto ecclesiastico sono tutt'oggi imprescindibili i lavori di JEROME ROCHE, *North Italian Liturgical Music in Early 17th Century*, Dissertation, University of Cambridge, 1958; IDEM, *The Duet in Early 17th-Century Italian Church Music*, «Proceedings of Royal Music Association», 93 (1966/67), pp. 33-50; DENIS ARNOLD, *The Solo Motet in Venice (1625-1775)*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 106 (1979-80), pp. 56-68; ANTHONY CUMMINGS, *Towards an interpretation of the Sixteenth-century Motet*, «Journal of the American Musicological Society», 34 (1981), pp. 43-59; GRAHAM DIXON, *Progressive Tendencies in the Roman Motet during the Early Seventeenth Century*, «Acta Musicologica», 53 (1981), pp. 105-119; JOHN WHENHAM, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, 2 voll., PhD Dissertation,

1. GLI STUDI DEL PROCESSO CREATIVO IN MUSICA: BREVE *EXCURSUS*

In ambito musicologico gli studi sul processo creativo iniziarono a svilupparsi in maniera significativa negli anni Settanta del Novecento, in occasione di due importanti anniversari: il duecentesimo anniversario della nascita di Ludwig van Beethoven (1970) e il centocinquantenario della sua morte (1977). In quegli anni ebbe inizio anche un ampio dibattito sull'utilità dello studio degli schizzi e degli abbozzi (il quale, secondo alcuni, avrebbe contribuito allo sviluppo dell'analisi musicale, mentre altri sostenevano che potesse giovare solo alla preparazione di edizioni critiche)⁸, e fu fondata la rivista «19th-Century Music», dedicata alle indagini sul processo creativo nella musica dell'Ottocento⁹.

Dopo una prima fase, in cui gli studi su questo argomento si sono concentrati prevalentemente sul repertorio dal diciannovesimo secolo ai giorni nostri, l'interesse per gli *sketch-studies* e, in senso più lato, per la filologia d'autore iniziò a stimolare una riflessione più vasta sui diversi aspetti del processo creativo, investendo ambiti cronologici sempre più ampi e interessando anche gli studi sulla cosiddetta musica antica.

Con il pionieristico volume di Robert Marschall¹⁰ l'attenzione è stata rivolta allo studio del processo creativo nella musica vocale di Johann Sebastian Bach, compositore di cui si è conservato un numero considerevole di manoscritti autografi. In seguito Jessie Ann Owens ha studiato la genesi compositiva di alcune composizioni comprese fra il 1450 e il 1600¹¹, estrapolando dalle pochissime testimonianze autografe che si sono conservate ogni possibile elemento utile allo studio del processo creativo. Il recente volume di Friedemann Sallis ha ulteriormente ampliato il campo d'indagine, presentando altre riflessioni sulla funzione degli schizzi e dei materiali preparatori dal 1600 ai giorni nostri¹².

Data la scarsità dei manoscritti autografi in grado di documentare i diversi stadi di elaborazione delle composizioni, l'indagine sul processo creativo dei compositori del Cinquecento e del Seicento si è rivolta an-

Oxford University, UMI Research Press, Ann Arbor 1982; MICHELE YVONNE FROMSON, *Imitation and Innovation in the North Italian Motet, 1560-1605*, 2 voll., PhD dissertation, University of Pennsylvania, UMI Research Press, Ann Arbor, 1988. Per uno sguardo complessivo sull'evoluzione del genere mottettistico si veda anche CHRISTOPH WOLF, JEROME ROCHE, GRAHAM DIXON, *Motet*, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», 17, Macmillan, London 2001, pp. 251-317.

⁸ Cf. JOSEPH KERMAN, *Sketch Studies*, «19th-Century Music», 6/2 (Autumn, 1982), pp. 174-180.

⁹ Il primo volume della rivista vide la luce nel 1977.

¹⁰ Cf. ROBERT LEWIS MARSCHALL, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works* (Princeton Studies in Music), Princeton University Press, Princeton 1972.

¹¹ Cf. JESSIE ANN OWENS, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*, Oxford University Press, New York-Oxford 1997.

¹² Cf. FRIEDEMANN SALLIS, *Music Sketches* (Cambridge Introductions to Music), Cambridge University Press, Cambridge 2015.

che allo studio delle composizioni di cui si conservano diverse versioni a stampa non esattamente coincidenti fra loro. In un'ottica simile sono stati studiati alcuni mottetti di Francisco Guerrero¹³ e di Gioseffo Zarlino¹⁴ che ci sono pervenuti in versioni multiple.

Un caso interessante e più prossimo alla data di pubblicazione dei *Concerti all'uso moderno* di Giovanni Ghizzolo è quello del mottetto *Jesu Rex admirabilis* di Girolamo Frescobaldi, pubblicato per la prima volta in una miscellanea curata da Francesco Sammaruco (1625)¹⁵ e successivamente ripubblicato, con diverse varianti, all'interno del *Liber secundus diversarum modulationum* dello stesso Frescobaldi (1627)¹⁶.

Tuttavia, la raccolta frescobaldiana maggiormente interessata da una ricca e varia fenomenologia correttoria, e dunque più ampiamente studiata sotto il profilo dell'evoluzione creativa¹⁷, è quella del primo libro delle canzoni strumentali, pubblicato per la prima volta nel

¹³ OWEN REES, 'Forging Better Works Day by Day': Two Case-Studies of Recomposition in the Motets of Francisco Guerrero, in 'New Music' 1400-1600: Papers from an International Colloquium on the Theory, Authorship and Transmission of Music in the Age of the Renaissance (Lisbon-Évora, 27-29 May 2003), eds. JOÃO PEDRO D'ALVARENGA, MANUEL PEDRO FERREIRA, Editora Casa do Sul, Lisbon - Évora 2009, pp. 193-224.

¹⁴ CRISTLE COLLINS JUDD, *Gioseffo Zarlino's Pater Noster - Ave Maria (1549 and 1566)*, in *Musical implication: essays in honor of Eugene Narmour*, edited by LAWRENCE F. BERNSTEIN, ALEXANDER ROZIN, Pendragon Press, Hillsdale 2013, pp. 225-254; GIOSEFFO ZARLINO, *Motets from the 1560s* (Recent Research in Music of the Renaissance, 145), eds. CRISTLE COLLINS JUDD, KATELINE SCHILTZ, A-R Editions, Middleton 2015.

¹⁵ Cf. *Sacri affetti contesti da di veersi [sic] ecellentissimi [sic] autori, raccolti da Francesco Sammaruco*, Luca Antonio Soldi, Roma 1625; cf. RISM, *Recueils Imprimés XVI-XVII siècles*, ed. FRANÇOIS LESURE, Henle, München-Duisburg 1960 (da ora in poi B/I), 1625¹.

¹⁶ Un primo accenno, suscettibile di ulteriori approfondimenti, alla natura delle varianti introdotte nella seconda edizione del mottetto *Jesu Rex admirabilis* si trova in GIROLAMO FRESCOBALDI, *Liber secundus diversarum modulationum singulis, binis, ternis, quaternisque vocibus* (1627) (Monumenti Musicali Italiani, 26, GIROLAMO FRESCOBALDI, *Opere Complete*, 11), edizione critica e ricostruzione della parte mancante di MARCO DELLA SCIUCCA e MARINA TOFFETTI, Suvini Zerboni, Milano 2014, *Introduzione*, p. XXIII.

¹⁷ A questo proposito si vedano i saggi di NIELS MARTIN JENSEN, *La revisione delle canzoni ed il suo significato per la comprensione del linguaggio frescobaldiano*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita*. Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-14 settembre 1983) (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 10), a cura di SERGIO DURANTE e DINKO FABRIS, Olschki, Firenze 1986, pp. 315-327; e JOHN HARPER, *Frescobaldi's Reworked Ensemble Canzonas*, in *Frescobaldi Studies* (Sources of Music and Their Interpretation, 1), ed. by ALEXANDER SILBIGER, Duke University Press, Durham 1987, pp. 269-283. Dello stesso Harper si veda anche *The Instrumental Canzonas of Girolamo Frescobaldi: A Comparative Edition and Introductory Study*, diss. University of Birmingham, 1975. Le diverse problematiche connesse con la rielaborazione delle canzoni frescobaldiane nelle diverse edizioni sono ampiamente trattate anche nell'introduzione all'edizione critica GIROLAMO FRESCOBALDI, *Il primo libro delle canzoni a una, due, tre e quattro voci per sonare et cantare nelle edizioni di Roma 1628 e Venezia 1635 con l'aggiunta di tre canzoni pubblicate nella raccolta*

1628 in due edizioni indipendenti l'una dall'altra (una in partitura¹⁸ e una in parti staccate)¹⁹ e ristampato a Venezia nel 1635 (1634 *more veneto*)²⁰ dopo avere sottoposto numerose canzoni a un procedimento di ricomposizione che spesso modifica in maniera significativa la loro stessa struttura.

Nonostante la carenza di manoscritti autografi (o comunque autorizzati dall'autore), anche per il Seicento è quindi possibile studiare l'evoluzione del processo compositivo attraverso il confronto fra le diverse versioni a stampa di una stessa composizione – sempre che sia ragionevole supporre che, almeno per un certo periodo, esse avessero rappresentato la volontà del compositore. In talune circostanze, il confronto fra diverse versioni di una stessa composizione può quindi rivelarsi un'opportunità preziosa per lo studio del processo creativo, come accade per i *Concerti all'uso moderno* di Giovanni Ghizzolo che rappresentano l'oggetto di queste riflessioni.

2. GHIZZOLO E MILANO

Prima di addentrarci nelle questioni più strettamente musicali, è parsa opportuna una preliminare contestualizzazione del libro di concerti che ci accingiamo a prendere in esame. E immediata sorge una domanda: dove si trovava Ghizzolo all'epoca della pubblicazione dei *Concerti all'uso moderno*? È noto che, fino a poco prima, Ghizzolo era a Novara, e che entro la fine del 1613 si sarebbe trasferito a Correggio, dove era entrato al servizio del principe Siro e dove si sarebbe trattenuto fino ai primi mesi del 1615²¹. Sebbene del periodo immediatamente precedente

Raverij 1608 (GIROLAMO FRESCOBALDI, *Opere complete*, 8), a cura di ETIENNE DARBELLAY, Suvini Zerboni, Milano 2002.

¹⁸ GIROLAMO FRESCOBALDI, *In partitura il primo libro delle canzoni a una, due, tre, e ouattro [sic] voci. Per sonare con ogni sorte di Stromenti. Con dui Toccate in fine, una per sonare con Spinettina sola, overo Liuto, l'altra Spinettina è Violino, ouero Liuto, è Violino del Sig. Girolamo Frescobaldi organista in S. Pietro di Roma. Date in luce da Bartolomeo Grassi organista in S. Maria in Acquiro di Roma. Con privilegio*, Paolo Masotti, Roma 1628. Cf. RISM A/I F 1869.

¹⁹ GIROLAMO FRESCOBALDI, *Il primo libro delle canzoni ad una, due, trè, e quattro voci. Accomodate, per sonare ogni sorte de stromenti*, Giovanni Battista Robletti, Roma 1628. Cf. RISM A/I F 1868.

²⁰ GIROLAMO FRESCOBALDI, *Canzoni da sonare a una due tre, et quattro voci con il basso continuo*, Alessandro Vincenti, Venezia 1634. Cf. RISM A/I F 1870. FRESCOBALDI, *Il primo libro delle canzoni a una, due, tre e quattro voci per sonare et cantare nelle edizioni di Roma 1628 e Venezia 1635*. Fra le edizioni pratiche vanno ricordati i seguenti volumi: *Canzoni a due canti col basso continuo*, a cura di HANS T. DAVID, Schott, Mainz 1933; *6 canzoni*, a cura di GUSTAV LEONHARDT, Universal, Wien 1959; *Canzoni per canto solo e Canzoni per basso solo* («Diletto musicale», 87-89), a cura di FRIEDRICH CERHA, Doblinger, Wien-München 1966; *Canzonas*, Musica Rara, London 1969-70; *The Ensemble Canzonas*, Pro Musica, London 1974-77.

²¹ Cf. BALDASSARI, G. *Ghizzolo fra Correggio e Ravenna*, pp. 221-227.

(dal 22 aprile 1611 alla fine del 1613) non si abbiano sue notizie certe, numerosi indizi disseminati nelle sue raccolte pubblicate in quegli anni e in quelle di alcuni suoi colleghi lasciano supporre che in quelle date egli fosse strettamente legato all'ambiente musicale milanese. A Milano era stato pubblicato il secondo libro di *Concerti all'uso moderno* (1611) di cui ci occupiamo qui, dedicato a Gabriele Carcano, commissario generale dei frati minori Conventuali della provincia di Milano. All'interno del volume compare un componimento poetico in latino di Cesare Millefanti in onore del compositore. L'autore del componimento encomiastico, canonico nella collegiata regia ducale di Santa Maria della Scala, era una figura di grande spicco nella Milano dell'epoca, come si evince dall'ampio ritratto che ne tratteggia Paolo Morigi ne *La nobiltà di Milano*, in cui tratta *De tutti quei Rever. sacerdoti, che per lettere, o compositioni sono degni di lodi*:

Parimente il Reverendo Cesare Millefanti, degno d'honore non solo per la sua vita lodevole; ma ancora per la sua dottrina. Questo nobil spirito è dottore nell'una, e l'altra legge, & versato in molte altre scienze. Et è lettore publico nelle scuole Platine (sic) della lingua greca, oltre che nell'arte oratoria, e nella poesia è tenuto in gran stima. Onde si veggono molte orationi, delle sue elegantissime, fra le quali si legge alla stampa quella oration funebre ch'ei fece, e recitò nella morte della santa memoria di Carlo Cardinal Borromeo, sicome ancora si leggono alla stampa gran numero di versi latini fatti in lode di diversi virtuosi, & illustri personaggi: i quali sono tutti degni d'honore. E tuttavia questo virtuoso Millefanti va nobilitando se stesso con chiara fama de' suoi degni studij.

Questo virtuoso Millefanti hebbe un zio nominato Luigi, Canonico della Regia Ducal Chiesa della Scala di Milano, huomo riguardevole, e versato in molte scienze, dottore in filosofia, e teologia, oltre che fu grand'humanista, & eccellente nelle lettere greche²².

All'interno dei *Concerti all'uso moderno* di Ghizzolo figurano anche numerose dediche interne riferite a musicisti lombardi e ad altri contemporanei del compositore (cf. la tavola 1), i cui nomi sono riportati nella partitura o nei fascicoli delle parti staccate²³.

²² Cf. PAOLO MORIGI, *La nobiltà di Milano*, Giovanni Battista Bidelli, Milano 1615, libro III, cap. XXVII, pp. 178-179.

²³ Diciassette mottetti (su un totale di ventidue) recano una dedica interna, riportata nella partitura o nelle parti staccate. I dedicatari sono complessivamente tredici, a quattro dei quali sono dedicati due mottetti ciascuno: a Francesco Gallo sono dedicati i mottetti *Ascendit Deus* (nella partitura) e *Osculetur me* (nelle parti staccate); a Filippo Ferrari detto il Mondondone sono dedicati i mottetti *Impetum inimicorum* (nella partitura) e *O Maria quid ploras*, (nelle parti staccate); ad Eleuterio Marliani sono dedicati i mottetti *Exurgat Deus* (nella partitura) e *Ingredimini* (nelle parti staccate); e infine ad Aurelio Mazzoni sono dedicati i mottetti *O Domine* (nella partitura) e *Montes et colles* (nelle parti staccate).

Tavola 1 - Dediche interne dei *Concerti all'uso moderno* (1611) di Giovanni Ghizzolo.

Titolo	Dedica	Dove
<i>Pulchrae sunt genae tuae</i>	Al Molto Mag. & Rev. Sig. Lorenzo Calvi Basso nel Duomo di Pavia	Partit.
<i>Domine exaudi</i>	Al M. Mag. S. Christoforo Migliarino Tenore nel Duomo di Milano	Partit.
<i>Ascendit Deus</i>	Francesco Gallo Notaro, & Organista di S. Gaudenzio in Novara	Partit.
<i>Impetum inimicorum</i>	Al M. Mag. Rev. Sig. Giacomo Filippo Ferrari detto il Modondone Alto nel Duomo di Milano	Partit.
<i>Exurgat Deus</i>	Al Molto Mag. & Rev. Sig. Eleuterio Marliano Basso nel Duomo di Milano	Partit.
<i>O Domine quis habitabit</i>	Al Molto Mag. & Rev. Sig. Aurelio Mazzani [sic] Tenore nel Duomo di Milano	Partit.
<i>Ad Dominum cum tribularer</i>	Al M. Mag. Sig. Gasparo Caldani Organista in S. Domenico di Bressa	Partit.
<i>Quemadmodum desiderat</i>	Al Molto Mag. Sig. Benedetto Binago Maestro di Capella nella Chiesa Ducale di Milano	Partit.
<i>O mi fili</i>	Al M. Mag. Sig. Gio. Battista Bonometti Tenor nel Duomo di Milano	Partit.
<i>Nisi Dominus</i>	Al M. R. P. Hieronimo Ghizzolo Zio suo Min. Con.	CATB
<i>Inclina Domine</i>		-
<i>Angelus ad Pastores ait</i>		-
<i>Quae est ista</i>	Al M. Rev. Padre D. Lelio Pietra Dottore in Sacra Theologia	CATB
<i>Stabat Virgo Maria</i>		-
<i>Laudate nomen Domini</i>	Al M. R. P. Mastro Dionisio Cominotti Min. Conventuale	CATB
<i>Voce mea</i>		-
<i>Heu quem diligit anima mea</i>		-
<i>Osculetur me</i>	Al M. Mag. Sig. Francesco Gallo Notaro, & Organista Celeberrimo	CATB
<i>Laudate pueri Dominum</i>	Al M. Rev. P. Maestro Giacomo Filippo Capitani Min. Conventuale	CATB
<i>Montes et colles</i>	Al M. Mag. & R. S. Aurelio Mazzani [sic] Tenore nel Duomo di Milano	CATB
<i>Ingredimini</i>	Al M. Mag. & R. S. Eleuterio Marliano Basso nel Duomo di Milano	CATB
<i>O Maria quid ploras</i>	Al M. Mag. & Rev. Sig. Filippo Ferrari detto il Modondone Alto nel Duomo di Milano ^{1*}	CATB

* Nelle tre parti staccate superstiti (ATB) della ristampa del 1623: «Al M. R. Sig. Filippo Ferrari detto il Modondone Cantore della Cesarea Maestà».

Fra i dedicatari interni (complessivamente tredici), sono presenti sei musicisti attivi a Milano, fra cui Benedetto Binago, allora maestro di cappella nella collegiata regia ducale di Santa Maria della Scala, che Ghizzolo

doveva avere conosciuto a Novara, e cinque cantori del Duomo di Milano²⁴: Giovanni Battista Bonometti, Filippo Ferrari, allora meglio conosciuto con il suo soprannome (il Modondone), Eleuterio Marliani, Aurelio Mazzoni (qui indicato come Mazzani) e Cristoforo Migliarino. Va notato che il Modondone è l'unico dedicatario che si ritrova anche nella ristampa pubblicata a Venezia nel 1623, quando i legami di Ghizzolo con l'ambiente milanese si erano fatti più deboli. Nel frattempo questo musico, insieme a Giovanni Battista Bonometti, era entrato al servizio dell'arciduca Ferdinando a Graz, e dopo l'ascesa di quest'ultimo al trono di imperatore nel 1619, si era trasferito a Vienna con tutta la corte²⁵. Nei tre libri-partite superstiti della ristampa del secondo libro di Ghizzolo, infatti, lo troviamo indicato come cantore "della Cesarea Maestà".

Oltre ad avere conosciuto Benedetto Binago, durante la sua permanenza a Novara Ghizzolo doveva certamente essere entrato in contatto anche con Francesco Gallo, notaio e organista del Duomo di San Gaudenzio, a sua volta annoverato fra i dedicatari interni di questa raccolta. Gasparo Caldani invece era organista presso la chiesa di San Domenico di Brescia, mentre Lorenzo Calvi prestava servizio come cantore presso il duomo di Pavia.

Oltre a onorare i colleghi musicisti, nella sua raccolta Ghizzolo rese omaggio anche a tre frati minori conventuali, fra cui suo zio Geronimo Ghizzolo, Giacomo Filippo Capitani e Dionisio Cominotti; e infine a Lelio Pietra, qualificato come dottore in teologia. I musicisti menzionati da Ghizzolo, che a prima vista potrebbero sembrare delle figure di secondo piano, all'epoca erano invece presenze di spicco nel panorama musicale lombardo. Fra questi, ad esempio, sia Giovanni Battista Bonometti, sia Lorenzo Calvi erano noti non solo come cantori, ma soprattutto per avere raccolto e pubblicato in prestigiose raccolte i migliori mottetti dei loro più illustri contemporanei milanesi e lombardi.

Giovanni Battista Bonometti è conosciuto soprattutto per avere raccolto e dato alle stampe la monumentale raccolta *Parnassus Musicus Ferdinandaeus*, dedicata all'allora arciduca Ferdinando (il futuro imperatore Ferdinando II) e pubblicata a Venezia nel 1615. All'interno di questa raccolta compaiono due mottetti di Giovanni Ghizzolo (*Super flumina Babylonis* a tre voci e *Confitemini gentes* a quattro)²⁶, entrambi corredati di partitura, ed entrambi inclusi anche nel *Terzo libro di mottetti* dello stesso

²⁴ Sui musicisti attivi in Duomo nel primo trentennio del Seicento cf. MARINA TOFFETTI, *La cappella musicale del Duomo di Milano: considerazioni sullo status dei musicisti e sull'evoluzione dei loro salari dal 1600 al 1630*, in *Barocco padano* 2. Atti del X Convegno Internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Como 16-18 luglio 1999, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, AMIS, Como 2002, pp. 439-556.

²⁵ Per ulteriori informazioni sui due cantori e sul loro trasferimento presso la corte di Ferdinando si veda MARINA TOFFETTI, *Da Milano a Graz. Compositori milanesi e lombardi nel Parnassus Musicus Ferdinandaeus (Venezia, 1615)*, «De musica disse-renda», Vol. 13, No. 1-2 (2017), pp 61-86.

²⁶ A proposito di questi mottetti cf. TOFFETTI, *Da Milano a Graz*.

autore²⁷, pubblicato a Milano pochi mesi prima del *Parnassus Musicus Ferdinandaeus*²⁸.

Mentre il mottetto *Confitemini gentes* è rimasto immutato nelle due raccolte, le due versioni di *Super flumina Babylonis* presentano diverse varianti significative, fra cui le battute iniziali e la parte finale della composizione²⁹. Se si considerano i tempi necessari ad assemblare una miscellanea come il *Parnassus Musicus Ferdinandaeus*, che include più di cinquanta concerti di diversi compositori, sembrerebbe più probabile che la versione inclusa nella silloge collettiva fosse stata realizzata *prima* di quella confluita nella raccolta individuale. La versione inclusa nel terzo libro di mottetti, che l'autore doveva evidentemente preferire a quella pubblicata nel *Parnassus*, si ritrova anche nella seconda edizione riveduta e corretta della stessa raccolta (Venezia, 1623)³⁰.

Altri due mottetti di Ghizzolo compaiono nell'antologia assemblata da Lorenzo Calvi *Symbolae diversorum musicorum*, pubblicata a Venezia da Alessandro Vincenti nel 1621, che raccoglie mottetti da due a cinque voci³¹; mentre in una successiva silloge raccolta dallo stesso Calvi, la *Seconda raccolta de' sacri canti* pubblicata a Venezia nel 1624, Ghizzolo è rappresentato con ben quattro mottetti³². Inoltre altri quattro mottetti di Ghizzolo sono inclusi nella silloge *Deliciae sacrae musicae*, raccolta da Ioannes Reininger e pubblicata a Ingolstadt nel 1626³³.

Le dediche indirizzate da Ghizzolo ai musicisti del Duomo dovettero certamente contribuire a introdurre il compositore nell'ambiente musicale locale e a diffondere la sua fama: già nel 1612, infatti, un suo mottetto era stato incluso nei *Concerti de diversi excell. autori*³⁴ assemblati da Francesco Lucino, in cui troviamo anche composizioni di Giulio Cesare

²⁷ GIOVANNI GHIZZOLO, *Il terzo libro delli concerti a due, 3 e quattro voci, con le Letanie della B. Vergine a cinque, et la parte per l'organo. Di Giovanni Ghizzolo Maestro di Cappella dell'eccell.mo Sig. Principe di Correggio. Opera XII. Nuovamente data in luce*, Filippo Lomazzo, Milano 1615. RISM A/I G 1787.

²⁸ La dedica della raccolta individuale è datata 1 gennaio 1615, mentre quella apposta al *Parnassus* è datata 30 aprile.

²⁹ La modifica più vistosa consiste nella presenza di una lunga sezione in tempo ternario alla fine della versione inclusa nel *Parnassus*, che non compare nella versione inclusa nella raccolta individuale.

³⁰ GIOVANNI GHIZZOLO, *Il terzo libro delli concerti a due tre e quattro voci, Con le litanie della Beata Vergine a 5 voci, et la parte per l'organo. Di Giovanni Ghizzolo Maestro di Cappella di Santo Antonio di Padova. Opera duodecima nuovamente ristampata et corretta dall'istesso autore*, Alessandro Vincenti, Venezia 1623, RISM A/I G 1788.

³¹ *Symbolae diversorum musicorum binis, ternis, quaternis, et quinis vocibus cantandae, Venetijs: apud Alexandrum Vincentium*, 1621, RISM B/I 1621/4.

³² *Seconda raccolta de sacri canti*, Vincenti, Venezia 1624, RISM B/I 1624/2 (ed. facsimile: Cornetto Verlag, Stuttgart 1998).

³³ *Deliciae sacrae musicae [...] quas ex lectissimo lectissimorum nostri aevi musicorum penu: quaternis vocibus, cum basso ad organum applicato, suavissimè modulandas exprompsit*, Ex Typographeo Musico Gregorii Haenlini, Ingolstadt 1626, RISM B/I 1626/2.

³⁴ LUCINO, *Concerti de diversi excell. autori [...] di nuovo ristampati con bella agionta de diversi concerti [...]*, erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo Milano 1612, RISM B/I 1612⁸.

Ardemano e Benedetto Binago, entrambi attivi in Santa Maria della Scala, Giovanni Domenico Rognoni, organista di corte, e Fulgenzio Valesi. Sebbene appaia molto probabile che Ghizzolo avesse trascorso quegli anni a Milano, in stretto contatto con i più illustri esponenti dell'ambiente musicale locale – e non è certo un caso che Filippo Lomazzo, instancabile promotore della produzione musicale milanese d'avanguardia, quando si mise in proprio nel 1613, avesse dato alle stampe due raccolte di Ghizzolo³⁵ e una di Flaminio Tresti³⁶ – non sono ancora emerse informazioni biografiche che ci consentano di affermarlo con certezza³⁷, né che ci aiutino a comprendere quali fossero stati i suoi sostenitori³⁸.

3. «DALL'ISTESSO AUTTORE CORRETTI, E ACCOMMODATI IN VARI LOCHI»: LA SECONDA EDIZIONE DEI *CONCERTI ALL'USO MODERNO*.

Un'analisi delle caratteristiche compositive dei *Concerti all'uso moderno* di Ghizzolo, attenta soprattutto agli elementi innovativi e agli aspetti più sperimentali di questa raccolta (innovazioni formali, uso retorico dei ritornelli, straordinaria varietà di tessiture e tecniche compositive, basso strumentale dotato di diverse funzioni) si trova in un paragrafo del volume di Robert L. Kendrick *The Sounds of Milan* intitolato, significativamente, 'Changing Rhetoric in Sacred Music' e dedicato ai principali cambiamenti del linguaggio musicale intervenuti nel ventennio dal 1610 al 1630³⁹. Kendrick ritiene che questa raccolta di Ghizzolo, la cui successiva ristampa dimostra quanto fosse ancora gradita al pubblico nonostante i mutamenti di gusto intervenuti nel secondo decennio del Seicento ad opera di figure come Alessandro Grandi e Ignazio Donati, fosse stata per diversi aspetti pionieristica nel genere del sacro concerto a poche voci e basso continuo, come dimostra anche la presenza, al suo interno, di due composizioni per la prima volta esplicitamente designate 'dialogo'⁴⁰. Ciò che si intende focalizzare in questa sede, tuttavia, non è tanto lo stile adottato in questa raccolta, bensì la *ratio* sottesa ai numerosi cambiamenti introdotti nella sua seconda edizione.

³⁵ GIOVANNI GHIZZOLO, *Messe, mottetti, magnificat, canzoni francese, falsi bordoni et gloria patri, a otto voci* [...] *Opera decima*, Filippo Lomazzo, Milano 1613 (la dedica di questa raccolta è datata 1 novembre 1612), cf. RISM A/I G 1786; GIOVANNI GHIZZOLO, *Il terzo libro delli madrigali, scherzi, et arie a una, et due voci per suonare, et cantare nel chitarone, liuto o clavicembalo* [...]. *Opera nona*, Filippo Lomazzo, Milano 1613, cf. RISM A/I G 1805.

³⁶ FLAMINIO TRESTI, *Messe a quattro voci. Libro primo con il basso continuo per l'organo*, Filippo Lomazzo, Milano 1613. RISM A/I T 1178.

³⁷ Nonostante ricerche biografiche recenti, a tutt'oggi non risulta che Ghizzolo fosse entrato stabilmente al servizio di un'istituzione locale per svolgervi mansioni musicali.

³⁸ Fra i mecenati locali di Ghizzolo potrebbe annoverarsi Cesare Millefanti, al quale, come si è visto, si deve il componimento poetico encomiastico in lingua latina posto in apertura dei *Concerti all'uso moderno*.

³⁹ Cf. KENDRICK, *The Sounds of Milan*, pp. 258-259.

⁴⁰ Sul sacro dialogo si vedano anche le pagine dedicate al mottetto *O Maria, quid ploras*, dello stesso Ghizzolo, in IDEM, *The Sounds of Milan*, pp. 137-138.

Sebbene sia noto che gli editori musicali del Seicento erano spesso dotati di buone competenze musicali – basti pensare a Filippo Lomazzo, che, per lo meno per un certo periodo, fu attivo anche come organista⁴¹ – tenderei a non sopravvalutare il loro ruolo nella revisione di composizioni altrui all'interno delle ristampe rivedute e corrette. Salvo evidenti prove contrarie, se il compositore era ancora in vita all'epoca della pubblicazione dell'edizione riveduta, e a maggior ragione se risiedeva in prossimità dell'editore al quale si era rivolto per la nuova edizione, pare legittimo presumere che le modifiche introdotte siano da ascrivere principalmente, se non esclusivamente a lui.

Nel caso della ristampa dei *Concerti all'uso moderno* di Ghizzolo, l'ipotesi che le modifiche della seconda edizione siano da attribuirsi allo stesso compositore è ulteriormente corroborata da due indicazioni molto esplicite. La prima si trova sul frontespizio della ristampa, in cui si dichiara che i mottetti ripubblicati in questa occasione erano stati «dall'istesso auttore corretti, e accommodati in vari lochi»; lo stesso concetto è ribadito altrettanto chiaramente in una nota de *Lo stampatore ai lettori* posta al termine del volume e riportata integralmente qui di seguito:

La fama dell'Authore sparsa in ogni luogo mi fa del continuo ricercare le sue opere, (come potete conoscere dalle molte da me stampate, e ristampate), la dove mi son risoluto di ristampare il presente Secondo Libro a Quattro Voci, credendomi debba riuscirvi molto grato, & fruttuoso, poiche essendo stato da lui composto in giovenil eta, hor'è stato in alcuni luoghi dall'istesso aggiunto, & in altri abbreviato conforme ha giudicato meglio, il che vi servirà per levar ogni dubbio ritrovando li Motetti in alcuni luoghi mutati. Vivete felici.

Inoltre Ghizzolo, come si è visto, aveva già mostrato una propensione a rivedere le proprie composizioni anche in altre circostanze, come nel caso già citato del mottetto *Super flumina Babylonis*, inserito nel suo *Terzo libro delli concerti* e nel *Parnassus Musicus Ferdinandaeus*. Il terzo libro di mottetti di Ghizzolo, stampato per la prima volta nel 1615 a Milano, sarebbe stato ristampato a Venezia nello stesso anno (1623) del secondo. Come la ristampa del secondo libro, anche quella del terzo si trasformò in un'occasione per rivedere la parte destinata all'organista⁴² e per rimettere mano in maniera piuttosto sostanziale ad alcune composizioni. Fra queste, quella che presenta interventi di riscrittura più significativi è il mottetto *Omnes de Saba venient*, che nella seconda versione presenta un finale più breve e più orientato a valorizzare la dimensione

⁴¹ Cf. MARINA TOFFETTI, *Lomazzo, Filippo*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 65, Istituto per la Enciclopedia Italiana, Roma 2005, pp. 458-460.

⁴² Di questi aspetti mi sono occupata nel paper 'Written Outlines of Improvisation Procedures in Music Publications of the Early 17th Century' letto durante il convegno internazionale *Musical Improvisation in the Baroque Era*, organizzato dal Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, in collaborazione con *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music* (Lucca, Complesso Monumentale di San Michele, 21 maggio 2017), attualmente in corso di stampa.

armonica, laddove nella prima versione il compositore si era mostrato più attento alla dimensione lineare delle singole voci (cf. es. 1a-b)⁴³.

Esempio 1a - *Omnes de Saba venient*, episodio conclusivo (1615).

The image displays a musical score for the piece "Omnes de Saba venient" (1615). It consists of three systems of music, each with five staves. The top four staves are for the vocal parts: Contralto (C), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The fifth staff is for the keyboard part (Part.). The score is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are written below the vocal staves. The first system starts at measure 28, the second at measure 31, and the third at measure 34. The lyrics include "al-le-lu-ia", "al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia", and "al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia".

⁴³ A questo proposito si veda GABRIELE TASCETTI, *Procedimenti di revisione nelle due edizioni de Il terzo libro delli concerti (Milano, 1615-Venezia, 1623) di Giovanni*

Esempio 1b - *Omnes de Saba venient*, episodio conclusivo (1623).

The image displays a musical score for the concluding episode of 'Omnes de Saba venient' (1623). It features five staves: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Basso Continuo (Bc). The music is in a minor key and 8/8 time. The lyrics 'al-le-lu-ia' are repeated across the vocal parts. The Basso Continuo part provides a rhythmic and harmonic foundation for the vocal lines.

Alla luce di tutto ciò, tendiamo a ritenere che le modifiche apportate ai concerti del secondo libro nella ristampa del 1623 siano ascrivibili con buona probabilità al compositore stesso, e che pertanto consentano di riflettere non solo sul suo *modus operandi*, ma anche su un suo presumibile mutamento di gusto, intervenuto nel lasso di tempo che separa la pubblicazione della *princeps* e la preparazione dei materiali destinati alla ristampa.

4. PARTITURA (1611) VERSUS BASSO PER L'ORGANO (1623)

Se si confrontano le due edizioni dei *Concerti all'uso moderno*, la prima differenza che balza immediatamente all'occhio consiste nella diversa veste assunta dalla parte destinata all'organista, denominata *Partitura* nell'*editio princeps* e *Basso per l'organo* nell'edizione successiva⁴⁴. Nella

Ghizzolo, Tesi di laurea, Università di Padova, a.a. 2015-2016, relatore: Marina Toffetti, pp. 24-27.

⁴⁴ Fra gli interventi di rielaborazione introdotti nelle canzoni di Frescobaldi, quelli che interessano la parte del basso continuo sono i più numerosi. Come è

prima edizione si nota un'evoluzione dalla soluzione della partitura (comunemente denominata *full score*), adottata per i primi diciotto mottetti, che riporta fedelmente (con poche lievi deviazioni)⁴⁵ tutte e quattro le parti (cf. figura 1), a quella della partitura 'sintetica' (che gli anglosassoni chiamano *short score*), che consta di due soli righe e riporta la voce di volta in volta più grave e quella di volta in volta più acuta (cf. figura 2)⁴⁶. Quest'ultima tipologia di accompagnamento è impiegata soltanto per le ultime quattro composizioni della raccolta⁴⁷, mentre tutte le altre adottano la partitura completa (o *full score*). Nella stessa raccolta, peraltro, concerti più tradizionali, contraddistinti da una scrittura a quattro voci, convivono con una concezione dialogica di stampo più moderno, adottata programmaticamente nei due concerti denominati 'dialoghi' inseriti nell'ultima parte del libro⁴⁸, ma occasionalmente anche all'interno di episodi isolati di altri mottetti. Sia la partitura del 1611, sia la parte di *Basso per l'organo* pubblicata nel 1623, che presenta una sola linea di accompagnamento (cf. figura 3), sono spartite in caselle prevalentemente isocrone della durata di una breve ciascuna⁴⁹.

già stato rilevato, diverse modifiche apportate nella seconda edizione delle canzoni rivelano una concezione stilistica nuova e una propensione verso una scrittura più moderna e articolata, caratterizzata da un maggior numero di combinazioni di tessitura. Cf. HARPER, *Frescobaldi's Rerworked Ensemble Canzonas*, p. 276.

⁴⁵ In sporadici casi isolati la partitura semplifica la linea delle parti staccate eliminando alcune diminuzioni e sostituendo un suono lungo alle tante note brevi di cui si compone la diminuzione. Ciò accade, ad esempio, alla b. 38 del concerto *Domine exaudi*, nella parte del canto. Con ogni evidenza, il compositore voleva evitare che l'organista raddoppiasse i movimenti agili della voce in corrispondenza delle figurazioni diminuite, anche allo scopo di prevenire imprecisioni durante l'esecuzione.

⁴⁶ Sull'argomento si vedano i contributi ormai storici di ROBERT HAAS, *Das Generalbass-Flugblatt Francesco Biancardis (1607)*, in *Musikwissenschaftliche Beiträge: Festschrift für Johannes Wolf*, Bresslauer, Berlin 1929, pp. 48-56; FRANK THOMAS ARNOLD, *The Art of Accompaniment from a Through-Bass as Practised in the 17th and 18th Centuries*, OUP, London 1931; LUISA CERVELLI, *Del sonare sopra 'l basso continuo con tutti li stromenti: note sugli stromenti usati in Italia per la realizzazione del basso continuo*, «Rivista Musicale Italiana», 57 (1955), pp. 125-35; IMOGENE HORSLEY, *Full and Short Scores in the Accompaniment of Italian Church Music in the Early Baroque*, «Journal of American Musicological Society», 30 (1977), pp. 466-499; GLORIA ROSE, *Agazzari and the Improvising Orchestra*, «Journal of American Musicological Society», 18 (1965), pp. 382-393; PETER WILLIAMS, *Figured Bass Accompaniment*, Edimburgh University Press, Edimburgh 1970; PETER WILLIAMS, *Basso Continuo on the organ*, «Music & Letters», 50 (1969), pp. 136-154; pp. 230-245; DAVID COLLYER, *Continuo Playing in Seventeenth-Century Music*, in *Heinrich Schütz e il suo tempo*, a cura di GIANCARLO ROSTIROLLA, Società Italiana del Flauto Dolce, Roma 1981, pp. 259-272.

⁴⁷ *Laudate pueri Dominum, Montes et colles, Ingredimini* e il dialogo *O Maria quid ploras*.

⁴⁸ I mottetti *Heu quem diligit* (n. 17) e *O Maria quid ploras* (n. 22), quest'ultimo posto a conclusione della raccolta, recano l'indicazione «Dialogo» e sono basati sullo scambio di battute fra due personaggi.

⁴⁹ Nei rari casi in cui la durata delle misure non è regolare, l'edizione moderna a cura di Daniele Gambino ricalca la durata irregolare delle misure originali (laddove, a mio parere, sarebbe stato preferibile normalizzare la durata delle battute secondo

Figura 1 - GIOVANNI GHIZZOLO, *Concerti all'uso moderno* (Milano, erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1611), *Partitura*, pp. 2-3 (*Pulchrae sunt genae tuae*): full score.

The image displays a full score for the piece 'Pulchrae sunt genae tuae' from Giovanni Ghizzolo's *Concerti all'uso moderno*. The title at the top reads 'Al Molto Mag. & Reu S.º Lorenzo Calai Basso nel Duomo di Pavia.' The score is arranged in two systems, each with four staves. The first system includes vocal parts and a basso continuo line. The lyrics are: 'Pulchrae sunt genae tuae. Vultus tuus genae tuae amicae sunt facies tuae ipsa.' The second system continues the piece with the lyrics: 'Pulchrae sunt genae tuae.' The notation is in a historical style, featuring various note values and clefs.

Figura 2 - GIOVANNI GHIZZOLO, *Concerti all'uso moderno* (Milano, erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1611), *Partitura*, pp. 76-77 (*Laudate Pueri*): short score.

The image shows a short score for the piece 'Laudate pueri à fol. 19.' from Giovanni Ghizzolo's *Concerti all'uso moderno*. The score is arranged in two systems, each with four staves. The first system includes vocal parts and a basso continuo line. The lyrics are: 'Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini. Laudate nomen Domini in excelsis, super omnes gentes Domini, & in periculis gloriae eius. Laudate nomen Domini qui sicut Dominus Deus adest qui in altis habitavit, & humilis respicit in cae.' The notation is in a historical style, featuring various note values and clefs.

le consuetudini moderne). Cf. GIOVANNI GHIZZOLO OFMConv. (1580c.–1624c.), *Concerti all'uso moderno a quattro voci 1611/1623* (Corpus Musicum Franciscanum 18/6), introduzione e trascrizione di DANIELE GAMBINO, Centro Studi Antoniani, Padova 2010.

Figura 3 - GIOVANNI GHIZZOLO, *Il secondo libro de concerti a quattro voci* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1623), *Basso per l'organo*, p. 1 (*Pulchrae sunt genae tuae*): Basso per l'organo.

Basso per l'Organo

P

Viczrae sunt gene tuae Amica mea foror mea
 spon sa Pulchrae sunt gene tuae
 a Amica mea foror mea a sponfa sicut columbaru
 pulcherima Virgo
 sicut botrus Cypri
 Qua pulchra es Veni amica me-
 a veni Veni formosa mea veni.

E a

Per un preliminare confronto fra le linee di basso per l'organo della prima e della seconda edizione ci si è avvalsi dell'unica edizione moderna attualmente disponibile⁵⁰, sia pur raffrontandole costantemente con i testimoni delle due edizioni antiche. I criteri di edizione adottati dal

⁵⁰ GIOVANNI GHIZZOLO OFMCONV. (1580c.-1624c.), *Concerti all'uso moderno a quattro voci 1611/1623* (Corpus Musicum Franciscanum 18/6).

curatore dell'edizione moderna si possono riassumere come segue: delle composizioni rimaste invariate nell'edizione del 1623, nonché di quelle sottoposte a modifiche di lieve entità, è stata pubblicata un'unica versione, affidando all'apparato il compito di chiarire il comportamento del curatore in caso di discrepanza fra le due edizioni⁵¹. In presenza di modifiche strutturali comportanti una forma complessiva e una durata diversa nelle due edizioni, il curatore ha riportato integralmente a testo, in successione, entrambe le versioni: quella inclusa nell'*editio princeps*, e quella riportata nella ristampa del 1623. Di quest'ultima, tuttavia, non solo non si conserva alcun esemplare completo, ma nessuno degli esemplari superstiti include il libro-parte del soprano: da dove proviene dunque la parte di soprano riportata nell'edizione moderna? Sebbene sia verosimile che il curatore l'abbia ricostruita a partire dalla parte di soprano della prima edizione della raccolta, introducendo gli adattamenti del caso, all'interno di un'edizione critica sarebbe stato opportuno per lo meno dichiararlo, nonché rendere riconoscibile questa parte differenziandola graficamente dalle altre tre (ad esempio adottando un corpo tipografico minore), e illustrare al lettore i criteri adottati per la ricostruzione.

A tutti i concerti del volume, inclusi quelli riportati in duplice versione, il curatore ha sottoposto entrambe le versioni della linea del basso strumentale (quella desunta dalla partitura del 1611 e quella inclusa nel libro-parte del basso per l'organo del 1623), che divergono in maniera significativa nelle due edizioni. Questo criterio presenta il vantaggio di consentire il confronto fra i due bassi in tutte le composizioni, ma anche il non trascurabile svantaggio di ingenerare nel lettore numerosi fraintendimenti in ordine alla provenienza di numerose lezioni riportate a testo⁵².

A titolo esemplificativo è stata confrontata la linea dei bassi all'interno delle due edizioni del mottetto *Domine exaudi*, scelto fra quelli che non presentano varianti strutturali nell'edizione del 1623⁵³.

⁵¹ Va notato che in alcuni casi il curatore ha attinto dalla prima edizione, in altri dalla seconda, seguendo il proprio gusto e senza riportare in apparato la versione che non compare a testo, come accade, ad esempio, nel mottetto *O Domine* in corrispondenza delle parole «qui loquitur veritate in corde suo» (cf. *infra*, es. 4), in cui il curatore contamina le due versioni. Sarebbe stato invece opportuno riportare a testo sempre la stessa versione (preferibilmente quella del 1623, che riporta verosimilmente l'ultima volontà dell'autore, scomparso nel corso di quello stesso anno) e nell'apparato critico *tutte* le varianti riscontrate nell'edizione del 1611.

⁵² Nella linea del basso delle versioni pubblicate nel 1611, più lunghe rispetto a quelle pubblicate nel 1623, in corrispondenza delle parti che sarebbero state eliminate nell'edizione successiva il curatore ha inserito delle pause, senza peraltro adottare un corpo tipografico minore, o parentesi quadrate, o qualunque altro stratagemma grafico che possa indicarne l'estraneità rispetto a quanto si legge nella parte di basso del 1623 e quindi renderle riconoscibili come ogni altro intervento del curatore.

⁵³ Nella partitura del 1611 questo mottetto è riportato su quattro righi. La composizione è proposta in appendice a questo studio, con i bassi delle due diverse edizioni al di sotto delle parti vocali (come nell'edizione a cura di Gambino, ma con le opportune correzioni al testo musicale).

Nella partitura del 1611 la linea più grave tende a raddoppiare il basso vocale sia quando questo canta, sia quando tace (in tal caso, ne raddoppia le pause). Fanno eccezione alcuni sporadici frammenti in cui la linea più grave della partitura unisce due o più suoni uguali e consecutivi della linea vocale di basso, modificandone lievemente il ritmo, o introduce dei suoni di sostegno armonico che non compaiono nella linea vocale del basso, o ancora raddoppia all'ottava inferiore il contralto, in un punto in cui le voci più gravi non cantano.

Nella seconda edizione, invece, il basso strumentale alterna due comportamenti diversi: quando il basso vocale canta, si comporta come nella prima edizione, cioè tende a raddoppiarlo, talvolta modificandone lievemente il ritmo per unire due o più suoni uguali consecutivi, e raramente introducendo una linea diversa di sostegno armonico. Nei casi in cui il basso vocale tace, raramente tace a sua volta; al contrario, tende a eseguire una linea ininterrotta, raddoppiando, all'unisono o all'ottava inferiore, la linea vocale di volta in volta più grave (solitamente il tenore, raddoppiato all'unisono, o il contralto, raddoppiato all'ottava inferiore), oppure introducendo una linea di sostegno armonico diversa da quelle eseguite dalle parti vocali (cf. la Tavola 2).

Tavola 2 - *Domine exaudi*. Profilo del basso strumentale nella *Partitura* (1611) e nel *Basso per l'organo* (1623).

	Milano 1611	Venezia 1623
Quando la linea vocale del basso canta, la voce più grave della partitura/il basso per l'organo...		
... raddoppia il basso vocale	bb. 1-5 (I parte); bb. 6-8; b. 11-15 (I parte); b. 16; b. 24 (I parte); bb. 25 (II parte)-29; bb. 36 (II parte)-44 (con una lieve modifica ritmica a b. 38).	bb. 1-5 (I parte); bb. 6-8; bb. 11 (dalla III nota)-15 (I parte); b. 16; b. 24 (I parte); bb. 25 (II parte)-29; bb. 36 (II parte)-39 (III nota) (con una lieve modifica ritmica a b. 38); bb. 40 (II parte)-41 (I parte); bb. 41 (ultima parte)-44.
... raddoppia il basso vocale, unendo suoni uguali consecutivi o modificando il valore delle note	b. 15 (II parte).	b. 15 (II parte); b. 23 (III nota).
... esegue una linea diversa di sostegno armonico	bb. 24 (ultima parte)-25 (note I-II).	bb. 24 (ultima parte)-25 (note I-II).
Quando la linea vocale del basso tace, la voce più grave della partitura/il basso per l'organo...		
... raddoppia il basso vocale (e dunque tace a sua volta)	b. 5 (II parte); bb. 9-10; bb. 19-23 (I parte); bb. 30-35.	
... raddoppia all'unisono la voce di volta in volta più grave		bb. 9-10 (I nota): T; b. 18 (dalla II nota): T; b. 22-23 (I nota): T; bb. 30-31 (I nota): T; b. 33 (IV nota): T.

... raddoppia all'unisono la voce di volta in volta più grave unendo suoni uguali consecutivi		b. 19: T.
... raddoppia all'unisono la voce di volta in volta più grave con lievi modifiche		bb. 20-21: T; bb. 31 (II parte)-32 (I parte): T; bb. 34-36 (I parte): T.
... raddoppia all'ottava inferiore la voce di volta in volta più grave	b. 23 (II nota): A.	b. 5 (II parte): A; b. 10 (II nota): A; b. 11 (I nota): T; b. 23 (II nota): A; b. 33 (note I-III): T; b. 39 (IV)-40 (I): T.
... raddoppia all'ottava inferiore la voce di volta in volta più grave con lievi modifiche		b. 32 (ultima nota, modifiche ritmiche): T.
... esegue una linea diversa di sostegno armonico	bb. 17-18.	b. 10 (III nota); b. 11 (II nota); bb. 17-18 (I nota); b. 32 (note II-III); bb. 41 (note II-III).

Come si può osservare nella tavola, le differenze melodiche fra le due linee del basso sono dovute principalmente al fatto che l'edizione milanese del 1611 metteva a disposizione dell'organista la partitura completa⁵⁴, mentre l'edizione veneziana del 1623 offriva all'organista una parte stampata su un solo rigo. Nei punti in cui il basso vocale tace (quelli in cui le due parti per l'organista divergono maggiormente), nell'edizione del 1611 non era indispensabile creare una linea di basso alternativa, dal momento che l'organista avrebbe potuto desumerla estemporaneamente dalle altre voci; inoltre, anche scegliendo di raddoppiare il basso vocale e quindi di tacere, avrebbe potuto seguire le linee di tutte le parti vocali in partitura, e quindi non avrebbe perso il segno. Ciò vale non solo per le prime diciotto composizioni della raccolta, per le quali la partitura riporta tutte le parti, ma anche per le ultime quattro, i cui due righe riportano la voce di volta in volta più grave e quella di volta in volta più acuta.

Dodici anni dopo, la scelta (che potrebbe essere riconducibile a Giovanni Ghizzolo, ma anche ad Alessandro Vincenti) di fornire all'organista soltanto la propria parte rendeva necessario che i 'vuoti' delle battute di silenzio del basso vocale fossero in ogni caso 'riempiti', ricalcando la voce di volta in volta più grave o introducendo frammenti diversi da questa con funzione di sostegno, allo scopo di evitare che l'organista potesse perdere il segno quando la parte vocale del basso presentava solo una lunga sequenza di pause.

⁵⁴ Fra le parti staccate e la partitura si è riscontrato un certo numero di varianti che interessano non solo la parte di basso, ma anche le altre voci, di cui purtroppo non dà conto in maniera sistematica l'apparato critico dell'edizione moderna curata da Daniele Gambino, che non riportiamo sistematicamente in questa sede perché risulterebbero di scarsa utilità.

Se dunque il fatto che, nella parte dell'organo del 1623, la linea del basso non si interrompa quando il basso vocale tace non indica necessariamente un approccio compositivo nuovo, in questa edizione si nota comunque un atteggiamento diverso e più moderno, che si traduce nella presenza di un maggior numero di frammenti in cui il basso strumentale diverge dalle parti vocali e introduce una linea di sostegno armonico, a volte mutuata, in maniera creativa, da una delle parti vocali, a volte elaborata *ex novo*.

Per quanto riguarda la rielaborazione della parte del basso per l'organo, si è rivelato particolarmente istruttivo il caso del mottetto *Jesu Rex admirabilis* di Girolamo Frescobaldi, di cui si è detto sopra: in questo caso, infatti, le due edizioni registrano soluzioni di accompagnamento alternative, mettendo per iscritto procedimenti improvvisativi che un organista dell'epoca – come lo stesso Frescobaldi – poteva adottare in un'esecuzione estemporanea.

5. «HOR'È STATO IN ALCUNI LUOGHI DALL'ISTESSO AGGIUNTO, ET IN ALTRI ABBREVIATO»: VARIANTI DI STRUTTURA NELLA SECONDA EDIZIONE DEI *CONCERTI ALL'USO MODERNO*

Come si è già ricordato, nel periodo di cui ci occupiamo il caso di rielaborazione compositiva sinora maggiormente indagato è quello delle canzoni strumentali di Girolamo Frescobaldi. A questo proposito, John Harper ha illustrato chiaramente le diverse modalità di intervento adottate dal compositore, che includono sia interventi di ri-scrittura di una o più voci, sia modifiche strutturali di una certa entità, comportanti l'aggiunta, la soppressione, il rimaneggiamento o lo spostamento di intere sezioni.⁵⁵

Anche nel caso dei *Concerti all'uso moderno* di Ghizzolo il confronto fra le due edizioni ha rivelato la presenza di numerose varianti. Qui, tuttavia, su un totale di ventidue concerti, quelli interessati dall'introduzione di varianti di struttura (ossia varianti che modificano la durata della composizione, comportando la sostituzione o il rifacimento di uno o più episodi di una certa durata) nella seconda edizione della raccolta sono soltanto sei⁵⁶. Non si può tuttavia escludere che Ghizzolo, scomparso nella seconda metà del 1623, cioè nello stesso anno della pubblicazione della seconda edizione della raccolta, avesse intenzione di rimaneggiare anche altri mottetti, e che il suo lavoro di revisione, che sarebbe stato interrotto dalla morte, fosse ancora *in fieri*. Vedremo ora quali tipologie di intervento sono state introdotte nella seconda edizione della raccolta. La prima versione del mottetto *Pulchrae sunt genae tuae* ha una durata

⁵⁵ Cf. HARPER, *Frescobaldi's Rerworked Ensemble Canzonas*, p. 272.

⁵⁶ I mottetti in cui figurano varianti strutturali sono: *Pulchrae sunt genae tuae*, *O Domine quis habitabit*, *Quemadmodum desiderat*, *O mi fili*, *Nisi Dominus* e *Angelus ad pastores*.

di 61 battute in trascrizione moderna, mentre la seconda è molto più breve (37 battute in trascrizione). Una simile differenza di durata è dovuta al fatto che nella versione del 1623 è stata eliminata la ripetizione variata di un episodio della durata di 24 battute in trascrizione⁵⁷.

1611	1623
A	A
BCDE	BCDE
BC'DE'	-

Per quale ragione Ghizzolo ha ritenuto opportuno cassare questa ripetizione? Evidentemente perché pensava che le varianti inserite nella ripetizione fossero di scarso interesse, e quindi che la ripetizione risultasse ridondante. In effetti, come si evince dallo schema sottostante, le modifiche apportate ai frammenti C e E nelle ripetizioni presenti nella versione del 1611 (cassate in quella del 1623) consistono semplicemente nel trasporto alla quinta inferiore e nell'impiego di combinazioni vocali diverse: nel frammento C («Et ut hinnuli») nella prima occorrenza è impiegata la coppia canto-tenore, mentre nella ripetizione, trasposta alla quinta inferiore, viene impiegata la coppia alto-basso (cf. lo schema seguente e l'es. 2 a-b).

Frammento C (es. 2 a)	Frammento C ₁ (es. 2 b)
Et ut hinnuli duo gemelli caprae qui pascunt flores (CT; re)	Et ut hinnuli duo gemelli caprae qui pascunt flores (AB; sol)

Esempio 2a - *Pulchrae sunt* (1611), bb. 25-28.

et ut hin - nu - li du - o ge - mel - li ca - pre - ae qui pa - scunt flo - res.

et ut hin - nu - li du - o ge - mel - li ca - pre - ae qui pa - scunt flo - res.

⁵⁷ L'episodio alle bb. 38-61 della versione del 1611 è cassato in quella del 1623.

Esempio 2b - *Pulchrae sunt* (1611), bb. 49-52.

et ut hin - nu-li du - o ge-mel-li ca - pre-ae qui pa-scunt flo - res.

et ut hin - nu-li du - ge-mel-li ca - pre-ae qui pa-scunt flo - res.

Allo stesso modo, nella prima parte del frammento E («Veni de Libano») la prima occorrenza è affidata al canto e la ripetizione al tenore; mentre le frasi «Amica mea veni» e «Formosa mea veni» nella prima occorrenza sono affidate ad alto, tenore e basso e nella ripetizione a canto, alto e basso (cf. lo schema seguente e l'es. 3 a-b).

Frammento E	Frammento E ₁
Veni de Libano (C)	Veni de Libano (T)
Amica mea veni (ATB)	Amica mea veni (CAB)
Veni de Libano (C)	Veni de Libano (T)Formosa mea veni
Formosa mea veni (ATB-CATB)	(CAB-CATB)

Esempio 3a - *Pulchrae sunt* (1611), bb. 31-36.

Ve-ni, ve-ni de Li-ba-no, ve - ni, ve - ni de Li - ba - no,

a - mi - ca me - a, a - mi - ca me - a, ve - ni, for - mo - sa me

a - mi - ca me - a, ve - - - ni, for - mo - sa me

a - mi - ca me - a, ve - ni, for - mo - sa me

Esempio 3b - *Pulchrae sunt* (1611), bb. 55-61.

a-mi-ca me a ve - - - ni; - - - - - fomsa me
 a-mi-ca me - a, a-mi-ca me-a, ve - ni, fomsame
 Ve - ni, ve - ni de Li-ba-no, ve, ni, ve - ni de Li - ba - no, fomsa
 a-mi-ca me - a, ve - ni, fomsame

La variante strutturale apportata al mottetto *Pulchrae sunt genae tuae* comporta dunque complessivamente un'abbreviazione del mottetto, dovuta all'eliminazione della ripetizione variata di un intero episodio.

Nel mottetto *O Domine quis habitabit* la modifica apportata nella versione del 1623 è di entità più lieve e comporta, in corrispondenza delle parole «qui loquitur», la sostituzione di un episodio della durata di 6 battute in trascrizione, affidato a tutte e quattro le voci, con un episodio leggermente più breve (4 battute) affidato al solo tenore (cf. es. 4 a-b). Per quanto lieve, si tratta di una modifica comunque paradigmatica, in quanto illustra un percorso compositivo orientato verso una sempre maggiore semplificazione del linguaggio musicale. Contrariamente ad altre modifiche introdotte nelle composizioni dello stesso libro, qui la sezione cassata non presenta alcun 'difetto' compositivo, né si può definire ridondante nell'economia generale della composizione: si tratta infatti di un episodio polifonico-imitativo a quattro voci nel suo genere perfettamente riuscito. Scegliendo di eliminarlo, Ghizzolo mostra di volersi affrancare dalla scrittura contrappuntistico-imitativa di stampo rinascimentale, per approdare a uno stile solistico. Se dunque i concerti del secondo libro erano stati designati "all'uso moderno" già nel frontespizio della loro *editio princeps*, quelli modificati nella seconda edizione paiono orientati verso un 'uso', o uno stile, ancor più moderno, armonico, verticalizzato e monodico.

Esempio 4a - *O Domine quis habitabit* (1611), «qui loquitur veritate in corde suo».

qui lo - qui - tur ve - ri - ta - te in cor - de su - o,

et qui non e - git do - lum in lin - gua su - a. qui lo - qui - tur ve - ri -

qui lo - qui - tur ve - ri - ta - te in cor -

tu - o? et qui non e - git

et qui non e - git do - lum et qui non e - git do - lum in lin - gua su - a. O

ta - te in cor - de su - o, et qui non e - git do - lum in lin - gua su - a.

- de su - o, et qui non e - git do - lum in lin - - - gua su - a.

do - lum in lin - gua su - a. et qui non e - git do - lum in lin - - - gua su - a.

Esempio 4b - *O Domine quis habitabit* (1623), «qui loquitur veritate in corde suo».

L'intervento introdotto nella seconda versione del concerto *Quemadmodum desiderat* riprende i criteri adottati nel concerto *Pulchrae sunt* e comporta l'eliminazione della ripetizione variata di un frammento già esposto in precedenza, in corrispondenza delle parole «Dum dicitur mihi quotidie: ubi est Deus tuus?» (cf. es. 5)⁵⁸.

1611	1623
Dum dicitur mihi quotidie (CT) Ubi est Deus tuus? (AB)	Dum dicitur mihi quotidie (CT) Ubi est Deus tuus? (AB)
Dum dicitur mihi quotidie (C) Ubi est Deus tuus? (A)	—
Dum dicitur mihi quotidie (CB) Ubi est Deus tuus? (T)	—
Dum dicitur mihi quotidie (CAT) Ubi est Deus tuus? (B)	—
Ubi est Deus tuus? (CATB)	—

Nel mottetto *O mi filii* troviamo entrambe le tipologie di intervento sinora individuate: sia la sostituzione di un episodio con un altro leggermente più breve, sia l'eliminazione della ripetizione variata di un episodio già esposto. Nel secondo caso l'episodio eliminato ha una durata di 15 battute in trascrizione moderna, cosicché, complessivamente, la

⁵⁸ L'episodio alle bb. 19-28 della versione del 1611 è cassato in quella del 1623, che pertanto dura dieci battute meno della versione precedente.

Esempio 5.

dum di - ci - tur mi - hi quo - ti - di - e: dum di - ci - tur mi - hi quo - ti - di - e:
 no - cte, u - bi est De - us tu - us? U - bi est De - us tu - us? Dum di - ci - tur mi - hi quo -
 dum di - ci - tur mi - hi quo - ti - di - e: u - bi est De - us
 no - cte u - bi est De - us tu - us? dum di - ci - tur mi - hi quo - ti - di -
 u - bi est De - us tu - us? Dum di - ci - tur mi - hi quo - ti - di - e: u - bi est De - us tu - us?
 ti - di - e: dum di - ci - tur mi - hi quo - ti - di - e: u - bi est, u - bi est De - us tu - us?
 tu - us? Dum di - ci - tur mi - hi quo - ti - di - e: u - bi est De - us tu - us? De - us tu - us?
 e: u - bi est De - us tu - us? u - bi est De - us tu - us? Haec

versione del 1623 risulta più breve di 19 battute rispetto a quella inclusa nella prima edizione⁵⁹.

L'episodio dell'edizione del 1611 («et oculos meos...») ha una durata di 8 battute e presenta una struttura contrappuntistico-imitativa; mentre l'episodio corrispondente nella versione del 1623 è più breve (4 battute) e consta di una sola frase solistica (es. 6 a-b).

⁵⁹ Anche in questo caso, il frammento cassato nella seconda edizione consiste nella ripetizione di una frase («O lumen gloriae...») affidata la prima volta al canto e la seconda al tenore.

Esempio 6a - (1611), bb. 14-21.

ri,
 et o - cu - los me - os li - que - sce - re, li -
 ri,
 li - que - sce - re in ri - vu - los a - qua - rum, et o - cu - los
 que - sce - re in ri - vu - los a - qua - rum, in ri - vu - los a - qua - rum.
 me - os li - que - sce - re in ri - vu - los a - qua - - - - rum.
 43

Esempio 6b - (1623), bb. 14-17.

et o - cu - los me - os in ri - vu - los a - qua - rum.

Nella seconda versione del mottetto *Nisi Dominus* l'unica variante di struttura consiste nella sostituzione di un frammento («in vanum laboraverunt...») della durata di quattro battute con un frammento della durata di due (cf. es. 7 a-b).

Esempio 7a - (1611), bb. 5-8.

mum, Ni
in va - numla-bora-ve - runt, in va - numla-bora-ve - runt qui ae-di - fi - cant e - am.

in va - numla-bora-ve - runt, in va - numla-bora-ve - runt qui ae-di - fi - cant e - am.

va-numla-bora-ve - runt in va - numla-bora-ve - runt qui ae-di - fi - cant e - - - am.

Esempio 7b - (1623), bb. 5-6.

do - mum,
 in va - num la - bo - ra - ve - runt qui ae - di - fi - cant e - di - fi - cant e - am.
 in va - num la - bo - ra - ve - runt qui ae - di - fi - cant e - am.
 in va - num la - bo - ra - ve - runt qui ae - di - fi - cant e - am.

L'ultimo mottetto in cui si presentino varianti strutturali è *Angelus ad pastores*. Anche in questo caso, nell'edizione del 1623 è stata cassata la ripetizione variata di un episodio già esposto in precedenza.

1611	1623
Et quid vidistis pastores? Annuntiate nobis, in terris quis apparuit? (C / T)	Et quid vidistis pastores? Annuntiate nobis, in terris quis apparuit? (C / T)
Natum vidimus, et choros Angelorum (AB / CT)	Natum vidimus, et choros Angelorum (AB / CT)
Et quid vidistis pastores? Annuntiate nobis, in terris quis apparuit? (A / B)	—
Natum vidimus, et choros Angelorum (CT / AB)	—

Laddove le modifiche strutturali apportate alle canzoni di Frescobaldi comportano nella maggior parte dei casi un ampliamento della forma, dovuto all'introduzione di sezioni lente caratterizzate dall'espressione degli 'affetti'⁶⁰, quelle introdotte nella seconda edizione del secondo libro dei concerti di Ghizzolo comportano o l'eliminazione di ripetizioni (più o meno variate) di episodi già esposti in precedenza⁶¹, oppure la sostitu-

⁶⁰ Cf. JENSEN, *La revisione delle canzoni*, p. 323.

⁶¹ I mottetti in cui figurano varianti di questo tipo sono: *Pulchrae sunt genae tuae, Quemadmodum desiderat, O mi fili* e *Angelus ad pastores*.

zione di episodi relativamente estesi con episodi più brevi⁶². In ogni caso, contrariamente a quanto dichiarato dallo stampatore nell'avvertimento al lettore⁶³, in alcuni punti i mottetti sono stati corretti o modificati, in altri abbreviati; ma mai ampliati. La tendenza del compositore va nella direzione dello snellimento della struttura, della semplificazione e dell'eliminazione degli elementi ridondanti, in nome di uno stile più verticalizzato ed espressivo che Filippo Picinelli aveva descritto efficacemente presentando le doti musicali di Francesco Lucino:

Possedeva così francamente il Lucini l'arte della musica, che seppe ridurre il canto dai pieni all'ora comunemente usati, a concerti più elaborati, e più soavi di due, tre, o quattro voci, onde gli orecchi restassero con più gioconda soddisfazione, lusingati, e ricreati⁶⁴.

Le due edizioni dei *Concerti all'uso moderno* di Giovanni Ghizzolo si inseriscono dunque in maniera organica in un percorso che nei primi decenni del Seicento avrebbe portato da una scrittura prevalentemente contrappuntistica e lineare di stampo rinascimentale a una concezione armonica e verticale in grado di valorizzare le qualità espressive delle singole linee vocali e ad atteggiamenti compositivi che rivelano una profonda assimilazione dello stile monodico più aggiornato.

⁶² Simili interventi occorrono nei mottetti *O Domine quis habitabit*, *O mi fili e Nisi Dominus*.

⁶³ «or'è stato in alcuni luoghi dall'istesso aggiunto, et in altri abbreviato».

⁶⁴ FILIPPO PICINELLI, *Ateneo de' letterati milanesi*, Vigone, Milano 1670, p. 212.

APPENDICE

Domine exaudi orationem meam

C 1611

A

T

B

Part 1611

Bc 1623

o - ra - tio - o -

o - ra - ti - o - nem me - am. Do mi - ne ex -

Do - mi - ne ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am, et

6

6

6

6

6

6

6

- nem me - am, Do - mi - ne ex - au - di o - ra - ti - o - nem

au - di o - ra - ti - o - nem me - am, et cla - mor me - us ad te ve - ni -

o - ra - ti - o - nem me - am. Do - mi - ne ex - au - di o - ra - ti - o -

cla - mor me - us ad te ve - - - - ni - at,

11

me - am, et cla-mor me-us ad te ve - ni - at.

at, et cla-mor me-us ad te ve-ni - at. Non a - ver - tas fa - ci-em tu -

11

- nem me - am, et cla-mor me - us ad te ve - ni - at.

11

et cla-mor me-us ad te ve - - - ni - at. Non a - ver - tas fa - ci-em

11

11

16

In qua-cun-que di - e tri - bu - lor. In - cli - na ad me

am a me.

16

In - cli - na ad me. In qua-cun-que di - e tri - bu - lor, in -

16

tu - am a me;

16

16

C. T. #

21

au - rem tu - - - am.

In qua-cun- que di - e in - vo - ca - ve-ro te ve-lo-ci-ter,

21

cli - na ad me au - rem tu - am.

21

in - vo - ca - ve-ro te, in qua - cum

21

21

21

26

ve-lo-ci-ter ex - au - di me, ve-lo-ci-ter, ve-lo-ci-ter ex - au - di me.

26

in qua -

26

que di - e in - vo - ca - ve-ro te, ve-lo-ci-ter, ve-lo-ci-ter ex - au - di me.

26

26

26

30

In qua - cun - que di - e in - vo - ca - ve-ro te ve-lo-ci-ter, ve-lo-ci-ter ex -

30

cun - que di - e in - vo - ca - ve-ro te, in qua - cun - que di - e

30

30

34

au - di me, ve-lo-ci-ter, ve-lo-ci-ter ex - au - di me qui - a de - fe - ce - runt si - cut

Qui - a de - fe - ce - runt si - cut

34

in - vo - ca - ve-ro te ve-lo-ci-ter, ve-lo-ci-ter ex - au - di me. Qui - a de - fe - ce - runt si - cut

34

Qui - a de - fe - ce - runt si - cut

34

34

38

fu - mus di - es me - i, si - cut cre - mi - um a - ru - e - runt, et os - sa me -

fu - mus di - es me - i, et os - sa me - a, et os - sa

38

fu - mus di - es me - i, et os - sa me - a si - cut cre - mi - um

fu - mus di - es me - i, et os - sa me - a, et os - sa me - a

38

a, et os - sa me - a si - cut cre - mi - um a - ru - e - runt.

me - a si - cut cre - mi - um a - ru - e - runt, a - ru - e - runt.

42

a - ru - e - runt, si - cut cre - mi - um, si - cut cre - mi - um a - ru - e - runt.

si - cut cre - mi - um a - ru - e - runt, si - cut cre - mi - um a - ru - e - runt.

42

si - cut cre - mi - um a - ru - e - runt, si - cut cre - mi - um a - ru - e - runt.

si - cut cre - mi - um a - ru - e - runt, si - cut cre - mi - um a - ru - e - runt.

42

si - cut cre - mi - um a - ru - e - runt, si - cut cre - mi - um a - ru - e - runt.

si - cut cre - mi - um a - ru - e - runt, si - cut cre - mi - um a - ru - e - runt.

SUMMARY

The Conventual friar Giovanni Ghizzolo is today regarded as one of the most representative figures of the transition between Renaissance and Baroque. Versatile and up-to-date composer, he was active in various north Italian centres. His second book of *Concerti all'uso moderno*, first published in Milan in 1611, was reprinted in Venice in 1623 – the year of his death – with a number of changes probably introduced by Ghizzolo himself. Comparison between the two editions highlights several points of interest regarding the evolution of the sacred *concerto* in a crucial phase of its history and the peculiarities of the composer's creative process.

This essay opens with an examination of what is known of the creative process in the early seventeenth century (Frescobaldi's *Primo libro delle canzoni* – first published in 1628 and re-issued in 1634 *more veneto* – has received particular attention). Ghizzolo's volume is then analysed in the context of the musical environment of early seventeenth-century Milan; of particular interest are the numerous dedications associated with individual compositions. Finally, the 1623 re-elaborations are used to illustrate changes both in compositional taste and the composer's *modus operandi*.

Immediately evident is the transformation of the original organ score to the *basso continuo* of the later edition. Moreover, six of the twenty-two concertos feature structural variants (the possibility that revision was ongoing at the composer's death cannot be excluded). Varied repetitions of sections or fragments are sometimes eliminated, and long contrapuntal sections replaced by shorter solo episodes. Motets undergo correction, modification or abbreviation but, contrary to the printer's declaration, they are never expanded. The composer seeks to simplify and streamline the structure and eliminates superfluous elements in the name of a more vertically-oriented and expressive style. The two editions of Ghizzolo's volume thus illustrate the progressive assimilation of a more modern monodic style at the expense of sixteenth-century contrapuntal techniques.

Keywords: Ghizzolo, processo creativo; transizione fra Rinascimento e Barocco; evoluzione del concerto ecclesiastico; varianti strutturali; *pars pro organo*.

DANIELE TORELLI

**«CH'AL TUO CANTO NISSUN GIUNGER PRESUME»:
FRA CLAUDIO COCCHI DA GENOVA,
MAESTRO DI CAPPELLA E ACCADEMICO**

In diversi contributi intorno alla musica sacra della prima modernità in Italia, pubblicati in anni più o meno recenti, ho avuto l'opportunità di palesare la stima in cui tengo il modello storiografico della *microstoria*. Ritengo infatti che un simile approccio offra le premesse più efficaci per cogliere al meglio il contesto e il significato di una cultura musicale come quella espressa nel repertorio sacro del Cinque-Seicento italiano da parte di una pleora di musicisti e di fonti in proporzione tale da autorizzarci a parlarne in termini astronomici: le galassie della musica sacra¹. In questo senso, la riscoperta di ogni piccola stella – che si tratti di una nana o di una super-gigante – aiuta a definire con maggiore precisione i contorni di qualche ammasso stellare, e magari a puntualizzare le relazioni all'interno di qualche costellazione². Nel precedente convegno dedicato ai musicisti francescani avevo presentato il compositore Giovanni Battista Cesati, disvelato anche grazie alla scoperta di un'opera fino ad allora creduta muta per via delle gravi lacune dell'unico testimone noto, opera invece tornata viva grazie al rinvenimento di un nuovo esemplare intatto. Tuttavia, se Cesati mostrava una creatività certo intrigante, ma circoscritta a un ambito di attività confinato fra Lombardia e Piemonte,

¹ Ho proposto alcune riflessioni sul modello microstorico in musicologia in 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, Università del S. Cuore, 16-18 luglio 2007), a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, A.M.I.S. (*Antiquae Musicae Italicae Studiosi*), Como 2010, pp. 219-249: 227.

² La ricerca approfondita intorno a un singolo individuo classificato dalla *vulgata* musicologica tra i 'minori' – una nana astronomica – come il dimenticato compositore milanese Benedetto Binago, ha dimostrato una rete di collegamenti attivi nello sviluppo del genere mottettistico difficilmente immaginabili all'inizio dell'indagine, documentando così la ricchezza e la vitalità della 'galassia' milanese, a lungo considerata statica e conservatrice. Cf. DANIELE TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento* (Quaderni dell'Archivio per la storia della musica in Lombardia, 3), LIM-Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004.

il personaggio cui dedico il presente contributo apre a prospettive sorprendenti, specie per la portata internazionale della carriera musicale di questo minore conventuale, tanto frenetico quanto prolifico.

Fra Claudio Cocchi nacque a Genova, probabilmente verso gli ultimi anni del Cinquecento, ed è verosimile che abbia ricevuto la sua prima formazione musicale nel convento dei Minori di San Francesco di Castelletto, dove professò. La chiesa e l'intero complesso francescano meritano qualche parola in più: se per i Genovesi dei nostri giorni sopravvive soltanto una traccia quanto mai esigua nella toponomastica cittadina, associata alla classica stradina scoscesa (Salita San Francesco), la fondazione minoritica vantava invece una storia venerabile.

Edificato appena sotto il Castelletto (anch'esso scomparso nella prima metà dell'Ottocento) e appena fuori le mura del 1155-1163, il convento fu fondato nel 1230, solo quattro anni dopo la morte di San Francesco e due anni dopo la sua canonizzazione. Nel 1250, quando fu avviata la costruzione della chiesa, papa Innocenzo IV Fieschi concesse il permesso per le sepolture, e molti genovesi importanti e facoltosi vi eressero i propri sepolcri famigliari³. Addossato al monte, che favoriva naturalmente il tradizionale orientamento verso levante, il tempio era ampio e spazioso con i suoi 76 metri di lunghezza e 25 di larghezza, rivestito esternamente a fasce di marmo chiaro e di pietra nera di promontorio. Tuttavia, dopo le soppressioni napoleoniche, l'intera area del complesso fu venduta, e gli edifici vennero demoliti intorno al 1820; come accadde spesso nella storia di Genova, le poche strutture superstiti vennero inglobate in altri fabbricati, per lo più privati. Dell'opera d'arte di maggiore rilievo collocata nella chiesa conventuale purtroppo si conservano solo alcune parti, ricomposte nel museo di Sant'Agostino: si tratta dell'imponente monumento funerario (in origine alto una decina di metri) eretto fra il 1312 e il 1313 da Giovanni Pisano in memoria di Margherita di Brabante, la moglie dell'imperatore Enrico VII morta a Genova due anni prima⁴. Questo lacerto scultorio, ancora oggi di travolgente potenza espressiva, consente di evocare la situazione del complesso francescano negli anni che precedettero la professione di Claudio Cocchi⁵. Il complesso edilizio,

³ Va ricordato in particolare quello del primo doge, Simone Boccanegra (†1363): una dinamica perfettamente analoga conobbero anche le chiese evocate a proposito di Cesati, tanto per San Francesco Grande di Milano, tanto per la chiesa conventuale di Torino.

⁴ Cf. IDA MARIA BOTTO, *Le «peregrinazioni» del monumento funebre attraverso i secoli*, in *Giovanni Pisano a Genova*, a cura di MAX SEIDEL, Sagep, Genova 1987, pp. 217-228, e il più recente contributo di RICCARDO BALESTRIERI, *L'orientamento della tomba di Margherita di Brabante*, in *Atti del convegno internazionale «Archeoastronomia, un dibattito tra archeologi e astronomi alla ricerca di un metodo comune»*, (Genova, Istituto internazionale di studi liguri, 8-9 febbraio e Sanremo 1-3 novembre 2002), De Ferrari, Genova 2009, pp. 131-148.

⁵ Cf. GIORGIO ROSSINI, *San Francesco di Castelletto: dagli inizi alle demolizioni ottocentesche*, in *Giovanni Pisano*, pp. 229-261, lavoro esauriente e dal ricco apparato iconografico, comprendente pure ricostruzioni dell'edificio e della sua posizione.

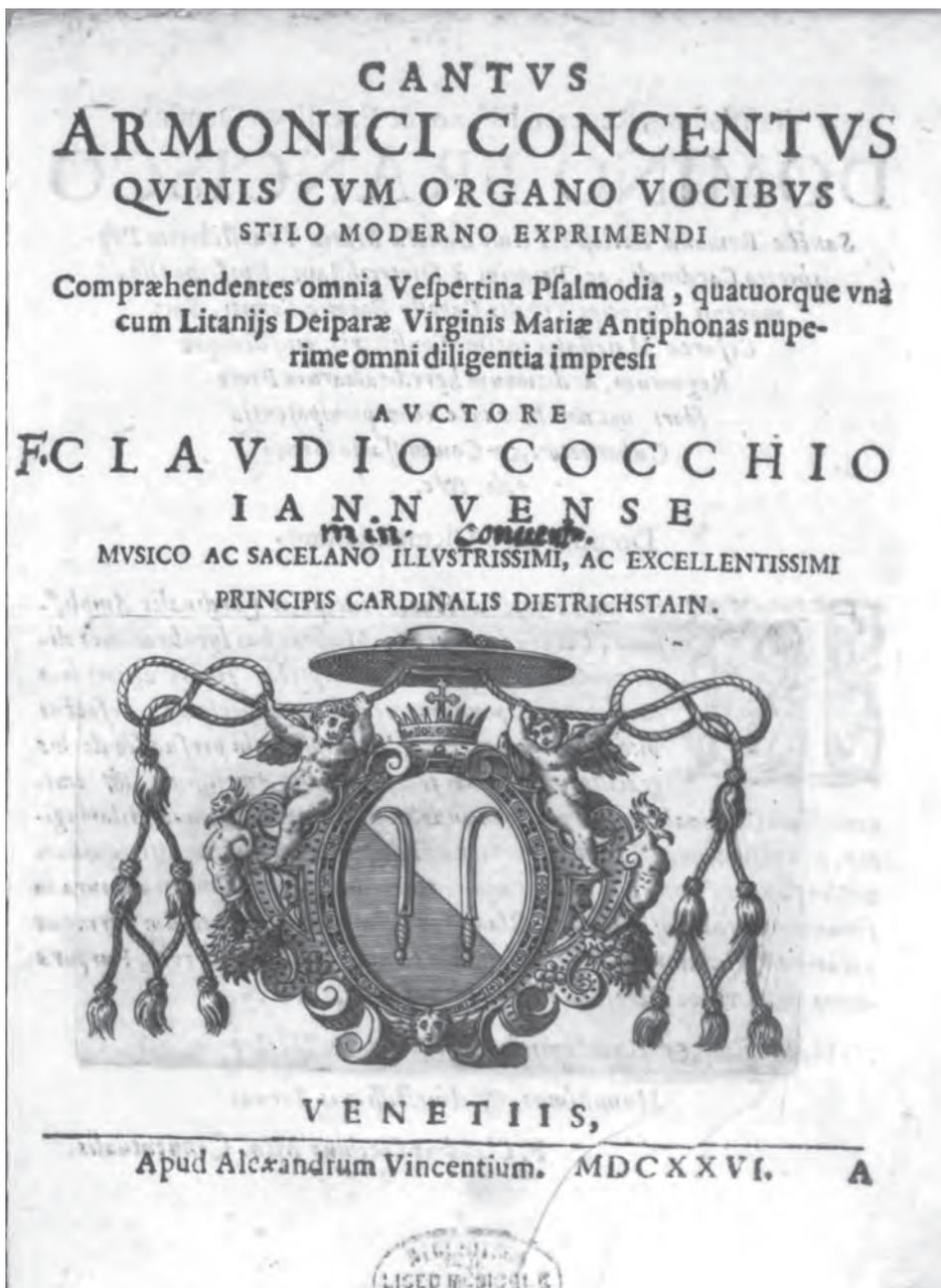
collocato fin troppo vicino al Castelletto, ebbe a subire fra il Quattrocento e i primi anni del Cinquecento numerosi eventi bellici che causarono danni rilevanti alle strutture e agli arredi, tanto da indurre i frati Minori ad abbandonarlo. Soltanto con la maggiore stabilità politica raggiunta dopo il 1528 (e la demolizione del Castelletto nell'anno seguente), i Minori Conventuali tornarono a insediarsi nell'antico convento a partire dal 1537, dopo aver intrapreso grandi lavori di restauro. Più tardi, le disposizioni emanate dal Concilio di Trento imposero nuovi interventi massicci eseguiti nel corso del Seicento: dal prolungamento dell'abside maggiore per porvi il coro, al rifacimento di altari e cappelle, tanto più che l'apertura della sottostante *Strada Nuova* (oggi via Garibaldi, la via dei Palazzi dei Rolli) in sostanza aveva portato il convento al centro della nuova urbanizzazione⁶. La fondazione francescana conobbe quindi un nuovo e più vitale impulso, ritrovando fasti ormai quasi dimenticati rispetto all'età tardomedievale, quando fu sede di numerosi capitoli generali. Sul piano della cultura musicale, negli stessi decenni di primo Seicento si manifestò una singolare vitalità creativa, animata da diverse figure di compositori cui accenneremo a breve, ormai giunti nel pieno della loro maturità.

Per quanto riguarda i dettagli della biografia del Cocchi, purtroppo non possiamo che affidarci a quanto si desume dalle opere a stampa pervenute, essendo finora sostanzialmente inconsistenti i riscontri di natura documentaria⁷.

Armonici Conventus quinis cum Organo vocibus stilo moderno exprimendi. Comprahendentes omnia Vespertina Psalmodia, quatuorque vnà cum Litanij Deiparae Virginis Mariae Antiphonas nuperrime omni diligentia impressi. Auctore Claudio Cocchio Iannuense Musico ac Sacelano Illustrissimi, ac Excellentissimi Principis Cardinalis Dietrichstain. Venetiis, Apud Alexandrum Vincentium. MDCXXVI.

⁶ Lo stesso monumento funebre di Margherita di Brabante veniva riprogettato. Inoltre, furono proprio i lavori intorno ai palazzi Rosso, Tursi e della Meridiana che decretarono la distruzione ottocentesca. Possediamo alcune fotografie di Alfred Noack, scattate intorno al 1865, che mostrano gli ambienti: una in particolare – la scala che dal chiostro conduceva al convento – è pubblicata in ROSSINI, *San Francesco*, pp. 246-247.

⁷ I dati pubblicati 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 Santo e nel Veneto*, 1989, p. 18, n. 255, hanno portato alla luce solo notizie circa la diffusione delle opere a stampa (v. la nota 30), mentre sono specchio dello stato dell'arte le voci compilative redatte da GIUSEPPE RAOLE, *Cocchi, Claudio*, «Dizionario biografico degli Italiani», 26, Istituto della enciclopedia italiana, Roma 1982, pp. 464-466, e, più recentemente, con aggiornamento bibliografico, da DANIELE CALCAGNO, *Cocchi, Claudio*, «Dizionario biografico dei liguri dalle origini al 1990», 3, Consulta ligure, Genova 1996, pp. 457-459.



La prima opera nota ce lo presenta come «*Claudio Cocchio Iannuense, Musico ac Sacelano Illustrissimi ac Excellentissimi Principis Cardinalis Dietrichstain*», sollevando un immediato, primo stupore. Ecco, infatti, uno dei tanti frati conventuali musicisti proiettato nell'Europa nord-

orientale, in Moravia, al servizio – col doppio incarico piuttosto usuale di musico e cappellano – di uno dei cardinali che più si distingue non solo per il mecenatismo musicale della sua corte, ma pure per l'assoluta italianità dei suoi gusti musicali, esportati e trapiantati a tanta latitudine settentrionale. Franz Dietrichstein (František z Ditrichsteina, 1570-1636), creato cardinale da papa Clemente VIII nel 1599, fu principe-vescovo di Olomouc (Olmütz) investito anche del governatorato moravo⁸: sappiamo che alla sua corte, divisa tra la sede tradizionale di Kroměříž e la residenza di famiglia a Mikulov, operarono diversi compositori italiani. Jiří Sehnal riferisce come il cardinale fosse rimasto impressionato in special modo dai musicisti italiani che nel 1623 fecero tappa a Mikulov lungo il loro viaggio verso la corte reale di Polonia, al punto di tentare di trattenere presso di sé il soprannista castrato, il basso e l'organista, offrendo loro paghe profumatissime, fino a 600 fiorini all'anno (dieci volte lo stipendio del suo trombettiere). Probabilmente il tentativo non ebbe fortuna se poco dopo incaricò un suo agente di fiducia in Roma di reperire «un concerto di cinque voci»⁹. Tuttavia, l'aspetto per noi maggiormente significativo sta nel fatto che negli anni seguenti, e per oltre un decennio, i suoi musicisti principali furono tutti francescani, a partire da quel Carlo Abbate che doveva già trovarsi nella regione da un certo tempo se nel 1626 consegnò alle stampe di Oslavany un compendio di contrappunto¹⁰. All'Abbate (impiegato probabilmente fino al 1629) fece seguito il bolognese Giovanni Battista Aloisi (negli anni 1631-36, e poi attivo a Vienna), presto affiancato da Vincenzo Scapitta, altro singolare frate musicista che lavorò prima a Innsbruck e a Praga, poi a Olomouc (1633-1636) e infine a Varsavia e a Vienna¹¹. Ecco allora che – se non

⁸ Franz Dietrichstein ottenne la sacra porpora 17 marzo 1599 sotto il titolo di San Silvestro in Capite, poi trasferito a quello di Santa Maria in Trastevere il 27 settembre 1623. Morì a Brno il 23 settembre 1636. Cf. KONRAD EUBEL, *Hierarchia catholica Medii et Recentioris aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series*, 4, Regensbergiana, Münster 1935, p. 264, e, soprattutto, TOMÁŠ PARMA, *František kardinál Dietrichstein a jeho vztahy k římské kurii: prostředky a metody politické komunikace ve službách moravské církve*, Matices Moravská, Brno 2011.

⁹ Rimane sempre utile il contributo di JIŘÍ SEHNAL, *La musica alla corte dei vescovi di Olomouc*, «Quadrivium», XI (1970), pp. 251-268, in particolare alle pp. 257-263.

¹⁰ Si tratta delle *Regulae contrapuncti excerptae ex operibus Zarlini et aliorum ad breviorum Tyronum instructionem accomodate*, Haugenhoffer, Oslavany 1626 (rist. 1629), cit. da SEHNAL, *La musica*, tra le pp. 259-260. Il lavoro era destinato all'insegnamento dei seminaristi dei seminari di Vienna e di Oslavany, ed è altamente sintomatico della temperie locale come un simile progetto di diffondere in area boema l'insegnamento del maestro veneziano fosse addirittura redatto in lingua italiana (a parte il frontespizio e la prefazione in latino).

¹¹ Vincenzo Scapitta, nativo di Valenza Po (dove fu battezzato nel luglio del 1584), morirà a Vienna il 1 agosto 1656: sin dal 1621 al 1633 fu a Innsbruck, cappellano e tenore alla corte dell'arciduca Leopoldo v del Tirolo (e della consorte Claudia de Medici), che lo inviò al cardinale Ernst von Harrach a Praga (1633), il quale, a sua volta, lo indirizzò presso il Dietrichstein fino alla scomparsa di quest'ultimo pre-

deve stupire la chiamata del francescano Claudio Cocchi – la scelta del frate genovese in mezzo a tanta concorrenza impone una diversa valutazione della sua figura. Va anche aggiunto come il confratello che con lui condivise almeno per un certo tempo l'esperienza morava, Carlo Abbate, fosse anch'egli genovese ma, da quel che ho potuto ricostruire finora, Cocchi lo avrebbe preceduto a Olomouc di almeno un paio d'anni (dal 1626-1628 o 1629)¹². E d'altra parte, anche il loro successore, fra Vincenzo Scapitta, nativo di Valenza Po, era professore della provincia francescana ligure: appare così la traccia innegabile di un legame diretto tra Genova e la Moravia; un legame che andrà investigato meglio, anche sul piano della storiografia francescana¹³. Allo stesso tempo, il fervore musicale dei frati genovesi dovrà essere largamente riveduto e rivalutato, specie per questi anni, anche alla luce delle figure – tuttora per lo più sconosciute – evocate tra le dediche interne della raccolta pubblicata nel 1615 da Francesco Antonio Costa da Voghera, organista e maestro in San Francesco di Castelletto¹⁴:

Messa a Quattro con Sei Salmi, et un Magnificat, a tre composti per interposizione ne i concerti, a i quali seguitano motetti a due, et tre voci. Novamente datti in luce da Francesco Antonio Costa da Voghera Maestro di Capella, & Organista, di S. Francesco di Genova col Basso al Organo. Libro Primo. In Genova, Appresso Giuseppe Pavoni, MDCXV.

lato. Dopo di che, Scapitta fu impiegato ancora come cappellano e tenore a Varsavia, alla corte del re Ladislao IV. Coll'invasione svedese della Polonia nel 1655, Scapitta si trasferì a Vienna, dove si spense nell'estate dell'anno seguente. Cf. SERGIO MARTINOTTI, *Notizie su Vincenzo Scapitta valenzano*, «Quadrivium», XI (1970), pp. 173-179.

¹² Carlo Abbate probabilmente aveva già insegnato musica al seminario di S. Osolwan sin da prima del 1629 e pure, dallo stesso anno, al seminario lauretano di Nikolsburg (ora Mikulov), sede della residenza di famiglia del cardinale Dietrichstein. Tornerà in Italia nel 1632 e concluderà la propria carriera in cattedrale a Genova dal 1640 al 1650. Cf. MARIA ROSA MORETTI, *Musica e costume a Genova tra Cinquecento e Seicento*, Cassa di risparmio di Genova e Imperia - Francesco Pirella editore, Genova 1990, pp. 105-106 e 214.

¹³ Claudio Cocchi e i fratelli Giovanni Maria e Giovanni Paolo Costa rientrano nel novero dei musicisti esaminati in quanto «scuola genovese» da DANIELE CALCAGNO, GIAN ENRICO CORTESE, GINO TANASINI, *La scuola musicale genovese tra XVI e XVII secolo: musica e musicisti d'ambiente culturale ligure* (Graphos/musica, 3), Graphos A.M.I.S., Genova 1992.

¹⁴ Il contesto musicale del convento genovese è tratteggiato da MORETTI, *Musica e costume*, pp. 117-118, 217, e – tra medaglioni biografici e documenti fino al XVIII secolo – da DANIELE CALCAGNO, *Francesco Antonio Costa e la vita musicale a Genova nel primo Seicento*, «Quadrivium», n.s., VI/1 (1995), pp. 41-89: 46-60. Sono ora edite le musiche delle due principali raccolte di FRANCESCO ANTONIO COSTA, *Messa a quattro voci con sei salmi e un magnificat a tre voci*, e *Pianto d'Ariana Madrigali e Scherzi* (Corpus musicum Franciscanum 11), introduzione e trascrizione di ALDO BERTONE e JOLANDA BAGGINI, Centro Studi Antoniani, Padova 2008, quest'ultima, *Opera Terza*, apparsa a Venezia nel 1626 presso Alessandro Vincenti; sono invece perduti i *Concerti a 1 e 2 voci*, pubblicati a Milano nel 1617.

I due esemplari pervenuti dell'opera – conservati presso la biblioteca del Seminario di Lucca (siglata I-Ls) e il Museo internazionale della musica di Bologna (I-Bc) – si presentano infatti con dediche diverse, mentre il contenuto musicale rimane immutato, sostanzialmente dominato da figure conventuali¹⁵:

[I-Ls:] *All'illustre, et generosissimo Signore il Signor Capitan' Gio: Antonio Boccalandro mio osservandiss.*

[I-Bc:] *Al Molto Rev. Padre Mio Sig. Osservandiss. Il Padre Maestro Maurizio Centini Min. Con.*

<i>Gaudent in caelis animæ sanctorum.</i>	Cantus & Bassus.	Al M. Rev. P. il P. <u>Maestro Stefano Angerio</u> Min. Con.
<i>Virgo prudentissima quo progredieris.</i>	Canto & Basso.	Al Illustre Signore, il Signor Gio: Battista <u>Boccalandro</u>
<i>Repleti sunt omnes spiritu.</i>	Can. & Basso	Al M. Rev. P. il P. <u>Maestro Domenico Rosselli</u> Min. Con. & Musico eccellentiss.
<i>Hæc est virgo sapiens.</i>	Cant. & Basso	Alla Illustre Signora la Signora Chiara <u>Boccalandra</u>
<i>Fontes & omnia quæ moventur</i>	doi soprani	Al Mol. Rev. P. il P. <u>Maestro Giuliano Alberti</u> Min. Con.
<i>O Doctor optime ecclesiæ.</i>	doi soprani	Al Illustre Signore, il Signor Hieronimo <u>Boccalandro</u>
<i>Corde, & animo Christo.</i>	doi soprani	Al M. Rev. P. il P. <u>Maestro Nicolò Pini</u> Min. Con.
<i>Os iusti meditabitur.</i>	doi Bassi	Al M. Rev. Signor Don Giacomo Canonico dignissimo di Noli
<i>Amavit eum dominus.</i>		Al mol. Rev. P. il Padre <u>Maestro Ottaviano Augusto</u> Min. Con.
<i>Dilectus meus.</i>	Cant. Alto, & Basso	Al Rev. Padre il Padre Fra Paulo Nove Min. Con.
<i>Una est columba mea.</i>	Cant. Tenore, & Basso	Al Rev. P. il P. Fra Bernardino Lavezzari Baccilliere di Sacra Theologia Min. Con.
<i>Crucis vox hunc alloquitur.</i>	doi soprani, & Basso	Al devoto Religioso Fra Augustino <u>Boccalandro</u> Min. Con.
<i>Quam dilecta tabernacula.</i>	doi soprani, & Basso	Al Rev. Padre, il Padre Girolamo Trabucco Min. Con.
<i>Lamentabatur Iacob de duobus.</i>	doi soprani, & Basso	Al Illustre Signore, il Signor Oratio Rovelli Alfieri valorosissimo

Tra «Maestri» e «Musici», il panorama della musica nella Provincia conventuale genovese si arricchisce in maniera davvero significativa. Ed è singolare osservare come le dediche rivolte a frati musicisti si collochino

¹⁵ Nelle dediche, solo l'intestazione e la sottoscrizione differiscono, mentre rimane identica, anche sul piano della composizione tipografica, la lettera, data compresa («di Genova li 10. di Settembre. M. DCXV»).

tutte nella prima metà della silloge, ossia nella 'parte nobile'. Quanto alle varianti nella dedicatoria, le numerose dediche interne ai Boccalandro, rimaste inalterate nel corpo della stampa, lascerebbero immaginare una primigenia offerta dell'opera a tale famiglia, che annoverava anche un frate conventuale, Fra Agostino. Forse, solo successivamente, mutate convenienze indussero l'autore – o lo stampatore? – a modificare l'intestazione della lettera dedicatoria a favore del confratello e collega musico, il *Padre Maestro Maurizio Centini Min. Con.* Tuttavia, l'ipotesi potrebbe anche essere ribaltata, offrendo così una prospettiva addirittura più affascinante dal punto di vista della cultura musicale nella famiglia francescana: la stampa apparirebbe allora come l'offerta di un frate musico – il Costa – al suo confratello superiore – e collega musico – Maurizio Centini: al contempo si spiegherebbero pure meglio le numerose dediche interne a musicisti conventuali; in un secondo tempo, forse complice la figura di Fra Agostino Boccalandro, e a motivo delle non poche altre dediche interne a membri della famiglia, la spesa della stampa potrebbe essere stata presa in carico dal *Capitan' Gio. Antonio Boccalandro*, il cui epiteto di «generosissimo» verrebbe ad assumere un preciso significato¹⁶.

Ma torniamo al Cocchi, la cui attività musicale non si dovette limitare alla corte vescovile. Da un lato, le ricerche di Jiří Sehnal hanno riconosciuto in lui il nome germanizzato di *Koch*, musicista attivo nello stesso periodo nel coro della parrocchia di Litovel, a nord di Olomouc¹⁷. Dall'altro, almeno quattro composizioni tratte dalla raccolta a stampa del 1626 si trovano copiate, in manoscritto, in uno dei corposi codici compilati dal benedettino Benedikt Lechler prima della metà del Seicento¹⁸, e

¹⁶ Daniele Calcagno e Maria Rosa Moretti citano un documento (Archivio di Stato di Genova, Sala Senarega, *Atti del Senato*, filza n. gen. 1778, datato 15 giugno 1618) dal quale risulta che Giovanni Antonio Boccalandro venne rapito, e che la condanna a morte per impiccagione di colui che favorì il rapimento prestando la propria imbarcazione venne mutata – per somma indulgenza – in decapitazione. Cf. MORETTI, *Musica e costume*, p. 217, n. 60, e CALCAGNO, *Francesco Antonio Costa*, pp. 43-44 (e cf. pure MARIATERESA DELLABORRA, *La Messa, i Salmi, il Magnificat e i Mottetti a due e tre voci* [di Francesco Antonio Costa]: *breve analisi*, «Quadrivium», n.s., VI/1 (1995), pp. 107-131; entrambi i saggi sono editi anche in *Francesco Antonio Costa da Voghera musicista a Genova nel primo Seicento* (Miscellanee, saggi, convegni, 49), a cura di MARIATERESA DELLABORRA, A.M.I.S., Bologna 1995). Riguardo alle dediche del *Libro Primo* di Costa, ne hanno ribadito la descrizione DANIELE CALCAGNO, *Costa Francesco Antonio*, «Dizionario biografico dei liguri», pp. 11-13 e MARIATERESA DELLABORRA, *La confraternita di San Giovanni Battista: epicentro musicale nella Voghera barocca*, in *Barocco padano 3*, atti del convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, (Como, 16-18 luglio 2001) a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, A.M.I.S., Como 2004, pp. 267-287: 270-271 (con utili riproduzioni).

¹⁷ Cf. SEHNAL, *La musica*, pp. 261-262.

¹⁸ Riguardo ai tempi della circolazione delle stampe di Cocchi (e non solo), cf. la testimonianza documentale discussa alla nota 30.

conservati nel sostanzioso fondo dell'abbazia austriaca di Kremsmünster (A-KR)¹⁹. È utile rammentare comunque come Lechler viaggiasse a lungo per l'Italia, facendo man bassa di musica proprio negli anni 1632-1633²⁰. Ancora a proposito di copie a penna, anche nello stesso fondo vescovile di Kroměříž sopravvive un'importante testimonianza del passaggio di Claudio Cocchi, ma è singolare constatare ora, dopo le dovute collazioni, come si tratti di un apografo esemplato dalla successiva raccolta a stampa del Genovese, pubblicata nel 1627 quando già aveva assunto un nuovo incarico²¹:

Messe a Cinque Voci Concertate col Basso per l'Organo di Claudio Cocchi da Genova Maestro di Cappella della Nobilissima Cattedrale di Trieste. Novamente composte, & date in luce. Consecrate alla Gran Madre di Dio Maria sempre Vergine. In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXVII.

Giuseppe Radole, nella voce compilata per il *Dizionario biografico degli Italiani*²², commenta quasi con ironia come il «soggiorno» moravo del compositore, «a causa della dilagante guerra dei Trent'anni, non [dovesse] esser stato troppo piacevole, se l'anno seguente [...] si rifugiò a Trieste (come ricaviamo dalla prefazione al libro di *Messe*)». Le parole consegnate alla lettera dedicatoria dall'autore nella nostra successiva fonte biografica lasciano facilmente immaginare come il povero frate avesse conosciuto anche momenti drammatici durante le diverse fasi di una guerra che, di fatto, produsse vasti danni in Moravia – specialmente a Kroměříž – proprio in quegli anni. Cocchi scriveva:

¹⁹ Già ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 voll., Breitkopf und Härtel, Leipzig 1900-1904, vol. I, p. 476, precisava: «Einige Tonsätze im Ms. Cod. Lechler in B. Kremsmünster». Si tratta delle composizioni seguenti sparse nel manoscritto miscelaneo compilato entro il 1649, tuttora in A-KR sotto la segnatura L 12: *Domine ad adiuvandum* (SSATB, org), a p. 59; *Laetanie* (SSATB, org), alle pp. 64-66; *Regina caeli* (SATTB, org), pp. 80-81; *Salve regina* (SATTB, org), p. 137. Un ulteriore salmo tratto dalla medesima stampa si conserva in manoscritto a Dresda (D-DI), Mus.1-E-28: *Laetatus sum* (delle cinque parti vocali sopravvivono solo le parti del secondo Canto, dell'Alto e del Basso), alle pp. 41-43, 96-98, 145-146.

²⁰ Cf. ALTMANN KELLNER, *P. Benedikt Lechler. Ein Musiker den Musik aus den Zeit des Dreißigjährigen Krieges*, Kremsmünster, 1933, pp. 15-29, e Id., *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Bärenreiter, Kassel 1956, pp. 193 e 223. Rimane sempre utile GEORG HUEMER, *Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster*, Haas, Wels 1877, pp. 17-30.

²¹ Il manoscritto in CZ-KRa, segnato A.175, porta il titolo *Missa 2di toni a 5. Auth. Claudio Cochi* – datato 1644, copista «A.F.P.», comprendente solo le parti di Canto, Alto e Organo – e sarebbe proveniente da Chram. Cf. *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno Episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsiri Reservata* (Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae; Artis Musicae Antiquioris Catalogorum Series, V), Supraphon, Praha 1997-1998, vol. I, pp. 232-233.

²² Cf. RAOLE, *Cocchi, Claudio*, p. 465.



Alla Ser.ma et Gloriosiss.ma Imperatrice del Cielo e della Terra.
 I Compositori di questi tempi (Vergine Sacratissima) sogliono appoggiare, e
 dedicare l'opere loro à Precncipi, Duchi, Re, e ben spesso ancora ad'Imperi-
 tori, acciò in ogni loro bisogno, & occorrenza sieno dall'istessi e protetti, e

favoriti. Io però, che à guisa di Nave posta nel tempestoso Mare di questo Mondo, doppo haver scorso mille, e mille pericoli, e di venti, e di procelle, e di scogli, ricovratomi, & condottomi in questa Illustrissima Città di Trieste, com' in porto sicuro, ho risoluto di consecrare questa mia operetta qual si sia, à differenza de sudetti, alla Maestà Vostra, humilissimamente supplicandola gradire l'affetto dell'animo mio, & à pregare il vostro Serenissimo Figlio mi dia tanto di tempo, ch'io possi arrivare non meno al sicuro Porto del Paradiso, ch' in ogni mia necessità essere da voi, e da lui protetto, & aiutato, & particolarmente nell'ora della morte mia, che questo è tutto il mio desiderio, & quanto bramo, e desio dalla Pietà, e benignità Vostra.

Di Venetia li 7 d'Aprile. 1627.

Di V. M. P. Humilissimo, et obligatissimo Servo sempre F. CLAUDIO COCCHI DA GENOVA Minore Conventuale.

Parole forti, dal significato molto esplicito e angoscioso, a tal punto che non sembra peregrina l'idea che la dedica di quest'opera alla Vergine Maria possa essere interpretata come lo scioglimento di un voto formulato in qualche grave situazione di pericolo²³. Del resto, se come ha precisato lo stesso Radole, il periodo triestino ebbe inizio con i primi mesi del 1627 (e fino al 10 marzo del 1630)²⁴, la raccolta doveva già essere bell'e pronta prima del ritorno sul suolo italico perché la dedicatoria venne sottoscritta – come d'uso – a stampa compiuta in tipografia, il 7 aprile. Cocchi fu quindi per tre anni maestro di cappella nella cattedrale di San Giusto, dimorando nel convento annesso alla chiesa di San Francesco (ora Sant'Antonio Vecchio). E ancora da Trieste ricaviamo una testimonianza capace di rivelare almeno uno scorcio della cultura e delle conoscenze musicali del nostro frate: presso la Biblioteca Civica si conserva infatti un esemplare della *Musica Vaga, et Arteficiosa contenente Mottetti con Oblighi, e Canoni diversi* [...] di Romano Micheli, del 1615, contraddistinto dalla nota di possesso (probabilmente autografa): *Canoni di Romano Micheli del R. Claudio Cocchi M.ro di Capella del Domo di Trieste*²⁵.

²³ Così nell'interpretazione offerta da RADOLE, *ivi*. Mi pare più debole l'argomento suggerito da CALCAGNO, *Cocchi, Claudio*, p. 458, che ascrive la dedica al «solco tradizionale che vede i genovesi particolarmente usi al culto mariano».

²⁴ L'ultimo pagamento a saldo di L. 105 è riferito da GIUSEPPE RADOLE, *Musicisti a Trieste sul finire del Cinquecento e nei primi del Seicento*, «Archeografo triestino», s. 4, XXII (1959), pp. 134-161: 158, che riporta anche la lettera del postulante alla successione, l'organista Nicolò Vittori, il quale si rivolge al Comune nel giugno 1627 iniziando «Essendo stato licenziato il Pre' Fra Claudio Cocchi, già maestro di Cappella di questa Chiesa Cattedrale [...]». Si badi che, nel linguaggio del tempo, la formula «essendo stato licenziato» si presta a più di un'interpretazione. Una data leggermente diversa è riferita nei documenti spogliati dal P. Luisetto (v. la nota 7), che lo riferisce maestro di cappella a Trieste al 26 marzo 1630 (dagli atti di San Francesco di Rovigo, reg. 53, c. 83v).

²⁵ Cf. *Musica Vaga, et Arteficiosa Continente Mottetti con Oblighi, e Canoni diversi, tanto per quelli che si dilettono sentire varie curiosità, quanto per quelli che vorranno professare d'intendere diversi studij della Musica. Di D. Romano Micheli Romano*

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. Nuovamente dati in luce, Con il Basso per l'Organo. Libro Secondo. Opera Decima. In Milano, Appresso Giorgio Rolla. 1632. Con licenza de' Superiori.

Cinque anni più tardi apparve l'ultima opera a stampa giunta fino ai giorni nostri. E si tratterebbe pure della raccolta più intrigante, quella che solleva la maggiore curiosità dal punto di vista dello stile musicale, visto che presenta composizioni a poche voci e con il concorso della coppia di violini. È anche l'unico sostanziale testimone del magistero di Cocchi presso la grande chiesa oggi scomparsa di San Francesco Grande a Milano, nonché l'opera che parecchi anni fa mi fece scoprire il personaggio, genovese attivo a Milano. Una raccolta, infine, pubblicata presso Giorgio Rolla, quell'interessantissimo stampatore sul quale mi concentro ormai da un certo tempo, il cui caso specifico meriterebbe prima o poi un contributo consono. E, tuttavia, della stampa ci sono pervenuti purtroppo soltanto due libri-parti su cinque.

Sul piano biografico, l'edizione contiene numerose informazioni motivo di perplessità per chi tenta di ricostruire la vicenda biografica e artistica del nostro frate. In primo luogo, il frontespizio presenta l'*Opera Decima*, pubblicata nel 1632, quando l'autore già era a Milano (la dedicatoria è datata 1° di aprile), come un *Libro Secondo di Salmi Concertati a Quattro*. È verosimile immaginare che il «Primo Libro» di salmi vesperini sia da riconoscere nei *Concerti Armonici* editi nel 1626 e corredati dalle antifone mariane, mentre l'ulteriore complemento del titolo – «con l'Ave Maris stella» – sembra introdurre l'idea che questo secondo libro si distingua in special modo per la presenza dell'inno mariano. E ciò è del tutto plausibile, visto che il brano è sì *À 4.*, ma per *Doi Canti*, e

nuovamente composta, e data in luce, Giacomo Vincenti, Venezia 1615. Tra le poche stampe musicali antiche nella stessa biblioteca (cf. RADOLE, *Musicisti a Trieste*, p. 158 e *Id.*, *Antiche stampe della cappella di S. Giusto*, «Pagine istriane», s. 3, V (1954), pp. 35-37: 35) si trova anche un esemplare dell'*Organo de Cantori* (Bartolomeo Magni, Venezia 1618) di Giovanni Battista Rossi: sebbene il volume non contenga note di possesso è suggestivo pensare che anch'esso sia rimasto a Trieste dopo esser stato tra le mani del nostro Cocchi, che forse ne aveva addirittura conosciuto l'autore, anch'egli genovese, membro della religione somasca. Un'ipotesi analoga si potrebbe forse formulare persino per Romano Micheli, romano, ma passato per Milano nel 1613 al seguito del cardinal Federico e, soprattutto, a Venezia nel 1614 (maestro di canto in San Marco), a Sacile, a Concordia Sagittaria e ad Aquileia poco dopo la stampa della *Musica Vaga* (maestro di cappella e poi mansionario dal 1615 al 1621): tutti luoghi situati lungo i possibili tragitti seguiti dal nostro Genovese in viaggio verso Est. Che poi Micheli avesse contatti importanti con i Minori è dimostrato dai due canoni (pubblicati nel medesimo trattato) su soggetto fornito da frate Francesco Usper (Sponga). Certo, si tratta di un insieme di dati sparsi, e forse soltanto di coincidenze, ma l'intensa circolazione di tanti musicisti induce (deve indurci) a immaginare ipotesi di lavoro da tenere a mente nella costruzione dei nostri percorsi di ricerca, a caccia di conferme o di smentite.



doi Violini, e con un fior di partecipazione strumentale come si evince facilmente dalla parte del *Violino Primo* superstite (nella parte dell'*Alto*)²⁶.

²⁶ In realtà non si tratta dell'unico brano concertato fra voci e strumenti: altri due salmi sono a due voci e due violini, *Confitebor* e *Beatus vir*, come si può osservare nella parte del *Tenore*.

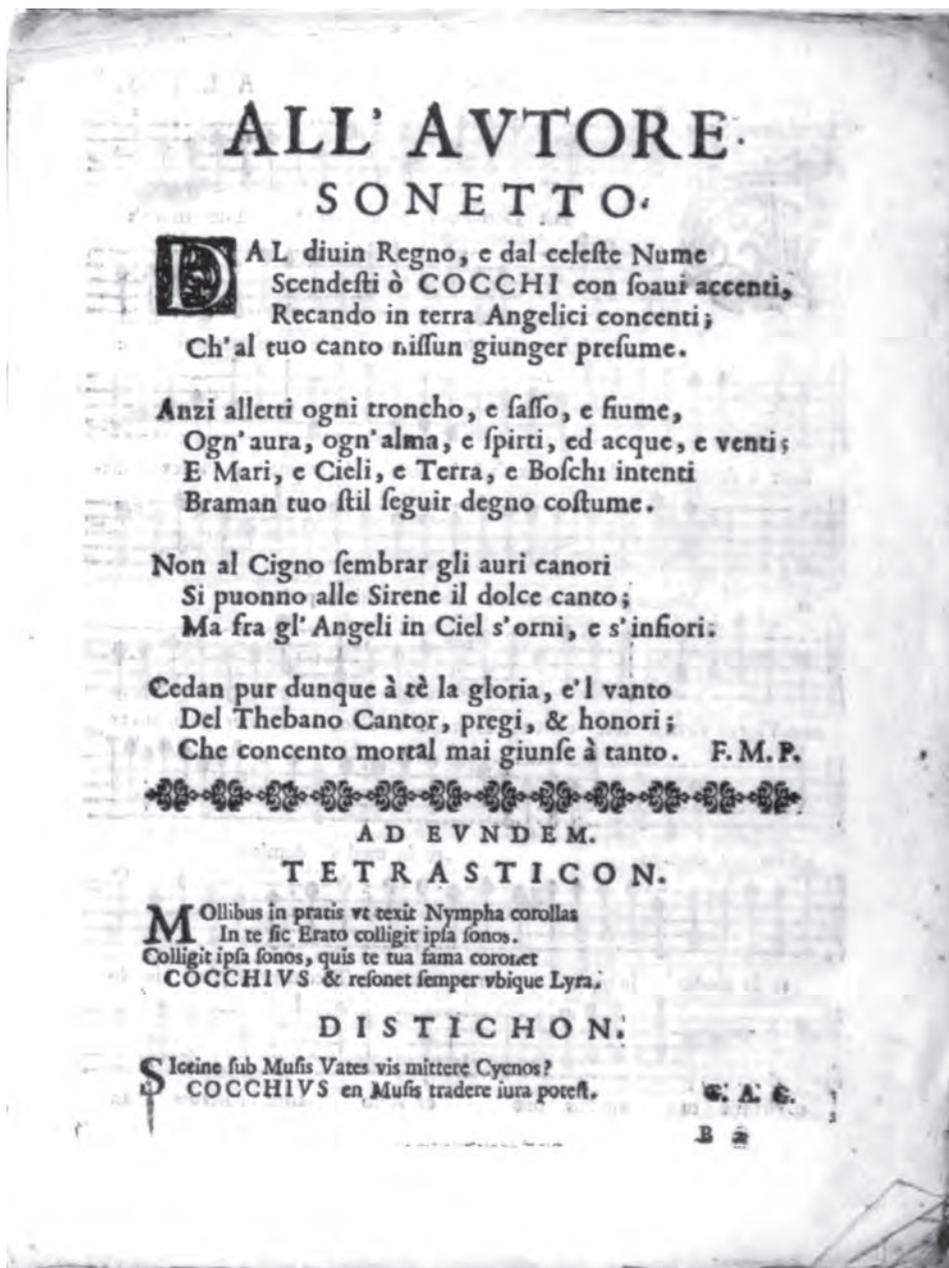
Tuttavia, l'interrogativo principale ruota sempre intorno alla medesima questione sollevata dal numero d'opera: quanta musica avrebbe pubblicato il Nostro fra il 1627 quando arrivò a Trieste, il 1630 quando la lasciò, e il 1632 quando quando ricomparve a Milano? Dobbiamo veramente postulare la scomparsa di ben sette raccolte apparse – con cadenza strettissima – nell'arco di un lustro? Verrebbe persino da sospettare il millantato credito, se non fosse che, fra i tanti numeri d'opera di Cocchi rimasti per noi ignoti, potevano probabilmente annoverarsi pure raccolte forse pronte per la stampa, ma fors'anche rimaste manoscritte.

Certo è, invece, che questa raccolta milanese si presenta con caratteristiche tali da imporsi come la manifestazione di un autentico trionfo artistico per fra Claudio Cocchi. Cruciale dovette essere la conquista di un magistero musicale tanto prestigioso come quello in San Francesco Grande, una delle chiese (e dei conventi) più colossali dell'Ordine (quasi 120 metri di lunghezza della sola navata, una comunità che riuniva mediamente oltre cinquanta frati...). Per di più, constatiamo – in bella evidenza al centro del frontespizio – come il musicista già si fosse inserito benissimo nella società culturale della Trieste lasciata da poco, tanto da vantare l'appartenenza alla Accademia degli Arrischiati, un consesso eminentemente letterario, ma nel cui ambito egli si dovette porre come specifica figura musicale, adottando il nome accademico de *L'Allegro*.

Un'altrettanto perfetta integrazione nel nuovo contesto del convento milanese, così come tra le cerchie dei verseggiatori cittadini, traspare vistosamente dalle due paginette poste a seguito del frontespizio, che contengono la lettera dedicatoria e ben tre componimenti poetici encomiastici firmati con acronimi misteriosi. Consideriamo innanzitutto il dedicatario. Ben poco ho potuto trovare finora sul Conventuale Marc'Aurelio Buonamico; e comunque il suo titolo di «Padre Baccilier» rinvia direttamente allo studentato e all'intensa attività di predicazione: entrambi elementi che contraddistinguevano specificamente questa sorta di «Ca' Granda» dei Minori a Milano. Concentriamoci sulle prime frasi di questa dedicatoria forse composta davvero dallo stesso Cocchi, vivace frequentatore attivo di circoli letterari e accademie:

In somma, M. R. P., è necessario che la linea termini al centro, la Calamita si volga al Polo, il fuoco ritorni alla sua sfera, la parte si unisca al tutto, ogni fiume vada al suo fonte, e la Colomba dell'Arca dopo aver molto girato, non trovando dove riposarsi ritorni al caro nido. Chi ha girato più di me nel servizio de' Principi, in carica di Maestro di Capella, [...]

Le numerose immagini liriche evocate affermano con efficacia – e con una robusta dose di autocompiacimento – come Cocchi ritenesse in piena sincerità (e forse non altrettanta modestia) che *qui* dovesse arrivare, che finalmente meritasse l'occasione di esibire tutte le sue qualità in un contesto opportunamente prospero, consono alle sue facoltà, capace di compensare, di risarcire il tanto peregrinare in giro per l'Europa. Un atteggiamento forse un po' sfrontato per un figlio di Francesco, ma privo di falsi pudori e, alla fine, profondamente umano. Del resto, i superla-



tivi e i paragoni altisonanti abbondano nei componimenti *All'Autore*: un *Sonetto*, un *Tetrastichon* e un *Distichon* che gli anonimi «F.M.P.» e «G.A.G.» (dai quali traggio la citazione iperbolica nel titolo del contributo) gli dedicano, incensando larghissimamente l'esordio di questa «nuova *inventione musicale*» (così la definisce Cocchi). Certo che un simile apparato

tratteggia un personaggio capace di conquistarsi i propri meriti – per quanto dipinti con i colori sgargianti del tempo – e che difficilmente avrebbe avuto bisogno di millantare crediti. In realtà, persino l'intero manufatto tipografico sancisce quel trionfo cui accennavo prima – l'indiscutibile traguardo della decima opera di musica – per mezzo di una imposizione ariosa della pagina, e più ancora nel generoso impiego di ornamenti xilografici, dalle ampie iniziali (anche sul tipo della lettera gotica a penna)²⁷, fino alle cornici dei titoli: ne risulta un prodotto persino sopra alla media delle belle stampe di Rolla²⁸.

Ma torniamo ancora al proseguimento della lettera dedicatoria:

Chi ha girato più di me nel servitio de' Principi, in carica di Maestro di Cappella, cioè dell'Eminentissimo, & Reverendissimo Signor Cardinale Dietrixstain in Germania, della Cattedrale di Trieste e di San Severino nella Marca, di Avignone in Francia, di Assisi nel Sacro Convento, ove lampeggia la ricca povertà, e la nobile humiltà di Francesco Santo, & al presente di Milano. [...] Io dunque, [...] dedico questa GHIRLANDA SACRA NUOVA inventione musicale. [...]

Ecco dunque gli altri motivi di imbarazzo suscitati da queste affermazioni²⁹. Passi per il germanico Dietrichstein, passi per il maestro in cattedrale a Trieste, «et al presente» in Milano: e tutte le altre peregrinazioni? Quando si collocherebbero tutti questi incarichi – per quanto brevi possano essere stati – tra la Moravia e le date poc'anzi evocate? Il tarlo del dubbio ha lavorato anche sugli estensori delle voci enciclopediche dedicate a Cocchi, che però non hanno sciolto il nodo trattenendosi in una malcelata perplessità. Personalmente, preferisco immaginare che la cronologia degli spostamenti non debba necessariamente coincidere con l'ordine dell'esposizione nella dedicatoria: diventerebbe così più semplice pensare a una capatina ad Avignone partendo da Genova, così come a un itinerario nell'Italia centrale che abbia allineato San Severino Marche (chissà perché?) e la casa madre assisiate dell'Ordine. In realtà, nelle pieghe della bibliografia storica sui musicisti francescani, la notizia di Cocchi maestro ad Assisi ha rimbalzato in più di un'occasione, e così l'ha raccolta pure il *New Grove*: i richiami mancano di precisione, ma l'anno sarebbe lo stesso 1632, evidentemente prima di assumere la carica

²⁷ Alcune delle quali occupano lo spazio di ben tre righe della notazione musicale.

²⁸ ROBERT KENDRICK, *Sounds of Milan (1585-1650)* (Oxford Monographs on Music), Clarendon, Oxford 2002, p. 66, osserva utilmente come questa raccolta rappresenti «the only post-plague edition by any non-cathedral musician until 1640». Ovviamente la riflessione vale al netto delle stampe perdute – e ormai sappiamo meglio quanto il fenomeno abbia inciso pesantemente. Resta comunque l'idea di una produzione di rilievo nel panorama dell'editoria musicale milanese.

²⁹ A proposito di «Chi ha girato più di me», il caso rappresentato dalla carriera 'ad ampio raggio' ostentata da Cocchi è ricordato come esemplare da PETER ALLSOP, *Cavalier Giovanni Battista Buonamente Franciscan Violinist*, Ashgate, Aldershot 2005, p. 80, come pietra di paragone rispetto alle vicende del celebre violinista mantovano.

in San Francesco Grande, e quindi di certo prima dell'inizio di aprile, quando sottoscrive già da Milano la dedicatoria³⁰.

Un ultimo commento va riservato alle dediche interne presenti pure nella *Ghirlanda Sacra*. Abbiamo già evocato l'*Ave maris stella* con violini, dedicato *All'Illustre, & M. R. sig. D. Gio. Michel Scarpa, Organista di S. Francesco di Milano, & nell'Insigne Collegiata di S. Tomaso*: il dato è importante non solo per il personaggio – a me finora ignoto – ma anche perché dimostra come la comunità francescana di un convento delle proporzioni di San Francesco Grande, non fosse sempre in grado di esprimere un organista: ci si affida allora a un sacerdote secolare, che forse viveva della sua attività alle tastiere se operava al tempo stesso presso una chiesa rilevante sul piano musicale come San Tomaso, detta in *Terramara*, nell'odierna via Broletto, ormai nota per esser stata la sede della prebenda milanese di Nicola Vicentino³¹.

Tuttavia, la dedica che merita speciale attenzione nell'ambito del discorso circa l'integrazione milanese di Cocchi viene indirizzata *Al M. R. Padre, il P. Baccilier Egidio Spranga, Vicario, Presidente e Rettor del Seminario di S. Francesco di Milano, Min. Conventuale* (nel *Lauda Ierusalem*). Essa documenta ulteriormente lo stretto legame che vedeva associate le voci e le forze messe a disposizione dallo *studium* francescano, e le esecuzioni organizzate e dirette dal maestro di cappella in San Francesco Grande.

³⁰ Circa la cronologia degli spostamenti più ignoti di Cocchi, condivido la prudenza espressa da GIUSEPPE VECCHI, *Cocchi, Claudio*, «Grove Music Online», Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06013>> (19.9.2017). Su Cocchi e le sue opere a stampa, cf. DOMENICO STELLA, *Serie dei maestri di cappella minori conventuali di San Francesco compilata dal Padre Stanislaw Mattei* [Bologna, 1800], «Miscellanea francescana», XXII/1-2 (1921), p. 45; e DOMENICO SPARACIO, *Musicisti Minori Conventuali*, «Miscellanea francescana», XXV/2-3 (1925), p. 35. Cf. pure ARNALDO FORTINI, *La tradizione musicale della Basilica di Assisi*, «Perusia: rassegna del Comune di Perugia», IX (1937), pp. 14-23.

Da ultimo, ancora a proposito di cronologia – e dei tempi della circolazione delle stampe seicentesche – serve ricordare come si debba attendere il 3 settembre 1674 per veder consegnati all'archivio musicale dell'Arca i «Salmi del Cocchio, a 4 voci, libri 6» (riferito da Luisetto, cit. alla n. 7): sempre che non vi siano errori di trascrizione del documento, salta all'occhio l'incongruenza fra il numero delle voci (le quattro della *Ghirlanda*) e dei libri parte (i sei necessari per i salmi a cinque degli *Armonici Conventus* del 1626): essendo la registrazione d'archivio in questione più di natura inventariale che catalografica, propenderei, insieme a Luisetto, per l'identificazione con quest'ultima opera: in tal caso, l'edizione sarebbe rimasta in circolazione per qualcosa come quarantotto anni! Se invece si trattasse della *Ghirlanda*, sarebbero 'solo' quarantadue. Rimane, tuttavia, anche la possibilità che si tratti di una delle opere sconosciute.

³¹ Cf. DAVIDE DAOLMI, *Don Nicola Vicentino Arcimusico in Milano. Il beneficio ecclesiastico quale risorsa economica prima e dopo il Concilio di Trento. Un caso emblematico* (Quaderni dell'Archivio per la storia della musica in Lombardia, 1), LIM-Libreria Musicale Italiana, Lucca 1999.

Infine, un terzo brano – *Lauda anima mea Dominum* – viene offerto a un confratello nativo di Gallarate: *Al Reverendo Padre, il P.F. Gio. Grisostomo Piantanida da Gallarà Min. Con.*, ma, allo stato attuale delle conoscenze, nulla è possibile congetturare intorno a questa figura³².

Dopo la stampa del 1632, di Claudio Cocchi si perdono le tracce, ed è verosimile che egli sia passato a miglior vita, forse provato dalle peripezie a contatto con la guerra dei Trent'anni, forse scampato alle battaglie, ma non all'epidemia di peste, a Milano non ancora del tutto debellata³³. Curiosamente, e a dispetto delle copie manoscritte ricavate dalle raccolte del 1626 e del 1627, le opere di Cocchi non vengono recepite in alcuna delle antologie germaniche tanto determinanti nella recezione della musica italiana dell'Europa settentrionale, e così la sua memoria si estingue.

Queste note biografiche andrebbero integrate con qualche utile discorso intorno alla musica del nostro compositore, e alle sue caratteristiche. Tuttavia, in questo caso posso permettermi il lusso della *suspense*, e rinviare la scoperta dei molti tratti singolari della sua scrittura alle partiture che appariranno nella prossima edizione integrale, già prevista nella preziosa collana del *Corpus Musicum Franciscanum*.

SUMMARY

The Conventual friar Claudio Cocchi (fl. 1620-1635 ca.) was a much-travelled composer native of Genova. His fervent artistic and professional activity is today illustrated by just three surviving prints. In one of his dedicatory letters he recalls his travels through Italy, Germany and France. He held six or more different appointments, following a pattern typical of composers affiliated to the religious orders, in particular Franciscans. This essay discusses the context of Cocchi's biography and surviving works (now awaiting publication), and outlines the stylistic and liturgical issues raised by the production of this forgotten composer.

Keywords: Sacred Vocal Music - Concertato Motets - Concertato Masses - Franciscans, Friars Minor - Milan, San Francesco Grande, church and convent - Genoa, San Francesco di Castelletto, church and convent

³² Conosco solo un «Antonio Piantanida musico celeberrimo nella reggia, e ducal corte di Milano, e nella chiesa di Nostra Signora presso San Celso» dedicatario del *Lauda Ierusalem* di Carlo Donato Cossoni stampato nella sua opera VI (Monti, Bologna 1668), in anni comunque troppo lontani da Cocchi.

³³ Le uniche notizie seriori riguardano la circolazione delle stampe già note: nel 1635, *l'Indice dell'Opere di Musica che si trovano nella Stampa della Pigna di Alessandro Vincenti* (a c. 340v) riferisce la disponibilità dei «Vesperì à 5» (1626) e delle «Messe a 5 voci» (1627) di Cocchi (cf. 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, VIII, nn. 58-59, p. 160). E poi, nel 1674, l'acquisizione nell'archivio dell'Arca della stampa dei «Salmi del Cocchio, a 4 voci, libri 6»: v. la nota 30.

CHRISTINE GETZ

**COSTANTI NELLA RACCOLTA DI MUSICA
«FRANCESCANA» STAMPATA DA FILIPPO LOMAZZO**

Dal 1602 al 1630 lo stampatore milanese Filippo Lomazzo pubblicò, sia congiuntamente con l'erede di Simone Tini, sia in proprio, circa novanta libri di musica. Nondimeno gli storici ancora riportano poco sulle modalità operative della sua casa editrice. Un'interpretazione approfondita di quanto riportato nelle stampe e nei documenti citati da Marina Toffetti, come pure di nuove testimonianze dell'Archivio di Stato a Milano, indica che la carriera di Lomazzo come stampatore a Milano fu profondamente influenzata da almeno cinque eventi economici e bibliografici: il contratto per rilevare la quota di Francesco Besozzo, socio di Simone Tini nel 1602; la soluzione dei suoi debiti con Besozzo nel 1606-1607; la rinuncia alla professione di editore, verso gli anni 1612-1613, da parte sia dei Tini soci del Lomazzo, sia della famiglia Tradate concorrente del Lomazzo medesimo in Milano; lo stabilirsi successivo della casa tipografica di Giorgio Rolla nella Fabbrica del Duomo fra il 1615 e il 1617; e finalmente la pubblicazione del *Supplimento della nobiltà di Milano* di Giovanni Battista Bidelli nel 1619. Utilizzando testimonianze a stampa ed archivistiche ancora esistenti, questa relazione intende chiarire come tali cinque avvenimenti nella carriera editoriale del Lomazzo influirono sulla sua raccolta e sulla sua attività tipografica con particolari riferimenti alle stampe dei frati minori Conventuali Antonio Mortaro, Giovanni Ghizzolo, e Francesco Bellazzi.

Sulla scorta delle testimonianze a stampa, si è pensato a lungo che Lomazzo fosse entrato in società col tipografo Tini nel 1602. Una serie di documenti archivistici rivenuti di recente nell'Archivio di Stato di Milano ha confermato questa supposizione. Tali documenti includono il contratto originale datato 1 agosto 1602, come pure una scrittura notarile che interessa la situazione finanziaria dell'editore a partire dal 22 agosto 1603. Il primo documento indica che Lomazzo acquistò la quota di Giovanni Francesco Besozzo, la quale era valutata lire 9353 soldi 11 e denari 6, tramite un primo pagamento di lire 800. Egli dové soddisfare il debito rimanente pagando lire 150 nei mesi di agosto e settembre 1602 ed, in seguito, lire 150 al mese per i quattro anni successivi. Inoltre Lomazzo assunse l'impegno di corrispondere sempre a Giovanni Francesco Besozzo lire 75 al mese finché fosse estinto il proprio debito. Per di più,

egli acconsentì di mantenere Matteo Besozzo, figlio di Giovanni Francesco, nell'impresa editoriale con un stipendio idoneo per almeno quattro anni. D'altro canto, Giovanni Francesco Besozzo metteva a disposizione le proprie giacenze editoriali. Soci di Lomazzo nella nuova iniziativa tipografica erano Giovanni Antonio Tini e la sua tutrice e protettrice Madonna Giovanna Bonibelli Tini¹. Secondo gli statuti dell'Università dei librai e stampatori, ratificati nel 1588-1589, Lomazzo sarebbe stato obbligato a svolgere apprendistato presso uno stampatore immatricolato per almeno otto anni prima di incominciare un'attività in proprio². Almeno una delle indicazioni riportate nelle stampe suggerisce che egli abbia svolto tale apprendistato presso il medesimo Besozzo. Giovanni Gastoldi nella dedica apposta al *Primo libro della musica a due voci*, pubblicato dall'erede di Simone Tini e Giovanni Francesco Besozzo nel 1598, attribuisce a Lomazzo la raccolta dei diciotto pezzi musicali dei compositori milanesi che, nell'antologia, accompagnano i venti dello stesso Gastoldi³.

Ma vi è un secondo documento che si occupa del calcolo dei debiti e dei crediti condivisi dai Tini e da Besozzo, come pure dei debiti aggiuntivi di Besozzo nei confronti dei Tini, nonché del valore degli oggetti non elencati nell'inventario. Esso fa notare che il valore della quota societaria, quantificato nel 1602 in lire 26,001, il 22 agosto dell'anno successivo raggiunse lire 27,555 e soldi 12, in ragione di alcuni crediti addizionali di lire 1,554 e soldi 12. Nondimeno il documento indica anche che Tini e Besozzo erano pure debitori di lire 8,848 e soldi 9. Tale debito abbassava del 34 per cento la somma di lire 27,555 e soldi 12, sopra riportata. Da ultimo, il documento in questione stabiliva come Besozzo dovesse ai Tini lire 934 e soldi 7, che costituivano la quota di sua spettanza nella ripartizione delle spese comuni. Tuttavia la scrittura notarile precisa anche che Besozzo aveva i diritti su crediti valutati lire 1000 e soldi 5, non inclusi nell'inventario. Gli elenchi dei debiti e dei crediti riportati nella scrittura sono significativi in quanto rivelano alcuni dati interessanti sui

¹ Milano, Archivio di Stato (d'ora in poi ASMi), Atti dei Notai, Rubrica Notarile 3865 (Bernardo Portabò q. Giovanni Antonio 1584-1630). Giovanna Bonibelli Tini era probabilmente parente dello stampatore Giovanni Bonibello da Fermo. Vedi ROSALIA BIGLIARDI, *Bonibello, Giovanni*, «Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento», a cura di MARCO MENATO, ENNIO SANDAL, GIUSEPPINA ZAPPELLA, I, Editrice Bibliografica, Milano 1997, pp. 177-178. Sulla storia della famiglia Tini a Milano nel Cinquecento, vedi MARINA TOFFETTI, *The Tini Family: Sixteenth-Century Music Printers in Milan*, «Fontis Artis Musicae», 46/3-4 (1999), pp. 244-267 e KEVIN M. STEVENS, *Printing and Politics: Carlo Borromeo and the Seminary Press of Milan in Stampa, libri, e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, a cura di NICOLA RAPONI, ANGELO TURCHINI, Vita e Pensiero, Milano 1992, pp. 97-133.

² ANNA GIULIA CAVAGNA, *Statuti dei librai e stampatori in Lombardia: 1589-1734*, in *Libri, tipografi, biblioteche: ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, a cura di ARNALDO GANDA, ELISA GRIGNIANI, ALBERTO PETRUCCIANI, 2 voll., Olschki, Firenze 1997, I, p. 228.

³ GIOVANNI GASTOLDI [...] E d'altri Eccellentiss. Musici di Milano, *Il primo libro della musica a due voci*, Appresso l'herede di Simon Tini, & Gio. Francesco Besozzo, Milano 1598, dedica.

rapporti commerciali di Besozzo. Benché l'argomento si ponga al di fuori dall'ambito prescelto dalla presente indagine (sarà da me affrontato in altra sede), val la pena rilevare, quantomeno il fatto che la società avesse dei debiti nei confronti di alcune librerie e cartolerie milanesi, come pure verso gli stampatori veneziani Giunti, Ricciardo Amadino, e Gardano. In compenso, tra i suoi creditori figuravano l'editore milanese Tradate ed i compositori Orazio Nantermi e Simone Molinaro⁴.

Non è sorprendente che tre volumi di musica sacra composti dal frate minore Conventuale Antonio Mortaro, organista a San Francesco Grande almeno fino al 1600 e successivamente a Santa Maria Assunta in Novara, fossero fra le ultime stampe dell'erede di Simone Tini e Giovanni Francesco Besozzo (vedi Tabella 1). Come nota Robert Kendrick, i compositori a San Francesco Grande coltivavano una tradizione formidabile nella produzione di musica sacra policorale degli ultimi due decenni del Cinquecento⁵. Per di più, la chiesa francescana era una delle sole tre istituzioni ecclesiastiche segnalate per la qualità della musica nell'*Historia dell'antichità di Milano* pubblicata da Paolo Morigia nel 1592. Morigia non si limita a descrivere il coro e a menzionare gli organi, ma allude anche all'attrazione esercitata sui milanesi dalle funzioni liturgiche proposte in San Francesco Grande:

Questa gran Chiesa è stata abbellita, & rimodernata cominciando l'anno 1570. riportando il choro che stava nel mezo della Chiesa, dove hora è posto, riportando parimente l'Altare maggiore, & la capella dell'immacolata Concettione, l'Organo, il Pergamo & Molti altari, & in somma quei R.P. con le larghe limosine hanno rinovato dall'anno 1570. sino à questo giorno, quasi tutta la Chiesa, & Monasterio, & tuttavia vanno aumentando capelle, ancone, ornamenti, organi, pitture accrescendo divotione à popoli, et bellezza alla Chiesa⁶.

Dopo l'acquisizione della quota di Besozzo, le scelte editoriali di Lomazzo si esplicarono nella stampa di volumi che proponevano opere polifoniche di compositori attivi a Milano e nella zona circostante, come ad esempio Mortaro. L'erede di Simone Tini, d'altro canto, nei primi anni della sua collaborazione con Lomazzo ebbe modo di sostenere tali scelte. Nonostante la stampa, nel 1606 e 1607, dei mottetti di Agostino Agazzari, in effetti l'impresa seguì nella maggior parte della propria produzione, fra 1602 e 1612, gli orientamenti di un mercato che apprezzava compo-

⁴ ASMi, Atti dei Notai, Rubrica Notarile 3865 (Bernardo Portabò q. Giovanni Antonio 1584-1630) e ASMi, Atti dei Notai, Notarile 20890 (Bernardo Portabò q. Giovanni Antonio 12 aprile 1603-23 luglio 1604), 22 agosto 1603. La trascrizione dell'intero contratto e l'analisi dell'inventario sono di imminente pubblicazione in un mio studio (edito da Brepols), intitolato *Finance, Investment, and Capital at the Lomazzo Press*.

⁵ Sull'attività musicale a San Francesco Grande dal 1580 al 1630 vedi ROBERT L. KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford University Press, Oxford and New York 2002, pp. 63-68.

⁶ PAOLO MORIGIA, *Historia dell'antichità di Milano*, Appresso i Guerra, Venezia 1592, p. 376.

sitori di area milanese o operanti nel Nord Italia, quali Orfeo Vecchi di Santa Maria della Scala, Giuseppe Belloni di Santa Maria in Brera ed Enrico Radesca del principato di Savoia⁷. Un documento proposto da Renato Frigerio e Rossella Frigerio nel 1987, nel quale sono elencati sette volumi di musica sacra venduti da Lomazzo a Giovanni Paolo Cima nel 1607 per la cappella musicale di Santa Maria presso San Celso, dimostra che le giacenze in magazzino erano pianificate con riferimento al mercato. I volumi includono messe per quattro e cinque voci di Giuseppe Belloni, Enrico Radesca e Benedetto Regio; i Magnificat per quattro e cinque voci di Orfeo Vecchi e Simone Molinaro; gli inni Ambrosiani di Orfeo Vecchi (andati perduti); i motetti di Orazio Scaletta; ed i concerti sacri di Ludovico Viadana⁸.

Pare evidente che Lomazzo, appena dopo aver risolto il suo debito con Besozzo⁹, abbia trovato una propria nicchia di mercato nella polifonia sacra milanese. Con l'assistenza di Francesco Lucino, basso virtuoso del Duomo di Milano, raccolse i ben noti *Concerti de diversi excell. autori à due, tre, e quattro voci* (1608)¹⁰. Non è un caso che il contenuto di questa antologia comprenda i concerti di compositori attivi in primo luogo nelle istituzioni ecclesiastiche di Milano, fra le quali il Duomo, Santa Maria della Scala e Santa Maria presso San Celso.

⁷ Per una visione d'insieme della produzione di Lomazzo, vedi KENDRICK, *The Sounds of Milan*, pp. 189-190. I cataloghi delle stampe dell'erede di Simone Tini e Filippo Lomazzo e di Filippo Lomazzo si trovano in MARIANGELA DONÀ, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Olschki, Firenze 1961, pp. 95-108 e pp. 30-40 rispettivamente. Sei stampe non incluse dalla Donà, sono elencate in MARINA TOFFETTI, *Lomazzo, Filippo*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 65, 2005, [http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-lomazzo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-lomazzo_(Dizionario-Biografico)/) (20.06.2016). Vedi anche le voci *erede di Simone Tini e Filippo Lomazzo* e *Filippo Lomazzo* in *RISM Printed Sacred Music Database*, <http://www.printed-sacred-music.org/> (20.06.2016), come pure in *A catalogue of Mass, Office, and Holy Week Music printed in Italy, 1516-1770* in *JSCM Instrumenta*, II, a cura di JEFFREY KURTZMAN, ANNE SCHNOEBELEN, <http://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/> (20.06.2016).

⁸ Milano, Archivio Storico Diocesano, Archivio Santa Maria presso San Celso 7, Chiesa, Arredi Sacri, in genere. Vedi RENATO e ROSSELLA FRIGERIO, *Giovanni Paolo Cima organista nella Madonna di S. Celso in Milano: documenti inediti dell'Archivio diocesano di Milano*, «Il flauto dolce», XVI (1987), p. 35.

⁹ Lomazzo avrebbe effettuato l'ultimo pagamento prima del 1 ottobre 1606. Besozzo risolvé il suo debito con i Tini il 28 marzo 1605. L'ultima transazione suggerisce o che Besozzo in quel tempo fosse socio dello stampatore veneziano Bonifacio Ciera o che Bonifacio Ciera arbitrasse come «amico commune» fra Besozzo e Tini. (ASMi, Atti dei Notai, Notarile 20891 (Bernardo Portabò q. Giovanni Antonio 4 agosto 1604-10 febbraio 1606), 28 marzo 1605.

¹⁰ *Concerti de diversi excell. autori à due, tre, e quattro voci*, per l'erede di Simone Tini e Filippo Lomazzo, Milano 1608. Su Lucino, vedi MARINA TOFFETTI, «*Luchino è un lampo e la sua voce è un tuono*»: Francesco Lucino cantore a Milano nel primo Seicento, «Rivista Italiana di Musicologia», 39/1 (2004), pp. 3-51, e EADEM, *La produzione musicale di Francesco Lucino: postille e precisazioni*, «Rivista Italiana di Musicologia», 39/2 (2004), pp. 361-364.

Il fatto che Lomazzo abbia messo a fuoco la polifonia sacra di Milano e dintorni forse spiega perché Antonio Mortaro, compositore di musica sacra molto fecondo, sia scomparso dalla stamperia dell'erede di Simone Tini e Filippo Lomazzo fra il 1602 e il 1610. Intorno a 1603 Mortaro, presumibilmente, fece ritorno a Brescia, ed invece di continuare a pubblicare con l'erede di Simone Tini e Filippo Lomazzo, si rivolse a Ricciardo Amadino di Venezia. Fra il 1603 e il 1609 Amadino ristampò non solo due volumi della musica sacra di Mortaro apparsi precedentemente per i tipi di Lomazzo, ma anche sei sue nuove collezioni sempre di musica sacra¹¹. L'erede di Simone Tini e Filippo Lomazzo poterono riproporre le composizioni di Mortaro non prima del 1610, anno in cui venne dato alle stampe il suo *Secondo libro delle messe, salmi, Magnificat, canzoni da sonare, et falsi bordoni à XIII*. La pubblicazione di quest'opera fu possibile solamente dopo aver trattato con il frate minore Conventuale Giovanni Ghizzolo (vedi Tabella 2). È evidente che Mortaro e Ghizzolo si conoscevano, poiché l'opera decima (*Messe, Motetti, Magnificat, Canzoni Francese, Falsi Bordoni, & Gloria Patri, A Otto Voci* del 1613) di Ghizzolo termina con una canzone scritta da Mortaro e dedicata a Ghizzolo e, viceversa, con una canzone composta da Ghizzolo in onore di Mortaro¹².

La morte di Giovanni Antonio Tini nel 1606¹³, la partenza della sua protettrice e tutrice Madonna Giovanna Bonibelli Tini e di altri membri della famiglia prima del 1612¹⁴, la cessazione dell'attività di Melchiorre Tradate nel 1613, ed il fatto che Lomazzo abbia preso in affitto uno spazio da Agostino Tradate quando intraprese la propria attività di editore in società con l'erede di Simone Tini nel 1602 sono tutti fattori che portano a ipotizzare l'acquisto da parte di Lomazzo, nel 1612 o nel 1613, delle stamperie dei Tini e dei Tradate. Non ho scoperto finora documenti archivistici che confermino o escludano quest'ipotesi. È possibile che la stamperia Tradate abbia avuto delle difficoltà nel sostenere la competizione editoriale con quella dell'erede di Simone Tini e di Filippo Lomazzo.

In ogni caso fra il 1613 e il 1630, Lomazzo pubblicò approssimativamente quarantasei volumi di polifonia, sei dei quali dedicati a composizioni di frati minori Conventuali (vedi Tabella 3). Il primo libro che Lomazzo stampò in proprio nel 1613, l'opera decima del Ghizzolo citata

¹¹ Vedi la voce *Mortaro, Antonio* in *RISM Printed Sacred Music Database*. http://www.printed-sacred-music.org/people/100674?peek=101&wheel=prsn_ip (20.06.2016).

¹² GIOVANNI GHIZZOLO, *Messe, Motetti, Magnificat, Canzoni Francese, Falsi Bordoni, et Gloria Patri a Otto voci*, Appresso Filippo Lomazzo, Milano 1613. Rilevato in KENDRICK, *The Sounds of Milan*, p. 440.

¹³ ASMi, Atti di governo, Popolazione p.a. 108 (Registri mortuari 1605-1607), Volume 1606. «27 Maij 1606. P.C.P.S. Maria Segreta. Antonius Tini anni 24 obijt phtthisis ideoque non suspectus iuditio Jo. Pauli Casati physicus collegii»

¹⁴ Secondo alcuni documenti, Giovanni Battista Tini e le sue figlie possedevano una libreria nel Broletto di Milano nel primo decennio del secolo.

più sopra, è particolarmente interessante poiché il frontespizio appare incompiuto. Invece dell'immagine della sirena che di norma prendeva il posto della marca tipografica nell'adornare i volumi di Tini e Lomazzo, si trova un ovale chiuso metà bianco e metà nero (vedi Illustrazione 1). Non è chiaro se questa strana soluzione grafica intendesse indicare che i diritti editoriali non fossero stati ancora acquisiti da Lomazzo oppure che la licenza sull'uso dello stemma editoriale non fosse al momento concessa. Ad ogni buon conto, il volume riporta tratti che caratterizzano – da più punti di vista – la produzione dell'editore negli anni successivi. Anzitutto, esso riflette la tendenza di Lomazzo a raccogliere il repertorio sacro in un unico volume offrendo un assortimento finalizzato a rispondere alle esigenze d'uso liturgico, una tendenza che, come hanno documentato Jeffrey Kurtzman ed Anne Schnoebelen è ben presente nelle collezioni dei Vespri¹⁵. Anche nei volumi più marcatamente focalizzati nella scelta dei generi, come per esempio *Il terzo libro delli concerti à due, tre, e quattro voci* di Ghizzolo, sono inseriti almeno le Litanie della Vergine oppure un paio di Magnificat. In secondo luogo, il volume rivela caratteristiche fisiche riscontrabili nelle stampe di Lomazzo del secondo decennio. Il formato è in quarto verticale con una misura approssimativa di 17×23 centimetri. Per il testo sono usate almeno due serie di caratteri, ben evidenti nelle diverse grafie delle abbreviazioni per la parola «et» e nella varia lunghezza delle code discendenti di certi lettere maiuscole. In più, ci sono due simboli per il bemolle ed il diesis, uno più vecchio e consumato dell'altro, come pure tre tipi di lettere maiuscole ornate, uno in stampatello semplice e due abbelliti. I secondi sono usati sistematicamente all'inizio dei pezzi, dei movimenti principali o delle sezioni interne (vedi Illustrazione 2). Altre caratteristiche del volume però sono meno tipiche della produzione di Lomazzo. Almeno quattro modi d'indicare la suddivisione ternaria – 3/2, \circ 3/2, \circ 3/1, \circ 3/1 – si trovano ovunque, e di questi solo il tempo 3/2 compare frequentemente nelle stampe di Lomazzo; è perciò probabile che l'adozione delle tre suddivisioni antiche sia stata una scelta di Ghizzolo. Invece della partitura, adottata anche per i concerti del terzo decennio del Seicento, nella stampa compare per lo più un basso seguente per ciascun coro a quattro, ed i due bassi sono allineati nel modo tipico delle partiture (vedi Illustrazione 3). Un'altra peculiarità è l'introduzione di alcuni simboli particolari: un teschio con le ossa nella *Missa per i defunti* ed un angelo con intorno attorcigliato un serpente nel Sanctus della *Missa secunda*.

Il monopolio nel commercio tipografico milanese di Lomazzo, dopo l'uscita delle famiglie Tini e Tradate, fu di breve durata. Come ha osservato Marina Toffetti, fra il 1615 e il 1617, la Fabbrica del Duomo

¹⁵ Vedi JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 79-182, e inoltre *A catalogue of Mass, Office*, <http://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/> (20.06.2016).

di Milano cominciò ad accordarsi con la famiglia Rolla per realizzare una stamperia in Campo Santo allo scopo di stampare in primo luogo i grandi libri corali di Vesperi (i *Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae*). La pubblicazione di questi volumi, iniziata nel 1617, si concluse nel 1619¹⁶. Benché appaia che la collaborazione di Giorgio Rolla con la Fabbrica non sia andata oltre il 1622, in realtà egli ed i suoi eredi risultano attivi in Milano come editori di musica fino al 1665¹⁷. Non è tanto chiaro per quale motivo la Fabbrica abbia deciso di affidare i *Pontificalia* a Rolla, dato che, oltre a poter contare sulla collaborazione di Lucino, aveva già preso contatto con Lomazzo. Secondo Marina Toffetti, il 20 giugno 1614 la Fabbrica pagò Lomazzo per aver acquistato, ad uso della cappella musicale, un volume di concerti di Ignazio Donati ed un volume di composizioni polifoniche per i Vesperi di Leone Leoni. Successivamente, il 14 febbraio 1615, egli venne remunerato per aver rilegato cinque copie di un Magnificat ed una copia di Litanie della Vergine. Per di più la Fabbrica, oltre ad acquistare i caratteri musicali a Venezia per la stampa dei *Pontificalia*, rilevò da Lomazzo, al prezzo di lire 36, due casse di caratteri per stampare musica vocale, un inventario degli stessi ed una montatura¹⁸. Da rilevare che Lomazzo per tali casse sottoscrisse la nota spese in modo formale «Io Filippo Lomazzo Libraro et Stampatore di Musica», mentre per i ‘confessi’ precedenti, preferì firmare soltanto con il suo nome¹⁹.

Come a sottolineare il suo rapporto con i musicisti del Duomo e a rivendicare i suoi diritti sul mercato della musica sacra milanese, nel 1616 Lomazzo pubblicò una seconda edizione corretta ed ampliata dei *Concerti de diversi excell. autori à due, tre, e quattro voci* di Lucino²⁰. La collezione ha lo stesso contenuto e la stessa configurazione dell’edizione originale, la quale fu stampata la prima volta in due parti: una conte-

¹⁶ MARINA TOFFETTI, «*Che detti Iacomo, et Giorgio [...] siano obbligati stampare*»: un inedito contratto fra la Veneranda Fabbrica del Duomo e i Rolla editori a Milano, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», 7 (1993), pp. 9-20.

¹⁷ Per una visione d’insieme dell’attività di Giorgio Rolla fino al 1650, vedi KENDRICK, *The Sounds of Milan*, pp. 190-191.

¹⁸ Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo (da qui in poi AVFDMi), Mandati 43/3 (1614 maggio-giugno); Mandati 45/1 (1615 gennaio-febbraio); e Mandati 46/3 (1615 novembre-dicembre). Documenti riportati per la prima volta in MARINA TOFFETTI, *Nuovi documenti sulla cappella musicale del Duomo di Milano e sul suo repertorio nei primi trent’anni del Seicento*, in *Barocco Padano* 3. Atti dell’XI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, Università Cattolica del S. Cuore, 16-18 luglio 2001, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, A.M.I.S. Como, Como 2004, pp. 356-359, 363, e 367.

¹⁹ AVFDMi, Mandati 46/3 (1615 novembre-dicembre).

²⁰ *Concerti de diversi excell. autori, à Due, Tre, & Quattro Voci. Raccolti dal R. D. Francesco Lucino Musico nella Chiesa Metropolitana di Milano. Di nuouo in questa Terza Impressione corretti, & agiontoui altri bellissimoi Concerti à 2. & 4. Con vna messa à 4. & 2. Magnificat, Raccolti da Filippo Lomazzo.* Filippo Lomazzo, Milano 1616.

nente i quaranta concerti stampati nel 1608, l'altra, edita nel 1612²¹, in cui sono aggiunti quattordici nuovi concerti proposti da Lomazzo (fra i quali due composti da Ghizzolo).

Nell'edizione del 1616, tuttavia, del tutto nuovi risultano il frontespizio, la dedica, come pure l'indicazione, nelle parti vocali, delle pagine corrispondenti nella partitura. Secondo il frontespizio e la dedica, il volume intendeva rispondere alla forte domanda registratasi per l'edizione del 1612 già esaurita. Inoltre, il frontespizio, indica una messa e due Magnificat nuovi²², che in realtà non figurano nella raccolta. È possibile che la messa ed i Magnificat siano stati pubblicati in un volume separato non ancora ritrovato, oppure siano stati riservati ad altro volume. In effetti, l'anno successivo, Lomazzo stampò un'altra antologia in collaborazione con Lucino: la *Seconda Aggiunta alli Concerti*. Più in particolare, tale antologia contiene sedici concerti sacri, un Pater Noster, una messa, due Magnificat, le Litanie della Vergine, e dodici canzoni francesi composte da dodici compositori operanti a Milano (10), Monza (1) e Como (1). Tra questi compositori troviamo Vincenzo Pellegrini e Flaminio Comanedo attivi nel Duomo di Milano (vedi Illustrazione 4). Come si verifica di solito nelle stampe di Lomazzo di questo periodo, l'indice è organizzato sulla base di quattro variabili: 1. numero delle voci; 2. genere; 3. titolo; 4. compositore²³. Di maggior interesse risulta la disposizione 'enciclopedica' che si esplica non solo accompagnando ogni composizione, proposta nel volume, con il nome dell'autore, ma indicando anche l'istituzione ove tale autore opera. (vedi Illustrazione 5).

Otto dei dodici autori presentati nella *Seconda aggiunta* sono fra i compositori citati sia nella *Nobiltà a Milano* edita da Paolo Morigia nel 1595, sia nel *Supplimento* redatto da Girolamo Borsieri per la ristampa del 1619 realizzata dall'editore milanese Giovanni Battista Bidelli²⁴. Per di più, la *Seconda aggiunta* condivide con *Il supplimento* di Borsieri l'immagine suggestiva di un repertorio virtuosistico per organo e la tendenza ad indicare l'istituzione di appartenenza dei compositori. È difficile stabilire chi abbia influenzato chi, ma le testimonianze dicono che Borsieri, Lucino e Lomazzo si conoscevano e quindi giunsero ad un interscambio di idee, esperienze e conoscenze. Non è casuale che il Borsieri nell'ultimo paragrafo della sezione sui musicisti del *Supplimento* menzioni il ben

²¹ *Partitura delli concerti de diversi eccell. autori, à due, tre, & quattro voci. Raccolti dal R. D. Francesco Lucino Musico nella Chiesa Metropolitana di Milano. Di nuouo ristampati con bella agionta de diuersi Concerti raccolti da Filippo Lomazzo.* Filippo Lomazzo, Milano 1612.

²² *Concerti de diversi eccell. autori, à Due, Tre, & Quattro Voci [...] Di nuouo in questa Terza Impressione, frontespizio e dedica.*

²³ *Seconda Aggiunta alli Concerti raccolti dal Molto Reuerendo Don Francesco Lucino,* Appresso Filippo Lomazzo, Milano 1617.

²⁴ PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano. Diviso in sei Libri,* Appresso Giovanni Battista Bidelli, Milano 1619, pp. 302-306, e GIROLAMO BORSIERI, *Il supplimento della nobiltà di Milano,* Appresso Giovanni Battista Bidelli, Milano 1619, pp. 54-57.

noto canto virtuosistico di Lucino e sottolinei i contributi recenti offerti da Lucino e Lomazzo nel raccogliere e stampare musica:

Francesco Lucino già frate degli Humiliati [...] ha parimenti atteso a raccogliere alcuni concerti di quei particolarmente, ch'egli stesso accompagnato con una altra voce, ò solo nell'Organo soleva cantare con gusto grande di chi l'udiva. A ciò ha atteso ancora Filippo Lomazzo, e vi attende tuttavia, come quegli, à cui concorrono tutti quei compositori di musica, che hanno desiderio di publicar' opere in Milano²⁵.

Nonostante Rolla, come si è visto, avesse ottenuto il più importante incarico da parte del Duomo di Milano nel primo Seicento, Lomazzo continuò a porsi come importante punto di riferimento, forse grazie al *Supplimento* di Borsieri e al repertorio proposto dai musicisti attivi nelle altre chiese milanesi. Nel 1623, ad esempio, Lomazzo stampò i *Salmi intieri a cinque voci* del francescano minore Conventuale Francesco Bellazzi, allora maestro di cappella a San Francesco Grande. Il volume riporta brani polifonici per i Vespri, incluso un «Dominum ad adiuvandum». Più in particolare tali brani sono costituiti da tredici salmi correnti, sette salmi concertati, un Magnificat corrente, ed un Magnificat concertato. Nei due Magnificat appaiono, come in altre stampe di Lomazzo, due dediche: una ha come destinatario il frate minore conventuale Francesco Sacco, l'altra il tenore Antonio Maria Bimio²⁶.

Alcune caratteristiche tecniche proprie delle stampe di Lomazzo, pubblicate nel secondo e terzo decennio del Seicento, si presentano anche nei *Salmi intieri* di Bellazzi. Esse, in particolare, consistono nell'uso continuo di caratteri tipografici molteplici per il testo, nell'adozione di tre diversi segni per i legati e nell'impiego di due serie di bemolle e diesis. Degno di nota, sempre nei *Salmi intieri*, è invece il fatto che il frontespizio riporti la marca tipografica con la figura della Sirena usato nel primo decennio del secolo, anziché quello introdotto nelle stampe del secondo decennio, come per esempio nei *Concerti de diversi eccell. Autori...Terza Impressione* del 1616 e nella *Seconda aggiunta* del 1617 (vedi Illustrazione 6).

Va rilevato che il volume non riporta la partitura per l'organo, fornita di solito nelle stampe di Lomazzo anche per i concerti a poche voci. Nella parte per l'organo, com'è il caso delle *Messe, Motetti, Magnificat* più volte citati di Ghizzolo, invece è compreso il basso cifrato in modo moderato. Ciò fa pensare che la tendenza ad eseguire il basso continuo si era imposta nella prassi adottata dagli organisti attivi in San Francesco Grande. Quanto agli spartiti, essi non risultano apprezzabili dal punto di vista grafico nonostante la parte per il canto sia abbellita con inchiostro rosso al fine di evidenziare il titolo del brano, il nome del compositore,

²⁵ BORSIERI, *Il supplimento*, p. 57.

²⁶ FRANCESCO BELLAZZI, *Salmi intieri a cinque voci per li Vespri di tutto l'anno*, Appresso Filippo Lomazzo, Milano 1623.

l'istituzione di appartenenza, il luogo e la data di pubblicazione. I caratteri dimostrano usura sui gambi e su gli uncini delle semiminime e crome. L'inchiostro a volte appare sbiadito e non mancano sbavature e macchie nel foglio. Per di più, l'uso casuale di almeno cinque lettere maiuscole ornate, di misura mista, fa sì che la disposizione assuma un aspetto più disordinato di quanto non sia (vedi Illustrazione 7).

Il mio studio sulla stamperia di Lomazzo è agli inizi ed io prevedo di individuare ulteriore documentazione musicale ed archivistica al fine di chiarire come egli – nella sua attività di tipografico musicale a Milano nel primo Seicento – abbia affrontato le sfide economiche, sociali e logistiche. Le osservazioni che propongo in questo studio rappresentano, quindi, un punto di partenza per cogliere come Lomazzo sia entrato nel mercato tipografico, come abbia individuato una nicchia in tale mercato, come abbia reagito alla concorrenza di altri stampatori milanesi, come abbia collaborato con i bibliofili locali e come si sia occupato delle opere dei compositori correnti, con riferimento in particolare ai frati minori Conventuali operanti in San Francesco Grande.

Tabella 1 - Volumi dei francescani minori Conventuali stampati dall'erede di Simone Tini e da Giovanni Francesco Besozzo.

Data	Compositore	Titolo del volume	Istituzione	Dedica	Contenuti
1598	Antonio Mortaro, organista	<i>Sacrae cantiones tribus vocibus concinendae</i>	S. Francesco Grande	« Per Illustri Domino D. Amadeo Puteo Ponderani, & Rheani Comiti »	16 mottetti
1599	Antonio Mortaro, organista	<i>Messa, salmi, motetti et Magnificat a tre chori</i>	S. Francesco Grande	« Alla Santa Casa di Loreto »	1 messa 1 Domine 8 salmi 4 mottetti 1 Magnificat 1 falsi bordoni
1602	Antonio Mortaro, organista	<i>Sacrarum cantionum quatuor, quinque, et sex vocibus, liber primus</i>	S. Maria Assunta, Novara	a S. Francesco	24 mottetti
1602	Gabriele Puliti, organista	<i>Integra omnium solemnitatum vespertina psalmodia quinque vocibus concinenda</i>	Convento S. Francesco, Piacenza	« Illustrissimo Alberico Aragonio Appiano »	16 salmi 1 Magnificat

Tabella 2 - Volumi dei francescani minori Conventuali stampati dall'erede di Simone Tini e da Filippo Lomazzo.

Data	Compositore	Titolo del volume	Istituzione	Dedica	Contenuti
1609	Giovanni Ghizzolo	<i>Integra omnium solemnitatum psalmodia vespertina, octonis vocibus concinenda</i>	«Giovanni Ghizzolo Brixiensi»	«Illustrissimo ac Reverendissimo viro Marino Georgio Brixiensi Episcopo» (da Milano, 1 ottobre 1609)	1 Domine 14 salmi 1 Magnificat
1610	Antonio Mortaro	<i>Secondo libro delle messe, salmi, Magnificat, canzoni da suonare, et falsi bordoni à XIII</i>	«da Brescia»	«Al glorioso S. Antonio di Padova»	2 messe 1 Domine 8 salmi 2 Magnificat 2 canzoni 3 falsi bordoni
1611	Giovanni Ghizzolo	<i>Concerti all'uso moderno a quattro voci. libro secondo</i>	non data	«Al M ^{to} . R. Padre Maestro Gabriele Carcano Teologo di Pavia Provinciale, e Commissario Generale de <i>Minori Conventuali</i> nella provincia di Milano» (da Milano, 1 luglio 1611)	22 concerti sacri (mottetti)
1612	Giovanni Ghizzolo	<i>Messe, concerti, Magnificat, falsi bordoni, Gloria Patri, et una messa per gli morti a quattro voci</i>	non data	«Admodum Reverendo Patri Mag. ^{do} Hieronymo Ghizzolo. Almi Brixiensis Franciscanae Familiae Coenobii Rectori, et Moderatori Meritissimo»	3 messe 2 concerti 1 Magnificat 2 falsi bordoni 2 Gloria Patri 1 Pater noster

Tabella 3 - Volumi dei francescani minori Conventuali stampati da Filippo Lomazzo.

Data	Compositore	Titolo	Istituzione	Dedica	Contenuti
1613	Giovanni Ghizzolo	<i>Messe, Motetti, Magnificat, Canzoni Francese, Falsi Bordoni, & Gloria Patri, A Otto Voci</i>	Cappella della Corte di Coreggio (da Milano, 22 novembre 1612)	« Admodum Rev.Do P.Ri Modesto Tertio Sacrae Theologiae Doct. Iohannes Ghizzolus. Foelicitatem. »	2 messe, 1 messa per i defunti, 1 Domine 4 mottetti, 4 falsi bordoni, 4 Gloria Patri, 2 Magnificat, 2 canzoni
1613	Giovanni Ghizzolo	<i>Il terzo libro delli madrigali, scherzi, et arie, A una, & Due voci</i>	non data (da Milano, 26 ottobre 1612)	a Siro d'Austria	20 madrigali
1614	Giovanni Antonio Canziani	<i>Scherzi Forastieri a sonare a quattro voci</i>	Chiesa Maggiore di Castelnuovo di Scivia	alla comunità di Castelnuovo	21 scherzi/ canzoni
1615	Giovanni Ghizzolo	<i>Il terzo libro delli concerti à due, tre, e quattro voci. Con le Litanie della B. Virgine à cinque</i>	Cappella della Corte di Coreggio	« Ac Rereverendissimo D.D. Camillo Bvrghesio Sanctae Rm. Eccl. Cardinal, Ac Principi Amplissimo. Iohannes Ghizzolus Foelicitatem. »	24 concerti 1 Litanie BVM
1623	Francesco Bellazzi	<i>Salmi intieri a cinque voci per li Vesper di tutto l'anno</i>	S. Francesco Grande	« Al Molto Reverendo Signore, Et Patrone Mio Collendissimo, Il Signor Francesco Videmar Curato Coadiutore Nell'infigne Colleggiata del Borgo di Varefe »	1 Domine 20 salmi 2 Magnificat
1625 (ristampa)	Giovanni Ghizzolo	<i>Salmi, Messa, et Falsi Bordoni Concertati à Quattro Voci con il Basso per l'Organo. Di Giovanni Ghizzolo Nouamente Ristampate, & Corrette. Opera Decima Settima</i>	non data (da Milano, 12 luglio 1625)	« al Molto Reverendo Padre Alfonso Ravizone Minore Conventuale » (Novara)	10 salmi (1 di Ferrari) 1 messa 1 Magnificat 8 falsi bordoni

Illustrazione 1 - GIOVANNI GHIZZOLO, *Messe, Motetti, Magnificat, Canzoni Francese, Falsi Bordoni, & Gloria Patri, A Otto Voci*, Appresso Filippo Lomazzo, Milano 1613. Canto 1, frontespizio. Per gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.



Illustrazione 2 - GIOVANNI GHIZZOLO, *Messe, Motetti, Magnificat, Canzoni Francese, Falsi Bordon, & Gloria Patri, A Otto Voci*, Appresso Filippo Lomazzo, Milano 1613. Canto 1, p. 1. Per gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.

MESSA à 8. CANTO I. CHORO.

K yrie eleison Kyrie
 e ele yson ij.
 ij. Kyrie eleison.
I nte o leison ij.
 ij. Chrite o leison
 ij.

Kyrie vtsupra.

I n terra pax homi nibus bonae volunta-
 tis, Laudamus te adoramus te gratias agimus tibi propter

A 2

Illustrazione 3 - GIOVANNI GHIZZOLO, *Messe, Motetti, Magnificat, Canzoni Francese, Falsi Bordoni, & Gloria Patri, A Otto Voci*, Appresso Filippo Lomazzo, Milano 1613. Partitura, pp. 14-15. Per gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.

The image shows a page of a musical score, divided into two pages (14 and 15). The score is written for eight voices, with parts for 'Choro 1.' and 'Choro 2.'. The lyrics are in Latin and include phrases such as 'In Domine Deus agnos Dei filius', 'Pater qui tollis precata', 'qui tollis', 'suscipe', 'mi-', 'tere znoe bis in calat Dix', 'In fu Xpue S. Spiritu', 'In gloria', 'Dei Patris Amen.', 'Et exiit Caeli', 'vi sibilum cantans', and 'Et in vno Dominio scilicet Xpue filium'. The score includes a 'tato' marking and a 'P' marking. The page number '14' is visible at the top left and '15' at the top right.

Illustrazione 4 - *Seconda Aggiunta alli Concerti raccolti dal Molto Reuerendo Don Francesco Lucino, Appresso Filippo Lomazzo, Milano 1617. Canto, Tavola delli concerti. Per gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.*

Tauola delli Concerti della seconda Aggiunta Raccolti dal Lomazzo.	
CONCERTI A DOI.	
1 Veni in hortum meum. A 2. Soprani, ò Ten.	fol. 4. Di Iac. Filippo Biumo
2 Vulnerasti cer meū. A 2. Soprani, ouer Tenori,	fol. 6. Di Francesco Cafato.
3 Paratum cor meum. Canto, & Basso,	fol. 8. Di Iac. da S. Angelo.
4 Cantate Domino. Canto, & Basso,	fol. 10. Del Sopradetto.
5 Vidi Speciosam. Alto, & Basso,	fol. 11. Di Paolo Botaccio.
CONCERTI A TRE.	
6 Sana me Domine. Canto Tenore, & Basso,	fol. 13. Di Vincenzo Pelegrini;
7 Bonum est confteri. Canto, Alto, & Basso.	fol. 14. Di Flaminio Comanedo.
8 Non vos me elegistis. Canto, Ten. & Basso,	fol. 16. Di Serafino Cantone.
CONCERTI A QUATTRO.	
9 Vidi coniunctos viros.	fol. 17. Di Vincenzo Pelegrini.
10 Aue Virgo Gratiola,	fol. 18. Di Andrea Cima.
11 Laudate Dominum,	fol. 20. Di Iacomo Filippo Biumo;
12 Iubilate gentes,	fol. 22. Di Iacomo da S. Angelo.
13 Quemadmodum,	fol. 24. Di Serafino Cantone.
14 Gaudent in Coelis. 2. Canti, Alto, & Basso,	fol. 25. Di Paolo Botaccio.
15 Ego dilecto meo,	fol. 27. Di Francesco Cafato.
16 Vineam meam.	fol. 29. Di Andrea Cima.
17 Pater noster.	fol. 30. Di Gio. Dominico Riuolta.
18 Magnificat Secondo Tono.	fol. 31. Del sopradetto.
19 Magnificat Ottauo Tono.	fol. 33. Di Flaminio Comanedo.
20 Letanie della Madonna.	fol. 34. Di Iacomo da Santo Angelo.
21 Meffa di Orfeo Vech	fol. 37.
Tauola delle Canzoni da Sonare à 4.	
1 Canzone la Pelegrina.	fol. 42. Di Vincenzo Pelegrini.
2 Canzone la Serafina.	fol. 43. Di Serafino Cantone.
3 Canzone la Gratiola.	fol. 45. Di Andrea Cima.
4 Canzone la Gentile.	fol. 46. Di Andrea Cima.
5 Canzone la Sacca.	fol. 48. Di Paolo Botaccio.
6 Canzone l'Odescalca.	fol. 49. Di Paolo Botaccio.
7 Canzone la Bona.	fol. 51. Di Cesare Ardemanio.
8 Canzone la Inquieta.	fol. 52. Di Cesare Ardemanio.
9 Canzone la Pecchia.	fol. 53. Di Francesco Cafato.
10 Canzone la Lomazza.	fol. 55. Di Vincenzo Pelegrini.
11 Canzone la Biglia.	fol. 56. Di Gio. Dominico Riuolta.
12 Capritio di Gio. Paolo Cima.	

123
3



Illustrazione 5 - *Seconda Aggiunta alli Concerti raccolti dal Molto Reuerendo Don Francesco Lucino, Appresso Filippo Lomazzo, Milano 1617. Canto, p. 18.* Per gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.

A Quattro, 18 CANTO.

modo coronata tur, & accipiunt p. al.
mam, & accipiunt p. al. mam, Allelu-
ia ij. ij. ij. ij.

Del Sig. Andrea Cima Organista di S. Maria della Rosa di Milano.

Ve Virgo gratiosa Stella Sole clari-
or, Stella Sole clari or, Mater Dei glori-
sa, Favo melis dulcior, & ubi cuncta plusquam

Illustrazione 6 - FRANCESCO BELLAZZI, *Salmi intieri a cinque voci per li Vespri di tutto l'anno*, Appresso Filippo Lomazzo, Milano 1623. Basso, frontespizio. Per gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.



Illustrazione 7 - FRANCESCO BELLAZZI, *Salmi interi a cinque voci per li Vesperi di tutto l'anno*, Appresso Filippo Lomazzo, Milano 1623. Quinto, p 1. Per gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.

I QUINTO.

Domine ad adiuuandū me festi
na me festina Gloria patri & filio & spiri ui
sancto i principio & ne v se nper & a seculz seculorum A men.
Alleluia ij. Alleluia.
Laus tibi Domine Rex aeternę Gloria.

Dixit O'raui Toni.

Ede à dextris meis Sede à dex tris me
is donec ponā inimicos tu os scabellum pedū tu
rū virgā viciu: istue dominare in medi-
N 2

SUMMARY

Between 1602 and 1630 the Milanese printer Filippo Lomazzo issued, either jointly with the heirs of Simone Tini or alone, approximately 90 music prints. Yet very little is known about the operation of his firm. The prefaces to Giovanni Giacomo Gastoldi's *Il primo libro della musica a due voci* (Milano, 1598) and the *Basso prencipale...del quarto libro delle messe a quattro voci e cinque voci dell'Eccellentissimo Giovanni Pierluigi Palestrina* (Milan, 1610) and a note to the readers at the close of Girolamo Baglioni's *Sacrarum Cantionum...Liber primus* (Milano, 1608) reveal that Lomazzo had established himself as a respected organist, bibliophile and collector of music well before he entered the printing business in 1602. His circle of contacts, moreover, included both emerging and established composers, among whom were organists and maestri from San Francesco Grande in Milan (Anotonio Mortaro, Giovanni Antonio Cangiasi, Giovanni Ghizzolo, and Francesco Bellazzi). A close reading of the printed evidence, previously reported archival documents, and newly discovered archival sources from the Archivio di Stato in Milan indicates that Lomazzo's career as a printer in Milan was marked by at least five important economic and bibliographic events: the securing of a contract to buy out Giovanni Antonio Tini's partner Francesco Besozzo in 1602, the resolution of his debt to Besozzo in 1606-1607, the exit of Lomazzo's partners Giovanni Antonio and Giovanna Bonibelli Tini and his primary competitors the Tradate from the Milanese printing business by 1612-1613, the establishment in Milan of the printing firm of Giorgio Rolla by the Fabbrica of the Duomo between 1615 and 1617, and the publication of Giovanni Battista Bidelli's *Il supplemento della nobiltà di Milano* in 1619. Using the extant archival and printed evidence, this paper considers how these five seminal events in Lomazzo's printing career affected his collection and publication of polyphony with particular reference to the prints of the Conventual Franciscans who served at San Francesco Grande.

Keywords: Filippo Lomazzo, Giovanni Francesco Besozzo, erede di Simone Tini, S. Francesco Grande, Antonio Mortaro, Giovanni Ghizzolo, Francesco Bellazzo.

MICHELE CINQUINA

**PADRE GAETANO DE STEFANIS DA CHIETI
NUOVI SPUNTI DI RICERCA BIOGRAFICA E MUSICALE**

*Alla memoria di Padre Giorgio di Lembo OFM Conventuali,
alla Città di Chieti ed alle genti d'Abruzzo.*

Il percorso musicale e compositivo di padre Gaetano de Stefanis da Chieti¹ dell'Ordine dei Frati Minori Conventuali si riassume nella semplice dedica al «cortese» lettore posta nella pubblicazione della sua prima opera musicale² data alle stampe in Venezia nel 1700.

Sappi adunque, ch'io non intendo di riportar applausi, ne d'acquistarmi Nome di celebre compositore, ma solo di segnalarmi appresso'l Mondo per un divoto Cantore in servizio delle Chiese di Dio [...]. E se appresso di te non appariscono degni di quanto ti prego, rifletti, che sono i primi parti del mio debole talento; e che l'arte, essendo imitatrice della natura, non può haver principio dall'ottimo³.

Un frate dal carattere modesto e di alta caratura morale, dedito al servizio della liturgia attraverso la musica e maestro di importanti cappelle musicali. Organista, cantante e compositore, Gaetano de Stefanis è l'unico musicista nativo della città di Chieti ad aver ricevuto il prestigioso incarico di maestro di cappella e ad aver lasciato pubblicazioni musicali giunte sino ai giorni nostri⁴.

¹ Le varianti del suo nome sono: Cajetano de Stefanis, Gaetano de Stephanis, Cajeta de Stephanis, Cajetanuus Stephani.

² GAETANO DE STEFANIS, *Messe a quattro voci* [...] *Opera Prima*, Giuseppe Sala, Venezia 1700.

³ *Ivi*, «Cortese lettore».

⁴ Tra i compositori, maestri di cappella del territorio oggi appartenente alla provincia ed alla Diocesi di Chieti-Vasto sono da annoverare Gennaro Ursino e Carlo Cotumacci. Gennaro Ursino, nato a Rojo del Sangro nel 1650 e morto a Napoli nel 1715 è stato assistente di Francesco Provenzale e suo successore come direttore del Conservatorio della Pietà dei Turchini nonché maestro di cappella nelle chiese della SS. Annunziata, di Santa Maria in Portico ed al Collegio dei Gesuiti (cf. KEITH A. LARSON, *Ursino, Gennaro*, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», 19, Macmillan Publishers Limited, London 1993, pp. 469). Carlo Cotumacci (Villa S. Maria 1709 – Napoli 1795), allievo nel 1719 di Alessandro Scarlatti, iniziò la sua attività

Per quanto concerne l'analisi della produzione e dell'attività musicale di de Stefanis, gli studi più importanti sono stati condotti dal musicologo croato Ennio Stipčević che nel 1982 pubblicò un articolo riguardante l'incarico svolto da de Stefanis in Croazia dal 1698 al 1700 ed uno studio sulle sue messe a quattro voci edite durante il soggiorno a Spalato⁵. Le uniche ricostruzioni biografiche circa l'attività di de Stefanis in Italia sono state effettuate prendendo come riferimento le informazioni contenute all'interno dei frontespizi delle sue pubblicazioni musicali pervenute⁶ e comunque antecedenti al ritrovamento nel 2009 dell'Opera Seconda, ritenuta perduta, di cui parleremo in seguito. In questo studio si cercherà di ricostruire la sua attività ed i suoi spostamenti in Italia sulla scorta delle indicazioni tratte sia dalle fonti documentarie sia dall'ambito bibliografico aggiornato.

Dai frontespizi delle sue tre pubblicazioni possiamo ritenere che padre Gaetano nacque a Chieti e la data della sua nascita è riconducibile intorno alla seconda metà del XVII secolo⁷. Il suo servizio come organista, cantore⁸ e maestro di cappella, principalmente legato ai conventi dell'Ordine dei frati francescani Minori Conventuali, inizialmente si propone a Vasto⁹, Lavinio, Sermoneta e Bagnoli sul Trigno.

Nel 1698 lo troviamo a Spalato come organista e maestro di cappella presso la 'celebre' Cattedrale Metropolitana di San Doimo sotto la protezione di Alvise Mocenigo Terzo¹⁰, provveditore generale in Dalmazia

musicale a Napoli come organista. Nel 1737 venne ammesso nella congregazione dei musici di Napoli e nel 1749 diventò organista presso la Chiesa della Santissima Annunziata. Successivamente prese il ruolo di Francesco Durante come *primo maestro* del Conservatorio di S. Onofrio a Capuana. Tra i suoi allievi ricordiamo Furno, Giuseppe Gazzaniga e Giovanni Paisiello (cf. HANNS-BERTOLD DIETZ, *Carlo Cotumacci, ivi*, 4, pp. 831). Tra i musicisti nati a Chieti, ma che non ebbero ruoli all'interno delle cappelle musicali, mi preme ricordare il monaco Celestino Giacomo Fornaci, attivo a Venezia dal 1617 al 1622. (cf. Nigel Fortune, *Fornaci Giacomo*, «The New Grove Dictionary», <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093> (10.03.2017).

⁵ ENNIO STIPČEVIĆ, *Messe a Quattro voci dal G. De Stefanis*, «Arti Musices», vol. 13/2, 1982, pp. 177-190.

⁶ DOMENICO SPARACIO, *Musicisti minori conventuali*, «Miscellanea francescana», XXV, 1925, p. 105.

⁷ STIPČEVIĆ, *Messe a Quattro voci*, p. 177.

⁸ *Ivi*. Si ritiene che Gaetano de Stefanis avesse la voce da castrato.

⁹ Oggi Chiesa di San Pietro in Sant'Antonio situata in via Adriatica.

¹⁰ DE STEFANIS, *Messe a quattro voci*. Ad Alvise Mocenigo dedica la sua prima pubblicazione: ECCELLENZA | Questi Componimenti Musicali primi parti della mia debolezza, fatti Stampare ad onore del Signore Iddio ed uso de sui tempi, umilio | alla grandezza di V. E.; supplicandola ad accoglierli come oblatione divotissima d'un Cuo-lre, che ven era sopra tutti, & adora il suo immortalissimo me-lrito. Non disdice ad un Eroe Guerriero ricevere in grembo | della sua protezione sacre melodie; anzi i sentimenti canori | di pietà accrescono gloria, e riputazione à che à prò della Fe-lde, e della Patria, hà contribuito per il corso di lunga molestis-lsima Guerra, sangue, e sudori. | A V, E., che è nata trà i fulgori delle Porpore, e tra' splen-lidori de Generalati, è facile dar freggio all'armonia della mia | penna; mentre favorita da un

e Albania; ivi rimase fino al 1700 risiedendo presso il convento di San Francesco dove ricoprì anche l'incarico di depositario:

Entrano in cassa lire trecento quaranta uno pervenuti dal Padre Gaetano de Stephanis da Chieti Maestro di Cappella per mesi undici che ha ricevuto il cibo dal Convento maturati alli quattro di novembre 1699, e nello istesso tempo parti per Venezia e ritornò in Spalato li 19 Gennaro 1700 e non proseguì più havere lo stesso cibo¹¹.

A Spalato comporrà le *Messe a Quattro voci, Opera Prima* che verranno pubblicate a Venezia nel 1700 (illustrazione 1).

Le quattro messe contenute nella stampa si presentano in cinque parti: Soprano, Alto, Tenore, Basso ed Organo. Le prime tre sono messe brevi (*Kyrie, Gloria e Credo*), la quarta ed ultima messa è completa (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei*). Nella pubblicazione vengono proposte secondo il seguente ordine¹²:

- Messa Prima Concertata.
- Messa Seconda Concertata.
- Messa Terza Breue, meza concertata.
- Messa Quarta Piena a Capella, che può cantarsi anche senza Organo.

Nelle prime due messe la parte corale è spesso scritta pensando allo stile fugato (illustrazione 2) ed è alternata ad ampi momenti a solo; queste caratteristiche non sono presenti nella terza e quarta ultima messa. Ovunque emerge l'intenzione di evitare ogni eccessiva lunghezza e banalità come, del resto, de Stefanis stesso riconosce esplicitamente nelle note al *Cortese Lettore*: «Et aciò tu colla solita tua generosità loro presti un benigno aggradimento, ho voluto evitare ogni prolissità, madre de' fastidi»¹³.

solo suo benignissimo sguardo, | può acquistare concetto maggiore, & applauso più degno. | Aggradisca dunque V. E. con umanità generosa un picciol | tributo del mio profondissimo ossequio, in retribuzione d'in-finite gratie ottenute dalla sua incomparabil bontà; e resti pa-llese al mondo l'ambizion mia d'esser in eterno. | Di V. E. | Umilis: Devotis: & Obligatis: Servitore | Frà Gaetano de Stephanis. M.C.

¹¹ NIKOLA MATE ROŠČIĆ, *Samostan sv. Frane u Splitu*, Zagabria 2012, traduzione it. di BRUNO NEONFERRÀ, p. 12. Dall'11 settembre 1699 al 22 luglio 1700 è a Lissa insieme al provinciale dell'Ordine Padre Antonio Petriš.

¹² DE STEFANIS, *Messe a quattro voci*. Cf. «Tavola».

¹³ *Ivi*, note al «Cortese Lettore». «La medesima intenzione, ch'io hò havuto nell'esporre al-la luce questi miei musicali componimenti, desidero, che | tu l'habbi nel servirti di loro. Sappi adunque, ch'io non inten-ldo di riportar applausi, ne d'acquistarmi Nome di celebre Com-|positore, mà solo di segnalarmi appresso'l Mondo per un divoto | Cantore in sevitio delle Chiese di Dio. Et aciò tu colla solita | tua generosità loro presti un benigno aggradimento, ho voluto | evitare ogni prolissità, madre de' fastidi. E se appresso di te | non appariscono degni di quanto ti prego rifletti, che sono i pri-lmi parti del mio debole talento; e che l'arte, essendo imitatrice | della natura, non può haver principio dall'ottimo. In tanto | l'accerto, che coll'aiuto Divino darò alle stampe altre sacre | opere, le quali, acciò riescano con queste assieme di più armo-|nioso concerto, non sdegnar d'aggiognergli l'unisono del tuo acco-|glimento. E vivi Felice». Imprimatur: «Rev. Patri. Fr: CAIETANO de STEPHANIS Min: Con:

Riguardo alla quarta ed ultima messa contenuta nella pubblicazione del 1700 esistono anche due copie manoscritte conservate presso la biblioteca dell'ordine religioso dei *Canonici Regulares Sanctissimae Crucis a Stella Rubea* in Praga.

Tali manoscritti¹⁴ presentano come iscrizione in busta «Messa n. 179 per la Quaresima a quattro voci con Organo o violone | Fr. C. de Stephanis»¹⁵.

Le due copie presentano le parti staccate del «Canto, Alto, tenore, Basso, Organo ô Violone». Il primo manoscritto possiamo datarlo agli inizi del 1700¹⁶; il secondo intorno alla metà del XVIII secolo. Entrambi sono copie fedeli della stampa del 1700. Le differenze più importanti si trovano nel secondo manoscritto, più tardo, nel cui frontespizio è presente l'indicazione che colloca questa Messa nel tempo liturgico della Quadragesima¹⁷ e come nella stampa originaria avverte che l'esecuzione può essere a cappella o con l'organo¹⁸. Sempre in questo secondo manoscritto sono altresì presenti i testi del Santus e dell'Agnus Dei con le indicazioni sull'esecuzione: «Sanctus, repete 3. Cum Interludio» e «Agnus, O.A.M.D.Gl., Repete 3. Cum interludio»¹⁹.

Secondo la documentazione conservata a Spalato sembra che tra i motivi dell'abbandono del prestigioso ruolo a maestro di cappella ci sia stata un'improvvisa incrinatura nei rapporti interni che costrinsero Gaetano de Stefanis a concludere l'esperienza nella città dalmata pur avendo già egli accettato la domanda di rinnovo del proprio incarico per i successivi due anni²⁰.

Nel 1701 padre Vincenzo Coronelli viene nominato Ministro Generale dell'Ordine dei Frati Minori Conventuali incarico che manterrà fino al 1707. In occasione del generalato, a seguito della visita canonica del medesimo padre Coronelli ai conventi della provincia, Gaetano de Stefanis viene chiamato a Venezia: lo troviamo infatti il 23 Novembre 1701 come vicemaestro di cappella presso la Chiesa di SS. Maria Gloriosa dei Frari²¹.

seraphici | S. FRANCISCI Alumno, nec non in insigni Capella Ecclesie Metropolitanae Spalaten. | Musices Magistro. | Istius Operis Authori peritissimo. | Tetrasthicon | Serta prius Stephani tibi, CAIETANE, parabat | Cognome; Virtus nunc tibi sarta refert. | Quippe Chorum Seraphim decorans Virtute Supremus | quo resonat caetus, nos Melos Ipse doces».

¹⁴ Collocazione: XXXVB.119.

¹⁵ Sulla coperta in basso sulla destra la dicitura «Del frate Cajeta De Stefanis».

¹⁶ Ogni pagina è segnata da una «F.» in alto, al centro.

¹⁷ «Pro Domenica Palmarum».

¹⁸ «Può cantarsi senza Org. a 4 voci».

¹⁹ Non sono presenti altre differenze rilevanti rispetto alla stampa del 1700. I cambi di tempo ternari sono dimezzati e nella parte per organo non ci sono aggiunte o variazioni nella notazione del basso continuo.

²⁰ STIPČEVIC, *Messe a Quattro voci*, pp. 177-190.

²¹ ISIDORO GATTI, *Il Padre Francesco Coronelli dei Frati Minori Conventuali negli anni del generalato (1701-1707)*, Università Gregoriana Editrice, Roma 1976, vol. I, p. 551. Padova.

Dai documenti d'Archivio pubblicati da padre Antonio Sartori²² nel 1988 e riguardanti l'evoluzione dell'Ordine Francescano nel Triveneto²³ risulta che Gaetano de Stefanis aveva musicato inni in onore di Venezia composti da padre Giuseppe Maria Platina e proposto gli stessi alla conclusione di un *certamen* teologico; il concerto strumentale e vocale venne eseguito da frati musicisti e cantori, diretti proprio da Gaetano de Stefanis, vice-maestro di cappella²⁴.

Con provvedimento del padre generale Vincenzo Coronelli, fu eletto maestro di cappella ai Frari il veneziano padre Francesco Antonio Callegari²⁵ e dal convento di S. Francesco in Assisi fu chiamato come organista padre Ferdinando Antonio Lazzari da Bologna²⁶.

Il nome di Gaetano de Stefanis a fianco di quello di Callegari e Lazzari denota un valore aggiunto alle sue qualità musicali e l'apprezzamento delle sue doti da parte della congregazione dei Frati Minori Conventuali, come testimoniano gli importanti ruoli che gli furono assegnati all'interno delle proprie cappelle. Senza dubbio i frati francescani di Venezia potevano disporre tra i migliori musicisti e organisti del loro tempo di cui gelosamente cercavano di conservarne la presenza in convento come avvenne nel caso del Callegari, che determinò una seria questione tra i padri veneziani e il padre generale²⁷.

Quest'ultimo non solo richiedeva eccellenti doti musicali da parte dei frati che venivano chiamati a ricoprire gli incarichi nelle cappelle, ma esigeva anche un decoroso rispetto in chiesa durante le funzioni liturgiche e le «sacre cerimonie». Infatti, durante la visita del padre generale Coronelli, i musicisti furono da lui rimproverati poiché «[...] al Gloria Patri nell'Organo non si levavan la Berretta, riprendendoli anco di qualche irriverenza che aveva in loro osservato»²⁸; in altra occasione durante l'ufficio della Compieta «fece moderare il Canto dé Musici, che prima

²² *Archivio Sartori. Documenti di Storia ed Arte francescana*, a cura di GIOVANNI LUISETTO, 4 voll., Centro Studi Antoniani, Padova 1983-1989, III, p. 1091.

²³ Ovvero le tre Venezie: Venezia Tridentina, Venezia Euganea e Venezia Giulia.

²⁴ GATTI, *Il Padre Francesco Coronelli*, vol. I, p. 584. Si veda anche, in questo volume, LEONARDO FRASSON, *Il p. Francescantonio Callegari maestro di cappella al Santo*.

²⁵ GATTI, *Il Padre Francesco Coronelli*, vol. I, p. 552. Padre Callegari fu nominato Maestro di Cappella per officiare le celebrazioni capitolari dei Fari di Venezia il 19 novembre 1701.

²⁶ *Ivi*. Padre Lazzari, in tale occasione, prese servizio l'8 novembre 1701. Ferdinando Antonio Lazzari (Bologna 1678-Bologna 1754). Frate Minore Conventuale. Il 31 maggio 1702 venne nominato Maestro di Cappella a Bologna presso la chiesa di S. Francesco e nel 1705 divenne maestro di cappella presso la chiesa di SS. Maria gloriosa dei Frari di Venezia, ivi rimase per 40 anni. Divenuto cieco tornò a Bologna dove morì all'età di 76 anni. Cf. NONA PYRON, *Lazzari, Ferdinando Antonio*, «The New Grove», 10, p. 571. Cf. anche, in questo volume di Atti, MARC VANSCHEEUWICK, *La 'scuola bolognese' e il musicista francescano Ferdinando Antonio Lazzari*.

²⁷ GATTI, *Il Padre Francesco Coronelli*, vol. I, pp. 550-552.

²⁸ *Ivi*, Padova, *Diario*, f. 91 (26 ottobre 1701).

si strapazzava»²⁹ e minacciato il padre Callegari di far cantare in canto fermo qualora non avessero 'moderato' la messa cantata³⁰.

Il 30 novembre del 1701 Gaetano de Stefanis fu nominato *Magister Musicaes* presso il convento di S. Francesco in Bologna³¹ e per i suoi meriti ottenne lo status canonico di *Discretus perpetuus* che, secondo il regolamento contenuto nelle Costituzioni Urbane del 1628³² e di nuovo edite ed aggiornate per l'elezione del Generale Padre Vincenzo Coronelli nel 1702³³, gli concedeva il privilegio di voto in perpetuo nei Capitoli provinciali. Questo alto riconoscimento – acquisito non soltanto per l'alto valore musicale, ma anche per la forte integrità morale come appunto recitano le Costituzioni Urbane – dava modo a padre Gaetano de Stefanis di partecipare al Capitolo provinciale affiancando gli altri 'discreti' scelti per suffragio nel Capitolo conventuale³⁴. L'11 Ottobre 1702 ottenne lo stesso incarico, avuto a Bologna, di *Magister Musicaes* presso il convento di Ferrara³⁵.

Nel 1706, un anno prima che Vincenzo Coronelli concludesse il suo mandato come ministro generale dell'Ordine dei Frati Minori Conventuali, troviamo il primo documento che accerta la presenza di Gaetano de Stefanis a Forlì come maestro di cappella della Santissima Vergine del Fuoco nella Cattedrale di Santa Croce³⁶. Questo primo dato storico s'iscrive nel quadro delle celebrazioni promosse nella città in onore della «Madonna del Fuoco» che si valgono dell'apporto di Gaetano de Stefanis. Ad attestarlo sono gli Accademici dei Filergiti di Forlì che il 30 maggio del 1706 danno alle stampe la

²⁹ *Ivi*, Padova, *Diario*, f. 111v (25 novembre 1701).

³⁰ *Ivi*, Padova, *Diario*, ff. 121-121v (19 dic. 1701).

³¹ RAFFAELE CASIMIRI, *Musicisti dell'Ordine Franciscano dei Minori Conventuali*, «Note d'Archivio per la storia musicale». ed. Psalterium, Roma, 1939, Vol. XVI, p. 245, «Die 30 Novembris instituitur Magister Musices S. Francisci Bononiae P. Cajetanuus Stephani de Theate Discretus perpetuus. (Reg. Ord. f. 47)».

³² FR. FELIX FRANCESCHINUS CASSIANUS. *Constitutiones urbanae fraturum Ord. Min. Conv. S. Francisci*, Apud impressores Camerales, 1628. Titulus XXXII cap. 6, Titulus XXXIII, Titulus XXXIV. pp. 294-297.

³³ *Constitutiones Urbane, nec non sedis apostolicae decreta ad Seraphicam minorum conventualium religionem spectantia, Iussu Reverendissimi P. Magistri Vincentij Coronelli. 1702. Cap. VIII Titulus XXXIII*, pp. 265-267.

³⁴ ANDREA GALLO, *Codice ecclesiastico sicolo*. Palermo, Stamperia Carini, 1842, p. 73 «...discreto perpetuo quoad praecedentiam, e col voto nei capitoli della sua provincia, e con tutte le concessioni, onori e privilegi, di cui o per diritto, o per approvata consuetudine della religione, godono gli altri discreti perpetui, e ciò in compenso delle sue fatiche, senza pregiudizio della preferenza degli altri discreti perpetui che si trovano legittimamente riconosciuti ed approvati»

³⁵ *Ivi*, «Die 11 Octobris 1702 collocatur de familia in Conventu Ferrariae ut Magister Musices P. Cajetanus Stephani de Theate». (Reg. Ord. f.49).

³⁶ ACCADEMICI FILERGITI, *Relazione della cupola dipinta dal Cavaliere Carlo Cignani e scoperta l'anno 1706 in Forlì*, in: ACCADEMICI FILERGITI, *Relazione di alcune funzioni fatte nella città di Forlì*, Stamperia degli Avvisi, Forlì 1706(?).

Relazione di Alcune funzioni fatte dalla città di Forlì, li 28 Maggio M. DCCVI. Per la festa del pubblico voto alla prodigiosa immagine della Madonna del fuoco sua protettrice per la liberazione dà tremori. In occasione di scoprirsi la Cupola della Capella di detta Santissima Immagine dipinta dal Cavalier Carlo Cignani³⁷

Il volume, dedicato al cardinale Fabrizio Paolucci, contiene le cronache riguardanti le celebrazioni festive, nella città di Forlì, per la conclusione dei lavori di affresco della cupola nella cappella della Madonna del Fuoco dipinta da Carlo Cignani e di altri adornamenti come il tabernacolo dell'altare intarsiato e placcato in oro dal forlivese padre Francesco Brunelli della compagnia di Gesù. Quest'opera di impreziosimento della Cattedrale e in particolare della sua Cappella Mariana va posta in relazione ad un'offerta per le grazie ricevute in occasione del terremoto del 1688 che sconvolse l'intera città, ma risparmiò miracolosamente la cattedrale, la cui cupola, corrispondente alla cappella della SS. Maria del Fuoco, rimase intatta ed indenne da crepe ed infiltrazioni d'acqua. Le spese per la realizzazione di questa grande opera furono finanziate dal cardinale Fabrizio Paolucci, nativo di Forlì ed allora segretario di stato di Papa Clemente XI.

Per questo avvenimento furono indetti festeggiamenti in lode alla Vergine con «Squisita Musica, Oratorij e con altre dimostrazioni di universale allegrezza per tre giorni continui» tra cui la costruzione di una poderosa macchina incendiaria che il popolo stesso desiderò erigere in onore della *Reina del Fuoco*. Ad attestare siffatta devozione mariana, soccorre questo passo tratto dalla Descrizione delle machine incendiare³⁸:

Il Nostro Fuoco materiale presto manca a cagione della sua grande attività, ciò cui distrugge la materia che può mantenerlo; ma il fuoco dell'amore della Vergine mai non mancherà dalle grazie verso de' suoi Devoti³⁹.

Nella pubblicazione degli Accademici dei Filergiti è attestata la presenza di Gaetano de Stefanis, come maestro di cappella della Cattedrale, il 28 maggio del 1706; in questo giorno e per i successivi tre, presiederà le celebrazioni musicali liturgiche e festive per la festa in Onore della Madonna del Fuoco. A lui è affidato il compito di comporre le musiche di due oratori scritti per l'occasione⁴⁰: «*Il Trionfo del Cielo, Oratorio*

³⁷ *Ivi*.

³⁸ La tradizione di costruire macchine incendiarie in occasione della Festa della Madonna del Fuoco, protettrice della città e della diocesi di Forlì, è tutt'ora in uso durante le celebrazioni patronali

³⁹ *Descrizione delle machine incendiare fatte nella città di Forlì per la festività del voto pubblico alla madonna del fuoco in congiuntura dello scoprimento della cupola del cavalier Carlo Cignani*. In ACCADEMICI FILERGITI, *Relazione di alcune funzioni fatte nella città di Forlì*.

⁴⁰ Questa attestazione lascia aperta ogni ipotesi sulla presenza di Gaetano de Stefanis a Forlì già prima del 28 maggio 1706.

a 6 voci»⁴¹ (illustrazione 3) e «*Le gare della natura, e dell'arte nel rappresentare la Potenza e la Beltà di Maria*» (illustrazione 4)⁴². Le musiche dei due oratori non sono arrivate ai giorni nostri, ma disponiamo dei libretti contenenti i testi redatti dagli Accademici dei Filergiti in occasione dello «scoprimiento della cupola»⁴³.

Gli anni del servizio presso la Cappella della Cattedrale di Forlì sono i più prolifici per padre Gaetano de Stefanis che dà alle stampe altre due opere: *Armonie Sacre di Divoti Concerti a voce sola, con le quattro antifone della Beata Vergine, due tantum ergo con violini e violoncello, e un Siquaeris di S. Antonio a 4. Concertato. Opera Seconda*⁴⁴ nel 1707 e *Salmi Pieni per tutto l'Anno a otto voci con Violini ad libitum brevi, e facili con litanie della Beata Vergine. Opera Terza*⁴⁵ nel 1710.

⁴¹ A seguito del frontespizio è presente il testo completo dell'Oratorio che risulta essere suddiviso in due Parti. Interlocutori: Testo. Angelo Primo. Angelo Secondo. Iride. Sole. Luna.

⁴² Suddiviso in due Parti. Interlocutori: Gloria, Natura e Arte.

⁴³ ACCADEMICI FILERGITI, *Relazione di alcune funzioni fatte nella città di Forlì*.

⁴⁴ GAETANO DE STEFANIS, *Armonie Sacre di Divoti Concerti a voce sola con le quattro Antifone della Beata Vergine due Tantum Ergo con Violini, e Violoncello, ed un Siquaeris di Sant'Antonio a 4. Concertato. Opera Seconda*, Marino Silvani, Bologna 1707. Dedicata a STEFANO ALLI MACHARANI ROMANO CAVALIERE DI S. STEFANO «Illustriss. Sig. | Appena mi cadde in pensiero | di pubblicare con le Stampe questo mio Li-bro di Sacre Armonie, che subito mi si | presentò alla mente V. S. Illustrissima, nel-la di cui grand'Anima fanno soave concer-ito le più rare Virtudi. Il suono di queste, che da lei si diffonde all'Eternità per retag-igio avuto da suoi gloriosi Antenati (Atlan-ti delle Sacre Republiche, come ne addita il di Lei inclito Stemma) fa sentire con ve-lrità ne cuori tutto quell'armonico delle Sfere, che già sognò nel cielo Pittagora. | Non [...] stupisco intanto, che Ella innamorata delle Musiche, e Suoni, anche nelle sue | più serie applicazioni lasci correre tal'ora il | gentilissimo suo genio à si giocondo sollievo. Dal suo interno così ben regolato ha | Ella apprese note sì care, ed io assicurato in | tal maniera del di Lei Gradimento ardisco | presentarle queste mie Musicali composizioni, che oltre l'Essere Sacre non hanno pre-igio maggiore di quello, che lor dona la gloria d'essere à V. S. Illustrissima ossequiose. Qualità così amabili meritano dalla di lei | generosità ciò, che la tenuità dell'offerta non | potrebbe per se stessa conseguire, cioè l'al-tro Patrocinio di V. S. Illustrissima, del quale umilmente supplicandola mi soscrivo | Di V. S. Illustriss. | Umiliss. Devotiss., & Obligatiss. Serv. | Fr. Gaetano de Stephanis da Chieti Min.Convent.» Dedicata al LETTOR CORTESE «In queste mie Musicali applicazioni ricevi [...] buon occhio ciò che può darti un Religioso [...] co del'ozio nella sua cella. Tù che havev[...]i la [...] altre volte di gradire somiglianti mie fatiche, m'hai r [...] ardito alla pubblicazione [...] erti, che tu sei posto in [...]ssità, o di d'incolpare te istesso (il che io non pretendo) ò di donare a me un generoso compatimento, di cui vivamente ti prego. Troverai qui li Mottetti forse più brevi del solito, e questo à bella posta, temendo io di frastornare la tua devozione in ascoltarli col tedio delle mie imperfezioni. Comunque siasi, riconosci in tutto il mio buon desiderio di servirti, Vivi Felice». IMPRIMATUR: «Vidit D. Paulus Carminatus Cler. Regul. S. Pauli, & | in ecclesia Metropolitana. Bonon. Paenitent. Pro | Emi-lnentiss. & Reverendiss. D. D. Jacobo Buoncompagno Archipiscopo, & Principe l'Imprimatur. | F. Ioannes Augustinus Riccius, Vicarius Generalis S. Offiicij Bononiae».

⁴⁵ GAETANO DE STEFANIS, *Salmi Pieni per tutto l'Anno a otto voci con Violini ad libitum brevi, e facili con Litanie della Beata Vergine Opera Terza Posta in Musica*.

L'Opera Seconda *Armonie Sacre di Devoti Concerti*, ritenuta perduta⁴⁶, è stata rinvenuta fortuitamente nel 2009 in seguito al restauro di un codice liturgico conservato presso l'Archivio Capitolare della Cattedrale di Conversano in provincia di Bari⁴⁷ (illustrazione 5). Il volume a stampa, contenuto all'interno della coperta del codice con la simpatica ed utile funzione di imbottitura, ha subito un restauro, ma risulta essere gravemente danneggiato. Disponiamo ad oggi soltanto del volume per il violino contenente la parte per Alto del «Si quaeris di Sant'Antonio» a quattro voci (illustrazione 6), ed altri mottetti. Sulla scorta dell'indice,

Bologna, Marino Silvani. 1710. Dedicata a Francesco Paulucci, conte di Calboli, e Marchese di Fabiano «ILLUSTRISSIMO | SIGNORE. Ammiratore de gran pregi di V. S. Illustrissima risolsi | pubblicare sulle Stampe questi Davidici Salmi, da me re-lsi armoniosi per i Vesperi di tutto l'Anno, e ben riconob-lbi non poterli ad Alcuno più convenevolmente offerire, | che à V. S. Illustrissima. Ella, che ne costumi, e nel vol-to porta tutte d'Angelo le sembianze, non riceverà in mal grado l'of-fferta di Angeliche lodi; poiche fiorendo in lei a perfezione, se bene anco-lra di sì tenera età, sì vivo affetto verso il divino Amore, ogni ben divi-lsato dirittto voleva, che à lei si proponessero varij modi per lodarlo. | Tanto più che alle Canzoni di un Regale Profeta non si poteva per niun | conto negare il venire à soggiornare in quella Casa, dove mai sempre | con regale magnificenza unita si vide germogliare la pietà Christiana. So-lno note al Mondo, e la grande Idea di un Cardinal Francesco, e l'esem-|plare Purity, e Valore di un Luigi Generale dell'Armi di S. Chiesa, | quando dovessi tace-re delle inimitabili virtù dell'Eminentiss. Cardinal | Fabrizio Segretario di Stato di N. S. Regnante. Mà quando bene ogn' | altra ragione mancasse, à me bastarebbe fol quest' una di potere manife-|stare à V. S. Illustrissima la stima, in che appresso di me sono i di lei me-lriti, di attestare à tutto il Mondo il vivo desiderio, che io tengo della di | lei Padronanza, per cui mi dò l'onore di poter dirmil Di V. S. Illustrissima | Umilissimo, Divotissimo, & Obligatissimo Servitore | Frà Gaetano de Stephanis da Chieti Min. Convent. lamico lettore. Escono alla luce questi miei Salmi, non già per | aquistarmi nome, mà per puro servizio degl' | Organi, ed in particolare per la Capella della | Santissima Vergine dal Fuoco nella Cathe-|drate di Forlì. Questo siccome fù l'unico | mio scopo; anche ei fù, che diede la mossa alla | mia penna d'esercitarsi nella Composizione di questi Sal-mi à otto pieni con li Violini; Questi non ti apportino stupo-|re, poichè essendomi io trovato più volte sulle Cantorie, e | per mancanza di tempo necessitato far cantare un Salmo pie-lno per alleggerire la fatica à quel Virtuoso Violini di farle | suonare una parte propria per il Canto, e poco adattata al | suono, stimai bene porvi li Violini ad libitum; dando solo à | questi quelle Confonanze, che caggionano più vivace l'Ar-|monia. Onde, se guardarai di buon occhio questi miei | Armonici Salmi, come altre volte gradisti, se prestarai cor-|tese l'orecchio à queste mie musicali debolezze, t'assicuro, | passerà sotto del Torchio quanto prima un'altra mia Opera | di maggior tua sodisfazione: Vivi felice. | IMPRIMATUR Vidit D. Paolus Carminatus Barnabita Cler. Reg. Cong. S. Pauli, & in Me-ltropolitana Bononiae Paenitent. Prò Eminentiss. & Reverediss. D. D. Jacobo Boncompagno Archiepisc. & Principe. Imprimatur | F. Ioseph Maria Galli Vic. General. S. Officij Bononiae.»

⁴⁶ LUIGI TAGLIAVINI, *Stefanis, Gaetano de*, «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», ed. Bärenreiter-Verlag, Stuttgart, 2006, vol. 15; BOJAN BUJIC, *Stefanis, Gaetano de*, «The New Grove Dictionary», 18, p. 1363.

⁴⁷ CLAUDIO ERMOGENE DEL MEDICO, *Edizioni musicali sconosciute del XVII e XVIII secolo ritrovate a Conversano*, «Fonti Musicali Italiane», XIV, 2009, pp. 33-37.

mancano il «Regina Coeli. Basso con Violini» e il «Tantum Ergo. Canto solo con Violoncello obbligato». Ciò è determinato dal fatto che l'opera, è priva dei volumi delle altre parti di cui, tra l'altro, non conosciamo l'originaria consistenza fisica. Mette conto riportare l'elenco completo dei mottetti presenti nella Tavola della pubblicazione⁴⁸:

De Fede Sacrata. Per S. Francesco, ò altro Santo. Canto con Violini unisoni.
Paenae Amarae. Per ogni Tempo. Canto con Violini unisoni, e Violoncello obbligato.

Almae bellae. Per la B. V. e per ogni Tempo. Canto con Violini unisoni, e Violoncello obbligato.

Vale munde. Per S. Benedetto, ò altro Santo. Canto con Violini unisoni.

In delitia. Per la B. V. ò per una Santa Vergine. Alto con Violini.

Sponsa sum. Per ogni Tempo. Alto con Violini unisoni.

Alma Redemptoris, Alto con Violini.

Ave Regina Caelorum. Canto con Violini.

Regina Caeli. Basso con Violini.

Regina Caeli. Canto solo.

Salve Regina. Alto con Violin solo, e Violin di rinforzo.

Tantum ergo. Alto con Violini.

Tantum ergo. Canto solo con Violoncello obbligato.

Si quaeris di S. Antonio a 4. Canto Alto Tenore, e Basso.

L'opera terza, *Salmi per tutto l'anno con le Litanie Lauretane* (illustrazione 7), è stata invece scritta principalmente pensando all'uso liturgico all'interno della cappella della Madonna del Fuoco nella cattedrale S. Croce di Forlì, come de Stefanis stesso afferma negli avvertimenti all'«Amico Lettore»

Escono alla luce questi miei Salmi, non già per acquistarmi nome, mà per puro servizio degl'Organi, ed in particolare per la Capella della Santissima Vergine dal Fuoco nella Cathedrale di Forlì. Questo siccome fù l'unico mio scopo; anche ei fù, che diede la mossa alla mia penna d'esercitarsi nella Composizione di questi Salmi a otto Pieni con li violini [...]»⁴⁹

La Cartella Musicale è composta da 13 libri «Canto Primo, Alto Primo, Tenore Primo, Basso Primo, Canto Secondo, Alto Secondo, Tenore Secondo, Basso Secondo, Organo Primo, Organo Secondo, Violino Primo, Violino Secondo, Violone o Tiorba».

⁴⁸ GAETANO DE STEFANIS, *Armonie Sacre di Divoti Concerti a voce sola con le quattro Antifone della Beata Vergine due Tantum Ergo con Violini, e Violoncello, ed un Siquaeris di Sant'Antonio à 4. Concertato. Opera Seconda*, Bologna, Marino Silvani, 1707. Indice in «Tavola».

⁴⁹ GAETANO DE STEFANIS, *Salmi Pieni per tutto l'Anno a otto voci con Violini ad libitum brevi, e facili con Litanie della Beata Vergine Opera Terza Posta in Musica*. Bologna, Marino Silvani. 1710. Libro Primo Coro, p. 4.

Nell'opera sono presenti diciassette Salmi, corrispondenti all'ufficio dei Vespri di varie festività⁵⁰, Magnificat e Litanie lauretane, inseriti con il seguente ordine⁵¹:

Domine ad adiuvandum.	Salmo 62
Dixit Dominus.	Salmo 109
Confitebor.	Salmo 110
Beatus vir.	Salmo 111
Laudate Pueri.	Salmo 112
Laudate Dominum.	Salmo 116
In exitu.	Salmo 113
Laetatus.	Salmo 121
Nisi Dominus.	Salmo 126
Lauda Ierusalem.	Salmo 147
Credidi.	Salmo 115
In convertendo.	Salmo 125
Domine probasti me.	Salmo 139
Memento.	Salmo 132
Deprofundis.	Salmo 130
Beati omnes.	Salmo 128
Confitebor Angelorum.	Salmo 132
Magnificat.	
Litanie.	

Composti in stile concertato attraverso un rigoroso utilizzo del contrappunto ed una perfetta unione tra le parti strumentali e quelle vocali dei due cori battenti, tipici della tradizionale scuola bolognese e memori delle teorie di Giovanni Maria Artusi⁵², i *Salmi* presentano una parte per due violini, che assumono un ruolo ben definito:

Questi non ti apportino stupore, poiche essendomi io trovato più volte sulle Cantorie, e per mancanza di tempo necessitato far cantare un Salmo pieno per alleggerire la fatica à quel Virtuoso Violino di farle suonare una parte proprio per il Canto, e poco adattata al suono, stimai bene porvi li violini ad libitum; dando solo a questi quelle consonanze, che caggionano più vivace l'armonia⁵³.

L'intenzione di de Stefanis è quella di evitare il raddoppio strumentale nella parte del Canto e per questo motivo aggiunge due parti pensate

⁵⁰ ANGELICO BUONRICCIO, *Dichiaratione dei Sacri Salmi di David Re e Profeta*. Venezia, Giovanni Battista Somasco. 1584. Nella pubblicazione dei Salmi di de Stefanis si possono trovare i salmi per l'ufficio dei seguenti Vespri: Domenica, Epifania, Resurrezione, Ascensione di Nostro Signore e Pentecoste, Santissimi Apostoli, Natività del Signore, Circoncisione, Solennità del Corpo di nostro Signore Gesù Cristo, della Beata Vergine e delle Sante Vergini e Martiri.

⁵¹ DE STEFANIS, *Salmi Pieni per tutto l'Anno*. Indice in «Tavola» Aggiunte della numerazione dei Salmi da parte del Redattore secondo la classificazione di Angelico Buonriccio. Vedi: BUONRICCIO, *Dichiaratione dei Sacri Salmi*.

⁵² GIOVANNI MARIA ARTUSI, *L'Artusi ovvero delle imperfezioni della moderna musica*, Giacomo Vincenti, Venezia 1600.

⁵³ DE STEFANIS, *Salmi Pieni per tutto l'Anno*, Libro Primo Coro, p.4.

e scritte appositamente per i due violini al fine di rendere l'armonia più «vivace» e consona a questi strumenti, nonché rigorosa nel contrappunto. Ai violini primi e secondi sono affidati i rispettivi coro primo e coro secondo; la parte per violone o tiorba, contenente il basso continuo, risulta essere esattamente corrispondente alla parte dell'organo primo.

Queste soluzioni lasciano intuire l'ordine degli strumenti all'interno delle due distinte cantorie ed il loro rispettivo ruolo, mai banale, ma volto a dare risalto alla bellezza sonora delle parti vocali ed al loro testo liturgico (illustrazione 8).

A Conclusione di questo studio mi sembra doveroso proporre un'ultima osservazione riguardo alla produzione musicale di Gaetano de Stefanis. A Venezia, presso la Biblioteca Marciana è conservato un manoscritto⁵⁴, appartenuto al Fondo Canal, avente come titolo in frontespizio «Tantum ergo a Tenore e Basso del Sig.r De-Stefanis»⁵⁵. Il manoscritto è riconducibile alla metà del XIX secolo e si presenta come una composizione per duo vocale: tenore e basso; con accompagnamento di organo concertante. La cartella è correlata di parti staccate ed è da notare che in partitura risultano essere inseriti anche i Corni, ma la parte a loro dedicata è mancante. Questo manoscritto è stato oggetto di studio da parte di Ennio Stipčević⁵⁶ che nel 1992 ha ipotizzato che questa fonte conservata a Venezia sia una copia del XIX sec. di un *Tantum ergo* di Gaetano de Stefanis⁵⁷. Dalla ricerca da me effettuata, risulta essere presente presso la Biblioteca del Convitto della Consolata di Torino⁵⁸ un *Tantum Ergo* per tenore e basso con accompagnamento d'Organo del «Signor F. Destefanis» e pubblicato⁵⁹ dalla calcografia Magnini con dedica «all'Ornatissimo Sig. Gio. Batt.a Franco»⁶⁰.

⁵⁴ Collocazione: IT. IV 11445.

⁵⁵ Il Documento conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia è citato in: LUIGI TAGLIAVINI, *Stefanis, Gaetano de*, in «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», ed. Bärenreiter-Verlag, Stuttgart 2006, vol. 15, pp. 1363: «Im Schaffen Stefanis' zeigen sich keinerlei Hinweise auf ein op. 2. Allerdings ist in der Biblioteca Marciana (Venedig) ein Ms. aus dem 19. Jh. Mit einem *tantum ergo* erhalten, das von einem Sig. De Stefanis stammt»; BOJAN BUJIC, IVANO CAVALLINI, *Stefanis, Gaetano de*, «The New Grove Dictionary», <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26603> (10.03.2017): «There is no trace of his op.2 but a 19th-century manuscript copy of a *Tantum ergo*, for tenor and bass, by a 'sig.r De Stefanis' survives in the Biblioteca Marciana, Venice».

⁵⁶ ENNIO STIPČEVIĆ, *Uz rukopis (Gaetana?) de Stefanisa u Biblioteci Marciani u Veneciji*, «Arti musices», XXIII (1992), pp. 58-62.

⁵⁷ TAGLIAVINI, *Stefanis, Gaetano de*.

⁵⁸ Collocazione: CMUS 147.

⁵⁹ La stampa in oggetto non contiene l'anno di pubblicazione, ma risulta essere compresa tra le musiche edite dalla calcografia Magnin e presente all'interno della «Gazzetta Piemontese», n. 1, lunedì 2 gennaio 1843.

⁶⁰ Da un'altra copia conservata a Firenze, presso la Biblioteca Nazionale Centrale, il Sig. Giovanni Battista Franco risulta essere un «distinto dilettaante» di musica.

Dall'Analisi delle fonti e dal loro confronto, il manoscritto di Venezia e la stampa di Torino risultano essere equivalenti e quindi è da escludere categoricamente ogni possibile attribuzione musicale a padre Gaetano de Stefanis da Chieti, anche sulla base di altre tipologie di concordanze con l'Opera Seconda ritrovata nel 2009 a Conversano. Il «Tantum Ergo a tenore e basso» conservato presso la biblioteca Marciana è in realtà opera del compositore torinese Francesco Destefanis.

Dalla pubblicazione dei *Salmi pieni per tutto l'anno* del 1710 si perdono le tracce musicali e biografiche di padre Gaetano de Stefanis da Chieti il che lascia aperta la questione riguardante la data della sua morte e la durata del suo incarico presso la cappella musicale della Madonna del Fuoco di Forlì fino al 1713⁶¹, ovvero fino alla nomina di Clemente Monari a maestro di Cappella della cattedrale forlivese; ruolo che quest'ultimo manterrà fino al 1729⁶².

Ad oggi restano ancora da chiarire le ipotesi riguardanti la nascita e la formazione musicale del musicista Conventuale, nonché il prosieguo o il termine della sua attività come maestro di cappella dopo l'incarico a Forlì. Su quest'ultimo versante, indicazioni potrebbero arrivare dall'apertura alla comunità scientifica degli archivi della diocesi di Forlì-Bertinoro e della diocesi di Chieti-Vasto, dall'analisi dei documenti riguardanti l'attività conventuale in Abruzzo⁶³ nonché l'attività svolta all'interno delle sue ricche cappelle musicali con particolare attenzione alla Chiesa di San Francesco alle Scale di Chieti.

⁶¹ Per le notizie riguardanti la successione dei maestri di cappella e gli oratori scritti a Forlì nel Settecento vedi: OSVALDO GAMBASSI, LUCA BALDINI, *Vita musicale nella cattedrale di Forlì tra XV e XIX secolo*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2003. Presso la biblioteca comunale di Forlì fondo Piancastelli coll. 98/21 è conservato il libretto «Oratorio Sacro ad onore di S. Cecilia vergine e martire, da recitarsi da Musici della Cattedrale di Forlì, Nella chiesa di S. Francesco di Paola, Li 22 Novembre giorno festivo di detta Santa l'anno 1711. Al merito sublime dell'Illustrissimo Signore Co. Lodovico Nicola Piazza, patrizio forlivese. In Forlì. Nella Stamperia de Fasti.», Questo libretto risulta essere interessante perché documenta un'attività esterna e autogestita dai musicisti della cappella della Cattedrale. Mi preme riportare la dedica: Illustrissimo Signore | Non potevano giammai queste no-|stre armoniose fatiche ritro-|re più sicuro ricovero, che appresso V. S. | Illustriss; mentre esse godono il bel | pregio di simboleggiare quell'alto con-|certo delle più rare virtudi, che ador-|nano la di lei grand'Anima. Drizzando noi dunque a tale scopo le nostre vo-|ci non dubitiamo dover elle in sì felice | incontro del di lei genio sortire altresì il | suo generoso gradimento, di cui rivere-|temente supplicandola con profundis-|simo obsequio ci protestiamo. | Di V.S. Illustriss. |Umiliss; & Obligatiss. | Li Musici Rappresentanti ».

⁶² ELVIDIO SURIAN, *Monari, Clemente*, «The New Grove Dictionary», 12, pp. 477-478.

⁶³ A causa della soppressione napoleonica degli organi religiosi, le documentazioni riguardanti l'attività conventuale abruzzese possono essere reperite solo attraverso gli archivi di stato. A tal proposito vedi: NICOLA PETRONE, *Relazioni sui conventi d'Abruzzo dei Frati Minori Conventuali in occasione della Soppressione Innocenziana redatte nel 1650: una pagina storica poco conosciuta*, Biblioteca Tommasiana, Tagliacozzo 1998.

Mi auguro che la ricca terra d'Abruzzo, ed in particolare il territorio appartenente alla diocesi di Chieti-Vasto, attraverso questo studio sulla figura di padre Gaetano de Stefanis, possa tornare a riscoprire e valorizzare attraverso le *humane litterae*, per dovere morale, la ricchezza della propria memoria per preservarla dall'oblio del tempo e dal praticismo materiale della nostra contemporaneità⁶⁴. Di questa speranza, memori degli scritti di Ugo Sesini, facciamoci portavoce⁶⁵.

TAVOLA RIASSUNTIVA DELLE COMPOSIZIONI MUSICALI

- *Messe a Quattro Voci. Opera Prima.* Giuseppe Sala, Venezia 1700.
Sono stati considerati e analizzati i seguenti volumi:
 - Stampati n. 90. Biblioteca del centro di documentazione francescana e Sacro Convento di San Francesco in Assisi. RISM 4733.
 - *Messa n. 179 per la Quaresima a 4 voci con Organo o violone Fr. C. De stephanis.* Manoscritto. Biblioteca dei *Canonici Regulares Sanctissimae Crucis a Stella Rubea*, Praga. Collocazione: XXXV B. 119.
- *Inni a Venezia* su testo di P. M. Platina. 1701.
L'opera non è arrivata ai giorni nostri.
- *Il Trionfo del Cielo, Oratorio a 6 voci*, 1706.
L'opera non è arrivata ai giorni nostri.
- *Le Gare della Natura e dell'Arte nel rappresentare la Potenza e la Beltà di Maria*, 1706.
L'opera non è arrivata ai giorni nostri.
- *Armonie Sacre di Divoti Concerti a Voce Sola. Opera Seconda.* Marino Silvani, Bologna, 1707.
È stato analizzato l'*unicum* conservato presso l'Archivio Diocesano di Conversano (Bari).
- *Salmi Pieni per tutto l'Anno a otto voci [...] con Litanie della Beata Vergine. Opera Terza.* Marino Silvani, Bologna 1710.
Stampati n. 91. Biblioteca del centro di documentazione francescana e Sacro Convento di San Francesco in Assisi. RISM: S4734; SS 4734.

⁶⁴ UGO SESINI, *Musica del Rinascimento e Rinascimento Musicale*, estratto dal «Convivium», vol. XIV, n° 1, Società Editrice Internazionale, gennaio-febbraio 1942-XX.

⁶⁵ Questo contributo è dedicato alla memoria di padre Giorgio di Lembo (Campolieto 23 agosto 1942 – Pescara 9 luglio 2013) senza il quale il lavoro di trascrizione integrale delle Opere di padre Gaetano de Stefanis e lo studio di esse, da me iniziato nel 2009, non avrebbe mai potuto avere inizio. La mia profonda gratitudine va anche a sua Ecc. Mons. padre Bruno Forte Arcivescovo della Diocesi Metropolitana di Chieti-Vasto, Frà Carlo Bottero e alla Biblioteca del Sacro Convento di Assisi, All'Archivio Diocesano di Conversano, a don Donato Martorella, a padre Nicola Petrone, alla Biblioteca e al monastero benedettino dei Miracoli di Casalbordino, al Sig. Roberto Silvestri di San Mauro Torinese, alla Sig.ra Geraldine Hoare, alla dott.ssa Antonella Imolesi ed al mio caro maestro prof. Franco Pavan.

APPENDICE

Illustrazione 1 - GAETANO DE STEFANIS, *Messe op 1, Venezia 1700*. Frontespizio della parte per Organo.

ORGANO:

M E S S E
A QUATTRO VOCI
 DEDICATE

All' Illustrissimo, & Eccellentissimo Signore Il Signore

A L V I S E
MOCENIGO TERZO
Proueditore Generale in Dalmazia, & Albania

DAL

Padre Gaetano de Stephanis da Chieti de' Minori Conuentuali
 Maestro di Capella della Celebre Metropolitana di Spalato

OPERA PRIMA.



IN VENEZIA. Da Giuseppe Sala. M. DCC.
 Si Vendono a S. Gio: Grifotino All' Insegna del Re David,

Illustrazione 2 - GAETANO DE STEFANIS, *Messa prima concertata*, in *Messe a 4 voci*, op. 2, Venezia 1700 (particolare della revisione moderna a cura di Michele Cinquina).

Messa I concertata

8
61

S
tum u ni - ge - ni - tum Et ex pa - tre - na - tum na - tum an - te om - ni - a sae - - - - - cu -

A
Na - tum Na - tum an - te om - ni - a fe - - - - -

T

B

61

66

S
la sae - - - - - cu - la ex pa - tre na - tum an - te om - ni - a e ex pa - tre - - - - -

A
cu - la se - - - - - cu - la ex pa - tre na - tum an - te om - ni - a e ex

T
Et ex pa - tre na - tum na - tum an - te om - ni - a se - - - - - cu -

B
na tum na tum an te om ni a se cu

66

5 6 7 6 7 b6 #6 6 4 6
2 5

Illustrazione 3 - GAETANO DE STEFANIS, *Il Trionfo del Cielo*, Oratorio a 6 voci. 1706. Frontespizio.

IL TRIONFO DEL CIELO
EMULATORE DELLA FESTIVITA'
CELEBRATA IN FORLI'
Li 28. Maggio 1706.
 In onore della prodigiosa Immagine
DELLA MADONNA
DEL FUOCO
PROTETTRICE DI DETTA CITTA'
 Per occasione dell'annua Festa del Pubblico Voto
 nella liberazione da' Tremuoti, in cui dec
 scoprirsi l'insigne Pittura
DEL CAVALIER CARLO CIGNANI
 Fatta da Lui nella Cupola della Capella di detta
BEATISSIMA VERGINE.
ORATORIO A 6. VOCI
 Posto in Musica dal Molto Reverendo Padre Gaetano de Stefanis da Chieti
 Minor Conventuale, e Maestro di Capella della Chiesa Cattedrale.

Illustrazione 4 - GAETANO DE STEFANIS, *Le Gare della Natura, e dell'Arte nel rappresentare la Potenza e la Beltà di Maria*. 1706. Frontespizio.

PAROLE PER L' ACCADEMIA
 DE' FILEGGITI DI FORLÌ
 In ossequio alla Santissima
 MADONNA DEL FUOCO
 LOR PROTETTRICE

*Poste in Musica dal Padre Gaetano de' Stefanis Minore
 e Conventuale Maestro di Capella di questa Cattedrale,*

E CANTATE LI 28 MAGGIO 1706.

IN OCCASIONE DI SCOPRIRSI LA CUPOLA

DEL CAVALIER CARLO CIGNANI

Allusive all'argomento della detta Accademia

INTITOLATO

LE GARE DELLA NATURA, E DELL'ARTE

Nel rappresentare la Potenza, e la Beltà di MARIA:

Illustrazione 5 - GAETANO DE STEFANIS, *Armonie Sacre di divoti concerti*, op. 2, Bologna 1707. Frontespizio.



Illustrazione 6 - GAETANO DE STEFANIS, *Armonie Sacre di divoti concerti*, op. 2, Bologna 1707. *Si quaeris Sant'Antonio* (trascrizione a cura di Michele Cinquina).

Si Quaeris di S. Antonio in 4.

Gaetano de Stefanis

Alto

Si Quaeris mi

7
ra cu la de-mon de-mon le-pra fu-gi-unt de-mon le-pra

13
fu-gi-unt de-mon le-mon le-pra fu-gi-unt

19
e gri e gri e gri sur-gunt

25
sa ni. * Ce-dunt ce-dunt ce dunt

31
ce-dunt ma-re vin-cu-la mem bra-res que res-que

37
per-di-ta pe-tunt pe-tunt e ac-ci-pi-unt iu-ve-

43
nes e ca-ni e ca-ni

Pereunt Tacet

Cedut al segno *

Gloria Patri Tacet. Cedunt.

Illustrazione 7 - GAETANO DE STEFANIS, *Salmi per tutto l'anno a otto voci e litanie della Beata Vergine*, opera Terza. Bologna 1710. Frontespizio della parte per Violone, o Tiorba.

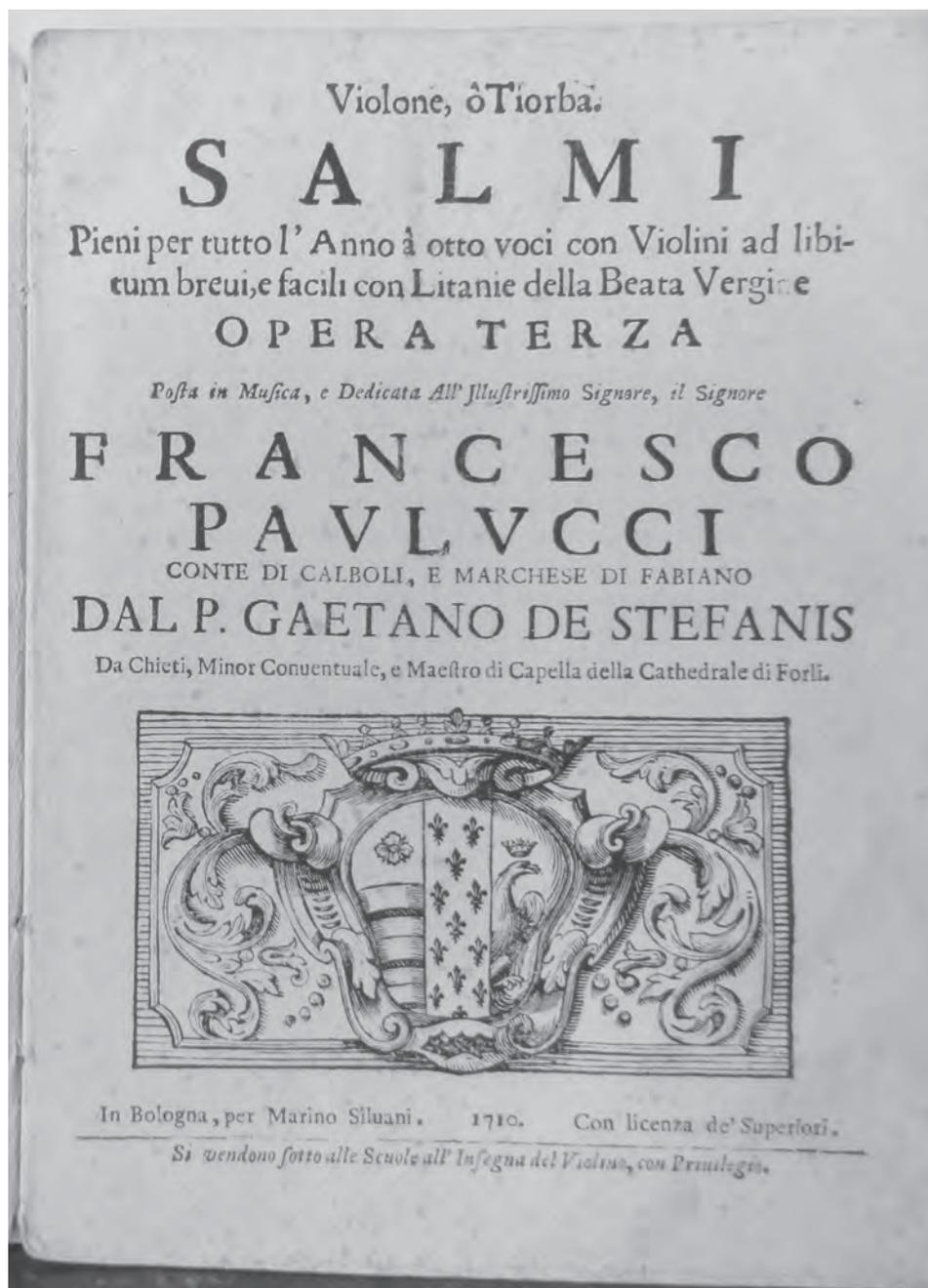


Illustrazione 8 - GAETANO DE STEFANIS, *Salmi per tutto l'anno a otto voci e litanie della Beata Vergine*, opera Terza. Bologna 1710. Frontespizio della parte per Violone, o Tiorba. Particolare delle litanie della Beata Vergine (revisione moderna a cura di Michele Cinquina).

Padre Gaetano de Stefanis da Chieti, OFM Conventuale Salmi

Litanie della Beata Vergine

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Soprano 1: Chi - ri - e - lei son Christe Chri-ste e-lei son e-lei son Chi-ri-e-e-lei son Chri-ste Chri-ste au-di-nos
- Contralto 1: Chi - ri - e - lei son Christe Chri-ste e-lei son e-lei son Chi-ri-e-e-lei son Chri-ste Chri-ste au-di nos
- Tenore 1: Chi - ri - e - lei son Christe Chri-ste e-lei son e-lei son Chi-ri-e-e-lei son Chri-ste Chri-ste au-di - nos
- Basso 1: Chi - ri - e - lei son Christe Chri-ste e-lei son e-lei son Chi-ri-e-e-lei son Chri-ste Chri-ste au-di - nos
- Soprano 2: Chi - ri - e - lei son Chri-ri - e e-lei - son e-lei son e - lei son Chri - ste
- Contralto 2: Chi - ri - e - lei son Chri-ri - e e-lei - son e-lei son e - lei son Chri - ste
- Tenore 2: Chi - ri - e - lei son Chri-ri - e e-lei - son e-lei son e - lei son Chri - ste
- Basso 2: Chi - ri - e - lei son Chri-ri - e e-lei - son e-lei son e - lei son Chri - ste
- Violino I: (Musical notation)
- Violino II: (Musical notation)
- Violone e Tiorba: (Musical notation with figured bass: 4 3, 6 b6, 6 7, 4 3 5 b6, 6 b5)
- Organo 1: (Musical notation with figured bass: 4 3, 6 b6, 6 7, 4 3 5 b6, 6 b5)
- Organo 2: (Musical notation with figured bass: 6, 6 7, 4 3)

SUMMARY

Gaetano de Stefanis is the only chapel master known to have been born in Chieti during the baroque time. He held important posts at Split cathedral, the church of the Frari in Venice and the chapel of the Madonna del Fuoco in Forlì. His name appears next to that of Francesco Antonio Lazzari of Bologna and his conservative musical style is deeply rooted in the so-called Bolognese school.

In Domenico Sparacio's study of 1925, biographical and bibliographical information is limited to what could be gleaned from the title-pages of printed volumes preserved in Split. Only two of De Stefanis's three published works have survived. His Op. 2, discovered in the Diocesan Archives of Conversano in 2009, provides previously unknown biographical data. This is now joined by documentation regarding the members of the Filergiti Academy, Forlì, and their role in the festivities for the Madonna del Fuoco, protector of the local diocese.

Keywords: Padre Gaetano de Stefanis OFM Conventuali, Cappella Musicale Madonna del Fuoco di Forlì, Accademia dei Filergiti, Cappella Maria Gloriosa dei Frari, Padre Vincenzo Coronelli, Fonti Musicali Abruzzesi, Archivio Capitolare Diocesi di Conversano.

LICIA MARI

FRANCESCO PASSARINI MAESTRO DI CAPPELLA IN SAN GIOVANNI IN PERSICETO

Francesco Passarini, nato a Bologna nel 1636 con il nome di Camillo, venne accolto nel 1652 nel Convento cittadino di San Francesco, diventando frate e ricevendo la sua formazione musicale. Dopo aver lavorato come organista a Ferrara e a Correggio, tornò al convento bolognese come maestro di cappella. Alla fine del 1671 venne nominato maestro di cappella dalla Comunità di San Giovanni in Persiceto (Bo) e vi restò probabilmente poco meno di un anno, un periodo breve ma forse utile nel suo cammino verso posizioni migliori: nel 1673, infatti, venne chiamato a Santa Maria dei Frari a Venezia¹.

Per inquadrare meglio questo breve ma fruttuoso passaggio di Passarini è necessario delineare l'ambiente sociale e culturale di San Giovanni, l'attività musicale e le scelte della Comunità per promuovere la qualità delle esecuzioni e l'educazione dei giovani.

San Giovanni in Persiceto è noto fin dal sec. VIII, con il nome di *Pagum Persicetum*. Con il sec. XI diventò parte dei domini del vescovo di Bologna; venne poi governato da Giacomo Pepoli e da membri delle famiglie Bentivoglio e Malatesta. A partire dalla metà del XV secolo passò alle dipendenze di Bologna e venne in seguito inglobato nello Stato pontificio².

Data la posizione geografica nella parte meridionale della fertile pianura Padana, oltre il Po, la vita di Persiceto era connessa con la coltivazione delle aree intorno al paese. Più in particolare, nel XII secolo si formò il Consorzio Agrario dei Partecipanti o Partecipanza, una forma di proprietà terriera collettiva che ancora oggi coinvolge i Partecipanti, ovvero i discendenti in linea maschile delle originarie famiglie persicetane. Tale consorzio nacque da concessioni in enfiteusi di vasti appezzamenti

¹ Un profilo biografico con cronologia delle opere del francescano è proposto in FRANCESCO PASSARINI, *Messe Brevi a otto col basso continuo per l'organo*, Bologna, 1690, edizione critica a cura di IVANO BETTIN, Centro Studi Antoniani, Padova 2016, *Introduzione* di FRANCESCO LORA, pp. V-XI. Padre Francesco morì a Bologna nel 1694.

² Un breve e utile inquadramento delle principali vicende antiche del paese è offerto dall'*Inventario dell'Archivio Storico Comunale di San Giovanni* a cura di PATRIZIA CREMONINI, Il Nove, Bologna 1999, *Introduzione*, pp. 3-6: 3.

di terreno paludoso, boschivo e prativo fatte dall'Abate di Nonantola e dal Vescovo di Bologna alla Comunità dei residenti del paese, con l'impegno di bonificare e coltivare le terre pagando un canone di affitto. In questo modo si potevano migliorare i luoghi, perché affidati ad un gruppo di soggetti, e non ad un singolo affittuario che non sarebbe stato in grado di effettuare interventi significativi. Ed è interessante notare che a San Giovanni l'istituto della Partecipanza – anziché mutarsi nel tempo in proprietà privata come nella maggior parte degli altri casi italiani – è durato fino ai giorni nostri, con il rinnovo continuo delle concessioni³.

Sul piano delle testimonianze artistiche di un certo rilievo riconducibili a questo antico Consorzio, che ha contribuito alla vita economica e sociale del territorio, si segnala, nella Collegiata, un quadro con la Madonna e i Santi Sebastiano e Rocco (patroni della Partecipanza) dipinto nel 1634-1635 da Francesco Albani, pittore della scuola dei Carracci, amico di Guido Reni, con il quale si recò a Roma nel 1601 per completare la sua formazione⁴.

La vita culturale del paese si ravvivò probabilmente già dalla fine del XV secolo allorquando venne istituita formalmente una scuola pubblica, che prevedeva un maestro chiamato e pagato dalla Comunità, per i figli dei benestanti del paese e, in seguito, per qualche fanciullo meno abiente ammesso per beneficenza⁵.

Le chiese rappresentano l'altro luogo di elevazione intellettuale e spirituale, prima fra tutte la Collegiata, che si ritiene costruita nella prima metà del secolo IX. È tradizione che essa sia stata ampliata, o riedificata, in stile romanico, attorno all'anno 1000, dalla contessa Matilde di Canossa.

Con l'annessione allo stato pontificio è probabile che nella Collegiata fosse costituita una cappella musicale⁶. Dalla visita apostolica del 1573 si evince la presenza di un canonico che istruiva i chierici nel canto. Nella medesima occasione il vescovo ordinò di far costruire un organo entro

³ *Ivi*, pp. 3-4 e www.consorziodeipartecipantisgpersiceto.it: oggi « il Consorzio dei Partecipanti di San Giovanni in Persiceto è una Associazione Agraria, [...] proprietaria di estesi appezzamenti di terreno, costituita da una collettività di persone, che periodicamente e secondo antichissime norme, procede alla divisione in natura delle terre, con assegnazione e godimento novennale ai singoli Partecipanti ». I proventi vengono investiti in opere sociali e culturali.

⁴ Su Francesco Albani vedi GABRIELLO MILANTONI, *Francesco Albani in La scuola dei Carracci: I seguaci di Annibale e Agostino*, a cura di EMILIO NEGRO e MASSIMO PIRONDI, Modena, Artioli, 1995, pp. 39-74 e *Francesco Albani a San Giovanni in Persiceto*, Catalogo della Mostra a cura di ELENA ROSSONI, Minerva, Argelato (BO) 2005.

⁵ MARIO GANDINI, *Maestri, Istruzione pubblica e Privata, Istituzioni scolastiche e culturali a San Giovanni in Persiceto fino al primo quindicennio del XIX secolo*, « Strada Maestra », Quaderni della Biblioteca Comunale "G.B. Croce" di San Giovanni in Persiceto, 11 (1978), pp. 1- 79: 3 e 7.

⁶ *Ivi*, p. 11.

due anni⁷. Nel 1654 l'arciprete don Pietro Casalini, cittadino bolognese e vicario foraneo, avendo constatato che nonostante i lavori eseguiti nel 1630 per assicurare la stabilità della chiesa, questa minacciava nuovi pericoli, fece redigere il disegno e la pianta di un nuovo edificio sacro che sottopose all'approvazione della Comunità. La posa della prima pietra avvenne il 6 novembre 1671 ed i lavori durarono fino al 1698. In questi anni di ricostruzione della Collegiata, si utilizzava come parrocchiale la chiesa di S. Maria delle Laudi (sede della Confraternita omonima), divenuta poi della Beata Vergine del Carmine⁸.

Il portico dell'antico palazzo del Comune (sede anche del Podestà) era chiuso a Sud da un muro sul quale venne dipinta (almeno non dopo il XVI secolo, in quanto menzionata la prima volta in un rogito del 16 luglio 1544) l'immagine di una Madonna con il Bambino, molto venerata e per questo chiamata *Madonna del Popolo*. Quando il Comune acquistò il palazzo confinante (Marsigli già Bentivoglio), il portico venne chiuso e si formò una cappellina con un altare posto sotto l'immagine della Madonna. La Comunità, avendo a cuore la Cappella, stipendiava musicisti e cantori, specie chierici e sacerdoti, perché la sera di ogni sabato cantassero le lodi alla Beata Vergine. Tale consuetudine era presente in area padana, ben documentata a Venezia⁹ e, particolare non irrilevante per l'istituzione persicetana, era indicata negli *Ordini per la musica* della basilica di San Petronio a Bologna stampati nel 1658¹⁰. Il 25 marzo, giorno dell'Annunciazione, canonici e mansionari della Collegiata, console e consiglieri dovevano essere presenti alla celebrazione solenne. Il palazzo era addobbato e si distribuivano ciambelle e focacce a tutti. A partire dalle istruzioni date nel 1626 in occasione della visita del vescovo Carlo

⁷ Ivi e MARCO ARLOTTI, *Una lunga storia*, in *Il Grande organo della Collegiata*, Parrocchia di San Giovanni in Persiceto 2006, p. 5.

⁸ GIOVANNI FORNI, *Persiceto e San Giovanni in Persiceto. Storia monografica delle chiese, conventi, edifici, istituzioni civili e religiose, arti e mestieri, industrie, ecc. dalle origini a tutto il secolo XIX*, Licinio Cappelli, Bologna 1927 (rist. anast. Cassa rurale ed artigiana di Sala Bolognese, Sala Bolognese 1990), p. 215.

⁹ Importanti, anche per il XVII secolo, sono gli studi di David Bryant ed Elena Quaranta; si ricorda qui, per la sintesi efficace e i riferimenti bibliografici, ELENA QUARANTA, *La musica a Venezia attraverso le fonti d'archivio: rilettura e prospettive*, in http://www.vcbm.it/public/research_attachments/Venezia_citta_della_musica_-_Atti_della_giornata_di_studio_-_2012.pdf, pp. 19-26.

¹⁰ 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 di Studi (Ronciglione, 1997), a cura di FABIO CARBONI, VALERIA DE LUCCA, AGOSTINO ZIINO, Ibimus, Roma 2003, pp. 269-320: 303-305. L'indicazione relativa alle Litanie della Beata Vergine è riportata all'interno della pubblicazione integrale degli *Ordini* del 1658 in OSVALDO GAMBASSI, *La Cappella Musicale di S. Petronio. Maestri, Organisti, Cantori e Strumentisti dal 1436 al 1920*, Olschki, Firenze 1987, pp. 357-389: 361. Per un quadro più completo si rimanda al saggio di Maurizio Padoan in questo volume, in particolare al paragrafo IV.2.1 *Festività mariane: cinque modelli a confronto*.

Bovio, suffraganeo di Bologna, si iniziò a celebrare una messa la settimana da parte dei canonici e mansionari della Collegiata¹¹.

Nel 1910 il Comune soppresse la cappella che divenne prima bazar e poi caffè. L'immagine della Madonna fu portata nella Collegiata¹², strappando l'affresco e murandolo nella prima cappellina a sinistra dell'ingresso, dove è collocato anche un quadro del Guercino con sant'Antonio in ginocchio davanti a Gesù bambino (1650ca).

Da un atto del 1234 che registra una donazione fatta ai Francescani si presume che la fondazione del convento sia anteriore a quella data, quindi molto vicino agli anni di vita di san Francesco. La comunità dei frati acquistò un certo rilievo grazie a frà Bonagrazia Tielci, nativo di Persiceto, che nel 1279 divenne Ministro Generale dell'Ordine¹³. I francescani mantennero nel tempo buoni rapporti con società civile: lo attesta a titolo di esempio un episodio significativo accaduto nel XVII secolo. Più in particolare nel 1655 si tenne a San Giovanni la Congregazione dei Padri Provinciali Superiori e, non trovandosi sufficienti abitazioni in convento, la Comunità concesse le camere del suo palazzo ed intervenne ai riti solennizzati con musica che per tre giorni si celebrarono nella chiesa dei Francescani¹⁴.

Nel 1798, secondo la prassi instaurata in Italia, il Convento venne soppresso, ma la chiesa continuò ad essere abusivamente officiata a spese del Comune e si tentò di conservarla come sussidiaria della parrocchia. Nel 1822 venne riconsegnata ai Conventuali ma, negli anni 1866-67, con il Regno d'Italia, vennero soppressi definitivamente sia il convento sia la chiesa, che passarono di proprietà del comune che li destinò ad uso scolastico¹⁵.

Un segno dell'interesse della Comunità persicetana per la musica è sicuramente dato dall'interesse per gli organi nelle chiese, continuo fino ai giorni nostri, anche se non sempre sorretto da attenta cura. Nella Collegiata non abbiamo notizie chiare sullo strumento ordinato nella visita del 1573; sappiamo invece che nel 1697, con la chiesa nuova quasi

¹¹ FORNI, *Persiceto*, pp. 201-202. Naturalmente, anche la solenne celebrazione della festa dell'Annunciazione è comune in area padana e a Venezia in particolare: ne è una testimonianza di fine secolo XVII la *Guida de' Forestieri* e il *Protogiornale perpetuo* di padre Vincenzo Coronelli, francescano residente presso il convento di Santa Maria dei Frari, pubblicato nel 1700 (citato in QUARANTA, *La musica a Venezia*, pp. 20-25). Nell'elenco delle funzioni relative alle feste dell'anno, suddivise mese per mese, si citano, per il 25 marzo, tutte le chiese in cui si può assistere ai riti del giorno, tra le quali la basilica di San Marco in cui «Sua Altezza cala a Messa solenne» (pp. 154-156).

¹² FORNI, *Persiceto*, p. 203.

¹³ *Ivi*, p. 163 e ROSSELLA ARIULI, *Il complesso francescano di San Giovanni in Persiceto. Arte e Storia*; «Strada Maestra», Quaderni della Biblioteca Comunale "G.B. Croce" di San Giovanni in Persiceto, 30 (1991), pp. 55-163: 57.

¹⁴ FORNI, *Persiceto*, p. 165.

¹⁵ *Ivi*, pp. 169-171 e ARIULI, *Il complesso francescano*, pp. 73-77.

finita, Francesco e Domenico Traeri¹⁶ ne costruirono uno (posto nella cantoria sinistra dell'altare), giudicato molto buono. Nel 1869, in seguito alla soppressione del Convento di San Francesco, la Collegiata prese in consegna l'organo, che venne collocato nella cantoria destra. Poiché entrambi gli strumenti avevano dei problemi, nel 1883 Carlo Aletti di Monza ne costruì uno nuovo – sistemandolo al posto di quello del convento. L'organo – dotato di 36 registri (molti dei quali cosiddetti “da concerto” come trombe, flauti, ottavino e viole) e 1090 canne, fu inaugurato con la chiesa «zeppa fin sopra le cantorie». Il vecchio Traeri era sempre più trascurato e chiunque lo poteva saccheggiare, cercando canne anche per farne fischiotti: restarono così intatte solo le canne originali della facciata e la tastiera.

Nel 1966 il parroco, sulla scia del rinnovamento liturgico, pensò di dotare la Collegiata di un organo moderno, e decise quindi di ampliare e rinnovare i due strumenti esistenti e riunire tutto in un solo grande organo, tuttora utilizzato costantemente non solo nella liturgia ma pure per concerti¹⁷.

Anche la chiesa di S. Maria delle Laudi aveva un organo, ora non più esistente. Altri strumenti erano presenti nella chiesa delle monache di S. Michele (ex ospedale) e in quella della Madonna della Cintura (un prezioso strumento ancora funzionante, attribuito a Carlo Taeri¹⁸).

Nell'ambito delle attività cittadine si deve segnalare che almeno dal secondo decennio del secolo XVII fino al 1798 operò l'Accademia dei Candidi Uniti, che proponeva le usuali iniziative di tali istituzioni: musica, prosa, rappresentazioni sceniche¹⁹. Dapprima venne usata per gli incontri una sala del palazzo Comunale, in seguito fu costruito un

¹⁶ I Traeri erano organari attivi in Emilia, il cui capostipite, Carlo, proveniva da Brescia: Francesco e Domenico erano i figli (notizie sulla famiglia si trovano in LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *Un contratto del 1730 per l'organo della basilica di S. Francesco in Bologna*, «L'Organo», III (1962), pp. 161-163 e OSCAR MISCHIATI, *Notizie di storia organaria e cembalaria nelle carte di Padre Giambattista Martini*, «L'Organo», XXII (1998-1999), pp. 89-222 e in LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *L'organo di Carlo Traeri (1673) dell'Accademia Filarmonica di Bologna nel quadro dell'attività dei Traeri*, «L'Organo», XLVI (2014), pp. 117-132).

¹⁷ ARLOTTI, *Una lunga storia*, pp. 6-8: lo strumento della Ditta Tamburini è governato da un'unica consolle mobile a tre tastiere a trasmissione elettrica, per un totale di 52 registri (46 reali e 6 in derivazione) e 3112 canne. Oggi lo strumento risente dell'usura del tempo e nel 2013 è stata aperta una sottoscrizione per la raccolta di fondi da destinare al restauro. In occasione del 50° anniversario di inaugurazione dell'organo, sabato 21 maggio 2016, la Parrocchia di San Giovanni Battista con il patrocinio del Comune ha organizzato un Concerto con sei organisti, di cui quattro originari di Persiceto, segno di una continuità di interesse e cultura.

¹⁸ *Ivi*, p. 8.

¹⁹ GANDINI, *Maestri*, pp. 12-13; FORNI, *Persiceto*, pp. 323-330, in cui se legge anche che la prima notizia su una pastorale e una commedia recitate a cura dell'Accademia risale al 1624. Nel XVII secolo, per pochi anni e con scarsa fortuna, fu anche presente l'Accademia degli Erranti. Per le vicende teatrali vedi anche FORNI, *Persiceto*, pp. 406-421.

teatro stabile di legno: nel 1653 si ha notizia di un'opera seria con l'aiuto di Giovanni Antonio Sabelli, maestro di cappella della Comunità persicetana²⁰. Quest'ultima si occupava anche di sovvenzionare le attività dell'Accademia: un esempio può essere dato dal pagamento di lire 120, nel 1673, «per l'opera recitata»²¹.

Una presenza rilevante nei primi anni del XVII secolo è stata quella di Ercole Porta (Bologna 1585-Carpi 1630), organista e maestro di cappella nella Collegiata tra il 1609 e il 1620, pagato dalla Comunità. Tra le sue composizioni risulta interessante la *Missa secundi toni* (1620) che – come osserva Anne Schnoebelen – costituisce il primo esempio di messa solennemente concertata con due violini e tre tromboni, nel secolo XVII²². Sono presenti i ripieni che però, come avverte Porta stesso, possono essere omessi; inoltre nel *Credo* (dopo 'et resurrexit') è inserita una sinfonia strumentale di 28 misure (secondo la trascrizione moderna). Si tratta dunque di un contributo significativo per le generazioni successive (come quella di Passarini), anche se ancora acerbo sul piano di una concertazione articolata. Gli strumenti infatti in genere raddoppiano le voci: i tromboni le tre parti più gravi e i violini i due Canti. Quest'ultima scelta amplifica le sonorità nell'acuto e mette in evidenza i primi violini, in quanto sono posti all'ottava superiore del Canto II, mentre i violini secondi seguono il Canto I²³.

La ricostruzione delle vicende degli anni che interessano questa indagine non è agevole, in quanto nel 1869, durante una rivolta popolare, i documenti dell'Archivio della Comunità di Persiceto hanno subito un incendio, con gravi danni e perdite. Le testimonianze conservate consentono comunque di tracciare un quadro del periodo: partendo da circa

²⁰ FORNI, *Persiceto*, pp. 406-407: nel 1659 l'Accademia ottenne dalla Comunità una stabile concessione degli spazi per le rappresentazioni. Il teatro – tuttora in attività – venne ricostruito negli anni Ottanta del XVII secolo e aperto nel 1790: da quel momento la documentazione si fa più consistente, come si evince da MARIO GANDINI, *Per una storia della vita teatrale a San Giovanni in Persiceto. Rassegna bibliografica di scritti editi e inediti*, «Strada Maestra», Quaderni della Biblioteca Comunale "G.B. Croce" di San Giovanni in Persiceto, 14 (1981), pp. 125-173.

²¹ San Giovanni in Persiceto, Archivio Storico Comunale, Archivio antico, *Mandati della Comunità*, b. 2. La Comunità è sempre l'istituzione di riferimento: anche nei primi anni del 1600 si registra inviata ad essa la richiesta di giovani studenti per avere sala, lumi e scena nella residenza comunale per recitare commedie in Carnevale e misteri religiosi nei periodi di Natale e di Pasqua (GANDINI, *Per una storia della vita teatrale*, p. 125; FORNI, *Persiceto*, p. 406).

²² La messa è contenuta nella raccolta di ERCOLE PORTA, *Sacro Convito musicale ornato di varie, et diverse vivande spirituali a una, due, tre, quattro, cinque et sei voci* (Venezia, A. Vincenti, 1620); la sua edizione moderna è compresa all'interno di *Masses by Giovan Francesco Capello, Amadio Freddi, Ercole Porta, Ignazio Donati* a cura di ANNE SCHNOEBELEN, Garland, New York-London 1995.

²³ *Masses*, a cura di SCHNOEBELEN, pp. XIV-XV. Un commento alla medesima messa è presente in ANNE SCHNOEBELEN, *The Role of the Violin in the Resurgence of the Mass in the 17th Century*, «Early Music», 18/4 (1990), pp. 537-542: 539.

la metà del XVII secolo, possiamo notare come siano presenti a San Giovanni un maestro di umanità e retorica e un maestro per leggere, scrivere e far di conto²⁴. Inoltre nel 1644 troviamo Padre Gioseffo da Forlì, minore Conventuale, che insegna canto ai giovani e provvede a far cantare messa e vespri in occasione della cerimonia civile legata alle nomine degli Ufficiali della Comunità e per le feste religiose importanti, quali Natale, san Giovanni Battista, santi Sebastiano e Rocco, la festa della Beata Vergine *sotto il palazzo* (la sopramenzionata *Madonna del Popolo*), nella cui cappella deve provvedere anche al canto delle litanie ogni sabato. Nel 1650 si registra fra Ottavio Monaldi da Rimini, minore Conventuale, assunto come maestro di canto e organo e per insegnare gratis a due putti poveri; nel 1652 incontriamo Giovanni Antonio Sabelli, con il quale si stipula una convenzione articolata simile a quella di Passarini, che giunge a San Giovanni, dopo la breve parentesi (dal 1669) di don Antonio Zanardi (canonico della Collegiata). Sabelli riceve l'incarico di *maestro pubblico di musica*, con un compenso di lire 120 annue, per far cantare nelle feste importanti²⁵.

Il documento di assunzione di Passarini, datato 17 dicembre 1671, riporta che il Consiglio della Comunità, nella riunione del 29 novembre precedente, considerate le qualità e i meriti di padre Francesco, lo aveva scelto come maestro di cappella. Sempre in tale documento si dichiara che Passarini accettava la carica con le seguenti «obbligazioni infrascritte»:

Che il suddetto Molto Reverendo Padre tutto detto tempo sii tenuto fare, et tenere Accademia tanto di sonare, quanto di cantare, et in quella essercitare li giovani che in questa terra vorranno applicare a sì intenso essercizio, a duoi de quali ad elletione della medesima Comunità dovrà insegnare gratis.

Che debba Molto Reverendo Padre con suoi scolari ogni sabbato serra de ciascheduna settimana durante la detta condotta nella cappella della Beata Vergine sotto il palazzo essercitare e cantare le Litanie de detta Beata Vergine. Che il medesimo Molto Reverendo Padre debba con suoi scolari cantare nella Collegiata di detta terra le messe, et Vespri li giorni dell'Estrattioni et Possesso de Signori Consiglieri della Comunità; il giorno della natività del glorioso nostro protettore San Giovanni Battista, le feste de gloriosi santi Sebastiano e Rocco et finalmente nella suddetta cappella il giorno della gloriosa Annunciazione di Maria Vergine, et cantar similmente la compieta de primi vespri del medesimo giorno antecedente²⁶.

²⁴ GANDINI, *Maestri*, p. 14.

²⁵ *Ivi*, pp. 14-19. Per quanto riguarda don Antonio Zanardi e la definizione del suo incarico, si veda anche San Giovanni in Persiceto, Archivio Storico Comunale, Archivio antico, *Instrumenti della Comunità*, L. 41, n. 26, I giugno 1669.

²⁶ Questa disposizione – come le Litanie alla Beata Vergine il sabato sera – è prevista anche negli *Ordini* di San Petronio del 1658 (GAMBASSI, *La cappella musicale di S. Petronio*, p. 371), a testimonianza ulteriore di una piena sintonia della Comunità persicetana con la 'Chiesa Madre' di Bologna, nella quale tale Compieta era prevista al *leggile*, con il seguente organico: coro, (cornetti), tromboni, violoni, un organo (MARC VANSCHEEUWIJCK, *The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Gio-*

Che dall'altra parte la suddetta Comunità per annua provvisione debba pagare al detto (...) Padre lire cento cinquanta ogni anno per quattro volte di tre mesi in tre mesi²⁷.

Si sono conservati i quattro pagamenti del 1672: tre ammontano a lire 37.10, l'ultimo invece è di lire 31.10 poiché riguarda il periodo ottobre-metà dicembre²⁸. Questo farebbe supporre che Passarini abbia lasciato San Giovanni prima del Natale 1672. Purtroppo nel 1673 i documenti sono scarsi, Passarini non compare e si registra solo un generico pagamento per messe celebrate nella cappella *sotto il Palazzo* (della *Madonna del Popolo*)²⁹. L'assunzione di Anteo Sassi, in qualità di maestro di cappella, avviene il 6 novembre 1673³⁰ e non è dato di sapere se per i mesi precedenti si sia fatto ricorso a qualche "supplente" momentaneo e se Passarini abbia fornito qualche contributo per le celebrazioni. Quest'ultima ipotesi non sembra molto probabile in quanto già nel 1673 Padre Francesco risulta assunto presso la basilica di Santa Maria dei Frari a Venezia. In merito alla produzione del Passerini relativa a questi anni, indicazioni vengono dall' *Inventario delle robbe di Musica* che egli compilò personalmente nel 1694. Nell'*Inventario* – che riporta le sue opere con anno e luogo di composizione³¹ – non si trova la *Compieta* del 1672, ma sono registrati brani composti a Bologna sia nel 1672 che nel 1673, segno sia della mobilità del musicista (facilitata probabilmente dalla vicinanza tra Persiceto e Bologna) tipica dei frati impegnati in tale professione, sia dalla possibile coesistenza dell'incarico di maestro nel paese di San Giovanni e nel convento cittadino³².

Dai documenti ricaviamo che l'attività di Passarini riguarda non solo le celebrazioni, ma anche gli incontri di musica in Accademia per l'educazione dei giovani. Possiamo avere un'idea di quanto richiesto dalla

vanni Paolo Colonna (1674-1695): *history, organization, repertoire*, Institut Historique Belge de Rome, Brussels, Rome 2003, p. 131).

²⁷ San Giovanni in Persiceto, Archivio Storico Comunale, Archivio antico, *Instrumenti della Comunità*, L. 42, n. 19.

²⁸ *Ivi*, *Mandati della Comunità*, b. 2 (1663-1673), 1672: in data 14 aprile per gennaio – marzo (Fig. 1); 8 luglio per aprile – giugno; 1 ottobre per luglio – settembre; 15 dicembre per ottobre – metà dicembre.

²⁹ *Ivi*, 1673.

³⁰ *Ivi*, *Instrumenti della Comunità*, L. 42, n. 47. Anteo Sassi (nipote dell'omonimo teologo e metafisico di Bologna morto nel 1650), conventuale di San Giovanni in Persiceto, diventò maestro di cappella al Sacro Convento di Assisi; tornato in seguito a Bologna nel convento di S. Francesco, vi morì nel 1698 (cf. *Antiche cronache persicetane*, a cura di ANDREA RISI, ALBERTO TAMPPELLINI, Marefosca, San Matteo della Decima (Bo) 2013, pp. 48 e 158-159).

³¹ Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, ms. H.67, cc. 151-158. I brani sono elencati per titolo e tipologia, formando gruppi diversi per ogni pagina: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Motetti diversi con Instrumenti*, *Dixit*, *Confitebor*, *Laudate Pueri*, *Laudate Dominum*, una serie di salmi (tra i quali ad es. *Credidi*, *In convertendo*, *De profundis*), *Magnificat*.

³² VANSCHEEUWIJCK, *The Cappella Musicale of San Petronio*, p. 35, nota 34.

celebrazione dell'Annunciazione in onore della *Madonna del Popolo* da una serie di pagamenti effettuati in data 25 marzo 1672 *per le messe celebrate nella sua capelletta*: sono registrati alcuni sacerdoti e frati (fra cui un predicatore, fra Passarini, un canonico per la messa cantata) e un insieme di spese per le pulizie del portico, per paramenti, tovaglie, ampolline, due giovani (probabilmente cantori) e un chierico³³.

La Comunità di San Giovanni reputa padre Francesco un musicista di valore che dà prestigio alle istituzioni cittadine: due pagamenti appaiono significativi in tal senso.

Il primo è connesso alla dedica (anche se priva della data) alla Comunità di Persiceto che Passarini appone alla sua *Compieta Concertata a 5 voci con violini obbligati* (Bologna, Giacomo Monti, 1672): in essa si dichiara onorato per l'incarico ricevuto di maestro di cappella, in quanto per tale mansione venivano solitamente chiamati «famosi professori di musica, per maggior culto de' loro Tempj»³⁴. Questo sembra un attestato di stima nei confronti della città, secondo un consueto uso di cortesia e in questo caso magnanimità nei confronti di una Comunità pur sempre piccola e periferica rispetto alle istituzioni delle grandi città. Nondimeno siffatta disposizione assume un connotato molto interessato da parte di Passarini, e forse indotto dagli stessi Ufficiali di Persiceto che vedevano in una tale opera dedicata a San Giovanni motivo di lustro e di vantaggio. In quest'ottica non pare casuale che il 17 giugno 1672 Passarini risulti pagato «per sua gratiosa ricognizione per la dedicatoria di sue compositioni che fa a questo Publico»³⁵.

L'altro pagamento riguarda, pur nella povertà dei mezzi, l'introduzione di strumenti ad arco gravi nella concertazione della musica. Lo attesta la cifra di L. 20 assegnata al Passarini per comperare un violone il 1 luglio 1672, «Per dover quello conservarsi presso di sé et valersene per [profitto] di chi vuol imparare, et maggior concerto della musica»³⁶. La cifra pagata suggerisce l'acquisto di uno strumento non di pregio, ma conferma una prassi che si sta consolidando e il costante intento didattico: la Comunità desidera formare propri musicisti. Non è possibile stabilire di quale tipo di strumento si trattasse, se basso di viola da

³³ San Giovanni in Persiceto, Archivio Storico Comunale, Archivio antico, *Liste della Comunità*, b. 11, fasc. 1672. I due giovani («donzelli» nel testo), sono riportati sotto il Canonico che canta la messa: per questo sembra credibile l'ipotesi che si tratti di ragazzi che hanno coadiuvato il celebrante per le parti in musica, vista anche la presenza di un unico chierico.

³⁴ Per quest'opera, come per altre citate in questo saggio, si ricorda l'utilissima scheda contenuta in JEFFREY KURTZMAN-ANNE SCHNOEBELN, *A Catalogue of Mass, Office and Holy Week Music Printed in Italy: 1516-1770*, JSCM Instrumenta 2 (2014-) [<http://sscm-jscm.org/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/>], d'ora in avanti abbreviato in JSCM Instrumenta 2.

³⁵ San Giovanni in Persiceto, Archivio Storico Comunale, Archivio antico, *Mandati della Comunità*, b. 2.

³⁶ *Ivi*.

gamba o basso di violino. Del resto, come bene dimostrano gli studi di Marc Vanscheeuwijck, la situazione in questi anni è fluida. Significativa in tal senso è la sua affermazione «il violoncello a Bologna nell'ultimo decennio del Seicento non era necessariamente diverso dal violone, o meglio, da diversi tipi di violoni, visto che anche questo termine non risulta univoco»³⁷.

Venendo ora alle composizioni di Passarini, vediamo che il padre francescano, nel 1671, anno alla fine del quale viene assunto a San Giovanni, dà alle stampe i *Salmi concertati a 3, 4, 5, 6 voci, parte con violini e parte senza, con letanie della Beata Vergine a cinque voci con due violini* (Bologna Giacomo Monti)³⁸. È probabile che la Comunità persicetana in questa raccolta abbia apprezzato in particolar modo le litanie, che tanto erano importanti per la cappella della *Madonna del Popolo*. Inoltre possiamo notare che l'organico strumentale impiegato sempre in tale raccolta viene riproposto nell'opera successiva, la *Compieta* del 1672.

La *Compieta* segue la struttura del Rito Romano, di cui si ricordano le parti principali:

Benedizione iniziale

Lettura breve

Confiteor

Deus in adiutorium

Salmi: 4 (*Cum invocarem*), 30 (*In te Domine speravi*), 90 (*Qui habitat*), 133 (*Ecce nunc*)

Inno: *Te lucis ante terminum*

Capitolo

Responsorio breve

Nunc dimittis (Cantico di Simeone)

Orazione

Benedizione finale

Antifone Mariane³⁹.

Al termine della *Compieta* di Passerini non compaiono le *Antifone Mariane*, come spesso si usava anche se non appartenenti strettamente

³⁷ MARC VANSCHEEUWIJCK, *Sulle tracce del violoncello nel repertorio tardo-seicentesco in area padana*, in *Barocco Padano 7*, Atti del XV Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Milano 2009), cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, A.M.I.S., Como 2012, pp. 111-144: 112. Riguardo alla prassi esecutiva resta sempre interessante Id., *The Baroque Cello and Its Performance*, «Performance Practice Review», 9/1, 1996, pp. 78-96.

³⁸ L'opera è dedicata a Giacomo Maria Marchesini, mercante e pubblico banchiere, collezionista di quadri e gioielli (morto nel 1685), che «aveva un altare di famiglia in San Francesco [a Bologna] e cui in quegli anni erano offerte numerose edizioni di libretti e musiche» (LORA, *Introduzione*, p. VI).

³⁹ Per uno schema della liturgia della *Compieta* secondo il rito Romano si rimanda a JEROME ROCHE, *Musica diversa di Compietà: Compline and its Music in Seventeenth-Century Italy*, «Proceedings of the Royal Music Association», 109 (1982-1983), pp. 60-79: 62.

alla Compieta. Si può ipotizzare sia che fossero disponibili nell'archivio di San Giovanni, sia che fossero utilizzate le *Antifone a voce sola, comode per tutte le parti*, pubblicate dal musicista sempre nel 1671 (Bologna, Giacomo Monti)⁴⁰.

Mette conto precisare come la *Compieta* di Passerini sia opera che si colloca in un contesto culturale ove è assegnato notevole rilievo all'ultima ora canonica. In tale orizzonte – lo ha sottolineato Jerome Roche – a metà del XVII secolo, le due chiese del Nord Italia con maggiore produzione di musica per questo ufficio liturgico sono San Marco a Venezia e San Petronio a Bologna⁴¹.

Nondimeno nell'area emiliana si registra a Parma un precedente interessante in Giovan Battista Chinelli, che concerta la sua *Compieta* del 1639 con due violini «a beneplacito»⁴². Nell'evoluzione di questo genere sacro, un'influenza significativa è quella esercitata da Maurizio Cazzati che, nel 1666, stampa la sua *Compieta concertata a due, tre e quattro voci con violini e ripieni* (Bologna, M. Silvani)⁴³, prevedendo, oltre all'organo, una parte per violone o tiorba⁴⁴. Inoltre, seguendo una prassi che andava consolidandosi, sceglie di realizzare il *Te lucis* come un'aria strofica, con una ben costruita melodia al Canto e interludi di violini⁴⁵. Non tutti i compositori coevi adottano questa soluzione, possiamo infatti avere anche duetti senza ripetizioni⁴⁶. Sempre Cazzati rende espliciti i cambiamenti che si realizzano nel corso del secolo: nel 1647 pubblica una

⁴⁰ L'opera è dedicata ad Anna Isabella Gonzaga di Guastalla, andata sposa nel medesimo 1671 a Ferdinando Carlo di Gonzaga Nevers, duca di Mantova. Nella dedica Passarini dimostra, fin dalle prime parole, di conoscere bene l'uso di altisonanti parole di circostanza per elogiare la novella sposa e dichiarare la propria indegna servitù: «Fra i giocondissimi applausi, co' quali fu, non ha gran tempo da mille Cigni, festeggiato il felicissimo ingresso di Vostra Altezza Illustrissima in Mantova loro stanza, a pena ardisce farsi udire il rauco suono di queste mie note; compaiono esse adorne non d'altro fregio, che di quello che vengano a mendicare dagli auspici di Vostra Altezza Serenissima» (Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, BB.82).

⁴¹ ROCHE, *Musica diversa di Compietà*, p. 69.

⁴² GIOVAN BATTISTA CHINELLI, *Compieta, Antifone, et Letanie della Beata Vergine Maria concertate a doi, tre, quatro et cinque voci con duoi violini a beneplacito*, Venezia, A. Vincenti, 1639 (Scheda in JSCM Instrumenta 2 e citazione in ROCHE, *Musica diversa di Compietà*, p. 73). Anche le *Messe a quattro e cinque voci* che Chinelli pubblica nel 1648 (Venezia, A. Vincenti) hanno la medesima indicazione (SCHNOEBELEN, *The role of the violin*, p. 540).

⁴³ Scheda JSCM Instrumenta 2 e Maurizio Cazzati 1616-1678, *Musico guastallese, Nuovi studi e prospettive metodologiche*, a cura di PAOLO GIORGI, Associazione Culturale "Giuseppe Serassi", Guastalla 2009, pp. 143-145.

⁴⁴ ROCHE, *Musica diversa di Compietà*, p. 78: lo studioso nota che l'alternativa contenuta in questa parte segnala che erano egualmente accettati, per completare il continuo con l'organo, uno strumento pizzicato oppure uno melodico.

⁴⁵ *Ivi*, p. 76. Chinelli concerta il medesimo brano con Canto, Alto e doi violini si placet (vedi scheda in JSCM Instrumenta 2).

⁴⁶ ROCHE, *Musica diversa di Compietà*, p. 72; a p. 76 viene riportato l'esempio di Simpliciano Olivi nella sua *Compieta* del 1674.

Compieta e litanie a quattro voci (Venezia, A. Vincenti)⁴⁷, con il semplice basso per l'organo. La medesima opera è ristampata nel 1670 (Bologna, senza indicazioni di editore, probabilmente il musicista stesso) con il titolo *Compieta Concertata a quattro voci [...] Novamente ristampata con nove aggiunte, & anco accresciuta di quattro parti di Ripieno, che serviranno per voci, o Istrumenti*⁴⁸.

Per concludere questi cenni all'ambiente bolognese, si può ricordare di Sebastiano Chierici la *Compieta breve concertata a 3 e 4 voci, con violini e ripieni a beneplacito* (Bologna, G. Monti, 1686), che mostra chiaramente l'esigenza di prevedere organici più o meno ampi e diversificati. In tal modo sono possibili varie esecuzioni dal punto di vista sonoro e anche soluzioni adatte alle differenti disponibilità economiche delle cappelle musicali. Infatti Chierici scrive nel suo avvertimento che l'opera è stata stampata

non solo per servare la brevità tanto amata da' moderni, ma anco per dare il commodò a chi ha volontà di valersene per farla cantare dalle quattro parti concertate con violini; anzi che mancando una delle parti medesime, sia si quale si voglia, o non essendovi violini possa non ostante prevalersene senza sconcerto di sorte alcuna tralasciando da una stanghetta all'altra i ritornelli⁴⁹.

Proprio la concertazione con ripieni è la prima questione che emerge analizzando la *Compieta* di Passarini, in quanto la copia conservata a Bologna⁵⁰ presenta cinque parti manoscritte di raddoppio vocale⁵¹. Il confronto con la scrittura di padre Francesco sembra escludere che siano state da lui redatte, ma pongono comunque l'interrogativo se siano state approvate e utilizzate. Ipotizzando l'esecuzione nella piccola cappella della *Madonna del Popolo* (come era richiesto in occasione dei primi Vespri della festa dell'Annunciazione), non pare probabile la necessità di ripieni. Essi potrebbero però essere stati predisposti per altri usi, con diversi spazi e gruppi, forse per essere proposti successivamente a Bologna⁵². La loro analisi è comunque di interesse, per valutare le scelte adottate. Nel passato questa copia è stata considerata senza valutare tali ripieni, senza neppure segnalarli. È il caso della trascrizione effettuata

⁴⁷ Maurizio Cazzati 1616-1678, pp. 70-71 e scheda in JSCM Instrumenta 2.

⁴⁸ Maurizio Cazzati 1616-1678, pp. 71-72 e scheda in JSCM Instrumenta 2.

⁴⁹ Scheda in JSCM Instrumenta 2.

⁵⁰ Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, BB.101.

⁵¹ La copia consultata presso I-FEC per redarre la scheda in JSCM Instrumenta 2 non presenta ripieni.

⁵² Come sottolinea Jeffrey Kurtzman analizzando la produzione di salmi di Cossoni e Cazzati negli anni '60 del XVII secolo, la «tipica ecletticità di stili» che si nota nei compositori di fine Seicento rispondeva ad esigenze diverse: per l'uso quotidiano o per celebrazioni più solenni (JEFFREY KURTZMAN, *Introduzione ai salmi di Cossoni*, in *Carlo Donato Cossoni nella Milano Spagnola*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Como 2004), a cura di DAVIDE DAOLMI, LIM, Lucca 2007, pp. 167-210: 185).

dall'organista e compositore bolognese Giuseppe Busi, che dalla metà del XIX secolo circa, probabilmente per scopo di studio (anche per gli allievi del Liceo Musicale cittadino), si dedica alla messa in partitura di diverse composizioni di contrappuntisti bolognesi tra 1500 e 1800 (per esempio Ercole Porta, Giulio Cesare Gabussi, Camillo Cortellini, Giacomo Antonio Perti, Lorenzo Penna, Gianangelo Antonio Silvani, Giuseppe Antonio Santelli)⁵³. I suoi volumi manoscritti sono chiarissimi e di elegante scrittura: si tratta però – diremmo oggi – di una “fotocopia” di quanto visto sulle parti, nella totale fedeltà a quanto stampato. Per noi una intenzione forse un po' acritica, ma sicuramente meritevole, di rendere la musica antica più fruibile, al fine di approfondire la tecnica del contrappunto e della composizione attraverso lo studio dei maestri del passato, con una scelta illuminata, in Italia ripresa in tempi abbastanza recenti, di non realizzare il continuo.

Dall'analisi di alcune parti esemplificative della *Compieta* si possono cogliere le caratteristiche principali.

L'opera si apre con l'intonazione sulla corda di recita *Deus in adiutorium*, cui segue il *Domine ad adiuvandam* con un Tutti del coro omoritmico. I violini hanno la stessa suddivisione di valori, ma traggono le loro note dall'armonia dell'insieme. Il violino primo inizia raddoppiando all'ottava superiore l'Alto, ma se ne distacca ben presto; il violino secondo nello stesso modo raddoppia poche note del Canto alla medesima ottava e poi muta.

I segni mensurali segnalano il momento di transizione verso una scrittura sempre più vicina alla moderna ancor oggi facilmente riconoscibile. Infatti il **C** è usato come indicatore generico di tempo binario: in questo primo brano le suddivisioni in quartine di crome (a tratti con la prima puntata seguita da una semicroma) trovano il loro *tactus* in relazione alla proporzione usata per il successivo *Gloria Patri*: 3/1 con raggruppamenti del valore di tre semibrevis. Tal segno di ternarietà suggerirebbe un andamento rapido e potremmo ritrovare un collegamento tramite il rapporto $\downarrow = \text{||}\cdot$, che darebbe al *Gloria* un andamento solenne e disteso (**Es. n. 1**). Probabilmente però si deve utilizzare con flessibilità questa ipotesi. Infatti per rafforzare l'idea di velocità si trova anche l'indicazione *Presto* sovrapposta al 3/1, come ad esempio nel corso di *Cum invocarem*, sulle parole *multiplicati sunt* sottoposte a minime.

⁵³ Giuseppe Busi (Bologna 1808-1871): studiò organo composizione; fu stimato da Gioachino Rossini che lo chiamò a insegnare al Liceo Musicale nel 1832. Divenne professore di contrappunto e poi di alta composizione. Nel 1845 fu nominato presidente dell'Accademia Filarmonica bolognese. Di Passarini trascrisse anche le *Messe brevi a otto voci* del 1690. Anche il figlio Alessandro (1833-1895) fu professore di armonia e membro dell'Accademia Filarmonica. (cf. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15 (1972), *ad vocem* e il *Catalogo integrato* del Museo della Musica di Bologna: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/nomi_ind.asp?ind_aut=busi&search=on).

Esempio 1 a,b,c,d - FRANCESCO PASSARINI, *Compieta Concertata [...]*, *Domine ad adiuuandum*, trascrizione di Giuseppe Busi (Bologna, Museo Internazionale e biblioteca della Musica, ms. BB.101, autorizzazione prot. 63/17.II).

Handwritten musical score for 'Domine ad adiuuandum'. The score consists of seven staves. The first two staves are instrumental. The following five staves contain the vocal line with the lyrics: 'Domine ad adiuuandum me festina Domine ad adiuuandum'. The final two staves are instrumental, with the first labeled 'Org in adiutorium' and the second 'Org in adiutorium.'.

a)

Handwritten musical score for 'me iij festina gloria Patri Patri et filio'. The score consists of seven staves. The first two staves are instrumental. The following five staves contain the vocal line with the lyrics: 'me iij festina gloria Patri Patri et filio'. The final staff is instrumental.

b)

Handwritten musical score for a choir, consisting of seven staves. The lyrics are in Latin and are repeated across the staves. The text includes:

et spi - ri - tui san - cto sicut erat in prin - cipio et cum et cum -
 et spi - ri - tui san - cto sicut erat in prin - cipio et cum et cum -
 et spi - ri - tui san - cto sicut erat in prin - cipio et cum et cum -
 et spi - ri - tui san - cto sicut erat in prin - cipio et cum et cum -
 et spi - ri - tui san - cto sicut erat in prin - cipio et cum et cum -
 et spi - ri - tui san - cto sicut erat in prin - cipio et cum et cum -
 et spi - ri - tui san - cto sicut erat in prin - cipio et cum et cum -

At the bottom of the page, there are some handwritten numbers: 40, 5, 5, 5, 5.

c)

Handwritten musical score for a choir, consisting of seven staves. The lyrics are in Latin and are repeated across the staves. The text includes:

per et in glo - ri - a
 per et in glo - ri - a
 per et in glo - ri - a
 per et in glo - ri - a
 per et in glo - ri - a
 per et in glo - ri - a
 per et in glo - ri - a glo - ri - a

At the bottom of the page, there are some handwritten numbers: 7, 7, 5, 4, 3.

d)

Presto

Alto

mul-ti-plicati sunt, mul-ti-plicati sunt

Nella parte precedente in **C** è presente una suddivisione con biscontro: questa situazione, unita al testo che si intende rendere più rapido nell'esecuzione, farebbe supporre invece il rapporto $\text{♩} = \text{♩} \cdot \text{♩}$.

Alto

de-di-sti lae-ti-ti-am, lae-ti-ti-am

Sempre in *Cum invocarem* si leggono le indicazioni 3/2 (gruppi di tre minime) e 6/4 (gruppi di tre semiminime) per un andamento ancora diverso.

Il *Cum invocarem* presenta altre caratteristiche interessanti: il Canto solo pronuncia il primo versetto con valori di semibreve e minime mentre le altre voci e i violini si intrecciano in una sorta di fugato a valori brevi in cui gli strumenti sono parte integrante del disegno, non pura cornice armonica (**Es. n. 2**).

Questo procedimento è evidente anche in un altro passo del medesimo brano in cui le voci dialogano con i violini presentando brevi rimandi in eco di cellule simili. Questa capacità di Passarini di connettere e dare nello stesso tempo indipendenza agli strumenti rispetto alle voci è già stata notata da David Blazey nelle *Litanie a quattro voci e doi violini*

Esempio 2 - FRANCESCO PASSARINI, *Compieta Concertata [...], Cum invocarem.*

VI. I

VI. II

C. *Solo*
Cum in - vo - ca -

A.
Cum in - vo - ca -

T.
Cum in - vo - ca -

Q.
Cum in - vo - ca -

B.
Cum in - vo - ca -

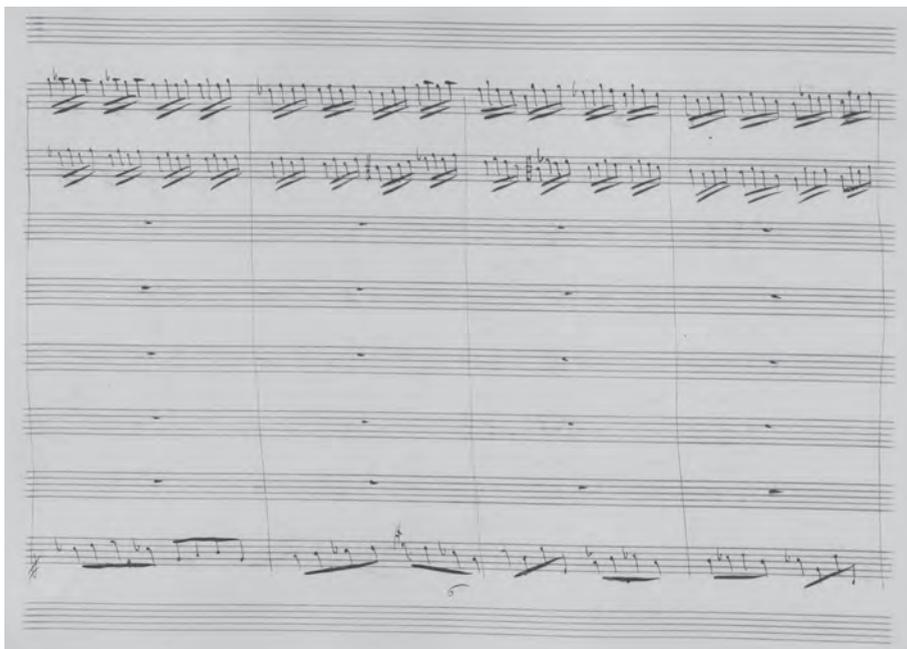
Org.

che seguono nella medesima opera i *Salmi e messa a cinque voci e doi violini [...] opera prima*, (Bologna, G. Monti, 1671)⁵⁴.

Gli interventi dei violini soli all'interno della Compieta sono diversi e di varie dimensioni: dalle poche battute delle *Sinfonie* alle quindici del *Ritornello* contenuto nel Cantico *Nunc dimittis* (secondo la trascrizione moderna). Spesso gli andamenti sono paralleli, anche con giochi di rimandi con le voci, come nel passo di *In te Domine speravi*, sul testo *Inclina ad me aurem tuam, adclera ut aruas me* (**Es. n. 3**).

Nell'inno *Te lucis ante terminum* Passarini si allinea alla prassi coeva pur scegliendo le modalità più varie: concerta infatti per due voci (Canto I e II), brevi interventi dei violini soli separano le strofe, che hanno però

Esempio 3 a,b,c,d - FRANCESCO PASSARINI, *Compieta Concertata [...]*, *In te Domine speravi*, versetto *Inclina ad me*, trascrizione di Giuseppe Busi (Bologna, Museo Internazionale e biblioteca della Musica, ms. BB.101, autorizzazione prot. 63/17.II).



a)

⁵⁴ «In Francesco Passarini's litany of 1671 [...] the strings are fully integrated into the fabric of the composition, providing echoes of phrase ending as well as independent real parts in fugal passages»: DAVID BLAZEY, *The Mid-Baroque Concertato Litany in Northern Italy: Inherited Problems and Borrowed Solutions*, in *Tradizione e stile*, Atti del II Convegno Internazionale di Studi sul tema *La musica sacra in area Lombardo-padana nella seconda metà del '600*, (Como 1987), a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, A.M.I.S., Como 1989, pp. 125-153: 145.

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of several staves. The top two staves appear to be for a string ensemble (violins and violas), showing rhythmic patterns with slurs and accents. Below these are staves for voices. The lyrics are written in a cursive hand below the vocal staves. The lyrics include: "me", "acc", "cena", "ut e", "ma", "me". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and accents.

d)

veste musicale diversa. Nell'**Esempio n. 4** si riporta il versetto finale della seconda strofa (*Ne pollutur corpora*) e l'interludio dei violini che, oltre ai collaudati movimenti in quartine di biscrome parallele, riprendono un piccolo gioco ritmico delle voci proposto poco prima.

Nel contesto di un utilizzo di indicazioni dinamiche piuttosto parco troviamo nell'*Amen* dall'andamento ritmico disteso che conclude l'inno, un *piano* coerente alla richiesta di pace notturna invocata dal testo, forse apposto per evitare qualsiasi fraintendimento (**Es. n. 5**).

Un altro esempio da notare è l'indicazione *Adagio* posta per il Basso solo che inizia il Capitolo *Tu autem*: la melodia sillabica su semiminime e crome risulta così ancora più quieta e solenne. Un'ultima osservazione riguarda un intervento sui ripieni proprio nel finale di *Tu autem*: dopo il *solo* sulle parole: *Custodi nos, Domine, ut pupillam oculi*, il redattore avverte l'esigenza di "inventare" anche l'ingresso del Canto di ripieno (visto che il Canto tace) quando entrano tutti sulle parole *Sub umbra alarum tuarum*: in tal modo si toglie un poco di forza al *Protege nos* che conclude l'invocazione con tutte le voci (**Es. n. 6**).

Con questa scelta si configura un cambiamento dell'intenzione espressiva che rivela probabilmente un gusto e un ambiente diverso da quello della composizione del lavoro, ma nello stesso tempo segnala un utilizzo abbastanza "libero" della versione a stampa.

Passarini appartiene alla stessa generazione di Giovanni Paolo Colonna (nato nel 1637), il quale, pur con l'influenza degli anni di formazione romana, si configura come uno dei musicisti rappresentativi negli

Esempio 4 - FRANCESCO PASSARINI, *Compieta Concertata* [...], *Te lucis ante terminum*, 2^a strofa, versetto *ne polluantur corpora*.

VI. I
VI. II
C. I
C. II
Org.

ne pol-lu-an-tur cor-po-ra ne pol-lu-an-tur cor-po-ra

ne po-lu-an-tur cor-po-ra ne po-lu-an-tur

ra

cor-pu-ra

7 6 7# 6 6

VI. I
VI. II
C. I
C. II
Org.

ultimi decenni del sec. XVII della cosiddetta “Scuola bolognese”⁵⁵. Molto stimato dai contemporanei, va anche ricordato per essere stato a lungo

⁵⁵ Nonostante la musicologia più recente sembri evitare questo termine, il suo utilizzo appare ancora accettabile, come ribadito nel saggio di MARC VANSCHEEUWIJCK,

Esempio 5 - FRANCESCO PASSARINI, *Compieta Concertata [...], Te lucis ante terminum, Amen* finale.

The musical score is presented in five systems, each with five staves. The instruments are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Cello I (c. I), Cello II (c. II), and Organ (Org.). The time signature is 3/2. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics 'A - men A - men' are written under the vocal lines. The score includes various musical notations such as dynamics (p), articulation (accents), and performance markings (trills, slurs).

maestro di cappella di S. Petronio (1674-1695). In seguito, sempre nella temperie bolognese, si erge la più nota figura di Giacomo Antonio Perti.

La 'scuola bolognese' e il musicista francescano Ferdinando Antonio Lazzari, proposto in questo volume di Atti.

Esempio 6 - FRANCESCO PASSARINI, *Compieta Concertata [...]*, *Tu autem, versetto custodi nos.*

VI. I

VI. II

C. Rip.

C.

A. e rip.

T. e rip.

Q. e rip.

B. e rip.

b.c.

Solo # G b # 56 # # 6 # 5 b #

sub umbra a-la-rum tu- a- rum pro-te- ge- pro-te- ge- nos.

Cus- to- di nos Do-mi- ne ut pu-pil-lam pu- pil-lam o- cu-li pro-te- ge- pro-te- ge- nos.

Questi due musicisti non sono naturalmente i soli, ma attraverso il loro contributo si può cercare sia un filo conduttore nell'ambito delle modalità compositive, sia una migliore comprensione di padre Francesco. Marc Vanscheeuwijck, analizzando Perti, ricorda il suo impegno – all'interno di lunghe composizioni con voci e strumenti – nell'accordare varietà ai diversi momenti del decorso musicale (grandi 'tutti', polifonia, fugati, "arie" quasi liriche per soli e strumenti), in consonanza «all'estetica (molto barocca) del contrasto». Sempre Vanscheeuwijck colloca il primo periodo di attività del compositore all'interno dello «stile misto, ma senz'altro contrappuntistico e abbastanza osservato, ancora molto radicato in un'armonia di tradizione modale, tipico dei compositori bolognesi del tardo Seicento»⁵⁶. Colonna si inserisce pienamente in questo clima, coltivando attenzione per le "qualità cantabili" della melodia, per la varietà nell'alternanza ritmica di scansioni binarie e ternarie in relazione al testo e nel rispetto delle sua naturale prosodia, per l'accurato bilanciamento tra

⁵⁶ MARC VANSCHEEUWIJCK, *Giacomo Antonio Perti (Bologna 1661-1756) "oriundo di Crevalcore"*, «Rassegna Storica Crevalcorese», 4/2006, *Giacomo Antonio Perti – numero monografico*, pp. 11-26: 24.

il *tutti* omofonico e i *sol*i in contrappunto imitativo⁵⁷. Inizia ciò che poi Perti prosegue con convinzione, passando nel tempo ad «uno stile sempre più galante, raffinato, trasparente ed intelligibile con una crescente polarizzazione fra la melodia [...] ed un accompagnamento armonico semplice e fondamentalmente tonale»⁵⁸. Passarini, anche dall'analisi di uno dei suoi primi lavori, appare indirizzato in questo percorso, per le caratteristiche della sua chiara e ben articolata concertazione, sorrette dalla capacità di accordare ai violini una propria identità al di là del sostegno delle voci, seguendo i graduali mutamenti della concezione armonica che si stanno verificando nel periodo. Nondimeno nell'arte del Conventuale, emergono evidenti anche altri tratti distintivi riconducibili alla "Scuola bolognese", in cui egli si colloca con il suo personale contributo: varietà, piacevolezza, costruzione organica dell'insieme.

In tal modo risulta comprensibile la lusinghiera annotazione, posta da padre Martini in margine ad una lettera di Giuseppe Corso Celani a Giacomo Perti. Nell'annotazione – riportata da Leonida Busi⁵⁹ – si afferma che «Il Celani, passando per Bologna, udì una musica fatta nella domenica fra l'ottava di sant'Antonio; e commendò il padre Passarini, dicendo essere questi un grand'uomo»⁶⁰. Si tratta di un giudizio autorevole se è vero che Busi giudicava Celani «contrappuntista eccellente».

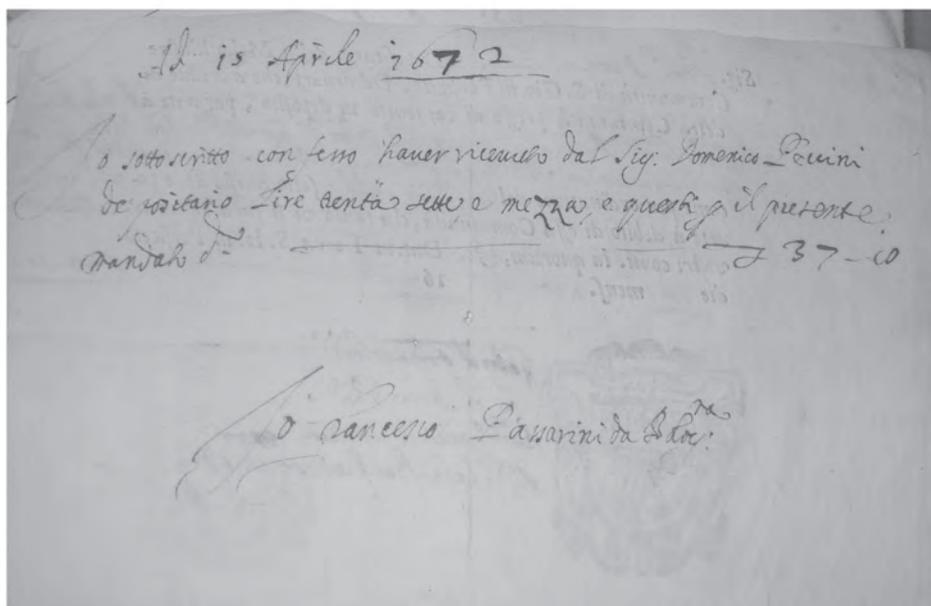
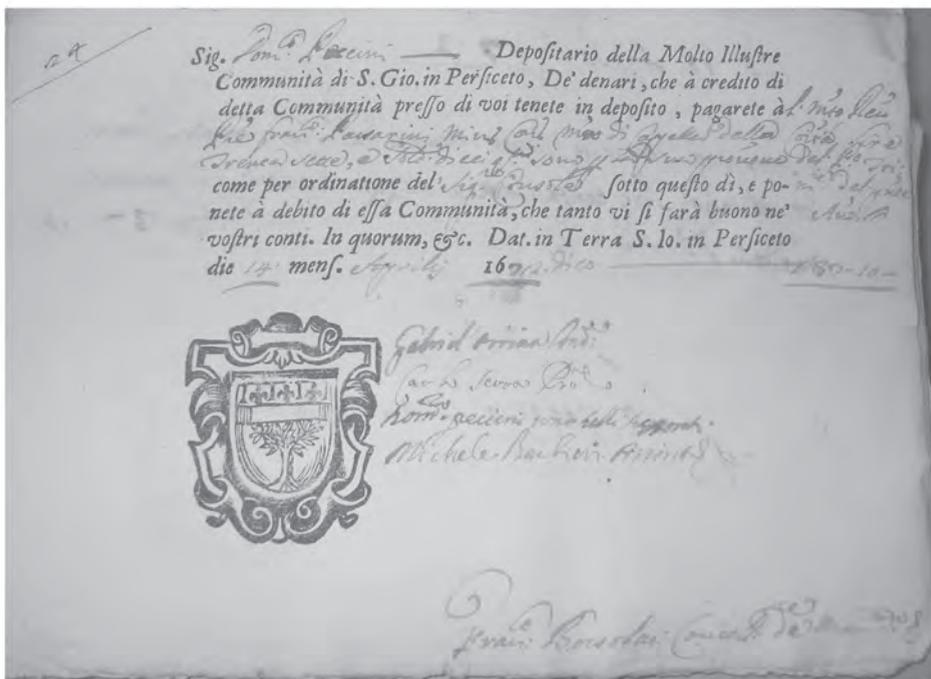
⁵⁷ VANSCHEEUWIJCK, *The Cappella Musicale of San Petronio*, pp. 195-196, 198-199.

⁵⁸ VANSCHEEUWIJCK, *Giacomo Antonio Perti*, pp. 24-25.

⁵⁹ Giuseppe Corso Celani (1630 ca - post 1690): abruzzese, allievo di Carissimi, fu maestro di Cappella in alcune chiese romane e in seguito, dal 1681 al 1688, presso il duca di Parma ove formò diversi allievi, tra cui proprio il Perti, e rafforzò la stima di cui godeva negli ambienti musicali («Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 29 (1983), *ad vocem*). Tra gli approfondimenti degli ultimi anni si segnalano BEATRICE BARAZZONI, *Un esempio di cappella di corte. La cappella musicale dei duchi Farnese a Parma e l'opera dimenticata di Giuseppe Corsi*, in *Barocco Padano 1*, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, A.M.I.S., Como 2002, pp. 381-406; «E nostra guida sia la Stravaganza». *Giuseppe Corsi da Celano musicista del Seicento*, a cura di GALLIANO CILIBERTI, GIOVANNI TRIBUZIO, Florestano Edizioni, Bari 2014): in particolare gli autori ritengono che Corsi fosse in possesso della *Compieta concertata* di Passarini del 1672, deducendolo da una lettera del 29 settembre 1684 (*Ivi*, CILIBERTI-TRIBURZIO, «Un buon virtuoso, agitato dalla fortuna, dalla quale sortì vari accidenti». *Giuseppe Corsi: un maestro marsicano nel Seicento europeo*, pp. 3-58: 45; la lettera è trascritta in *Ivi*, CILIBERTI, *L'epistolario di Giuseppe Corsi e la presenza di Celani nella corrispondenza di Padre Martini*, pp. 119-144: 123-125).

⁶⁰ LEONIDA BUSI, *Il Padre Giovan Battista Martini*, Zanichelli, Bologna 1891, p. 232. Leonida Busi (Bologna 1835-1900) era fratello del musicista Alessandro (cfr. «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 15 (1972), *ad vocem* Busi Alessandro e il *Catalogo integrato* del Museo della Musica di Bologna: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/nomi_ind.asp?ind_aut=busi&search=on). La trascrizione della lettera si trova anche in CILIBERTI, *L'epistolario di Giuseppe Corsi*, p. 143.

Figura 1 - San Giovanni in Persiceto (BO), Archivio Storico Comunale, Archivio Antico, *Mandati della Comunità*, b. 2: 14 aprile 1672, pagamento a Francesco Paszarini (autorizzazione in data 14.03.2017).



SUMMARY

Francesco Passarini was born in Bologna in 1636. He entered the local convent of San Francesco in 1652, where he became a friar and received his musical education. After working as organist in Ferrara and Correggio, he returned to his Bolognese convent as *maestro di cappella*. In 1671 he was appointed to a similar position by the local administration of San Giovanni in Persiceto (near Bologna), to which he dedicated his *Compieta concertata a 5 voci con violini obbligati* (Bologna, 1672). In the dedicatory letter, he describes himself as honoured by this appointment to a post normally occupied by «famous professors of music, for greater worship in the temples». Passarini remained for one year only at San Giovanni. Perhaps he viewed his appointment as a useful stepping-stone towards greater glories: in 1673 he moved to Santa Maria dei Frari, Venice.

This paper provides an outline of musical activity at San Giovanni in Persiceto during Passarini's brief stay, and examines the local administration's provisions for quality of performances and for musical education. It also analyses Passarini's *Compieta* in the twin contexts of the composer's overall production and the contemporary repertoire as a whole, and identifies stylistic affinities with the Bolognese School. In conclusion, the 1672 text is compared with a nineteenth-century transcription by Giuseppe Busi, professor at the Liceo Musicale of Bologna.

Keywords: San Petronio (Bologna), Convento di San Francesco (Bologna), Collegiata in San Giovanni in Persiceto, Convento di San Francesco in San Giovanni in Persiceto, Madonna del Popolo in San Giovanni in Persiceto, Accademia dei Candidi Uniti in San Giovanni in Persiceto, San Marco (Venezia), Santa Maria dei Frari (Venezia), Annunciazione (festa), Antifone Mariane, compiete, messe, salmi, litanie.

ROBERT L. KENDRICK

GLI ORATORI 'VIENNESI' DI FRANCESCO PASSARINI

Sulla scorta di quanto indicato da indagini recenti, possiamo affermare che Francesco Passarini si ponga fra i tanti musicisti Conventuali del Seicento degni di ulteriori studi¹. La circolazione delle sue musiche sembra diffusa perlopiù in istituzioni francescane italiane; tuttavia due suoi oratori sono presenti nella *Schlafkammerbibliothek* dell'Imperatore Leopoldo I, oggi nella *Musiksammlung* dell'Österreichische Nationalbibliothek. Si tratta del *Sacrificio d'Abramo* (originalmente *Abramo sacrificante*) e del *Dio placato*; il primo composto, nel 1689, originalmente per Bologna, il secondo per Firenze qualche anno dopo². Le partiture di queste due opere, la prima in copia di presentazione, sono le uniche fonti musicali sopravvissute, ma la loro presenza a Vienna solleva questioni sul ruolo dell'oratorio italiano alla corte e sugli eventuali legami fra i Conventuali italiani e gli Asburgo. Anche qui recenti contributi hanno approfondito la pratica dell'oratorio italiano a Vienna, alquanto diversa da quella rivelata dalla loro circolazione nella penisola nel tardo Seicento³.

¹ La voce di FRANCESCO LORA sul *DBI*, vol. 81, Treccani, Roma 2014 resta fondamentale; http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-passarini_%28Dizionario-Biografico%29/ (9 /82016); si veda anche il contributo di Licia Mari in questo volume. Ringrazio il dott. Lora per le sue indicazioni sulla destinazione e l'orchestrazione di questi due pezzi.

² *Dio placato* si può trovare in <http://data.onb.ac.at/rec/AL0051106>, mentre *Il sacrificio d'Abramo* in: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00511063> (entrambi 20/11/2016). Nel catalogo dell'ÖNB il cognome del compositore viene citato in due modi diversi.

³ Lo studio fondamentale sulla diffusione del genere rimane ARNALDO MORELLI, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi Musicali», XXVI (1987), pp. 105-186. Importanti anche MARKO DEISINGER, *Römische Oratorien am Hof der Habsburger in Wien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, «Musicologica Austriaca», XXIX (2010), pp. 89-114, e HUUB VAN DER LINDEN, *A Bio-Bibliographical Approach to the Circulation of Italian Oratorio around 1700: The Case of Francesco Pistocchi and his Il Martirio di Sant'Adriano*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXVIII/1 (2011), pp. 29-60. Attualmente imprescindibile risulta MARKO DEISINGER, *Wiener Aufführungen von Oratorien aus Ober- und dem nördlichen Mittelitalien 1665-1705: Zur höfischen Oratorienpflege unter den Habsburgern Eleonora II. und Leopold I.* «Musicologica Brunensia», XLIX/1 (2014); solo in linea.

Forse il contesto devozionale riesce più oscuro intorno al 1690, un momento segnato in Italia da conflitti attinenti alla spiritualità, simbolizzati dalle figure del vescovo “quietista” Pier Matteo Petrucci e dei suoi oppositori. Vista la quantità di oratori alla Corte Imperiale, e la presenza di ecclesiastici italiani in tale corte, i diversi orientamenti della pietà contemporanea possono emergere anche nei libretti usati nelle esecuzioni della *Hofkapelle*. In questa direzione, molte delle nostre conoscenze sulla musica sacra, nella prima metà del secolo, le dobbiamo agli ottimi studi di Steven Saunders ed Andrew Weaver⁴.

Sul versante della devozione imperiale in generale, però, dagli anni '50 in poi, la storiografia è stata dominata dal libro classico di Anna Coreth (1915-2008) sulla *Pietas Austriaca*, che vedeva una pietà sostanzialmente statica nel periodo inquadrato, dalla dinastia da Ferdinando II fino a Maria Teresa. Una pietà basata su tre pilastri: (1) l'adorazione della Passione, (2) il culto di Maria Addolorata e (3), soprattutto nel Seicento, l'enfasi sulla dottrina della Trinità⁵. Questa prospettiva è risultata fondamentale per due generazioni di studiosi.

La posizione della Coreth si può capire da diversi punti di vista. Proveniente da una stirpe di nobili tirolesi (anche oppositori, in modo silenzioso, dei nazisti) ed archivistica, la studiosa aveva accesso al ricco fondo documentario dell'Haus-, Hof-, und Staatsarchiv⁶. La sua visione, per ovvie ragioni storiche (si pensi alla situazione politica degli anni Quaranta), puntava sul senso di una tradizione cattolica asburgica indipendente da quella italiana o tedesca. Nonostante l'importanza di questi tre punti, la dinamica della devozione di corte sembra essere cambiata non solo di sovrano in sovrano, ma anche lungo il regno di un solo imperatore, un dettaglio questo importante se si pensa all'esteso arco temporale (quarantasette anni) di Leopoldo I (1658-1705). Lo attesta, a titolo di esempio, il culto del martire praghese Giovanni Nepomuceno, sul quale la dinastia sembra aver cambiato completamente orientamento fra il 1680 ed il 1720. Dopo non poche esitazioni, il martire venne infatti riconosciuto come un santo ‘patriota’, utile per la sempre delicata questione della lealtà boema alla Corona.

Questi sottili mutamenti e la flessibilità della pietà nel tardo Seicento possono anche aiutare a spiegare gli indirizzi devozionali adottati per gli oratori di corte, eseguiti lungo la Quaresima e l'Avvento, spesse volte scelti e pagati dall'Imperatrice Vedova Eleonora (II) Gonzaga (fino alla

⁴ STEVEN SAUNDERS, *Cross, Sword, and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619-1637)*, Clarendon Press, Oxford 1995; ANDREW H. WEAVER, *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III*, Ashgate, Farnham 2012.

⁵ ANNA CORETH, *Pietas Austriaca: Österreichische Frömmigkeit im Barock*, Oldenbourg, Monaco 1982.

⁶ LEOPOLD AUER, «Anna Coreth (1915-2008)», http://www.oesta.gv.at/site/cob__30818/currentpage__0/6649/default.aspx (11/01/2017).

sua morte nel 1686)⁷. Visti i tre-sei oratori da eseguire in Quaresima più altri eventuali da proporre in Avvento, era necessario un flusso continuo di musica che valicava i confini viennesi. Questa esigenza comportò il ricorso a tre soluzioni: (1) ripetizione di oratori già eseguiti in anni precedenti (soprattutto *L'amor della redentione* [originalmente 1677] con parole di Nicolò Minato e musica dell'Imperatore stesso); (2) nuovi pezzi scritti dai poeti e compositori di corte (in modo particolare Antonio Draghi per la musica, con libretti di Minato limitatamente a cinque testi); (3) acquisizione diretta in Italia, sia a Roma (per esempio *La Maddalena* di Alessandro Scarlatti eseguita nel 1693, evidentemente importante per l'Imperatrice Eleonora Maddalena di Neuburg quale sua santa patrona) sia a Modena, a Bologna e in Centro Italia. I due testi musicati dal Passarini si trovano in questa ultima categoria.

Normalmente, gli oratori di Quaresima affrontavano varie tematiche: storie dall'Antico Testamento (Davide, Giobbe); drammi parzialmente allegorici ed edificanti; o vite di santi. Nonostante il periodo liturgico della loro esecuzione, solo cinque pezzi lungo tutto il regno di Leopoldo trattarono direttamente la Passione⁸. Per il momento, è opportuno lasciare da parte un genere affine ma diverso, la rappresentazione sacra per il Triduo di Passione (il cosiddetto *sepolcro* degli anni 1660-1711), una riflessione spesso allegorica sulla morte di Cristo e sul Santo Sepolcro.

Un esempio che chiarisce la configurazione di questa pratica devozionale, ci è offerto dalla Quaresima del 1684 che iniziò (a Linz, visto che la corte era ancora assente da Vienna dopo l'assedio ottomano) con un nuovo oratorio, musicato dall'Imperatore, su Sant'Antonio da Padova, e proseguì con un *Davide Peccatore e contrito*, e poi con un *Transito di San Giuseppe*⁹. Quest'ultimo tema era di grande importanza per la dinastia, soprattutto dopo la nascita di Giuseppe I nel 1678, e la diffusione del culto del padre di Cristo in Europa è largamente dovuta al sostegno degli Asburgo. L'ultimo oratorio del 1684 fu *L'amor della redenzione*, in una delle sue tante repliche. Si può osservare come questa stagione, nel repertorio, rifletta l'interconnessione fra pietà ed identità dinastica. Ma anche il pezzo sul predicatore francescano godette di una notevole

⁷ Per Eleonora, si veda il recente studio di MARKO DEISINGER, *Mäzenin und Künstlerin: Studien zu den Kunstbestrebungen der Kaiserin Eleonora II. am Wiener Hof 1651-1686*, «Acta Musicologica», LXXV/1 (2013), pp. 43-73.

⁸ HERBERT SEIFERT, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Hans Schneider, Tutzing 1985; ID., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert: Aufsätze und Vorträge*, Hollitzer Wissenschaftsverlag, Vienna 2014.

⁹ Data la tematica del presente volume, ci sarebbe da indagare sulla devozione antoniana degli Asburgo. È interessante notare, per esempio, che l'unica figlia sopravvissuta del primo matrimonio di Leopoldo si chiamava Maria Antonia (1669-1692). Inoltre, nella sua «pratica di divozioni quotidiane» (A-Wn, ser. N. 3918, c. 20r) scritta a mano dall'Imperatrice vedova nel 1659, Eleonora Gonzaga incluse una «Divozione breve per apparecchiarsi nove giorni inanti la Festa di S. Antonio di Padoa».

fortuna, con riprese ogni anno fino al 1689, poi biennali fino al 1695, e di nuovo nel 1696, 1700, e 1701.

È in questo contesto tematico che si collocano i due oratori del Passarini; entrambe le partiture sopravvivono in copie fatte per l'Imperatore (A-Wn Mus. Hs. 17660 e 17659). I frontespizi, di tali copie ci danno alcune interessanti indicazioni. Più in particolare, nel *Sacrifizio* il Passarini figura quale maestro in servizio a S. Croce di Firenze (dunque negli anni 1690-94), mentre l'annotazione riportata nel *Dio placato* lo presenta come defunto («già»). Tale annotazione contrasta con la data apposta in calce a quest'ultima partitura: 1687 (sembrerebbe di poter leggere), anno in cui il compositore era ancora in vita. Tuttavia pare plausibile leggere la penultima cifra come un '9 rovesciato', ovvero '1697'. Sulla scorta di questa lettura, l'opera va intesa come un dono all'Imperatore postumo alla morte del compositore.

Certamente il motto biblico sul *Sacrifizio* – «Benedicam tibi et multiplicabo semen tuum sicut stellas caeli et velut haerenam quae est in litore maris; possidebit semen tuum portas inimicorum suorum» (Gen 22:17) – riflette il ruolo dell'Imperatore sia come patriarca, sia come vincitore sui nemici, e suggerisce quindi una data che risulta posteriore non solo al trionfo sugli ottomani del '87 ma anche all'incoronazione di Giuseppe come Re dei Romani nel '90.

La decade degli anni '90 a Vienna fu marcata da una fiorente vita musicale, ma anche da un largo declino delle due figure culturali di spicco alla corte, Minato e Draghi. L'importanza degli oratori in questo decennio sembra dovuta anche all'invecchiamento dell'Imperatore e al gusto musicale piuttosto devoto dell'Imperatrice Eleonora Maddalena¹⁰. Mancano molti dati per il 1690, ma già nel '91 andò in scena *L'Abigaile* del compositore romano Bernardo Caffi. Nel '92 seguirono *Il Prezzo del Cuor Humano* (testo del Petrucci, eseguito con notevole frequenza dopo la sua condanna romana, e musica di Giovanni Legrenzi), e poi la *Maddalena* scarlattiana nel '93. La presenza del Passarini fra queste figure è una testimonianza dell'alta stima da lui goduta in Austria.

Anche la figura che fece da tramite fra la produzione del Passarini e Vienna, il Conventuale senese Giovanni Battista Luti, non è sconosciuta. Su entrambi i frontespizi, qui considerati, egli si autonoma «predicatore principale di corte». Inoltre a lui dobbiamo il libretto per un oratorio del '89, *Le Glorie del Nome di Giesù* (musica: Giuseppe Fabrini) da eseguire nella cappella imperiale¹¹. Secondo la *Bibliografia* di Giovanni

¹⁰ Il livello culturale dell'Imperatrice non è sempre stato valutato di alto profilo dalla storiografia. Per quanto attiene agli studi più recenti si vedano JOSEF JOHANNES SCHMID, *Eleonora Magdalena von der Pfalz—ein Leben zwischen den Häusern Neuburg und Habsburg*, in *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*, a cura di BETTINA BRAUN, KATRIN KELLER, MATTHIAS SCHNETTGER, Böhlau, Vienna 2016, pp. 157-174 e SUSANNE RODE-BREYMAN, *Musiktheater eines Kaiserpaars: Wien 1677 bis 1705*, Olms, Hildesheim 2010, pp. 47-58.

¹¹ La partitura non sembra sopravvissuta.

Franchini, Luti sembra esser stato chiamato a corte come predicatore di Eleonora Gonzaga, ma dopo la morte repentina dell'Imperatrice vedova nel '86, passò ad essere il «primo predicatore italiano» per Leopoldo stesso, evidentemente intorno al 1687¹².

Più tardi, Luti servì anche al Santo, visto che una sua stampa del 1698, *Relazioni sopra il benedetto Nome di Gesù*, lo indica come predicatore pure nella basilica padovana¹³. È da notare che questo volume parla di una devozione di cinque giorni dedicata al Nome di Gesù introdotta al Santo da Luti. Si tratta di un aspetto che rimanda ad una rivendicazione più ampia dei francescani sull'origine del culto (evidentemente a scapito dei gesuiti, sempre associati alla devozione al Nome). Visto il testo dell'oratorio del 1689 per Vienna, questo sviluppo devozionale nella basilica padovana sembra aver avuto le sue radici originali nella cultura musicale della corte austriaca. Infine, Luti tornò in Toscana, servendo come guardiano a Siena nel 1699, ma conservò i suoi rapporti con la corte tanto da spedirvi la partitura del *Dio placato*.

Quali sono le caratteristiche di questi due oratori del Passarini che li avrebbero resi proponibili non solo nella cultura urbana del Centro-Italia ma anche a Vienna? Prima di tutto sorprende la tematica del *Sacrifizio*, non tanto per l'argomento in sé – la prefigurazione del Sacrificio di Cristo attraverso l'episodio della Genesi, ben nota in molti dialoghi ed oratori del Seicento – quanto per la destinazione. Il tema era apparso a Vienna già nel 1660, con la seconda rappresentazione sacra (i.e. «sepolcro») per il Triduo della Settimana Santa *Il sacrificio d'Abramo*, con musica dell'Imperatore stesso. Dopo questa rappresentazione non c'è traccia di questo soggetto nel repertorio viennese fino alla partitura del Passarini¹⁴. L'episodio biblico fu ripreso solo dopo la morte di Leopoldo, in due sepolcri od oratori, nel 1707 e 1708. Per competere con la versione del 1660 composta da Leopoldo stesso, la musica del Passarini doveva godere di gran prestigio. È anche interessante notare che, negli stessi anni, più esattamente nel 1692, un sepolcro di Minato/Draghi dal titolo *Il Sacrificio non impedito* vide la luce a Vienna. Questo testo si pone per certi versi in contrasto con i due sacrifici Isacco/Cristo.

Almeno quanto al titolo, la tematica del *Dio placato* sembra meno ovvia, e infatti non ci sono esempi di altri testi drammatici che adottano questa formulazione prima del 1700. Nel libretto, al di là della teoria anselmiana (e non tomistica) dell'espiazione, la continua presenza del peccato nel mondo provoca la collera di Dio, che bisogna placare attraverso l'intercessione e la penitenza. In questo testo dell'altrimenti scon-

¹² Su questa attività del Luti, si veda la biografia del predicatore Vito Lepore in GIOVANNI FRANCHINI, *Bibliosofia e memorie letterarie di scrittori francescani conventuali ch'hanno scritto dopo l'anno 1585*, Eredi Soliani, Modena 1693, p. 571.

¹³ GIOVANNI BATTISTA LUTI, *Relazioni sopra il benedetto Nome di Gesù*, Pasquati, Padova 1698.

¹⁴ LEOPOLDO I, *Oratorio Il Sacrificio d'Abramo*, A-Wn Mus. Hs. 16596.

sciuto Ottavio Ridolfi, i vizi carnevaleschi del 'Popolo' spingono Dio alla vendetta, eseguita dalla figura della Giustizia Divina, e solo le preghiere di San Rocco e della Vergine lo fermano e muovono poi il popolo alla penitenza e alla pacificazione con il Sovrano.

Certamente la penitenza pubblica era tema centrale alla corte imperiale, soprattutto durante la Quaresima (un recente studio parla della 'penitenza multimediale' di Leopoldo). Già in un *sepolcro* viennese del 1670, la prima delle «Sette Consolazioni» della Vergine messe in scena era «Dio Padre placato». Dunque anche questo pezzo del Passarini avrebbe avuto un senso a Vienna, ancorché questa tematica sembri lontana dalle caratteristiche della *pietas* dinastica. Del resto pure nel compendio *Il tempio sacro di Dio* del francescano Bernardino Obicino, una raccolta di prediche e passi scritturali conservata nella biblioteca imperiale a Vienna, la penitenza personale aveva per fine l'appagamento di Dio¹⁵.

L'altra caratteristica notevole dei due pezzi è la loro orchestrazione per un complesso di ben sei archi (quattro violini, due viole, più una parte per violino basso/violoncello nelle sinfonie iniziali, che sono uguali). Questo insieme, tipico di molti pezzi sacri del Passarini, ricorda i gruppi strumentali disponibili a Bologna; nel contesto viennese, con la sua quantità di strumentisti, sarebbe stato facile trovare i musicisti necessari.

Per finire, questi esempi di 'importazioni straniere' nella vita devozionale-musicale della corte rafforzano l'idea che i grandi temi – Passione, mariologia, Trinità – fossero piuttosto flessibili e soggetti ai sottili cambi di tono ed espressione tipici di tutto il Seicento. Nei suoi dettagli, la versione del *Sacrifizio* musicata dal Passarini dista alquanto dal sepolcro imperiale del 1660. Ed il Dio furibondo che domina la prima parte del *Dio placato* non trova riscontri né nel repertorio anteriore né nella lettura devozionale a corte. Ma certamente Luti, conoscendo i gusti di Leopoldo ed Eleonora Maddalena quale ex-predicatore di corte, non avrebbe mai inviato le partiture senza la fiducia che esse avrebbero incontrato il favore dei sovrani, forse imponendosi anche in un decoro drammaturgico continuo, qual era quello della Quaresima a Vienna.

¹⁵ «Il fine della conversione de i peccatori è, che convertendosi a Dio per vera, e totale penitenza, si trova Dio benigno, misericordioso, e clementissimo ... restando Dio placato, come s'havesso ricevuto da noi holocausti, e sacrificij accettabili» (un riferimento al *Miserere*); la citazione è presa dal «Trattato della conversione del peccatore», in BERNARDINO OBICINO (OFM Obs.), *Il tempio sacro di Dio*, G. Sarzini, Venezia 1621, p. 309, copia in A-Wn. Nel 1697 si eseguirono oratori settimanali durante la Quaresima, dei quali solo di due abbiamo il titolo (*La caduta d'Aman* e *S. Maria Maddalena de' Pazzi*; cf. SEIFERT, *Die Oper*, p. 553). Forse il pezzo del Passerini è stato proposto in quell'anno. Per la figura di «Dio Padre placato», si veda NICOLÒ MINATO/GIOVANNI FELICE SANCES, *Le sette consolazioni di Maria Vergine* [1670], A-Wn, Mus. Hs. 16912.

Bisogna indagare ancora sulla devozione dei Conventuali nel quadro delle interrelazioni fra Toscana ed Austria in questi anni per vedere quanto spirito specificamente francescano si può desumere dai due libretti. Ma – una generazione dopo l'oscillante carriera fra queste due regioni del suo confratello Antonio Cesti - almeno un compositore Conventuale trovò un pubblico a nord delle Alpi per il suo teatro musicale.

SUMMARY

Two oratorios by the Conventual Franciscan Passarini (1636-94) survive in scores prepared for the Viennese court of Emperor Leopold I. This essay looks at relations between the Habsburgs and the Italian Conventuals in the last decades of the seventeenth century, and at the devotional themes of these two pieces, in a first attempt to understand why Passarini's music would have been sent to Vienna and which importance they might have had there.

Keywords: oratorio, Francesco Passarini, *pietas Austriaca*, Conventuali a Vienna.

MARIATERESA DELLABORRA

**ORATORI, INTRECCI E
AZIONI MUSICALI IN PAVIA TRA 1680 E 1715:
UNA RICOGNIZIONE ALLA LUCE DI NUOVE FONTI**

Ad eccezione dell'attività strettamente liturgica, la vita musicale nelle chiese pavese ad oggi non risulta ancora investigata in modo approfondito. Mentre conosciamo la tipologia di funzioni che si svolgevano nei giorni speciali di solennizzazione e siamo informati, talora in modo anche minuzioso, dei cerimoniali da seguire, all'interno dei quali erano intonati, da conosciuti esecutori, brani altrettanto ben determinati¹, poco o nulla è risaputo delle attività devozionali 'supplementari' che ogni chiesa organizzava in relazione a specifiche ricorrenze o in occasioni di eventi speciali.

Su queste intende soffermarsi il testo, che cercherà in particolare di fare luce sul contesto delle esecuzioni e sulla funzione che esse potevano svolgere, riservando una particolare attenzione all'ambiente dei minori conventuali. Le fonti di cui ci si avvale non sono note agli studiosi e si riconducono principalmente a libretti a stampa, non citati in Sartori², se non in due casi, né in altri repertori, e documenti d'archivio collegati a varie istituzioni religiose. Trattandosi dunque di una prima ricognizione sull'argomento, la messe di dati e le conseguenti riflessioni devono considerarsi provvisorie e perfettibili. L'ambito cronologico è stato determinato principalmente dalla presenza di libretti e dalla frequenza delle testimonianze, ma in realtà anche prima del 1680 si sono ritrovati

¹ Cf. MARIATERESA DELLABORRA-MARIA CECILIA FARINA, *Il fondo musicale del Duomo di Pavia. Catalogo, studi e documenti (XVI-XVIII secolo)*, Ibisimus, Roma 2013; EAEDEM, *La musica nel Duomo di Pavia tra XVI e XVIII secolo*, in *Ars Sacra 2013. Musica sacra e liturgia nelle Cappelle Musicali: testimonianze e testimoni. Giornate di studi musicologici, etnomusicologici e storici*. (Anagni, 21-24 marzo 2013), a cura di LUCIANO ROSSI, UniversItalia, Roma, in corso di pubblicazione, EDOARDO BELLOTTI, *La vita musicale a Pavia nel Settecento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», (2003), 1, pp. 29-66; EDOARDO NEGRI, *La cappella musicale del duomo*, in *Un secolo di vita del civico istituto musicale "Franco Vittadini" di Pavia*, Comune, Pavia 1967, pp. 217-224.

² CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola e Locatelli, Cuneo 1994.

interessanti attestati di pratiche devozionali con musica effettuate periodicamente e con sistematicità.

Il caso più ricorrente è quello dei trionfi che già dal 1650 sono tramandati attraverso i libretti. In particolare *Il trionfo della dottrina cristiana* rappresenta l'esempio più eclatante perché, allestito per la prima volta nel 1650 nella quarta domenica di quaresima, venne replicato esattamente uguale negli anni e decenni successivi, come testimoniano ancora i libretti del 1762 e 1764³. Scopo di tale cerimonia, che coinvolgeva tutte le scuole impiantate nelle varie chiese, secondo il clero, era quello di eccitare gli animi alla dottrina cristiana e al rispetto dei suoi valori, ma rappresentandoli sulla scena essi sarebbero stati compresi e «goduti da pochi», mentre organizzando una processione, che si stendesse per le vie della città, tutti l'avrebbero comodamente veduta e ne sarebbero stati colpiti. Al corteo prendevano parte, secondo un ordine prestabilito e una gerarchia prefissata, le varie compagnie portando i simboli che raffiguravano le virtù teologali (fede, speranza, carità) e cardinali (prudenza, giustizia, temperanza e forza), le beatitudini, i comandamenti, i sette vizi capitali.

Giunta che fù la Regina trionfante alla detta chiesa [Santa Maria in Canepanova] [...] fù deposta sopra d'un palco alla sinistra dell'altar maggiore [...] arrivò in chiesa lo stendardo di S. Siro, che fù posto alla destra, poscia intonatosi il *Te Deum* dal sig. prior gen. che fù proseguito da duoi chori di musica, e dettesi per fine dallo stesso alcune orationi à S. Siro, si diè fiato alle trombe, al cui lieto suono applaudendo con liete voci il popolo, con gioia universale terminò il Trionfo della dottrina christiana nelli occhi di tutti, per trionfare poi anche in tutti i cuori, come si spera⁴.

Altro caso è quello del *Trionfo della vergine*⁵ allestito in un modo altrettanto sontuoso il 3 luglio 1672. Poiché Pavia si vantava di essere stata la prima città a promuovere il culto dell'Immacolata concezione (p. 9), si pensò a una forma estremamente plateale per rimarcare il primato e la nomea di «seconda Roma» che si era attribuita (pp. 20, 32).

³ *Il trionfo | della dottrina | christiana. | rappresentato in Pavia, | dalle scuole di detta dottrina. | La quarta domenica di quaresima | dell'anno santo 1650. | Nella nuova invocazione fatta | del loro Padre San' Siro, | per suo protettore, Carlo de' Rossi nella contrada delli Orefici, Pavia. La ristampa del 1762, uscita dalla stamperia di Marc'Antonio Porro sotto il portico di Cavagneria, fu procurata espressamente «da un consigliere della Congregazione generale di detta dottrina» e quella del 1764 fu curata dallo stesso stampatore. Le trascrizioni rispecchiano la grafia originale ad eccezione delle maiuscole, modernizzate.*

⁴ *Ivi*, p. [22].

⁵ *Il trionfo | della Vergine | immacolata | nella sua | concezione | solennizzato | dalla Reale Città di Pavia, | e dedicato | all'eccellenza del signor duca d'Ossuna | governatore di Milano, e capitano | generale dell'armi in Italia, nella R. D. Corte, per Marc'Ant. Pandolfo Malatesta, stampatore & C., Milano.*

Fu eletto per Campidoglio il tempio de' religiosi conventuali di San Francesco ove è una sontuosa cappella della nobilissima compagnia, che è sotto il titolo dell'Immacolata Concezione. [...] si ordinarono composizioni d'imprese, d'iscrizioni e d'elogi per ornamento del tempio e degli archi trionfali. L'onore di questo carico fu imposto a' padri della Compagnia di Gesù (pp. 27-28).

La piazza antistante la chiesa di San Francesco fu «ornata in forma d'un vaghissimo teatro» (p. 29) e la cappella di nostra signora «era un paradiso di bellezza» (p. 30). La funzione iniziò dapprima con la declamazione di alcuni componimenti di Accademici Affidati, quindi

cantossi una solennissima messa a più cori di musica. Alle migliori voci della città erasi aggiunto sceltissimo numero d'altre forestiere (p. 31). [...] Dopo il pranzo cantossi il vespro con tutte le solennità della mattina. Sull'avvicinarsi della sera si diè principio a una pomposa processione che fu l'atto solenne del concepito trionfo (p. 46) [...] La divota composizione, che si scorgeva in ogn'uno: la maestà della pompa: la molteplicità de' lumi: l'armonia de' canti: il festoso suono delle trombe e de' sagri bronzi risvegliò in ciascuno sensi di pietà, d'ammirazione, di godimento (p. 47).

Nei due casi presentati l'ente organizzatore è diverso: nel primo è una specifica congregazione (quella di Canepanova), nel secondo il consiglio generale del clero, ma in entrambi i casi lo scopo è il medesimo: accrescere la devozione e rendere più comprensibili i contenuti delle sacre scritture. Nei decenni successivi, invece, gli istituti che in modo costante si incaricano di realizzare attività devozionali con musica sono le confraternite e i motivi di allestimento sono di solito collegati alla solennizzazione del santo cui la confraternita stessa è intitolata o a periodi peculiari nell'anno – quali ad esempio la quaresima – o a celebrazioni particolarmente rilevanti quali il suffragio delle anime⁶. In Pavia numerose sono le corporazioni esistenti tra XVII e XVIII secolo e ogni chiesa ne poteva accogliere più di una.

Nella chiesa di San Luca era attiva la confraternita della Santissima Trinità che dedicava spazio alla musica sia durante le funzioni liturgiche sia in occasione di processioni, esequie, uffici funebri di uomini illustri. Nella chiesa di San Tommaso era stanziata la Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario fondata nel 1574 che stipendiava un organista maestro di cappella, altri musici e cantori soprattutto per le tre maggiori solennità: terza domenica d'aprile, il 5 agosto e la prima domenica di ottobre.⁷

⁶ È il caso de *Il sogno veritiero della morte provato dall'autore* [Gulielmo Gandini], e spiegato dal medemo in occasione dell'ufficio generale per i fedeli defonti celebrato dalli confratelli di S. Giuseppe nel loro oratorio l'anno 1683 li 12 e 13 di febraro dedicato all'illustriss. Sig. Marchese Ferdinando Cusani, Carlo Francesco Magri, Pavia.

⁷ Le prime due festività in adempimento a due voti fatti durante le pestilenze del 1577 e del 1630, quella di ottobre è per la vittoria di Lepanto sugli Ottomani. BELLOTTI, *La vita musicale a Pavia*, p. 32.

La compagnia disponeva di due cantorie e due organi e stanziava regolarmente notevoli somme per il pagamento dei musicisti che potevano prestare servizio anche presso altre chiese e cappelle, secondo una prassi ricorrente che talora generava controversie e incidenti diplomatici. Nella stessa chiesa esisteva però anche la Scuola di teologi e filosofi dell'ordine de' predicatori domenicani, come si può leggere sul libretto dell'oratorio *La vera idea del ben chieder mercede*⁸ fatto eseguire nel 1714 per la traslazione del santo cui la chiesa era intitolata. La musica è di Pietro Baldassarri bresciano. L'anno successivo, per la stessa occorrenza si intona *Le sconfitte della eresia*⁹ dedicato ad Antonio Sormanni con la musica di Giuseppe Perroni che negli stessi anni aveva rapporti come esecutore anche con il Duomo di Pavia¹⁰.

La Chiesa di San Salvatore in occasione della festa di San Mauro organizzava un oratorio con il concorso di molti musicisti anche forestieri¹¹. Almeno quattro sono i titoli tramandatici:

Le due corone | del regno longobardo | in trofeo sull'altare | del beatissimo abate | san Mauro. | Oratorio | posto in musica dal cavalier | Antonio Francesco Martinenghi | dedicato | all'illustriss sign. sign padron collendiss | il signor marchese D. Cesare Pagani, dottore collegiato, e de signori sessanta de- | curioni della città di Milano, regio du- | cal senatore, e regio podestà della | città e principato di Pavia, Ghidini, Pavia 1689;

La fuga trionfale | oratorio | in applauso | del beatissimo abate | S. Mauro | posto in musica dal cavalier | Antonio Francesco Martinenghi | dedicato | all'il-

⁸ *La vera idea | del ben chieder mercede | rappresentata | in S. Tommaso | l'angelico, | e quinto dottore della chiesa | a piedi del crocefisso. | Oratorio sacro | da cantarsi | nella chiesa de SS: Tommaso, ed' Apollinare di Pavia. | Nella traslazione | di detto santo, | solennizzata | da P.P. studenti, teologi, e filosofi dell'ordine | de' Predicatori. | consagrato all'illustrissimo signore | don Giovanni Lunati, | marchese delle Vignole, patrizio pavese, e reggio | feudatario della Valle de Ratti. | Poesia d'una persona divota del Santo, | posta in musica dal sig, Pietro Baldassarri, maestro di cappella | in Brescia, per Giacomo Andrea Ghidini stampatore vescovale, Pavia 1714.*

⁹ *Le sconfitte della Eresia. | Oratorio sacro | per la | traslazione | di | S. Tomaso d'Aquino | consagrato | al merito sempre grande dell' illustrissimo, ed eccellentissimo | signor conte | Antonio Sormanni | tenente marescial gen. di campo per S. M. Ces. e Cat. | e comandante delle armi in Pavia | dallo studio formale de' PP: Domenicani | posto in musica dal sig, Giuseppe Perroni | virtuoso di sua altezza sereniss. di Parma, per Gio. Battista e fratelli Gradignani, Pavia 1715*

¹⁰ DELLABORRA-FARINA, *Il fondo musicale del Duomo*, pp. 18, 47.

¹¹ *Notizie anedocte di alcune famiglie pavesi, tratte da un registro misto di Carlo de' Capitanei d'Arzago de Ripalta figlio de I. C. Girolamo Clemente de sig. Enrico de sig. quest. Clemente, e padre di Girolamo, vivo [spazio bianco] intitolato libro nel quale si registreranno i fatti di casa di me Carlo de' Capitanei d'Arzago et per comando del fu Gio Batta Cusago seniore, di cui io sono herede cognominato anche de Ripalta, come pure li casi che in questa città et altre per il mondo occorreranno, Biblioteca Universitaria di Pavia, Manoscritti Ticinesi 134, c. 31 [recte 6v]: «Adì 15 genaro 1693 giorno del glorioso S. Mauro benedettino la di cui festa sono soliti li padri di S. Salvatore solennizar con pompa d'apparato, et eccellenti musicisti di varie parti».*

lustriss. sig., sig., e padron colendiss. | il signor marchese | D. Cesare Pagano | dottore collegiato, e de signori sessanta | decurioni della città di Milano, regio | ducal senatore, e regio podestà del- | la città, e principato di Pavia, Pavia, Gio. Ghidini, 1690;

La vittoria | de trionfanti, | o sia | il trionfo della Grazia. | Oratorio | per la festa annuale | di S. Mauro abate | posto in musica da cavalier | Antonio Francesco Martinenghi | dedicato | all'illustriss.

sig., sig., e padron colendiss. | il signor marchese | D. Cesare Pagano | dottore collegiato, e de signori sessanta | decurioni della città di Milano, regio | ducal senatore, e regio podestà del- | la città, e principato di Pavia, Giovanni Ghidini, Pavia 1691;

Le glorie | della fede. | Oratorio | per la festa annuale | di S. Mauro abate | posto in musica dal cavalier | Antonio Francesco Martinenghi | dedicato all'illustriss sig., sig. e padron colendiss. | il signor marchese | D. Cesare Pagani | dottore collegiato, e de signori sessanta | decurioni della città di Milano, | e regio, | ducal senatore &c., Giovanni Ghidini, Pavia 1692¹².

In San Rocco parimenti era attiva la compagnia di Santa Maria della misericordia e si proponevano oratori «con lettanie e tantum ergo»¹³. Ad esempio nel 1700, in occasione del triduo tra 29 e 31 [sic] aprile vi fu «numero grande di messe alla mattina, poi si cantava l'offitio de morti con la susseguente messa solenne ogni cosa posto in musica esquisita dal sig[no]r cavaglier Martinengo» e alla sera dell'ultimo giorno intervennero dieci musici

della città di Mil[an]o sogetti principali, che conformandosi con il loro canto, et sinfonia all'ecelenza della musica facevano vera[men]te bell' sentire, in oltre vi sono stati tre discorsi rappresentati da sogetti di virtu, et spirito ecelenti, oltre l'apparato di porta con figura di S. Rocho rappresentati la devot[ion]e al santiss[im]o, il quale stava assiso in alto in molta lontananza, et pel canto delle lettanie p[er] via d'argano scendeva insesibil[men]te sin al altare opera devota e pia.

Nello stesso anno si ha notizia dell'oratorio *Il santo pellegrino guida alla patria*¹⁴ che i confratelli avevano pensato per i tre giorni del suffragio

¹² Esiste anche il *Tramezzo | di G.B.G. | posto in musica | dal signor | Antonio Francesco | Martinenghi | a trattenimento del Carnovale. | Dedicato | all'illustriss. sig. sig. patron coll. | il signor conte | Pietro Giorgio Borri | Reg. Duc. Senatore nel stato di Mi- | lano, e potestà di Pavia, &c., Carlo Francesco Magri, Pavia 1679.*

¹³ *Notizie anedocte*, c. 103r da cui sono tratte anche le due citazioni successive.

¹⁴ *Il santo pellegrino | guida alla patria, | oratorio per musica | da cantarsi nella chiesa di San Rocco ne i trè giorni | del suffragio, quale da confratelli dell'oratorio di Santa | Maria della misericordia eretto | in detta chiesa, | si fa' celebrare per le anime del purgatorio | posto in musica | dal cavalier' Antonio Francesco | Martinenghi | dedicato | all'illustrissimo signore, | il sig. Marchese | Don Cesare Pagani | del collegio de signori consiglieri, e conti della città di | Milano, uno de signori sessanta del consiglio generale | della medesima, regio, e ducal senatore, e consigliere, | e ministro inviato straordinario*

delle anime del purgatorio. La musica è ancora una volta di Francesco Antonio Martinenghi e la dedica pure a Cesare Pagani.

Per lo stesso scopo si hanno almeno due altre testimonianze: l'una nella chiesa di San Pietro in vincoli, dove nel 1693 si realizzò *I vincoli in corone*¹⁵, e l'altra nell'oratorio di San Giuseppe dove, nel 1692, per «il suffragio delle anime purganti» si idearono delle *Cantate per musica* da inframmezzare alla funzione¹⁶. In tutti i casi il musicista chiamato a intonarle fu Antonio Francesco Martinenghi che si scopre essere anche «priore di detta venerabile confraternita». La dedica è «all'insigne pietà de' signori benefattori in questa sant'opera».

Sorta invece nella seconda metà del 1400 e alimentata da un particolare culto nel corso dei secoli successivi, tanto da sopravvivere sino al 1800, fu, come si è visto, la Compagnia dell'Immacolata che promuoveva esecuzioni musicali soprattutto in occasione della festa dell'8 dicembre. Sua sede era la chiesa di San Francesco grande, gestita dai minori conventuali di San Francesco, giunti a Pavia probabilmente intorno agli anni venti del Duecento. Il loro convento era sotto la parrocchia di Santa Maria in Pertica, «in porta S. Petri ad murum» (cf. Illustrazione 1) e la loro prima chiesa sorgeva al di fuori delle mura cittadine. Solo dal 1228 (due anni dopo la morte di San Francesco d'Assisi) si ha notizia della costruzione di questo edificio che venne aperto al culto intorno al 1298. L'accompagnamento musicale era assicurato alle funzioni quotidiane, spesso collegate a qualche legato di famiglia aristocratica¹⁷, da un organista stipendiato di cui è perlopiù sconosciuto il nome¹⁸, e regolari manutenzioni all'organo sono testimoniate dai pagamenti che talora sve-

di sua altezza | elettorale palatina, e protettore della suddetta | veneranda confraternita, heredi di Carlo Francesco Magri, Pavia 1700.

¹⁵ *I vincoli | in corone | oratorio per musica | da cantarsi nella chiesa parochiale | di S. Pietro in vincola | di Pavia | nell'occasione dell'ufficio generale, che dalla pietà di molti | si fa celebrare per le | anime del Purgatorio | posto in musica dal cavalier | Antonio Francesco Martinenghi | e dedicato al merito impareggiabile | delle dame | della medema città, Ghidini, Pavia 1693.*

¹⁶ *Cantate | per musica | mentre si riassume la funzione | in suffragio | delle anime purganti | nell'oratorio | di S. Giuseppe | poste in musica dal cavalier | Antonio Francesco | Martinenghi | priore della detta Ven. Confraternita | dedicate | all'insigne pietà | de signori benefattori | in questa sant'opera, Pavia, Gio. Ghidini, Pavia 1692.* Si rimarca che in questo caso, a differenza degli altri, oratorio è usato come sinonimo di confraternita.

¹⁷ Archivio di stato di Milano, (d'ora in avanti AsM), Archivio generale del fondo di religione, cart. 5743, Legato del 16 dicembre 1726 del conte Pietro Landolfi nel quale indica all'erede di far celebrare un anniversario con messa cantata; legato del 1734 col quale i padri chiedono al padre provinciale il permesso di accettare un legato perpetuo di un anniversario del tenente generale conte Carlo Giuseppe Pastoris; legato Maffei del 23 aprile 1720

¹⁸ AsM, Archivio generale del fondo di religione, cart.1704, ho trovato solo il nome di Giuseppe Costa nel 1692 – probabilmente attivo fin dal 1686 – e quello del sig. Bordone maestro di cappella nel 1741.

lano l'artigiano intervenuto: Zanebone (1713) e Battaglia (1735)¹⁹. Che la compagnia dell'Immacolata eseguisse funzioni più solenni del consueto lo si apprende da una nota del 1782 che testimonia una diatriba tra i Padri e i membri della compagnia a proposito della proprietà dell'organo, proprio nel momento in cui i frati erano impegnati nel trasloco nella chiesa di San Pietro in Ciel d'oro per disposizioni provenienti da Vienna.

In questo documento, dopo un breve *excursus* storico dal quale si apprende che il convento francescano era attivo già dal 1264 e che un organo di dodici piedi era stato costruito dai fratelli Antegnati nel 1461, poi restaurato nel 1779 dai fratelli Amati, si legge che le spese per la musica da un certo periodo furono sostenute esclusivamente dai Padri

essendosi essi [i membri della compagnia dell'Immacolata] ritirati dalle spese mensuali della musica, e dei due annuali ottavarij che facevansi con pieno splendore, e alla volta ancora con musicisti forestieri di teatro a tutta spesa della compagnia sud[de]tta con totale addossamento a P[adr]i di dette funzioni, che volentieri in luogo de' musicisti le hanno assunte gratis a comprovazione della loro divozione verso l'Immacolata protettrice di tutto l'ordine e a scanso d'ulteriori spese a detti signori²⁰.

Il documento in questione, finora non noto agli studiosi, è molto prezioso perché dà notizia sia di due specifiche solennizzazioni annuali (i due ottavari) e di una regolare attività musicale mensile, sia della presenza di un organo Antegnati e dell'intervento dei fratelli Amati, chiamati per la perizia e la quotazione dello strumento. Oltre alla puntuale descrizione dello strumento, sottoscritta da Giuseppe e Luigi Amati, professori d'organi, ho rinvenuto la dichiarazione che Luigi rende il 29 luglio 1782 attestando che nella secreta del somiere erano dichiarati la paternità e l'anno di costruzione²¹.

Accanto all'Immacolata Concezione agivano anche la compagnia di San Francesco, della quale non ho trovato testimonianze specifiche, e quella ben più attiva dei signori Accademici Affidati, istituzione pavese nata nel 1548 e riformata nel 1562²², che godeva tra l'altro di una specifica 'precedenza' nella solennizzazione dell'Immacolata²³: «giorno della

¹⁹ AsM, Archivio generale del fondo di religione, cart. 1704.

²⁰ AsM, Archivio generale del fondo di religione, cart. 1704.

²¹ *Ivi*.

²² SILIO MANFREDI, *L'accademia degli Affidati e le sue leggi*, «Bollettino della società pavese di storia patria», XI (1911), pp. 74-83; DELLABORRA, *Le accademie flarmoniche nella vita musicale di Pavia (1700-1900)* in *Accademie e Società flarmoniche in Italia. Studi e ricerche* a cura di ANTONIO CARLINI (Quaderni dell'archivio delle Società filarmoniche italiane, 5), Filarchiv, Trento 2004, pp. 281-363.

²³ *Notizie anedocte*, c. [154]v: Si ha testimonianza di diversi titoli allestiti specificamente per tale istituzione e il «trattenimento della nobiltà ticinese»: *La fedeltà mascherata, intreccio musicale da recitarsi da i signori musicisti dell'Accademia di Pavia ad istanza dell'illustriss. Sig. Marchese Ottaviano Malaspina Georgi nel proprio palazzo a trattenimento della nobiltà ticinese nel carnevale 1677*, Carlo Francesco Magni, Pavia con la musica del virtuosissimo componitor» Antonio Francesco Martinengo, il testo

solennità dell'immacolata sempre vergine qual solennità in Pavia si celebra con la precedenza dell'Accademia degli Affidati con musica esquisita et forastiera». È a questa istituzione che si devono le attività musicali più interessanti. Sono riuscita a recuperare tre libretti²⁴ (non citati in Sartori) che forniscono preziose indicazioni

La gara | dell'intelletto | e della volontà, | il giudizio della sapienza, | et | la vittoria della grazia | da cantarsi | nell'accademia de' signori Affidati | della regia città di Pavia, | congregati secondo il solito nella chiesa di San Francesco | la vigilia dell'immacolata concezione della | Santissima Vergine Nostra Signora. Dell'accademico affidato concorde | a 7. Decembre 1690, s.l., s.e., 1690

Le gare | de' tempi, | affetti del cuor fedele, | e | quesiti dell'anima divota, | atti tre | da cantarsi | nell'accademia de signori Affidati | nella regia città di Pavia. | consercrati alle glorie | dell'immacolata | concezione | di Maria sempre vergine | nostra signora. | e dedicati | all'eminetissimo sig. il sig. | cardinale Ciceri | vescovo di Como | si unirà l'accademia secondo il solito nella chiesa di San | Francesco all'hore 21. Del giorno sette decembre 1691, s.l., s.e.;

Il trionfo | di Maria immacolata | figurato | nella vittoria di Giuditta. | Oratorio | per l'accademia de signori Affidati nella regia | città di Pavia | da cantarsi | ad onore dell'illibata concezione | di nostra dama. | Dedicato | all'eccellentiss. signora | D. Isabella Maria | de la Cerda, et Aragon | figlia meritissima | del fu eccellentiss. Sig. D. Giovanni Tommaso d'Aragon, Car- | dona, Enriquez de Cabrera, e Sandoval, duca de Medina Celi, de | Segorbe, di Cardona, di Alcalà, e di Lerma, marchese di | Denia, conte del gran Porto di Santa Maria, Adelan | dato maggiore di Castiglia, & Andalusia, | & contestabile di Aragona, | moglie degnissima | dell'eccellentiss. sig. D. Filippo Spinola, & Colonna, | duca del Sesto, gentiluomo della camera di sua maestà catto- | lica, & suo capitan generale della cavalleria degli uomini | d'arme, & straniera nello stato di Milano. | Si unirà l'accademia secondo il solito nella chiesa di S. Francesco alle ore 22 del giorno 16 dicembre 1692, s.l., s.e

Nella prefazione a *Le gare de' tempi* si legge:

l'aggradimento che vi piacque dimostrare l'anno passato, mi ha invitato nel corrente, e molto più il riflettere, che di questa pia funzione a me tocca la parte minore, mentre il divoto intendimento si appagherà abbondantemente con la qualità dell'assunto e l'orecchio resterà squisitamente pasciuto dalla virtù del cavaliere Martinengo, il quale in tante funzioni, e particolarmente nella prossima passata conseguì il pubblico applauso, facendo comparire à meraviglia bella, tutto che dalla mia penna debolmente espressa, la Gara dell'intelletto e della volontà.

Quindi seguono alcune note registiche che aiutano a comprendere le modalità di esecuzione e le consuetudini con cui si svolgeva la funzione:

di Giovanni Battista Novarese. Attori: Carlo Francesco Barca (Ansberta); Giovanni Battsita Oria (Bertolfo); Giulio Quarone (Zagaglio); Gerolamo Robolino (Beatrice); Pietro Sangalli (Rabante) (I Ma).

²⁴ Pavia, Biblioteca universitaria, Miscellanea Ticinensia, XI, 10, 11, 12.

io spero che la vostra discreta censura non lascerà di approvare, che li tre atti non siano continuati con la stessa allegoria, mentre già sapete, che dopo il primo recitandosi il discorso, conviene secondo lo stile riassumere alcuna cosa del problema dall'oratore proposto e dovendosi poi cantare il terzo atto, dopo che li signori Accademici hanno tributato alla pubblica pietà varie composizioni, riuscirebbe di tedio i ripigliare i primi assunti, de quali restano di già superate le specie da tanti altri più degni; e però richiede l'attenzione dell'autore il procurare la soddisfazione de gl'uditori con la varietà nell'ultimo atto.

Dunque gli atti, ognuno dei quali svolgeva un argomento a sé, erano inframmezzati da discorsi e testi poetici vari proclamati dagli Accademici. Il primo era imperniato sulle «Gare del tempo passato, presente, e venturo conciliate dall'eternità», il secondo sugli «Affetti del cuor fedele»; sui «Quesiti dell'anima divota» il terzo.

Alla fine dell'oratorio poi, il signor Antonio Bissoni, «musicista soprano di sua altezza serenissima di Parma» cantò l'aria «Tu monarca Augusto»²⁵.

Anche ne *Il trionfo di Maria immacolata figurato nella vittoria di Giuditta*, dopo aver motivato la scelta del soggetto (la vicenda di Giuditta) supportato dal parere di dotti personaggi con tanto di rimandi e citazioni della loro opera, si ribadisce il ruolo determinante della musica: «Il cavaliere Martinenghi, quale ne due anni trascorsi ha fatto campeggiare la sua virtù negli altri due famosi, e stimatissimi oratori, ancor in questo darà spirito, e vivacità alla debolissima poesia». Viene infine rimarcato come lo svolgimento dell'allestimento sia modellato ancora una volta sulle esigenze degli Accademici: «Si è diviso in tre parti per darne ad ogn'una il suo luogo di frammischiarle al costume con le funzioni accademiche, e del principio, e della prosa, e del metro».

In tale anno, 1693, però, a seguito di alcune segnalazioni inoltrate dal vescovo Trotti, giunse proibizione da Roma di svolgere gli oratori alla sera e in effetti da tale data sino al 1700 non si trovano più libretti a stampa. La motivazione della sospensione viene offerta in sintesi da un contemporaneo: in un modo così colorito che vale la pena di avvicinare integralmente:

ancorche l'anno p[resen]te sij venuta da Roma la prohibit[ion]e p[er]che facendosi l'oratorio in musica di notte tempo le dame special[men]te non stavano bene in chiesa framischiate con moltitud[in]e de cavaglieri, e perciò si suppone che monsig[no]re Trotti vescovo nostro di Pavia habbi esso stando in p[resen]te in Roma operato, acciò più non si canti l'oratorio di notte tempo, si che quest'anno non vi è musica se non ordinaria della città, e p[er]ciò di molto minor soddisfa[ion]e alla nobiltà del solito²⁶.

²⁵ Aggiunta a p. 21. Di questo cantante è nota l'attività svolta tra il 1673 e il 1697 soprattutto a Parma, dopo il debutto a Udine. Per approfondire le sue partecipazioni alle opere cf. almeno *Il trionfo del Barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, a cura di GIUSEPPE CIRILLO ET AL., Artegrafica Silva, Parma 1989, p. 350.

²⁶ *Notizie anedocte*, c. 31 [recte 6v].

Costante di tutte queste esecuzioni, in qualunque luogo o confraternita esse si svolgano, è Antonio Francesco Martinenghi o meglio il «cavaglier Martinenghi»²⁷, vero *genius loci*, che dal 1681 era in carica come *magister capellae* presso il Duomo di Pavia dove rimase sino al 1706 ma collaborò nel contempo anche con il Teatro Nuovo cittadino²⁸ e con Milano, almeno in un'occasione documentata dal libretto *La morte delusa* a fianco di Giovanni Battista Brevi, Giacomo Perti, Giovanni Bononcini, Alessandro Scarlatti, Alessandro Besozzi, Girolamo Zanetti, Luigi Grua, Giovanni Battista Bassani, Giacomo Cozzi, Carlo Ambrogio dell'Orto, Balzanino, Messi, Urlo. Per questa esecuzione compone infatti l'aria «Mondo, mondo tiranno»²⁹. Non sono invece noti i nomi dei solisti chiamati ad accrescere la qualità delle esecuzioni pavesi, ma durante l'attività di Martinenghi almeno tre di essi, espressamente citati nei pagamenti, sono presenti anche sulle scene nazionali come soprani virtuosi: Carlo Francesco Barca, Girolamo Robolino e Carlo Calvi³⁰.

²⁷ Tale è la denominazione che accompagna spesso il suo nome. Singolare è inoltre la descrizione che si trova nel passo in cui il musicista acquista «l'util dominio delli beni dell'Astolfa» di proprietà di Carlo de' Capitani d'Arzago. Il venditore lo definisce in questi termini «sig.^r cavaglier, con riverenza parlando, Martinengo maestro di cappella, et mercenario» cf.: *Notizie anedocte*, c. 4v. L'unica sua musica conservata è il mottetto *Sum in tetro laberinto* presente nell'antologia *Nuova raccolta de motetti sacri a voce sola di diversi eccellenti autori* dati in luce da Carlo Federico Vigoni, Milano 1679 dedicata al conte Giuseppe Maria Arconati e ristampata nel 1681 con dedica al conte Pietro Graziani. Per notizie sulla sua attività in duomo a Pavia cf. DELLABORRA-FARINA, *Il fondo musicale del Duomo*, pp. 13-26, 32, 41, 46.

²⁸ Nel libretto de *Olimpia vendicata*, «dramma per musica» su libretto di Aurelio Aureli con la musica di Domenico Freschi, Carlo Francesco Magri, Pavia 1684, «Benigno lettore», pp. 9-10, Martinenghi compare come autore di ariette nuove, piene di «bizzaria e soavità» introdotte «per adherire al genio de cantanti» e viene elogiato ampiamente perché «sà con le sue note, partorir giorni di gloria alla sua fama».

²⁹ *La | morte delusa | oratorio | da dirsi | nell'insigne basilica | di S. Francesco | de Minori Conventuali | di Milano | in occasione | del regio ottavario. | Posto in musica da diversi autori. | dedicato | alla singolare pietà, e merito | dell'ill.^{mo}, et ecc.^{mo} sig.^r | conte | Gio. Benedetto | Borromeo Aresi | conte d'Arona &c., Ambrogio Ramellati, Milano 1703. Il testo dell'aria compare a p. 7.*

³⁰ Barca è pagato per l'intero 1677: Pavia Archivio diocesano, XV, 224, fasc. 1, c. 3r. Nel carnevale di quell'anno «a trattenimento della nobiltà ticinese», nelle sale di palazzo Malaspina-Giorgi fu rappresentata *La fedeltà mascherata, intreccio musicale* ideato dal Martinenghi su testo di Giovanni Battista Novarese, (il libretto fu stampato a Pavia, Carlo Francesco Magri, 1677. Cf. SARTORI, *I libretti italiani a stampa*, n. 9957). Anche Robolino (Robolini) partecipò alla stessa opera nel ruolo di Beatrice. Mentre Barca debuttava in Pavia e l'anno successivo calcava le scene di Milano con due opere (*Eraclio* e *Massenzio*), Robolino concludeva la sua carriera proprio con l'intreccio pavese, dopo aver cantato nel 1670 e nel 1671 in Milano. Fu attivo anche come organista in Duomo a Pavia dal 1659 al 1664. Calvi, in organico a Pavia dal 1684 al 1688, nel 1681 interpretò il ruolo di Talia nell'*Amalasona in Italia*, dramma di Alessandro Guidi posto in musica da Giovanni Battista Policci per il Teatro del Collegio dei Nobili di Parma.

Se tra 1680 e 1700 Martinenghi detiene indisturbato il monopolio della composizione in ogni ambiente o confraternita cittadino, dopo di lui, come già si è potuto notare dai frontespizi presentati, vari sono i musicisti contattati. Il successore di Martinenghi in Duomo, Giovanni Antonio Costa, che dal 1706 mantenne stabilmente l'incarico sino al 1727, non riuscì o non fu interessato a inserirsi in modo così incisivo nel tessuto locale. La fama del Costa varcava i confini pavesi: fu Accademico filarmonico³¹, in contatto con la città di Treviso per il cui teatro compose nel 1694 l'opera *Falaride, tiranno d'Agrigento*³² ed operò per circa un lustro in ambiente romano quale «virtuoso dell'eccellentissimo sig. prencipe di Pelestrina» don Urbano Barberini, come dichiara il fron-

³¹ GIAMBATTISTA MARTINI, *Catalogo degli aggregati della Accademia filarmonica di Bologna*, ms, ristampa anastatica, Forni, Bologna 1973, n. 255: «Gio Antonio Costa can[oni]co di Vercelli pavese comp[osito]re. Ebbe tanta vivacità d'ingegno, e possesso di virtù musicali che fino nella di lui tenera età diede nelle più famose chiese saggio del suo valore. Fu sacerdote non meno p[er] dignità che ottimo di costumi. Nacque in Pavia verso il 1660. Si perfezionò così bene nel contrap[unt]o che divenne meritamente eletto p[er] maestro di cap[ell]a della catted[ra]le e duomo di Vercelli. Nel camp[]e a p. 131 appare la notizia di sua aggregaz[i]one che seguì il dì 15 9bre l'anno 1685 per compositore e la di lui composiz[i]one che offerse alla n[ost]ra università fu una messa a cap[ell]a qual venne unita ad altre composiz[i]oni esistenti nella scansia di n[ost]ra residenza. Fu estratto principe l'anno 1690 e no[n] poté conseguire, stante la sua assenza e lontananza. In anni 50 e mesi 7 che visse accad[emi]co fu sempre puntuale alle contribuz[i]oni p[er] conto di suffragii come appare in filza cam p. D. 183. Passò ad altra vita nell'anno 1735 et il dì 31 marzo le furono celebrate in S. Gio in monti le solite esequie, come da nota in filza 4 N.° 14 [...]». Contrariamente a quanto supposto da MAURIZIO BENEDETTI, *Musiche per Pio V nelle solennità della canonizzazione*, in *Il tempo di Pio V. Pio V nel tempo*, atti del convegno internazionale di studi (Bosco Marengo-Alessandria, 11-13 marzo 2004) a cura di FULVIO CERVINI e CARLA ENRICA SPANTIGATI, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 355-367: 364, non mi pare di poter riconoscere in lui il basso attivo in San Marco dal 1675 al 1708 (cf. FRANCESCO PASSADORE, FRANCO ROSSI, *San Marco: vitalità di una tradizione*, vol. 1, Fondazione Levi, Venezia 1996, pp. 271, 285, 296, 480, 484, 488, 490, 497).

³² Nel 1694 infatti fu rappresentato nel Teatro Onigo di quella città il dramma per musica *Falaride tiranno d'Agrigento* che contiene la lettera dedicatoria del Costa a Marco Aurelio Soranzo, «degnissimo podestà e capitano» di Treviso. Il testo denota certamente ammirazione per il personaggio, ma nel contempo una certa familiarità: «Miglior fortuna non poteua incontrar Falaride, che il poter viuere sotto al patrocinio riuerito dell'E[ccellenza] V[ostra] così che nello stesso tempo habbia ben egli come apprendere la clemenza dalla di lei bontà prestando regola alla di lui tirannide, ed in vno ancora assicurar me stesso dalla critica degli aristarchi; non mi estendo nell'annouerare le magnificenze della sua grancasa non minore all'altre nelle dignità, e negli honori de suoi grand'avi. V. E. che qual nume tutelare in questa nobile città bilancia Astrea, e risplende qual sole, pregola non isdegnare questo picciol tributo dall'ossequio del mio cuore, che tutto profondità si consacra. Dell'Ecc[ellenza] V[ostra] Humiliss[imo] deuotiss[imo] obligatiss[imo] seruitore Giouanni Antonio Costa». Ringrazio vivamente il bibliotecario dell'istituto di Studi teatrali di casa Goldoni di Venezia per avermi permesso l'accesso al documento.

tespizio del suo dramma *Gedeone*³³. In questo contesto, in cui fu attivo probabilmente dal 1694, compose per lo meno due oratori su testo di Filippo Capistrelli, eseguiti nella confraternita del Santissimo Crocifisso: *Poenitentia in Davide gloriosa* realizzato il 12 marzo 1694 e *Annus ultionis Domini*, la cui data di esecuzione fu il 18 marzo 1701³⁴, mentre a Milano fu inserito nel gruppo di virtuosi chiamati a intonare il canto per la nascita del primogenito di donna Isabella Maria della Zerda e d'Aragona nel 1696 con *L'Etna festivo*³⁵. Due altri eventi di estremo prestigio furono accompagnati dalla sua musica e si svolsero entrambi in Vienna: l'uno nel 1707 coincise con l'oratorio *La confessione gloriosa di Sant'Agostino* e l'altro nel 1715 con *l'Empietà delusa*³⁶. Di quest'ultimo sono però riuscita a trovare una fonte sconosciuta che testimonia un'esecuzione pavese

³³ *Il | Gedeone | componimento musicale | da cantarsi nel palazzo apostolico | la sera della vigilia | del santissimo natale | l'anno 1697. | Poesia | di Pietro Giubilei | musica | di Gio: Antonio Costa | da Pavia | virtuoso dell'eccellentiss. sig. prencipe di Palestrina*, Stamperia della reverenda camera apostolica, Roma 1697. Oltre a tale indicazione, si trova riconosciuto virtuoso del principe nella composizione della cantata a tre voci *Amore, Lidia, Tirsi* su poesia dell'abate G. B. Bandini eseguita nel 1701 e testimoniata da SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana II 1701-1750*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1997, p. 3.

³⁴ *Poenitentia in Davide gloriosa per Philippum Capistrellium romanum [...] a D. Io. Antonio Costa presb. papiensi Academico Philharmonico Bononiae: in Capella Regiae Soc. Immaculatae Virginis Conceptionis Papiae chorostata, in Sacello Archiconf. Sanctissimi Crucifixi [...] harmonice expressa. typis Reverendae Camerae Apostolicae, Romae 1694* eseguito nell'Oratorio del Santissimo Crocifisso il 12 marzo 1694 cf. SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana secolo XVII*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1988, pp. 676-677; *Annus ultionis Domini, in Sacello Archiconfraternitatis Sanctiss. Crucifixi etc. per D. Ioannem Antonium Costa Presbiterum [...] harmonice expressus. typis Ioannis Francisci Buagni, Roma 1701*. La data di esecuzione fu 18 marzo 1701, cf. FRANCHI, *Drammaturgia romana II 1701-1750*, p. 5.

³⁵ *L'Etna festivo. Introduzione di ballo per la nascita del figlio primogenito dell'illustriss. et eccellentissima signora D. Isabella Maria della Zerda et Aragona duchessa del Sesto consacrata alla medema eccellenza*, Francesco Vigone, Milano 1696. Costa compose l'aria «Bella perché crudel». Gli altri autori furono: Giulio Alessandri, Bigatti, Bramantino, Salimbeni, Ballarotti, Conte Oreste, Carlo Ambrogio Lonati, Marini, Quaglia, Brevi, Fiorè, Scaccabarozzo, Zanetti, Valtolina, Appiani, Paolo Magni, Rochino.

³⁶ *La confessione gloriosa di Sant'Agostino cantato dalle RR.MM. di San Giacomo nel giorno del santo medemo avanti l'augustissime maestà dell'imperatore Giuseppe primo augustissime imperatrici e serenissime principesse ed arciduchesse dalle RR.MM. sudette e dedicato alle maestà loro dalla R.M. proposita decana e Capitolo del monasterio di San Giacomo in Vienna, heredi cosmeroviani, Vienna d'Austria 1707; L'empietà delusa. | Oratorio cantato nell'augustissima cappella | della | sacra cesarea cattolica | real maestà | di | Carlo VI | imperadore | de Romani | sempre agosto. | l'anno M.DCCXV | poesia del sig. Carlo Giuseppe Cornacchia di Casal Monferrato et Accademico Affidato, musica di D. Gio. Antonio Costa cappellano d'onore di D. M. Cesarea et cattolica maestro di cappella della cattedrale di Pavia et Accademico filarmonico, eredi cosmeroviani, Vienna 1715.*

precedente di due anni quella viennese³⁷. In essa è peraltro specificata la circostanza e il luogo di esecuzione: il triduo per la santificazione del pontefice Pio V, fondatore del collegio Ghislieri. Pur contornato da tanta stima, Costa non riuscì a farsi sufficientemente apprezzare dal clero pavese che lo accusava, tra le altre cose, di non aver insegnato il canto agli alunni del seminario, come prescritto dal contratto di assunzione e soprattutto fu coinvolto in una vertenza con Bernardino Bordone, organista di San Francesco. Entrambi si accusavano di prepotenza e arroganza: Costa accusava Bordone di accaparrarsi tutte le occasioni musicali nelle altre chiese, boicottando la sua attività; Bordone, dal canto suo, lamentava che il maestro di cappella gli impediva di utilizzare i coristi per le funzioni presso le altre chiese e compagnie e in particolare nell'annuale novena dalle confraternite della Beata Vergine di Loreto. Screzi e controversie abituali, forse, ma per Costa motivo di grande disagio anche perché il Seminario dal 1713 gli aveva sospeso i pagamenti costringendolo ad aprire una vertenza che si protrasse per anni³⁸.

Un gesto nobile fu invece compiuto dal Costa verso la compagnia dell'Immacolata l'8 luglio del 1692. In tale data, infatti, assieme al padre Giuseppe, *musicus praefectus* in san Francesco, sottoscrive l'esecuzione di un legato perpetuo di lire 600 imperiali assicurando di dispensarli «ad arbitrio a musici che intervengono a cantare alla messa grande che si celebra ogni martedì ad onore di Sant'Antonio»³⁹. In questo documento il nome del padre e del figlio sono presenti entrambi anche se il titolare dell'incarico era Giuseppe e Giovanni Antonio sembra il sostituto.

In un altro caso lo scambio o l'avvicendamento tra i due Costa suscita qualche perplessità in più. Si tratta della cantata musicale intitolata *La musica*⁴⁰ eseguita nel 1680 nell'Accademia degli armonici erranti in onore della gloriosa vergine e martire Santa Cecilia. A questa composizione, che porta la dedica di Martinenghi, collaborano diversi musicisti locali: oltre a Martinenghi si trova la firma di Gerolamo Laboranti, organista e maestro di cappella nel Carmine di Pavia; e di Giuseppe Costa,

³⁷ *L'empietà delusa*. | Oratorio per il solenne triduo | da celebrarsi nella cappella dell'alto collegio | Ghislieri di Pavia l'anno 1713. | Per la santificazione | del gloriosissimo, e santissimo pontefice | Pio quinto | fondatore di detto collegio | musica | del sig. D. Gio. Antonio Costa cappellano d'onore di sua maestà cesarea, e cattolica, | maestro di cappella della cattedrale di Pavia, | & Accademico filarmonico, Giacomo Andrea Ghidini, Pavia.

³⁸ La questione è minuziosamente prospettata, con la trascrizione di tutti i documenti ad essa connessa in DELLABORRA-FARINA, *Il fondo musicale del Duomo di Pavia*, pp. 17-19; 44-55.

³⁹ AsM, Archivio generale del fondo di religione, cart. 1704.

⁴⁰ *La musica* | figlia del cielo | acclamata | nella pubblica accademia degl'Armonici | Erranti, | eretta in Pavia | in casa degl'illustrissimi signori regio, e | ducal senatore di Milano | Giacomo, | & iure consulto collegiato | Francesco | fratelli Menochii. | In onore della gloriosa V. e M. | Santa Cecilia. | Consacrata | all'illustriss. Sign. Conte | D. Paolo Monti | capitano di corazze per S. M. Cattol. e | delle caccie nello stato di Milano, Carlo Francesco Magri, Pavia 1680.

allora organista nella cattedrale di Pavia. Alla fine del componimento da lui intonato (p. 40) compare tuttavia il nome di Giovanni Antonio Costa, definito Accademico armonico. Che il padre abbia intonato la musica e il figlio composto il testo poetico?

Definite, forse in modo ancora parziale, quali confraternite eseguivano gli oratori e per quali ragioni, qual era la funzione di queste composizioni, l'occasione e il contesto delle esecuzioni, rimangono ancora insolte molte domande: quando e in quali circostanze si è sviluppata una tradizione esecutiva, su quali pratiche devozionali dell'istituzione essa si è basata, come si è delineata questa evoluzione, perché tali tradizioni si sono interrotte, come venivano finanziate e organizzate le esecuzioni di oratori, chi sceglieva le opere da eseguire, quali criteri venivano impiegati, chi erano i librettisti, i cantanti e gli strumentisti. Da qui converrà ripartire per delineare con più precisione il repertorio.

Illustrazione 1 - Piantina della chiesa di San Francesco e della casa dell'organista (Archivio di San Pietro in Ciel d'oro).



Illustrazione 2 - *La gara dell'intelletto e della volontà* (frontespizio, PV Biblioteca universitaria).

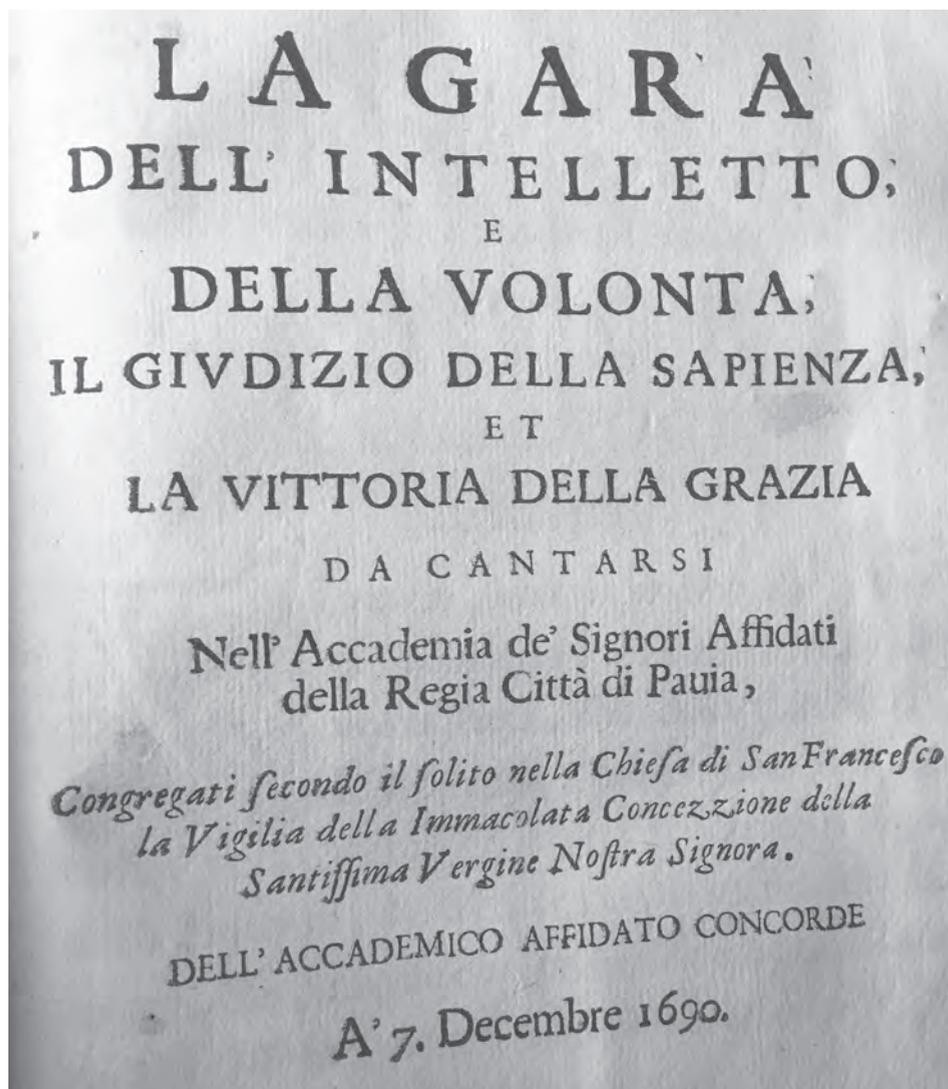


Illustrazione 3 - *Le gare de' tempi* (frontespizio, PV Biblioteca universitaria).

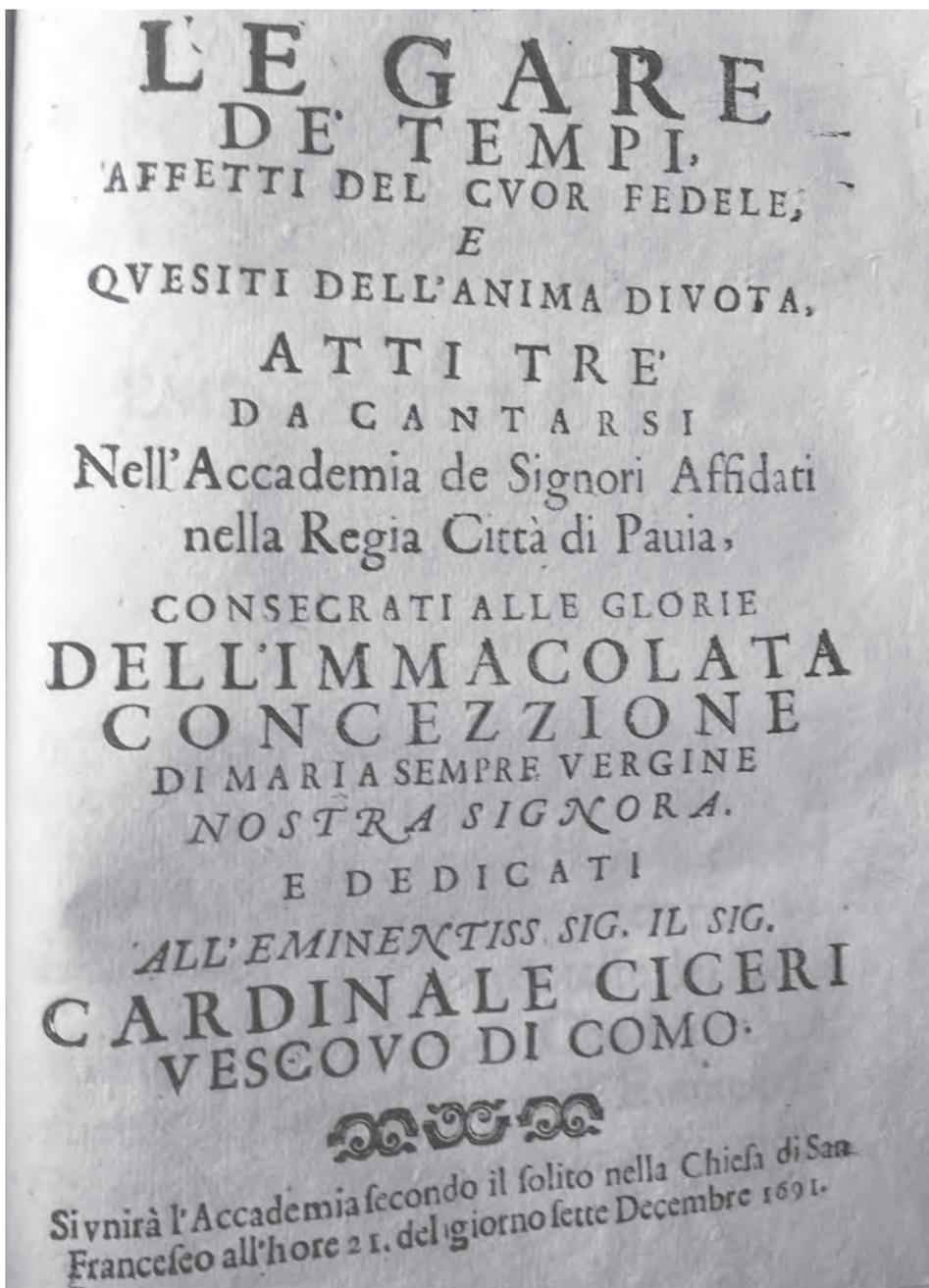


Illustrazione 4 - *Il trionfo di Maria immacolata* (frontespizio, PV Biblioteca universitaria).

12

IL TRIONFO
DI MARIA IMMACOLATA
 FIGURATO
NELLA VITTORIA DI GIUDITTA:
ORATORIO

Per l'Accademia de Signori Affidati nella Regia
 CITTÀ DI PAVIA
 DA CANTARSI

Ad ONORE dell' ILLIBATA CONCEZIONE
di NOSTRA DAMA.

DEDICATO
 ALL' ECCELLENTISS. SIGNORA
D. ISABELLA MARIA
DE LA CERDA, ET ARAGON
 FIGLIA MERITISSIMA

Del fu Eccellentiss. Sig. D. GIOVANNI TOMMASO d' Aragon, Car-
 dona, Enriquez de Cabrera, e Sandoual, Duca de Medina Celi, de
 Segorbe, di Cardona, di Alcalà, e di Lerma, Marchese di
 Denia, Conte del gran Porto di Santa Maria, Adelan-
 tado maggiore di Castiglia, & Andaluza,
 & Contestabile di Aragona,

MOGLIE DEGNISSIMA
 Dell' Eccellentiss. Sig. D. FILIPPO SPINOLA, & COLONNA,
 Duca del Sesto, Gentiluomo della Camera di Sua Maestà Catto-
 lica, & suo Capitan Generale della Cavalleria degli Vomini
 d' arme, & Straniera nello Stato di Milano.



Si vnerà l'Accademia secondo il solito nella Chiesa di S. Fran-
 cesco alle ore 22. del giorno 16. Dicembre 1692.

SUMMARY

This essay focuses on the series of choirmasters active in Pavia between 1680 and 1715, their duties, and the functions of their music in the various liturgical ceremonies. The additional activities of some composers both inside and outside the city and their relationships with the various local monastic communities are also considered. Typically, such activities involved the composition of oratorios and sacred actions for confraternities and secular academies, to be performed in accordance with a precise ritual and at a specific time of the year.

This repertoire, its social value and its cultural significance are here reconstructed with particular reference to the church of San Francesco, officiated by the Conventual Friars Minor. Sources include accounts and contemporary memoirs extrapolated from unpublished diaries.

Keywords: Trionfo, Oratorio, Accademia, Congregazione, Confraternita, Compagnia, Minori Conventuali, organo, Accademici affidati, Cantata.

IVANO BETTIN

FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI
LA VITA E IL CATALOGO TEMATICO DELLE OPERE

ORIGINI E FORMAZIONE

Francesco Antonio Vannarelli nacque nel 1615. Se l'anno di nascita è desumibile grazie a uno *Stato delle anime* della parrocchia dei Santi Apostoli a Roma che ne riporta l'età – 35 anni – nel 1650 quando il musicista vi svolgeva l'attività di maestro di cappella¹, nulla di certo si può dire circa il paese di origine. Tuttavia, l'aggettivo 'romano' che lo stesso Vannarelli spesso postpone alla propria firma permette di collocare la sua nascita a Roma o nell'area limitrofa.

Il suo apprendistato musicale resta un punto interrogativo. L'unica informazione circa il suo percorso formativo la fornisce Bonaventura Theuli che, nella sua corposa indagine sull'apparato minoritico della provincia di Roma compilata nel 1648, dichiara Vannarelli figlio del convento di Capranica al quale il religioso sarebbe stato affiliato e dove avrebbe compiuto il proprio noviziato².

AD ASSISI

La presenza di Vannarelli al Sacro Convento di Assisi, inizialmente in qualità di organista e in seguito di maestro di cappella, è documentata

* Il presente lavoro è frutto di un'intensa ricerca archivistica. Devo profonda riconoscenza ad Adalgiso Liberati dell'Archivio capitolare di Spoleto; a don Claudio Bosi, direttore dell'Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Terni-Narni-Amelia e a Fabrizio Mastroianni, ad Anna Ciccarelli della Fondazione Carit di Terni, a Laura Andreani dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto e a fra Carlo Botteri e Stefano Cannelli della Biblioteca e Centro di documentazione francescana del Sacro Convento di San Francesco di Assisi per la disponibilità e la competenza con la quale mi hanno assistito nelle ricerche. Infine, un doveroso grazie a fra Ludovico Bertazzo per i giorni trascorsi insieme ad Assisi sulle tracce di Vannarelli.

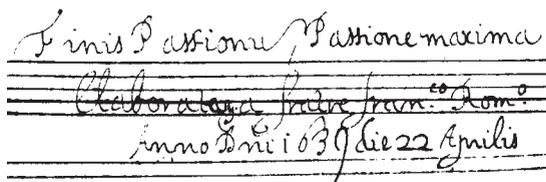
¹ Roma, Archivio Storico del Vicariato, Parrocchia dei Santi XII Apostoli, *Stato delle anime 1638-1651*, c. 208v.

² Sul convento di Capranica si veda BONAVENTURA THEULI, *Apparato minoritico della provincia di Roma*, annotato e aggiornato dal P. M. Antonio Coccia, Edizioni Lazio francescano, Roma 1967, pp. 72-82; Vannarelli è citato alle pp. 23, 77 e 580.

a partire dal 1638 e si protrarrà, seppure in maniera non continuativa, fino al 1649.

Il suo nome compare per la prima volta nei documenti dell'archivio del convento assisiatese in un volume manoscritto acefalo contenente, oltre a quelle di Vannarelli, composizioni di Costanzo Porta, Francesco Maria Angeli, Giovanni Battista Buonamente, Giovanni Matteo Asola, Geronimo Ferrari detto il Mondondone, Antonio Cossandro e Giacomo Carissimi³. In queste pagine sono presenti quattro *Passio* a quattro voci di Vannarelli: in capo al primo (p. 33) si legge «Del Vanarelli Romano organista del Sacro Con.^{co} | 1638» e in calce all'ultimo (p. 65) «Finis Passionum Passione maxima | Elaborata a frate Fran.^{co} Rom.^o | Anno Dni 1639 die 22 Aprilis».

Il confronto della grafia della mano che ha redatto queste pagine con le firme di Vannarelli rinvenute negli archivi di Orvieto e Spoleto permette di dichiarare autografe queste composizioni⁴.



Con tutta probabilità, Vannarelli assunse la carica di organista negli ultimi mesi del 1638, infatti nel *Libro del Vestiario* di quell'anno in data 9, 15 e 25 febbraio, 1 marzo e 30 maggio⁵ sono registrate spese per camicie, calzettoni e stoffe in favore di fra Giovanni Battista da Rubiera «organista novitio» suo predecessore⁶. Vannarelli è citato per la prima volta il 2 settembre 1639 per aver ricevuto 3 scudi «Dati all'organista fra Fran.^{co} Romano per suo viatico scudi tre d'ord.^e del P[adre] C[ustode]», di nuovo l'8 ottobre «per un paio di scarpe all'Organista Romano paoli

³ Assisi, Centro di Documentazione Francescana, Biblioteca (da qui: I-Af), *Mss.* 5; cf. Assisi. *La cappella musicale della basilica di S. Francesco. I. Catalogo del fondo musicale nella Biblioteca comunale di Assisi* (Bibliotheca musicae, 1), a cura di CLAUDIO SARTORI, Istituto editoriale italiano, Milano 1962, pp. 341-343.

⁴ Per il catalogo delle opere di Vannarelli v. *infra*.

⁵ I-Af, *Vestiario dei padri 1635-1643* (Registro 462), *sub data*.

⁶ Con tutta probabilità si tratta di Giovanni Battista Vacchelli, minore conventuale nato a Rubiera (RE) intorno al 1625 e morto dopo il 1667. Organista a Rubiera nel 1646, nel 1657 fu nominato maestro di cappella in San Francesco di Bologna e nel 1667 a Pesaro. Pubblicò: *Il primo libro dei Mottetti concertati a due, tre e quattro voci con il basso per l'organo*. Opera prima. Vincenti, Venezia 1646 [RISM V 1]; *Motetti a voce sola*. Libro primo. Opera seconda. Gardano, Venezia 1664 [RISM V 2]; *Sacri concerti a 1, 2, 3 e 4 voci con violini e senza*. Libro secondo. Opera terza. Monti, Bologna 1667 [RISM V 3]. Cf. DOMENICO SPARACIO, *Musicisti Minori Conventuali*, «Miscellanea francescana di storia, di lettere, di arti», IV (1925), p. 106.

cinquanta» e, ancora, il 26 giugno dell'anno successivo l'«Organista Romano per suo viatico» riceveva uno scudo e 60 paoli⁷.

Di lì a poco all'organo ci fu un passaggio di consegne: nel dicembre del 1640 il convento spendeva 75 baiocchi per acquistare tre braccia di mezza lanetta per un paio di calze per «l'organista boemo».

Questi manterrà l'incarico fino all'inizio del 1642: «Ho pagati paoli sei e mezzo per un par di scarpe per fra Michele Boemo prima della sua partenza» si legge, infatti, tra le registrazioni del marzo 1642 del *Libro della cassa dell'Erario*⁸.

Il posto vacante fu immediatamente occupato da Vannarelli:

Aprile 1642 Vestiario

E più ho dati paoli vinticinque al P.re Vannarelli organista per suo vestiaro, e Viatico.

Il probabile peggioramento delle condizioni di salute dell'allora maestro di cappella Giovanni Battista Buonamente – morirà l'anno successivo⁹ – fece sì che Vannarelli ne prendesse il posto¹⁰. Ricoprì tale carica dal 1642 fino al 1645, quando gli successe fra Antonio Cossandro da Brescia¹¹.

⁷ I-Af, *Libro giornale dal 1638 sino al 1644* (Registro 136), *sub data*.

⁸ I-Af, *Libro della cassa dell'Erario dell'Elemosine. Erario de' Religiosi B*, *sub data*.

⁹ Nato a Mantova alla fine del XVI secolo, fu dapprima violinista e maestro di coro alla corte dei Gonzaga, poi musicista da camera dell'imperatore a Vienna. Dopo brevi collaborazioni con la chiesa di Santa Maria Maggiore di Bergamo, la corte ducale e la Steccata di Parma, si trasferì ad Assisi dove svolse la carica di maestro di cappella fino al 1642, anno della sua morte. Per una biografia aggiornata si vedano PETER ALLSOP, *Cavalier Giovanni Battista Buonamente: Franciscan violinist*, Ashgate, Aldershot 2005 e il recente GIOVANNI BATTISTA BUONAMENTE, *Magnificat a sei voci concertato* (Corpus musicum franciscanum, 30/1), introduzione e trascrizione di Carlo Zambon, Centro Studi Antoniani, Padova 2014, p. v.

¹⁰ I-Af, *Libro del vestiario* (n. 462).

¹¹ I-Af, *Libro giornale 1644*, pp. 9, 37. Fra Antonio Cossandi, originario di Brescia, nel 1640 fu maestro di cappella nella chiesa di San Francesco a Crema e nel 1654 nella Cattedrale di Piacenza; cf. SPARACIO, *Musicisti Minori Conventuali*, p. 36. È citato per la straordinarietà delle sue composizioni in ROBERTO NUTI, *Vita del servo di Dio P. F. Giuseppe da Copertino Sacerdote dell'ordine de' Minori Conventuali*, Pietro Paolo Viviani, Vienna 1682, pp. 467-468:

Si ritrovava maestro di cappella in questo Sacro Convento il padre Antonio Cossandi da Brescia & aveva sotto la sua disciplina tre figliolini, che cantavano come tre angeli, ma quello che più importa avevano il timor di Dio e le buone creanze; aveva messo in musica un Dialogo tra alcune anime del Purgatorio, che quei figliolini cantavano su l'arciliuto; li mandò una sera accompagnati dal padre Antonio

Nel 1645 il minore conventuale Bartolomeo Cappello diede alle stampe una silloge di salmi a cinque voci e basso continuo di diversi autori che conteneva tre composizioni di Vannarelli: un *Laudate pueri*, un *In convertendo* e un *De profundis*¹².

Dopo un soggiorno a Roma durante il quale diresse la cappella musicale della chiesa dei Santi Apostoli¹³, sede della Curia generalizia dell'ordine, ove il 14 maggio 1646 ottenne il titolo di *magister musices*¹⁴, Vannarelli tornò alla guida di quella di Assisi nel 1648¹⁵ ma vi rimase solo per pochi mesi prima di spostarsi a Spoleto¹⁶.

Ottaviani di Assisi a cantarlo nella camera del padre Giuseppe; quale in sentirlo se n'andò subito in estasi in ginocchioni, ma uno di quei figlioli mettendogli le mani sotto le ginocchia, trovò che stavano sollevate da terra in aria; ne avvisò il padre Antonio sudetto, quale facendo esquisita diligenza, trovò verissimo quanto gli aveva detto quel figliolo, perché il corpo del padre Giuseppe non toccava in nessun luogo in terra.

¹² BARTOLOMEO CAPPELLO, *Selectio concentica psalmorum quinque vocibus inscripta multorum sum audite me, collecta a fratre Bartholomeo Cappello neapolitano*, Beltrano, Napoli 1645 [RISM 1645¹]. La raccolta ebbe eccezionale fortuna e nei cinque anni successivi ebbe ben tre ristampe, v. *infra*.

¹³ La raccolta *Floridus modulorum hortus* pubblicata a Roma dal canonico Florido De Silvestri nel 1647 [RISM 1647²] contiene il mottetto a tre voci e basso continuo *O pretiosum* del cui autore si dice «Del P. F. Francesco Vannarelli, M. di cap. in SS. Apostoli».

Fu, inoltre, organista durante il capitolo generale del 1647 e maestro di cappella durante quello del 1653; cf. RAFFAELE CASIMIRI, *Musicisti dell'Ordine Francescano dei Minori Conventuali dei sec. XVI-XVIII*, «Note d'archivio per la storia musicale», XVI (sett.-ott. 1939), p. 196.

¹⁴ Riguardo al titolo di *magister musices* si riporta quanto stabilito durante il capitolo generale che si tenne a Viterbo il 10 giugno 1596 (CASIMIRI, *Musicisti dell'Ordine Francescano*, pp. 189-190; traduzione dal latino di Ludovico Bertazzo):

Circa i maestri di cappella si trattò sul titolo di 'Maestro' e di eventuali precedenze. E fu stabilito che quelli che sono celebri musicisti, e nelle chiese, e nelle cattedrali o in altri luoghi insigni, fossero direttori, e che avessero editato qualche opera, o fossero stati direttori almeno tre volte in qualche Capitolo sia provinciale sia generale, come detto sopra, se hanno compiuto i 40 anni possono godere del titolo di 'Maestro', e abbiano la precedenza [processioni, posti a tavola, scelta delle stanze ecc.] su tutti gli altri frati che non sono Maestri in teologia. Successivamente, questi *magister musices* siano eletti, se non nei Capitoli generali, per il reverendissimo Padre Generale. E in questo Capitolo generale fatto a Viterbo, furono proclamati maestri con unanime approvazione di tutti: M. Costanzo Porta cremonese, M. Girolamo Vespa napoletano, M. Lodovico Balbi veneto. Sono obbligati per tal motivo educare i discepoli e i giovani dell'ordine e insegnare gratuitamente sia il cantare sia il suonare. Diversamente siano privati di ogni onore e titolo. E particolarmente siano obbligati quelli che sono attivi fuori del convento in altre chiese di altre istituzioni; che se si rifiutassero, *ipso facto*, non solo siano privati di abitare in quel luogo, ma anche della possibilità di insegnare.

¹⁵ Nel 1647 la carica di organista e quella di maestro di cappella erano svolte dalla medesima persona, fra Ludovico Preti: «9mbre 1647: E più ho dato a fra Ludovico Preti M.^{ro} di Cappella et organista scudi otto per compimento di suo vestiario che è andato a Roma», I-Af, *Libro giornale 1644*, novembre 1647.

¹⁶ Cf. *infra*.

Negli anni a venire, soprattutto durante i periodi di permanenza nella vicina Spoleto, Vannarelli tornerà spesso ad Assisi in occasione delle maggiori solennità accompagnato da musicisti forestieri:

[gennaio 1657:]

E più per la venuta del P[ad]re M[aest]ro Vannarelli con tre musicisti dell'Em. mo Sig. Cardinale Facchietti speso in un paio di galline quattro paoli, in un paio di piccioni grossi due paoli, in uccelli un paolo¹⁷.

[ottobre 1657:]

E più venne il P[ad]re Vannarelli con musicisti da Spoleto, Perugia, e Spello spesi in piccione, pollastri, salsicce et ovi paoli dodici, et otto¹⁸.

[marzo 1658:]

E più venne il P[adr]e Vannarelli con un castratino, per il suddetto castratino in colombacci [...]¹⁹.

[ottobre 1658:]

E più p[er] la venuta del P[ad]re M[aest]ro Vannarelli con un soprano e q[uatt]ro musicisti perugini speso in due paia di pollastri q[uatt]ro paoli, in tre paia di piccioni tre paoli, in persichi, brugni e mele q[uatt]ro paoli, che in t[ut]to sono uno scudo, et diece, e gli si è dato carne allessa, stufata e polpette n. 18²⁰.

[ottobre 1665:]

E per la venuta del P[adre] Vanarelli con sei musicisti da Spoleto, P[adre] Guard[ia]no di Spoleto P[adre] Michel da Castel S. Angelo hò speso [...]²¹.

A SPELLO E NARNI

A soli 24 anni Vannarelli è già un musicista stimato e ambito: nel settembre 1639 risulta essere eletto organista nella collegiata di Santa Maria Maggiore di Spello, incarico che non accettò o che mantenne per un solo mese visto che, nell'ottobre dello stesso anno, la carica fu assunta da Giovanni Battista Tosti di Assisi²². Nell'ottobre 1640, giudicato «persona di massimo valore e sufficiente a tal carica», Francesco Antonio venne eletto maestro di cappella nel duomo di Narni per un anno²³.

¹⁷ I-Af, *Registro 139 (1656-1661)*, c. 95r.

¹⁸ *Ivi*, c. 117v.

¹⁹ *Ivi*, c. 130v.

²⁰ *Ivi*, c. 161.

²¹ I-Af, *Registro 140 (1664-1675) Fondo demaniato*, c. 193v.

²² LUIGI POMPONI, *Memorie musicali della Collegiata di S.^a Maria Maggiore di Spello*, «Note d'archivio per la storia musicale», xvii (1940), pp. 179-222: 212.

²³ ANTONELLA RAPACCINI, *La cappella musicale della cattedrale di Narni dal 1566 al 1666*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna, a.a. 1983-84, pp. 17-19.

È interessante notare che l'anno successivo l'incarico passerà al perugino Agostino Diruta – religioso agostiniano nipote del più celebre Girolamo Diruta – che nel 1646 pubblicò a Roma le *Poesie Heroiche Morali e Sacre* dedicate al cardinale Camillo Pamphili [RISM 1646⁸] che contengono la composizione a due voci *Sopra l'arme d'Innocenzo x* di Francesco Vannarelli «amico dell'autore».

A SPOLETO

Non è possibile stabilire con precisione quando Vannarelli lasciò la cappella musicale del convento di Assisi per passare a quella di Spoleto in quanto, secondo quanto riferiscono i documenti d'archivio, per diversi mesi, il musicista ricoprì tale ruolo in entrambe le istituzioni.

Dal voluminoso *Libro capitolare terzo*, che dà conto di quanto discusso e deciso durante le adunanze del Capitolo della cattedrale di Spoleto a partire dal 1581, si apprende che Vannarelli avanzò richiesta di assumervi l'incarico di maestro di cappella già nel febbraio 1649 e che, in vista dell'imminente partenza del maestro di cappella in carica, Domenico Borgiani²⁴, il Capitolo accettò di affidargli tale incarico da dopo la Pasqua seguente:

A dì 23 Febbraro 1649

Fu congregato il Capitolo nel loco solito della sacrestia d'ordine di mons. Priore [...] e dopo essersi discorso d'altri negotii il sig.^{ro} Carlo Bened.ⁱ presentò una lettera a mons.^c Priore, diretta a d.^o mons.^c et al Capitolo, la quale aperta e letto il contenuto di essa, ch'era ch'il Vanarelli, frate dell'ordine de' Conventuali, diceva aver presentito che doveva partirsi il Borgiani m.^{ro} di Cappella, in tal caso dimandava essere eletto lui a questa carica e perché poco prima nell'istesso Capitolo era comparso il d.^o Borgiani a licenziarsi per dopo Pasqua, fu proposto che per il d.^o tempo s'intendesse eletto il Vanarelli e posto il partito a palle fu vinto con sette voti a favore e cinque contra²⁵.

²⁴ Domenico Borgiani nel marzo 1642 era succeduto ad Agostino Diruta alla guida della cappella del Duomo di Narni. Venne eletto maestro di cappella del duomo di Spoleto durante la seduta capitolare del 14 novembre 1647. Prese servizio il 22 dicembre successivo e portò con sé il figlio perché cantasse da soprano nella cappella. In seguito divenne maestro di cappella nella cattedrale di Viterbo, prima di tornare a Spoleto nel 1659. Fu anche maestro di cappella in San Marco a Roma. Pubblicò: *Sacri concertus* (Grignani, Roma 1646) [RISM B 3748] e *L'arpa di David accordata co' sacri concerti* (Muti, Roma 1678) [RISM B 3749]. Cf. LUIGI FAUSTI, *La Cappella musicale del Duomo di Spoleto*, Unione Tipografica Cooperativa, Perugia 1916, p. 41; ALCESTE INNOCENZI, *Il fondo musicale del Duomo di Spoleto: sintesi cronologica e nuovi dati*, Archidiocesi di Spoleto-Norcia, Spoleto [stampa 2007], p. 75.

²⁵ I-Sp, *Libro capitolare terzo*, pp. 228-229.

Considerando che il 20 ottobre veniva remunerato per i primi quattro mesi di servizio²⁶, si può supporre che abbia assunto l'incarico di maestro di cappella nel giugno del 1649.

Negli stessi mesi, però, Vannarelli risulta anche tra gli stipendiati del convento di Assisi (il 30 agosto riceveva 29 paoli e mezzo e il 9 novembre uno scudo per il vestiario)²⁷.

La sua permanenza a Spoleto fu però di breve durata in quanto nel 1650 passò alla direzione della cappella musicale del Duomo di Terni.

A partire dal 5 luglio 1650 l'incarico di maestro di cappella a Spoleto fu ricoperto da Luigi Battiferri²⁸, cui succederà il 1° settembre 1653 Antonio Maria Ricci da Montefiascone²⁹, che si licenziò il 6 febbraio 1656.

Il marzo successivo il Capitolo della cattedrale spoletina, al fine di garantire la musica durante le celebrazioni della Pasqua imminente, si

²⁶ I-Sp, *Libro v-vi. Entrate-Uscite della Cappella della Santissima Icone*, sub data.

²⁷ I-Af, *Libro nel quale si notaranno li vestiarii che si daranno a' padri e frati*, sub data.

²⁸ Luigi Battiferri († dopo il 1682) di Sassocorvaro (Urbino) fu allievo di Girolamo Frescobaldi. Proveniva dalla città di Sant'Angelo in Vado, dove ricoprì dal 1642 al 1650 il posto di maestro di cappella (dal 1643 al 1645 era stato anche organista della cattedrale di Gubbio). In seguito si trasferì a Ferrara dove dal 1653 al 1658 e dal 1660 al 1664 fu maestro di cappella all'Accademia della Morte. Dal 1658 al 1660 prestò servizio presso il duomo di Urbino e nel 1665 presso quello di Pesaro, nel 1669 era di nuovo a Ferrara all'Accademia dello Spirito Santo. Pubblicò: *Messa et salmi concertati a tre voci*. Opera Seconda. Alessandro Vincenti, Venezia 1642 [RISM B 1289]; *Il primo libro de motetti a voce sola*. Opera Quarta. Monti, Bologna 1669 [RISM B 1291]; *Il secondo libro de' motetti a voce sola*. Opera Quinta. Monti, Bologna 1669 [RISM B 1292]; *Ricercari a quattro, a cinque, e a sei, con 1, 2, 3, 4, 5, 6 Soggetti Sonabili*. Opera Terza. Monti, Bologna 1669 [RISM B 1290]. Cf. MARIA ANTONELLA BALSAMO, BIANCAMARIA BRUMANA, MICHELANGELO PASCALE, *Bibliografia dei musicisti umbri del Cinque e Seicento*, in *Arte e Musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento*. Atti del XII Convegno di Studi Umbri. Gubbio-Gualdo Tadino 30 novembre-2 dicembre 1979, Centro di studi umbri, Gubbio 1981, pp. 439-475: 445-446; FAUSTI, *La Cappella musicale*, p. 42; INNOCENZI, *Il fondo musicale del Duomo di Spoleto*, p. 76; BRAMANTE LIGI, *La cappella musicale del duomo di Urbino*, «Note d'archivio per la storia musicale», 1-4 (1925), pp. 111-112.

²⁹ Era maestro di cappella a Orvieto quando nel luglio del 1653 venne eletto dal Capitolo di Spoleto successore di Battiferri. Prese servizio il 1° agosto di quello stesso anno. Compose mottetti a 2-4 voci. Cf. GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notizia de' contrapuntisti e compositori di musica* (Studi e testi per la storia della musica, 6), a cura di CESARINO RUINI, Olschki, Firenze 1988, p. 306; FAUSTI, *La Cappella musicale*, p. 42; INNOCENZI, *Il fondo musicale del Duomo di Spoleto*, p. 76.

affrettò ad arruolare Vannarelli che si era di nuovo proposto per tale incarico:

A dì 26 marzo 1656

Propose l'istesso Mons.^r Priore, che essendo vacante la carica di Maestro di Cappella di questa Cathedral, e venendo dimandata dal P. Vanarelli il cui valore è stato altre volte sperimentato ad effetto che il servizio della Chiesa non patisca, essendo già prossime le feste della Santiss.^{ma} Pasqua, debba essere eletto il med.^{mo} Vanarelli con il solito peso di tener il soprano e messa la proposta a partito fu vinto con undici voti favorevoli non ostante doi in contrario.

Dopo poco tempo il titolo di maestro di cappella era di nuovo vacante:

A dì primo marzo 1658

Il med.^{mo} Mons.^r Priore propose che essendosi nel Capitolo passato rimesso all'Em.^{mo} Vescovo l'elezione del M.^{ro} di Cappella per servizio di questa Chiesa per questa volta, e non essendo stato ottenuto a voti segreti conforme al solito et ordine del nostro Capitolo, sarebbe bene di confermarlo, acciò si possa scriver nel libro e posto il partito a palle conforme al solito, fu vinto con nove voti favorevoli, non ostante uno in contrario.

Ancora una volta la scelta cadde su Vannarelli che dall'aprile 1658 risulta regolarmente remunerato con uno stipendio annuo di 48 scudi.

Le frequenti assenze dei musicisti dal coro e la conseguente compromissione della dignità delle celebrazioni costrinsero il Capitolo a un richiamo ufficiale al maestro di cappella e a minacciare sanzioni pecuniarie in caso di assenza:

A dì 3 febbraio 1659

Nel Capitolo ordinario [...] per provvedere ad alcuni disordini della musica fu ordinato che desse un ricordo del seguente tenore al P.re M.ro di Cappella et, posto a partito, fu ottenuto che si dovesse eseguire con tutti i voti. Per ordine del Rev.^{mo} Capitolo della Cathed.^{le} il P.re M.ro di Cappella si compiacerà insinuar affaccem.^{te} a tutti i musicisti che intervenghino al Choro et leggino con la cotta altrim.^{te} saranno pontati in un grosso per ciascheduna volta in giorni feriali et un giulio in giorni festivi. Si contenti egli anc.^a con i medesimi musicisti intervenire alli matutini solenni conforme allo stile inveterato della Chiesa, altrim.^{te} si ponteranno, come sopra in un giulio per ciascheduna mancanza.

Il 27 maggio 1659 il Capitolo tornava ad assegnare l'incarico di dirigere la cappella musicale a Domenico Borgiani, ma già il 12 maggio dell'anno seguente dovette ricorrere di nuovo a Vannarelli:

A dì 12 detto [maggio 1660]

Nel Capitolo straordinario intimato per ordine di Mons.^{re} Priore [...] fu proposto da Mons.^{re} Priore, ch'attesa la partenza del S.^{re} Domenico Borgiani, che deve seguire in breve, et acciò che, quando sia seguita non patisca il serv.^o della Chiesa si debba eleggere adesso per quel tempo il P.^{re} Maestro fra Francesco Vanarelli, e posto il partito a palle, fu vinto con tutti i Voti³⁰.

³⁰ Vannarelli prese regolare servizio il 6 giugno 1660. Cf. I-Sp, *Libro v-vi. Entrate-Uscite della Cappella della Santissima Icone*, 30 aprile 1661.

Il 2 giugno 1661 a Spoleto venne rappresentata al Teatro Nobili *La Fedra*, un dramma musicale in tre atti, che Vannarelli compose su libretto di Domenico Montio³¹.

Vannarelli lasciò Spoleto nei primi mesi del 1666 per spostarsi a Orvieto e il posto di maestro di cappella fu assegnato a Bonaventura Melaranci³², frate minore conventuale di Castel Sant'Angelo di Visso:

A dì 30 aprile 1666

Fu congregato Capitolo straordinario nel luogo solito, con avere prima sonato la solita campana e con essere stato intimato il giorno precedente a tutti personalmente [...] e fu primieramente proposto da Monsignor Priore per Maestro di Cappella di questa Chiesa il P.^{re} fra Bonaventura Melaranci Minor Conventuale da Caste S'Angelo di Visso, il quale fu accettato in detto officio con le provisioni, emolumenti e pesi soliti per voti segreti dal sì n. xi, dal no 0.

A TERNI

I pochi documenti dell'archivio capitolare di Terni sopravvissuti al tempo e all'incuria non permettono di ricostruire in maniera esaustiva l'attività musicale nella chiesa cattedrale³³.

Nel settembre 1650 il cardinale Francesco Angelo Rapaccioli – al quale si devono anche la costruzione dell'organo del Duomo nel 1647 e, nel 1653, del seminario diocesano – pose fine all'annosa questione della retribuzione del maestro di cappella del duomo – la cui presenza era stata fino a quel momento saltuaria – addossandone l'onere alle due confraternite più importanti della città, quella di San Nicandro³⁴ (che

³¹ DANIEL T. ROGERS, *"Fedra ed Hippolito" by Francesco Vannarelli: A Critical Edition* (All Theses and Dissertations. Paper 2319), Master of Arts, Brigham Young University, Provo (Utah) 2009.

³² La sua elezione a maestro di cappella avvenne nella seduta capitolare del 30 aprile 1666. Servì la cattedrale fino al 30 giugno 1676. Cf. FAUSTI, *La Cappella musicale*, pp. 42-43; INNOCENZI, *Il fondo musicale del Duomo di Spoleto*, p. 76.

³³ Lo studio più dettagliato sull'argomento è FABRIZIO MASTROIANNI, *Musica sacra e cappella musicale*, in *Istituzioni Chiesa e cultura a Terni tra Cinquecento e Settecento*, atti del seminario (Terni, 16-17 marzo 1995), a cura di TANIA PULCINI, Provincia di Terni e Istituto di Studi Teologici e Sociali, Terni 1997, pp. 169-191; si veda inoltre il breve capitolo *La musica a Terni prima dell'Istituzione della Cappella* in *La cattedrale di S. Maria Assunta in Terni: atti delle Giornate di studio: Terni 1993-95*, a cura del Convegno culturale Maria Cristina di Savoia, [Arti grafiche Celori, Terni] 1998, pp. 168-169.

³⁴ Non si conosce la data esatta dell'istituzione della confraternita di San Nicandro, il primo documento in cui viene citata risale al 1291. A partire dal 1366 le sue sorti si fusero con quelle del locale Ospedale degli infermi, che amministrò fino al 1860. La confraternita era aggregata alla Nobile Accademia ecclesiastica di Roma, i suoi confrati provenivano esclusivamente dal ceto patrizio e ciò veniva evidenziato nei vari cortei e manifestazioni civili e religiose, in cui gli iscritti sfilavano in sontuosi abiti. Lo scopo iniziale della confraternita fu quello di assistere gli infermi, fornire le doti alle fanciulle, elargire elemosine ai bisognosi. Nel 1656 resse e amministrò il

avrebbe dovuto pagare annualmente venti scudi) e quella di Sant'Antonio (sedici scudi annuali).

Vannarelli fu il primo a beneficiare di tale provvedimento. È possibile attestare con certezza la sua presenza in duomo dal 1650 all'inizio del 1656 grazie ai documenti provenienti dal Monte di Pietà e dalle opere pie cittadine oggi conservati e valorizzati dalla Fondazione Carit³⁵. I libri contabili della confraternita di San Nicandro, oltre a registrare puntualmente i pagamenti per tale periodo (10 scudi in giugno e altrettanti in dicembre)³⁶, ci informano che ogni anno nel mese di febbraio il compositore riceveva quattro scudi (cinque nel caso avesse suonato anche l'organo) per la musica fatta durante la festa della Purificazione della Madonna (2 febbraio) e la celebrazione delle Quarantore nella chiesa di San Nicandro:

A di d[ett]o [5 febbraio 1655] al P[adr]e fra fran.co Vannarelli M.o di Cappella del domo per la musica fatta il giorno della n[ostr]a festa della Porificazione in S.to Nicandri e per le 40 hore scudi quattro.

A ORVIETO

Nel 1666 venne eletto camerlengo dell'Opera del duomo di Orvieto Alessandro Avveduti. Secondo quanto egli annotò nel libro delle *Riformanze*³⁷, in quel periodo la pratica musicale nel duomo orvietano – senza maestro di cappella e con soli quattro cantori – versava in pessimo stato. Per sanare la situazione Avveduti determinò di affidare al tenore Arcangelo Sannella la cura della musica finché non avesse trovato un

dotalizio monastico istituito da Ippolita Galeani e dal 1739 gestì i beni delle confraternite dei disciplinati di Gesù Cristo e di Campitello.

Lo storico Riccardo Gradassi Luzi ne considerò interrotta l'attività nel 1860, quando l'Ospedale entrò a far parte della Congregazione di carità di Terni, ma le sue carte sono presenti sicuramente fino al 1869. Si trova, però, tra le confraternite presenti nel territorio comunale di cui la stessa Congregazione propose la trasformazione del fine e l'accentramento nel 1891. Non risulta, invece, tra le opere pie amministrate dall'ECA di Terni a partire dal 1937. Cf. L. GRAZI, *La Confraternita di San Nicandro in Terni, ricerche per una storia della Confraternita*, s.n.t.; RICCARDO GRADASSI LUZI, *Le 20 confraternite laiche del comune di Terni*, [s.e.], Todi 1927, pp. 84-92; MARIO PERICOLI, *Inventari degli archivi del Monte di pietà e delle antiche confraternite a Terni*, Cassa di risparmio di Terni, Terni 1986, pp. 29-32.

³⁵ Archivio storico del Monte di Pietà e delle antiche Confraternite di Terni, *Confraternita di San Nicandro*, bb. 27-28.

³⁶ «A di 20 d[ett]o [1654] al P. fra franc.co Vanarelli e per esso al P. don Stefano Morchi, maestro di casa del Em.^{mo} Car.^{le} Rapaccioli n.º Vescovo, per la sua p[rovisio]ne de sei mesi maturati il dì 15 del p[resen]te dico scudi 10».

³⁷ Le *Riformanze* contengono i verbali delle riunioni effettuate dall'Opera del duomo per discutere tutti i problemi attinenti alla vita della cattedrale. Sulle fonti documentarie dell'Archivio dell'Opera del duomo di Orvieto (da qui: I-Od) si veda *Premessa* in BIANCAMARIA BRUMANA-GALLIANO CILIBERTI, *Orvieto. Una cattedrale e la sua musica (1450-1610)*, Olschki, Firenze 1990, pp. IX-XIII.

abile maestro di cappella che, oltre a garantire il decoro musicale delle celebrazioni, si occupasse anche della formazione dei cantori.

La scelta cadde su Vannarelli che accettò la direzione della cappella musicale con la provvisione di nove scudi al mese:

Trovai la Musica con quattro soli cantori in sì cattivo stato, che parendomi buttato il denaro che si spendeva in tal forma, mi convenne per risarcire subito simil disordine, mettere il sig.^r Arcangelo Sannella, acciò la reggesse fin che cercavo un buon Maestro di Cappella, considerando che senza questo sempre la Chiesa sarebbe stata mal servita. Approvarono questo mio sentimento li signori soprastanti e rappresentolo al numero grande, mi diede questo facultà di condurre un Maestro di Cappella anco per tre anni con quella minor provvisione che gravava a me e che io potessi metter in Cappella quanti Musici giudicavo necessari, il tutto però con minor spesa possibile, come nel decreto sopra ciò alle Riformanze solite.

[...] avendo io il pensiero di trovar uno che oltre al reggere la Cappella, sapesse anco insegnare a cantare, considerando che non puol sollevarsi la Fab.^{ca} da questa grossa spesa, se non col risparmiamento [*sic*] di qualche cantore paesano, applicai l'animo nel Padre Fra Francesco Vannarelli min.^r con.^{le}, non solo perché lo giudicai atto a quanto ho detto, ma molto più per la provvisione che rimise al mio arbitrio e così lo chiamai con assegnarli scudi nove il mese et il solito pane e vino, con obbligo d'insegnar a tutti e senza salario a tre putti che io li nominai quelli appunto che Girolamo Freschi aveva di mio ordine cominciato ad istruire. Vi trovai per Organista il sig.^r Lattantio Silvestrelli, il quale con la medesima autorità feci continuare perché serviva bene con la speranza di migliorare per le sue buone qualità. Al sig.^r Arcangelo pure feci seguitare il servitio, con la med.^a provvisione già stabilitagli non in denari, ma di una soma di vino il mese e some quattro di grano l'anno.

Condusse seco il d.^o Pre Mro un contralto e Cesare Ponti soprano, al quale assegnai solo uno staio di grano et un barile [di] vino il mese et al Sorbelli contralto diedi scudi dui il mese et il solito pane e vino³⁸.

Dalla 'riforma' di Avveduti e per tutto il periodo che vide Vannarelli alla guida della compagine musicale del duomo, la cappella musicale orvietana risulta così composta: Lattanzio Silvestrucci, organista; Carlo Tamburini, soprano; Filippo Cascari, soprano; Cesare Antonio Ponti, soprano; Antonio Bonazzi, soprano; Francesco Antonio Sorbelli, contralto; Felice Antonio Pizzi, contralto; Arcangelo Sannella, tenore; Girolamo Freschi, tenore; Carlo Antonini, tenore; Amantio Lampi, basso; fra Nicolò Lami, basso³⁹.

Nel 1668 Vannarelli diede alle stampe a Roma coi tipi di Amedeo Belmonte il *Decachordum Marianum*, una raccolta di litanie e antifone dedicate alla Madonna. In segno di riconoscenza sua e dell'intero ordine dei minori Conventuali, la dedicò ad Alessandro Avveduti del quale si dice debitore sia per la sua benevola protezione sia per averlo accom-

³⁸ I-Od, *Riformanze 1666*.

³⁹ Per i pagamenti in loro favore cf. I-Od, *Provisionati e Libro giornale degli anni 1666-1669*.

pagnato durante gli studi umanistici. L'antologia testimonia inoltre un forte legame di Vannarelli con alcuni musicisti del duomo orvietano: in essa sono contenuti, infatti, un'*Ave Regina cælorum* a cinque voci dedicata all'organista Silvestrucci e un'*Alma Redemptoris* a quattro voci dedicata al basso Nicolò Lami⁴⁰.

Alla fine del 1668 Vannarelli lasciò Orvieto. Le *Riformanze* non riportano il motivo di tale scelta né dove il compositore si sarebbe trasferito, si limitano a testimoniare l'elezione del nuovo maestro di cappella, Angelo Vitali:

[19 gennaio 1669]

A dì 19 detto fu radunato il solito numero nel quale fu confermato per Podestà et agente della sala il Sig.^{re} Bernardino Rainuntii e fu eletto per maestro di Cappella il Sig.^{re} Angelo Vitali et altri provisionati conforme al solito.

A PADOVA

Vannarelli trascorse gli ultimi anni della sua vita a Padova. Eletto maestro di cappella della basilica antoniana nel settembre 1674⁴¹ succedendo a padre Antonio Della Tavola (maestro di cappella dal 1635)⁴², il 30 dicembre 1677 venne confermato «per anni tre con obblighi come nella sua condotta»⁴³. Vi morì nell'agosto 1679⁴⁴ e gli successe il confratello Felice Antonio Arconati⁴⁵.

Nel 1675 Armando Silleari pubblicò a Bologna presso Giacomo Monti la raccolta *Sacri concerti a due e tre voci* dove Vannarelli è presente con due composizioni a tre voci (*Benedicam Dominum* per contralto, tenore e basso e *Sustinuimus pacem* per due canti e basso)⁴⁶.

⁴⁰ *Decachordum marianum decies variatis modulis, ac vocibus. ternis, quat.; quin.; senis, sept.; octonisque complectens b. Virginis lithanias, & totidem eiusdem Antiphonas.* Auctore fr. Francisco Vannarelli romano Ordinis Min. Con. in Cathedrali Ecclesia Urbevetana Musicæ Moderatore. Ad illustrissimum dominum Alexandrum De Avvedutis urbiveteris domicellum ac rev. fabricæ S. Mariæ Camerarium. Romæ, Typis Amadei Belmontij. MDCLXVIII [RISM V 973].

⁴¹ Cf. Rovigo, Biblioteca Concordi, S. Francesco di Rovigo, *Registro 86, sub data*; cit. in ANTONIO SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, 4 voll. a cura di GIOVANNI LUISETTO, Biblioteca Antoniana, Padova 1983-1989, IV (1989), p. 460.

⁴² Sul periodo padovano di Della Tavola si veda GIOVANNI TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica*, Tipografia e Libreria Antoniana, Padova 1895, p. 35.

⁴³ Padova, Archivio storico della Veneranda Arca di S. Antonio, *Registro 23*, c. 42.

⁴⁴ Il necrologio è del 22 agosto, cf. SARTORI, *Archivio Sartori*, III/2 (1986), pp. 1285 e 1319. Erra Giovanni Tabaldini affermando che Vannarelli, succeduto a Della Tavola nel 1674, si fermò a Padova per soli due anni; cf. TEBALDINI, *L'archivio musicale*, p. 36.

⁴⁵ Per un approfondimento su Arconati si veda il recente TITO OLIVATO, *Gli otto mottetti di Felice Antonio Francesco Maria Arconati OFMConv. (ca 1613 – post 1689)*, tesi di laurea, Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali di Cremona, Università degli studi di Pavia, a.a. 2015-2016.

⁴⁶ *Sacri concerti a due e tre voci raccolti da diversi eccellenti compositori e dati in luce a publico comodo da persona che li custodiva*, Giacomo Monti, Bologna

Gli anni in cui Vannarelli mantenne la carica di maestro di cappella videro avvicinarsi diversi organisti: nell'ottobre 1674 Bonaventura Aliotti («Padre Palermino»), che ricopriva l'ambita carica di primo organista dal 1671. Egli lasciò Padova per trasferirsi a Ferrara⁴⁷ e il posto restò vacante fino al 6 ottobre 1675, quando venne nominato organista fra Giuseppe Natali che a sua volta abbandonò Padova per assumere l'incarico di maestro di cappella ai Santi Apostoli a Roma nel maggio dell'anno successivo. Il 30 dicembre 1676 la Congregazione dell'Arca elesse fra Michelangelo Falusi, in quel periodo maestro di cappella a Foligno, che in una lettera del 14 marzo 1677 rispose che avrebbe accettato l'incarico e che sarebbe arrivato a Padova in tempo utile per servire nelle «funtioni più importanti della quaresima». Tuttavia a Padova non arrivò mai e in un documento del 1° aprile i presidenti dell'Arca lo dichiararono licenziato ed elessero organista Bonaventura Melaranci⁴⁸.

Nel 1674, il 5 ottobre, Francesco Vannarelli, nipote di Francesco Antonio, fu accolto nella cappella musicale antoniana in qualità di cantore:

Fu proposto parte di condur il Franceschino, nipote del p. maestro di cappella, alla parte del soprano, fatta la prova conforme l'ordinario alla presenza della ven. congregazione riuscita con aplauso per la sua rara disposizione con salario de ducati quaranta boni, ad libitum, che li dovrà cominciar il giorno chel principierà a cantar⁴⁹.

Non è chiaro se il giovane Vannarelli non abbia preso servizio nella cappella antoniana o se vi sia rimasto solo per poco tempo, di fatto, i documenti riportano una sua nuova assunzione nella medesima carica due anni più tardi (24 luglio 1676)⁵⁰.

Il 1° giugno 1679 Francesco Antonio Vannarelli, insieme ad alcuni musicisti, alla presenza del notaio Giannantonio Revese firmò l'atto con il quale la cappella musicale si impegnava a cantare solennemente la compieta e le litanie della Madonna il venerdì e il sabato⁵¹.

1675 [RISM 1675²]. 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*, a cura di GIULIO CATTIN, ANTONIO LOVATO, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Padova 1993, pp. 191-212.

⁴⁷ Per una sua biografia aggiornata si veda BONAVENTURA ALIOTTI, *La morte di S. Antonio di Padova, oratorio a cinque voci, archi e basso continuo* (Corpus musicum franciscanum, 28/1), a cura di NICOLETTA BILLIO D'ARPA, Centro Studi Antoniani, Padova 2013, pp. v-xx.

⁴⁸ GIANLUIGI MATTIETTI, *Falusi, Michelangelo* in *Dizionario biografico degli italiani*, Fondazione Treccani, Roma 1960-(in stampa), XLIV (1994), pp. 502-503.

⁴⁹ Documento trascritto in SARTORI, *Archivio Sartori*, I (1983), p. 1351.

⁵⁰ Padova, Archivio di Stato (da qui: I-Pas), *Corporazioni soppresse, Sant'Antonio*, Registro 200, c. 7v; trascritto in *Ivi*, p. 1352.

⁵¹ I-Pas, *Notarile*, t. 4644, c. 160; *Corporazioni soppresse, Sant'Antonio*, b. 91, c. 199. Il documento è trascritto in SARTORI, *Archivio Sartori*, IV (1989), pp. 380-381.

Francesco Antonio Vannarelli

CATALOGO TEMATICO

Il catalogo qui proposto è suddiviso in base alla destinazione liturgica e 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 (FAV), il rimando alla stampa qualora il pezzo sia stato pubblicato, l'organico, 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), seguono la trascrizione del frontespizio, la descrizione fisica delle carte, quando disponibile, il riferimento Rism A/II o la bibliografia relativa al brano ed eventuali note.

Gli incipit riproducono 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 attuali, le eventuali edizioni moderne e la bibliografia specifica.

Messe complete

CAPPELLO 1653

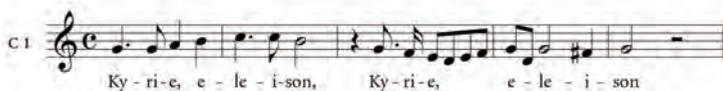
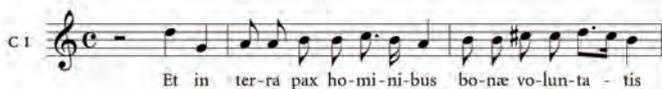
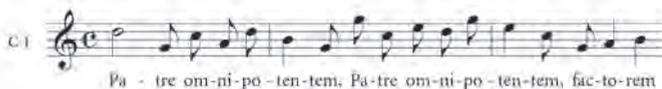
FAV 1

Messa

Pubblicazione: 1653

«Messa a due Canti, e Basso»

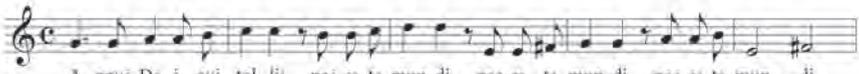
CCB, org

Kyrie, eleison*Gloria in excelsis Deo**Credo in unum Deum*

Sanctus

C1 
 San - - - - - ctus, San - - - - - ctus

Agnus Dei

C1 
 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di

*Ufficio**Salmi*

CAPPELLO 1653

FAV 2

Beatus vir

Pubblicazione: 1653

ATB, org

A 
 Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num

Ed. mod.: BETTIN 2017.

CAPPELLO 1653

FAV 3

Confitebor tibi

Pubblicazione: 1653

CCB, org

C1 
 Con - fi - te - bor, con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to - cor - de me - a

Ed. mod.: BETTIN 2017.

CAPPELLO 1645

FAV 4

De profundis

Pubblicazione: 1645, 1647, 1650

CCATB, org

C1 
 De pro - - - - - fun - - - - - dis

Ed. mod.: BETTIN 2017.

CAPPELLO 1653

FAV 5

*Dixit Dominus**Pubblicazione:* 1653

CAT, org

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - ri - ti

Ed. mod.: BETTIN 2017.

CAPPELLO 1645

FAV 6

*In convertendo**Pubblicazione:* 1645, 1647, 1650

CCATB, org

In con - ver - ten - do Do - mi - nus

Ed. mod.: BETTIN 2017.

CAPPELLO 1645

FAV 7

*Laudate pueri**Pubblicazione:* 1645, 1647, 1650

CCATB, org

Lau - da - te pu - e - ri, lau - da - te pu - e - ri

Ed. mod.: BETTIN 2017.

CAPPELLO 1653

FAV 8

*Laudate pueri**Pubblicazione:* 1653

ATB, org

Lau - da - te pu - e - ri, lau - da - te Do - mi - num

Ed. mod.: BETTIN 2017.

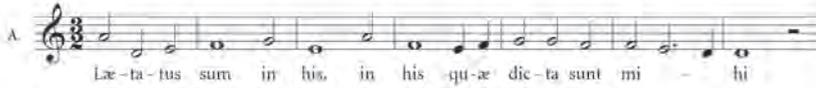
CAPPELLO 1653

FAV 9

Lætatus sum

Pubblicazione: 1653

ATB, org



Ed. mod.: BETTIN 2017.

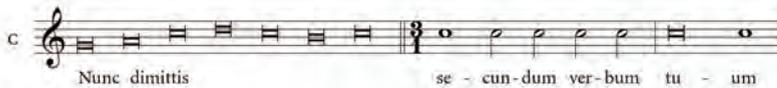
Cantici

FAV 10

*Nunc dimittis*I-Af, Mss. n. 5, pp. 123-124. *Tertii Toni* | *Nunc dimittis*

Partit. autogr.; prima metà 17° sec.; 2 cc.; 42×26 cm · SARTORI 1962, pp. 341-343.

CATB



CAPPELLO 1653

FAV 11

Magnificat

Pubblicazione: 1653

CCB, org



Ed. mod.: BETTIN 2017.

Litanie

VANNARELLI 1668

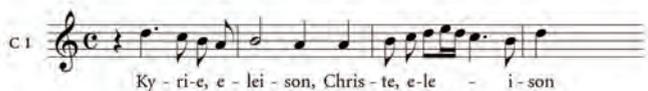
FAV 12

*Litanie*M-MDca, Mus. Ms. 100. *Litania B.M.V. de Vannarelli* | *Tribus vocibus* 2. *Can. et B.*
4 libri parte; seconda metà 17° sec. · BRUNI 2015, p. 31.

Pubblicazione: 1668, 1683

«Prime Letanie a 3»

CC (O TT) B, org



VANNARELLI 1668

FAV 13

*Litanie**Pubblicazione:* 1668, 1683

«II Letanie a 4. e 5. due Can. Al. e Basso, & la quinta parte se piace è un Ten.»

CCAB (e T si placet), org



VANNARELLI 1668

FAV 14

*Litanie**Pubblicazione:* 1668, 1683

«Terze Letanie Brevi in Tripla a 5»

CATTB, org



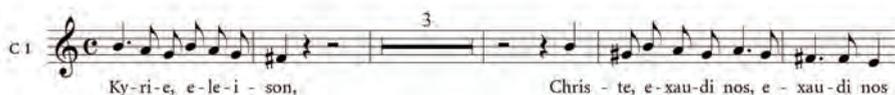
VANNARELLI 1668

FAV 15

*Litanie**Pubblicazione:* 1668, 1683

«Quarte Letanie a 5. Concertate»

CCATB, org



VANNARELLI 1668

FAV 16

*Litanie**Pubblicazione:* 1668, 1683«*Quinte Letanie a 6*»

CCB (I coro), ATB (II coro), org

C1
Ky - ri-e, e - le - i - son, Ky - ri-e, e - le - i - son

VANNARELLI 1668

FAV 17

*Litanie**Pubblicazione:* 1668, 1683«*Seste Letanie a 7*»

CCT (I coro), CATB (II coro), org

C1
Ky - ri-e, Ky - ri-e, e - le - i - son, Ky - ri-e, Ky - ri-e, e - le - i - son

VANNARELLI 1668

FAV 18

*Litanie**Pubblicazione:* 1668, 1683«*Settime Letanie a 8. Mezze Concertate*»

CATB (I coro), CATB (II coro), org

C1
Ky - ri-e, e - le - i - son, Chris - te, e - le - i - son

VANNARELLI 1668

FAV 19

*Litanie**Pubblicazione:* 1668, 1683«*Ottave Letanie a 8 in Tripla, Brevi, e Piene*»

CATB (I coro), CATB (II coro), org

C1
Ky - ri-e, e - le - i - son, Chris - te, e - le - i - son, e - le - i - son

VANNARELLI 1668

FAV 20

*Litanie**Pubblicazione:* 1668, 1683

«None Letanie a 8 Concertate, terzo tono»

CATB (I coro), CATB (II coro), org

C I Ky - ri - e, e - le - i - son, Ky - ri - e, e - le - i - son

VANNARELLI 1668

FAV 21

*Litanie**Pubblicazione:* 1668, 1683

«X Letanie a 8. in Echo Concertate, e fa l'Echo il 1. Choro, & il 2. canta sempre forte»

CATB (I coro), CATB (II coro), org

C I Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i - son

Antifone

VANNARELLI 1668

FAV 22

*Alma Redemptoris**Pubblicazione:* 1668, 1683

«Prima Alma Redemptoris a 2 Canti»

cc (o tt), org

C I Al - ma Re - dem - pto - ris

VANNARELLI 1668

FAV 23

*Alma Redemptoris**Pubblicazione:* 1668, 1683

«Seconda Alma Redemptoris a 3 voci pari»

ATB, org

A Al - ma Re - dem - pto - ris Ma - ter

VANNARELLI 1668

FAV 24

*Alma Redemptoris**Pubblicazione:* 1668, 1683

«Terza Alma Redemptoris a 4 Concertata»

Dedica: «Al Molto Rev. Padre mio Sig. Osservandissimo, il P. Nicolò Lami d'Assisi Basso del Domo di Orvieto»

CATB, org



VANNARELLI 1668

FAV 25

*Ave Regina cælorum**Pubblicazione:* 1668, 1683

«Prima Ave Regina a 5 Concertata il primo Soprano solo, & l'altre quattro parti piene, & si possono duplicare»

Dedica: «Al Molto Illustre Sig. mio Osservandissimo, Il Sig. Latantio Silvestrucci Organista nel Duomo di Orvieto»

c solo, CATB, org



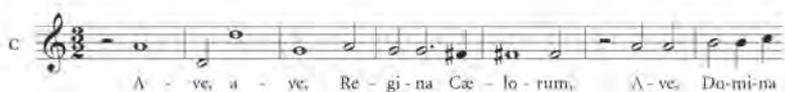
VANNARELLI 1668

FAV 26

*Ave Regina cælorum**Pubblicazione:* 1668, 1683

«Seconda Ave Regina in Tripla, Concertata, e Piena, ad libitum a 5. con dui Soprani»

CCATB, org



VANNARELLI 1668

FAV 27

*Ave Regina cælorum**Pubblicazione:* 1668, 1683

«Terza Ave Regina a 3. voci pari»

ATB, org



VANNARELLI 1668

FAV 28

*Regina Cæli**Pubblicazione:* 1668, 1683

«Prima Regina Cæli a 3»

CAT, org



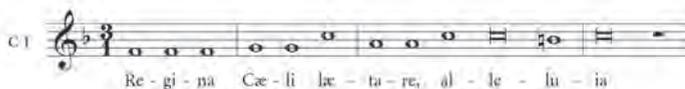
VANNARELLI 1668

FAV 29

*Regina Cæli**Pubblicazione:* 1668, 1683

«Seconda Regina Cæli a 8. Piena, & Breve»

CATB (I CORO), CATB (II CORO), org



VANNARELLI 1668

FAV 30

*Salve Regina**Pubblicazione:* 1668, 1683

«Prima Salve Regina a 5. Concertata, con li Ripieni a 9. se piace»

Dedica: «Al Molto Illustre Sig. mio Singolarissimo, il Sig. Vincenzo Antonini Musico del Serenissimo Prencipe di Brunsvich»

C solo, CATB (I CORO), CATB (II CORO), org



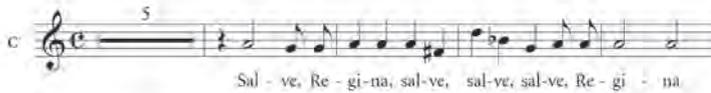
VANNARELLI 1668

FAV 31

*Salve Regina**Pubblicazione:* 1668, 1683

«Seconda Salve Regina a 5. Concertata solo l'Alto del primo Choro, l'altre quattro Parti cantano piene, & stanno nel secondo Choro»

A solo, CATB, org

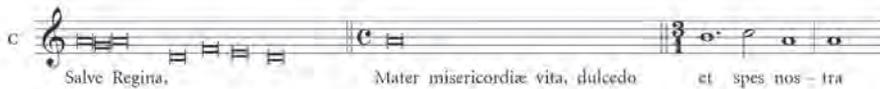


FAV 32

*Salve Regina*I-Af, Mss. n. 5, pp. 125-128. *Salve Regina*

Partit. autogr.; prima metà 17° sec.; 42 × 26 cm · SARTORI 1962, pp. 341-343.

CATB



FAV 33

*Salve Regina*I-Af, Mss. n. 5, pp. 129-132. *Salve Regina à 4 voci | Pro Commoditate Cantorum | Vannarelli*

Partit. autogr.; prima metà 17° sec.; 42 × 26 cm · SARTORI 1962, pp. 341-343; URFM.

CATB

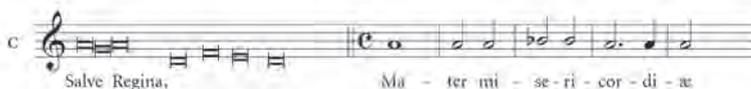


FAV 34

*Salve Regina*I-Af, Mss. n. 5, pp. 133-136. *Salve Regina*

Partit. autogr.; prima metà 17° sec.; 42 × 26 cm · SARTORI 1962, pp. 341-343.

CATB



MELVI 1650

FAV 35

*Super muros tuos**Pubblicazione:* 1650

CCB, org



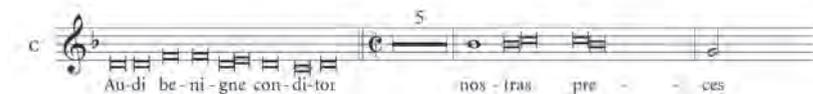
Inni

FAV 36

*Audi, benigne conditor*I-Af, Mss. n. 5, pp. 37-43. *Audi*

Partit. autogr.; prima metà 17° sec.; 42 × 26 cm · SARTORI 1962, pp. 341-343.

CATB



Mottetti

SILLEARI 1675

FAV 37

*Benedicam Dominum**Pubblicazione:* 1675

«Per ogni tempo»

ATB, org



MELVI 1650

FAV 38

*Celebrate populi**Pubblicazione:* 1650

ATB, org



CAIFABRI 1667

FAV 39

Iesu dulcis memoria

D-Müs, Sant. Hs 2787 (Nr. 48). *Del Padre* | Francesco Vannarelli | Romano M. C. Partit.; 1820; 3 cc.; 28 × 21 cm · RISM A/II: 451.006.876

NOTE: il brano è in una miscellanea contenente mottetti di Antonio Maria Abbatini, Giovanni Masi, Alessandro Tonnani, Giovanni Battista Casali, Giovanni Francesco Anerio, Alessandro Capece, Lorenzo Ratti, Mario Savioni, Ercole Bernabei, Silvestro Durante, Giovanni Bicilli, Giovanni Maria Pagliardi, Giuseppe Corsi, Giovanni Vincenti, Francesco Beretta, Lazaro Girolamo Valvasensi, Florido de Silvestri, Filippo Mezzalanica, Giovanni Valentini, Spirito Anaguino, Vincenzo Ugolini, Agostino Agazzari, Pasquale Pisari, Antonio Cifra.

Publicazione: 1667

CCA, org



SILVESTRI 1647

FAV 40

O pretiosum

M-MDca, Mus. Ms. 117. *Mottetti a Tre voce di Molti*, | Autore, Alto, Tenore, & Basso, | Organo

4 libri parte, seconda metà del 17° sec. · BRUNI 2015, p. 41.

D-Müs, Sant. Hs 2787 (Nr. 52). *Del Padre* Francesco Vannarelli M. C. 1647 Roma presso Andrea Fei

Partit.; 1820; 3 cc.; 28 × 21 cm · RISM A/II: 451.006.880

NOTE: il brano è in una miscellanea contenente mottetti di Antonio Maria Abbatini, Giovanni Masi, Alessandro Tonnani, Giovanni Battista Casali, Giovanni Francesco Anerio, Alessandro Capece, Lorenzo Ratti, Mario Savioni, Ercole Bernabei, Silvestro Durante, Giovanni Bicilli, Giovanni Maria Pagliardi, Giuseppe Corsi, Giovanni Vincenti, Francesco Beretta, Lazaro Girolamo Valvasensi, Florido de Silvestri, Filippo Mezzalanica, Giovanni Valentini, Spirito Anaguino, Vincenzo Ugolini, Agostino Agazzari, Pasquale Pisari, Antonio Cifra.

Publicazione: 1647

ATB, org

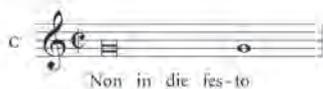


FAV 45

Passione secondo Marco

I-Af, Mss. n. 5, pp. 73-86. *Feria 3^a in Maiori hebdomada* | *Passio secundum Marcum*
 Partit. autogr.; prima metà 17° sec.; 42 × 26 cm · SARTORI 1962, pp. 341-343.

CATB

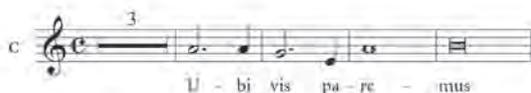


FAV 46

Passione secondo Luca

I-Af, Mss. n. 5, pp. 87-102. *Feria 4^a in Maiori hebdomada* | *Passio secundum Lucam*
 Partit. autogr.; prima metà 17° sec.; 42 × 26 cm · SARTORI 1962, pp. 341-343.

CATB

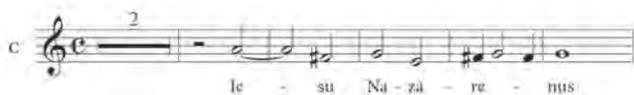


FAV 47

Passione secondo Giovanni

I-Af, Mss. n. 5, pp. 103-118. *Feria 6^a in Parasceve* | *Passio secundum Ioannes*
 Partit. autogr.; prima metà 17° sec.; 42 × 26 cm · SARTORI 1962, pp. 341-343.

CATB



Poema morale

DIRUTA 1646

FAV 48

Respirate ridenti

Pubblicazione: 1646

«Sopra l'Arme d'Innocentio Decimo»

c I-II, bc



Opere profane

Drammi musicali

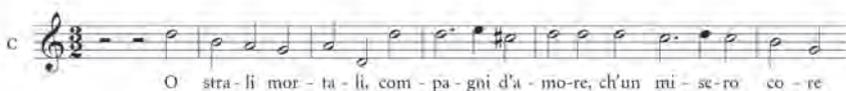
FAV 49

*Fedra ed Ippolito**Prima esecuzione:* Spoleto 1661I-Nc, Rari 6.5.14 [collocazione precedente 33.6.1]. *Fedra ed Ippolito* | *Dramma in tre atti* | *Poesia di Domenico Ortuso* | *Musica di Francesco Vannarelli* | 1661

Partit.; seconda metà 17° sec.; 184 cc.; 31,1 × 20,9 cm · URFM; RISM A/II: 850.009.213; ROGERS 2009.

Provenienza: Biblioteca del Real Collegio di Musica di San Sebastiano.

Libretto:

I-Rc, COMM 384 1: *La Fedra dramma musicale di Domenico Montio da Spoleto accademico ottuso arricchita di vaga musica dal M.R.P. Francesco Vannarelli all'eminentiss. e reverendiss. sig. card. Cesare Fachenetti*, In Spoleti, per Gregorio Arnazzini, 1661.

Opere perdute

FAV 50

*La prosperità di Elio Seiano*NICOLÒ MINATO, *La Prosperità di Elio Seiano*, *drama musicale da recitarsi nel Regio e Ducal nuovo Teatro di Milano l'anno 1699*

[Il primo atto è stato composto nella musica dal P. Francesco Antonio Vanarelli. Il secondo dal sig. Antonio Perti di Bologna. Il terzo dal sig. cavalier Francesco Martinenghi di Pavia] In Milano, nella Stampa di Carlo Federico Gagliardi, 1699.

Prima esecuzione: 1699*Personaggi:* Tiberio, Elio Seiano, Livia, Germanico, Agrippina, Gaio Cesare, Clelia, Ligo, Plancina.Il libretto è conservato in I-Mb, *Raccolta drammatica*, 6054/6.

OPERE A STAMPA

CAPPELLO 1645

SELECTIO CONCENTICA | Psalmorum Quinque vocibus | inscripta | Multorum sum audite me, | COLLECTA A FRATRE | BARTHOLOMEO CAPPELLO NEAPOLITANO | Min. Con. ac in amplissimo Archiepiscopali Templo | fidelissimæ Neapolitanæ Urbis Musico. | [stemma cardinalizio] | Neapoli, Ex Typographia Octavij Beltrani, 1645. | SUPERIORUM LICENTIA.

Collezione polifonica di salmi a cinque voci sotto l'insegna «Voi tutti ascoltate me», raccolta da fra Bartolomeo Cappello napoletano, minore conventuale, e maestro di musica nel fastoso tempio arcivescovile della fedelissima città di Napoli. A Napoli, nella tipografia di Ottavio Beltrami, 1645. Con licenza dei superiori.

1. GIROLAMO FERRARI DA MONDONDONE, *Dixit Dominus*
«Sine intonatione»
2. GIOVANNI FRANCESCO MERCORELLI, *Confitebor tibi Domine*
3. GIOVANNI BATTISTA FASOLO, *Beatus vir*
«Sine intonatione»
4. FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI, *Laudate pueri* → FAV 7
«Sine intonatione»
5. GIOVANNI BATTISTA FASOLO, *Magnificat*
«Sine intonatione»
6. SILVESTRO DURANTE, *Lætatus sum*
«Sine intonatione. Per quartam»
7. GIOVANNI SALVATORE, *Nisi Dominus*
«Sine intonat.»
8. FRANCESCO FOGGIA, *Lauda Ierusalem*
«Sine intonatione. Sonate come stà. Quatuor vocib. sine Bassu»
9. BARTOLOMEO CAPPELLO, *Credidi*
«Sine intonatione»
10. FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI, *In convertendo* → FAV 6
«Sine intonat.»
11. GIOVANNI SALVATORE, *Beati omnes*
«Sine intonatione»
12. FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI, *De profundis* → FAV 4
13. BARTOLOMEO CAPPELLO, *Laudate Dominum*
«Tertii Toni»

6 parti in -4^o: C I-II, A, T, B, Org

Esemplari: I-MC (S II, B) · I-Mb (S II, A, T, B, bc) · I-Nf (S I, S II, A, T, B, bc)

Dedica: al cardinal Ascanio Filomarino

Eminentissimo, ac Reverendiss. Principi, | Domino meo Colendissimo, | D. ASCANIO S. R. E. | CARDINALI PHILAMARINO | ARCHIEPISC. NEAPOLITANO | VIGILANTISSIMO.

Concentus hos musicos, quos Davidicæ concinnandæ modulationi iamdiu destinaveram, donandos nunc luce, nulli magis debeo, quam tibi, Princeps Eminentissime, scio enim, quantum abhorreat modestia tua, qua non minus quam sacra purpura decoraris, illos, qui non tam artis suavitate, quam prophanis, ac turpibus verbo-

rum præstigijs illiciunt mentes, atque inter canendi mellificia, venenatos infigunt aculeos, quibus dira animorum internecone probitatem omnem interimant, Scio rursus, quanti in Augustissimo Templo, quod tanta omnium admiratione plausu-que moderaris, Musices elegantias sacra inter munia facias: Ecquis enim est, qui tot canendi argutiolas ritè cadentes ad numerum in sacris hisce tuis Ædibus non admiretur? Vt mirum non sit Philamarino nobilissimæ quidem notæ cognomento innui te amicum æternitatis: hanc enim dum amas, iucundissimæ æternarum mentiumtium melodiæ rudimentum aliquod saltem hic præbes, quò Neapolitanorum curas, amoresque cælesti hoc lenocinio ad supremæ beatitatis hilaritatem, ac melita vi rapias. Fasciæ etiam illæ tuæ præclarissimi generis insignia, in quibus Cæli zonas agnosco, musicos hos labores sibi deposcunt: quando musicum etiam Cælum existimant, cælestesque orbes canoros. Quid quod conformi virtutum tuarum concentu, vel silices ipsos canoros reddis, atque vocales? Sume igitur labores hos meos ea comitate, qua soles. Maiori beneficiorum nexu devincies accipiendo, quam tuæ donis humanitatis, ac munificentiae devinxeris, Ac tunc me fausto omine cecinisse existimavero, cum ad tuam voluntatem, ac voluptatem collegisse concentus meos intellexero. Emin.^{tiæ} Suæ Rev.^{mæ} Humillimus, ac devotiss. servus
F. Bartholomeus Cappellus Ord. Min. Con. in Arch. Eccl. Neap. Musicus.

Benevoli Lectori.

In versu, Sicut erat, primi Psalmi Dixit Dominus, adest difficultas, quæ sic solvitur. Sexquialtera minoris imperfectionis ad tempus imperfectum, sine prolatione idest C 6[]4 sic se habet, semiminimæ sex, dividunt pausam, seu battutam, nempe desuper tres, & tres deorsum; ad unam inferius alterantur pausæ ad superiora nunquam.

BIBLIOGRAFIA

EITNER 1904; SARTORI 1958, p. 22; PASSADORE 1993, p. 208; GROVE 2001; MGG 2006; RISM B/I: 1645¹; RISM P; KURTZMAN-SCHNOEBELEN.

DIRUTA 1646

POESIE HEROICHE | MORALI E SACRE | POSTE IN MUSICA | A una, due, tre, quattro, e cinque voci | DAL R. P. AGOSTINO DIRUTA | PERUGINO AGOSTINIANO | Bacciliere in Sacra Teologia, | *Maestro di Cappella in Sant'Agostino di Roma.* | Dedicate all'Eminentissimo, e Reverendissimo Signor | CARD. CAMILLO | PAN-FILIO. | OPERA VIGESIMA. [Roma, 1646].

- A 5 – *Esulti il mondo*, prima parte · Allude alla Colomba apportatrice di pace
 - A 5 – *Dunque con ambe man*, seconda parte
 - A 4 – *Cessi l'ira, e'l furore*, prima parte · Allude all'Arme di Innocentio Decimo
 - A 4 – *Mentre con puro zelo*, seconda parte
 - A 5 – *Della pietà che con vivace ardore* · Allude alla pietà dell'Emin. Card. Panfilio
 - A 3 – *O come i vaghi fiori* · Allude ai Gigli
 - A 3 – *Invito alla pace Christiana*
 - A 5 – *Signor, tu per diletto*, prima parte · Alla B. Rita da Cascia dell'Ord. di S. Agostino
 - A 5 – *Hor ben vedo*, seconda parte
- Porta corriero allato.* Dialogo a una, due, tre, quattro e cinque voci · Nell'Annun-
tiatione dell'Angelo Gabriele a Maria Vergine

- A 3 – *Già con alma costante* · Dialogo sopra il Martirio di Sant'Apollonia
 A 3 – *O come il cor mi sento* · Dialogo nell'Aspettazione del Natale di N. S.
 A 2 – *Respirate ridenti*, prima parte · Sopra l'arme d'Innocentio Decimo → FAV 48
 A 2 – *Ridete homai*, seconda parte
 A 2 – *E tu del Tebro onduto*, terza et ultima parte
 A 2 – *Piaghe del mio Signor*, prima parte · Sopra le piaghe di Nostro Signore Giesù
 A 2 – *Piaghe del mio Giesù*, seconda parte
 A 2 – *O piaghe, o fonti*, terza parte
 A 2 – *Stelle in cui di clemenza*, quarta et ultima parte
 A 2 – *Per questa mensa immensa* · L'anima cibata del Corpo e Sangue di N. S.
 A 2 – *Ben'è stolto*, prima parte · Disprezzo del mondo
 A 2 – *Se corrotte*, seconda parte
 A 2 – *E se mai*, terza parte
 A 2 – *Tutti danni*, quarta parte
 A 2 – *Non si volve fumo*, quinta parte
 A 2 – *Mentre nasce*, sesta et ultima parte
 A 2 – *O dell'arbor di gesse* · Nell'Aspettazione del Parto di Maria Vergine
 A 2 – *Di David*
 A 2 – *Ecco quasi bell'aurora* · Nella nascita dell'istessa
 A una voce – *Non è già tuo* · Sopra la morte di N. S.
 A una voce – *Con le pungenti spine* · Alla Corona di spine sopra il Capo di N. S.
 A una voce – *O buon Giesù* · Giesù Christo con la croce verso il Calvario
 A una voce – *Quel fanciullin* · Alla B. V. che fugge in Egitto
 A una voce – *Il tuo ferito petto* · Sant'Orsola saettata
 A una voce – *Non trafiggere più* · All'istessa saettata
 A una voce – *La tua bocca gentil* · A S. Apollonia, mentre era tormentata
 A una voce – *Mentre rigida pietra* · A S. Barbara fuggendo dal padre
 A una voce – *Manca la vita* · All'amor celeste in occasione di grave infermità
 A una voce – *Bella donna che chiedi* · S. Madalena bacia i piedi di Christo
 A una voce – *Non è caduta, no* · Nel medesimo soggetto
 A una voce – *Per intender del Ciel* · L'istessa corre ai piedi di Christo
 A una voce – *Spezzò le canne* · L'istessa piange ai piedi del medesimo
 A una voce – *Bella sì, ma dolente* · Nel medesimo soggetto

Una partitura in -4°

Esemplari: I-Bc · I-Rvat, Fondo Cappella Giulia

Dedica: al cardinal Camillo Pamphili

ALL'EMINENT.^{MO} E REVERENDISS.^{MO} SIG.^{RE} | e Padron Colendissimo | IL SIGNOR | CARD.
 CAMILLO | PANFILIO.

QUESTE varie Poesie, già da diversi Poeti al rezo lusinghiero degli sterili Allori di Parnaso composte, furono da me sotto l'ombra felice delle feconde ULIVE del Vaticano divotamente cantate. Perciò all'Eminenza Vostra, che va di continuo con le rugiade celesti delle sue rare virtù si gloriosa Pianta inaffiando, e non ad altri si debbono consacrare. La Musica, se non è ricca di spiritose delicatezze, almeno comparirà di quella candida semplicità, quale molto più nella sacra COLOMBA del Tebro, che ne' canori Cigni del Caistro ravviso et ammiro, altrettanto ambitiosa. Confido però ch'ogni sua dissonanza accompagnata dall'Aure armoniose di benigna Protezione, che fra' vostri GIGLI d'oro risonar si sentono, potrà salvarsi dalle censure altrui: e ciò ch'è difetto dell'Ingegno, sarà creduto compimento dell'Arte;

quale comunque si sia supplico riverentissimamente l'Eminenza Vostra a gradirla: E le bacio per fine con ogni debita humiltà la sacra Porpora. Di Roma li 15. di Novembre. MDC.XLVI.

Dell'Eminenza Vostra | Humilissimo, e divotissimo Servo | *P. Agostino Diruta Perugino.*

BIBLIOGRAFIA

TEBALDINI 1895, p. 35; EITNER 1904; LLORENS 1971; PASSADORE 1993, p. 208; GROVE 2001; MGG 2006; RISM A/I: D 3131; RISM B/I: 1646⁸; RISM P.

CAPPELLO 1647

GHIRLANDA | DI VARI FIORI | DI DIVERSI AUTTORI, | INTESSUTA | DA FRA BARTOLOMEO CAPPELLO | da Napoli Min. Convent. Musico dell' | Arcivescovado di Napoli. | Seconda Impressione. | [xilografia di santo che tiene il Bambino Gesù] | IN NAPOLI, Appresso Ottavio Beltrano, 1647. | *Con licenza de' Superiori.*

6 parti in -4^o: C I-II, A, T, B, org

Esemplari: M-MDca · I-SPE [B]

Dedica: a Michel'Angelo Catalano

Al M. R. Padre mio Signore, e padrone singolarissimo, IL PADRE MAESTRO MICHEL'ANGELO CATALANO. *Da S. Mauro, Compagno dell'Ordine, e Ministro Provinciale di Terra Santa de' Min. Convent.* Consacro all'immortalità del nome di V. P. M. R. & all'ombra protettrice della sua feconda Oliva, sotto il potente patrocinio del suo generoso Leone, come in giardino esperide, raccomando alla società del suo odorosissimo giglio, quasi leggiadro gramaglietto di fiori, questa mia operetta, affinché sotto la di lei valorosa totela, l'opera picciola in se stessa, sortisca avanzamento notabile, e quel genio predominante, che mi constringe, ma volontariamente, a riverirla per mio singularissimo padrone, come che scorga in lei assennatamente adempita la massima antica de' Lacedemoni, che scettro non si conviene a ricchi, o robusti, belli, o adorni: ma solo a virtuosi e temperati, sendo che la virtù della temperanza conserva gl'huomini nel mezzo, dove consiste il virtuoso operare; resti con questo menomissimo dono in qualche particella appagato. E veramente ogni dovere richiedeva, ch'un armonioso, e regolato concerto musicale ad un regolato concerto di costumi si dedicasse; e mentre lei nel reprimere le passioni humane, e gli appetiti disordinati, tanto destra, e manierosa si mostra, che non solo le fughe, e passaggi di moti disorbitanti del senso, quasi Musico accorto all'angustie di sei note, e cinque righe della retta ragione, e della legge di Dio facilmente restringe; ma pone in forse se'l suo animo a passioni soggiaccia; o quasi una ragione suprema non ammetta folgori impetuosi d'ira né altri moti repugnanti al dovere: doveva necessariamente patrocinare questa operetta, nella quale tutto quello, che ad una certa regola, e giusto metodo non si riduce, è privo d'armonia, della quale è composto l'Universo, è dissonante. Confesso veramente, ch'al suo merito, & al mio debito non è confacevole il dono; nulladimeno l'esempio del mare, che non solo dell'Istro, e del Tebro, ma d'ogni picciolissimo rigagno non rifiuta il tributo; mi fa sperare, che l'ampio Oceano della sua innata gentilezza non sdegnarà ricever per grande questo picciolissimo contrasegno d'affetto, mentre con esso lui li

dedico tutto me stesso. Riceva dunque V. P. M. R. nell'impressione di questi fogli una viva espressione della mia osservanza. Fra tanto Dio la felicità molti secoli, e la collochi in quel Trono, che i suoi meriti richiedono, com'io ne'l prego vivamente col cuore, e li bacio le mani.

Napoli li 25. Maggio 1647.

Di V. P. M. R. Humilissimo & obligatissimo servo

F. Bartolomeo Cappello da Nap: di Min. Conv.

1. GIROLAMO FERRARI DA MONDONDONE, *Dixit Dominus*
«Sine intonatione»
2. GIOVANNI FRANCESCO MERCORELLI, *Confitebor tibi Domine*
3. GIOVANNI BATTISTA FASOLO, *Beatus vir*
«Sine intonatione»
4. FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI, *Laudate pueri* → FAV 7
«Sine intonatione»
5. GIOVANNI BATTISTA FASOLO, *Magnificat*
«Sine intonatione»
6. SILVESTRO DURANTE, *Lætatus sum*
«Sine intonatione. Per quartam»
7. GIOVANNI SALVATORE, *Nisi Dominus*
«Sine intonat.»
8. FRANCESCO FOGGIA, *Lauda Ierusalem*
«Sine intonatione. Sonate come stà. Quatuor vocib. sine Bassu»
9. BARTOLOMEO CAPPELLO, *Credidi*
«Sine intonatione»
10. FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI, *In convertendo* → FAV 6
«Sine intonat.»
11. GIOVANNI SALVATORE, *Beati omnes*
«Sine intonatione»
12. FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI, *De profundis* → FAV 4
13. BARTOLOMEO CAPPELLO, *Laudate Dominum*
«Tertii Toni»

BIBLIOGRAFIA

AZZOPARDI-SANSONE 2001, p. 287; RISM P; KURTZMAN-SCHNOEBELEN.

DE SILVESTRI 1647

FLORIDUS | MODULORUM HORTUS | AB EXCELLENTISSIMIS | MUSICES AUCTORIBUS, | Binis, Ternis, Quaternisque Vocibus modulatus. | *Quorum Tertiam Selectionem* | R. FLORIDUS | CANONINUS DE SYLVESTRIS | A Barbarano, in unum ab ipso collectam, in | lucem curavit edendam. | [stemma] | ROMÆ, Apud Andream Phæum. MDCXLVII | *Superiorum permissu.*

Orto fiorito di melodie di insigni autori di musica a due, tre e quattro voci. Di questa terza raccolta il Rev. Canonico Florido De Silvestri da Barbarano le ha raccolte curandone la pubblicazione. Roma, presso Andrea Fei, 1647. Con il permesso dei superiori.

5 parti in -4°: c, a, t, b, org

Esemplari: I-Bc · I-Bsp (A, T, B, org) · I-Rvat, Fondo Chigi (τ) · I-Rsgf

Dedica: al marchese Tommaso di Sommersetto

ILLUSTRIS^{MO} & EXCELL^{MO} D. | DOMINO THOMÆ | MARCHIONI SOMMERSETTO | S. ac F.

Ad immensum tuarum Virtutum pelagus, Illustriss. ac Excellentiss. Domine, suarum hæ Syrenarum modulatrices auræ, non tam cupide advolantes exaudiri, quam suum in ipso sibi nancisci domicilium exoptant; in te namque cum Novena Musarum cohors sua unaquæque munera officiosa contulerit, & cælestes sui luminis radios, ac sapientiæ decora Phœbus persuderit, non mirum, si quoque Phœbi doctissimi Cycni ad amænissimum tui patrociniij Cælum adspirent; Haud nimirum ignari, in te, tanquam in tutissimo, et pietatis, et humanitatis omnis portu, nullo livoris turbine concuti, nulla unquam temporis iniuria dirvi, nullisque denique dicacium procellis agitari se posse. Tu itaque benignis, quibus assoles oculis, tot Musicæ sapientum Virorum foetus fovebis. Sic etenim tuarum etiam Virtutum insigniti fulgoribus, illustrius una, diutiusque consistent, nec non suavius omnium auribus personabunt. Illustrissimæ, & Excellentissimæ Dominationis tuæ | Addictissimus, & Obsequentissimus servus
Floridus de Sylvestris.

A due voci

1. CARLO CECHELLI, *Agite dies lætitiæ*
CA · «Del Sig. Carlo Cecchelli M. di Cap. nel Giesù, e S. Ro.»
2. D. FLORIDO, *Eripe me*
BB · «Di D. Florido Basso alla Cappella di S. Spirito»
3. FILIPPO MEZZALANCIA, *Iste homo*
TT · «Di D. Filippo Mezzalancia da Barbarano Organista»
4. VIRGILIO MAZZOCCHI, *Veni columba mea*
CB · «Del Sig. Virgilio Mazzocchi M. di Cap. in S. Pietro»
5. GIACOMO CARISSIMI, *Viderunt te, Domine*
CB · «Del Sig. Iacomo Carissimi M. di cap. in S. Appollinare»

A tre voci

6. SILVESTRO DURANTE, *Anima Christi*
CCB · «Del Sig. Silvestro Durante M. di cap. in S. Maria in Trest.»
7. VIRGILIO MAZZOCCHI, *Domus mea*
CCT · «Del Sig. Virgilio Mazzocchi M. di cap. in S. Pietro»
8. STEFANO FABRI, *Domino ne in furore*
CCB · «Del Sig. Stefano Fabri M. di cap. in S. Luigi de Franzesi»
9. CARLO CECHELLI, *Gaudent in cælis*
CCB · «Del Sig. Carlo Cecchelli M. di cap. nel Giesù, e S. Ro.»
10. ORAZIO BENEVOLI, *Iubilate*
CCB · «Del Sig. Horatio Benevoli M. di cap. in S. Maria Maggiore»
11. GIOVANNI ANTONIO CARPANI, *Liberasti nos*
CCB · «Del Sig. Gio. Ant. Carpani M. di cap. in S. Spirito»
12. FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI, *O pretiosum*
ATB · «Del P. F. Francesco Vannarelli, M. di cap. in SS. Apostoli»
13. GIOVANNI MARCIANI, *Quasi stella*
ATB · «Del Sig. Gio. Marciiani, Musico del Prencipe di Gallicano»
14. FRANCESCO FOGGIA, *Vidi Angelum*
CCB · «Del Sig. Francesco Foggia M. di cap. in S. Gio. Lat.»

→ FAV 40

A quattro voci

15. ANTONELLO FILITRANI, *Amor Iesu*
CATB · «Del Sig. Antonelli Mastro di Cappella in S. Lorenzo, e Damaso»
16. BERNARDINO VANNINI, *Mons Dei*
CCCA · «Del Sig. D. Bernardino Vannini da Barbarano, già mastro di cappella in Viterbo»
17. CARLO CECHELLI, *O admirabile commercium*
CCA · «Del Sig. Carlo Cecchelli maestro di cappella nel Giesù, e Seminario Romano»
18. FRANCESCO FOGGIA, *Virginis Deiparæ*
CCAT · «Del Sig. Francesco Foggia, maestro di cappella in San Giovanni Laterano»
19. VINCENZO GIOVANNONI, *Spargite flores*
CATB · «Del Sig. Vincenzo Giovannoni Organista in S. Lorenzo, e Damaso»
20. SILVESTRO DURANTE, *Salve Mater*
CCAT · «Del Sig. Silvestro Durante, maestro di cappella in Santa Maria in Tretevere»
21. CARLO CECHELLI, *Ecce qui mortis*
CCAATB · «Del Signor Carlo Cecchelli, maestro di cappella nel Giesù, e Seminario Romano»

«Le quattro antifone, a tre voci»

22. GIACOMO CARISSIMI, *Alma Redemptoris*
CCB · «Del Sig. Iacomo Carissimi, maestro di cappella in S. Appollinare»
23. GIOVANNI CARLO VALENTINI, *Ave Regina*
ATB · «Del Sig. Gio. Carlo Valentini Canonico di Rieti»
24. FRANCESCO FOGGIA, *Regina Cæli*
CCB · «Del Sig. Francesco Foggia maestro di cappella in San Giovanni Laterano»
25. CARLO CECHELLI, *Salve Regina*
CAT · «Del Sig. Carlo Cecchelli maestro di Cappella nel Giesù, e Seminario Romano»

BIBLIOGRAFIA

GASPARI 1905, II (1892), pp. 361-362; TEBALDINI 1895, p. 35; EITNER 1904; SARTORI 1958, p. 67; PASSADORE 1993, p. 208; GROVE 2001; MGG 2006; RISM B/I: 1647²; RISM P.

CAPPELLO 1650

SACRA ANIMORUM | PHARMACA | Musicis quinque vocum concentibus contexta
| A FR. BARTHOLOMÆO CAPELLO | NEAPOLITANO MIN. CONV. | *Dedicata* | *Perill. ac Excellent*
| D. ANTONIO CAPELLA | *Philosophiæ, et Medicinæ Doctori eximio*. | Impressio Quarta.
| [illustrazione] | NEAP. Apud Cæsarem Luciolum 1650. | *Superiorum Permissu*.

Sacre medicine per gli spiriti confezionate con armonie musicali a cinque voci da fra Bartolomeo Cappello, napoletano, minore conventuale, dedicate all'illustrissimo ed eccellentissimo Don Antonio Cappello, esimio professore di filosofia e medicina. Quarta edizione.

Napoli, presso Cesare Luciola, 1650. Con il permesso dei superiori.

6 parti in -4°: c I-II, A, T, B, org

Esemplari: I-Bc

Dedica: ad Antonio Cappello

PERILLUSTRI, AC EXCELL. DOMINO | D. ANTONIO CAPELLÆ | PHILOSOPHIÆ,
ac MEDICINÆ DOCTORI EXIMIO.

Quandam esse Medicinæ, ac Musices sympathia, vel in unica Apollinis idea, limpidissima Poetarum ingenia vivis adhamussim characteribus expressere; quem uti auctorem carminis, Cytharæ inventorem, Parnassi Præsidem, ita medendi peritissimum, Æsculapij patrem, Podalirij, ac Machaonis avum, disertissime cecinere. Non miraberis igitur, quod Te Musicæ huius opellæ patronum delegerim Mecænas colendissime. Musicorum quippe cantica, animorum pharmaca sunt, Apollinem, vel Æsculapium (eodem vinculo corporum medicis, quo animi corporibus obligata) venerantur. Sacra sunt, profanis miscenda non erant, ac ideo nec cuiquam aptius quam Antonio deferenda, nec alibi commodius, quam in Gentilitij tui stemmatis Capella, aut decantanda, aut asservanda. Libens accipe, & quem tibi addictissimum non ignoras, Tui reverentissimum intelligas. Vale.

Tibi Obligatissimus servus

Fr. Bartholomeus Capellus Min. Conventualis.

1. GIROLAMO FERRARI DA MONDONDONE, *Dixit Dominus*
«Sine intonatione»
2. GIOVANNI FRANCESCO MERCORELLI, *Confitebor tibi Domine*
3. GIOVANNI BATTISTA FASOLO, *Beatus vir*
«Sine intonatione»
4. FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI, *Laudate pueri* → FAV 7
«Sine intonatione»
5. GIOVANNI BATTISTA FASOLO, *Magnificat*
«Sine intonatione»
6. SILVESTRO DURANTE, *Lætatus sum*
«Sine intonatione. Per quartam»
7. GIOVANNI SALVATORE, *Nisi Dominus*
«Sine intonat.»
8. FRANCESCO FOGGIA, *Lauda Ierusalem*
«Sine intonatione. Sonate come stà. Quatuor vocib. sine Bassu»
9. BARTOLOMEO CAPPELLO, *Credidi*
«Sine intonatione»
10. FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI, *In convertendo* → FAV 6
«Sine intonat.»
11. GIOVANNI SALVATORE, *Beati omnes*
«Sine intonatione»
12. FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI, *De profundis* → FAV 4
13. BARTOLOMEO CAPPELLO, *Laudate Dominum*
«Tertii Toni»

BIBLIOGRAFIA

GASPARI 1905, II (1892), p. 171; TEBALDINI 1895, p. 35; EITNER 1904; SARTORI 1958, p. 90; MGG 2006; RISM B/I: 1650²; RISM A/I: C 920; RISM P; KURTZMAN-SCHNOEBELN.

MELVI 1650

CANTIONES | SACRÆ | Binis, Ternis, Quaternis, & Quinis Vocibus Concinendæ
 | REVERENDISSIMIS | DD. CATHEDRALIS | ECCLESIAE EUGUBINÆ | CANONICIS
 DEDICATÆ | AUCTORE FRATRE FRANCISCO MARIA | Melvio Romano
 Ordinis Min. Convent. & eiusdem | Ecclesiae Musices Moderatore. | CUM PRIVILEGIUM.
 | [stemma] | VENETIIS, M.DC.L. | Apud Alessandrum Vincentium.
 5 parti in -4°: C I-II, A, B, org

Esemplari: I-Bc (C II, B, org) · PL-Wru (C I-II, B, org)

Dedica: ai canonici della chiesa cattedrale

REVERENDISS.^{MIS} | DD. CATHEDRALIS | ECCLESIAE EUGUBINÆ CANONICIS |
 F. FRANCISCUS MARIA | MELVIUS ROMANUS | Ord. Min. Conv. F. P.

Cantiones has Sacras iure optimo vobis debitas esse censeo; Nam ipse vestro
 servitio mancipatus vobis omnia debeo, idque eo maxime, cum vestrum cuiusque
 merita magna exposcant munera; Collegium enim vestrum tum propria Canonico-
 rum nobilitate, & Virtute, tum Ecclesiae antiquitate, & Episcopi mira Sanctitate, &
 in apice Ecclesiasticae dignitatis fulgentibus est insigne, quare volui, ut hoc meae
 erga vestram amplitudinem devotionis publicum extaret Monumentum; Quo si non
 vestrae dignitati plane responderem, viderer tamen non ingratus; sed beneficiis op-
 pressus has meas elucubrationes vobis dedicasse. Valet.
 Eugubij. à di 20. Iulij M.DC.L.

A due voci

1. *Quam magna* · CC
2. *Valde speciosa* · CC
3. *O quam gloriosum* · CC
4. *Si bona suscepimus* «Del P. Vannarelli» · CC → FAV 41
5. *Angelus autem Domini* · CC
6. *Estote fortes in bello* · CC
7. *O amor amorum* · CC
8. *Sicut Christus* · CC
9. *Cantate cantores* · CC
10. *O caelestis angelorum* · AT
11. *Filiae Hierusalem* · TT
12. *Respice dilecte Deo* · AT

A tre voci

13. *Super muros tuos* «Del P. Vannarelli Romano» · CCB → FAV 35
14. *Ave virgo* · CCB
15. *Salve Regina* · CCT
16. *Venite filiae Sion* · CCC
17. *Domine quinque talenta* · CCC
18. *Euge serve bone* · AAA
19. *Celebrate populi* «Del P. Vannarelli» · ATB → FAV 38
20. *Venite gentes* · ATB
21. *Tribulationes* «Del P. Vannarelli» · ATB → FAV 43
22. *Fidelis servus* · TTB
23. *Beatus ille servus* · BBB

A quattro voci

24. *Venite populi* · CC, 2 vl

25. *Exultate omnes* · CATB

A cinque voci

26. *Quæ est ista* · CCATB

27. *Dei altissimi* · CCC, 2 vl

BIBLIOGRAFIA

TEBALDINI 1895, p. 35; EITNER 1904; PASSADORE 1993, p. 290; GROVE 2001; MGG 2006; RISM B/I: 1650⁴; RISM A/I: M 2234; RISM P.

CAPPELLO 1653

MESSA, ET SALMI | CONCERTATI A TRE VOCI | DEL PADRE | FRANCESCO VANNARELLI | Maestro di Cappella dell'Eminentiss. Signor | Cardinal Rapaccioli, | *Et anco di diversi altri Autori* | DATI ALLE STAMPE | DAL P. BARTOLOMEO CAPPELLO | Minore Conventuale Maestro di Musica. | OPERA QUINTA. | [stemma] | IN NAPOLI, Per Gioseppe Ricci M.DC.LIII. | CON LICENZA DE' SUPERIORI.

4 parti in -4°: C I-II, B, org

Esemplari: I-Bc (completo)

Dedica: a Lorenzo Bonito

ALL'ILLUSTRISSIMO SIGNOR | Patron mio osservandissimo | IL SIGNOR | LORENZO BONITO.

Dovendo esporre alla luce delle Stampe alcune poche operette di Musica, parte delle quali per esser fatte da me, sono più tosto un informe Embrione, che vero parto dell'intelletto, & altre d'huomini illustri, quali da per se stesse si fanno conoscere; non ho havuto molto, che pensare intorno all'electione del personagg[i]o, a cui l'indirizzassi, perché subitamente mi sovvenne V. S. Illustriss. alla quale per tutte le maniere si dovevano, come a quello da chi mi sento, e favorito, & amato tanto, che mi sarei tal volta stimato da più che non sono, vedendomi degnato di più, che non merito, se dal proprio conoscimento non fossi avvertito del poco valor mio. So molto bene, che questo è picciol dono alle condizioni di V. S. Illustriss. ma se si compiacerà ella favorirmi di mirare non al valore del dono, che le presento, ma alla grandezza dell'animo, che l'accompagno, non le parerà per avventura così picciolo, che mi giudichi indegno della continuatione del solito possesso de suoi favori. Benché non mi spiacerà ancora, che V. S. Illustriss. consideri il dono per sé medesimo, perciocché il suo nome solo, come di persona pregiatissima degno germoglio del nobilissimo sangue Senatorio di quel gran Heroe dico di Santo Bonito Vescovo di Arvernia, ha dato, e darà ne' posterì quel saggio de loro stessi, che chiaramente testimoniano le Sacre porpore, e gl'altri titoli, che nella sua nobilissima famiglia del continuo risplendono, de quali tutti lascio la memoria particolare, per non mostrar di voler rinchiudere dentro i termini d'una breve lettera quello, che appena capirebbe in lunghi Panegirici, bastandomi solo far mentione del Cardinale Ludovico Bonito, degno per i meriti suoi dell'esaltatione in parte più riguardevole

dell'Imperio Sacerdotale, dove i voti di tutti sospiravano vederlo, & adorarlo; l'aggradirà si che senza inganno, me stesso ingannando potrò stimare d'haverle offerto qualche gran cosa; fin che mi venga altro in pronto per più chiaramente scoprire ciò, che dalla parte sua, e mia si conviene; Corrisponda dunque V. S. Illustriss. colla prestezza della mano in ricevere questo volume alla prontezza dell'animo con che ce le presento, e consagro; mentre io sicurissimo, che debba essere non pure apprezzato, ma illustrato, e difeso ancora colla sua autorità da ogni puntura de malevoli; pregandole dal Cielo il colmo d'ogni bramata felicità le bacio humilmente le mani. Napoli 25. d'Aprile 1653.

DI V. S. ILLUSTRISS. | *Humilissimo servidore* | Fra Bartolomeo Cappello.

1. *Messa* → FAV 1
«a due Canti, e Basso del P. Vannarelli Minor Conven.»
2. *Dixit Dominus* → FAV 5
«C. A. T. o vero A. T. B. per quarta del Vannarelli»
3. *Confitebor tibi* → FAV 3
«due Canti, e Basso del Vannarelli»
4. *Beatus vir* → FAV 2
«A. T. B. del Vannarelli»
5. *Laudate pueri* → FAV 8
«A. T. B. del Vannarelli»
6. BARTOLOMEO CAPPELLO, *Laudate Dominum*
«C. A. T. del P. Bartolomeo Cappello»
7. *Lætatus sum* → FAV 9
«A. T. B. del Vannarelli»
8. BARTOLOMEO CAPPELLO, *Nisi Dominus*
«A. T. B. del P. Bartolomeo Cappello»
9. FELICE ANTONIO ARCONATI, *Lauda Ierusalem*
«due Canti, e Basso del P. Felice Antonio Arconati Maestro di Capella in Santi Apostoli di Roma»
10. EGIDIO MARIA BIFFI, *Credidi*
«A. T. B. del P. Egidio Maria Biffi Maestro di Capella della Sacrosanta Basilica di S. Francesco di Assisi»
11. BARTOLOMEO CAPPELLO, *In convertendo*
«due Canti, e Basso del P. Bartolomeo Cappello»
12. *Magnificat* → FAV 11
«due Canti, e Basso del Vannarelli»

BIBLIOGRAFIA

GASPARI 1905, II (1892), p. 148; TEBALDINI 1895, p. 35; EITNER 1904; SARTORI 1958, p. 129; SARTORI 1959; DEUMM 1988; PASSADORE 1993, p. 208; MASTROIANNI 1997, p. 178; GROVE 2001; MGG 2006; RISM B/I: 1653²; RISM P; KURTZMAN-SCHNOEBELEN.

CAIFABRI 1667

SCELTA | DE' MOTTETTI | A DUE, E TRE VOCI. | Composti da diversi Eccellentissimi Autori | DATI IN LUCE DA GIO. BATTISTA CAIFABRI | Parte Seconda. | AL MOLT'ILLUSTRE SIG. E PADRON COLENDISS.^{mo} | IL SIGNOR | DOMENICO MARIA | CECHELLI | MUSICO DELL'ECCELLENTISSIMO DUCA D'AIROLA. | [stemma] | IN ROMA. Nella Stamperia di Amadeo Belmonte. M.DC.LXVII | CON LICENZA DE' SUPERIORI.

4 parti in -4°: c I-II, B, org

Esemplari: I-ASc (c I, B, org) · I-Rvat, Fondo Cappella Giulia

Dedica: a Domenico Maria Cecchelli

Molt'illustre Sig. e Padrone Colendissimo

Fra l'altre Cerimonie, che costumavano gli antichi Egittij, quando offerivano Vittime, & Holocausti al Sole, era di solennizzare quei Sacrificij con varij Concerti di canori numeri di Voci, e suoni; forse perché trahendo la Musica origine dal Cielo, perciò non istimavano poter più degnamente applaudire a quel lucido Nume, che per mezzo di essa Musica quasi dono celeste. Sia anco lecito a me d'offerir a V. S. questi Concerti musicali composti da diversi Eccellentissimi Autori, come ad un mistico Sole di virtù ch'ha saputo alzare su l'altezza dei suoi tre Monti, per Scettrò la Palma trionfatrice, acciò sopra di essa godessero le semplici Colombe, i benigni influssi delle Stelle d'una Pace tranquilla, laonde la prego restar servita, che me ne vaglia l'insegna, e come Geroglifico di gran fortuna, la ponga ne' frontispitij di questi Libri, acciò siano difesi da i fulmini di maledica lingua. So ben, che qual nuovo Icaro sebrarò al mondo troppo audace, e temerario prendendo ardire di sodisfare al mio debito con le fatiche altrui, onde io possa ragionevolmente temere di non annegarmi nel Mar dell'oblivione. Ma pur m'affido d'essere sostenuto dall'aura favorevole di tanti Cigni canori, che come tante Muse seppero tessere con le loro armoniose virtù, e modi musicali, sì nobile Corona; Corona non già che l'orecchie di Mida ne appiattasse, ma per indiademare la fronte de' Virtuosi, & amatori della Virtù. Non è però che non ammiri tal prerogativa in V. S. Ella, che sempre mai si mostrò bramosa di far palese al mondo l'Opere armoniche degli Autori più incogniti, (e come degno Germoglio della B. M. del Signor Carlo Cecchelli, che già morto al mondo, ma vivo alla fama, seppe far gloriosa pompa con le sue Musicali Virtù, mentre essercitò l'honorata carica di Maestro di Cappella nelle S. S. Basiliche Liberiana, e Lauretana) si è sempre avanzato in questa nobil Professione, e con la melodia della sua voce, non come quella di Senofonte la quale infiammava di furore il grande Alessandro, & a fargli dar di piglio all'armi, ma qual nuovo Orfeo con la dolce armonia attrahe a sé l'udito de' Viventi. Questa incomparabil Virtù già sentita dall'orecchie del Serenissimo Arcivescovo Elettore di Colonia, quando Lei si ritrovava nell'attual servizio di quell'Altezza, mi ha mosso a consagrarle quest'Opere Musicali, sapendo io quanto da V. S. siano stimati, e riveriti gli Autori, che le composerò. Si degni dunque di gradire quest'ossequioso tributo della mia devota servitù, che le professo. E qui resto Di V. S. Molt'illustre | Humiliss. e Devotiss. Serv. | Gio. Battista Caifabri.

A due voci

1. FRANCESCO FOGGIA, *O virgo quæ protegit*
cc · «Del Sig. Francesco Foggia Maestro di Cap. di S. Lorenzo in Damaso»
2. BONIFACIO GRAZIANI, *Et cur non amo te*
cc · «Del Sig. D. Bonifatio Gratiani già Maestro di Cap. del Giesù, e Sem. Rom.»
3. NICOLÒ STAMEGNA, *Ave Sanctissimum*
cb · «Del Sig. D. Nicolò Stamegna Maestro di Cappella di S. Maria Maggiore»
4. GIACOMO CARISSIMI, *O ignis*
cc · «Del Sig. Iacomo Carissimi Maestro di Cappella in S. Apollinare»

A tre voci

5. ORAZIO BENEVOLI, *O Sacramentum pietatis*
ccc · «Del Sig. Horatio Benevole Maestro di Cap. di S. Pietro in Vaticano»

6. ALESSANDRO TONNANI, *Et quando videbo te*
CCA · «Del Sig. Alessandro Tonnani Maest. di Cap. della SS. Annuntiata di Sulmona»
7. ALESSANDRO TONNANI, *Adoramus te Christe*
ATB · «Del medesimo»
8. GIACOMO CARISSIMI, *Desiderata nobis*
ATB · «Del Sig. Iacomo Carissimi Maestro di Cappella in S. Apollinare»
9. MARIO SAVIONI, *Fuge mundum*
ATB · «Del Sig. Mario Savioni Musico del Papa»
10. ERCOLE BERNABEI, *Exaudiat Dominus*
CCB · «Del Sig. Hercole Bernabei Maestro di Cappella di S. Gio. in Laterano»
11. SILVESTRO DURANTE, *Mortales quid sumus*
CCB · «Del Sig. Silvestro Durante»
12. GIOVANNI BECILLI, *Expugna Domine*
CCB · «Del Sig. Gio. Becilli Maestro di Cappella di S. Maria in Vallicella»
13. GIOVANNI MARIA PAGLIARDI, *Ecce sonuerunt*
ATB · «Del Sig. Gio. Maria Pagliardi Maestro di Cappella del Gesù di Genova»
14. GIUSEPPE CORSI, *Domine*
CCB · «Del Sig. Gioseppe Corsi»
15. GIOVANNI VINCENTI, *Populum humilem*
CCT · «Del Sig. Gio Vincenti Maest. di Cap. di S. Maria in Transtevere»
16. FRANCESCO BERRETTI, *Vos qui habitatis*
CAB · «Del Sig. D. Francesco Beretti Maest. di Cap. di S. Spirito in Sassia»
17. FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI, *Iesu dulcis* → FAV 39
CCA · «Del P. Francesco Vannarelli Romano Min. Con.»
18. PAOLO FUSARIO, *Omnnes gentes*
ATB · «Del Sig. D. Paolo Fusario Maest. di Cap. nella Città di Tortorice in Sicilia»

BIBLIOGRAFIA

GASPARI 1905, II (1892), p. 352; EITNER 1904; SARTORI 1958, p. 21; LLORENS 1971; PASSADORE 1993, p. 209; GROVE 2001; MGG 2006; RISM B/I: 1667¹; RISM P.

VANNARELLI 1668

DECACHORDUM | MARIANUM | DECIES VARIATIS MODULIS, | AC VOCIBUS. | TERNIS, QUAT., QUIN., SENIS, SEPT., OCTONISQUE | COMPLECTENS | B. VIRGINIS LITHANIAS, | & totidem eiusdem Antiphonas | AUCTORE FR. FRANCISCO VANNARELLI ROMANO | Ordinis Min. Con. in Cathedrali Ecclesia Urbevetana Musicae Moderatore. | AD ILLUSTRISSIMUM DOMINUM | ALEXANDRUM | DE AVVEDUTIS | URBISVETERIS DOMICELLUM | AC REV. FABRICAE S. MARIE CAMERARIUM. | [stemma] | ROMAE, Typis Amadei Belmontij. MDCLXVIII. SUPERIORUM PERMISSU.

Decacordo mariano. Una decina di modi diversi a tre, quattro, cinque, sei, sette e otto voci che abbraccia le litanie della Beata Vergine e altrettante sue antifone. Autore fra Francesco Vannarelli romano dell'Ordine dei Minori Conventuali, maestro di musica nella chiesa cattedrale di Orvieto. All'illustrissimo signore Alessandro Avveduti, domicello di Orvieto e tesoriere della reverenda fabbrica di Santa Maria. Roma, con i tipi di Amedeo Belmonti, 1668. Con il permesso dei superiori.

9 parti in -4°: C I-II, A I-II, T I-II, B I-II, org

Esemplari: D-MÜs (mancano s II, T I; incompleti B I e A II) · GB-T (completo) · I-ASc (s I, T II, B II org) · I-Oc (incompleto) · I-Od (A I, B I, A II) · I-PIa · I-Rc (s II) · I-SPE (B II, org entrambi incompleti) · US-PHu

Dedica: ad Alessandro Avveduti

ILLUSTRISSIMO DOMINO | ALEXANDRO | DE AVVEDUTIS | URBISVETERIS
DOMICELLO | AC REV. FABRICÆ S. MARLÆ CAMERARIO. | *Patrono Colendis-*
simo D.

Quidquid hic expressum vides, tuum est totum, Illustrissime Domine. Sive enim Auctorem spectes, is tuæ beneficentiæ tot nominibus obstrictus est; quippe quem tot humanitatis studijs es prosecutus, ac benigno Patrocinio foves; sive materiam operis, nempe Harmoniam, quam tu moribus, animo, operibus representas; sive tandem sacras Deiparæ laudes, quas tibi iure quodammodo vendicas, hæreditaria fermè dixerim pietate: nam, & ea es præclara stirpe progenitus, quæ clarissimum Cælo lumen peperit, Divum Bernardinum Senensem, Deiparæ Cultui addictissimum, ac Seraphicos inter cineres perpetuis in Virginem devotionis ignibus conflagram. Ad hæc, musicis te colendum numeris suasit egregia tua in rebus gerendis, ac Magistratibus obeundis Prudentia, qua cuncta provides in numero, & mensura; nec non mira consensio animorum, quæ consono meritorem ac suffragiorum calculo, te non semel dumtaxat, sed ter, & quater ad Camerarij munus evexit. Tibi igitur, Illustrissime Domine, proprijs æquè, ac Maiorum titulis, de Minorum familia optimè merito, qualecumque hoc meæ tenuitatis obsequium debebatur. Tù interim, eximia illa quæ tuæ Nobilitatis est, animi alacritate, ac celsitudine, ne dedigneris excipere; quod haud ingratum fore, tua in me Benignitas, atque in meum ordinem insignis pietas, pollicetur.

Dominationis Vestræ Illustrissimæ | Obsequentissimus Cliens.

Fr. Franciscus Vannarelli

1. Prime letanie
«a 3. due Canti, o due tenori, e Basso» → FAV 12
2. Seconde letanie
«a 4. e 5. cioè due Canti, Alto, e Basso & la quinta parte se piace
è un Tenore» → FAV 13
3. Terze letanie
«Brevi in Tripla, a 5. Can. Alto, due Tenori, e Basso» → FAV 14
4. Quarte letanie
«a 5. Concertate, dui Canti, Alto, Ten. e Basso» → FAV 15
5. Quinte letanie
«a 6. dui Can. e Basso, Primo Choro, Alto, Ten. e Basso. 2 Ch.» → FAV 16
6. Seste letanie
«a 7. due Canti, e Tenore, Primo Choro. Canto, Alto, Tenore, e Basso,
Secondo Choro» → FAV 17
7. Settime letanie
«a 8. Mezze Concertate, & allegre» → FAV 18
8. Ottave letanie
«a 8. in tripla, Brevi, & Piene» → FAV 19
9. None letanie
«a 8. Concertate, terzo tono» → FAV 20
10. Decime letanie
«a 8. in Echo, il Primo Choro propone, & il 2. Ch. risponde» → FAV 21

11. Prima Salve Regina
«a 5. Concertata, con li Ripieni a 9. se piace, s'averta che il Secondo Soprano che concerta sta nell'Alto del Primo Choro» → FAV 30
12. Seconda Salve Regina
«a 5. Concertata solo l'Alto del primo Choro, l'altre quattro Parti cioè Can. Alto, Ten. e Basso, cantano piene, & stanno nel 2. Choro» → FAV 31
13. Prima Ave Regina
«a 5. Concertata il primo Soprano solo. & l'altre quattro parti piene, & si possono duplicare» → FAV 25
14. Seconda Ave Regina
«a 5. in Tripla, Concertata, e Piena, ad libitum. Con dui Soprani» → FAV 26
15. Terza Ave Regina
«a 3. voci Pari. sta nel secondo Choro» → FAV 27
16. Prima Alma Redemptoris
«a 2. Canti, o vero dui tenori se piace» → FAV 22
17. Seconda Alma Redemptoris
«a 3. voci pari. sta nel secondo Choro» → FAV 23
18. Terza Alma Redemptoris
«a 4. voci, Comincia in Proportione» → FAV 24
19. Prima Regina Cæli
«a 3 Canto, Alto, e Ten. sta nel secondo Choro» → FAV 28
20. Seconda Regina Cæli
«a 8. Piena, & Breve» → FAV 29

BIBLIOGRAFIA

GASPARI 1905, II (1892), p. 322; TEBALDINI 1895, p. 35; EITNER 1904; SARTORI 1958, p. 21; SARTORI 1959; DEUMM 1988; MASTROIANNI 1997, p. 178; GROVE 2001; MGG 2006; RISM A/I: V 972; RISM P.

SILLEARI 1675

SACRI | CONCERTI | A DUE, E TRE VOCI | Raccolti da diversi Eccellenti Compositori, | e dati in luce a publico comodo da | persona, che li custodiva. | DEDICATI | *All'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe* | IL SIG. CARD. CERRI | VESCOVO DI FERRARA | [stemma] | In Bologna per Giacomo Monti. 1675. Con licenza de' Superiori.

4 parti in -4°: c I-II, B, org

Esemplari: I-Bc (completo)

Dedica: al cardinal Carlo Cerri

EMINENTISSIMO | E REVERENDISSIMO | PRENCIPE.

L'assistenza di quelle supreme Intelligenze che nel Choro celeste non cessano continuamente con soavissime Melodie lodare l'Altissimo, dà motivo a noi qua giù Viatori, secondo la capacità del nostro intendere assomigliarci a quelle nelle divine

canzoni e per che sicura caparra per associarci con le medeme vien preconizzata a coloro che mostransi propensi al diletto de Sacri Musicali Concenti; questi raccolti da diversi Eccellenti Compositori dedico, anzi consacro a V. E. che come quella, che con straordinaria, & esemplar vigilanza della sua Gregge, delle Sacre Sinfonie Spettator giocondo, si fa scorgere alle superne così prossimo, che a pena occhio mortale sa formarvi distinzione, non sdegherà sotto l'asilo del suo Patrocinio dar loro generoso ricovo, perché più chiara risuoni la Fama di quei meriti, che vagliano a stancar le penne anche de' più Letterati, e che sapranno (se non mente il destino) collocare la Tiara sopra le stelle, quale perché condegna alla sue prerogative, gliel'auguro dal sommo Motore, & a V. E. con humile riverenza m'inchino.
Di Vostra Eminenza
Humiliss. Devotiss. & Obligatiss. Ser.
Armondo Silleari.

A due voci

1. ORAZIO BENEVOLI, *Misericordias Domini*
CC · «Per ogni tempo. Del Sig. Oratio Benevoli»
2. GIROLAMO GUIDUCCI, *Peccavi super numerum*
CC · «Per ogni tempo. Del Padre fra Girolamo Guiducci Servita»
3. ALESSANDRO MELANI, *O voces formidande*
AA · «Per ogni tempo. Del Sig. Alessandro Melani, Maestro di Capella in S. Luigi de Francesi»
4. GIOVANNI MANTOMOLI, *Non turbetur cor vestrum*
CA · «Per l'Ascensione. Del Sig. Gio. Mantomoli, Maestro di Capella in Livorno»
5. PAOLO LORENZANI, *Nihil est sub sole quiesum*
AT · «Per ogni tempo. Del Sig. Paolo Lorenzani, Maestro di Capella del Giesù e Seminario Romano»
6. GIOVANNI MANTOMOLI, *Coronemus nos rosīs*
CA · «Per la Madonna. Del Sig. Gio. Mantomoli»
7. VINCENZO DE GRANDIS, *Paratum cor meum Deus*
CB · «Per ogni tempo. Del Sig. D. Vincenzo [sic] de Grandis, Maestro di Capella del Serenissimo di Brunsvic»
8. ALESSANDRO MELANI, *Salve Regina*
CA · «Del Sig. Alessandro Melani»
9. GIOVANNI MANTOMOLI, *Domine iste sanctus*
BB · «Per un Santo. Del Sig. Gio. Mantomoli»

A tre voci

10. FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI, *Benedicam Dominum* → FAV 37
ATB · «Per ogni tempo. Del Padre Vannarelli, Maestro di Capella del Santo di Padova»
11. FRANCESCO ALESSI, *Spiritus tuus*
CCB · «Per ogni tempo. Del Sig. Francesco Alessi, Maestro di Capella nel Duomo di Pisa»
12. FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI, *Sustinuimus pacem* → FAV 42
CCB · «Per ogni tempo. Del P. Vannarelli»
13. GIROLAMO GUIDUCCI, *Circundederunt me*
CCB · «Per ogni tempo. Del P. Guiducci Servita»
14. GIOVANNI BATTISTA GIANSETTI, *Ad caelos laetantes*
CCA · «Per ogni tempo. Del Sig. Gio Battista Giansetti, Maestro di Capella in S. Gio. Laterano»

15. GIROLAMO GUIDUCCI, *Occurrite cœlites*
CCB · «Per un Santo. Del P. Guiducci Servita»
16. GIOVANNI MANTOMOLI, *Ave Regina cœlorum*
CAB · «Del Sig. Gio. Mantomoli»

BIBLIOGRAFIA

GASPARI 1905, II (1892), p. 360; PASSADORE 1993, p. 209; GROVE 2001; MGG 2006; RISM B/I: 1675²; RISM P.

VANNARELLI 1683

DECACHORDUM | MARIANUM | Decies variatis modulis, ac vocibus ternis, quaternis, | quinis, senis, septenis, octonisque | COMPLECTENS | B. VIRGINIS LITHANIAS, | & totidem eiusdem post Divinum Officium Antiphonas. | AUCTORE P. FRANCISCO VANNARELLI ROMANO | Ord. Min. Convent. olim Ecclesiis Urbevetana, | & Spoletina, nec non in Templo S. Antonii de Padua | Musices Moderatore. | PRÆNOBILI, ET EXCELLEN.^{MO} DOMINO | IACOBO VENCESLAO | DOBRZENSKI | De Nigro Ponte, Philosophiæ, & Medicinæ Doctori, eiusdemque | in celeberrima Universitate Carolo-Ferdinandea Pragensi | Professori Publico, & Ordinario, nec non inclitæ | Facultatis Madicæ p. t. spectabili | Decano | [stemma] | ROMÆ, Ex Typographia Iacobi Mascardi, MDCLXXXIII. SUPERIORUM PERMISSU.

9 parti in -4^o: C I-II, A I-II, T I-II, B I-II, org

Esemplari: I-ASc (B I-II, TII, org I-II)

Dedica: a Giacomo Venceslao Dobrzenski

PRÆNOBILI, ET EXCELLEN.^{MO} DOMINO | IACOBO VENCESLAO | DOBRZENSKI | De Nigro Ponte, Philosophiæ, & Medicinæ Doctori, eiusdemque | in celeberrima Universitate Carolo-Ferdinandea Pragensi | Professori Publico, & Ordinario, nec non inclitæ | Facultatis Madicæ p. t. spectabili | Decano.

DOMINO, AC PATRONO SUO COLENDISS. | PATER MAGISTER FR. MICHAEL ANGELUS FALUSI ROMANUS | Ord. Min. S. Francisci Convent. AA. LL. Philosophiæ, & Sacræ | Theologiæ Doctor, & in Basilica SS. XII. Apostolorum | de Urbe Cappellæ Magister D.D.D.D.

Altissimæ votum intelligentiæ illud existimavi, quo Pithagoras versatiles Zonarum fornices harmonicum concentum arbitratus est efformare. Concinna siquidem modulamina non nis Cælestium Orbium vertiginibus pellucidum merentur ortum. Hinc rationabiliter Ætnici, adhuc in mendaciis accurati; numinum iurgia Phænea solum Chely effixere pacata. Longe sed dispares cantus, eo veriores quo ex subiecto magis dignos obsequio Dominationi Tuæ Perillustri, ac Excellentissimæ libenter exaro. Antiqua, qua Tibi multis devinctissimus sum argumentis, observantia, in amoris tesseram hoc adscribere vectigal dicitabat. Nec alteri, quam Tibi virtutum, ac doctrinarum vivo schemati hæc debebantur dulciloqua munuscula, quippe qui sophismatum inter dissidia, pacifico quandoque oblectaris concentu. MARIANUM hoc DECACHORDUM, iam a meo Magistro elaboratum, Tua Christiana pietate dignum erat, decurrens nimirum aviti Tui Stemmatis Fluvius placidiori voluetur murmure, puritatis Fonti commixtus. Hoc naturæ expendas miraculum; Aquæ omnes properant ad Mare: nunc gratiarum MARE suis in hymnodiis ad Tui Torrentis lymphas defertur. Huiusce corde cernuo sonum excipe, suavitatem deliba, dum ego benignitati Tuæ me, imbecillesque meas qualescumque vires subiicio. Vale diù.

1. Prime letanie
«a 3. due Canti, o due tenori, e Basso» → FAV 12
2. Seconde letanie
«a 4. e 5. cioè due Canti, Alto, e Basso & la quinta parte se piace è un Tenore» → FAV 13
3. Terze letanie
«Brevi in Tripla, a 5. Can. Alto, due Tenori, e Basso» → FAV 14
4. Quarte letanie
«a 5. Concertate, dui Canti, Alto, Ten. e Basso» → FAV 15
5. Quinte letanie
«a 6. dui Can. e Basso, Primo Choro, Alto, Ten. e Basso. 2 Ch.» → FAV 16
6. Seste letanie
«a 7. due Canti, e Tenore, Primo Choro. Canto, Alto, Tenore, e Basso, Secondo Choro» → FAV 17
7. Settime letanie
«a 8. Mezze Concertate, & allegre» → FAV 18
8. Ottave letanie
«a 8. in tripla, Brevi, & Piene» → FAV 19
9. None letanie
«a 8. Concertate, terzo tono» → FAV 20
10. Decime letanie
«a 8. in Echo, il Primo Choro propone, & il 2. Ch. risponde» → FAV 21
11. Prima Salve Regina
«a 5. Concertata, con li Ripieni a 9. se piace, s'averta che il Secondo Soprano che concerta sta nell'Alto del Primo Choro» → FAV 30
12. Seconda Salve Regina
«a 5. Concertata solo l'Alto del primo Choro, l'altre quattro Parti cioè Can. Alto, Ten. e Basso, cantano piene, & stanno nel 2. Choro» → FAV 31
13. Prima Ave Regina
«a 5. Concertata il primo Soprano solo. & l'altre quattro parti piene, & si possono duplicare» → FAV 25
14. Seconda Ave Regina
«a 5. in Tripla, Concertata, e Piena, ad libitum. Con dui Soprani» → FAV 26
15. Terza Ave Regina
«a 3. voci Pari. sta nel secondo Choro» → FAV 27
16. Prima Alma Redemptoris
«a 2. Canti, o vero dui tenori se piace» → FAV 22
17. Seconda Alma Redemptoris
«a 3. voci pari. sta nel secondo Choro» → FAV 23
18. Terza Alma Redemptoris
«a 4. voci, Comincia in Proportione» → FAV 24
19. Prima Regina Cæli
«a 3 Canto, Alto, e Ten. sta nel secondo Choro» → FAV 28
20. Seconda Regina Cæli
«a 8. Piena, & Breve» → FAV 29

BIBLIOGRAFIA

RISM A/I: V 973; RISM P.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

TEBALDINI 1895

GIOVANNI TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica*, Tipografia e Libreria Antoniana, Padova 1895.

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. Musurgia, New York 1947; Graz: Akademische Druck, U. Verlagsanstalt 1959-1960; 10 (1904), p. 34.

GASPARI 1905

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.

SARTORI 1958

CLAUDIO SARTORI, «Dizionario degli editori musicali italiani (Tipografi, incisori, librai-editori)», Olschki, Firenze 1958.

SARTORI 1959

Vannarelli Francesco, in: «Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti», diretto da CLAUDIO SARTORI, Ricordi, Milano 1959, p. 1080.

LLORENS 1971

JOSÉ M. LLORENS, *Le opere musicali della Cappella Giulia · I. Manoscritti ed edizioni fino al '700* (Studi e testi, 265), Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1971, pp. 276-277.

RISM A/I (1981)

Répertoire International des Sources Musicales, A/I: Einzeldrucke vor 1800, 9 voll., Bärenreiter, Kassel 1971-1981.

DEUMM 1988

Vannarelli, Francesco Antonio, in «Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti», 16 voll. a cura di ALBERTO BASSO, Torino, Utet 1983-1999, Biografie, VIII (1988), p. 160.

PASSADORE 1993

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*, a cura di GIULIO CATTIN, ANTONIO LOVATO, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Padova 1993, pp. 191-212.

MASTROIANNI 1997

FABRIZIO MASTROIANNI, *Musica sacra e cappella musicale in Istituzioni Chiesa e cultura a Terni tra Cinquecento e Settecento*, atti del seminario (Terni, 16-17 marzo 1995), a cura di TANIA PULCINI, Provincia di Terni e Istituto di Studi Teologici e Sociali, Terni 1997, pp. 169-191.

AZZOPARDI-SANSONE 2001

JOHN AZZOPARDI-MATTEO SANSONE, *Italian and Maltese Music in the Archives at the Cathedral Museum of Malta*, Collegetville, Minn: Hill monastic manuscript library, St John University 2001.

GROVE 2001

The New Grove dictionary of music and musicians, II ed. in 29 voll. a cura di STANLEY SADIE, MACMILLAN, London 2001; ed. digitale (in aggiornamento) *Oxford Music Online*, a cura di LAURA MACY www.oxfordmusic.com (consultato il 15.I.2017).

MGG 2006

Vannarelli, 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. 1319.

ROGERS 2009

DANIEL T. ROGERS, "*Fedra ed Hippolito*" by Francesco Vannarelli: A Critical Edition (*All Theses and Dissertations*. Paper 2319), Master of Arts, Provo (Utah): Brigham Young University 2009.

BETTIN 2017

FRANCESCO ANTONIO VANNARELLI, *Musiche per i vespri* (Corpus musicum franciscanum, 38/1), edizione critica di Ivano Bettin – Revisione di Italo Vescovo, Centro Studi Antoniani, Padova 2017.

Risorse online:

KURTZMAN-SCHNOEBELEN

A catalogue of Mass, Office, and Holy Week Music printed in Italy, 1516-1770 in JSCM Instrumenta, II, a cura di JEFFREY KURTZMAN, ANNE SCHNOEBELEN, <http://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/>

RISM Printed Sacred Music Database, <http://www.printed-sacred-music.org/>

SUMMARY

Born in Rome in 1615, the Conventual friar Francesco Antonio Vannarelli served as *maestro di cappella* in many different churches, above all in central Italy. Beginning in 1638, he was employed by the basilica of San Francesco (Assisi), the basilica of the Santi XII Apostoli (Rome), the Basilica del Santo (Padua), as well as churches in Spoleto, Orvieto, Terni and Narni. Vannarelli died in Padua in 1679.

The catalogue is organized by musical genre. Within each section, pieces are listed alphabetically by title. Prints are arranged in chronological order, with reproduction of title-pages and dedications. A detailed index provides additional information on the state of the original manuscripts and an overview of relevant musicological studies, including information on the availability of critical editions.

Keywords: Francesco Antonio Vannarelli, Bartolomeo Cappello, maestro di cappella, passione, messa, salmi vespertini, mottetto sacro.

MARC VANSCHEEUWIJCK

LA 'SCUOLA BOLOGNESE' E IL MUSICISTA FRANCESCO FERDINANDO ANTONIO LAZZARI

Nella storiografia musicale, soprattutto di origine anglosassone¹, anche sulla scorta di una terminologia sorta forse negli scritti di Gaetano Gaspari e più tardi di Francesco Vatielli, Luigi Ferdinando Tagliavini e Oscar Mischiati², si è parlato qualche volta di 'Scuola Bolognese' quando ci si riferiva *in primis* ai compositori attivi nella cappella musicale di San Petronio. Per fare solo un esempio facilmente accessibile, basterà leggere il primo paragrafo dell'articolo sulla 'Scuola Bolognese' di Wikipedia.it:

Nella storia della musica, la scuola bolognese fu il gruppo di compositori attivi a Bologna nella seconda metà del Seicento e nella prima metà del Settecento. La loro musica, definita come Barocco bolognese o Barocco padano, fece convergere sulla città anche musicisti non bolognesi e si affiancò alla scuola veneziana, a quella romana e a quella napoletana nella grande tradizione della musica barocca in Italia. I suoi più importanti esponenti furono Bassani, Bernardi, Cazzati, Colonna, Corelli, Franceschini, Gabrielli, Jacchini, Perti, Torelli,

¹ HENRY G. MISHKIN, *The Solo Violin Sonata of the Bologna School*, «Musical Quarterly», 29 (1943), pp. 92-112; JEAN BERGER, *Notes on some 17th-Century Compositions for Trumpets and Strings in Bologna*, «Musical Quarterly», 37 (1951), pp. 354-367; ARTHUR HUTCHINGS, *The Baroque Concerto*, Faber and Faber, London 1959, pp. 64-88, «Chapter V, Bologna. School of St. Petronio»; PETER SMITH, *The Bolognese School*, «Musical Times», 109 (1968), pp. 27-29; DON L. SMITHERS, *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721*, Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville 1973, pp. 92-109; PETER SMITH, *Liturgical Music in Italy, 1660-1750*, in *The New Oxford History of Music*, vol. V., *Opera and Church Music 1630-1750*, a cura di ANTHONY LEWIS e NIGEL FORTUNE, Oxford University Press, Oxford 1975, pp. 370-397; p. 383.

² GAETANO GASPARI, *Musica e musicisti a Bologna. Ricerche, documenti e memorie riguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna*, Forni, Bologna 1969, p. 6 e *passim*; FRANCESCO VATIELLI, *Arte e vita musicale a Bologna. Studi e saggi*, Forni, Bologna 1969, pp. 181, 193 e *passim*. Ambedue questi volumi raccolgono vari saggi e studi pubblicati, nel caso del Gaspari fra il 1858 e il 1880 e in quello di Vatielli negli anni 1913-1925. FRANCESCO VATIELLI, *La scuola musicale bolognese*, «Strenna Storica Bolognese», 1 (1928), pp. 31-42; LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *La scuola musicale bolognese*, «Accademia Musicale Chigiana», 9 (1956), pp. 16-23; OSCAR MISCHIATI, *Aspetti dei rapporti tra Corelli e la scuola bolognese*, «Studi Corelliani» 1 (1968), pp. 23-32.

Giovanni Battista e Tomaso Antonio Vitali, il cui operato va associato alle tradizioni strumentali della cappella musicale di San Petronio³.

Più recentemente invece, la musicologia sembra avere evitato questo termine – probabilmente anche per il fatto che l'inglese *Bolognese School* ha certe connotazioni lievemente diverse dalla formulazione italiana 'Scuola bolognese'⁴ – ed ha preferito espressioni come *Bolognese orbit* o *Bolognese milieu* oppure giustamente, per contesti differenti e più vasti, *Emilian School*⁵. Invece, nei miei lavori⁶ non ho esitato a mantenere questo 'vecchio' termine di 'Scuola Bolognese', forse per emulazione delle pubblicazioni di Tagliavini e di Mischiati, e tenterò di dimostrare per quale motivo in ciò che segue. Chiaramente, quella petroniana non era l'unica cappella musicale di rilievo a Bologna. In effetti, si conoscono ancora troppo poco le musiche eseguite nella cattedrale di San Pietro, o nelle chiese di San Francesco, San Domenico, Santo Stefano, San Giovanni in Monte, Santa Maria dei Servi, San Salvatore, ecc. Potrebbe sembrare presuntuoso quindi usare il termine 'scuola' o definire uno stile 'bolognese' senza una buona conoscenza delle musiche di ognuna di queste cappelle. D'altro canto è anche vero che spesso i maestri delle varie cappelle di queste chiese erano musicisti petroniani, ma non sempre e non soltanto.

Inoltre, l'Accademia Filarmonica – fondata dal conte Vincenzo Maria Carrati, nel 1666, con sede in Via Guerrazzi 13 (ex via Cartoleria 64) a Bologna⁷ – ancorché abbia iniziato come una specie di «salon» informale in cui alcuni musicisti si esibivano per i loro colleghi durante

³ NN, *Scuola Bolognese (musica)*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Scuola_bolognese_\(musica\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Scuola_bolognese_(musica)) (18.12.2016).

⁴ Si vedano sia gli articoli su Bologna nelle enciclopedie musicali maggiori, come il *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, e le nuove edizioni di *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* e *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, oppure le pubblicazioni più recenti di ANNE SCHNOEBELEN, *Bologna 1580-1700, in Music and Society. The Early Baroque Era From the late 16th Century to the 1660s*, a cura di CURTIS PRICE, Prentice Hall, Englewood Cliffs NJ 1994, pp. 103-120; VICTOR CROWTHER, *The Oratorio in Bologna (1650-1730)*, Oxford University Press, Oxford 1999; e GREGORY BARNETT, *Bolognese Instrumental Music, 1660-1710. Spiritual Comfort, Courtly Delight, and Commercial Triumph*, Ashgate, Aldershot 2008.

⁵ Vedi BARNETT, *Ivi*, pp. 17-19 e *passim*; JOHN SUESS, *Observations on the Accademia Filarmonica of Bologna in the Seventeenth Century and the Rise of a Local Tradition of Instrumental Music*, «Quadrivium», 8 (1967), pp. 51-62 e JOHN SUESS, *Giuseppe Torelli. Concerti Musicali Opus 6*, «Recent Researches in the Music of the Baroque Era», 115 (2002), A-R Editions, Madison WI, Introduction, pp. vii-xiv *passim*.

⁶ Si veda tra gli altri lavori di chi scrive, in particolare: MARC VANSCHEEUWIJCK, *The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-95)*, Institut Historique Belge de Rome, Bruxelles e Brepols, Turnhout 2003, pp. 15, 80, 87, 211, 216, 219.

⁷ OSVALDO GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Olschki, Firenze 1992, p. 61.

i loro incontri settimanali⁸, si formalizzò presto in una istituzione sotto la protezione di S. Antonio di Padova, con un presidente (Principe), un segretario e due Consiglieri Accademici eletti annualmente e con statuti ufficiali, redatti intorno al 1670 e dati alle stampe nel 1689⁹. È interessante notare come nel terzo capitolo dei *Ricordi per li Signori Compositori*, indicati in tali statuti, si insista sul fatto che ogni compositore accademico «Per la Solennità, che si celebra al glorioso S. Antonio di Padova annualmente, si ritrovarà presente a detta fontione, per cooperare in ciò, sarà impiegato nel grado dell'Ordine suo [...]»¹⁰. Non è quindi sorprendente che per questa celebrazione annuale, fatta in San Giovanni in Monte il 13 giugno (o intorno a quella data), venissero eseguiti una messa ed un vespro concertati le varie parti dei quali erano musicate dai compositori dell'Accademia¹¹. Sempre nel terzo capitolo dei *Ricordi*, si leggono altre 'avvertenze' degne di rilievo:

Frequentarà l'Accademia li Giovedì giorni destinati per essercitarsi virtuosamente in essa; [...]. Onde a suo piacere porterà Compositioni per udirle, e provarle, & anche per discorrergli sopra a beneplacito suo, ma in particolare, toccandole il giro, avvisato per la continuatione, e conservatione di detti esercitij, habbia seco componimenti da esso stimati più proprij per servire a detto publico, dovendo pregare con ogni termine riverente li Signori Cantori, e Sonatori d'esser della loro virtù favorito, e così viceversa da altri richiesto dovrà con ogni cortesia reciprocamente corrispondere a' ricevuti favori¹².

Insomma, sia tramite le musiche composte ed eseguite per la solennità di S. Antonio, sia attraverso quelle ascoltate (e criticate) durante le esercitazioni settimanali, l'Accademia Filarmonica ricopriva di fatto un ruolo di controllo notevole sui suoi numerosi aggregati – compositori, cantori e suonatori – con riferimento non solo alla qualità compositiva ed esecutiva, ma anche all'unità stilistica che senz'alcun dubbio influì sulle scelte formali adottate in un contesto più ampio di quello della ce-

⁸ *Ivi*, pp. 17-18.

⁹ *Ivi*, pp. 4; facsimile dei *Capitoli dell'Accademia de Signori Filarmonici, eretta in casa del Signor Vincenzo Maria Carrati* (manoscritto del 1671?, I-Bc, Arch. Bert., S. 92), *ivi*, pp. 137-140 e dei *Ricordi per li Signori Compositori dell'Accademia De' Signori Filarmonici*, Eredi D'Antonio Pisarri, Bologna 1689 (I-Bc, Arch. Bert., S. 96), *ivi*, pp. 141-146.

¹⁰ *Ivi*, p. 143, Cap. III.

¹¹ Ad esempio per la festa del Santo del 1704 (celebrata quell'anno il 3 luglio in S. Giovanni in Monte) in cui intervennero 100 musicisti, l'*Intrito* fu musicato da G. Aldrovandini, il *Kyrie* e il *Gloria* da P. M. Minelli, la *Sinfonia* da Giuseppe Torelli, il *Credo* da P. P. Laurenti, il *Mottetto all'Offertorio* da P. Degli Antoni e il *Mottetto per l'Elevazione* da G. M. Righi; mentre al Vespro il *Domine* fu musicato da G. Aldrovandini, il *Dixit* da E. M. Milanta, il *Confitebor* da Gaspare Torelli, il *Beatus Vir* da P. G. Sandoni, il *Laudate Pueri* da P. Degli Antoni, il *Laudate Dominum* da P. P. Laurenti, l'*Inno* e il *Salve Regina* finale da P. M. Minelli, e il *Magnificat* da G. A. Perti; vedi *Ivi*, p. 287.

¹² *Ivi*, pp. 145-146: Cap. IX.

lebre istituzione bolognese. A tale irradiazione non dovette essere insensibile una figura come Fernando Antonio Lazzari che, tra l'altro – come tutti i suoi colleghi attivi in San Francesco – non fu mai aggregato all'Accademia Filarmonica. Ci si può legittimamente immaginare che la pressione esterna del mondo musicale bolognese e dei suoi orientamenti non potesse mancare di imporsi neanche nel suo linguaggio compositivo, iscrivendolo di fatto in quel quadro specifico¹³.

Ferdinando Antonio Lazzari, fra i compositori attivi nel convento bolognese di San Francesco nel tardo '600, quali Francesco Passarini, Bartolomeo Montalbani, Francesco Antonio Calegari, è quello che ha lasciato un numero sufficiente di composizioni per potere stabilire la sua appartenenza, o meno, ad uno stile particolare riconducibile al contesto prettamente bolognese.

Questo contributo intende promuovere anzitutto il recupero di un compositore quasi dimenticato se non ignorato sia dalla ricerca, sia dalla prassi musicale¹⁴. Al tempo stesso, mettendo a confronto le sue musiche con quelle dei suoi maestri a San Petronio, l'indagine vuole stabilire anzitutto in quale modo le opere di Lazzari siano aderenti allo stile dei grandi compositori bolognesi; in secondo luogo se l'apporto del musicista Conventuale, unito a quello espresso da altri compositori nelle varie cappelle bolognesi e dell'Accademia Filarmonica, possa giustificare il termine di 'Scuola Bolognese'.

* * *

Organista, ma anche allievo di strumenti ad arco – molto probabilmente violino e violoncello – di Domenico Gabrielli e per il contrappunto di Pietro Degli Antonii e Giovanni Paolo Colonna, il bolognese Lazzaro Maria Lazzari (1678-1754) divenne Minore Conventuale a Bologna nel 1693¹⁵, assumendo il nome di Ferdinando Antonio dopo la professione

¹³ Ben presto l'Accademia Filarmonica si appropriò il diritto di convalidare la nomina dei vari maestri di cappella della città, ma non ebbe quel potere sui musicisti della basilica francescana, che mantennero a lungo una certa indipendenza dall'autorità dell'Accademia. D'altro canto, non va ignorato il fatto che tale istituzione, anche se «con una spiccata inclinazione campanilistica» (come sosteneva il Mischiati), ebbe una notevole influenza nel rendere omogeneo lo stile della musica bolognese in generale. Vedi MISCHIATI, *Aspetti dei rapporti*, p. 30 e VANSCHEEUWIJCK, *Cappella Musicale*, pp. 39, 41-43.

¹⁴ Un primo passo è stato compiuto per la collana *Corpus Musicum Franciscanum* da Francesco Lora pochi mesi fa (nel 2016), con la pubblicazione della bellissima edizione critica – intitolata *Austriaco Laureato Apollini* – dei mottetti e concerti di Ferdinando Antonio Lazzari, Giovanni Perroni e Francesco Maria Veracini (A-Wn, Mus. Hs. 17569) eseguiti nella Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari di Venezia per la Messa solenne e il *Te Deum* in occasione dell'incoronazione imperiale di Carlo VI il I febbraio 1712.

¹⁵ GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Notizie storiche degli scrittori di musica, e le loro opere*, vol. II, I-Bc, ms. I.60, c. 419: «Nacque in Bologna L'Anno 1678 appreso

di fede il I ottobre 1694. Dal 1695 fu aggregato al convento di San Francesco ad Assisi, ove si perfezionò negli studi musicali con i maestri di cappella Giuseppe Antonio Ferrario e Giuseppe Maria Pò «del Finale», tenendovi il posto prima di secondo e poi di primo organista¹⁶. La biblioteca della cappella della basilica di San Francesco ad Assisi possiede tre mottetti suoi, tra cui il *Tangite cordas (per la Beata Vergine)* in stile concertato per contralto solo con ripieni, 2 trombe, 2 violini e due organi¹⁷. Evidentemente, si può presumere che questi mottetti siano stati composti per la Basilica assisiense, fra gli anni 1695 e 1702.

Appena rientrato a Bologna, Lazzari fu nominato maestro di cappella a San Francesco nella stessa città il 31 maggio del 1702. Operò in tale cappella soltanto fino al 19 dicembre 1705, per poi prendere servizio a Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venezia¹⁸. Come scrive padre Martini «Nel 1713 perdé la vista appena fatta la musica dell'ottavario di Santa Caterina in Bologna nel 1712 nel quale anno fece la decorosissima funzione dell'Assunzione al trono Imperiale di Carlo VI Imperatore per comando del Principe Filippo Ercolani Ambasciatore Ordinario alla Repubblica di Venezia»¹⁹. Più precisamente quindi, troviamo il Lazzari di nuovo a Bologna il 29 maggio 1712 – spesso viene erroneamente indicato il 12 luglio – per dirigere le musiche nell'ottavario successivo alla canonizzazione di Caterina de' Vigri, che fu celebrato il 22 maggio da Clemente XI. Poco dopo, e sicuramente dal 1713, fu affetto da cecità causata da una malattia (probabilmente una trombosi venosa della retina) e tornò al convento di Bologna. Maestro di cappella in San Francesco nel 1717 per un breve periodo, il 2 dicembre 1719 venne accolto fra i padri superiori nel convento bolognese, ove morì il 19 aprile 1754²⁰.

Le sue musiche sacre sono conservate a Bologna presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica: un *Gloria a otto concertato* del 1702, un *Mottetto a 8 concertato con due trombe per gl'Innocenti*, un *Cum invocarem a quattro concertato*, un *Chirie a cinque concertato* del 1703 e un altro *Chirie a 8 concertato* del 1704. La biblioteca bolognese

il suono dell'Org[an]o dal P. Gio[vanni] Batt[ist]a Vastamili Carmelit[ano] della Congr[egazione] di Mantova, il Violino da Domenico Gabrielli, dal Colonna il Contrapunto oltre il Pietro degli Antonij, [...]». Vedi anche MARTINI, *[Miscellanea Martiniane]*, I-Bc, ms. H.64, cc. 43, 51 & 55.

¹⁶ ELISABETTA PASQUINI, *Lazzari, Ferdinando Antonio*, «Dizionario Biografico degli Italiani», LXIV, Roma 2005, pp. 201-202 (edizione online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-antonio-lazzari_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-antonio-lazzari_(Dizionario-Biografico)/) 10/12/2016).

¹⁷ *Assisi: la cappella della basilica di S. Francesco*, I, *Catalogo del fondo musicale nella Biblioteca comunale di Assisi*, a cura di CLAUDIO SARTORI, Milano 1962, p. 240. Si tratta dei mottetti per soprano solo, archi e basso continuo, *State in pace*, *Quas lete ridentes*, per il giorno di Natale, e *Tangite cordas*.

¹⁸ MARTINI, *[Miscellanea Martiniane]*, I-Bc, ms. H.64, c. 43.

¹⁹ MARTINI, *Scrittori di Musica*, I-Bc, ms. I.60, cc. 419-420.

²⁰ MARTINI, *[Miscellanea Martiniane]*, I-Bc, ms. H.63, cc. 43, 50r: citato in LAURA MANZONI, *La Cappella Musicale della Basilica di S. Francesco in Bologna dal 1537 agli inizi del XVIII secolo*, tesi di laurea, Bologna, a.a.1984-85, p. 194.

di San Francesco²¹ possiede un *Et incarnatus* del 1702 e un *Magnificat a quattro con Strumenti* scritto per Venezia. Una *Sonata a 6 con due trombe* si trova invece nell'Archivio Musicale di San Petronio. Inoltre vanno considerati i tre mottetti già menzionati della biblioteca di San Francesco di Assisi e il manoscritto menzionato alla nota 14 proveniente dalla *Hofkapelle*, appartenente alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. Tale manoscritto, in particolare, riunisce i quattro mottetti e il *Concerto à 6 con due Trombe* che Lazzari scrisse per la messa solenne celebrata il 12 febbraio 1712 ai Frari di Venezia, in occasione dell'incoronazione di Carlo VI, alla presenza dell'ambasciatore cesareo, il principe Filippo Ercolani. Infine, Lazzari ci ha lasciato anche tre oratorî composti nel 1700, 1704 e 1705 di cui, purtroppo, sono rimasti soltanto i libretti²². Elisabetta Pasquini, nella voce dedicata al musicista nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, osserva che: «Dell'attività compositiva del Lazzari ci offre un panorama anche G. B. Martini nel suo *Indice delle composizioni di musica del padre Ferdinando Lazari che sono appresso di me*, in cui sono elencate numerose messe (e parti di messa) e mottetti di cui oggi non conserviamo altrimenti notizia»²³. In realtà, guardando proprio quell'*Indice*, ci si accorge che la maggior parte dei brani menzionati è di altri compositori: oltre a due *Messa a 8 breve Piena* del Lazzari vi si trovano infatti altre quattro messe piene di Bagnacavallo, mottetti e inni di Passarini, Rivotorto, Pò e una ventina di salmi per il vespro (16), di cui solo i primi quattro di Lazzari, e per la compieta (4) dei padri Angeli, Pò, Ferrario e Rivotorto e di Passarini, Tomasini e Nepi. Da considerare è anche il breve elenco di «Opere Stampate»²⁴ in cui viene riportato un *Sanctus a 3 del P. Ferd[inand]o Lazari, parti sole*, apparentemente perso anch'esso. Un'altra indicazione utile per definire l'elenco delle opere di Lazzari, ci viene da Leonida Busi che ricorda un *Dies irae* manoscritto:

Fra la musica antica raccolta da mio padre esiste tuttora la partitura manoscritta di un *Dies Irae* composto da fr. Ferdinando Antonio Lazzari, che ha tutte le apparenze di essere autografo. Non ha alcuna data; ma nella prima carta vi sta scritto *Venetia*. È a 4 voci, concertato, con istrumenti; fra i quali, in alcuni versetti, sono notevoli le violette, il violoncello, l'oboè e la tromba, ma pure di quello non vi è rimasta alcuna traccia²⁵.

* * *

²¹ *Biblioteca del Convento di S. Francesco di Bologna. Catalogo del fondo musicale*, Volume II, *I Manoscritti*, a cura di GINO ZANOTTI, Forni, Bologna 1970, p. 144.

²² Si veda l'elenco completo delle opere di Lazzari in Appendice I.

²³ MARTINI, [*Indice di libri e d'autori di musica*], I-Bc, ms. H.61, cc. 187r-187v e MARTINI, [*Cataloghi e memorie diverse*], I-Bc, ms. H.67, cc. 162r-162v e c. 164r.

²⁴ *Ivi*, H.67, c. 164r.

²⁵ LEONIDA BUSI, *Il Padre G. B. Martini. Musicista-letterato del secolo XVIII*, Zanichelli, Bologna 1891, p. 234, nota 3.

Fondato nel 1236 fuori Porta Stiera nella *civitas antiqua rupta*, il convento e la basilica monumentale di San Francesco di Bologna furono completati nel 1263. Per vedere la presenza di un maestro di cappella dobbiamo attendere il 1537, allorquando venne assunto padre Bartolomeo da Tricarico che mantenne tale incarico sino al 1571²⁶. Tuttavia a dispetto di questa elezione tardiva, i frati in precedenza non mancarono mai di proporre esecuzioni musicali nelle feste più importanti. Lo attesta la disponibilità di un organo già 'vecchio' nel 1345, e per il periodo che ci interessa di strumenti grandi, costruiti in tempi diversi da Baldassarre Malamini, Antonio dal Corno Colonna e Carlo Traeri. A riprova dell'interesse reale per la musica sacra, a partire dalla metà del Seicento, sappiamo che i reggenti della basilica ricorrevano, quando necessario, all'apporto di musicisti operanti soprattutto nella cappella di San Petronio. Nella sua tesi di laurea, Laura Manzoni ha svolto uno studio dettagliato su tutti i documenti relativi alla cappella ed è giunta a due conclusioni: anzitutto i maestri di cappella dovevano tutti essere francescani, in secondo luogo vi era un notevole interscambio nell'esercitare le mansioni di organista, maestro di cappella ed altri ruoli all'interno degli organici. Siffatta flessibilità spiega per esempio i vari periodi di Francesco Passarini alla direzione della cappella (nel 1657, dal 1662 al 1671, nel 1675, nel 1680, dal 1681 al 1683, nel 1688, nel 1690, dal 1693 al 1694 e nel 1704)²⁷. Non esiste per la cappella francescana bolognese nemmeno «uno scritto che contempra norme di disciplina e di comportamento per i musicisti, come per esempio gli *Ordini per la musica dell'Insigne Collegiata di San Petronio* (1658) o come i capitoli per organisti, maestri di cappella e musicisti della basilica Antoniana di Padova»²⁸, i più antichi dei quali risalgono al 1565²⁹. Non abbiamo quindi a disposizione alcun «catalogo che elenca mese per mese tutte le occasioni [ordinarie!] in cui i musicisti dovevano intervenire alle funzioni, specificando se si doveva cantare e suonare solo la Messa oppure anche i Vespri o la Compiegata»³⁰. Tuttavia, vediamo come a S. Francesco «[...] li Venerdi e Sabbati si cantasse la Compiegata in musica conforme al solito; et il Matutino si dicesse basso»³¹. Nei grossi conventi, come quello considerato in questo studio, si cantava anche il vespro. Infine, come nelle chiese maggiori a Bologna, anche a San Francesco erano le messe, i primi e secondi vespri e le complete le funzioni che impegnavano maggiormente la cappella

²⁶ MARTINI, [Miscellanea Martiniane], I-Bc, ms. H.60, cc. 35r e 36r: *Serie dei M[aest]ri di Capella Religiosi Min[or]i Conventuali, che hanno servito la Chiesa di S. Francesco di Bologna dall'anno 1587 al 1777*.

²⁷ *Ivi*, cc. 35r e 36r e MARTINI, *Scrittori di Musica*, I-Bc, ms. I.60, cc. 419-420.

²⁸ MANZONI, *Cappella Musicale*, pp. 63-64.

²⁹ Cf. in questi Atti MAURIZIO PADOAN, *Cadenze liturgiche nella musica sacra barocca. Sant'Antonio a Padova (1565-1679) e contesto padano*.

³⁰ MANZONI, *Cappella Musicale*, pp. 64-65.

³¹ Bologna, Archivio di Stato, *Libro de Partiti e Consigli* 258/4390 c. 147v, doc. del 13 luglio 1675; citato in MANZONI, *Cappella Musicale*, p. 69.

musicale – *in primis* dal periodo Quaresimale fino ad agosto – come attestano anche i salmi vespertini e le messe pubblicati dai maestri di cappella francescani del tardo Cinquecento e del primo Seicento, da Bonifacio Pasquali a Girolamo Vespa, a Giuliano Cartari e a Giulio Belli. Per quanto attiene agli organici, è bene precisare che, prima della fine del XVII secolo, troviamo poche testimonianze archivistiche sull'uso di strumenti al di fuori dell'organo e dell'occasionale trombone. In effetti, le fonti documentarie ove figura l'utilizzo di un paio di violini e di un violone si propongono dopo il 1695³².

D'altro canto, i servizi straordinari si proponevano nelle ricorrenze annuali più rilevanti come Natale, Pasqua, ecc., nelle feste propriamente francescane, ed infine in quelle veramente occasionali, come le esequie o le celebrazioni di personaggi importanti, le beatificazioni, e via di seguito. Dalla seconda metà del secolo XVII vengono cantate anche le complete dei venerdì sera. Sempre in tali giorni si potevano eseguire anche oratori o mottetti a voce sola. Una ricorrenza importantissima era quella della solennissima festa dei Santi Innocenti, il 28 dicembre, che già dalla fine del secolo XVII comportava tradizionalmente musiche sia per la messa, sia per il secondo vespro a quattro cori³³. A Bologna, anche la ricorrenza di Sant'Antonio, il 13 giugno, veniva festeggiata con grande fasto. Invece per la festa del santo patrono, il 4 ottobre, i francescani bolognesi si trovavano un po' scoraggiati dal fasto assunto dalla solennissima festa di San Petronio, finché, nel 1751 fu deciso di spostare la celebrazione di San Francesco alla terza domenica di maggio³⁴. Sempre a San Francesco, fra le altre feste importanti dal punto di vista musicale in questo periodo, vanno segnalate quelle di San Bonaventura, il 14 luglio, e dell'Immacolata Concezione, l'8 dicembre.

* * *

Ma tornando a Ferdinando Antonio Lazzari, egli deve essere stato di grandissima competenza, perché dopo il suo anno di prova nel 1693 – durante il quale fu definito «atto à cantare e sonare l'Organo»³⁵ – divenne maestro di cappella a soli 23 anni, essendo considerato «soggetto idoneo, e virtuoso in simile materia». In genere, i maestri di cappella non erano retribuiti, però, ricevevano 15 lire mensili per il 'vestiario', e potevano richiedere una cifra fra 50 e 100 lire in più per l'acquisto di carta rigata per fare copiare le musiche concertate³⁶. Da notare che il

³² Bologna, Archivio di Stato, *Libro de Partiti e Consigli* 260/4392 cc. 173v-174r; citato in MANZONI, *Cappella Musicale*, p. 74.

³³ *Ivi*, pp. 84-85.

³⁴ *Ivi*, p. 86.

³⁵ *Ivi*, p. 110.

³⁶ *Ivi*, p. 144.

maestro di cappella in San Francesco sovrintendeva a tutto l'apparato musicale, incluso il reperimento dei musicisti occasionali e stabili.

Possiamo individuare, con una certa sicurezza, le opere musicali composte da Lazzari durante il suo periodo bolognese (cioè dal 1702 al 1705): il *Chirie à 5* (del 1703) e il *Chirie à 8* (del 1704), ambedue *concertati*, l'*Et incarnatus*, la *Sonata à 6 con due Trombe* conservata in San Petronio, e forse l'oratorio *Santa Maria Maddalena* nella prima versione del 1704. Con ogni probabilità possiamo altresì includere in questo quadro anche il *Mottetto à 8 concertato "Crudelissimi Regnanti"* e il salmo n°4 *Cum invocarem* per quattro voci concertate con archi e basso continuo³⁷. Con queste opere abbiamo almeno qualche esemplare di musica in stile pieno, in stile concertato e strumentale, ma nessun mottetto a voce sola, come quelli scritti ad Assisi, in gioventù, e a Venezia tra il 1705 e il 1712. Lo stile comunque, rimane simile, poiché sia ad Assisi, sia a Bologna, sia a Venezia Lazzari componeva per chiese molto spaziose con tempi di riverberazione notevoli, magari non come i dodici secondi di San Petronio, ma in ogni caso rilevanti e di una certa influenza sulle scelte compositive.

Siccome i brani in stile pieno (come il versetto *Et incarnatus* del Credo) a Bologna, alla fine del Seicento, sono solitamente abbastanza standardizzati, non mi soffermerò a lungo su di essi, ma intendo soltanto porre l'attenzione sull'uso di un violino e di una viola e sull'effetto interessante che tali strumenti producono nel punteggiare le armonie di questo brano completamente omofonico. Invece nei brani concertati di più grande organico (fino a venti esecutori, per esempio nel *Chirie à 8 concertato*), ritroviamo una scrittura familiare, che assomiglia molto a quella dei salmi e delle messe petroniane di Colonna e del giovane Perti.

In particolare, nella sinfonia strumentale di questo *Chirie* del 1704 si nota il solito organico ancora tardo-seicentesco a cinque parti di base (due violini, alto viola, tenore viola e basso continuo), nel quale, tuttavia, Lazzari espande la strumentazione, separando una specie di concertino di due violini e violoncello dal 'tutti' ed aggiungendovi anche due oboi (strumento giunto a Bologna poco prima), con una regolare alternanza fra soli e 'tutti'³⁸. Articolata in tre movimenti (Allegro – Adagio e spiccato – Allegro [Adagio]) questa *Introdutione* si profila in parte come un concerto grosso con concertino e concerto grande, soluzione adottata anche in alcuni *Magnificat* di Colonna, e in parte come una sinfonia del tutto indipendente, che ricalca il modello esemplato da

³⁷ Complessivamente sei composizioni di Lazzari, tra cui i due *Chirie*, il mottetto *Crudelissimi Regnanti* e il salmo *Cum invocarem* del periodo bolognese, si possono consultare sul sito internet della «Petrucci library»: http://imslp.org/wiki/Category:Lazzari,_Ferdinando_Antonio

³⁸ Per la consultazione degli esempi musicali, rimando ancora allo stesso sito internet: [http://imslp.org/wiki/Kyrie_in_A_major_\(Lazzari,_Ferdinando_Antonio\)](http://imslp.org/wiki/Kyrie_in_A_major_(Lazzari,_Ferdinando_Antonio))

Giacomo Antonio Perti negli anni '80 del Seicento, salvo nel fatto che finisce sulla dominante (Mi minore, ma con *terce de Picardie*), per poi iniziare il *Chirie* di nuovo in La minore. D'altro canto, il discorso armonico, se paragonato alle musiche petroniane, appare molto meno limitato e condizionato dall'acustica: non solo vi si osserva un ritmo armonico più veloce, ma pure una scrittura con maggiore consistenza fugale rispetto alle sinfonie concepite per San Petronio. Il profilo melodico, con i motivi ritmici spiccati, si sviluppa in un modo molto simile a quello di Giovanni Paolo Colonna o di Domenico Gabrielli. Quando entrano i due cori sul *Chirie*, Lazzari esordisce con il tipico stile omofonico, rispecchiando il ritmo delle parole, prima di passare alle sezioni lievemente più imitative tra cori battenti. Introduce successivamente i solisti, proponendo poi in un dialogo per terze parallele fra i due soprani e i due contralti, ai quali rispondono gli strumenti. In seguito, si sviluppa un altro dialogo fra il tenore e il basso del primo coro ed il tenore e il basso del secondo, che continua con il ritorno più accordale del 'tutti'. Il movimento risulta quindi caratterizzato da una variazione costante dell'organico.

Non ho in questa sede lo spazio per analizzare tutti i brani. Tuttavia, anche se lo stesso modello stilistico come rilevato più sopra si ritrova in tutte le altre composizioni di Lazzari, è opportuno però fare un breve commento a proposito del *Gloria à 8 concertato con violini, violette, violoncello e tromba obbligati* del 1702³⁹. Il frontespizio menziona ancora Lazzari come organista ad Assisi, ma è datato 1702, anno in cui cominciò l'impegno di maestro di cappella a Bologna. Questo *Gloria* potrebbe essere stato eseguito a San Francesco di Bologna. Nondimeno lo stile è più vicino a quello dei compositori petroniani, ricordando la semplicità in certi effetti ritmici e nelle armonie molto stabili che troviamo nei salmi e nelle messe concertate di Petronio Franceschini⁴⁰. Un altro riscontro è costituito da un salmo (*Laudate Pueri*) del 19 febbraio 1693 di Antonio Maria Bononcini⁴¹ con le frequentissime note ripetute. Lazzari adotta questa soluzione, senza però perdere d'occhio l'altissima qualità del contrappunto appresa dal suo maestro Giovanni Paolo Colonna.

In conclusione, come ho affermato precedentemente, questo breve contributo è solo un piccolo abbozzo sulla maestria e l'importanza di questo compositore, forse dimenticato sia perché troppo fedele allo stile

³⁹ [http://imslp.org/wiki/Gloria_in_D_major_\(Lazzari,_Ferdinando_Antonio\)](http://imslp.org/wiki/Gloria_in_D_major_(Lazzari,_Ferdinando_Antonio)).

⁴⁰ Bologna, Archivio Musicale di San Petronio, Lib. F. II-VI. Si veda anche MARC VANSCHEEUWIJCK, *G.P. Colonna and P. Franceschini: Building Acoustics and Compositional Style in Late Seventeenth-Century Bologna in Towards Tonality. Aspects of Baroque Music Theory*, a cura di PETER DEJANS, Leuven University Press, Leuven 2007, pp. 171-201.

⁴¹ Salmo per soprano solo, violoncello obbligato e basso continuo; Bologna, Archivio Musicale di San Petronio, Lib. B. III. Vedi VANSCHEEUWIJCK, *Cappella Musicale*, pp. 160, 187 e 355-356.

dei grandi musicisti petroniani della generazione precedente, sia perché costretto a concludere la sua attività di compositore alla ancora giovane età di 34 anni, senza aver avuto quindi l'opportunità di esplorare stili e modi di scrivere più 'moderni' come ebbe occasione di fare il longevo Giacomo Antonio Perti. Che il suo stile sia in perfetta sintonia con quello dei suoi maestri a San Petronio non sorprende. Nondimeno tale sintonia contribuisce ad avvalorare la conclusione secondo la quale i compositori bolognesi del tardo Seicento e del primo Settecento, anche al di fuori della cappella musicale di San Petronio, osservarono davvero uno stile notevolmente comune. Un esito che va ricondotto all'influenza dei musicisti petroniani cui si deve la formazione di tutti i compositori operanti nell'intera città fino alla morte nel 1756 di Perti. Seguendo l'orientamento assunto un decennio fa da Dinko Fabris, che nel suo lavoro su Francesco Provenzale giunse a riconoscere l'esistenza di una vera 'scuola napoletana'⁴², ritengo che sia accettabile parlare di una vera 'scuola bolognese'. Ancorché gli studi sulle varie cappelle musicali bolognesi siano ancora in fase di elaborazione⁴³, il mio assunto è corroborato anche dal fatto che molti di questi compositori bolognesi, in virtù della loro associazione all'Accademia Filarmonica, si identificavano in tale scuola.

⁴² DINKO FABRIS, *Music in 17th-Century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)*, Ashgate, Aldershot 2007, p. 81.

⁴³ Nella seconda appendice viene proposta una breve tavola sinottica delle più importanti cappelle musicali bolognesi con indicazione dei maestri di cappella operanti in esse nel periodo 1660-1710. La tavola è pubblicata anche in VANSCHEEUWIJCK, *Cappella Musicale*, p. 38. Tengo a ringraziare padre Franco Careglio, bibliotecario a San Francesco di Bologna, per avermi gentilmente concesso varie volte di studiare e fare fotografie digitali nella biblioteca nell'autunno 2015. Sono altresì grato alla dottoressa Cristina Targa per la sua assistenza nella consultazione e riproduzione dei vari volumi dello Zibaldone Martiniano e delle composizioni di Ferdinando Antonio Lazzari nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.

APPENDICE I

Composizioni musicali di Ferdinando Antonio Lazzari

- I-Ac:** - *State in pace, Mottetto Canto solo con violini unisoni* (N.170/3).
 - *Quas lete ridentes, Mottetto Canto solo con violini ad libitum per Natale* (N.175/5).
 - *Tangite cordas, Mottetto per la B.V. à Contralto solo Con Ripieni e violini obblig.* [e 2 trombe] (N.176/2).
- I-Bc:** - *Gloria in excelsis a 8 concertato, con VV, Violette, Violoncello e Tromba Obligati ...* 1702 (AA.167).
 - *Mottetto à 8 Concertato con due Trombe Per gl'Innocenti con VV, Violetta e Violoncello [Crudelissimi regnanti]* (AA.168).
 - *Cum invocarem a Quattro C.A.T.B. Concertato Con VV, Violetta e Violoncello* (AA.169).
 - *Chirie Christe Chirie a Cinque Concertati Con VV., Violette e Violoncello Obligati...*1703 [cartine n°16] (AA.170).
 - *Chirie à 8 Concertato Con VV., Violette e Violoncello Obligati...*1704 [cartine n°19] (AA.171).
- I-Bsf:** - [Et incarnatus], 1702 (Passarini I-8).
 - *Magnificat à Quattro Concertato Con Stromenti ... Venetia* (L.I-13).
- I-Bsp:** - *Sonata a Sei, con due Trombe e Stromenti* (L.1).
- A-Wn:** - *Mottetto pieno nell'entrar, che fece in chiesa il Signor Principe Ambasciatore "Haec est dies" Mottetto à 4. Pieno. Con Stromenti.* (Mus. Hs. 17569, cc. 3r-20v).
 - *Mottetto Primo Doppo L'Epistola. Cantato dà Francesco de Grandis "Organa, Lyrae, Tibiae", Mottetto à Voce Sola. Con VV. Trombe, et Oboè.* (Mus. Hs. 17569, cc. 21r-46v).
 - *Mottetto Secondo All'Offertorio. Cantato da Bortolo Bartoli "Hic regales assurgite, ...", Mottetto à Canto Solo. Con Stromenti* (Mus. Hs. 17569, cc. 47r-64v).
 - *Mottetto Terzo Alla Levatione. Cantato dà Giambatista Carboni, "O quam clara" Mottetto à Voce Sola. Con Stromenti.* (Mus. Hs. 17569, cc. 65r-78v).
 - *Concerto fatto doppo la Fontione nell'uscir che fece di CHIESA IL SIGNOR PRINCIPE AMBASCIATORE. Concerto à 6 con V.V. e Trombe con Viola e Violoncello* (Mus. Hs. 17569, cc. 168r-176r).
- I-Bc: Libretti:**
 - *Il Mosè gittato nel Nilo* (lib. Di M.F. Bevilacqua, Rimini 1700, conv. di S. Francesco; Lo.2673).
 - *Santa Maria Maddalena de' Pazzi* (lib. G.B. Taroni, Bologna 1704 e Ravenna, 1717, chiesa dei RR.PP. Serviti di S. Sebastiano; Lo.2674 & Lo.2475).
 - *L'innocenza difesa da S. Antonio da Padova* (lib. G.B. Taroni, Cremona 1705, chiesa di S. Francesco; Lo.7469).

Inoltre, Leonida Busi ricorda un *Dies irae* manoscritto «fra la musica antica raccolta da mio padre» e Giovanni Battista Martini menziona un *Sanctus a 3* pubblicato a stampa.

APPENDICE II

Maestri di Cappella attivi nelle cappelle musicali maggiori di Bologna
(1660-1710)

	S. Petronio	S. Pietro	S. Francesco	S. Domenico	S.G. in Monte	Filippini	S. Stefano	S. M. Servi	S. Salvatore
1660									
61									
62									
63	Maurizio CAZZATI							G. d' ALESSANDRIA 1642-?	
64			Francesco ARCONATI 1660-67		Maurizio CAZZATI 1658-71	Bartolomeo GUERRA 1641-73			G.C. ARRESTI c.1668
1665	1657-71	Camillo CEVENINI 1649-76							
66			Francesco PASSARINI 1667-73		Agostino FILIPUCCI 1647-73				
67									
68									
69									
1670									
71					Giovanni Battista VITALI 1671-74				
72	Orazio CESCHI 1671-74								
73			Domenico SCORPIO- NE 1674-75						
74									
1675									
76		Vincenzo PELLEGRINI 1676-79	Guido MONTAL- BANI 1675-80			G.P. COLONNA 1673-88			G.C. ARRESTI c.1680
77									
78		Giacomo PREDIERI 1679							
79									
1680	Giovanni Paolo COLONNA 1674-95								
81			Francesco PASSARINI 1681-91		B.MONARI a.i. 1685				
82									
83									
84									
1685									
86		Lorenzo PERTI 1680-1691		Giulio Cesare ARRESTI 1674-1704	G. TOSI 1686 G. BONON- CINI 1687-88				
87									
88									
89									
1690							Pietro degli ANTONII 1686-96		
91									
92									
93		G.A. PERTI 1691-96	Francesco PASSARINI 1693-94		G.P. COLONNA 1689-90				
94									
1695									
96									
97									
98									
99									
1700	Giacomo Antonio PERTI 1696-1756	Giacomo Cesare PREDIERI 1696-1742	F.A. CALEGARI 1700-02					Attilio Ottavio ARIOSTI 1695-?	G.C. PREDIERI c.1700
01									
02									
03									
04			F.A. LAZZARI 1702-05						
1705									
06									
07									
08							G.A. SILVANI 1702-27?		
09									
1710				G.A. PERTI 1704-34		G.A. PERTI 1706-50			

SUMMARY

In music history texts we often read about the “Bolognese School,” when authors actually refer in the first place to composers active in the musical chapel of the San Petronio basilica. Indeed, not much is known yet about the compositions written for, and performed in the cathedral of San Pietro, or in the churches of San Francesco, San Domenico, Santo Stefano, San Giovanni in Monte, Santa Maria dei Servi, San Salvatore, etc. It might thus seem somewhat presumptuous to use the term ‘school,’ or to define a ‘bolognese’ style without more in-depth knowledge of the music of each of these musical chapels.

Among the composers active in the convent of San Francesco in the late 17th century, such as Passarini, Montalbani, Calegari, and Lazzari, the latter left a sufficient number of compositions for us to understand whether his music actually used a particular style that could be (or not) related to the Bolognese environment. An organist, but also a student of string instruments of Gabrielli, and of counterpoint of P. Degli Antonii and of Colonna, the Bolognese Ferdinando Antonio Lazzari (1678-1754) became a Franciscan friar in Bologna in 1693. Appointed *maestro di cappella* in S. Francesco there in 1702, he only stayed until 1705, to move on to serving the chapel of the Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venice. However, in 1713, as he became blind, he returned to the convent in Bologna, where he eventually died in 1754. His sacred compositions are preserved in Bologna, in Assisi, and in Vienna.

This paper aims to bring back a composer, who has almost completely been forgotten both by scholars and performers, to the foreground. At the same time, in comparing his works with those of his teachers in San Petronio, it should become clear whether Lazzari’s compositions adhere to the style of the great Bolognese masters, and whether his own works may indeed, along with those of other composers in Bologna, justify the term ‘Bolognese School.’

Keywords: Bolognese School, Ferdinando Antonio Lazzari, Basilica of San Francesco in Bologna, Accademia Filarmonica, Giovanni Paolo Colonna.

ALAN MADDOX

THE 'STORM' TOPOS IN TWO SOLO BASS MOTETS AT THE PONTIFICIA BIBLIOTECA ANTONIANA

In recent years the music of Nicola Porpora has received new attention. The aria «*Alto Giove*» from his opera *Polifemo* (1735) has become something of a 'hit' since its inclusion in the 1995 movie *Farinelli* and, perhaps partly as a consequence, several of his operas have now received full revivals. An increasing range of Porpora's sacred music has also now been published and recorded, drawing attention to his significant output of sacred compositions, including mass settings, sacred operas, cantatas and oratorios, choral psalms and motets, and other liturgical and para-liturgical works¹. Among these are several motets and Marian antiphons for solo voice, composed for the female singers of the Venetian *ospedali*.

In this context, a pair of solo motets held at the archive of the Centro Studi Antoniani, at the Basilica of St. Anthony of Padua, stands out from the other sacred solo works attributed to the composer in that they are for bass voice. They are also notable in that they make vivid use of the 'storm topos', a rhetorical topic based on a poetic simile comparing the protagonist to a sailor or ship caught in a tempest, which had long been a staple of opera libretti and became particularly prominent as a vehicle for virtuosic vocal display in the second quarter of the eighteenth century. The use of this theatrical topic in the sacred context raises questions about relationships between the sacred and theatrical styles at a time when the contamination of church music by that of the theatre was a controversial issue.

¹ Notable amongst recent publications is KURT MARKSTROM, ed. *Nicola Porpora, Vespers for the Feast of the Assumption: A Reconstruction of the 1744 Service at the Ospedaletto in Venice* (Collegium Musicum Yale University, Second Series, 21), A-R Editions, Middleton 2015. Many of the smaller sacred works, particularly those preserved in the British Library, have also been edited by James Sanderson as part of The Porpora Project. <http://www.porporaproject.com/>.

THE SOURCES

The scores of the motets are currently listed in the catalogue of the Music Archive of the Pontificia Biblioteca Antoniana under a single shelfmark, with the following cataloguing details².

PORPORA Nicola Antonio Giacinto

Segnatura: D.I.1319

Titolo originale: Mottetto a Voce Sola / Del Sig:-r Nicola Porpora

Descrizione: Ms.; copia; seconda metà 18 sec.; partit. e parti; 21 cc.; 22,5×30,5 cm.

Organici: Partit.: vl I, vl II, vla, B, bc; 8 parti: 2 vl I, 2 vl II, vla, vlc, b, org.
Sezioni: Dum furentes videt, Allegro posato, C Sol; Recit.: Movent averni monstra; Amor verus et supernus, Andante 3/4 Mi min.; Alleluja, Comodo 12/8 Sol; Recit.: Quando mi care Jesu; De tuo sacro immenso amore, Andante 3/4 Fa; Alleluja, C Do.

Note: Lingua: latino

There are two separate fascicles in full score, the first of which consists of five bifolios in oblong format with a single folio attached to the front, the recto of which contains the title page, and the verso, the first page of music. This first fascicle incorporates the movements listed in the catalogue entry from «*Dum furentes videt*» through to the first *Alleluja*, and is lacking only the final page of the *Alleluja*, which would originally have formed a bifolio with the 'orphaned' first folio. This full score is accompanied by the corresponding instrumental parts for strings and continuo for these four movements.

The second fascicle is also incomplete, but whereas the first fascicle is missing its final folio, the second is lacking its first folio (with the title page, and on its verso, the first page of music), giving the impression that the music of the two full scores could be continuous, and that they might thus belong to a single work. On closer inspection, however, the opening pages of the second fascicle reveal another aria, not listed in the catalogue entry, and clearly distinct from the *Alleluja* which concludes fascicle 1, giving this second score an overall structure identical to that of the first, and very typical of Italian solo motets in the early to mid-eighteenth century: Aria—recitative—aria—Alleluja. It is thus clearly a separate work. This second motet, *Susurrate furibundae agitatae maris undae*, appears not to have been previously identified or described. If authentic, these two pieces would be the only documented motets for solo bass by Porpora.

The Archivio Musicale has no record of its acquisition of these scores, and studies of their scribal hand and watermarks have so far proven in-

² P. SERGIO CATTAZZO, FABIO SALVATO, P. ALBERTO FANTON, *Catalogo Archivio Musicale*, Pontificia Biblioteca Antoniana, Padova 2012, p. 3630. The catalogue is now also available online at <http://www.centrostudiantoniani.it/archivio-della-cappella-musicale>.

conclusive, beyond indicating that both are in the same hand and that the paper appears to be of Venetian manufacture³. In the absence of a concordance for either words or music, the questions of the provenance and dating of the motets, and of how, when and why they entered the archive of the Basilica of St. Anthony therefore remain open. The two pieces nevertheless appear to be a well matched pair. They are similar in musical style, and despite the lack of a composer attribution on the score of the second motet, it seems a reasonable hypothesis that both are by Porpora. The musical style appears consistent with Porpora's, including the use of repeated note figures in the strings, featuring a falling fifth from the dominant to the reiterated tonic. The long-breathed and virtuosic vocal lines are also typical of the composer, who exploited his intimate knowledge, as the teacher of many of the leading singers of the period, of the capabilities of the human voice. His penchant for deriving musical materials from the literal depiction of the words is also evident in wild leaps and rushing cascades of semiquavers which illustrate the waves of the sea in the opening aria of each motet⁴.

If the motets are indeed by Porpora, the possibilities for when and where they were composed are many, with evidence of the composer's activities over a career of around sixty years encompassing Naples, Rome, Munich, Reggio nell'Emilia, Venice, London, Dresden and Vienna. Porpora's other surviving solo motets, and most of his sacred music more generally, arose from his three periods in Venice, in 1725-33, 1736-8 and 1741-7⁵. Given the proximity of Padua to Venice, a Venetian origin for these two motets would seem plausible; yet this leads to a dilemma: Porpora's main occupation in Venice apart from opera composition was in the *ospedali*, primarily the *Ospedale degli Incurabili*, but also the *Ospedale di Santa Maria dei Derelitti*, known as the *Ospedaletto*, and the *Ospedale della Pietà*, and his sacred works for them are consequently exclusively for female voices⁶. Another possibility could be an association with Dresden where, as Janice Stockigt and Claudio Bacciagaluppi

³ The papers used show the typically Venetian *tre lune* watermark, together with other symbols. A more complete report on the watermarks and scribal hand will be included in my forthcoming edition of the scores.

⁴ On the characteristics of Porpora's idiom, see KURT MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano* (Opera Series, 2): Pendrago Press, Hillsdale, N.Y. 2007, p. 315.

⁵ KURT MARKSTROM, MICHAEL F. ROBINSON, *Porpora, Nicola*, «Grove Music Online, Oxford Music Online», Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22126> (21.11.2016).

⁶ Porpora was associated with the Ospedale degli Incurabili 1726-1733, 1737-1738, 1759, the Ospedale della Pietà in 1742-1743, and the Ospedaletto 1744-1747. See BERTHOLD OVER, *Per la gloria di Dio: Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert*, Orpheus-Verlag, Bonn 1998, p. 395. While some of his pieces for the Pietà include tenor and bass choral parts (as did Vivaldi's), there appears to be no evidence that these were sung by men, and they include no movements for solo bass.

have recently reported, a substantial repertoire of Italian solo motets was imported for the Catholic royal chapel in the late 1730s, and where Porpora also worked between 1747 and 1752.⁷ The fact that the Padua motets are copied on a Venetian paper suggests, however, that even if they were composed in Dresden, the copies are unlikely to have been made there. Conversely, if they were copied in Italy for importation to Dresden, there is no obvious reason for their presence in Padua.

THE COMPOSITIONS

Both motets make significant vocal demands on the singer. *Dum furentes videt undas* has a reasonably comfortable baritone range, sitting primarily in the octave *d* – *d'*, with just one *e'* – albeit in an exposed lyrical passage at the opening of the second, *Andante* aria – and a lowest note of *A*; however it requires considerable agility, with a blaze of florid passage work in the very opening phrase, and many wide leaps⁸. *Susurrate furibunde* makes similar demands on the singer's agility, but extends the range a step further in both directions, with multiple appearances of high *e'* and one *f'*, while the first vocal section of the opening aria ends with a dramatic cadential bottom *G*. This virtuosic style suggests that the motets were composed for a soloist with wide range, impressive declamatory power and great agility.

Although their use of the storm topos is unusual, the musical form and subject matter of both motets is in other respects entirely conventional, following the general pattern of hundreds of other solo motets of the period. Each has an opening allegro aria on a subject of contrition, seeking God's mercy amidst the vicissitudes of life. This is followed by a linking recitative, an *Andante* aria expressing confidence in God's mercy, and a joyful Alleluia⁹. Such a schema could easily be adapted to the liturgical or para-liturgical requirements of a particular saint's day or other special occasion for which a solo singer might be hired by a church, religious house or confraternity, with the provision of a text which might refer to the relevant saint or their attributes, while remaining general enough to allow for the motet's re-use in other contexts.

The texts of the two Padua motets are as follows¹⁰.

⁷ CLAUDIO BACCIAGALUPPI, JANICE STOCKIGT, *Italian Manuscripts of Sacred Music in Dresden: The Case of the Neapolitan Collection of 1738-1740*, «Fonti Musicali Italiane» 15 (2010), pp. 141-179.

⁸ Octave designations are specified according to the Helmholtz system.

⁹ An alternative procedure was to open with an allegro aria expressing joyful confidence; the overall form, however, was highly standardised.

¹⁰ My very sincere thanks to my colleague Jason Stoessel (University of New England, Australia) and to Annarita Saggion (Università per Stranieri di Perugia) for their expert advice on these translations. Responsibility for any errors is, however, entirely mine.

*Motet 1**Aria*

Dum furentes videt undas
 Et voragine profundas
 Maris turbidi agitati
 Tristis nauta tunc pavet

While he watches the waves
 and the immense whirlpools
 of a disturbed and agitated sea,
 the sad sailor is at that time afraid.

Sed per umbras, et procellas
 Quando cernit claram stellam
 Rident fluctus jam paventi
 Spirat aura, et favet.

But when, through the gloom and the squalls,
 he glimpses a bright star,
 then the waves smile,
 the wind blows and favours the fearful (one).

Recitativo accompagnato

Movent Averno monstra
 Undiq[ue] tempestates et bella,
 et egestates timent mortales rei,
 Sed in amore Dei firmiter
 quando locant spes corda et fidas curas
 non timent poenas duras
 Sed per Altaria et Tempia
 Praebent pusillis corde,
 L[a]etitia jam securae amica exempla.

The evil omens of Hell stir
 everywhere sinful mortals fear
 storms, wars and destitution,
 but when they firmly place in the love of God
 their faithful hopes, hearts and cares,
 they do not fear harsh suffering,
 but at the altars and temples
 they offer with timid hearts
 kindly examples of carefree joy.

Aria

Amor verus, et supernus
 quando incendit corda nostra
 est aeternus atque monstra
 vicit semper, et procellas.

When true and celestial love
 inflames our hearts,
 it is eternal and always defeats
 evil omens and storms.

Inter poenas qua[s] suave
 reddit ille jugum grave,
 et in morte laeta Sorte
 ducit animas ad Stellas.

Amid these troubles
 it makes sweet the heavy yoke
 and in death by a happy fate
 leads souls to the stars.

Aria

Alleluja

Alleluia

*Motet 2**Aria*

Susurrate furibundae
 agitatae maris undae
 Stet ubique insana mors.

Whisper, furious waves
 of the storm-tossed sea,
 Monstrous death is everywhere.

O splendores facis laetae
 Este ardores rei cometae
 Nautae erranti iniqua sors.

O brilliance of a joyful torch,
 Be the flames of a comet,
 Unlucky lot for a wandering seafarer.

Recitativo

Quando mi care Jesu
 es mihi in mari Stella,
 et portus in procella,
 vivit anima mea jam sine cura,
 ac est in suo periculo segura.

When, my beloved Jesus,
 You are a star for me in the sea
 And a port in the storm,
 my soul then lives without care
 and even in its peril it is safe.

Aria:

De tuo sacro immenso amore
 vivit laetum pectus meum
 care Jesu in caeco horrore
 es serena, et clara fax

Si me regis in procella
 Si te stel[lam] ex unda cerno
 In sereno gaudio aeterno
 Es serena, et clara fax.

Because of your sacred and immense love,
 my joyful heart lives,
 Dear Jesus, during gloomy terror.
 You are a clear and limpid torch.

If you guide me in the tempest,
 if I see you like a star from the waves
 In serene and eternal joy
 You are a clear and limpid torch.

Aria

Alleluja

Alleluia

While the comet metaphor in the aria «*Susurrate furibunde*» is striking, it does not appear to reference the conventional hagiography of any individual saint. Indeed, the words of these two motets appear to contain no obvious reference to particular saints or biblical texts that would place either of them specifically within the liturgical calendar, or connect them with particular liturgical uses associated with the Basilica of St Anthony. Could the conspicuous use of the storm topos in itself nevertheless suggest a use for the motets? According to Bacciagaluppi and Stockigt, there are many such 'storm at sea' texts among the motets set by Hasse, Galuppi and others for Dresden, and Sven Hansell's listing of the texts of over one hundred motets by Porpora and his contemporaries performed at the *Incurabili* (now preserved in the Museo Correr), shows that while not common, storm motets might be considered a relatively standard sub-type, even for the semi-enclosed female singers of the *ospedali*¹¹. The storm topos may therefore simply represent the direct borrowing of a fashionable operatic device into the sacred context. The connection of many of these texts with seafaring Venice might, however, also hint at a possible connection with one of the patron saints of sailors such as St. Nicholas, one of whose attributes is the capacity to calm storms at sea. A reference in Coronelli's famous guidebook to Venice, the *Guida de' forestieri*, mentions several special services for 6 December, the feast day of St Nicholas, including a sung mass at the Franciscan church of S. Nicolò and another for the guild of the *Marinari di Istria*, conducted at the *Incurabili* with music performed by the *putte*. This would have been an ideal occasion for the soprano and alto 'tempesta' motets composed by Porpora and others for the *Incurabili*, and reinforces the idea of a possible St Nicholas connection also for the bass motets, whether in Venice or in Padua. Alternatively, the storm topos might also be appropriately invoked in honour of St Mark who, in

¹¹ SVEN HOSTRUP HANSELL, *Sacred Music at the Incurabili in Venice at the Time of J.A. Hasse*, «Journal of the American Musicological Society», 23, 2 (1970), pp. 280-301. [Letter from Sven H. Hansell]. «Journal of the American Musicological Society» 25, 1 (1972), pp. 118-20. BACCIAGALUPPI, STOCKIGT, *Italian Manuscripts*.

addition to being patron saint of Venice, was also credited with several miracles involving storms at sea¹².

THE STORM TOPOS AND ARIA TYPOLOGY

Whatever the context and purpose for which these motets were originally composed, they were clearly designed to explicitly reference the style associated with the storm topos in the theatre, particularly in their thrilling, virtuoso opening arias. With regard to their words, *arie di tempesta* invoke one of many stereotypical similes used in eighteenth-century libretti; but while many of these similes compare the protagonist with a feature of the natural world (a river, a tiger, a rock), storm arias place the protagonist metaphorically at the mercy the natural world at its most terrifying. From the point of view of their music, storm arias may be considered to form a subcategory of the *aria di bravura* type, one of the conventional aria types which James Webster has aptly described as forming a «loose semiotic system» in eighteenth-century opera, in which signification is conveyed by associating «particular dramatic contexts with specific combinations of keys, melodic styles, and instrumentations»¹³. *Arie di bravura* are generally associated with major keys, fast tempos and aristocratic characters, and characterised by virtuosic figuration in which the traditional aspiration for instruments to imitate the voice is reversed, with singers often demonstrating their technical prowess by imitating figuration ostensibly more idiomatic to the violin. *Arie di tempesta* perhaps represent the most extreme manifestation of this type, with their particular character lending itself to the portrayal of terror and confusion through vigorous string figuration, and for the soloist, fast passage work, wide leaps, and in some instances, specific effects suited to the capabilities of individual singers, such as the fast repeated notes famously included by Riccardo Broschi in the aria «*Son qual nave ch'agitata*» (*Artaserse*, 1734), to show off the remarkable skills of his brother Carlo, known as Farinelli. It is worth noting in this context that because of their role as star vehicles for leading virtuosos, in operas such arias were predominantly sung by the castrati and female

¹² VINCENZO CORONELLI, *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella città di venezia* N. N., Venice? 1700, pp. 264-265. I am grateful to David Bryant for drawing my attention to this reference, and to Jeffrey Kurtzmann for suggesting the possible connection with St. Mark. See also DAVID BRYANT, ELENA QUARANTA, *Music and Musicians in Late Seventeenth- and Early Eighteenth-Century Venice. A Guide for Foreigners*, in *Europäische Musiker in Venedig, Rom Und Neapel (1650-1750)*, ed. ANNE-MADELEINE GOULET, GESA ZUR NIEDEN (Analecta Musicologica) Bärenreiter, Kassel 2015.

¹³ JAMES WEBSTER, *Aria as Drama*, in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, ed. ANTHONY R. DELDONNA, PIERPAOLO POLZONETTI, Cambridge University Press, Cambridge 2009, p. 29.

sopranos who almost exclusively sang the leading roles. An appearance of this topos in pieces for bass is therefore noteworthy for that reason as well.

A useful framework within which to consider the application of the storm topos in these motets is that proposed by Cesare Fertonani, who in 1997 set out a typology of *arie di tempesta*. At a broad structural level, Fertonani divided storm arias into four categories: a) those in which the storm is represented as terrifying and destructive throughout the aria; b) those in which the simile continues throughout, but the B section offers the hope of a positive resolution of the tempest through arrival in port or the appearance of a benign star; c) the storm in the A section gives way to an explanation of it in the B section; d) the storm is not merely metaphorical but a real event in the drama, a scenario which occasionally occurs in the theatre but is not possible in a motet¹⁴. How, then, do the opening *arie di bravura* of each of the Padua motets fit with Fertonani's schema? In the case of the second motet, *Susurrate, furibunde*, the rather ambiguous wording of the second stanza might leave open a classification into either Fertonani's first or second categories, depending on whether a threatening or consolatory meaning is read into the line «*O splendoris facis laetae*». The musical setting, however, seems unequivocally geared to Fertonani's first category, with ongoing terror signalled by a shift to the relative minor and a continuation of figuration similar to that of the A section, characterised by rapid descending scalic passages doubled at the unison and octave. The most obviously hopeful word in this stanza, «*laetae*» (joyful), passes without any lightening of mood, instead simply bearing the first iteration of a sequence in which the analogous musical figure in the following phrase is set to the ill-omened «*cometae*» (see Example 1).

The words of the opening aria of the first motet, *Dum furentes videt undas*, on the other hand, map unambiguously onto Fertonani's second type, presenting an antithesis between the fear and horror of the storm in the A section and a positive resolution of that fear – or at least the promise of such a resolution – in the B section. Yet despite the relaxation of tension implied by the words of the second stanza, again the composer hardly eases off the pressure of cascading *fioriture* and leaping arpeggiation which depicts the storm, choosing to depict the ferocity of the squalls, the brilliance of the comforting star, the erstwhile fear of the sailor, and the vigour of the favouring breeze, rather than any sense of relief that these *concelli* might ostensibly provide. Indeed, the musical setting subverts the antithesis between fear and the promise of redemption by perversely emphasising the words most associated with the fear of the storm – that is, those which the poet has included only in order to negate them. For instance, «*procellas*» is highlighted through a conti-

¹⁴ CESARE FERTONANI, «*Vo solcando un mar crudele*». *Per una tipologia dell'aria di tempesta nella prima metà del settecento*, «Musica e storia» 5 (1997).

Example 1 - Motet 2, aria «*Susurrate furibundae*», bb. 116-134.

Violin I

Violin II

Viola

Voice

O splen - do - res fa - cis le - - - - - tae

B.C.

122

este ar - do - res rei co - me - - - - - tae

128

Nau - lae er - an - - - - - ti in - i - qua sors.

Example 2 - Motet 1, recitativo accompagnato «*Movent Averni monstra*», bb. 1-11.

Violin I

Violin II

Viola

Voice

B.C.

Tremolo

Mo - vent A - ver - ni mon - stra Un - di - g[ue] tem - pe - sta

les et bel - la, et e - ge - sta - tes. (i - ment mor - ta - les re - i, Sed in a - nu - re

Tremolo

$\sharp 6$
[?#4
3]

De - i fir - mi - ter quan - do lo - cant spes cor - da, et fi - das cu - ras

6 37

uation of the virtuosic passagework of the A section, and «*paventi*» with a descending chain of suspensions over a menacing pedal note in the bass. Even the arrival of a gentle breeze at «*spirat aura*» is given a threatening cast with diminished harmony over an ominous, chromatically descending bass line, before we are plunged back into the reprise of the A section, with its relentless swirling of wind and waves.

For a composer as experienced and professional as Porpora, this apparent incongruity between words and music must surely have been a deliberate expressive strategy. Did he simply choose to prioritise certain vivid *concetti* in the text of the second stanza ahead of its overall sense, or perhaps, conversely, did he intend to illustrate the turbulent mood of the aria as a whole, at the cost of differentiating its constituent sections? If it was the latter, perhaps his reason for doing so was that, unlike a typical exit aria in opera, the opening allegro of each motet is only the first section of a larger 'scene', including the recitative, adagio aria and Alleluia, which provides an opportunity for more measured reflection on the penitential message, and for its working out over a longer span. In fact, it might be argued, anticipating this resolution would only weaken it. Accordingly, in *Dum furentes videt undas*, the mood of terror is maintained into the dramatic opening of the accompanied recitative «*Movent Averni monstra*», which heightens the threatening affect with evocative tremolos and a blaze of passage work on «*tempestates*», followed by unstable, dissonant harmony to illustrate the fears of the sinful at «*et egestates timent mortales rei*» (see Example 2). It is only at the words «*sed in amore Dei*» that calm arrives, leading to the contemplative Andante «*Amor verus et supernus*» in the relative minor, followed by a joyful return to the tonic major for the virtuosic Alleluia.

In *Susurrate furibundae*, the dramatic trajectory is slightly different, in that following the turbulent allegro aria, the recitative – here simple rather than accompanied – immediately establishes a contrasting mood of comfort and assurance. This affect is then sustained through the andante aria «*De tuo sacro immenso amore*», despite the implied invitation to touch on a contrasting mood provided by the words «*in caeco horrore*». Here, it seems, the composer's expressive strategy is analogous to that found in the aria «*Dum furentes videt undas*», discussed above, in which the mood of the text as a whole is prioritised over the differentiation of sections within it, but now with the dominant affection being one of calm rather than of fear. Although the words suggest a moment of contrast (albeit within the first stanza, rather than in the second), this is ignored in favour of the overall tranquil affect of the movement, which then leads with undisturbed serenity to the Alleluia.

THE STORM TOPOS AND THE CONVERGENCE OF SACRED AND SECULAR

This brings us back to the question of the use of the 'storm topos' in sacred music. At one level, this sacred application of the storm topos seems to be simply a case of direct borrowing, substituting the emotional

crises and conflicts of love and duty standard in *dramma per musica*, with those of religious faith. This quintessentially operatic metaphor, associated in the theatre with showy music expressing chaotic emotions and distinctly worldly love triangles, seems at first sight incongruous in the sacred realm.

The recent research of Davide Verga on the solo motets of Carlo Monza (1735-1801) indicates that despite the disapproval of theorists and critics including Benedetto Marcello, Francesco Algarotti, Antonio Planelli and Stefano Arteaga, there may have been a vogue for motets on the storm topos for bass voice lasting into the second half of the century, at least in Milan. Verga suggests that this represents a contamination of the sacred style by the theatrical¹⁵. Yet as we have seen, this topos had been in use in Venetian motets since at least the 1720s, suggesting that this secular topic had been present in the sacred realm, at least in certain locations, for around half a century before Monza's time. There is currently insufficient evidence to draw any conclusions about influences from the earlier Venetian repertoire on that in Milan. The existence of these two localised repertoires does, however, at least suggest the possibility of a small, but distinct sub-genre of storm motets for bass in northern Italy over a period of several decades; and if nothing else, it indicates that for composers like Porpora and Monza who worked in both theatre and church, the musical resources of the theatrical style, combined with the skills of a fine bass soloist, were too valuable to exclude from church music.

More generally, there is certainly evidence to indicate a progressive convergence of both compositional and performing style between Italian theatre and sacred music during the second and third quarters of the eighteenth century. In his book *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Michael Talbot astutely summed up the blurring of boundaries between sacred and secular in church music during this period, noting how the distinction between the active role of the priest and the passive character of the congregation mirrored the dynamics of the theatre. Little wonder then, that larger and wealthier churches tried to attract worshippers and keep them engaged through vocal and instrumental music which accompanied—or perhaps distracted from—the liturgy, and that listeners responded by giving their attention to the musicians rather than the clergy, in some cases to the extent of turning their chairs away from the altar to face the choir gallery¹⁶. This kind of behaviour was surely

¹⁵ DAVIDE VERGA, *Mottetti «in tempesta»*. *Strategie drammatiche e contaminazioni operistiche nella produzione sacra di Carlo Monza*, in *La musica sacra nella Milano del settecento (Kongressbericht Mailand, 2011)*, ed. CESARE. FERTONANI, RAFFAELE MELLACE, CLAUDIO TOSCANI, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2014.

¹⁶ MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* (Istituto italiano Antonio Vivaldi, Studi di musica veneta, Quaderni vivaldiani) L.S. Olschki, Firenze 1995, pp. 57-61.

one of the concerns which provoked Benedict XIV's 1749 encyclical *An-nus qui*, in which he condemned

the most inconvenient abuse ... which must not be tolerated: on certain days of the year sacred buildings are the theatre for sumptuous and resounding concerts, which in no way agree with the Sacred Mysteries which the Church, precisely on those days, proposes to the veneration of the faithful¹⁷.

And herein, as Talbot notes, lay the church's dilemma: in order for believers gain spiritual benefit, they needed to be enticed to church with music which reflected the fashionable idioms of the secular world, but «this carried the ever-present danger that the worldly connotations of such music would invade and contaminate the sacred domain»¹⁸. This is precisely what we hear happening in these Porpora motets: their musical style and aesthetic clearly mirror those of the secular world, and in particular those of the theatre. Not only are the arias overtly operatic, the recitatives are also distinctly theatrical, especially the accompanied recitative «*Movent Averni monstra*», discussed above.

A corresponding convergence in vocal performing style is evident in the chapters on recitative in the two most substantial and influential Italian singing treatises of the 18thC, Pierfrancesco Tosi's *Opinioni de'cantori antichi, e moderni*, (1723), and Giambattista Mancini's *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (1777). In the fifth chapter of his book, Tosi distinguishes between styles of recitative for church, chamber and theatre, instructing that

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 sostenuta¹⁹.

In many respects, Tosi's views reflect his own training in the late seventeenth century, so it is not surprising that his views on performance practices reflect a rather conservative position. By 1777, however, Mancini, while agreeing with all of Tosi's other comments on recitative, was

¹⁷ Translation from ROBERT F. HAYBURN, *Papal Legislation on Sacred Music*, 95 A. D. To 1977, Liturgical Press, Collegeville, Minn. 1979, p. 104. Quoted in TALBOT, *Sacred Vocal Music*, pp. 60-61.

¹⁸ *Ivi*, p. 57.

¹⁹ PIER FRANCESCO TOSI, *Opinioni de'cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, L. dalla Volpe, Bologna 1723, p. 41. «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». Translation in *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*, 2nd ed. J. Wilcox, London 1743, p. 32.

clearly mystified by the earlier writer's distinction of church, chamber and theatre styles:

So, che tra i professori nostri era invalsa una volta l'opinione, che diversamente esser detti dovessero i recitativi di Camera da quelli del Teatro, e così pure quelli di Sala, o di Chiesa. Per quanto io v'abbia fatta riflessione, non ho ritrovata al certo ragione alcuna, perchè vi debba essere questa differenza. Io penso, che i recitativi, siano di Chiesa, di Camera, siano di Teatro, devono essere sempre detti nel medesimo modo²⁰.

How, then, might we understand the place of these two motets in the landscape of contemporary sacred and secular styles? On one hand they conform to the genre expectations of the solo motet in overall structure and homiletic purpose; on the other they borrow a specific musico-poetic topos from the operatic *aria di tempesta*. In both the sacred and theatrical contexts they also stand out as uncommon examples of virtuoso composition for the bass voice, again suggesting a convergence of sacred and secular styles. Yet, despite the theatricality of much church performance – both liturgical and musical – on the one hand, and the ostensibly moral and didactic purpose of *dramma per musica* on the other, there remained fundamental differences between the cultures of the church and the theatre, and different demands of musical dramaturgy in motet and opera. In a motet, it makes sense for the musical tension set up in the opening Allegro to be maintained throughout the aria, even, as in the case of *Dum furentes videt*, at the cost of suppressing contrasting sentiments in the poetry, so as to provide contrast with the following Adagio aria and Alleluia. This tension must, however, be resolved within the span of the 'scene' formed by the motet as a whole, in order to achieve the homiletic purpose of promising redemption to those who are steadfast in faith. In opera, on the other hand, there is more scope for at least the promise of resolution to be offered within a storm aria – typically in the second stanza – since this internal contrast only heightens the effect of the opening stanza. The atmosphere of fear established in the first stanza will then be re-established in the *da capo*, and left unresolved on the singer's exit at the end of the aria. Such a schema is well suited to the longer-range narrative arc of *dramma per*

²⁰ GIAMBATTISTA MANCINI, *Riflessioni Pratiche Sul Canto Figurato*, Giuseppe Galeazzi, Milano 1777, pp. 240-241. «I know that among our professors the opinion was at one time prevalent that the recitatives for the chamber should be spoken differently from those for the theatre, as well as those for the concert hall or the church. As much as I have reflected on this, I have found no certain reason why there should be this difference. I think that the recitatives for the church, the chamber, the theatre, ought all to be given in the same manner». Translation in *Practical Reflections on Figured Singing (Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato): The Editions of 1774 and 1777 Compared, Translated and Edited by Edward Foreman* (Masterworks on Singing, 7), Pro Musica Press, Champaign, Illinois 1967, p. 73.

musica, in which it serves to maintain dramatic tension over the span of an Act or more.

Storm motets on the model which we see in these two examples by Porpora are also differentiated from the opera scenes which they in some respects resemble, because they actually incorporate two 'storm' arias – the first, the bravura allegro which directly depicts the storm itself, and the second, which refers back to the imagery of the tempest in order to emphasise the calm which follows it. Such 'calm-after-the-storm' arias of course also have their analogues in opera, but in the context of the motet, the two arias work as a complementary pair. In a sense, they function as thesis and antithesis, leading to the synthesis which provides dramatic resolution in the Alleluia. Just as a chamber cantata compresses the action of a pastoral drama into two or three arias with intervening recitatives, so a motet of this highly dramatic type compresses the conflicts of a *dramma per musica* into a closed form which generates its own satisfying and morally edifying resolution. Rhetorically, the motet states a problem and systematically proposes its solution. In these respects *Dum furentes videt* and *Susurrate furibunde* may be understood as forming part of a larger, informal network of meaning, referencing both general and very specific associations with elements of sacred and secular genres, styles and performance conventions²¹. In addition to the motet as genre and the storm aria as 'sub-type', this network would include other bravura arias, arias for bass, sacred music for solo voices more generally, 'calm-after-the-storm' arias, Alleluias, unison arias, chamber cantatas and so on. It is perhaps only by reading them in this kind of wider context that their many layers of signification may be accessed.

CONCLUSION

While the problems of authenticating these motets and accounting for their provenance may ultimately not be resolvable, their unusual texts and musical settings do provide some insight into the changing relationship between the sacred and theatrical styles in the mid-eighteenth century, in particular as it plays out through the borrowed medium of the storm topos. This borrowing allowed one of the most recognisable emblems of the theatrical style to be applied to church music and adapted to take advantage of the different formal constraints of the motet genre, in the process co-opting its characteristically intense affective vocabulary to heighten expression in the sacred context. Viewed from this perspective, these distinctive compositions may be best understood not as examples of the theatre 'contaminating' the church, or even as

²¹ The concept of network of operatic numbers, related in various ways to any individual aria, is proposed by WEBSTER in *Aria as Drama*, p. 31.

evidence of a 'convergence' of styles; instead, in them we hear the church actively appropriating the resources of the theatre, as well as the wide network of broader signification which listeners are likely to have attached to these motets, to attract worshippers to attend and, perhaps, to reinforce their faith.

SUMMARY

This paper investigates a pair of previously unstudied manuscript solo motets held in the music archive of the Pontificia Biblioteca Antoniana. The first, *Sussurate furibunde*, is identified on the title page as being by Nicola Porpora (1686-1768). The other, *Dum furentes videt undas*, is copied in the same hand, sets a related Latin text, and appears in the catalogue of the PBA at the same shelfmark. It is nevertheless clearly a separate piece. Since Porpora was never employed at the Basilica of St Anthony, the provenance and purpose of these pieces is unclear. Porpora composed many motets for the Venetian ospedali, yet these pieces are clearly not for the female singers of the ospedali, as they are set for bass voice, rather than soprano or alto. Indeed, if authentic, they stand out as exceptional in Porpora's sacred output as his only solo motets for bass. They are also notable because in their opening arias they unmistakably borrow the musical and literary devices of the 'storm' topos, common in operatic arias of the period, but here deployed to evoke the passions of spiritual, rather than worldly torment. They thus appear to be examples of a particular sub-genre of 'storm' motets. Building on the typology of Fertoni (1997), this study analyses the musical and expressive features of *Dum furentes videt undas* and *Sussurate furibunde*, and considers their position in the wider network of meanings associated with the sacred and theatrical styles.

Keywords: Nicola Porpora, Solo motet, Bass aria, aria di tempesta, storm topos.

STEWART CARTER

**GIUSEPPE TARTINI
AND THE MUSIC OF NATURE**

Though best-known for his treatise on the violin and his compositions for that instrument, Giuseppe Tartini wrote several works on music theory. The most important of these are *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (Padua, 1754)¹, *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere* (Padua, 1767)², and *Scienza platonica pudata sul cerchio* (ms., ca. 1769)³. Though each of these treatises takes a somewhat different approach, all three relate to Tartini's attempt to base the laws of harmony on a single over-arching principle—the *terzo suono*, or third sound. My essay focuses on the earliest of Tartini's treatises, the *Trattato* (see fig. 1). I hope to demonstrate that while the author's single-minded approach produced some useful explanations for the basis of the music of his time, and also reveals a scientific side to the man that is not generally well known, it also led him into some unnecessarily complex and even wrong-headed conclusions. My essay also relates Tartini's harmonic theories to those of other writers of the time, particularly that giant of eighteenth-century music theory, Jean-Philippe Rameau.

A true child of the Enlightenment, Tartini drew many of his concepts of music theory from nature—or at least, from natural phenomena and what he considered to be natural 'laws'. He is often recognized as the musician who 'discovered' the «third sound» (*terzo suono*), or difference tone, but it is less well known that he used the *terzo suono* as the foundation for his theory of music. For him, the «third sound» provided the fundamental bass for harmonic progressions and also underpinnings of the *senario*, a theoretical construct introduced by Gioseffo Zarlino (1517–1590) that explains musical consonances in terms of whole-number ratios.

¹ Facs. rpt., CEDAM, Padova 1973; Eng. transl. in FREDRIC JOHNSON, *Tartini's Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia: An Annotated Translation* (Ph.D. diss., Indiana University 1985).

² Facs. rpt. Accademia Tartiniana, Padova 1977.

³ Ed. ANNA TODESCHINI CAVALLA, CEDAM, Padova 1977.

Figure 1 - GIUSEPPE TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, title page.

TRATTATO
DI
MUSICA
SECONDO LA VERA SCIENZA
DELL' ARMONIA.



IN PADOVA, MDCCLIV.
Nella Stamperia del Seminario.
Appresso Giovanni Manfrè.
CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO.

Tartini claimed to have discovered the *terzo suono* in 1714, though he did not put his thoughts on the matter in writing until 1754, in the *Trattato*. Three other scholars—Georg Andreas Sorge, Jean-Baptiste Romieu, and Jean-Adam Serre—actually beat him into print⁴. The *terzo suono* is

⁴ GEORG ANDREAS SORGE, *Anweisung zur Stimmung und Temperatur*, Gedruckt mit Piscators Schriften, Hamburg 1744, pp. 4-41; JEAN-BAPTISTE ROMIEU, *Nouvelle découverte des sons harmoniques graves dont la résonance est très sensible dans les accords en instruments à vent*, in *Assemblée publique de la Société royale des Sciences*, pp. 77-83; reprinted in *Académie des sciences et lettres de Montpellier. Mémoires de la section des Sciences* (1876-79), pp. 270-276; [JEAN-ADAM] SERRE, *Essais sur les principes de l'harmonie*, Prault fils, Paris 1753, pp. 112-115.

a combination tone—or more specifically, a difference tone. When two tones are played rather forcefully, particularly on instruments in the treble range, such as violins or oboes, and the two tones are related to each other by a simple whole-number ratio, a listener may perceive a third tone that is equal to the difference between the frequencies of the two tones that are actually played. As an example, if a violinist plays double stops on a^1 and e^2 , in just intonation at 440 and 660 cycles per second respectively (harmonic ratio, 3:2), a listener may hear a third tone that is precisely the difference between the two frequencies, 220 cycles per second, or a , an octave below the lower of the two played tones. This phenomenon is in fact an extension of the beats that are created when two notes of the same generic pitch are played slightly out of tune. If, for example, one violinist plays $a^1 = 440$ while another violinist plays $a^1 = 443$, three beats per second can be heard. As the two notes are separated to a greater degree—say, to 440 cycles per second and 455 cycles per second, respectively, the beats generally become too rapid to be distinguished individually, and «roughness» occurs. But when the two notes are far enough apart and are in a harmonic relation to one another, they can create this «third sound»—the *terzo suono*.

In the first chapter of his *Trattato* (1754) Tartini identifies the *terzo suono* for common intervals (fig. 2). (He omits the unison and the octave, because no *terzo suono* can be heard for these intervals, since it is theoretically identical to one of the notes.) Here we encounter the first major problem in Tartini's calculations: his identification of the *terzo suono* in every instance is an octave too high. Moreover, while third sounds for the perfect fifth and major third are *relatively* easy to hear under the right circumstances, they are almost impossible to hear for dissonant intervals such as major and minor seconds.

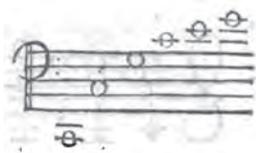
If we begin with *CC* as the first note of Tartini's series, then proceed to the next five notes—i.e., figuring from the fundamental, the octave, perfect twelfth, double octave, major seventeenth, and perfect nineteenth, with ratios of 2:1, 3:1, 4:1, 5:1, and 6:1 respectively—we have the first six

Figure 2 - «Third sounds» for common intervals. *Trattato*, pp. 14-16.

perfect 5 th (3:2)		minor 3 rd (6:5)		major semitone (16:15)	
perfect 4 th (4:3)		major tone (9:8)			
major 3 rd (5:4)		minor tone (10:9)		minor semitone (25:24)	

members of the harmonic series (fig. 3). When all the notes are played together, we also have a major triad, with some notes doubled at the octave. With this series in mind, it is difficult to believe that Tartini, considering his scientific and mathematical leanings, was unaware of the work of Joseph Sauveur in describing the harmonic series through

Figure 3 - Tartini's harmonic series based on *C. Trattato*, p. 13.



the sixteenth partial as early as 1701⁵, but Tartini never mentions Sauveur, nor indeed any other of his predecessors who discussed this phenomenon. Instead, Tartini relates this series to the *senario* of Gioseffo Zarlino, initially expounded in his *L'institutioni harmoniche* (1558), which comprises the numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6⁶. Zarlino related these numbers to ratios in the

division of a vibrating string, and these six ratios identified for Zarlino all the consonant intervals. He considered the major and minor sixth to be «composite intervals»; he did not recognize them as inversions of the minor and major third⁷.

Zarlino further noted that his six consonances—unison, octave, perfect fifth, perfect fourth, major third, and minor third—could be represented by superparticular ratios; that is, each ratio consists of numbers in which the higher of the two numbers differs from the lower by no more than one (i.e., 2:1, 3:2, 4:3, etc.). For him, this was a crucial representation of «unity». Unity was also important to Tartini, but in a different way. Tartini states that any single note actually consists of three notes—the note itself, its octave, and its twelfth, which can sometimes be heard as overtones and which can be shown to exist in the mixture stops of organs⁸. Thus for Tartini, we begin with unity, the note that is played, proceeding to multiplicity in the form of the other tones that are present in that note (i.e., overtones), and return to unity in the form of a single perceived pitch. It is worth noting that Rameau also claimed he could hear only three harmonics in a given tone.

The harmonic series was unknown to Zarlino. Marin Mersenne (1588-1648) was the first scholar to address seriously the issue of overtones. He claimed to that he could hear, by means of intense con-

⁵ JOSEPH SAUVEUR, *Principes d'acoustique et de musique*, «Mémoires de l'Académie royale des sciences», Paris 1701.

⁶ GIOSEFFO ZARLINO, *L'institutioni harmoniche*, Pietro da Fino, Venezia 1558, chapter 3, p. 184. See also ROBERT W. WIENPAHL, *Zarlino, the Senario, and Tonality*, «Journal of the American Musicological Society» 12 (1959), pp. 27-41, here 30.

⁷ ZARLINO, *L'institutioni harmoniche*, pp. 32-33; WIENPAHL, *Zarlino*, p. 31.

⁸ *Trattato*, p. 12.

centration, overtones as high as the fifth harmonic and even higher, and he related these tones to the natural tones of the trumpet and the *tromba marina*⁹. But the overtone series as we understand it today was not recognized prior to the work of Francis Robartes in 1694 and Joseph Sauveur in 1701¹⁰. Rameau became aware of Sauveur's findings sometime before 1726, the year he published his *Nouveau Système de musique théorique pour servir d'introduction à la Traité de l'harmonie*. Rameau built on Sauveur's work to some extent, using the harmonic series as a way to explain the major triad and underline its 'natural' origins. As is well known, however, Rameau encountered problems in attempting to explain the minor triad in terms of the harmonic series. But he reduced musical chords to two basic types, the triad and the seventh chord, and explained how to find the roots of chords, regardless of their position¹¹. As is also well known, Rameau established the *basse fondamentale*—what Thomas Christensen called a 'fictive' bass line, consisting of chord roots¹². Tartini also worked to establish a fundamental bass line. The fact that he called it *basso fondamentale*, the Italian equivalent of Rameau's term, suggests a familiarity with Rameau's work that the Italian did not acknowledge in the *Trattato*. Tartini's *basso fondamentale* is in fact the *terzo suono* of each interval or chord. Like Rameau, Tartini sought a mathematical or scientific basis for chord progressions. While their approaches were somewhat different, the results were rather similar.

Establishing a fundamental bass with *terzi suoni* for major triads works out rather well, because of their relationship to the harmonic series (fig. 4). But with minor triads, Tartini encountered problems, for according to his reasoning, a minor chord produces not one, but two *terzi suoni* (fig. 5). Tartini remarks that these sounds are «clearly distinguishable»¹³, but that is highly debatable. He admits that if these *terzi suoni* for minor triads were more audible, minor harmony would be impossible¹⁴. This presented a serious problem for a theorist who wanted to build a comprehensive theory of the music of his day on natural

⁹ MARIN MERSENNE, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Sébastien Mabre-Cramoisy, Paris 1636; facs. rpt. Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1965, pp. 3-208.

¹⁰ FRANCIS ROBERTS (ROBARTES), *A Discourse Concerning the Musical Notes of the Trumpet, and the Trumpet Marine, and the Defects of the Same*, «Philosophical Transaction of the Royal Society of London» 16 (1694), pp. 559-563; SAUVEUR, *Principes d'acoustique*.

¹¹ JEAN-PHILIPPE RAMEAU, *Nouveau système de musique théorique*, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Paris 1726, p. 71.

¹² THOMAS CHRISTENSEN, *Rameau, Jean-Philippe*, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», 2nd edn., ed. STANLEY SADIE and JOHN TYRRELL, Macmillan, London / New York 2001, §5.

¹³ *Trattato*, 67.

¹⁴ *Ivi*.

Figure 4 - «Third sounds» for major triads. *Trattato*, p. 68.

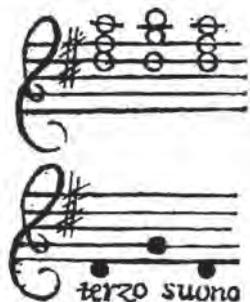


Figure 5 - «Third sounds» for minor triads. *Trattato*, p. 67.



principles. As Alejandro Planchart notes, some theorists of Tartini's day considered minor harmony to be a 'borrowed' system, since it relies on an arithmetic rather than a harmonic division of a string¹⁵. In Tartini's own words,

[I]t is said that the harmony of the [chord of the] minor third borrows from the arithmetic science, and is almost foreign and accidental in music, [but] I deny this absolutely; and on the contrary I say that the harmonic system of the [chord of the] minor third is not only inseparable from the harmonic system of the [chord of the] major third but on the contrary is the same identical system, which of itself, and independently of whatever diverse principle, includes the harmonic genera¹⁶.

As I mentioned earlier, the minor triad confounded Rameau in his attempts to clarify his theory of the fundamental bass. Thomas Christensen notes that «Rameau's attempt to find a rigorously systematic explanation for the generation of all harmonies proved in vain»¹⁷. It was only just before the publication of his second treatise, *Nouveau Système de musique théorique* (1726), that Rameau became aware of the acoustical experiments and theories of Joseph Sauveur, who in 1701 published the first cogent description of the harmonic series, through the sixteenth partial. In the *Nouveau système* Rameau began to speak of overtones,

¹⁵ ALEJANDRO PLANCHART, *A Study of the Theories of Giuseppe Tartini*, «Journal of Music Theory» 4/1 (April 1960), pp. 32-61, here p. 39.

¹⁶ *Trattato*, 68. «[S]i è detto, che l'armonia di terza minore si è presa in prestito dalla scienza Aritmetica, e sia quasi straniera, e accidentale alla musica, ciò nego assolutamente; e per lo contrario dico, che il Sistema dall'armonia di terza minore non solo è inseparabile dal Sistema dell'armonia di terza maggiore, ma anzi è lo stesso identico Sistema, che per se, e indipendentemente da qualunque principio diverso include i due generi di armonia».

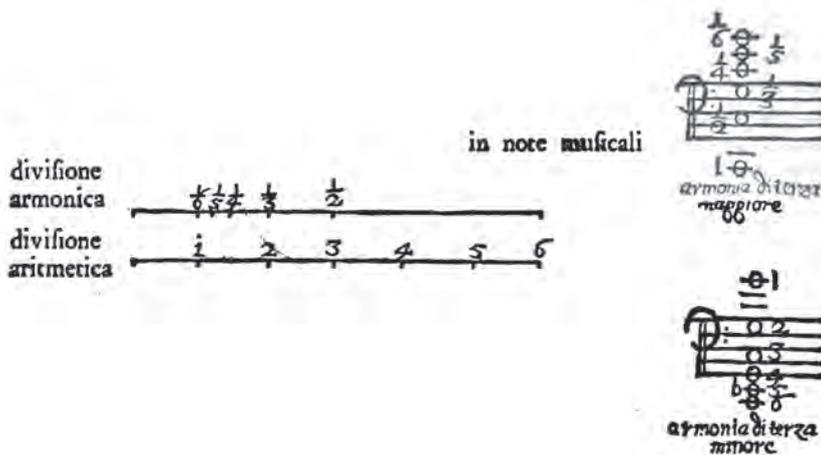
¹⁷ CHRISTENSEN, *Rameau, Jean-Philippe*, §5.

though not by that name, seeing them as a more convincing basis for his theory of chord generation¹⁸. According to Christensen,

Just as Newton had demonstrated, using a prism, that white light was in fact composed of a spectrum of individual colours, Rameau tried to show how a single sound was a composite of harmonic overtones. While offering an indubitably more 'natural' means of chord generation than artificial monochord divisions, the overtone series offered little help in the production of the minor triad and seventh chords. Again, Rameau conceived many ingenious arguments to solve this problem, including recourse to a putative 'undertone' series of arithmetic partials, double fundamentals and functional borrowings (*Génération harmonique*, 1737; *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750). Eventually, Rameau conceded that only the major triad ... was directly generated, and that all other harmonies had to be conceptually deduced by analogy using the natural harmonic ratios found in the *corps sonore* (*Nouvelles réflexions*, 1760)¹⁹.

Tartini came to much the same conclusion, though like Rameau, he continued to seek ways to force minor harmonies into compliance with his theories. He showed that a minor triad, c-e-flat-g, could be generated by arithmetic division of a string, and compared it to harmonic division of the same string (fig. 6). Thus because the ratios between consecutive members of the minor triad are not superparticular—that is, they are not simple whole-number ratios related to each other by the number 1—they are arithmetic, not harmonic, and so are not 'generated by nature'. Tartini's contrasting derivations for the major and minor triads result in what has long been recognized as 'harmonic dualism'²⁰.

Figure 6 - Harmonic and arithmetic divisions of a string; ratios for major and minor triads. *Trattato*, p. 66.



¹⁸ RAMEAU, *Nouveau système*, iii.

¹⁹ CHRISTENSEN, *Rameau, Jean-Philippe*, §5.

²⁰ See DALE JORGENSEN, *A Resumé of Harmonic Dualism*, «Music and Letters» 44 (1963), pp. 31-42.

Tartini then launches into a system of «advances» (*avanzzi*) in which he attempts to prove that the subdominant and the minor triad are natural consequences of the major triad²¹. Just as Rameau attempted to establish the ‘naturalness’ of the minor triad by means of a misunderstanding of sympathetic resonance in vibrating strings²², so Tartini, following a different path, arrived at much the same result. As Alejandro Planchart puts it, Tartini «superimposes the system of fractions and advances upon a constant fundamental sound», shown as the note C in fig. 7.

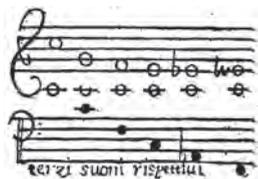
The resultant third sounds (F and A-flat in particular) are the same as Rameau’s sympathetic strings. [Tartini] seems not to notice that the great C is not the fundamental of that series and that the successive fundamentals are the third sounds are the fundamentals of each interval. His series ... is actually made of intervals belonging to different harmonic series and at best it proves only that minor harmony is some sort of inverted major harmony²³.

Thus does Tartini arrive at a ‘natural’ derivation of the minor triad (fig. 8)²⁴. As Fredric Johnson notes, «Tartini seems to agree with Rameau’s point that major harmony is a product of nature, but that minor harmony is only indicated by nature»²⁵.

Figure 7 - Derivation of the minor triad.
Trattato, p. 70.



Figure 8 - Derivation of the minor triad, applying Tartini’s «advance» (*avanzo*).
Trattato, p. 70.



As a corollary to his derivation of major and minor triads, Tartini’s *Trattato* also provides a unique derivation for the major and minor scales. The major scale consists of the consonances derived from the simple ratios of the *senario*, with «diatonic dissonances» in between these notes (fig. 9)²⁶. Here again Tartini relies on the *terzo suono* and the fundamental bass to support his reasoning. Curiously, he identifies the sixth note of the scale, *a¹*, as a dissonance, relating it to the thirteenth

²¹ *Trattato*, p. 69.

²² JEAN-PHILIPPE RAMEAU, *Génération harmonique*, Prault fils, Paris 1737, pp. 22-23.

²³ PLANCHART, *A Study of the Theories of Giuseppe Tartini*, p. 40.

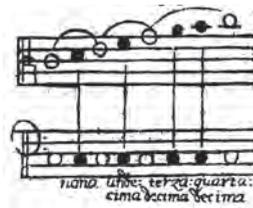
²⁴ *Trattato*, p. 70.

²⁵ JOHNSON, *Tartini's Trattato*, p. 176, n. 15.

²⁶ *Ivi*, p. 112.

harmonic above c^1 . To be sure, the note a does not fall within the *senario* based on c , but a major sixth (ratio 8:5) can be obtained between the third and fifth notes of a harmonic series on CC , which in this instance would be g to e^{127} . The «diatonic dissonances» are identified in the illustration by blackened notes in the upper clef in fig. 9; Tartini says that they these can be provided by ratios with 1 as the lower number but which are not part of the *senario*. In the *Trattato* and also in *De' principij dell'armonia musicale* (1767) he relates these diatonic dissonances to the natural tones of the tromba marina, the trumpet, and the *corno da caccia*²⁸. Thus the note d can be expressed by «ratios outside the senario which have odd numbers as denominators, i.e., 7:1, 9:1, 11:1, etc. These are the tones produced naturally by the *tromba marina* and other similar instruments»²⁹. Tartini realizes that some of these notes, when treated as aliquot parts of a string, are naturally out-of-tune, but skilled wind players can bring them in tune³⁰. The ratios of the notes of the major scale in the fourth octave of the harmonic series and their ratios are shown in fig. 10. The notes that are out-of-tune in just intonation are those with the ratios 11:1 and 14:1.

Figure 9 - C major scale, with «diatonic dissonances» shown in blackened notes. *Trattato*, p. 112.



Dissonant chord combinations, according to Tartini, include in particular those in which two intervals of the same type are stacked one on top of each other, such as two major thirds or two perfect fourths. Since the upper note of each of these stacked intervals bears the same ratio to its lower note, all three notes of the chord cannot be in a harmonic relationship with each other. For example, in an augmented triad consisting of c - e - $g\#$, each of the two major thirds carries a 5:4 ratio, but the ratio of c to $g\#$ is not harmonic³¹.

Ever the mathematician, Tartini felt compelled to provide a variety of 'scientific proofs' for his theories. As Fredric Johnson notes,

²⁷ On p. 14 of the *Trattato*, Tartini appears to recognize the major and minor sixth as consonances, though without directly saying so. Here he identifies *terzi suoni* for both of these intervals, which, unlike the *terzi suoni* for common intervals shown in fig. 2, are correct; they are not an octave too high.

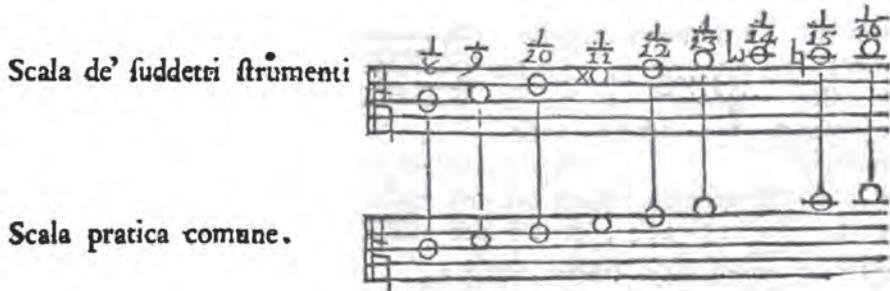
²⁸ *Trattato*, p. 10; see also GIUSEPPE TARTINI, *De' principij dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, Stamperia del Seminario, Padova 1767, pp. 90-91.

²⁹ PLANCHART, *A Study of the Theories of Giuseppe Tartini*, p. 49. Planchart refers here to Tartini, *De' principij*, p. 90.

³⁰ *Trattato*, pp. 95-96.

³¹ *Trattato*, p. 76.

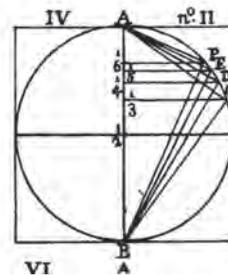
Figure 10 - The major scale, with ratios for notes in the fourth octave of the harmonic series. Notes without vertical lines immediately below them are naturally out-of-tune on the trumpet, *tromba marina*, and *corno da caccia*. *Trattato*, p. 95.



Tartini considers the relationship of the circle to the straight line, as represented by the square, an indication of the harmonic unity of the circle. Harmonic unity is thus conceived as having a physical basis. When the straight line of the hanging string is put into motion, it takes on a kind of circular shape. In addition, the sound waves set in motion when the string vibrates to produce the harmonic proportion 1:1/3:1/5 supposedly assume a spheric shape. These phenomena can best be expressed by the circle, the most perfect of all curves. The circle assumes the straight line of the radius, which becomes the diameter on completion of the circumference. When the diameter is placed as a tangent to the circumference, it becomes the side of a square which circumscribes the circle³².

Tartini applies these diagrams as a means of demonstrating that all of consonance is contained within the *senario*. A complete explication of Tartini's diagrams with circles is beyond the scope of this article, but the concept was so central to his thinking that one cannot present even a brief overview of his theories without some mention of them. Fig. 11 reproduces one of his simpler diagrams, showing how the circle enclosed in a square can be divided to represent the basic proportions of the *senario*. It shows how to «relate specific lines within the geometric figure to specific pitches; the ratios of these lines are supposedly equal to the ra-

Figure 11 - Tartini's circle, Figure IVA, no. 1. *Trattato*, p. [177].



³² JOHNSON, *Tartini's Trattato*, p. 62, n. 3.

tios between the frequencies of the respective pitches they represent »³³. Undoubtedly Tartini's reliance on the circle has theological significance, as is also the case with his concept of the relationship of three sounds in one to unity.

CONCLUSION

Tartini was a highly individual, idiosyncratic music theorist who, even though he was a world-class violinist and an accomplished composer, could not bring himself to write a book on practical theory. Some of his terminology and a good deal of his conclusions leave little doubt that he was aware of the work of Rameau, but he does not once mention the Frenchman in the *Trattato*—nor, in fact, does he mention any other music theorist apart from Zarlino, who preceded him by some 200 years. As I mentioned at the beginning of this essay, Tartini was very much a man of the eighteenth century, a true child of the Enlightenment and a lover of nature, or at least of natural phenomena. As a composer, he frequently incorporated Istrian folk tunes (reflecting his place of birth, Pirano, on the Adriatic coast) or folklike tunes into his compositions. But above all he wanted to explain music in terms of 'natural' laws, expressed mathematically. In 1749 he wrote to his friend Francesco Algarotti, «I am at home as much as I can be with Nature, and as little as possible with Art, having no other Art than the imitation of Nature »³⁴. An odd remark, to be sure, for the virtuoso violinist. From a philosophical standpoint, he appears to have been far more concerned with what he saw as the physical and mathematical underpinnings of music than he was with the art of composition. Rather than offer cogent advice on chord connections or thoroughbass realization, he instead tried to find a universal truth that would explain all of music, but in this he was essentially unsuccessful. From the standpoint of his theoretical writings it may be said that he sacrificed art in order to serve nature.

SUMMARY

Though best-known for his treatise on the violin and his compositions for that instrument, Giuseppe Tartini wrote several works on music theory. Each of his three major treatises takes a somewhat different approach, but all reflect his attempt to base the laws of harmony on a single over-arching principle—the *terzo suono*, or "third sound". My essay focuses on the earliest of his treatises, the

³³ *Ivi*, xviii.

³⁴ PIERLUIGI PETROBELLI, *Tartini, Giuseppe*, «The New Grove Dictionary».

Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia (Padua, 1754), revealing a scientific side to the man that is not generally well known. While the author's single-minded approach produced some useful explanations for the basis of the music of his time, it also led him into some abstruse and even misleading conclusions. Though Tartini's approach differed from that of Jean-Philippe Rameau, both men reached rather similar conclusions, particularly as regards harmonic structures.

Keywords: Giuseppe Tartini, Jean-Philippe Rameau, Francis Robartes, Gioseffo Zarlino, Georg Andreas Sorge, Jean-Baptiste Romieu, Jean-Adam Serre, Joseph Sauveur, *terzo suono* ("third sound"), violin, harmonic series, difference tones.

LUCIJA KONFIC

**FRANCESCANTONIO VALLOTTI'S
THEORETICAL SYSTEM AS REFLECTED
IN GIUSEPPE MICHELE STRATICO'S
THEORETICAL WRITINGS ON MUSIC¹**

In the mid- and the second half of the 18th century, besides being an important musical centre in general, Padua was a notable centre of music-theoretical discourse as well. Two major figures of the Cappella di San Antonio – organist, composer and *maestro di cappella* Francescantonio Vallotti (1697-1780), and violinist, composer and leader of the orchestra (*maestro di concerto*) Giuseppe Tartini (1692-1770) – were both also engaged with music theory, exchanging their theoretical standpoints and ideas not only within the circle of Paduan musicians, but discussing it with other theorists in Italy and abroad.

One of Tartini's pupils in violin and composition was particularly interested in the music-theoretical issues of his teacher – Giuseppe Michele Stratico (1728-1783). He was born in Zadar to parents of Greek origin, but came to Padua at a very early age (in 1734) where he studied law. From 1760 he was employed as a vicar and the criminal judge in Sanguinetto (near Verona) where he died in 1783².

In this paper I will take into consideration the relationship between Stratico and Vallotti, i.e. the similarities and differences of their theories as part of my research concerning Stratico's dealing with music theory in general.

Stratico started to form his theoretical thinking within Tartini's music school which tended to educate, as was emphasized by Margherita

¹ This paper is part of the author's doctoral project «Giuseppe Michele Stratico's Treatises on Music between Theory and Practice: Edition and Commentary» at Kunstuniversität in Graz supervised by prof. Klaus Aringer.

² For more biographical information on Stratico see in STANISLAV TUKSAR, LUCIJA KONFIC, *Music connections of Antoniana with the Eastern Adriatic coast in 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, eds. ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, Centro Studi Antoniani, Padova 2014, pp. 355-367.

Canale, a complete and conscious musician³. I find Stratico's involvement with music theory to be a part of this education. For example, in his theoretical work Stratico criticised musicians that use certain music elements without understanding their origin, and the search for 'the origin' of music (and its parts) was one of the main tasks of his writings. Leonardo Frasson was first to determine Stratico as a follower and successor of Tartini's theory, who created on that basis his own convictions which would exceed the boundaries of those of his teacher⁴. On the other hand, Blažeković concluded that Stratico, in the *Trattato di musica*, followed Vallotti's theoretical settings⁵. As I see it, Tartini and Vallotti, both leading figures in the field of music theory in Padua in the mid-18th century, influenced Stratico's theoretical thinking, but in several aspects Stratico moved away from their standpoints to more 'disputable' topics of music theory. However, what all three theorists have in common is the standpoint of being the supporters and defenders of music as a science.

There are three theoretical works by Stratico:

- *Trattato di musica* [*Treatise on music*], in 10 versions and related studies
- *Nuovo sistema musicale* [*New musical system*], dialogue, 1 version⁶
- *Lo spirito Tartiniano* [*Tartini's spirit*], dialogue, 1 version.

While *Lo spirito Tartiniano* is Stratico's critique of Tartini's theoretical system (concerning Tartini's treatise *De' principj dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*), in *Trattato di musica* and *Nuovo sistema musicale* Stratico presented his own theoretical views and standpoints. The first treatise is aimed at practical musicians, and the second at more learned readers. Thus the first one can be related to the practical and the second to the scientific context. It is possible that *Trattato* consid-

³ MARGHERITA CANALE, *Fonti per una ricostruzione della didattica di Tartini nella 'Scuola delle nazioni'*, «Muzikološki zbornik», 28 (1992), p. 15.

⁴ «Lo Stratico dimostra di aver studiato a fondo e ben compreso il pensiero tartiniano e sulle stesse basi d'essersi formato convinzioni personali che ne sorpassano i limiti». LEONARDO FRASSON, *Bibliografia tartiniana*, «Il Santo», 17 (1977), 1-2, p. 292.

⁵ ZDRAVKO BLAŽEKOVIĆ, *Elementi za životopis Josipa Mihovila Stratica* [*Elements for Biography of Giuseppe Michele Stratico*], «Radovi Zavoda za povijesne znanosti JAZU u Zadru», 32 (1990), p. 128.

⁶ It should be mentioned that both Mark Lindley and father Leonardo Frasson, who were previously most engaged with Stratico's theoretical treatises, considered Stratico's *Nuovo sistema musicale* as one version of his *Trattato di musica*. It is true that Stratico offered no new material in *Nuovo sistema*, but his more practical approach and organisation of the text is different than in his *Trattato* which are the reasons I am referring to them as two separate works. See MARK LINDLEY, *Der Tartini-Schüler Michele Stratico*, in *Gesellschaft für Musikforschung: Kongress-Bericht*, Bayreuth 1981, pp. 366-370; Frasson's notes on Stratico in Centro Studi Antoniani, Padova, Fondo Frasson, Cartella 3 Tartiniana, Fasc. 7 Giuseppe Tartini e Michele Stratico suo allievo.

ered in this way, was written (or at least more elaborated) after 1774, when Eximeno wrote his treatise *Dell'origine e delle regole della musica*, in which he denies a scientific foundation to music.

The full title of Stratico's *Trattato* (in the versions 341e, and 341f) is:

*Trattato di musica in tre capi distinto, ove col fondamento delle due naturali serie, armonica, ed aritmetica, si dimostra l'origine di due Progressi di suoni, o dicansi Scale, ascendente l'una, e discendente l'altra, aventi costruzione proporzionale, coll'applicazione delle Basi con analogia di Proporzione ed essi Progressi quadranti principale dimostrazione, mediante cui si spiegano poi, ed isviluppano le più necessarie, ed importanti materie attinenti alla Musica, la piena notizia delle quali apporta un'idea vera, precisa, e ragionata del Musicale sistema*⁷.

The foundation of Stratico's systems is in the two proportional series – the harmonic and the arithmetic, and Stratico's approach is mathematical. He uses string lengths to represent the tones, rather than frequencies, vibrations or other physical phenomena⁸. For Stratico, both series are of equal importance, and he doesn't consider the harmonic to be the preferred one as do Tartini and Vallotti in their systems. Besides the mathematical approach, the psycho-acoustical moment is of great importance to Stratico – the sensory (aural) effect that the ear receives and recognizes in a certain way, and which is in many cases of decisive importance. Therefore, in the 341a and 341e versions of the *Trattato*, in the demonstrations, Stratico often invokes the sensory/aural experiment (*esperimento sensibile*).

All relationships (horizontal and vertical) in Stratico's system are deduced using proportional relations, harmonic and arithmetic, and the goal is to maintain all the relations as purely as possible. But, the widely accepted notion of equal temperament interferes with this aspect of a musical system. Stratico's first characteristic in opposition with the main course, as well as general music and music-theoretic trends, was

⁷ GIUSEPPE MICHELE STRATICO, *Trattato di musica*, Biblioteca Marciana, Venezia, Ms. It. Cl. IV, 341e (=5294), f. 191r.

⁸ Such a mathematical approach was advocated also by one of the most appreciated Italian musicians of the 18th century - Padre Martini who, as pointed out by Jacobi, *derives all his results from mathematical methods, without even mentioning physical phenomena such as that of the corps sonore*. Jacobi, in his article, brings the communication between Martini and the members of the North-Italian theoretical school (Vallotti, Tartini, Antonio Calegari, Andrea Basili, Luigi Antonio Sabbatini) as an exchange of opinions with regard to Rameau's music theory, but also on Euler's and Blainville's works, as well as on the Italian translations of their works and finally concludes that they *may well have influenced each other's opinions on Rameau*. ERWIN R. JACOBI, *Rameau and Padre Martini. New Letters and Documents*, «The Musical Quarterly», 50 (1964), 4, pp. 452-475. <http://www.jstor.org/stable/740956> (02.12.2014.). See also GIOVANNI BATTISTA MARTINI *De usu progressionis geometricae in Musica*, in *De Bononiensi Scientiarum et Artium Instituto atque Academia Commentarii*, vol V part II, Ex typographia Laelii a Vulpe, Bologna 1767, pp. 372-394). Jacobi also explains Martini's objections regarding the *corps sonore*.

his standpoint on preservation of just intonation. This system advocated by Stratico is related to string instruments, i.e. those instruments which have the possibility to regulate intonation. This is exactly the kind of repertoire (performing ensemble) which was used by Stratico in his compositions – small string ensembles. In his treatises Stratico wants to demonstrate the aural difference of the proportions, true and altered, even those that differ minimally (for ex. by a comma $1/80$ $1/81$, or by the *semituono minimo* $1/63$ $1/64$). From this results the notion and use of the proportional sevenths, harmonic, arithmetic and mixed, different to what we can find in treatises by other authors. Since proportions are crucial to form the relationship of the low tones to the high, which is the manner in which the melody and the bass correspond, this can be seen as a mathematical counterpart to Rameau's fundamental bass, or Tartini's third sound. Stratico finds this correspondence between the proportion of the octave, which is the representative of the natural bass (low), and the major third, which represents the melody (high), both in the harmonic and the arithmetic system.

To improve the possibility of marking more precisely the natural ratios he uses, Stratico adapts the existing markings by introducing new signs which indicate the relations that are smaller or larger than the usual ones. This sign system was developed gradually from *Nuovo sistema* through the versions of *Trattato*. Although advocating a more precise system, Stratico still resorted to approximation in certain cases, not wanting to overload the system with new unnecessary signs. With the introduction of the new signs, Stratico's recommendation is to always apply numerical markings alongside the musical. I suppose that the impracticality of such advice to compositional practice is not relevant, since it is related to the theoretical explanations, while in practice most of the ratios (unless stated otherwise) would probably be implied.

Although many music theorists of the 17th and the 18th centuries 'balanced' with the seventh harmonic, Stratico was a rare theorist who went all out declaring the seventh to be a consonance. We can find the relation with Tartini, Riccati and especially with Euler who considered the function of the seventh, but Stratico's system made that breakthrough which would certainly provoke loud criticism and rejection. The attitude toward the consonant seventh caused its insertion into the scale obtaining the nine-tone scale which has proportional construction and form⁹, as well as the symmetry of its ascending and descending motion, which is Stratico's second characteristic that differed from the practice.

⁹ This scale, as Stratico himself acknowledged, was taken into consideration by Tartini, to solve certain problems in the descending motion of the scale. See GIUSEPPE TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova 1754, p. 132 <https://books.google.hr/books?id=DMYTAAAAQAAJ&hl=hr&pg=PP5#v=onepage&q&f=false> (11.11.2015.); GIUSEPPE TARTINI, *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere, dissertazione* (1767), Cedam, Padova 1974, p. 92.

The problems encountered by introducing the new term on the scale, such as naming the intervals, were solved by compromise, so that new terminology wouldn't have to be introduced. Without this solution Stratico's proposal would be too far removed from practice, which would drastically reduce the potential possibility of his system being considered as relevant.

Another characteristic of Stratico's system is the explanation of the minor scale deriving from the arithmetic series. Its natural form is thus descending, and bearing all minor thirds, as an opposite of the major mode which is ascending and with major thirds. The minor scale, as commonly understood in Stratico's system, is called the mixed scale (derived from the harmonic series but with applied arithmetical divisions), and, given its variety in combinations of minor and major thirds, has a wider use than the arithmetic. Additional scales or progressions are derived (the nine-tone and eleven-tone derived scale) to demonstrate the different effects that a melody can form with a bass, caused by the change of the proportions. This is related also to the derivation of the origin of the modes, and modulations, elaborated more practically in *Nuovo sistema* than in *Trattato*. Regarding this issue it is important to emphasize Stratico's proposal of the mobility of tones in the scale to maintain the natural proportions in the scale when changing the mode, ie when modulating.

There are two sources that link Stratico with Vallotti as a theorist:

1. A letter to Vallotti (undated and unsigned) in Biblioteca Antoniana¹⁰, attributed to Stratico by Leonardo Frasson¹¹, and
2. Transcriptions of parts of Vallotti's treatise *Della scienza teorica, e pratica della moderna musica* (Padua, 1779) in Stratico's sketches¹².

The letter opens a rich theme of critiques of Tartini's theories (which I won't elaborate in detail here, but rather mention those points which are common to Stratico and Vallotti regarding Tartini's theoretical views)¹³. Tartini respected Vallotti's authority and considered him an exception to the 'usual' musical thinking, and in accordance with his own theory. In Vallotti's treatise *Della scienza teorica, e pratica della moderna*

¹⁰ [GIUSEPPE MICHELE. STRATICO], Letter to Francescantonio Vallotti, I-Psa, Pont. Biblioteca Antoniana, Archivio della Cappella Musicale D.VI.1894/6-3 (published in Barocco Padano 8).

¹¹ LEONARDO. FRASSON, *Francescantonio Vallotti maestro di cappella nella basilica del Santo*, «Il Santo», 20 (1980), 2-3, p. 332.

¹² STRATICO, *Trattato di musica*, 343a (=5348), f. 1-49; ff. 48v-49r.

¹³ More on this subject see: LUCIJA KONFIC, *Stratico and Tartini – Student and Master. Giuseppe Michele Stratico's Music System in Comparison with Tartini's Music Theory in Music Migration in the Early Modern Age Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*, JOLANTA GUZY-PASIAK, ANETA MARKUSZEWSKA (eds.), *Liber Pro Arte*, Warsaw 2016, pp. 299-322, <http://www.ispan.pl/music-migration.pdf-17283> (2.05.2017).

musica, whose first volume (of the planned four) was published in 1779, shortly before Vallotti's death, we can also find references to certain of Tartini's standpoints. Although he firmly defended Tartini's primacy in the discovery of the third tone, he rejected it as a basis of harmony:

[...] dico che non ha forza, nè luogo, per assegnar il principio dell'armonia. Serve sol tanto per comprovare la base delle consonanze, che derivano dalla divisione del consonante accordo, cioè della Quarta, Terza minore, e delle due Seste: come che non dirette alla base¹⁴.

Vallotti's position was that without artificiality (*artificio*) no harmony, nor minor mode, can be formed¹⁵. He considered Tartini's circle a mere analogy or symbolic visualization. In addition, he stood in Tartini's defence regarding the division of the tone into quarters as a mentioned response to Blainville's *Supplemento*. Vallotti also criticized Tartini's exclusion of the minor sixth from the system of consonances, and the insertion of the (consonant) seventh into the scale. But, both Tartini and Vallotti, found the real origin of the dissonances in the geometric proportion of the tones 1, 1/3 and 1/5. Vallotti was an authority figure also to Stratico, to whom he referred regarding his doubts on Tartini's geometrical mean of the octave¹⁶. Stratico wrote to Vallotti on the matter trusting his judgement and decision, and willing to accept it whatever it was.

The geometric mean is one of the starting points in Tartini's initial chapter of the *Trattato (Trattato premesso)*, where he raised the question of calculation of the different proportional means – harmonic, arithmetic, counter-harmonic, adding to them the geometric. Within the extremes of the octave 120 60, Tartini calculated the harmonic mean to be 80, the arithmetic 90, the counter-harmonic 100, and the geometric 84. Stratico questioned the last value in the letter to Vallotti, considering that the geometric mean of the octave should be 85, and not 84, based on the equal difference from both extremes¹⁷. In doing so, he indicated also to Vallotti the importance of the minimal differences as the ones that are dealt with here. Given that in Stratico's treatises I didn't find this issue of much importance to him, I assume that this was part of Stratico's

¹⁴ FRANCESCANTONIO VALLOTTI, *Della scienza teorica, e pratica della moderna musica*, Giovanni Manfrè, Padova 1779, p. XI. <https://books.google.hr/books?id=P7BfAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false> (11.11.2015).

¹⁵ VALLOTTI, *Della scienza teorica*, p. XI.

¹⁶ See STRATICO, Letter to Francescantonio Vallotti.

¹⁷ Stratico was clearly using the simple mathematical operations. If we use the common formula for geometric mean $G = \sqrt{a_1 \cdot a_2}$ the result is $G = \sqrt{80 \cdot 90} = 84,8528$. Thus, the geometric mean of the octave is between the numbers suggested by Stratico and Tartini, but Stratico's proposition seems legitimate. Although, using Tartini's geometric mean it is much simpler to reduce it to the *numeri primi* (10, 7, 5), as Tartini did at the beginning of his Treatise.

reflections on Tartini's system, and possibly just one of the problems on which Stratico addressed Vallotti.

Stratico, like Vallotti, completely ignores Tartini's circle as a geometric aspect of harmony¹⁸. But regarding the *terzo suono*, unlike Vallotti's explicit rejection, Stratico considered it a good physical basis of the system¹⁹, finding on the other hand Rameau's phenomenon of the three tones of the sounding string to be incomplete. The link between Vallotti's and Stratico's position on this issue is that neither of them would use such a physical base for their own theory.

The sketches in Stratico's *Trattato* (version 343a) are particularly interesting because they include transcriptions of parts of Francescantonio Vallotti's treatise *Della scienza teorica, e pratica della moderna musica*. The source is noted in the upper corner with the author's name and by the page numbers²⁰. Stratico found especially interesting the following parts of Vallotti's book: clarification of the harmonic series (*Dilucidazione della serie armonica*), and the chapters on harmonic, arithmetic and counter-geometric proportions (*Della proporzione armonica; Della proporzione aritmetica; Della proporzione contro-geometrica*). These pages show, together with the letter to Vallotti, that Stratico respected Vallotti as an authority in musical and theoretical fields. In Vallotti's theoretical work he had found some elements (particularly in relation to proportions) that helped him to define his theoretical position, especially on those subjects where he moved away from Tartini's system, such as the basis of the system.

The only certain criterion for Vallotti was the lengths of the sounding string²¹, and this is the basis for Stratico's system as well²². Unlike Vallotti, Stratico wouldn't even consider other possibilities of measurement of tones (vibration, weight, etc.). Neither Vallotti, nor Stratico take into consideration Tartini's third tone or the aliquots as important for the musical system. Regarding the series and proportions, Stratico in *Trattato di musica* used similar explanations as Vallotti (inverse relationship of the series, calculation of the difference of the intervals), although Val-

¹⁸ All these issues were a significant part of the discussion on Tartini's system. See more in the articles by Patrizio Barbieri. However, it should be noted that the geometric aspect of harmony and the circle theory in *De' principj* compared to the *Trattato di musica* is almost completely excluded.

¹⁹ GIUSEPPE MICHELE STRATICO, *Lo spirito Tartiniano*, Biblioteca Marciana, Venezia, Ms. It. Cl. IV, 343e (=5348), f. 174v.

²⁰ VALLOTTI, *Della scienza teorica*.

²¹ «Solamente per via delle lunghezze della corda sonora può darsi codesto esame, e confronto de' varj suoni senza pericolo d'incorrere in errore, e di prender sbbaglio». *Ivi*, p. 7.

²² Different foundations based on physical or mathematical assumptions can be related if we take into consideration the inverse proportional relation of the lengths and frequencies, or the relation of the frequencies and vibrations, etc. and may give the same results, but these were considered essentially different systems.

lotti explained it all more systematically and comprehensively²³. However, while the harmonic series is the foundation of the system for Vallotti because of its sequence from low towards high which corresponds to the natural order of the harmony, and the arithmetic series is subordinate, for Stratico both series are of equal importance, moreover they are two faces of the system, which was particularly evident in his approach to the scale of the minor third.

Vallotti's standpoint was that the whole musical system is based on three terms – 1, 1/3 and 1/5, but not as a phenomenon of one string (Rameau) but as three separate strings²⁴. The relations and proportions are of crucial importance²⁵, which within Stratico's system seems even more emphasized. We can assume that in the versions of Stratico's treatise 343a and 343b Stratico inserted the explanation of the two series using the division of the monochord string based on Vallotti's treatise, which are not included in other versions of Stratico's treatises. Besides this, Vallotti's clear presentation and explanation of the harmonic series suited Stratico since we can find parts of this chapter also transcribed in Stratico's sketches²⁶. But, Stratico used only a part of Vallotti's calculation and didn't go into detailed explanation of the processes. He offered in his treatise the comparison (calculation of the difference) of two intervals or ratios, and a determination of which of these intervals is larger or smaller.

Some other parts of Vallotti's book interesting to Stratico refer to the chapters on harmonic and arithmetic proportions, and on recognition of certain proportions²⁷. In such a position we can find consistent application of the relation tone-number, but also a requirement for excellent hearing that recognizes even small differences (*un'orecchio esperto, ed esercitato*)²⁸. Stratico was aware that this demand was impossible in practice claiming that the defect of hearing and natural and material obsta-

²³ To each proportion (harmonic, arithmetic, contra harmonic (called also inverse harmonic), geometric and contra geometric) Vallotti devotes a separate chapter explaining in more detail what each means, how to determine the proportional mean etc. The chapter on determining the difference (*differenze*) of the terms of the particular proportions, extremes and the proportional means (*Capitolo XIV, Articolo II*), as well as the transformation of different proportional means (*Capitolo XV*) were particularly interesting to Stratico.

²⁴ VALLOTTI, *Della scienza teorica*, pp. 62-63.

²⁵ «Mi lusingo d'aver a sufficienza steso il Piano scientifico della Musica, appoggiato sempre alle ragioni, e proporzioni, senza di cui certamente non può sussistere, e nè tampoco esistere la scienza armonica», *ivi*, pp. 166-167.

²⁶ *Capitolo V, Dilucidazione della Serie armonica, Articolo 1-5, ivi*, pp. 18-20. STRATICO, *Trattato di musica*, 343a, f. 49r.

²⁷ VALLOTTI, *Della scienza teorica, Capitolo IX Della Proporzione Armonica: Articolo I*, p. 29; *Articolo III*, p. 32; *Capitolo X Della Proporzione Aritmetica*, p. 33; *Capitolo XIV Della Proporzione Contro-geometrica*, pp. 50-51. STRATICO, *Trattato di musica*, 343a, f. 48v.

²⁸ *Ivi*, 341e (=5294), f. 196b.

cles shouldn't affect the formation of the true theory (always applicable with certain loss in practice), which is also his response to Eximeno's objection that music cannot be considered a science if it uses altered relations and proportions²⁹. Stratico's position on the relation of tone and number can be related in a certain way with that of Vallotti who pointed out that music as a science does not refer to abstract numbers, but is always based on sound³⁰. But, while Tartini and Stratico took the violin as a starting point of their reflections, Vallotti always started his reasoning from the organ sound. Compared to Stratico's insistence on the importance of the minimal differences, Vallotti showed a more adaptable approach according to which the minimal differences can be ignored because of the necessity of temperament:

Mentre però la differenza di un comma nelle mentovate due terze non ha forza di distruggere la dissonanza dell'accordo, serve non dimeno a rendere la dissonanza stessa meno aspra all'udito; ond'è che quanto meno ha di asprezza, tanto meno richiede nell'uso di cautela e di artificio: e quindi derivano in gran parte i privilegj che sopra le altre settime a questa sono concessi, come si vedrà in appresso³¹.

Tartini in his theory questioned the limits of the *Sestupla*, but wasn't ready to cross it, which gave an impetus to Stratico to expand the limits in his own system. This is clearly expressed in 343a:

E per aver rimarcato per lo in'anzi, che all'Armonia son necessarie le Proporzioni tutte dell'Armonica serie da 1, perfino ad 1/8 inclusivamente, dal qual termine poi dà principio la Melodià, che mostrasi nella Proporzione della Terza mag^{te} 1/8 1/9 1/10 [...]³².

In the treatise by F. Vallotti the question of the consonant seventh is more precisely and decisively determined than by Tartini:

I suoni in genere si dividono in Concinni, ed Inconcinni, cioè atti, ed inetti al canto. Li concinni poi si dividono in consonanti, e dissonanti. Cercasi dunque

²⁹ *Ivi*, 341e, ff. 196b, 220r; *Nuovo sistema musicale* [=Trattato di musica], 341a (=5294), f. 11r.

³⁰ «Che la musica scienza non tratta già di numeri e proporzioni astratte ma bensì di esse relativamente sempre al suono, che dev'esser con precisione, da un'aliquota della corda sonora, indicato». VALLOTTI, *Della scienza teorica*, p. 30.

³¹ VALLOTTI, *Della scienza teorica*, pp. 102-103. This section is related to the segment on the seventh: «Taluno però, non persuaso che dalla proporzione geometrica derivino le dissonanze, tenterebbe di contrastarlo da che non sono 45 54 64 (B \sharp D F) ma indarno, atteso che l'intero accordo deriva 9 12 16 (G C F), e la differenza di un comma nelle due terze 45 54 64 non distrugge la proporzione geometrica, che nell'armonia ben diversamente (come già si è detto) dai calcoli puri geometrici deve intendersi, giacchè seconda in sommo grado, ferisce costantemente l'orecchio, sol tanto che dissonante sia un intervallo nella prima sua origine». Cf. also chapters *Del quarto di tuono* and *Del Comma*, pp. 139-143.

³² STRATICO, *Trattato di musica*, 343a, f. 28v.

fino a qual segno si stendano nella serie armonica li suoni consonanti. E si stabilisce con tutti li Teorici e Pratici, che non oltrepassano il 5: che però sono consonanti fra di loro, e con le rispettive sue replicazioni li suoni solamente, che corrispondono alli numeri 1 3 5, ovvero sia 1 1/3 1/5 e non altri³³.

Therefore, the term 1/7 to Vallotti is not acceptable because its remainder (residue) to the entire string is not equally sounded with 1/7. In this regard, as was criticized by Riccati, neither 1/4 should be considered a consonance³⁴. Vallotti rejected the view that consonances can be derived from the simplicity of the relations and considered Euler's theory controversial and imprecise, and equally rejected Tartini's foundation in the circle theory, as well as Rameau's view expressed in *Traité, Génération Harmonique* or *Nouvelles réflexions*. Vallotti defines all relationships starting from the division of the string³⁵. He limits the consonances according to Ptolemy to the relation of the interval and its remainder (*residuo*) that must correspond in the octave sequence (*progressione dupla*) which is the reason for him not to include the term 1/7 among the consonances:

Che se vogliasi progredire all'impari susseguente, cioè ad 1/7, interrotto rimane tosto l'ordine della dupla progressione fra le parti armoniche, e li residui; imperocchè di 1/7 rimangono 6/7; per la qual cosa fissato resta il periodo delle consonanze nelli primi tre impari della serie armonica 1, 1/3 1/5, e da questi stessi colle sue replicazioni 1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, 1/8 ne vengono formate tutte le consonanze, cioè 1 a 2, 2 a 3, 3 a 4, 4, a 5, 5 a 6, 3 a 5, 5 a 8; ma li mentovati tre impari sono in proporzione armonica, e in dupla progressione co' rispettivi residui; dunque nella proporzione armonica, corredata dalla corrispondenza in dupla progressione fra le parti armoniche, e li residui, deve riconoscersi la fonte ed il principio vero, e adeguato delle consonanze³⁶.

The seventh in Vallotti's system is thus a dissonance. He distinguished three diatonic sevenths: two minor (1/5 1/9 and 1/9 1/16) and one major (1/8 1/15). Each is explained separately, and the segment on the seventh 1/9 1/16 can be related to Stratico since he especially emphasized the difference of the comma, particularly important in Stratico's differentiation of the sevenths³⁷.

³³ VALLOTTI, *Della scienza teorica*, p. 65.

³⁴ GIORDANO RICCATI, *Riflessioni del Sig. Conte Giordano Riccati sopra il Libro primo della Scienza teorica, e pratica della Moderna Musica del P. Francescantonio Vallotti* [...], «Continuazione del Nuovo Giornale de letterati d'Italia», 23 (1782), p. 69.

³⁵ «Poichè si è stabilito che dalla divisione della corda sonora solamente si possono conoscere li varj rapporti dei suoni, dico che le consonanze nascono direttamente dalle lunghezze in serie armonica, e indirettamente da quelle che sono in serie aritmetica». VALLOTTI, *Della scienza teorica*, p. 65.

³⁶ *Ivi*, p. 68.

³⁷ «Nell'uso comune però trovasi la settima 9/16 divisa in tre terze, nel modo che segue 36 45 54 64 (G B; D F); e l'accordo si concede dissonante, come lo è di fatto.

Related to the previous issue we must take into consideration the origin and the construction of the (major) scale. When explaining the consonant character of the intervals with number 7 Helmholtz emphasized:

It is not, however, till we come to construct scales, which we shall have to consider in the next chapter, that we find decisive reasons for making this the boundary. The scales of modern music cannot possibly accept tones determined by the number 7. But in musical harmony we can only deal with chords formed of notes in the scale. Intervals characterized by 5, as the Thirds and Sixths, occur in the scale, as well as others characterised by 9, as the major Second 8: 9, but there are none characterised by 7, which should form the transition between them. Here, then, there is a real gap in the series of chords arranged according to the degree of their harmonious effect, and this gap serves to determine the boundary between consonance and dissonance³⁸.

Based on Tartini's example (combination of the diatonic scale and marine trumpet scale), Stratico used the so-called Nine-tone scale. This immediately brought some difficulties in naming the intervals since he wanted to retain the existing naming. Throughout the treatise, even though Stratico would always emphasize the naturalness of the originally derived scale, he will often use the scale with the extraction of the tone (in which we must keep in mind the difference between the ascending and the descending sequence of the scale). But Stratico insists that the origin of the scale is in the natural harmonic scale with adjustment of two terms (1/11 and 1/13) into more proportional form.

In a similar way to how Tartini compares the diatonic scale with the marine trumpet scale, we can find in Vallotti's treatise the comparison of the diatonic scale with the natural scale (*Scala della corda sonora*) where he found the differences of the terms 11, 13 and 14. Vallotti finds the origin of the diatonic scale also in the relation of the 1 1/3 1/5, which gives him all the terms of the scale, except the fourth and the sixth. Therefore he bows to the different explanation and derives the diatonic scale by using cubes and the discrete geometric proportion. The reason

Taluno però, non persuaso che dalla proporzione geometrica derivino le dissonanze, tenterebbe di contrastarlo da che non sono 45 54 64 (B; D F) ma indarno, atteso che l'intero accordo deriva da 9 12 16 (G C F), e la differenza di un comma nelle due terze 45 54 64, non distrugge la proporzione geometrica, che nell'armonia ben diversamente (come già si è detto) dai calcoli puri geometrici deve intendersi, giacchè seconda in sommo grado, ferisce costantemente l'orecchio, sol tanto che dissonante sia un intervallo nella prima sua origine.

Mentre però la differenza di un comma nelle mentovate due terze non ha forza di distruggere la dissonanza dell'accordo, serve nondimeno a rendere la dissonanza stessa meno aspra all'udito; ond' è che quanto meno ha di asprezza, tanto meno richiede nell'uso di cautela e di artificio: e quindi derivano in gran parte i privilegi che sopra le altre settimane a questa sono concessi». *Ivi*, pp. 102-103.

³⁸ HERMANN HELMHOLTZ, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, Dover Publications, New York 1954, p. 228.

for the exclusion of the terms 7, 11 and 13 he finds in the fact that these are harmonic means of the secondary consonances, i.e. merely complements:

Rimangono pertanto esclusi come inconcinni li suoni corrispondenti alli numeri 7 11 13, e della loro esclusiva la cagione è patente, forte, e chiara: perciò che sono essi li mezzi armonici delle tre consonanze secondarie, cioè di meri complimenti³⁹.

Vallotti, like Riccati, Rameau and Tartini, advocated the derivation of the scale from the triads on the 1st, 4th and 5th term of the scale. Barbieri stated that Riccati on this issue preceded Rameau⁴⁰.

Considering the minor mode, just to mention briefly, Vallotti thought that the minor mode cannot be formed without artificiality. He finds the origin of the minor mode in the same way as he did of the major mode, from $1 \frac{1}{3} \frac{1}{5}$, because it has the same intervals as the major mode, only in the octave from A la mi re. Stratico on the other hand, as in the previous cases (of natural seventh and the eight-tone scale) advocated 'a natural approach' in which he presented a new minor mode derived from the arithmetic series. This standpoint can be more related with the views of French authors, Rameau, Jean-Adam Serre (1704 – 1788) or Charles-Henri de Blainville (1711 – 1769 or before 1771). The so-called common minor mode for Stratico is mixed because it uses both minor and major chords to sustain the scale.

To conclude, Stratico formed his theoretical thinking starting from the positions of the two prominent Paduan theorists – his teacher Giuseppe Tartini, as the main source, and Francescantonio Vallotti, the authority that suited him as the one who shared the same mathematical basis and reliance in proportions. But, he was ready and willing to go for some advanced views – the acceptance of the 7th as a consonance, insertion of the natural seventh in the major scale, formation of the 'new' minor mode. Since these views differed significantly from the common practice, and over the long term were not applicable in music as a whole, Stratico's progressive thinking was not necessarily better, but surely an interesting witness to the thinking and possibilities of the time.

³⁹ VALLOTTI, *Della scienza teorica*, p. 164. The primary consonances for Vallotti are octave, fifth and thirds, while the fourth and sixths are complements of the primaries to the octave.

⁴⁰ Riccati expressed his position in 1735 while Rameau published it in his treatise *Génération harmonique* in 1737. Cf. PATRIZIO BARBIERI, *Giordano Riccati fisico acustico e teorico musicale: con una memoria inedita di acustica architettonica*, in *I Riccati. Atti del Convegno internazionale di studio (Castelfranco Veneto, 5-6 aprile 1990)*, GREGORIO PIAIA, MARIA LAURA SOPPELSA (eds.), Leo S. Olschki, Firenze 1992, p. 296.

BIBLIOGRAPHY

1. BARBIERI, PATRIZIO, *Calegari, Vallotti, Riccati e le teorie armoniche di Rameau: priorità, concordanze, contrasti*, «Rivista Italiana di Musicologia», 26 (1991), 2, pp. 241-302.
2. BARBIERI, PATRIZIO, *Giordano Riccati fisico acustico e teorico musicale: con una memoria inedita di acustica architettonica*, in *I Riccati. Atti del Convegno internazionale di studio (Castelfranco Veneto, 5-6 aprile 1990)*, GREGORIO PIAIAM, MARIA LAURA SOPPELSA (eds.), Leo S. Olschki, Firenze 1992, pp. 279-304.
3. BARBIERI, PATRIZIO, *Gli armonisti padovani del Santo nel Settecento*, in *Storia della musica al Santo di Padova* (Storia e cultura al Santo, 10), SERGIO DURANTE, PIERLUIGI PETROBELLI (eds.), Neri Pozza, Vicenza 1990, pp. 199-221.
4. BARBIERI, PATRIZIO, *Martini e gli armonisti 'fisico-matematici': Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, ANGELO POMPILO (ed.), Olschki, Firenze 1987, pp. 173-209.
5. BLAŽEKOVIĆ, ZDRAVKO, *Elementi za životopis Josipa Mihovila Stratica* [Elements for Biography of Giuseppe Michele Stratico], «Radovi Zavoda za povijesne znanosti JAZU u Zadru» [Papers of the Department for Historical Sciences of Yugoslav Academy of Sciences and Arts in Zadar], 32 (1990), pp. 109-138.
6. CANALE, MARGHERITA, *Fonti per una ricostruzione della didattica di Tartini nella 'Scuola delle nazioni'*, «Muzikološki zbornik» [Musicological Annual], 28 (1992), pp. 15-24.
7. EXIMENO, ANTONIO *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, Michel'Angelo Barbiellini, Roma 1774.
8. FRASSON, LEONARDO, *Bibliografia tartiniana*, «Il Santo», 17 (1977), 1-2, pp. 283-305.
9. FRASSON, LEONARDO, *Francescantonio Vallotti maestro di cappella nella basilica del Santo*, «Il Santo», 20 (1980), 2-3, pp. 179-356.
10. FRASSON, LEONARDO, Notes on Tartini and Stratico, Centro Studi Antoniani, Padova, Fondo Frasson, Cartella 3 Tartiniana, Fasc. 7 Giuseppe Tartini e Michele Stratico suo allievo.
11. HELMHOLTZ, HERMANN, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, Dover Publications, New York 1954.
12. JACOBI, ERWIN R., *Rameau and Padre Martini. New Letters and Documents*, «The Musical Quarterly», 50 (1964), 4, pp. 452-475. <http://www.jstor.org/stable/740956> (02.12.2014).
13. KONFIC, LUCIJA, *Stratico and Tartini – Student and Master. Giuseppe Michele Stratico's Music System in Comparison with Tartini's Music Theory in Music Migration in the Early Modern Age Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*, JOLANTA GUZY-PASIAK, ANETA MARKUSZEWSKA (eds.), Liber Pro Arte, Warsaw 2016, pp. 299-322, <http://www.ispan.pl/music-migration.pdf-17283> (2.05.2017).
14. LINDLEY, MARK, *Der Tartini-Schüler Michele Stratico*, in *Gesellschaft für Musikforschung: Kongress-Bericht*, Bayreuth 1981, pp. 366-370.
15. RICCATI, GIORDANO, *Riflessioni del Sig. Conte Giordano Riccati sopra il Libro primo della Scienza teorica, e pratica della Moderna Musica del P. Francescantonio Vallotti Minor Conventuale Maestro di Cappella nella Basilica di S. Antonio di Padova*, «Continuazione del Nuovo Giornale de' letterati d'Italia», 23, [1782], pp. 45-115, <http://hdl.handle.net/2027/njp.32101076536018> (2.12.2015).

16. [STRATICO, GIUSEPPE MICHELE], Letter to Francescantonio Vallotti, I-Psa, Pont. Biblioteca Antoniana, Archivio della Cappella Musicale D.VI.1894/6-3.
17. STRATICO, GIUSEPPE MICHELE, *Lo spirito Tartiniano*, Biblioteca Marciana, Venezia, Ms. It. Cl. IV, 343e (=5348), f. 171-191.
18. STRATICO, GIUSEPPE MICHELE, *Trattato di musica*, Biblioteca Marciana, Venezia, Ms. It. Cl. IV, 341e (=5294), f. 191-220.
19. STRATICO, GIUSEPPE MICHELE, *Trattato di musica*, Biblioteca Marciana, Venezia, Ms. It. Cl. IV, 343a (=5348), f. 1-49.
20. TARTINI, GIUSEPPE, *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere, dissertazione (1767)*, Cedam, Padova 1974.
21. TARTINI, GIUSEPPE, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Stamperia del Seminario, Padova 1754, <https://books.google.hr/books?id=DMYTAAAQAQAJ&hl=hr&pg=PP5#v=onepage&q&f=false> (11.11.2015).
22. TUKSAR, STANISLAV, KONFIC, LUCIJA, *Music Connections of Antoniana with the Eastern Adriatic Coast*, in *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*, ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN (eds.), Centro Studi Antoniani, Padova 2014, pp. 355-367.
23. VALLOTTI, FRANCESCANTONIO, *Della scienza teorica, e pratica della moderna musica*, Libro primo, Apresso Giovanni Manfrè, Padova 1779, <https://books.google.hr/books?id=P7BfAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false> (11.11.2015).

SUMMARY

The theoretical approach of Giuseppe Michele Stratico (1728-1783) descends from the Paduan school. Stratico's principal authority was his teacher Giuseppe Tartini, but he was also influenced by the composer and theorist Francescantonio Vallotti. His major theoretical work is his *Trattato di musica* (preserved in several versions in the Biblioteca Nazionale Marciana, Venice), in which he presents his musical system as a contribution to the comprehension of music as a science.

This paper compares Stratico's theory with Vallotti's, as contained in the latter's *Della scienza teorica e pratica della moderna musica* (1779), and attempts to determine if and where Vallotti's authority predominates. There are both similarities and differences. Themes of particular interest regard the basic tenets of the two theorists' systems, their notions of consonance and dissonance, and the formation of the diatonic scale.

Keywords: Giuseppe Michele Stratico, Francescantonio Vallotti, music theory, music as science, *Trattato di musica*, *Della scienza teorica e pratica della moderna musica*.

APPENDICE

DANIELE GAMBINO

**IL TRATTATO TEORICO-PRATICO
DI FRANCESCO ANTONIO CALEGARI
OVVERO L'AMPLA DIMOSTRAZIONE DEGLI
ARMONIALI MUSICALI TUONI**

NOTA BIOGRAFICA

Francesco Antonio Calegari nacque a Venezia nel 1656¹. Dei suoi anni giovanili nulla sappiamo se non quello che il confratello Francesco Antonio Vallotti aveva appreso direttamente nelle conversazioni². Senza precisare anno e luogo, Vallotti scrive che terminato il noviziato e fatta la professione religiosa, venendo 'affiliato' al convento di Palmanova, fu mandato dai superiori a studiare filosofia. Trascurò questa disciplina preferendo dedicarsi al canto «avendo una voce di basso delle migliori, che possano desiderarsi». Calegari aveva fatto amicizia con Antonio Lotti (1667-1740) maestro di cappella a san Marco e da lui apprese a comporre salmi e messe. Il primo documento della vita francescana di Calegari è presente nei registri amministrativi del convento di San Francesco di Assisi del 1697, quando egli aveva 31 anni³. Vi era stato inviato

¹ Lo si evince dalla data di morte: «Il Molto Reverendo p. Maestro Francesco Calegari minor conv.le de Frari d'anni 86, infermo da molto tempo, ma obbligato a letto fra' pochi giorni con male di petto, ossia pulmonia, morì questa notte all'ore 11. Medico Joannes» (Venezia, Parrocchia Santa Maria dei Frari, San Tomà libro III dei morti, (1715-1775) n. 1042).

Per la compilazione della scheda biografica ci siamo serviti abbondantemente delle ricerche inedite del p. Leonardo Frasson (†1991) collaboratore del Centro Studi Antoniani cui donò l'archivio personale. Di questo studioso, in particolare, si veda il contributo, pubblicato per la prima volta in questo volume, *Il p. Francesco Antonio Calegari maestro di cappella al Santo*.

² La notizia in LEONIDA BUSI, *Il padre G. B. Martini*, Zanichelli, Bologna 1891, pp. 296-311; ripreso direttamente dal ms. di p. Vallotti, libro III. Ora in VALLOTTI FRANCESCO ANTONIO, *Trattato della moderna musica*, «Il Messaggero di Sant'Antonio», Padova 1950, pp. 285-288.

³ Assisi, Archivio Sacro Convento, vol. 147, c. 141v; vol 150, c. 43v, dal 1697 al dicembre 1699. Inoltre è presente quale testimone alla professione religiosa di un confratello apponendo firma autografa su un documento del 12 maggio 1698 (Libro dei Novizi, vol. 367, c. 64r).

dal suo Ministro Provinciale, veneto, per concludere gli studi teologici. Infatti nel 1688 e 1689 erano state spedite ad Assisi le «dimissoriali» per l'ordinazione a suddiacono e poi a diacono⁴. Probabilmente p. Francesco Antonio fu ordinato sacerdote nella primavera del 1700, ad Assisi. È interessante notare che il registro amministrativo del convento francescano annotava il primo agosto di quell'anno le spese per un viaggio a Venezia, specificando che i due mesi di giugno e luglio era stato assente⁵. Nondimeno, il primo ottobre seguente era ingaggiato dalla chiesa di San Francesco di Bologna. I confratelli avevano fatto diligenti ricerche e Calegari era stimato «pratico nell'arte»⁶. A San Francesco rimase poco più di un anno. Lo dimostra il manoscritto della *Messa à 4 voci con violini obbligati*, conservata presso il Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, ove, nell'ultima pagina, si legge: «Questa messa fu fatta per la festa di S. Francesco in Bologna l'anno 1700 e a dì 9 settembre fu finita». Nel dicembre sempre del 1701 era nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari di Venezia. Lo aveva preceduto il suo Ministro Generale dell'Ordine, già incontrato a Bologna nel convento di san Francesco, padre Vincenzo Coronelli (1650-1718) che, giunto a Venezia l'11 ottobre, vi era ancora presente per le feste natalizie. A presiedere tali solennità intervenne proprio Coronelli che celebrò mentre risuonava «la bellissima musica del p. Calegari nuovo Maestro di Cappella»⁷. Lo assisteva all'organo il confratello Ferdinando Lazzari che più tardi (1704) gli subentrerà nello stesso ruolo. Durante questa reggenza Calegari ebbe l'incarico, assieme a padre Giuseppe Natali, di esaminare l'opera del confratello Zaccaria Tevo, il *Musico Testore*, apprezzandone l'erudizione. Ai Frari stette solo un anno e mezzo in quanto, il 5 maggio 1703, venne eletto maestro della cappella musicale di Sant'Antonio a Padova⁸, incarico che mantenne per 24 anni. Succedeva al milanese padre Giuseppe Ferrari, morto il 23 novembre 1702⁹.

Durante la lunga permanenza a Padova padre Calegari, pienamente sostenuto dall'Arca, rinnovò l'organico e diede ad esso nuovo impulso. Ebbe come organisti il boemo padre Bohuslav Černohosky e Giuseppe Saratelli, poi successore di Antonio Lotti a Venezia, e si avvale dell'apporto del violinista Giuseppe Tartini e del violoncellista Antonio Vandini.

⁴ Padova, Archivio della Provincia del Santo, Reg. A-30, c. 75v e 109v.

⁵ Assisi, Archivio Sacro convento, vol. 151, c. 87r: «è più speso per il viaggio per Venezia del p. Francesco Antonio Calegari basso, scudi 3 e baiocchi 33».

⁶ ANTONIO SARTORI, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, a cura di ELISA GROSSATO, con un saggio introduttivo di GIULIO CATTIN, *Fonti e studi per la storia del Santo a Padova*, VI/4, Neri Pozza, Vicenza 1977, p. 14.

⁷ Padova, Archivio di Stato, "Cod. mss. s. n. pp. 88ss": Diario dei Fatti. Generato del Reverendissimo Coronelli.

⁸ Padova, Archivio dell'Arca, Atti e parti, vol. 26, c. 186v, 5 maggio 1703; *Archivio Sartori. Documenti di Storia ed Arte francescana*, a cura di GIOVANNI LUISETTO, 4 voll., Centro Studi Antoniani, Padova 1983-1989, I, p. 1356, n. 224.

⁹ *Ivi*, p. 1356 nn. 216-224.

In questo quadro, iniziò la carriera musicale quel Vallotti che fu il suo successore.

Il contributo espresso dal Calegari si distinse per vivacità ed assidua accuratezza nell'organizzazione degli eventi musicali¹⁰. Egli aveva interessi culturali e il suo giudizio era apprezzato, come attesta il fatto che padre Martini lo abbia consultato per un canone di Animuccia¹¹. Vari scrittori si sono occupati delle teorie musicali di Calegari seguendo l'unica testimonianza di padre Vallotti, attinente alla teoria dei rivolti degli accordi fondamentali o delle dissonanze; tuttavia l'intuizione e l'applicazione pratica precederebbero la pubblicazione dei volumi di Jean-Philippe Rameau. Gli anni trascorsi a Padova non furono sereni, Calegari non aveva un carattere facile, per improvvisa emotività e certa ostinazione. Talora ebbe delle difficoltà con i coristi, inoltre era rimproverato di non comporre con la richiesta assiduità.

Nel 1727, non essendo accettate alcune sue proposte dagli amministratori dell'Arca del Santo, rinunciò ad un incarico svolto per ben 24 anni. Più in particolare, in una lettera del 5 aprile dello stesso anno, indirizzata ai Presidenti dell'Arca, Calegari lamenta difficoltà a comporre, secondo quanto concordato, le Messe e i Vespri per la Festa della Santissima Lingua e del Glorioso Santo; egli ritiene

impossibile lo scrivere annualmente due Messe e due Vespri interi [...] ciò a cagione della sopragrande fatica. Tuttavia avendo io stabilito di scrivere nuovamente, all'uso del gusto moderno presente l'intero servizio attenente al Concerto di tutte le Solenni funzioni [...] E affine di porre in effetto così nuova pratica, per lo miglior servizio di codesto Sacro Concerto, ho affaticato molto l'ingegno in nuovi teorici studi: locché senza tale precedente applicazione, non sarebbemi giammai riuscito [...] l'unico scopo de' miei pensieri egli è sempre stato di eseguire il mio ministero in modotalecche questo celeberrimo Tempio trasformarsi potesse in Paradiso [...] Sopra di ciò non più mi estendo ed ora apprendete la cagione dello abbisognevole allontanamento delle teorico-pratiche-armoniche mie applicazioni¹².

Il 10 maggio del 1727 la Presidenza dell'Arca lascia libera scelta al Calegari di restare fino a Natale o di partire subito. Calegari sceglie di rimanere al suo posto per poi ritornare a Venezia in qualità Maestro di Cappella nella Chiesa dei Frari assumendo il posto lasciato libero dal Rinaldi¹³. Due anni più tardi tenterà di ritornare al Santo a seguito

¹⁰ Cf. PIETRO SAVIOLO, BENEDETTO FRANCHI, *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 stessa. Coll'aggiunta delle parti, e decreti dall'anno 1727 fino all'anno 1765*, Gio. Battista Conzatti, Padova 1765, pp. 351-384.

¹¹ Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, HH4.

¹² Cf. Archivio Arca del Santo, Atti e Parti, Busta 4.7 (128).

¹³ *Archivio Sartori*, p. 1356, n. 233. Il Rinaldi, a sua volta, sostituì il Calegari nella direzione della cappella antoniana. L'Arca elesse il Rinaldi dopo aver raccolto informazioni sul musicista. Tra di esse spicca il giudizio positivo di Antonio Lotti (cf. SARTORI, *Documenti per la storia della musica*, pp. 39-40).

della morte del Rinaldi ma i Presidenti dell'Arca preferiranno il giovane e talentuoso Vallotti.

A Venezia Calegari continuò a comporre e a stendere l'*Ampla dimostrazione degli armoniali musicali Tuoni*¹⁴.

Calegari morì il 12 novembre del 1742, all'età di 86 anni¹⁵. Di lui oggi rimangono poco più di una dozzina di composizioni complete rimaste tutte manoscritte, così come alcuni scritti teorici mutili tra cui l'*Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni* datata 15 agosto 1732.

L'elogio più autorevole dell'uomo e del compositore Calegari venne scritto da Vallotti:

fu dunque il padre Calegari uomo di sublime ingegno e raro talento ed autore originale. Le sue composizioni erano di una singolare armonia e di uno stile assai nobile e maestoso¹⁶.

IL TRATTATO DEL P. CALEGARI E LA NASCITA DELLA TEORIA DELL'ARMONIA IN ITALIA

A Padova, nel corso dei primi decenni del Settecento, si costituì una scuola che introdusse radicali innovazioni nella teoria dell'armonia. Le concezioni della scuola di Padova furono formulate quasi contemporaneamente, e in non pochi punti in modo affine, a quelle di Jean-Philippe Rameau. La pratica armonica del Calegari, che lui stesso dice di avere dedotto dalle «sopragrandi operazioni del famoso Maestro Giovanni Pierluigi da Palestrina», è dettagliatamente illustrata nel suo trattato del 1732 rimasto manoscritto. Inoltre la sopravvivenza di un Kyrie composto nel 1721 convalida il 'sincero racconto' del Vallotti, secondo cui

il p. Calegari aveva cominciato a comporre nel suo nuovo modo tanti anni avanti che uscisse alla luce il Trattato di Mr. Rameau. Inoltre [il Vallotti] afferma che Quanto al p. Calegari poi la posso assicurare, ch'egli aveva di già stabiliti i suoi principi avanti che Mr. Rameau desse alla luce il suo trattato: né a lui era noto questo autore, e sarebbe forse morto senza averne notizia, se io non glielo avessi fatto vedere in Venezia nel 1736. Oltre di che se conengono nel sistema delle consonanze, poiché quello di Mr. Rameau è il più strano e ridicolo fra quanti se ne possono immaginare. Quindi è che gli errori che si trovano nell'opera sua fatta una confutazione, ne verrebbe certamente in libro di ugual mole al suo trattato¹⁷.

¹⁴ FRANCESCO ANTONIO CALEGARI, *Ampla Dimostrazione Degli Armoniali Musicali Tuoni. Trattato Teorico – Pratico Di Fra Francescantonio Calegari Min. Convent.le Di Venezia e Maestro Di Cappella Nel Celeberrimo Sacro Tempio De' Molto RR. PP. della Gran Casa de' Frari. L'Anno 1752, Li 15 Agosto. In Venezia* (Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 19103).

¹⁵ Cf. nota 1.

¹⁶ VALLOTTI FRANCESCO ANTONIO, *Trattato della moderna musica*, «Il Messaggero di Sant'Antonio», Padova 1950, p. 288.

¹⁷ Cf. GIOVANNI TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova*, Libreria Antoniana, Padova 1895, pp. 39-43.

Un'altra attestazione ci è offerta in una introduzione posta all'inizio del manoscritto del Calegari e scritta da Johann Simon Mayr che correda il trattato di «alcuni cenni» in cui riporta alcune testimonianze storiche sull'autore:

Certo si è, dice il nostro Gerber, che nel 1740 il suo nome era famoso non solo in Italia ma anche in altre parti d'Europa, che le sue Composizioni di chiesa e da camera erano ammirate ovunque, e che egli aveva inoltre rinomanza qual uomo di estesissima e profonde cognizioni nella teoria dell'arte, il quale con acume singolare dalle Opere di Palestrina, di Costanzo Porta Min. Conventuale anch'esso e dai loro valenti seguaci, seppe indagare e sviluppare la nuova dottrina dell'Armonia, come egli stesso asserisce nel presente trattato¹⁸.

ESEGESI DI UN TRATTATO

Il trattato teorico pratico di Francesco Antonio Calegari, ovvero *l'Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni, Trattato teorico-pratico di Frà Francesantonio Calegari, Min. Convent.le di Venezia e Maestro di Cappella nel celeberrimo Sacro Tempio Di Molto RR. PP. Della Gran Casa de' Frari, L'Anno 1732. Li 15 agosto In Venezia*, ci è pervenuto attraverso una copia manoscritta redatta da Luigi Antonio Sabbatini della quale venne in possesso Johann Simon Mayr che l'inviò a Raphael Georg Kiesewetter Edler von Wiesenbrunn (Holleschau, Moravia, 29 agosto 1773 - Baden bei Wien, 1 gennaio 1850), noto storico della musica austriaca e membro della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna. Egli allega al manoscritto una lettera datata Vienna, 2 marzo 1840, nella quale dichiara di aver ricevuto il manoscritto da Johann Simon Mayr. Raphael Georg Kiesewetter Edler von Wiesenbrunn afferma che «il manoscritto inviato dal Signor Simone Mayr è la prima (e per ora probabilmente l'unica) copia di un trattato lasciatoci da un famoso maestro»¹⁹. Johann Simon Mayr a sua volta correda l'opera di una presentazione storico-critica e nell'ultima pagina dichiara che l'opera è stata «Trascritta ad litteram nell'Anno 1791. Dal P.re Luigi Antonio Sabbatini. / Min. Conv.le. / Maestro di Cappella nella Sacra Basilica del Santo in Padova»²⁰. L'opera è conservata presso la Nationalbibliothek di Vienna, segnatura Mus. Hs.19103 Mus, e consta di 126 fogli non numerati.

IL CONTENUTO DELL'OPERA

Premessa dell'autore: *Al Cortese Leggitore Tavola delle materie: Indice di ciò, che contenuto ritrovasi nel presente Trattato* Dichiarazione: *Agli Eccellenti Professori di Armonica Musica* Testo: *Amplia Dimostrazione degli Armoniali Musicali Tuoni, Trattato Teorico-Pratico*

¹⁸ CALEGARI, *Amplia Dimostrazione Degli Armoniali Musicali Tuoni*, pp. 3-5.

¹⁹ *Ivi*, pp. 1-2.

²⁰ *Ivi*, p. 126.

Ampla Dimostrazione
Degli Armoniali Musicali Tuoni
Trattato Teorico – Pratico
Di Fra Francescantonio Calegari Min. Convent.le di Venezia
e Maestro di Cappella
Nel Celeberrimo S.cro Tempio
De' Molto RR.PP. della Gran Casa de' Frari
L'Anno 1732. Li 15. Agosto
In Venezia

Opera Inedita

Al Cortese Saggitore

Quante volte si è invogliato il mio pensiero di Scrivere la presente Dissertazione, altrettante volte o deposto la penna riflettendo alla grande confusione, che seco conducono le molte diverse opinioni attenenti allo presente proposito de' Musicali Tuoni. Alla fine dopo aver attentamente osservata, ed esaminata la cosa, fatto coraggio a me stesso, o risolto di stabilire questo, che resta esposto nello presente Trattato; e ciò pel solo fine di solamente esprimere, e dimostrare la verità col modo più facile in materia così importante, e vieppiù difficile da trattarsi. Vero è, che nel secolo 1600. (perocché dagli Armonici Latini Scrittori nel 1500, non fù mai praticata la Parte Organica) dagli eccellenti Suonatori di Tasto sono stati scoperti gli veri Armoniali Musicali Tuoni, operando colle mani in Armonia raccolte nel supposto stromento. Mà perocché da esso loro, nemmeno posteriormente da veruno mai non è stato fatto Teorico, né pratico insegnamento alcuno de' supposti Armoniali Musicali Tuoni; una così rilucente verità servì solamente di mezzo per vieppiù accrescere confusione a quella di Prima. Stimolato dunque dal zelo di giocare al mio prossimo, o determinato di dar l'abbozzo al presente Trattato, ed esporlo alla pubblica luce a beneficio comune. Promettendoti ancor pocostante il mio Trattato di Armonica Musica; materia diversa da questa; ma a questa attinente. Ti sia dunque discara questa mia prima, e debole operazione. Ti serva di aggradimento quel poco, che per me ho potuto eseguire per quel molto che dovevo. Accertandoti, che oltre al beneficio, che ti recherà questo mio nuovo lume; rimarrai altresì pienamente contento in vedere la verità nel suo chiaro lume. Vivi felice, e il Ciel ti assista.

Indice

Di ciò, che contenuto ritrovasi nel presente Trattato

Che gli veri Musicali Tuoni Armoniali sono nella Origine loro, e due soli si contano. Ottava che denota tutti i possibili Trasporti delle Principali Ottave di ambedue Naturali Musicali Tuoni. Che gli Otto Greci Tuoni, ossia Corali Tuoni, dello Ecclesiastico Gregoriano Canto Fermo, non sono i Tuoni Musicali. Pratico Esempio da cui concepito resta, che i Musicali Tuoni Armoniali, sono nella Origine loro. Avveduto Maneggio delle Sette Settime di Lettura, a specie diversa. Prima Pratica, osiasi Prima materiale formazione de' supposti Armoniali Musicali Tuoni,

a cui seguir debbe l'uso pratico loro. Principali Cadenze dell'Armonial Tuono Maggiore, e Minore, mediante le quali il loro perfetto essere acquistano. Essendo prodotto il Tuono Minore dal Maggiore, sempremai ordinatamente in pratica convengono insieme nella particolare loro Lettura, ugualmente nella Modulazione ad essi dovuta. Nuovi Pratici Esempi delle Principali Cadenze d'ambidue Musicali Tuoni; con regolato ordine, ne' dovuti loro Trasporti, diverso dallo dimostrato. Principali, ed accessorie Cadenze d'ambidue Armoniali Tuoni, mediante le quali la totale perfetta integrità loro acquistano, e vicendevolmente un Tuono dell'altro partecipa. Che veruno Armoniale Tuono non può sostener la voce di niun Tuono Corale, e così all'opposto. Che la presente Dissertazione giovevole si è per lo Scrivere in Armonia; ed altresì approfitevole per accompagnare la Parte collo Stromento da Tasto.

_____ Fine della Prima Parte

Agli Eccellenti Professori Di Armonica Musica

A bel principio vi parerà cosa strana o miei riveriti, ed altrettantopiù da me sempre Stimati, e venerati Eccelenti Armonici Scrittori, che io abbia voluto por mano in cosa di tanto peso, perlochè sino al dì d'oggi è rimasta indecisa; e che io voglia farla da Legislatore. Protesto però che questo non è, ne sarà mai il mio pensiero. Lo principal scopo, che mi ha stimolato a scrivere nella supposta materia; altro non fu eccetto che di esprimere la verità (nel miglior modo che per me si è potuto) pel solo fine di giovare alla spiritosa Gioventù, e ad altri ancora volenterosi di saper la verità delle cose. Avendo sperimentato in me stesso quanto danno mi abbia apportato nel fior de' miei Anni, ugualmente nel vigor della più fresca mia età, l'antico erroneo Ammaestramento. Se il profondo vostro intendimento pare che io abbia soddisfatto a quel solo, che ho avuto intenzione di eseguire; siete vivamente da me supplicati ad esser Protettori della verità, e non in modo alcuno della mia debolezza, essendomi pur troppo nota. Il Ciel vi assista, e vivete felici.

Ampia Dimostrazione Degli Armoniali Musicali Tuoni Trattato - Teorico - Pratico

Per agevolmente comprendere la Quantità, e Qualità degli Armoniali Musicali Tuoni; noto prima esser debbe, che gli Otto Greci Tuoni da Famosi Celeberimi Greci stabiliti per la Musica loro, che era un puro, ed esatto Canto Termo, nel Secolo 594, furono da San Gregorio Papa ristabiliti nelle Sette Lettere A. B. C. D. E. F. G. da esso ideate, e formate, nel quale accennato tempo lo stesso Glorioso Santo, riformò la Greca mano, e diede l'essere allo proprio Gregoriano Canto, essendo egli versatissimo nella Greca Musica. Lo Primo dunque, ed il Secondo de' Corali Tuoni fondati rimasero in D. la, sol, re. Il Terzo, ed il Quarto, in E. la, mi. Il Quinto ed il Sesto, in F. fa, ut. Il Settimo, ed Ottavo, in G. sol, re, ut. Ed ecco, che a gran ragione si appellano Modali Tuoni Corali, dello Ecclesiastico Gregoriano Canto Fermo; de' quali, sino oggigiorno ne' Sacri Tempi palesamente si odono Intonazioni, e desinenze loro, ugualmente ché le Ecclesiastiche Cantilene ne' medesimi fondate. Solamente però nel Secolo 1038 da Guido Aretino Monaco di San Benedetto, sono state aggiunte alle sopraccennate Gregoriane Lettere le Sillabe,

dedotte dall'Inno di San Giovanni Battista, composto da Paolo Diacono, colla invenzione di una nuova mano, che ne' libri di Canto Fermo dati alla pubblica luce scorgesi imprecisa. Nello accennato Undecimo Secolo cominciò a praticarsi Parti in Consonanza dagli Armonici Scrittori di quel tempo. Mà perocché tale Armonica Musica non era appieno provveduta delle abbisognevoli Musicali materie, gli Armonici Scrittori del supposto tempo per dar la formazione ai Musicali – Armonici Componimenti loro servivansi de' Punti, uno altro contrapposti; da che lo scrivere in Armonia acquistò la denominazione di Contrapunto. Tale povera, ed altrettanto imperfetta Musica durò 332 Anni, fino al Secolo 1370. Imperciocché solamente nel citato tempo da Giovanni de Muris, Eccelente Matematico, stando a Parigi, sono state ideate la Figure Musicali, e formate; e poco stante inventò ancora i Tempi Musicali, Punti, Pause, ed altro, che si è comunemente noto. Da tale soprargrande, ed ammirabile Operazione di così Famoso Matematico arricchita rimase l'Armonica Musica, ed altresì provveduta delle abbisognevoli sue Musicali materie. Uno de' Primi eccellenti Armonici Scrittori, che abbia di Misurata Figurata Musica, fù Iacopo Pratenza, detto Pusquin del Prato, che fiorì a Roma nel 1500. Seguirono ad esso tutti gli altri Eccellenti Armonici Scrittori, che nel Secolo 1500, parimenti in Roma fiorirono; tra' quali il Famoso Maestro, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Prencipe, e Riparatore della Latina Musica; mà contuttociò ella era nella Principal parte mancante. Imperciocché non essendo ancor provveduta de' propri Armoniali Musicali Tuoni onde fondar potesse gli Armonici suoi Componimenti; pel supposto affare abbisognava sempre mai de' Modali Corali Tuoni. Laonde i Famosi Armonici Latini Scrittori, furono attratti di valersi de' supposti Tuoni Corali nelle Pratiche Armoniche operazioni loro; e per renderli convenevoli all'Armonica Musica, dagli stessi Armonici Latini Scrittori fù stabilita la Prima Pratica de' medesimi, a cui seguir debbe la Seconda lor Pratica con univoco intendimento, nel modo, che verrà dimostrato ora in appresso. Lo Primo dunque rimase fondato in D. la, sol, re, Naturale; ed il Secondo, in G. sol, re ut, con il b molle. In B. fa, b mi, alla Chiave Musicale obbligato. Per lo ché essendo ambidue della stessa Lettura; cioè leggendosi ugualmente nelle Principali Ottave loro. Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa, Sol, uniformi rendonsi nella Modulazione ad essi dovuta. Il Terzo stabilito restò in A. la, mi, re, e leggesi nella Principale sua Ottava, Re, Mi, Fa, Re, Mi, Fa, Sol, La. Il Quarto fondato rimase in E. la, mi, e leggesi nella Principale sua Ottava, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa, Sol, La. Il Quinto stabilito restò in C. sol, fa, ut; ed il Sesto fondato rimase, in F. Fa, ut, con il b molle in B. fa, b mi, ed alla Chiave Musicale obbligato. Per la qual cosa essendo ambidue della Stessa Lettura; cioè leggendosi ugualmente nelle Principali Ottave loro Do, Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa, uniformi rendonsi nella Modulazione ad essi dovuta. Il Settimo stabilito restò in E. la, mi, e leggesi nella Principale sua Ottava, Re, Mi, Fa, Re, Mi, Fa, Sol, La, avendo il diesis in F. fa, ut, ed alla Chiave Musicale obbligato. Per lo che essendo il Settimo, ed il Terzo ambidue della stessa Lettura, uniformi rendonsi nella Modulazione ad essi dovuta. L'Ottavo fondato rimase in G. sol, re, ut, e leggesi nella Principale sua Ottava Do, Re, Mi, Fa, Re, Mi, Fa, Sol. Le subordinate Ottave poi di ciascuna Principale Ottava di qualsivoglia Tuono Corale, mediante le quali un Tuono dell'altro partecipa, e la perfetta totale sua integrità acquista, sono le stesse Principali Ottave de' supposti Modali Corali Tuoni. Tale si è la Prima Pratica, o siasi la Prima materiale formazione de' Modali Tuoni Corali, allora quando renduti siano Armoniali col mezzo delle Armoniche Proporzioni; a cui seguir debbe la Seconda sua Pratica, o siasi lo Pratico uso loro con univoco intendimento: cioè i movimenti dallo Grave debbono essere adattati al naturale costume di quel Tuono Corale, che attualmente si va Modulando. Imperciocché sebbene renduti siano Armoniali, contuttociò intrinse-

camente conservano in se stessi lo proprio naturale immutabil essere di Corali Modali Tuoni; e benché cinque soli siano; perocché la Lettura consimile non costituisce Tuono diverso, sempremai Otto irrefragabilmente sono: lo che apertamente viene rappresentata dalla Particolare Intonazione e Desinenza de' medesimi, mediante la quale ciascuna realmente dall'altro distinguesi. Da che resta concepito, che immutabilmente rimangono propri, e veri Tuoni dell'Ecclesiastico Gregoriano Canto Fermo, e non in modo alcuno veri Armoniali Musicali Tuoni; Imperciocché la dimostrata estrinseca operazione, ella è una Parte Accidentale, ed Artificiosa aggiunta al Naturale, ed essenziale immutabil essere loro; abbisognevole bensì, acciocché nel miglior modo possibile, convenevoli esser possano alla Armonica Musica. Tuttociò, che si è brevemente espresso ad esposto, chiaramente riluce nelle molte Opere date alla Pubblica luce del Famoso Maestro; ugualmente ché negli Introiti di Costanzo Porta Cremonese, Padre Graduato della mia Serafica Religione, ed Eccellente Armonico Scrittore. Parimente in quelle di Cristoforo Morales ed altri Eccellenti Armonici Latini Scrittori, che unitamente insieme col Famoso Maestro nel 1500 in Roma fiorirono. Nel 1600, cioè 1006 anni dopo che da San Gregorio Papa, sono stati ristabiliti nelle proprie ideate Musicali Lettere i Greci Tuoni, dagli Eccellenti Suonatori di tasto sono stati scoperti gli veri Armoniali Musicali Tuoni, attentamente osservando ed esaminando, colle mani in Armonia raccolte nel supposto Stromento, tutto quello, che dar si può in una sola Ottava raccolto. A gran ragione Armoniali Musicali Tuoni si appellano, propri e veri tuoni dell'Armonica Musica; perocché tali sono nella Origine loro, essendo prodotti da una Ottava di Armonia ricolma, estendendosi in ogni suo Muovimento con proporzionata, e regolata Armonia. Tale si è la Qualità degl'Armoniali Musicali Tuoni. Attenzione ora avendo alla Qualità de' medesimi, apertamente comprendasi, che due soli sono: cioè Maggiore, e Minore, specificato ciò dalla Terza naturalmente raccolta nella Principale Ottava de' medesimi. Il Maggiore fondatosi naturalmente si è nella Gregoriana lettera di C. sol, fa, ut, e leggesi nella sua Principale sua Ottava Do, Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa. Il Minore fondato naturalmente si è in quella di D. la, sol, re, e leggesi nella Principale sua Ottava Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa, Sol. Questo si è immediatamente subordinato al Maggiore, dimodotale che se per impossibile potesse non darsi l'Armonial Tuono Maggiore, in modo alcuno, non darebbesi l'Armonial Tuono Minore, essendo questo dal Maggiore prodotto. Imperocché le Maggiori, Minori, e semplici Intonazioni, che danno l'essere alla Principale Ottava dell'Armonial Tuono Maggiore, quelle medesime danno parimente l'essere alla Principale Ottava dell'Armoniale Tuono Minore. Laonde fra ambidue Armoniali Musicali Tuoni altra differenza non verte se non che la Terza; e quello che per dovuto relazione seco conduce tal Terza. Le subordinate Ottave della Principale Ottava di ambidue armoniali Musicali Tuoni, sono i dovuti e regolati Trasporti della stessa Principale Ottava; mediante le quali il loro perfetto avere acquistano. Oltracciò ammettonsi ancor quelle subordinate Ottave mediante le quali un Tuono dell'altro partecipa, dalle quali la totale perfetta integrità loro acquistano, onde fondano le determinate loro Cadenze. Lo ché in pratica verrà ampiamente dimostrato, e pienamente approvate dalla Esperienza. Ricorrendo dunque alla pratica nello Stromento da Tasto, senza che mi estenda più oltre, attentamente si osservi quello, che verrà rappresentato dalla Ottava, che pocostante seguirà, la quale denota onde fondate rimangono le Unità delle Principali Ottave di ambedue Naturali Musicali Tuoni; Ugualmente le Unità di quelle Ottave, che sono Perfetto Principio di Tono Modale Armoniale ne' dovuti regolati Trasporti, de' supposti Naturali Tuoni: col mezzo de' quali resta proporzionatamente diviso lo Stromento da Tasto in tutte le sue Parti.

Musical notation for the first system. The top staff is labeled 'Tasti Bianchi' and the bottom staff is 'Tasti Neri'. The top staff contains notes with fingerings: 3, 3b, 3#, 3b, 3#, 3b, 3, 3b. The bottom staff contains notes with fingerings: 3#, 3b, 3, 3b, 3#, 3b, 3, 3b. The notes are labeled 'Do', 'Re', and 'Tasto solo'.

Musical notation for the second system. The top staff is labeled 'Tasti Bianchi' and the bottom staff is 'Tasti Neri'. The top staff contains notes with fingerings: 3, 3b, 3, 3b, 3, 3b, 3, 3b, 3. The bottom staff contains notes with fingerings: 3#, 3b, 3, 3b, 3#, 3b, 3, 3b. The notes are labeled 'Tasto solo', 'Re', 'Mi', and 'Fa'.

Musical notation for the third system. The top staff is labeled 'Tasti Bianchi, Ottava intera' and the bottom staff is 'Tasti neri'. The top staff contains notes with fingerings: 8, 5, 3, 8, 5, 3, 8, 5, 3. The bottom staff contains notes with fingerings: 4, 4, 4, 4. The notes are labeled 'Do', 'Mi', 'Re', and 'Fa'. The system is titled 'Ristretto all'Ottava' and includes the text 'Tuono Maggiore' and 'Tuono Minore'. The numbers 14 and 20 are also present.

Quattordici, e Venti; Trentaquattro.

Nella dimostrata Ottava resta concepito, che la Armonica Moderna Musica ella è soprabbondantemente provedata di Trentaquattro Principali Ottave, che sono Base, o siasi Perfetto Principio di Tuono Modale Armoniale onde fondar può i Musicali Armonici suoi Componenti, indipendentemente da Corali Modali Tuoni. Ora, pocostante, seguirà l'ampia dimostrazione di quella Ottava, che composta si è dei Sette Accompagnamenti Consonanti di Lettura, e Specie diversa, onde trassero la Origine loro i supposti Armoniali Musicali Tuoni. Attenzione avendo, che ogni movimento della medesima si è un Accompagnamento Consonante, o siasi un Complesso di Terza, Quinta, ed Ottava composto ed altresì dippoi nella propria Naturale Modulazione tutti ugualmente sono condotti. Da che rimarrà concepito, che i supposti Musicali Tuoni, Armoniali sono nella Origine loro.

Principale Ottava dell'Armonial Tuono Maggiore nello stato suo configurato.
 Lettura del supposto Tuono.

Musical notation for the fourth system, showing a single staff with notes.

Do, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, fa, mi, la, sol, fa, mi, re, do.

Modulazione de' supposti Complessi.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The notes are quarter notes and half notes. Above the notes, there are complex figured bass notations consisting of numbers 6, 7, 8, 9, 10, and flats/sharps, indicating specific intervals and accidentals for the figured bass.

Principale Ottava dell'Armonial Tuono Minore nello stato suo configurato. Lettura del supposto Tuono.

The image shows a single staff of musical notation in bass clef with whole notes. Below the staff, the notes are read as syllables: Re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, sol, fa, fa, la, sol, fa, mi, re.

Modulazione de' supposti Complessi.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The notes are quarter notes and half notes. Above the notes, there are complex figured bass notations with numbers 6, 7, 8, 9, 10, flats, and sharps, indicating specific intervals and accidentals.

Siccome Sette soli sono, e non più; i dimostrati Consonanti Complessi di Lettura a specie diversa; locché apertamente apprendasi nello ascendere della Principale Ottava dell'Armonial Tuono Maggiore; così altrettanto, e non più, sono le Settime di Lettura, a specie diversa, che agli stessi Consonanti Complessi con avveduta artificiosa forma restano accoppiate, e convenevoli sono insieme nella Modulazione ai supposti Armoniali Musicali Tuoni dovuta. Oltre a tali Settime dessi ancor la Settima diminuita, che nella parte Superiore, e inferiore si è mancante. Questa non conviene colle altre Settime, eccedendo lo grado di essere Minor Intervallo. Per lo che, da se sola maneggiarsi, prodotta resta nell'Armonial Tuono Minore nello Pratico uso delle Musicali materie. La qual cosa rimarrà pienamente conceputa in appresso, in pratica.

Pratico Maneggio delle Sette Settime di Lettura, a specie diversa dell'Armoniale Tuono Maggiore.

This musical score is written in bass clef with a common time signature. It consists of four staves of music. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Above the notes, there are numerous numbers (6, 7, 8) and some accidentals (sharps and flats) indicating fingerings and specific notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Pratico Maneggio delle Sette Settime di Lettura, a specie diversa dell'Armoniale Tuono Minore.

This musical score is written in bass clef with a common time signature. It consists of four staves of music. The notation includes various rhythmic values and rests. Above the notes, there are numbers (6, 7, 8) and accidentals (sharps, flats, and naturals) indicating fingerings and specific notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Perocché in diverse variate forme la modulazione all'Armoniale Tuono dovuta maneggiarsi, abbisognevole si è di stabilire la Prima Pratica dello stesso, o siasi la prima materiale sua formazione, e il suo stato Naturale immutabile, acciocché nell'essere Artificiosa de' Muovimenti dello Grave, la seconda Pratica immutabilmente con univoco intendimento convenga. Ed osservabile rendasi nella supposta Pratica Armonica operazione che mediante i regolati dovuti Trasporti dalla Principale Ottava naturale di ambe due Armoniali Musicali Tuoni, il loro perfetto essere acquistano. Mediante poi le rimanenti subordinate Ottave alla Principale soggetta, un Tuono dell'altro partecipa; onde fondano ancor le determinate loro Cadenze.

Principale Ottava del Tuono Maggiore

Subordinate Ottave di Terza Maggiore

Subordinate Ottave di Terza Minore

Giacché si è stabilita la Prima Pratica, o siasi la prima Materiale formazione di Ambedue Armoniali Tuoni Musicali; cioè il stato loro immutabile; ora abbisognevole si è di rappresentare ancora la seconda sua Pratica; o siasi l'uso pratico loro, sempre mai però convenevole con univoco intendimento colla prima lor Pratica. Locché rimarrà eseguito collo pratico uso delle Principali Cadenze de' medesimi, mediante le quali il loro perfetto essere acquistano; la qual cosa seguirà ora in appresso. Seguono gli Esempi in pratica di ciò, che in teorica si diceva. Né debbo ometter di avvertire, che nella mano inferiore debbono tenersi tutte le possibili Consonanze di qualsivoglia Dissonanza al confronto. Laonde ove scorgesì la Terza di sotto alla Quarta, quella debba essere disposta dalla Mano inferiore, e la dissonanza, dalla Mano Superiore ugualmente che la di lei risoluzione. Lo stesso rimanga conceputo in altri simili casi.

Principali Cadenze dell'Armonial Tuono Maggiore.
Seconda Pratica.

This musical score is written for a bass clef instrument, likely a guitar, and includes 12 staves of music. Each staff contains a melodic line with notes and rests, and a series of guitar chord diagrams (fingerings) positioned above the staff. The diagrams use numbers 1-4 for fingers and 'x' for muted strings. The music is in a major key and features various chord voicings and melodic patterns. The diagrams are as follows:

- Staff 1: 3 3, 8 7, 6 5 #4 3, 6 3, 9 7 5 3, 7 4 3 8, 6 4 2, 6 3, 6 4 3 2, 7 2
- Staff 2: 6 3, 8 7 5 3, 6 5 4 3, 8 6 5 4 3, 8 7 5 4 3, 6 7 5 4 3, 8 6 5 4 3, 6 4 8 5 4 3, 6 6 4 5 3, 6 6 2 3
- Staff 3: 10 9 5 3, 8 7 5 3, 6 8 5 4 3, 6 6 5 4 3, 8 7 5 4 3, 6 5 4 3, 6 4 3 2, 8 6 5 4 3, 6 6 5 4 3, 6 5 4 3, 5 8 7 3, 6 5 4 3, 5 8 7 3
- Staff 4: 6 5 #4 3, 6 7 3, 8 7 3, 8 7 3, 10 9 5 3, 8 6 4 2, 6 6 5 3, 6 4 2, 8 7 5 3, 6 6 4 2, 6 5 3, 8 7 5 3, #6 7 5 3
- Staff 5: 5 4 3, 6 4 2, 6 3 #4 2, 7 5 2, 6 5 3, 8 7 6, 8 7 6, 8 6 4 3, 6 7 5 3, 8 7 6, 6 4 3, 6 5 3, 10 9 5 3, 6 5 3, 9 5 8
- Staff 6: 8 7 5 3, 6 4 #3 #3, 10 8 6 5 4 3, 8 6 4 3, 8 7 5 4 3, 8 7 5 4 3, 6 7 5 3, 8 7 5 #4 3, 6 3, 8 7 5 #6 5 4 2, 6 3
- Staff 7: 7 5 2, 6 4 3, 6 3 3, 8 7 5 3, 6 6 5 4 3, 6 6 5 4 3, 8 7 6, 6 6 4 3, 8 8 7 3, 10 9 5 3, 8 6 4 3, 6 6 5 3
- Staff 8: 6 4 2, b6 5 3, 6 4 3, 6 3 3, 8 7 5 4 3, 6 5 4 3, 6 4 3, 6 4 3, 6 4 3, 6 7 3, 6 4 2, 6 3, 8 7 3, 8 7 3, 8 7 3
- Staff 9: 8 7 3, 8 6 2 3, 6 6 4 5, 6 4 3, 6 6 4 5, 6 6 4 5, 6 6 4 5, 6 5 3, 10 9 8, 8 7 6, 6 4 8, 8 5 b7, 5 b4 3, 6 4 3, 6 6 2 3
- Staff 10: 8 7 3, 8 7 3, 8 6 3, 6 #4 2, 6 3, 8 7 3, 8 7 3, 8 7 3, 5 4 7, 8 3

Principali Cadenze dell'Armonial Tuono Minore.
Seconda Pratica.

This musical score is a figured bass for the minor mode, consisting of ten staves of music. Each staff begins with a bass clef and a common time signature. The notes are represented by stems and flags, with specific pitch classes indicated by accidentals (sharps, flats, naturals) and ledger lines. The primary feature of the score is the extensive use of figured bass notation, where numbers 1-7 (and 8-10) are placed above or below the notes to indicate fingerings and intervals. Some numbers are accompanied by accidentals (e.g., #3, b3, #4, b4) to specify the exact pitch. The figures are arranged in a way that allows a single player to realize the harmonic structure of the piece. The notation is dense, with many figures appearing above the notes, and some staves featuring ledger lines to accommodate lower intervals. The overall structure is a series of connected phrases, typical of a cadence exercise.

Principali Cadenze dell'Armonial Tuono Maggiore.
Seconda Pratica.

The image displays a musical score for bass clef instruments, consisting of seven staves. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5) written above them. The notes are primarily half and quarter notes, with some rests. The fingerings are often grouped in pairs or triplets, indicating specific hand positions for the player. The accidentals change frequently, suggesting a complex harmonic progression. The score is presented in a clean, black-and-white format typical of a music manuscript.

Principali Cadenze dell'Armonial tuono Minore.
Seconda Pratica.

The image displays a musical score for the 'Principali Cadenze dell'Armonial tuono Minore. Seconda Pratica.' It consists of seven systems of music, each with a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Above the staves, there are numerous numerical figures (fingerings) and symbols (accents, slurs, and dynamic markings) indicating performance techniques. The score is written in a minor key, as indicated by the presence of flat symbols (b) and sharp symbols (#) for accidentals.

Potendosi in molte variate forme (Siccome altrove si diceva) Modulare l'Armonial Tuono, non sarà superfluo dimostrare tale pratica Armonica operazione con modo diverso da quello, che già si è veduto. Laonde in appresso si maneggeranno le Principali supposte Cadenze non solo nella Principale Ottava di Ambedue Armoniali Musicali Tuoni, mà ancora in quelle de' regolati loro dovuti Trasporti, le quali, nella supposta occasione; di subordinate Ottave, Principali Ottave divengono. Locché seguirà pocostante; ed osservabile rendasi, che siccome l'Armonial Tuono Minore dal Maggiore è prodotto, così parimente in pratica unitamente al Maggiore, il Minore, immediatamente succede. Perloché attenzione aver deesi alla lettura loro, che verrà appresso negli Esempi pratici.

Lettura de' supposti Tuoni:

[Nel Trattato gli esempi del Tuono Maggiore e del Tuono Minore che seguono sono replicati nelle trentadue Trasposizioni teorizzate dall'Autore, che per economia del testo non vengono riportate]

Tuono Maggiore.

Musical score for Tuono Maggiore, consisting of three staves of music. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with numerous figured bass numbers (e.g., 6, 7, 8, 9, 10, 3, 2, 1, #, b) written above and below the notes to indicate fingerings and intervals.

Tuono Minore allora quando nella propria Modulazione reducasi.

Musical score for Tuono Minore, consisting of three staves of music. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with numerous figured bass numbers (e.g., 6, 7, 8, 9, 10, 3, 2, 1, #, b) written above and below the notes to indicate fingerings and intervals.

Con nuovi pratici Esempi abbisognevole rendasi al presente di rappresentare le già dimostrate Principali Ottave, da cui prodotte rimangono le Principali Manifestate Cadenze. Imperciocché l'uso pratico de' supposti Tuoni, per così dire, quasi non ha termine per la molta variazione, che dar si può ai Muovimenti dello Grave, mediante i quali la Modulazione all'Armonial Tuono dovuta si forma. Laonde osservabile si è, che ne' dimostrati Esempi, e in quelli, che seguiranno in appresso, che pel lo più, ogni Muovimento si è un intero Consonante complesso di Terza, Quinta, ed Ottava Composto; e frà ogni due Consonanti Complessi scorgasi una Consonante ovvero Dissonante semplice sonora Intonazione. Per la qual cosa lo Grave, col mezzo di tali Muovimenti smovendosi, va' Modulando l'Armonial Tuono. Ed ecco, che il Tuono in diversa molta variata forma Modulato resta dai supposti Muovimenti, o siano Consonanti Complessi.

Seguono gli esempi pratici con regolato scolastico ordine, ne' dovuti Trasporti de' supposti Tuoni, diverso dal dimostrato.

[Anche in questo caso l'Autore riporta tutte le Trasposizioni dello stesso esempio nel modo maggiore e nel modo minore che per economia qui non si riproducono]

Principali Cadenze dell'Armonial Tuono Maggiore.

The image displays a musical score for bass clef instruments, consisting of seven staves. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Above the notes, there are extensive numerical figures (fingerings) and some accidentals (sharps and flats) indicating specific tonalities and voicings. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes beamed together. The overall structure suggests a series of exercises or cadences for harmonic practice.

Principali Cadenze dell'Armonial Tuono Minore.

The image displays eight staves of musical notation in bass clef, representing the principal cadences of the minor mode. Each staff contains a sequence of notes and rests, with various chord symbols and fingerings indicated above the notes. The notation includes natural notes, sharps, and flats, along with numbers 1-5 indicating fingerings. The staves are arranged vertically, showing a progression of chords and their resolutions.

Essendo sufficientemente seguiti gli Esempi delle Principali Cadenze di ambedue Armoniali Musicali Tuoni, non solo nelle Principali Ottave Naturali de' medesimi, ma ancor in quelle de' regolati dovuti loro Trasporti, mediante le quali il perfetto loro essere acquistano, ora convenevole si è di accoppiare alle dimostrate Principali, le Accessorie Cadenze ancora mediante le quali la totale perfetta integrità loro acquistano i supposti Armoniali Musicali Tuoni, perocché solo col mezzo di queste, un Tuono dell'altro partecipa. La qual cosa seguirà ora in appresso colla rappresentazione delle avvenenti Principali, ed Accessorie Cadenze degli Armoniali Musicali Tuoni e prima seguiranno quelle dell'Armonial Tuono Maggiore.

[Anche in questo caso l'Autore riporta tutte le Trasposizioni dello stesso esempio nel modo maggiore e nel modo minore che per economia qui non si riproducono]

Principali, ed Accessorie Cadenze dell'Armonial Tuono Maggiore.

This musical score is a guitar piece consisting of ten staves of music. The notation is primarily in bass clef. The music is characterized by a high density of fingering numbers (1-5) placed above or below the notes, indicating specific fingerings for each note. The piece begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Principali, ed Accessorie Cadenze dell'Armonial Tuono Minore.

Da quello, che si diceva in Teorica, e da ciò, che pienamente resta approvato in Pratica dalla esperienza, ora chiaramente riluce la molta discrepanza, che verte frà Corale ed Armoniale Tuono: Imperciocché sono tra loro di Natura non solo dissimile, mà dippiù ripugnante insieme. Laonde siccome verun Armoniale Tuono non potrà mai essere costitutivo di niuno Tuono Corale, così per lo contrario verun Corale Tuono non potrà mai essere costitutivo di niuno Tuono Armoniale, essendo dissimili nell'essere, nel costume, e nello effetto. Sono dissimili nell'Essere: perocché la Origine loro è diversa, e del tutto affatto indipendenti sono nel

loro Principio. Nel costume: per lo diverso ordine delle Principali, e subordinate Ottave loro. Nello effetto: perocché siccome la Modulazione de' supposti Tuoni non è convenevole insieme, cagione le subordinate Ottave loro, conseguentemente l'effetto debbe essere diverso. Laonde verun Tuono Corale non potrà mai essere conceputo per Armoniale Musicale Tuono; e così l'opposto. Quando poi ciò dovesse concedersi, ne seguirebbe, che di una sola cosa si avrebbero due Principi: ed altresì due Nature frà loro realmente distinte, avrebbero la loro attuale esistenza in un sol Composto. Come per Esempio, se il Terzo Tuono Corale fosse concepito per il Tuono Minore Armoniale, in tal caso, di un solo Tuono si avrebbero due Principi, cioè lo proprio Naturale, e l'altro Fittizio. Oltracciò due Nature realmente distinte esisterebbero in un solo Composto: perocché nel Terzo Tuono Corale ci rimarrebbe ancor il Tuono Minore Armoniale. Lo che molto assordo si è. Se poi fosse conceputo, che il Terzo Tuono Corale, vestendo la Natura dell'Armonial Tuono Minore, ammettesse la propria natura; allora dovrebbe ricercarsi qual dovesse essere il Terzo Tuono Corale colla sua particolare Intuonazione, e desinenza. Mà quando ancor ciò che dicevasi dar si potesse, contuttociò il Tuono Minore Armoniale avrebbe la sua attuale esistenza: perocché non ammettasi se non che colla totale distruzione dell'Armonial Tuono Maggiore; ed ecco che verrebbero a moltiplicarsi gli Enti senza veruna necessità. Non potendo dunque darsi la distruzione del supposto Tuono Corale, ugualmente quella del supposto Armoniale Musicale Tuono, restano ancor nel loro vigore i due sopraccennati inciampi; cioè, che due Nature realmente distinte si avrebbero in un solo Composto: lacché già resta approvato; e di una sola cosa si darebbero due Principi, uno Reale, e l'altro Fittizio. Lo proprio Naturale realmente darebbesi perocché essendo il Minore dal Maggiore prodotto, supposta l'attuale esistenza del Maggiore, sempremai realmente esiste il Minore. L'altro Fittizio; perocché siccome la lettura consimile non costituisce Tuono diverso, così la lettura dissimile costituisce Tuono diverso; ed essendo il Terzo Tuono Corale di lettura dissimile dall'Armonial Tuono Minore, non può mai essere lo stesso Tuono Minore, e conseguentemente neppure esser può realmente lo stesso Principio; essendo quello in D. la, sol .re, e questo in A. la, mi, re, fondato; perlocché Tuono, e Principio Fittizio comprendasi solamente, tale Principio. Laonde di una sola cosa si avrebbero la loro attuale esistenza in un solo Composto, allorquando il Terzo Tuono Corale fosse conceputo per il Tuono Minor Armoniale. Non Potendo dunque darsi, ragionevolmente parlando simili Enti di ragione; resta pienamente approvato in Teorica (oltre a quello, che si è dimostrato colla esperienza in Pratica) che verun Tuono Corale non può mai essere conceputo per Armoniale Tuono, e così l'opposto. Dalle addotte notizie ora l'Armonica Musica resta pienamente provèduta di tutto l'abbisognevole per le pratiche Armoniche sue operazioni, né più mancante si è nella Principal Parte siccome era nel 1500 essendo al presente soprabbondantemente provèduta de' propri Armoniali Musicali Tuoni, che tali sono nella origine loro. Laonde arricchita resta di Trentaquattro Principali Ottave, che sono Base, o siasi perfetto immediato Principio di Tuono Modale Armoniale nella di lui totale integrità conceputo, onde fondar può i Musicali Armonici suoi Componimenti; perlocché più non abbisogna de' Modali Corali Tuoni, se nonché in occasione di voler servirsene. Lo che già si è veduto; ed approvato pienamente resta dalla esperienza. La disertazione presente giova di molto non solo per lo scrivere in Armonia; ma approfittevole si è, ed altresì grande facilità apporta per accompagnare la Parte collo Stromento da Tasto. Volendo perfettamente scrivere in Armonia, abbisognevole si è di avere un totale possesso, ed ottimo discernimento degli Armoniali Musicali Tuoni, laddove tutte le Musicali Materie osservate, ed esaminate esser debbono. Laonde attenzione aver devesi prima di formare proprie, e regolate sole modulazioni attenenti al

Naturale costume di quel Tuono, che attualmente si v`a modulando. Dipoi sopra alle supposte Modulazioni accoppiarsi debbono pi`u Parti in Armonia raccolte secondo l'Arte, e formare un ottimo Pieno, di Consonanze, Dissonanze, e Legature adorno. Oltracci`o poi praticar si possono le Parti in Consonanza, cio`e melodicamente disposte. Particolare osservazione facendo alla lettura del Tuono, e specialmente alla naturale disposizione de' Fa, e Mi, dello stesso. Per accompagnare la Parte con facilit`a, praticar si debbono nello Stromento da Tasto i dimostrati Esempi con l'ordine della mano, in tre ordini diviso; cio`e in Terza, in quinta, ed in Ottava disposta: con piena, e distesa mano; con mediocre, e non frettoloso tempo. Questo `e quello, che osservar si debbe nella supposta pratica Armonica Operazione. Avvertendo in oltre, che nello scrivere in Armonia praticar si debbono que' Tuoni trasportati solamente, che praticar si sogliono comunemente, omettendo gli altri. Imperciocch`e solo per l'ampia cognizione de' supposti Tuoni Trasportati si rappresentano in tanta copia; e ancor perocch`e l'ampia cognizione de' supposti Trasporti apporta facilit`a negli usuali, e non per altro fine.

Fine della Prima Parte

Parte Seconda del Trattato
Teorico, Pratico attenente Alla Concordanza,
ed Ordine, dell'Armonico Numero

Dovendosi al presente dare l'incominciamento alle pratiche dimostrazioni delle Concordanze, ed ordine dell'Armonico Numero, nel modo che si `e motivato nella prima parte della presente Dissertazione; ci`o dovr`a esser eseguito col mezzo dell'avveduta disposizione colla quale maneggiansi gli Armonici dissonanti, cogl'Armonici consonanti Intervalli e prima si tratter`a della Settima. La Settima, che al suo giusto loco conceputa, ha il suo naturale soggiorno immediatamente disotto all'Ottava dell'accompagnamento consonante, quando all'accennato Consonante complesso trovasi apposta, non ha luogo di poter degradare o risolvere nello stesso accompagnamento onde accoppiata ritrovasi; non risolver debbe nel susseguente, per condursi alla sua inferiore consonanza vicina. Pu`o maneggiarsi la Settima in legatura, e ancor in forma di dissonanza sciolta conceputa. Li subordinati Numeri dello Principal numero Sette che sono Cinque, e Tre, prodotti rimangono da due movimenti dello Grave formati al confronto della proposta dissonanza; salendo lo Grave nella Prima, e dipoi nella Seconda Parte di mezzo del Consonante Complesso. Laonde lo Principal Numero Sette che si `e la Parte Acuta della presente Armonica Dissonante Proporzione, onde termina il supposto intervallo, in ognun movimento dello Grave resta mancante di due numeri; ed essendo sempre mai lo stesso Principal numero Sette, in tale maniera prodotti restano ambidue subordinati numeri Cinque, e Tre, i quali oltracci`o Intervalli apparenti a gran cagione consideransi. Ci`o che finora dicevasi, e che in appresso si ander`a discorrendo, debbe essere conceputo di qualunque sia Settima che dar si possa, di lettura, e specie diversa. Qui avvertir debbo che dessi Settima, che risolve in Terza, dessi Settima, che degrada e risolve in Quinta, e dessi Settima, che risolve in Sesta. Per lo facile discernimento della Degradazione, e risoluzione insieme dello Principal numero Sette, e de' subordinati suoi Numeri, riflettasi al presente, che la Settima, la quale nell'accompagnamento susseguente a quello onde il suo vigore conserva, risolve in Terza, o Decima, lo primo subordinato suo numero risolver`a in Ottava, ed il Secondo subordinato suo numero risolver`a in Sesta. Riportata poi

in Parte grave, risolverà determinatamente nella Terza del susseguente Complesso accidentalmente diviso nella di lui Prima Parte di mezzo. Attenzione avendo che essendo la supposta dissonanza in Parte Grave, lo stesso grave degrada, o risolve. Risolvendo la Settima, in Quinta, o Duodecima, lo primo subordinato suo numero risolverà in Terza, il secondo risolverà in Ottava. Riportata poi in parte Grave, risolverà in quinta dal susseguente complesso accidentalmente diviso nella Seconda sua Parte di mezzo. Attenzione avendo, siccome ora innanzi dicevasi che essendo la supposta Dissonanza in Parte Grave, lo stesso Grave degrada, e risolve. Risolvendo la Settima in Sesta, o Terzadecima lo primo subordinato numero risolverà in Quarta, ed il secondo risolverà in Ottava. Riportata poi in Parte Grave risolverà nella base del susseguente complesso essenzialmente unito colle sue proprie Parti integrali Terza, Quinta, Ottava. Attenzione avendo, come innanzi si diceva, che essendo la supposta dissonanza in Parte Grave, lo stesso Grave degrada, e risolve, cioè la Dissonanza stessa. Negli Esempi pratici che seguiranno in appresso, saranno dimostrate le cose dal suo Principio, Mezzo, e Fine, per l'ampia cognizione delle medesime. Nella pratica poi, cioè nella formazione dei Musicali Armonici Componimenti, valer si debba di quel movimento dello Grave, che più acconcio ritorna tanto nella disposizione della Dissonanza, quanto per la di lei risoluzione. Quando maneggiasi la Settima disposta in Cadenza perfetta coperta dalla Ottava, e in forma di dissonanza sciolta intesa, debbe esser concepata come preparata dalla stessa Ottava degradando dalla medesima. Tal Settima, risolve in Terza. Seguono le pratiche dimostrazioni di ciò che in Teorica si diceva.

Esempio pratico della Settima risolta in Terza, maneggiata di posta in Cadenza perfetta, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

The first example consists of two staves of music. The top staff is in C major and the bottom staff is in C minor. Both staves show a sequence of chords: a Seventh chord (7) resolving to a Third chord (3). The notation includes figured bass symbols (numbers 1-7) and clefs (bass clef) to indicate the specific notes and fingerings for each chord.

Esempio pratico della Settima, che degrada dall'Ottava e dalla stessa Ottava Coperta, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

The second example also consists of two staves of music, in C major (top) and C minor (bottom). It shows a sequence of chords: an Octave (8) and a covered Seventh chord (8 7) resolving to a Third chord (3). The notation includes figured bass symbols and clefs to indicate the notes and fingerings.

Esempio pratico della Settima, che degrada dall'Ottava e dalla stessa Ottava non Coperta, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

The first example consists of two staves of music in bass clef. The top staff shows a sequence of notes with fingerings: 8 5 3, 7 3, 6 5 3, 6 3, 6 4 3, 4, 8 6 5 4 3, 6 3, 8 7 5 3, 7 3. The bottom staff shows the same sequence with accidentals: 8 7 5 3, 7 3, 6 5 3, 6 3, 6 4 3, 4, 8 6 5 4 3, 6 3, 8 7 5 3, 7 3. The notes are mostly half notes and quarter notes.

Esempio pratico delle due Settime in Terza risolte con movimento di Cadenza perfetta, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

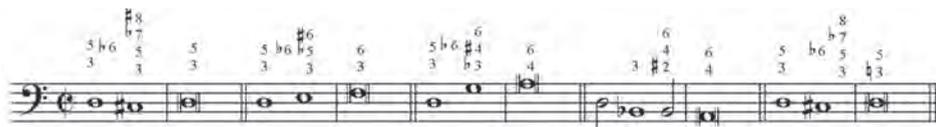
The second example consists of two staves of music in bass clef. The top staff shows a sequence of notes with fingerings: 8 8 7 5 3, 8 7 5 3, 6 6 5 3, 6 4 3, 6 4 3, 6 4 5 3, 2 3, 6 6 5 3, 8 8 7 5 3, 8 7 5 3. The bottom staff shows the same sequence with accidentals: 8 8 7 5 3, 8 7 5 3, 6 6 5 3, 6 4 3, 6 4 3, 6 4 5 3, 2 3, 6 6 5 3, 8 8 7 5 3, 8 7 5 3. The notes are mostly half notes and quarter notes.

Esempio pratico della Settima risolta in Quinta, maneggiata di posta in Cadenza imperfetta, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

The third example consists of two staves of music in bass clef. The top staff shows a sequence of notes with fingerings: 8 7 5 3, 6 5 3, 6 5 3, 6 4 3, 6 4 2, 4, 8 7 5 3. The bottom staff shows the same sequence with accidentals: 8 7 5 3, 6 5 3, 6 5 3, 6 4 3, 6 4 2, 4, 8 7 5 3. The notes are mostly half notes and quarter notes.

Esempio pratico della Settima risolta in Quinta, ora dippiù in legatura disposta, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

The fourth example consists of two staves of music in bass clef. The top staff shows a sequence of notes with fingerings: 8 5 3, 6 5 3, 5 6 3, 6 3, 5 6 4 3, 6 4, 6 3 2, 4, 8 7 5 3. The bottom staff shows the same sequence with accidentals: 8 5 3, 6 5 3, 5 6 3, 6 3, 5 6 4 3, 6 4, 6 3 2, 4, 8 7 5 3. The notes are mostly half notes and quarter notes.



Esempio pratico della Settima, risolta in Sesta, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

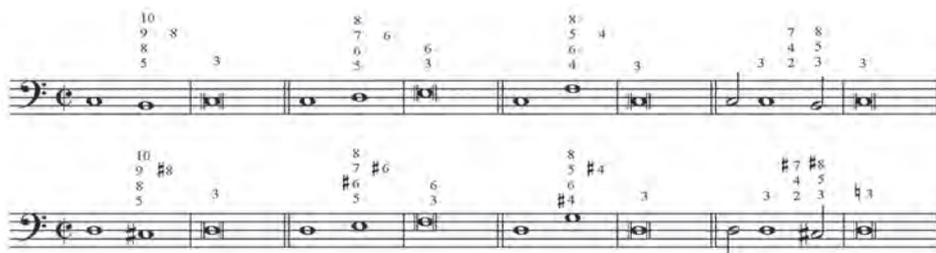


Nuovo pratico Esempio, della Settima, risolta in Sesta, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.



Della Nona

Attenzione ora avendo alla Nona, particolar costume si è che in Ottava risolve nello stesso Complesso onde il suo vigore conserva, avendo il suo naturale soggiorno immediatamente disopra la Ottava di quel Consonante complesso al quale trovasi apposto. I subordinati Numeri dello Principal numero Nove, sono Sette, e Cinque. Lo primo risolve in Sesta, ed il Secondo risolve in Quarta. Esempio pratico della Nona, nell'Armoniale Tuono Maggiore, e Minore.



Della Undecima

Attenzione ora avendo alla Undecima, questa sempre risolve in quel Complesso onde apposta trovasi, ed ha il suo naturale soggiorno disopra alla Decima del supposto Complesso. I subordinati suoi Numeri sono Nove, Sette. Lo primo risolve in Ottava, ed il Secondo risolve in Sesta. Il Quarto che vedesi nell'Esempio debbe esse conceputo par Undeci, così richiedendo i subordinati suoi Numeri, e solamente non scrivesi Undici per non apportar novità al già invalso uso di così scriverlo. Da quello che si diceva, ora chiaramente apprendasi, che il Quattro supposto scritto nel dimostrato Esempio, a gran ragione debbe esser conceputo per Undecima, che in Decima, degradando risolve.

Esempio pratico dell'Undecima, nell'Armoniale Tuono Maggiore, e Minore.

Da quello che si diceva, ora chiaramente apprendasi, che il Quattro supposto scritto nel dimostrato Esempio, a gran ragione debbe esser conceputo per Undecima, che in Decima, degradando risolve. Prima di proseguire alla Terzadecima, una abbisognevole osservazione richiedasi ne' specificati distinti Rivolti delle proposte Dissonanze, Settima, Nona, e Undecima. Riflessione ora dunque facendo agli Armonici consonanti numeri, sebbene dissonanti rassembrino, che immediatamente rappresentano le Parti integrali di quei Consonanti Complessi ai quali trovasi apposte le dimostrate dissonanze, e mediante tale rappresentazione specificati rimangono ancor nello stesso istantaneo tempo, gli avveduti Rivolti delle medesime: chiaramente riluce, che nella nostra pratica non dessi Seconda, né Quarta, che siano dissonanze. E in altro modo intendendo, siccome vuole Zarlino, Tigrini, Angleria, Berardi, ed altri Teorico-pratici Scrittori di Contrappunto, dovrebbero concedersi per dissonanze la Base, la Terza, la Quarta, e conseguentemente ancor la Ottava dell'essenziale consonante Complesso, e le replicazioni loro. Imperciocché nel Rivolto della Settima, la Seconda si è la Base. In quello della nona, la Seconda si è la Terza. Ed in quello della Undecima, la Seconda si è la Quinta dell'accennato Consonante Complesso. Laonde quando già manifestate Seconde concepute esser debbano per dissonanze, (Tiene la congruenza) dunque la supposta unità, la Terza, la Quinta, ed Ottava colle replicazioni loro sono dissonanze. Loché di molto assordo si è, né in modo alcuno può, né debbe concedersi. Imperciocché ripugna all'intelletto solo il concepirlo, vieppiù ragione di dover concederlo. Oltrediché se le motivate Parti integrali del Consonante Complesso sono dissonanze, quale poi esser debbano le Consonanze, alle quali appoggiate esser possano le Dissonanze nello pratico uso loro? Ciò egli è chiedere un'impossibile, non si danno consonanze fuorché quelle nel Consonante Complesso raccolte, e replicazioni loro. Sicché se le supposte Parti integrali del consonante Complesso concepute rimangono per

dissonanze, ammettersi non possono nuove Consonanze col mezzo de' quali dar si possa lo pratico uso alle Dissonanze. Così in tale maniera rimarrebbe distrutta tutta l'Armonica Musica, conciosiachè non avrebbero se nonchè dissonanze. Oppure dovrebbe concedersi che ciò, che consonanza si è, esser potesse ancor dissonanza; e così all'opposto. Lo che molto assordo, anziché impossibile si è. Perocché Consonanza, e Dissonanza, sono frà loro di natura totalmente opposta, e di effetti del tutto affatto diversi, e naturalmente ripugnanti insieme. Laonde non può, ne debbe concedersi che ciò, che Consonanza si è, esser possa ancor dissonanza, e nemmeno all'opposto. Quando poi tale impossibile conceder si potesse, irrefragabilmente rimarrebbe un fosco detestabile buio di confusione trà le Musicali Materie, di modo taleché mai non potrebbonsi intendere realmente frà loro distinte negli avveduti intrecci, e peregrine loro condotte. Per ottenere la verità nella presente occasione, bastevole non è di aver attenzione alla sola Seconda, oppure alla sola Quarta, ma egualmente attenzione aver darsi alle seconde, alle Quarte, alle Settime, e vieppiù alla Sesta nella Settima rivoltata, ed alla Quinta nella Undecima parimente in parte Grave riportata. Così in tale maniera attentamente osservando le dissonanze in Parte Grave condotte, ed altresì esaminando le sopraccennate cose dal suo Principio, mezzo e fine, chiaramente si apprenderà la verità. Laonde osservar si debbe ne' dimostrati Rivolti, che nella Settima rivoltata, la Seconda, Quarta e Sesta, sono la Base, la Terza, e la Quinta, del Consonante complesso. Nella Nona rivoltata, la Seconda, la Quarta, e settima, sono la Terza, quinta, ed Ottava dell'accennato Complesso. Nella Undecima rivoltata, la Seconda, Quinta, e Settima, sono la Quinta, la Ottava, e la Decima del supposto Consonante Complesso. Tali poi; cioè in tale sembianza agli occhi, solo accidentalmente, si rappresentano per la sola accidentale artificiosa disposizione delle supposte dissonanze, le quali avvedutamente disposte, in Parte grave soggiornano; e non per altra ragione. Dimodotale che se per impossibile darsi non potessero i dimostrati rivolti, in modo alcuno non darebbonsi tali accidentali Intervalli colle supposte Dissonanze. Per lo che non darebbesi Seconda di sorte alcuna nella pratica dell'Armonico Numero. Oltre di ché la Dissonanza in Parte grave, condotta non è lo Principio de' supposti Consonanti Intervalli; perocché si è Parte accidentale aggiunta ai medesimi, e dippiù ora solamente con avveduto modo in Parte grave riportata. Laonde a gran ragione, le supposte Consonanti Armoniche vere proporzioni, rimanendo immutabilmente conservato il loro natural essere di Consonanze, dippiù Accidentali Intervalli consideransi rispetto alle supposte dissonanze, che solo accidentalmente in Parte grave soggiornano, conciosicché poteva farsi, ne non farsi tale artificiosa disposizione di cose. Attenzione disoprappiù aver dessi alla Dissonanza, che in parte grave soggiorna, e conceptuto rimanga, che restando immutabilmente conservato il suo natural essere di Dissonanza, alla medesima solamente degrada, e degradando risolve. La esperienza in pratica chiaramente dimostra così rilucente verità. Ed altresì ora approvato resta quello, che nella Prima Parte dello presente Trattato si diceva; cioè, che volevo intraprendere collo solo Greco Istituto gli avveduti intrecci, e le peregrine condotte delle Armoniche Consonanti, e Dissonanti Proporzioni, talvolta, anziché il più delle volte trovasi la mente avvolta nel fosco buio della confusione. Perocché tutto quello che nel sonoro numero si verifica, ed approvato resta nella esperienza; nell'Armonico numero del tutto affatto erroneo si rende. Maggiormente in appresso si comprenderà tale verità, e specialmente allora quando si dimostrerà lo pratico uso di più dissonanze insieme; cioè una in Parte grave, e le altre allo proprio loco superiore loro situate. Perocché se al presente solo gli Armonici consonanti numeri dissonanti rassembrano; allora dippiù, gli Armonici dissonanti numeri consonanti appariscono. Ripigliando ora il filo del mio discorso, si tratterà della Terzadecima.

Della Terzadecima

Attenzione ora avendo alla Terzadecima, particolar suo costume si è, che in Duodecima risolve nello stesso Complesso onde il suo vigore conserva, avendo il suo naturale soggiorno immediatamente di sopra la Duodecima di quel Consonante Complesso, al quale trovasi apposta. I subordinati numeri dello Principal numero Tredici sono Undici, e nove. Questi prodotti rimangono da due movimenti formati dallo Grave al confronto di tale dissonanza. Salendo lo grave nella Prima, e dipoi nella Seconda parte di mezzo del Consonante Complesso. Laonde lo Principal numero Tredici, che si è la Parte Acuta della presente Armonica dissonante Proporzione onde termina lo proprio dissonante intervallo, in ogni movimento dello Grave resta mancante di due numeri, ed essendo sempre mai lo stesso Principal numero Tredici, in tale maniera prodotti restano ambidue subordinati numeri Undici, e Nove.

Esempio pratico della Terzadecima, nell'Armoniale Tuono Maggiore, e Minore.

The image shows two staves of musical notation for the Terzadecima. The top staff is for the Major mode (Tuono Maggiore) and the bottom staff is for the Minor mode (Tuono Minore). Both staves show a sequence of notes with fingerings and figured bass notation above them. The Major mode sequence is G (1), A (3), B (4), C (3), D (3). The Minor mode sequence is G (3), A (3), B (4), C (3), D (3). The figured bass notation above the notes is: Major: 8 6 5, 8 8 5, 9 8, 6 5 6, 8 6 5; Minor: 6 5, 8 8 5, 4 3, 9 8, 6 5 6, 8 6 5.

Della Quartadecima

La Quartadecima segue il costume della Settima in ogni suo movimento essendo la Prima replicazione della medesima. Tale Dissonanza può praticarsi dalla Quintadecima coperta, e ancor può ammettersi. Praticarsi suole colla Terzadecima, e si formano Passi Rarissimi di una soave, ed esquisita totalmente nuova armonia. Lo ché verrà dimostrato a suo tempo.

Esempio pratico della Quartadecima dalla Quintadecima non coperta, nell'Armoniale Tuono Maggiore, e Minore.

The image shows two staves of musical notation for the Quartadecima. The top staff is for the Major mode (Tuono Maggiore) and the bottom staff is for the Minor mode (Tuono Minore). Both staves show a sequence of notes with fingerings and figured bass notation above them. The Major mode sequence is G (3), A (3), B (3), C (3), D (4), E (4), F (2), G (4). The Minor mode sequence is G (3), A (3), B (3), C (3), D (4), E (4), F (4), G (4). The figured bass notation above the notes is: Major: 7 8 5, 5 6 6, 3 6 6, 6 6 4, 6 6 4, 7 8 5; Minor: b7 8 5, b5 6 6, b3 6 6, 6 6 4, 6 6 4, b7 8 5.

Nuovo Esempio della Quartadecima preparata dall'antiorie Consonanza, nell'Armoniale Tuono Maggiore, e Minore.

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a common time signature. The top staff is for the major mode, and the bottom staff is for the minor mode. Each staff contains six measures of music, with notes and rests. Above each measure, there are numbers representing fingerings for the right and left hands. The notes are mostly half notes and quarter notes, with some rests. The fingerings are indicated by numbers 1-5 for the right hand and numbers 1-5 with a flat for the left hand.

Giacché si sono dimostrati tutti i possibili artificiosi maneggi delle dissonanze semplici, ora convenevole si è di dover dimostrare quelli che praticar si possono colle duplicate dissonanze, e prima si tratterà della Settima, e nona. Dipoi ordinatamente si dimostreranno ancor quelli rimanenti dissonanze.

Esempio Pratico della Settima, e Nona, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a common time signature. The top staff is for the major mode, and the bottom staff is for the minor mode. Each staff contains six measures of music, with notes and rests. Above each measure, there are numbers representing fingerings for the right and left hands. The notes are mostly half notes and quarter notes, with some rests. The fingerings are indicated by numbers 1-5 for the right hand and numbers 1-5 with a flat for the left hand.

Esempio Pratico della Nona, e Undecima, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a common time signature. The top staff is for the major mode, and the bottom staff is for the minor mode. Each staff contains six measures of music, with notes and rests. Above each measure, there are numbers representing fingerings for the right and left hands. The notes are mostly half notes and quarter notes, with some rests. The fingerings are indicated by numbers 1-5 for the right hand and numbers 1-5 with a flat for the left hand.

Esempio Pratico della Undecima, e Terzadecima, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

Two systems of musical notation. The first system shows the 11th and 13th chords in major mode (C major and F major). The second system shows the 11th and 13th chords in minor mode (C minor and F minor). Each system consists of two staves (treble and bass clef) with notes and fingerings indicated by numbers 1-5.

Esempio Pratico della Terzadecima, e Quartadecima, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

Two systems of musical notation. The first system shows the 13th and 14th chords in major mode (C major and F major). The second system shows the 13th and 14th chords in minor mode (C minor and F minor). Each system consists of two staves (treble and bass clef) with notes and fingerings indicated by numbers 1-5.

Esempio Pratico della Settima, e Undecima, nell' Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

Two systems of musical notation. The first system shows the 7th and 11th chords in major mode (C major and F major). The second system shows the 7th and 11th chords in minor mode (C minor and F minor). Each system consists of two staves (treble and bass clef) with notes and fingerings indicated by numbers 1-5.

Esempio Pratico della Nona, e Terzadecima, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

Two systems of musical notation. The first system shows the 9th and 13th chords in major mode (C major and F major). The second system shows the 9th and 13th chords in minor mode (C minor and F minor). Each system consists of two staves (treble and bass clef) with notes and fingerings indicated by numbers 1-5.

Esempio Pratico della Undecima, e Quartadecima, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

Ora che sono dimostrati tutti i possibili avveduti maneggi delle Dissonanze duplicatamente insieme raccolte, dimostrar si debbano ancor quelli delle stesse Dissonanze triplicatamente disposte. Delle Supposte cose seguiranno in appresso ordinatamente gli Esempi.

Esempio Pratico della Settima, Nona, e Undecima, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

Esempio Pratico della Nona, Undecima, e Terzadecima, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

Esempio Pratico della Nona, Terzadecima, e Quartadecima, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

This musical score illustrates the 9th, 13th, and 14th frets for the major and minor triads. The top system is for the major key (one sharp), and the bottom system is for the minor key (two sharps). Each system consists of two staves: a treble clef staff with a capo on the 9th fret and a bass clef staff with a capo on the 13th fret. The notes are represented by numbers 1-10, and the fret positions are indicated by sharp or flat symbols above the notes. The sequence of notes in each system is: 9th fret (G, B, D), 13th fret (C, E, G), and 14th fret (D, F, A).

Esempio Pratico della Undecima, Terzadecima, e Quartadecima, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

This musical score illustrates the 11th, 13th, and 14th frets for the major and minor triads. The top system is for the major key (one sharp), and the bottom system is for the minor key (two sharps). Each system consists of two staves: a treble clef staff with a capo on the 11th fret and a bass clef staff with a capo on the 13th fret. The notes are represented by numbers 1-10, and the fret positions are indicated by sharp or flat symbols above the notes. The sequence of notes in each system is: 11th fret (A, C, E), 13th fret (B, D, F), and 14th fret (C, E, G).

Esempio delle Quattro Musicali Dissonanze, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

The image shows four staves of musical notation, each with a set of numbers above it. The numbers represent the intervals of the notes in the chords. The first two staves are in the major mode, and the last two are in the minor mode. The numbers are arranged in a grid-like fashion above the notes, indicating the specific intervals between the notes in the chords.

Esempio pratico delle Discordanze semplici al giusto loro inferiore loco conpute, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

The image shows two staves of musical notation, each with a set of numbers above it. The numbers represent the intervals of the notes in the chords. The first staff is in the major mode, and the second is in the minor mode. The numbers are arranged in a grid-like fashion above the notes, indicating the specific intervals between the notes in the chords.

Lo stesso comprendasi Discendendo

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains notes with various accidentals (sharps, naturals, flats) and fingerings (numbers 1-5). The second staff continues the sequence with similar notation, including trills and specific fingerings.

Resta ora da trattarsi di alcuni falsi discordanti Intervalli, che lo grado di essere maggior Intervallo eccedono, de' quali non dessi Prima Pratica di sorte alcuna; mà solamente prodotti rimangono con avveduto artificioso modo sella Seconda Pratica delle Musicali materie, o siasi nell'uso pratico loro. Tali sono la Quinta, e la Sesta superflua. Presentemente attenzione aver deesi che la Quinta superflua la sua Origine acquista nell'Armonial Tuono Maggiore da una Quinta maggiore a cui apposta resta l'Accidentale mobile Figura maggiore del diesis. Laonde appena alterata la naturale Intonazione della accennata Quinta superflua. Questa ne'suoi movimenti segue il costume della Accidentale divisione del Consonante Complesso.

Esempio pratico della Quinta Superflua.

The image shows a single staff of musical notation in bass clef. It features several notes with accidentals and fingerings, illustrating the practical application of the Quinto Superfluo.

La Sesta Superflua la sua Origine acquista nell'Armonial tuono Minore da una Settima Minore scritta colla sua figura Maggiore. Ne' suoi movimenti segue il costume della Settima, con tale differenza però che la Sesta superflua nel suo scioglimento debba sempre mai ascendere. Cagione di ciò si è l'Accidental mobile figura Maggiore.

Esempio pratico della Sesta Superflua.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains notes with accidentals and fingerings. The second staff continues the sequence with similar notation, including trills and specific fingerings.

Praticassi puole ancor nell'Armonial Tuono Maggiore la dimostrata Sesta Superflua, avvertasi però, che nel suo scioglimento fassi passaggio dallo presente Tuono Naturale, al Terzo Trasporto dell'Armonial Tuono minore in Figura di diesis. Laonde il supposto discordante Armonico Intervallo debbe maneggiarsi con avvedutezza; e solamente in tempo opportuno, per dar maggior risalto all'Armonia, che attualmente si va modulando nel supposto Armonial Tuono.

Esempio pratico della Sesta Superflua nell'Armoniale Tuono Maggiore.

Né debbo ommetter di avvertire, che nelle dimostrate Numeriche Armoniche segnature sono così abbondantemente scritti gli Armonici numeri, e in tale distanza disposti, affinché possa col modo più facile comprendersi la verità delle cose. Nella pratica dunque sarà sufficientemente bastevole, che sieno scritti gli abbisognevoli, ommettendo il superfluo. Ecco ridotta a fine l'ampia teorica, e pratica cognizione della Concordanza, ed ordine dell'Armonico Numero. Pervenuto è il termine di quello che attenente si è alla Latina ugualmente che alla Moderna Musica; ed altresì mediante la già addotta Palestrinesca pratica trovasi raccolta. Imperciocché la supposta Pratica-Armonica operazione fondata si è nelle sopra-grandi operazioni del Famoso Maestro Gio. PierLuigi da Palestrina comunemente noto. Molto dippiù dir si potrebbe, e dovrebbesi, locché a solo motivo della possibile brevità si omette. Le dimostrate numeriche-Armoniche segnature praticar si debbono nello Stromento da Tasto. Locché rimarrà agevolmente eseguito, attenzione avendo, che sette soli Armonici numeri al più dar si possono di obbligazione da toccarsi nello stesso dovuto scolastico regolato ordine di tener impalmate le Dissonanze colla mano superiore, e nella mano inferiore le consonanze; pare a me, che occorre non possa difficoltà alcuna, fuorché l'uso pratico. Attenzione di-sopra più facendo, che siccome l'Acuto di più Dissonanze nello stesso tempo è capace, per lo contrario, lo Grave di una sola Dissonanza per volta capace si rende. In tale occasione toccar si debbe la Dissonanza alla mano inferiore soggetta tenendo colla mano superiore le rimanenti al di lei confronto; e colle altre dita, a tale ufficio non destinato moltiplicar si debbono le consonanze, che in sembianza di dissonanti numeri agli occhi si rappresentano. Fermamente tenendo, che qualsivoglia cosa di cui non si abbia l'assoluto possesso apporterà sempre inco-

modo; e così all'opposto... sarà poi ottimamente eseguito se le dimostrate Numeriche-Armoniche segnature ricavate saranno non solo in ambedue Armoniali Tuoni naturali onde trovansi disposte; mà ancor ne' dovuti regolati trasporti de' medesimi. Perocché la diversa situazione de' tasti apporta qualche diverso effetto, e talvolta diversa situazione, più agevoli rendonsi alla mano; Oltradiché l'udito vieppiù concepisce gli effetti pratici di tali nuove armonie. Restami solamente di dover dire (sebbene questa non sia materia della quale io voglia trattare al presente) che gli Greci Tuoni, i quali a gran ragione, Tuoni modali Corali denominansi oggiogiorno dell'Ecclesiastico Gregoriano Canto fermo, sono Otto. Questi non c'è dubbio alcuno, Armoniali rendonsi col mezzo delle Armoniche Proporzioni; ma contuttociò irrefragabilmente rimangono immutabilmente sempremai tali, quali sono, veri, e propri Corali modali Tuoni del Gregoriano Canto fermo, onde fondate sono le Ecclesiastiche Cantilene, che fino al dì d'oggi palesemente ne' Sacri tempi si odono. Laonde solo accidentalmente Armoniali sono, potendo farsi, e non farsi tale operazione. Tanto è vero ciò, quanto che se veramente restassero per sempre Armoniali, non più darrebbonsi gli Otto Corali Tuoni. Locché darsi non può mai, conciossiaché resta immutabilmente conservato il loro naturale Principio. Quando renduti sieno accidentalmente Armoniali col mezzo delle Armoniche Proporzioni, riflettesi che cinque soli rimangono. Perocché siccome la Lettura dissimile costituisce Tuono diverso, così per lo contrario, la Lettura consimile non costituisce Tuono diverso. Laonde lo Primo ed il Secondo, essendo di Lettura consimile sono il medesimo. Il Terzo, e Settimo, parimente. Il Quinto, ed il Sesto ancora; sicché compreso il Quarto, e l'Ottavo, che sono Lettura dissimile frà loro, e così gli altri, cinque soli rimangono i Corali Tuoni nella supposta occasione. Ciò chiaramente apprendasi negli arditati componimenti del Famoso Maestro ugualmente in quelli di tutti gli Armonici Latini Scrittori, che nel 1500 con esso in Roma fiorirono. Mà contuttociò realmente ancor frà loro distinguonsi, cagione la particolare distinta Intonazione, e diversa desinenza de' medesimi, sebbene nella Modulazione a loro dovuta i sopraccennati convengono. Da' Latini Armonici antichi Scrittori praticati furono sempre mai ne' Musicali Armonici Componimenti loro i supposti Tuoni Corali. Imperciocché l'Armonica Musica non era ancor provedata de' propri Armoniali Tuoni, e in tal modo ella era nella principal parte mancante, abbisognevole sempre mai de' Corali Tuoni per dar l'essere ai particolare suoi Armonici Componimenti. Della qual cosa avveduti gli Armonici Moderni Scrittori pensarono di por rimedio a un tanto disordine. Laonde rimase da esso loro stabilito per Musicali Tuoni, il Tuono Maggiore, e del Tuono Minore, che Armoniali sono nella Origine loro. Perocché prodotti restano in una Ottava di Armonia ricolma, proporzionatamente muovendosi in ognun suo movimento con regolata, ed esatta Armonia; conciosiché ella è di più Consonanti Complessi composta. Per lo che convenevoli rendonsi all'Armonica Musica. Il Maggiore fondato si è in C. sol, fa, ut, Principal Lettera, e corda della motivata Ottava. Il Minore immediatamente fondato si è in D. la, sol, re. Avvertasi ora, che la stessa Lettura, e corda, cioè la stessa unità de' consonanti Complessi, che nelle accennate Lettere sono fondate, e che unitamente insieme danno l'essere alla Principale Ottava dell'Armonial Tuono Maggiore, quelle medesime Lettere, e le stesse unità costituiscono in essere la Principale Ottava dell'Armonial Tuono Minore. Dimodotale che, se per impossibile darsi non potesse il Tuono Maggiore, in modo alcuno non darebbesi il Tuono minore. Ecco chiaramente svelato il loro natural essere. Oltradiché le subordinate Ottave della Principale Ottava degli Armoniali Musicali Tuoni, sono i dovuti regolati trasporti della medesima Principale Ottava. Mediante tale subordinata ottava, un Tuono nell'altro partecipa; ne' quali fondono ancor le determinate loro Cadenze. Dacché prodotto resta il particolar proprio distinto costume ad essi

solamente dovuto; e la totale perfetta loro integrità. Per lo contrario i Corali modal-
 li Tuoni nella Origine loro non sono in modo alcuno Armoniali. Imperciocché pro-
 dotti restano in una Ottava, che si è di sonorità solamente adorna, e del tutto ef-
 fetto di Armonia priva. Per la qual cosa i supposti Corali Tuoni, Armoniali non sono
 nella Origine loro. Per lo che convenevoli rendonsi al Gregoriano Canto fermo, che
 per Canto di Armonia privo, e solamente di sonorità adorno si diffinisce. Lo Primo,
 ed il Secondo, fondati sono in D. la, sol, re; il Terzo, e Quarto in E. la, mi; il Quin-
 to, e Sesto in F. fa, ut; il Settimo, e Ottavo, in G. sol, re, ut. Ecco chiaramente
 svelato il loro naturale essere nella Origine loro concepiti. Quando poi Armoniali
 rendonsi col mezzo delle Armoniche Proporzioni, acciocché convenevoli siano all'Ar-
 monica Musica, allora hanno un altro essere totalmente diverso da quello del loro
 Principio. Imperciocché lo Primo Corale modale Tuono fondato si è in D. la, sol,
 re; il Secondo fondato egli è in G. sol, re, ut, colla accidental mobile figura minore
 di b molle apposta in B. fa, b, mi ed alla Chiave Musicale obbligata, la quale ora
 avendo già sodisfatto al suo particolar uffizio di muizione, dippiù dello proprio
 essere, alla voce supplisce delle maggiori, minori, e semplici intonazioni del suppo-
 sto Tuono. Le Maggiori sono i Mi. Le Minori sono i Fa; e le semplici sono quelle,
 le quali non sono Fa, ne Mi, nella Lettura del Secondo proposto Corale Tuono. Il
 Terzo Modale Corale Tuono fondato si è in A. la, mi, re. Avvertasi ora, che il sup-
 posto Terzo Corale Tuono legge il Fa Naturale nella Sesta, cioè nella Gregoriana
 Lettera di F. fa, ut; a differenza dello Primo, che nella Sesta Posizione legge il Mi
 Naturale. Il Quarto praticasi in E. la, mi. Il Quinto egli è in C. sol, fa, ut, fondato.
 Il Sesto praticasi in F. fa, ut, colla Accidental mobile figura Minore del b molle
 apposta in B. fa, b, mi, ed alla Chiave Musicale obbligata. Il Settimo fondato si è
 in E. la, mi; colla Accidental mobile figura Maggiore del diesis, apposta in F. fa, ut,
 ed alla Chiave Musicale obbligata. L'Ottavo praticasi in G. sol, re, ut. Ecco dimo-
 strato ancor il nuovo diverso essere de' supposti Corali Tuoni, da quello dal loro
 Principio, allora quando renduti sieno Armoniali col mezzo delle Armoniche propor-
 zioni, acciocché convenevoli esser possano all'Armonica Musica. Ciò, che si diceva
 nel supposto presente apertamente scorgesi nella Palestrinesca Pratica, e specialmen-
 te ne' Magnificat del supposto Famoso Maestro, dati dallo stesso alla pubblica luce.
 Il medesimo apprendasi ne' magnificat di Cristoforo Morales, che unitamente insie-
 me col Famoso Maestro in Roma fiorirono nel 1500. Oltradiché le subordinate
 Ottave della Principale Ottava di qualsivoglia Tuono Corale non sono i dovuti rego-
 lati trasporti della medesima, siccome avvenir suole negli Armoniali Musicali Tuoni;
 ma bensì le stesse Principali Ottave de' medesimi Tuoni Corali sono le subordinate
 Ottave della Principale Ottava di qualunque sia Corale Tuono; mediante le quali un
 Tuono dell'altro partecipa, ne' quali fondano ancor le determinate loro Cadenze. Da
 che prodotto resta il particolar proprio costume nella Modulazione ad essi solamen-
 te dovuta, in gran parte lontana da quella che debbesi agli Armoniali Tuoni; ed
 altresì col mezzo delle accennate subordinate Ottave prodotta resta la totale perfet-
 ta integrità. Per concepire perfettamente quali siano le proprie modulazioni dovute
 ai Corali Tuoni sufficiente si è di osservare attentamente gli introiti di Costanzo
 Parta Scrittore d'Armonica Musica nella mia Serafica Religione. Fiorì nel 1500, e le
 opere date da esso alla luce fanno certa determinata fede di quel che parla la Fama
 di sì Eccelente Scrittore. Perché sono d'una condotta così esatta, d'una Soave Ar-
 monia, che rendonsi la meraviglia dell'arte. Compresa le dette ragioni, scorgerassi
 la differenza, che verte fra Corale, e Musicale Tuono, essendo dissimili nell'Origine,
 e nella Modulazione ad essi dovuta. Questi sono i due Principali Punti della causa
 presente. Per meglio certificarsi abbisognevole si è, che si dimostri il loro Principio,
 mezzo, e fine, e questa certezza si otterrà coll'aiuto dei seguenti ordinati esempi
 espressi in Pratica come Segue.

Origine de' Corali Modali Tuoni

Greci Tuoni

Settimo, e Ottavo

Quinto, e Sesto

Terzo, e Quarto

Primo, e Secondo

Quando renduti siano Armoniali sono i seguenti.

Primo

Secondo

Re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol. Re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol.

Terzo

Quarto

Re. mi. fa. re. mi. fa. sol. la. Mi. fa. sol. re. mi. fa. sol. la.

Quinto

Sesto

Do. re. mi. fa. sol. re. mi. fa. Do. re. mi. fa. sol. re. mi. fa.

Settimo

Ottavo

Re. mi. fa. re. mi. fa. sol. la. Do. re. mi. fa. re. mi. fa. sol.

Origine di ambedue Armoniali Musicali tuoni e Lettura di ambedue Musicali Tuoni.

8 8 8 8 8 8 8 8

5 5 5 5 5 5 5 5

3 3 3 3 3 3 3 3

Do. re. mi. fa. sol. re. mi. fa.

8 8 8 8 8 8 8 8

5 5 5 5 5 5 5 5

3 3 3 3 3 3 3 3

Re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol.

L'ascendere, e il discendere di ambedue Musicali Tuoni, al presente legge lo stesso; osservando però l'ordine della mutazione alla Lettura dovuto. Perocché le dimostrate Principali Ottave sono bensì Base, o siasi lo Principio di Tuono modale Armoniale, mà non già nella di lui perfetta integrità conceputo. Osservabile rendasi ancora nelle dimostrate Principali Ottave che quelle medesime Gregoriane Lettere, e Corde, cioè quelle stesse unità de' dimostrati Consonanti Complessi, che nelle supposte Letture dono fondate, e che danno l'essere alla Principale Ottava dell'Armonial Tuono Maggiore; quelle medesime Lettere, e quelle stesse Unità danno l'essere alla Principale Ottava dell'Armonial Tuono Minore. Imperciocché sette soli sono i Consonanti Complessi di Lettura, a specie diversa, e non più in tutta l'Armonica Musica ai quali apposte avvedutamente rimangono le Dissonanti Armoniche Proporzioni; Perocché sette sole sono le dotti. Osservazione disoprappiù facendo che tutti egualmente sono di Quinta Maggiore composti, eccettocché il Sesto di Lettura, a specie diversa dallo Primo, che si è di Quinta Minore composto, ed altresì da tale Consonante Complesso prodotta resta nell'Accidental sua divisione la Sesta Maggiore di Terza Minore composta; e la Quinta Maggiore di Tre gradual Tuoni interi formati. Tutti possono esser Base, o siasi Principio di Tuono modale Armoniale ne' regolati Trasporti dovuti ad ambidue Naturali Musicali Tuoni fuorché il Sesto supposto Consonante Complesso per la di già addotta ragione; cioè per essere di Quinta Minore composto. Laonde resta immutabilmente per sempre semplice Consonante Complesso, mà contuttociò può apporsi allo stesso qualsivoglia dissonante Armonica Proporzione. Ed attenta osservazione si faccia nella Pratica de' dimostrati Consonanti Complessi, che la Principale Ottava dell'Armonial Tuono Minore prodotta immediatamente resta dalle stesse Parti integrali della Principale Ottava dell'Armonial Tuono Maggiore. Per lo che ora pienamente rimarrà conceputo quello, che altrove in tale proposito si diceva, cioè che se per impossibile darsi non potesse l'Armonial Tuono Maggiore, in modo alcuno non darebbesi il supposto Armonial Tuono Minore. Quanto gli Armoniali Musicali Tuoni renduti siano nella perfetta totale integrità loro, allora il discendere dell'Armonial Tuono Minore, procede con Lettura diversa da quella del suo ascendere. Cagione di ciò si è l'Accidental mobile figura Minore del b molle, apposta in B. fa, b, mi, che si fa accidentale nel supposto Tuono; e ciò per evitare lo Tritono, che insorgerebbe col F. fa, ut, veramente Fa naturale dello stesso. Oltre ché ammette ancor nell'ascendere l'accidental mobile Figura Maggiore del diesis, apposta in C, sol, fa, ut, per dar la formazione alla Principale Cadenza del supposto Tuono, la quale non variando Lettura altera solamente la naturale Intonazione di C, sol, fa, ut. Ma contuttociò conservate rimangono le Naturali Maggiore, e Minori intonazioni di ambidue Fa, e Mi, naturali del supposto Armonial Tuono. Locché meglio si apprenderà in pratica; cioè ne'seguenti Esempi. Segue dunque ora in appresso la dimostrazione di ambedue Armoniali Musicali Tuoni nella perfetta totale integrità loro concepiti.

Non debbo tralascia di avvertire, che non dovendosi né alterata né minuita Intonazione che la Naturale prevenga; l'Accidental mobile figura Maggiore, o Minore debba esser posposta, e non anteposta al numero, nello stesso modo che vedasi negli anteriori dimostrati Esempi. Perocché il numero si è la immediata Effigie della Gregoriana Lettera, che principalmente rappresenta la Naturale Intonazione della medesima; e susseguentemente l'alterata, ovvero minuita Intonazione, conferitagli accidentalmente dalla supposta, Accidental mobile figura. Molto dir si potrebbe in tale proposito; Locché a solo motiva di brevità si omette. Parimente, ne'dimostrati esempi, attenzione avendo alle Chiavi Naturali di Lettura rimarrà conceputo che nel Tuono trasportato il Tuono naturale risiede in quella tal Chiave. A ciò attenta osservazione aver deesi. Perocché nella Pratica, il Tuono Naturale debba esser,

Principale Ottava del Tuono Maggiore

Subordinate Ottave di Terza Maggiore

Subordinate Ottave di Terza Minore

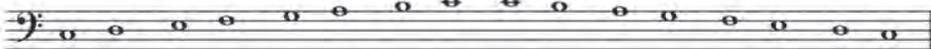
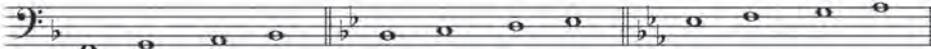
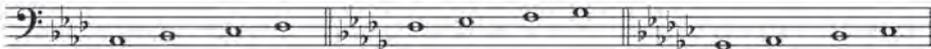
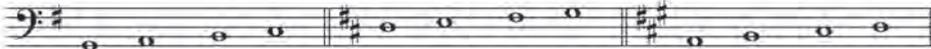
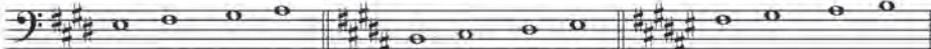
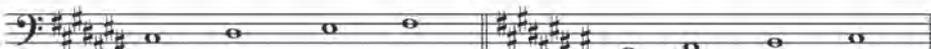
Cadenze minori

anziché si è il regolatore del tutto; e specialmente nella Modulazione dovuta a quel Trasportato Tuono, che attualmente si vada modulando. Ne' Modali Corali Tuoni, sebbene nella Pratica loro renduti siano Armoniali col mezzo delle Armoniche Proporzioni, o siano Consonanti Complessi, contuttociò non può darsi de' medesimi lo stesso dimostrato insegnamento degli Armoniali Tuoni Musicali, per lo diverso Costume, a gran ragione dovuto alla totale diversa Modulazione loro. Cagione di ciò sono le subordinate Ottave de' medesimi. Conciosiacché tali subordinate Ottave non sono i regolati Trasporti della Principale, come avvenir suole ne' dimostrati Musicali Tuoni, ma bensì la Principale Ottava de' Modali Tuoni Corali sono le subordinate Ottave in qualsivoglia Corale modale Tuono. Ora apertamente svelata ed approvata resta la molta differenza che verte frà Corale, e Musicale Tuono. Perocché profondamente a occhi veggenti comprendasi, che sono del tutto affatto dissimili; tanto nel loro naturale diverso essential essere, ugualmente nel diverso distinto loro costume. Laonde resta ancor pienamente approvato quello, che altrove nel supposto presente, a gran ragione dicevasi; cioè, che veruno Armonial Tuono non potrà mai essere conceputo per Tuono modale Corale; siccome veruno Tuono Corale non potrà mai essere costitutivo di verun Armonial e musicale Tuono. Per agevolmente apprendere il modo della usuale Modulazione dovuta agli Armoniali

debbe, che del Tuono Maggiore si danno sei Trasporti, in figura de' b molli; e dieci, in Figura de' diesis. Nel Tuono Minore si danno ugualmente otto Trasporti, in Figura de' b molli; ed altrettanti in Figura de' diesis. Loché in tempo opportuno verrà dimostrato in pratica. Dandosi dunque di ambidue Naturali Musicali Tuoni trentadue regolati Trasporti de' medesimi, oggiorno l'Armonica Musica resta sovrabbondantemente provedata, compresi ambidue Tuoni Naturali, di Trentaquattro Principali Ottave, che sono Base, o Principio di Tuono Modale Armoniale onde fondar può i Musicali-Armonici suoi Componimenti. Perloché l'Armonica Musica non abbisogna presentemente de' Modali Corali Tuoni; siccome per necessità erano ad essa dovuti nel 1500. Per lo discernimento dei regolati Trasporti dovuti ad ambedue Naturali Tuoni Musicali, si darà nella pratica la Teorica cognizione loro. Attenzione avendo nella Pratica Armonica Figura che seguirà in appresso, che così in tale maniera proporzionatamente diviso tutto lo Stromento da Tasto senza Aritmetica divisione che in modo alcuno apparentemente non è alla nostra pratica.

Segue la proposta Figura.

Tuono Maggiore.

<table border="0" style="margin: auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">8</td><td style="text-align: center;">6</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td style="text-align: center;">6</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td style="text-align: center;">6</td><td style="text-align: center;">8</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">5</td><td style="text-align: center;">4</td><td style="text-align: center;">6</td><td></td><td></td><td></td><td style="text-align: center;">6</td><td style="text-align: center;">5</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td style="text-align: center;">5</td><td style="text-align: center;">4</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">3</td><td style="text-align: center;">3</td> </tr> </table>	8	6					6										6	8	5	4	6				6	5									5	4	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
8	6					6										6	8																																					
5	4	6				6	5									5	4																																					
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3																																					
																																																						
<p>Do. re. mi. fa. sol. re. mi. fa. fa. mi. la. sol. fa. mi. re. do.</p>																																																						
																																																						
<p>do. re. mi. fa. do. re. mi. fa. do. re. mi. fa.</p>																																																						
																																																						
<p>do. re. mi. fa. do. re. mi. fa. do. re. mi. fa.</p>																																																						
																																																						
<p>do. re. mi. fa. do. re. mi. fa. do. re. mi. fa.</p>																																																						
																																																						
<p>do. re. mi. fa. do. re. mi. fa. do. re. mi. fa.</p>																																																						
																																																						
<p>do. re. mi. fa. do. re. mi. fa.</p>																																																						
																																																						
<p>do. re. mi. fa. do. re. mi. fa.</p>																																																						

Tuono Minore.

Re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol. sol. fa. fa. la. sol. fa. mi. re.

re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol.

re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol.

re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol.

re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol.

re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol.

re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol.

Nella ora dimostrata Pratica-Armonica Figura, che si è la Pianta Fondamentale degli Trentadue Trasporti dovuti ad ambidue Naturali Musicali Tuoni, osservar si debbe che in chi che sia Trasporto, nel Tuono Trasportato il Tuono Naturale risiede; ed altresì le stesse Chiavi Naturali di Lettura, le quali rappresentano l'Armoniale Naturale Tuono Maggiore, ne' regolati suoi Trasporti in Figura de' b molli; le medesime rappresentano l'Armoniale Naturale Tuono Minore, ne' suoi dovuti Trasporti nella supposta figura. Lo stesso avviene in quelle de' diesis. Attenzione ora avendo alle due Mobili Accidentali Figure nell'Armoniale Tuono Minore espresse; osservabile si è, che essendo appunto accidentali, per la qual cosa possono esser, e non essere accoppiate nelle supposte Gregoriane Lettere, non apportano se non che una sola accidentale mutazione di sillaba nella lettura dell'accennato Tuono discendendo, e ascendendo resta solo accidentalmente alterata la Naturale

Intonazione contenuta nella Gregoriana Lettera di C. sol, fa, ut, non essendo alla Chiave Musicale obbligate. Laonde conservati rimangono immutabilmente i due Fa, e Mi Naturali dello egualmenteché la di lui Naturale lettura. Osservazione facendo, che il Fa Naturale corrispondente al F. fa, ut, conservato resta nel discendere dal supposto Tuono; ed il Mi Naturale corrispondente all'E. la, mi, conservato resta nell'ascendere. Da ciò, che si diceva conceputo resta, che particolar costume si è dell'Armonial Tuono Minore, di ammettere di soprappiù degli Fa Naturali, che sono F. fa, ut, e C. sol, fa, ut, il Fa Accidentale, che si è B. fa. Avvertasi però, che di tal Accidentale, solamente voler si debba in tempo opportuno, in occasione di dover evitare il Tritono; ed altresì per altro abbisognevole, che accader soglia nella particolare distinta Modulazione al supposto Armonial Tuono dovuto. L'ordine che tener deesi per dar la formazione ai dimostrati regolati Trasporti de' supposti Tuoni si è il seguente. Dando lo Trasporto in Figura de' b molli; partir si debba dal Tuono Naturale procedendo di Quinta in Quinta all'ingiù; e ancor di Quarta in Quarta all'insù, come più acconcio ritorna. Dando il Trasporto in Figura de' diesis; partir si debba dal Tuono Naturale, procedendo di Quarta in Quarta all'ingiù; ovvero procedendo di Quinta, in Quinta all'insù; come piace. Lo che apertamente resta conceputo nella dimostrata Pratica-Armonica Figura. Oltre ciò, nella medesima, attenta osservazione aver deesi, che gli ultimi b molli, e gli ultimi diesis, che alla Chiave Musicale scorgonsi obbligati, i quali dovrebbero essere i meno considerati; ora sono gli Primi considerati. Conciosiaché le supposte stabili Accidentali Figure, dippiù dello proprio esser loro, al presente suppliscono alla voce delle Maggiori, Minori, e semplici Intonazioni de' supposti Armoniali Tuoni nella Lettura de' medesimi, avendo già consumato lo proprio ufficio di minuizione, e di alterazione nelle Gregoriane Lettere. Questa si è la evidente adeguata ragione per la quale gli ultimi b molli; e gli ultimi diesis; debbono essere gli Primi considerati. Né voglio ommetter di avvertire, che le Gregoriane Lettere oltre di essere Naturali Posizioni laddove le Musicali Figure, o siano Note, rimangono collocate; sono ancora Naturali, Maggiori, Minori, e semplici intonazioni alla Lettura. Da questa poi scelta resta la Particolare determinata Silaba in qualsivoglia ascendente, ovvero discendente Mutazione, che accader soglia in Pratica. Laonde capaci rendonsi ancor delle Accidentali Maggiori, e Minori intonazioni contenute nelle Accidentali Mobili Figure già note. Per lo contrario le Musicali Figure, o siano Note, in modo alcuno non sono Naturali intonazioni; ma bensì Semplici Materiali Figure, che in loro stesse non contengono Naturale intonazione di sorte alcuna. Per la qual cosa incapaci rendonsi ancor di qualsivoglia alterata, ovvero minuita intonazione nelle Accidentali mobili figure contenuta. La Nota solamente in tempo diverso denota talora la Gregoriana Lettera nella di lei Naturale intonazione conceputa; e talvolta denota quale delle accennate Maggiori, o Minori intonazioni siano state conferite dalle supposte Mobili Figure alle Naturali Intonazioni contenute nelle Gregoriane Lettere. Attenzione avendo, che in tale occasione, la Nota solamente rappresenta l'Accidentale Figura. Nelle Gregoriane Lettere solamente, nello stesso istantaneo tempo conceputa resta la di lei Naturale, ed alterata, ovvero la di lei Naturale, e minuita intonazione. Lo stesso avvenir suole negli Armonici Numeri sopra alle Note della Parte Organica ordinatamente disposti. Imperciocché da quegli mai le Musicali Figure vengono rappresentate, ma bensì le Gregoriane Lettere. Laonde, a gran ragione dicesi, che il Numero si è della Gregoriana Lettera la immediata Effigie. Per lo che ancor l'Accidental Mobile Figura debba esser posposta, e non anteposta al Numero. Oltradiché le Musicali Figure, in modo alcuno soggette non sono alle supposte Accidentali Figure. Perocché l'Accidentale Figura trovasi sempre mai anteposta alla Nota; è ciò a dovuta cagione di poter alterare, minuire le Naturali intonazioni supposte. La qual

cosa succeder non potrebbe se alla Nota fosse anteposta la Mobile Accidentale Figura. Anziché proprio sarebbe, essendo le Note semplici Materiali Figure. La Nota dunque solamente al tempo musicale soggetta si rende. Lo che si è comunemente noto. Laonde nello presente proposito, particolar attenzione aver deesi alle Gregoriane Lettere, e non solamente alle Musicali Figure, per agevolmente comprendere le Naturali, e minuite intonazioni loro. Oltre a ciò che si diceva, particolar ufficio si è dalle Musicali Figure di dover denotare quali Gregoriane Lettere siano state scelte dall'Armonico Scrittore nella formazione che dessi col mezzo delle Note, ai Musicali-Armonici Componimenti. Ecco pienamente approvato, e sempre più concepito resta, che le Note sono Semplici Materiali Figure, le quali solamente al Tempo Musicale sono soggette. Facendo ora ritorno ai Corali, ugualmente agli Armoniali Tuoni, molto dippiù altamente ai medesimi dir si dovrebbe, ma non essendo questa materia della quale io voglia trattare al presente, ò detto quel solo, che bisognevole mi è paruto per lo dovuto distinto costume; ed altresì acciocché agevolmente comprender si possa qual siasi l'Armonial Tuono, laddove i Musicali Armonici Componimenti sono fondati, e la Origine loro acquistano, onde ancor tutte ugualmente le Musicali materia osservate, ed esaminate esser debbono, e non per altro fine. Laonde stante la già addotta cagione, né fò assoluto passaggio. Quando formar si sogliono Passi Rari ne'Componimenti Gravi da Chiesa, da Camera, e da Teatro specialmente ne' Recitativi di forza; allora ammetter si debbe qualche regolata licenza attenente alla Modulazione del tuono, che attualmente si vò modulando. Lo che però debbe esser eseguito col dovuto Scolastico ordine, ugualmenteché col sentimento della Parola, che dalla Parte Cantabile dell'essere al vivo espressa. Laonde il raro passo, ed il sentimento della parola debbono essere in forma tale disposti, che vicendevolmente insieme, uno dall'altro animato rimanga. Quando poi la supposta cosa non siano in tale maniera disposta, il Passo è gittato; di modo tale che sarebbe meglio a non farsi, perché tutto languisce. Per lo supposto fine apportarsi de' Passi Rari, qualche Esempio in pratica. Prima però di dare l'incominciamento alla dimostrazione degli pratici Esempi de' Rari Passi concepito rimanga, che oltre alla Settima, la quale degradando risolve in Consonanza all'usual suo costume, dessi Settima, che passa in Consonanza; e oltre a ciò dessi Settima, la quale si trasforma in Consonanza. Mediante tali Settime firmansi Passi Rarissimi, e in tal modo ancor resta eseguito lo scolastico impegno attenente alla irrefragabile loro risoluzione. Perocché con avveduto peregrino modo si passa dall'aspra Armonia, all'Armonia soave. Perloché rendasi noto che il Passo Raro si è quel passaggio, che fa il passo presente ad un altro, non dallo presente supposto; ma dall'Armonico Scrittore avvedutamente disposto; e quanto più nel suo scioglimento si allontana dall'usual suo costume, tantoppiù, di Raro, Rarissimo diviene. Lo che però dev'esser eseguito col dovuto Scolastico ordine. Seguono gli esempi e si osservi, che la prima Settima passa in Quinta. Oltre di che attenta osservazione aver deesi ancor all'avveduto artificioso modo col quale al presente le dimostrate Musicali materie, rimangono frà loro insieme intrecciate. Laonde colla scorta delle già addotte cognizioni, attentamente osservando, ed esaminando la cosa, si avrà certo determinato conto dal suo Principio, Mezzo, e Fine di ciò che avvedutamente è disposto in ambedue Armoniali Musicali Tuoni.

Passo raro di Settima, che passa in Consonanza, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

The image displays a musical score for a piece titled "Passo raro di Settima, che passa in Consonanza, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore." The score is written in bass clef and includes figured bass notation. It is organized into six systems, each consisting of a main staff and a smaller staff below it. The main staff contains the melodic line, while the smaller staff contains the figured bass. The figures are numerical and include accidentals (sharps and flats) to indicate the specific notes to be played. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The overall structure is that of a single melodic line with a figured bass accompaniment.

Passo raro di Settima, che si trasforma in terza, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

The image displays a musical score for guitar, consisting of ten systems of bass clef staves. Each system contains a staff of music with various notes and rests, and a line of guitar fingering numbers (1-5) above it. The fingering numbers are often grouped by vertical lines. The music is written in a single system with a common time signature. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The fingering numbers are placed above the notes they apply to. The score is a technical exercise for guitar, focusing on the transformation of a seventh interval into a third interval in both major and minor modes.

Passo raro di Settima, che passa in Undecima, nell'Armoniale Tuono Maggiore.

The image displays a musical score for a bass clef instrument, likely a lute or harpsichord, in the key of C major. The score consists of four staves of music. Above each staff, there is a line of figured bass notation, which includes numbers (1-7) and accidentals (sharps and naturals) indicating the fretting and fingering for the notes. The music features a sequence of chords and single notes, with some trills marked 'tr'. The overall structure is a 'Passo raro di Settima, che passa in Undecima', which translates to a rare seventh step that moves to an eleventh step in the harmonic scale.

Ciò che si è dimostrato finora ne'addotti Esempi, egli è un piccolo lume rispetto a quello, che accader suole in Pratica ne'doppi Contrapunti allora quando scrivesi colle Parti in Conseguenza; cioè metodicamente disposte. Servir debbono dunque i dimostrati esempi per solamente apprendere il modo, che tener deesi nel condursi da una all'altra Corda dell'Armonial Tuono con proporzionata Armonia, e propri muovimenti; ed altresì come modular si possano, intrecciate insieme le manifestate Numeriche-Armoniche Segnature: osservazione facendo, ne' addotti Esempi, che vicendevolmente un Passo dica relazione all'altro. Nella Pratica dunque, cioè nella formazione de' Musicali- Armonici Componimenti, valersi debbe di quello, che acconcio ritorna nella supposta Pratica-Armonica Operazione; attenzione solamente avendo a quello che si è proposto, ed ommettendo il superfluo: essendo in piena libertà l'Armonico Scrittore di obbligarsi più o meno; essendo sufficientemente bastevole che quello, che rimase proposto sia ottimamente condotto. Come per grazia di Esempio, volendo formare un doppio Contrappunto colle Parti metodicamente disposte abbisognevole non è di caricarsi con molteplicità di soggetti, nemmeno con grande quantità di Parti. Imperocché un solo Soggetto, col suo contrapposto bastevole si è, quando egli sia ottimamente condotto; e Quattro parto sufficienti sono per dar l'essere a qualsivoglia sopragrande, o peregrina Armonia, e quando siano veramente disposte con tutta la perfezione dell'Arte. Nel caso nostro presente debbe prima idearsi, e scegliere un Passo proprio, sopra il quale fondar si debbe la supposta pratica-Armonica operazione. Dipoi sonar si debbe una Cantilena adattata all'Armonial Tuono, che in se stessa raccolga il Passo proposto uniforme ancor al sentimento della Parola, che al vivo debbe esser appressa; ed accoppiar si debbe a quella un'altra Cantilena convenevole alla Prima, che servir debbe di Principale Soggetto; e questa servirà di Con-

trapposto allo stesso. Disposte che siano con particolare attenzione le accennate cose, diesi la condotta alla medesima nel scelto Armonial Tuono colle Quattro Parti metodicamente disposte secondo l'Arte; e rimarrà formato un ottimo doppio Contrappunto, adorno di nuove Armonie; per lo che sarà ancor di sommo compiacimento all'udito. Né debbo tralasciar di dire, che se il Musicale-Armonico Componimento sarà fondato nell'Armonial Tuono Maggiore, bastevole sarà che siano condotte le Parti nella Tre Principali Corde Maggiori del supposto Armonial Tuono, ommettendo le Minori; e se fondato si è nell'Armoniale Tuono Minore, praticar si debbono le Corde Minori, ommettendo le Maggiori. Però in Componimenti ristretti in Istile da Cappella, come nelle chiuse de' Salmi, in un Terzo Kyrie, ed altro simile. Di ciò però non debbe farsi determinato insegnamento. Eseguito dunque ciò che si diceva; osservabile si è, che ciascuna Parte, da se sola, seco naturalmente conduce lo proprio Armonico Numero, mediante il quale vicendevolmente, tutte le Parti diconsi relazione insieme; e da ciò prodotta resta una Proporzionata Armonia, nelle stesse Parti. Laonde quando le Parti Acute, e ancor quelle di mezzo, siano in Parte Grave condotte; resta determinatamente noto, col mezzo delle anteriori addotta notizia, quali Numeriche-Armoniche Segnature debbono essere disposte nella Parte Fondamentale, o siasi Organica. Ora per adattarsi al commodo universale bastevole si è che solamente rimangono disposte ordinatamente sopra alle Note della Parte Organica le Numeriche Segnature, che sono commodamente note; e talora sufficiente sarà di scrivere quel solo Armonico Numero, che attenente si è all'Accidental divisione del Consonante Complesso, ancorché alle supposte Parti di mezzo siano apposti i dissonanti Armonici Numeri. Parimente rimarrà ottimamente eseguito se scritti siano i Semplici Rivolti delle Dissonanze; ommettendo quelle, che nello stesso istantaneo tempo dovrebbero essere specificate dagli Armonici Dissonanti Numeri allo proprio loro Superiore loco concepute. [...] Nel modo, che si diceva operando nella formazione de' doppi Contrappunti, sempremai prodotte rimarranno di sua Natura, Nuove Armonie; cagione la diversa situazione colla quale restano in diverse variate forme disposte nell'artificiosa condotta delle Parti, i Passi ora anteriormente proposti. Per la qual cosa originata resta ancor una regolata, e proporzionata Armonia, dal bel Principio fino al Fine, nel supposto Musicale Armonico Componimento. Quando occorrer soglia che voler si debba de' Motivi prodotti solamente dallo impulso di un buon Naturale, i quali a gran ragione, appellar si possono pensieri impensati; perocché la natura, anche all'improvvisa, soprabbondantemente provvede, e somministra tutto l'abbisognevole in tale proposito: questi stessi ridur si debbono ancor alla tortura dell'Arte, per dar ai medesimi gli propri Accompagnamenti; ugualmenteché i convenevoli Muovimenti dello Grave all'Armonial Tuono dovuti, laddove i proposti Motivi osservati ed esaminati esser debbono. Laonde scegliere solamente debbonsi quelli, che più agevolmente adattar si possono al regolato Scolastico ordine, al sentimento della parola, col mezzo dei quali formar si possa ancor una regolata. Ed esatta armonia, e di quelli, che a tal segno non si riducono, non debba farsi conto alcuno. Lo che di sovente accade suole in pratica. Quando poi sieno nell'accennato modo disposte le supposte cose, diasi allora la condotta alle medesime secondo l'Arte. Né debbo ommettere di avvertire nello presente proposito, che né' Musicali-Armonici Componimenti oltre la Consonanza, Dissonanza, è la Discordanza; avvenir sogliono e debbono ammettersi ancor quelle Note, le quali passano per cattive; perocché col mezzo delle accennate note dessi maggior vaghezza alla Particular Cantilena di qualsivoglia Parte: attenzione avendo però che siano ne' propri luoghi loro disposte. Laonde osservabile si è, che il battere, ed il levar della mano sia illibato; cioè che cada sempre mai in giuste Consonanze, e quando a queste accoppiate siano le Dissonanze osservar si debbe lo stesso

accennato ordine, specialmente quando le Dissonanze sieno in legatura disposte. Le Dissonanze sciolte, che parimente accader sogliono in pratica, maneggiar si possono nel battere, e nel levar della mano; e ancor posteriormente, come più acconcio ritorna. Avvertendo che le Dissonanze sciolte possono essere immediatamente risolte, e ancor può dilungarsi la risoluzione loro. Ciò particolar costume si è della Settima. Perocché innanzi che segue la di lei risoluzione, può circolare nella Corda dell'Armonial Tuono a proprio regolato volere dallo Armonico Compositore, e formarsi Passi di un ottimo gusto, ed esquisite Cantilene. Parimente quando maneggiarsi la Settima unitamente con più Dissonanze, sempremai posteriormente a quella resolver debbe; mà le Dissonanze Legate debbono immediatamente degradare, e risolvere. Né debbo tralasciar di avvertire, che quando la Settima trovasi in legatura disposta e con largo modo risolta; sebbene degrada, non segue la di lei risoluzione se non nel passaggio che fa nell'Accompagnamento susseguente a quello onde attualmente ritrovasi apposta. Lo stesso avvenir suole quando ancor non sia in legatura disposta. Imperciocché prima che apparisca il Numero, che rappresenta debbe la di lei risoluzione; vi occorre quello, che denota la Discordanza trasposta trà la Settima, e la di lei risoluzione. Per lo contrario le rimanenti Dissonanze, cioè la Nona, l'Undecima, e Terzadecima, ancorché sieno con largo modo risolte; appena degradando, segue la irrefragabile risoluzione loro: perocché si occorre immediatamente il Numero, che denota la propria loro dovuta risoluzione. Ciò che si diceva praticarsi ne' Musicali Componimenti, come ne' Salmi in Istile da Cappella, parimente nelle cose Concertate, ed altro simile. Quando poi le sopraccennate Dissonanze maneggiansi ugualmente ne' recitativi da Chiesa, da Camera, e da Teatro, perocché per lo più in Parte Grave dessi lo pratico uso loro, ove con maggior forza sensibili rendonsi, può anziché debbasì dilungare la dovuta loro risoluzione; così richiedendo il sentimento della Parola, che debbe essere al vivo espressa. Lo stesso praticar si debbe ancorché unitamente colla Dissonanza, che in Parte Grave trovasi collocata vi fossero altre Dissonanze allo proprio loco superiore loro situate: perocché di quelle ancor può ritardarsi la risoluzione loro, per la già addotta ragione. Mà contuttociò attenzione aver deesi, che la Dissonanza legata, disposta rimanga nel battere, ovvero nel levar della mano. Imperciocché così, non solo lo richiede l'Arte; mà ancor l'affetto. Perocché in tale maniera disposte le Dissonanze, in un certo modo, hanno più vigore ugualmenteché le dovute risoluzioni loro. La qual cosa, pocostante, in tempo opportuno verrà dimostrata. Particolar osservazione sempre mai facendo, allo Armonial Tuono, che attualmente si vada Modulando, nella supposta Pratica-Armonica Operazione. Conciossiaché nello stesso, tutte le Musicali materie si restringono; e restringono; e rimangono in esso; a bello studio fondato. Nel modo, che anteriormente si diceva formarsi, con tutta la possibile facilità, qualsivoglia sorta di doppi Contrapunti nel gusto Moderno presente. Né vi è cosa, che colla giusta Regola all'Arte attenenti, agevolmente condursi non passa unitamente collo Grave nella Modulazione, allo Armonial Tuono dovuta. Tutti i Passi, anteriormente dimostrati, praticar si possono in chi che sia Musicale -Armonico Componimento; però a tempo, e loco siccome richiede l'attuale bisogno. Laonde attenzione aver deesi a quello che solamente appartenente si è al Musicale-Armonico Componimento, che presentemente si vada formando. Specialmente poi, ai Passi di Doppia Figura dar si debbe di raro lo pratico uso loro. Perocché tal sorta di Passi con modo particolare, dagli altri distinto, debbono esser praticati col sentimento della Parola di modotale che al vivo espresso rimanga, acciocché tale espressione dia tutto il risalto al Passo; e questo viepiù accresce alla expression supposta il suo vigore. Oltradichè attenta osservazione aver deesi, ne' Passi di doppia Figura, di risolvere la Dissonanza in quella ultima Figura nella quale ritrovasi il passo. Per lo supposto fine

seguirà in appresso un Esempio colla Parte Cantabile in Istile di Recitativo; ed è dedotto dall'ultimo Passo Rarissimo, di Doppia Figura, siccome dimostrerà l'Esempio che pocostante seguirà ora in appresso. Nello Esempio supposto osservazione di faccia allo entrar del Passo; ed al suo scioglimento. Attenzione avendo alla Undecima, che con tardo movimento degrada, e risolve nella Quinta del Consonante Complesso susseguente riportata in parte Grave per dar la risoluzione alla Undecima; la Terza Minore si è una Settima diminuita apposta allo stesso. La Base di tale Consonante Complesso, che si è scritta colla Figura Maggiore del diesis; passa in una Settima diminuita rivoltata scritta colla Figura Minore del bemolle; e in tale Figura degrada, e risolve: parimente nello stesso tempo, degrada, e risolve la Prima Settima diminuita nella Quinta del susseguente Complesso. Né superfluo sarà di osservarsi ancor alla espressione del sentimento della Parola; e a quella del Passo porgendo l'udito al vigore dell'Armonia, che dallo stesso produca: alla attuale disposizione delle Dissonanze; ed alle tarde loro risoluzioni. Cantar si debbe Sostenuto al possibile, e con affetto; ed altresì debbe esser praticato con man piena. Oltracciò concepito rimanga, che quei Passi, avvenenti, contenuti nella susseguente nuda Modulazione; tutti ugualmente potrebbero esser ridotti in Istile di Recitativo, quando fossero le parole ai medesimi attenenti. Lo stesso comprendasi di qualsivoglia altro Passo.

Modulazione di Passi Rari, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

Modulazione di Passi Rari, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

The image displays a musical score for a bass clef instrument, consisting of 12 staves. Each staff contains a sequence of notes with various fingering numbers (1-5) and trills (tr) indicated above them. The notation includes accidentals (sharps and naturals) and rests. The score is organized into four systems of three staves each. The first system (staves 1-3) begins with a treble clef and a common time signature. The second system (staves 4-6) continues the piece. The third system (staves 7-9) features a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 3/4. The fourth system (staves 10-12) concludes the piece with a double bar line and repeat signs. The fingering numbers are often placed above the notes, and trills are marked with 'tr' above specific notes. The overall structure is a single melodic line with intricate fingerings and trills.

Modulazione di Passi Rari, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

This musical score consists of four staves of music in bass clef, with a common time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Above the notes, there are extensive figured bass annotations, including numbers 10 and 11, and various accidentals such as flats (b) and sharps (#). The music appears to be a single melodic line with figured bass accompaniment.

Passo Rarissimo, di doppia Figura, nell'Armoniale Tuono Maggiore.

This musical score consists of three staves of music in bass clef, with a common time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Above the notes, there are extensive figured bass annotations, including numbers 11, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, and 1, and various accidentals such as flats (b) and sharps (#). The music appears to be a single melodic line with figured bass accompaniment.

Esempio di Peregrina Modulazione di Passi Rarissimi, nell'Armoniale Tuono Maggiore.

S
Lun-gi dal-l'i - dol mi-o, lon-tan dal bel ch'a - do-ro in

B.c.

S
un tor-men-to ri - o, in un tor-men-to ri - o vi-ve il mi-o co-re.

B.c.

B.c.

B.c.

B.c.

B.c.

Esempio di Modulazione di Passi Rari, nell'Armoniale Tuono Maggiore e Minore.

The image shows a musical score for a bass clef instrument, consisting of six systems of music. Each system contains a single line of music with notes and rests, accompanied by detailed fingering numbers (1-5) and other performance markings such as trills (tr) and accidentals (sharps, flats, naturals). The score illustrates a series of rare modulations between major and minor keys, as indicated by the title. The first system starts with a key signature of one flat (B-flat major/A minor). The second system introduces a key signature of two flats (B-flat major/C minor). The third system changes to a key signature of one flat (B-flat major/A minor). The fourth system changes to a key signature of two sharps (D major/E minor). The fifth system changes to a key signature of one sharp (F major/C minor). The sixth system concludes in a key signature of one sharp (F major/C minor). The fingering is meticulously notated for each note, often including alternative fingerings for trills and slurs.

The image displays five staves of musical notation, likely for guitar, arranged vertically. Each staff contains a sequence of notes with various fret numbers written above them. The notation includes standard musical symbols such as stems, beams, and accidentals. Specific techniques are indicated by 'tr' (trill) and 'b' (bend) above certain notes. The fret numbers range from 2 to 11. The music is written in a single system, with each staff representing a different line of the instrument. The overall style is that of a technical exercise or a specific piece of music focusing on fretboard navigation and technique.

The image shows a musical score for a single melodic line on a bass clef staff. The score consists of six staves of music. Above the notes, there are numerous numbers and symbols (sharps, naturals, flats) representing fingerings and accidentals. Some notes are marked with 'tr' for trills. The music is written in a single system with a common time signature.

Li dimostrati Passi praticar si debbono nello Stromento da Tasto con mediocre Tempo, acciocché agevolmente dall'udito conceputo rimangano tali nuove Armonie; e farsene debbasi familiare uso delle medesime praticandolo frequentemente nello stesso sopraccennato Stromento. Usar si può de' medesimi dimostrati Passi ne' Componimenti Gravi con tutte le Parti in Consonanza, con meno Parti; e ancor a voce sola con Stromenti, e senza nelle cose Concertate, a Pieno; nei Recitativi da Chiesa sostenuti, e divoti; da Camera, e da Teatro, specialmente ne' Recitativi di forza Gravi, e Mesti; mà non ne' discorsivi, e famigliari. Praticar si possono ancor in Istile a Cappella coll'Organo, e ancor colle sole Nude Parti; come più piace, e come più acconcio ritorna. Avvertendo però che nello Stile da Cappella specialmente colle nude Parti, debbe darsi meno che sia possibile l'uso pratico alle Intonazioni alterate dalle Accidentali Mobili Figure, Maggiori de' Diesis; ma usandole, che così richiedesse il sentimento della Parola: dando assoluto bando ai Passi di Doppia Figura. Colla Scorta degli Accompagnamenti Consonanti, o siano

Consonanti Complessi, ricercando ora nell'essere Artificioso delle dimostrate cose, lo stesso Naturale delle medesime; agevolmente si comprenderà de' Rari Passi gli avveduti intrecci, e le peregrine loro condotte. Per quanto da me debolmente si è potuto chiaramente, e colla possibile brevità dimostrate, e spiegate tutte quelle cose, che abbisognevole mi sono parute per lo intero perfetto Teorico intendimento di quello, che accader possa in Pratica nella formazione de' Musicali-Armonici Componimenti; ugualmente ché per lo totale certo Teorico discernimento delle Musicali materie; e della loro varietà. Mà contuttociò richiedasi la voce viva di uno Dotto Maestro. Perocché della pratica, in modo alcuno, non può darsi determinato Teorico ammaestramento per la molta difficoltà, che in diverse variate forme incessantemente seco conducasi. Alla perfine dirò solamente, che chi brama scrivere con tutta la perfezione dell'Arte nello Armonico Stile Moderno, abbisognevole si è di farsi ben pratico dello Antico; scegliendo sopra di ogni altro il Famoso Maestro. Conciossiaché la insegnamento, che qui resta espresso appunto fondato si è nella ardita Palestrinesca Pratica; né vi è cosa nella medesima contenuta, attenente allo Armonico Numero, che nello presente Trattato non sia esposta; ora dippiù maneggiata l'antica Scuola in ambedue Armoniali Musicali Tuoni, con nuovo gusto Moderno. Laonde collo presente Teorico-Pratico ammaestramento, agevolmente si comprenderà l'Antica Scuola praticata da Famosi Eccelenti Armonici Latini Scrittori, che unitamente insieme col Famoso Maestro nel 500 in Roma fiorirono.

Fine.

Trascritto ad litteram nell'Anno 1791. Dal Pre. Luigi Antonio Sabbatini, Min. Conv.le Maestro di Cappella nella Sacra Basilica del Santo in Padova.

LEONARDO FRASSON (†)

**IL P. FRANCESCO ANTONIO CALEGARI
MAESTRO DI CAPPELLA AL SANTO***

1. - Il predecessore del p. Callegari nell'ufficio di maestro di cappella nella Basilica del Santo fu il p. Giuseppe Antonio Ferrari da Assisi, eletto il 30 ottobre 1696. Ecco l'atto della sua nomina.

Fu letta la supplica del M. R. P. Giuseppe Natali da Camerino pervenuta a me Cancelliere con lettera da Venezia datata sotto li 16 del cadente mese di ottobre con la quale rinonciando alla carica di M^o di Cappella addimanda buona licenza di ripartire per dar quiete alle sue indisposizioni supplicando per il suo ben servito, e come in essa supplica in mazzo – sopra di che li M. RR. Padri e NN. Ss. Presidenti sudetti unanimi e concordi uno ore ordinarono a me Cancelliere, che dovessi farli il suo ben servito come si pratica in simili occorrenze.

Stante la qual rinuncia restando perciò vacante posto, ed impiego sì necessario per la Cappella, e ché richiede quanto più presto si possi soggetto ch'amministri tal carica, il M. R. P. Guardiano raccordò molti RR. PP. [Reverendi Padri] conspicui in tal essercizio, ma rifferse [sic] che per relationi, e attestati havuti da diverse parti e da intendenti della professione il M. R. P. Giuseppe Antonio Ferrari M^o di Cappella in Assisi è soggetto degno et atto à questa funtione esercitando in quella Cappella il suo carico con lode universale. Per il che non posposta dimora alcuna, stante il bisogno di soggetto, lette le parti in proposito di simili eletioni – Proposero Parte che il sud[ett]o Padre Ferrari sij eletto in Maestro di Capella della Chiesa del Santo con salario di ducati

* P. Leonardo Frasson OFMConv (1906-1991) pubblicò nella rivista «Il Santo» (XII/1972, XII/1973) uno studio su Giuseppe Tartini accompagnato da due profili biografico-cronologici dedicati a P. M. Giovanni Torre e a P. M. Bohuslav Černohorsky. Con riferimento a tale studio, redasse un'aggiunta – rimasta inedita – intesa a ripercorrere dal punto di vista documentario la vicenda antoniana di Francesco Antonio Calegari (costantemente trascritto Callegari). Nel dattiloscritto conservato presso il Centro Studi Antoniani, in una nota manoscritta si legge: «redatto come appendice allo studio sul Tartini, credetti opportuno e non necessario pubblicarlo come sta». Ora invece riteniamo giusto farlo, per certo, l'Autore approverebbe la nostra scelta.

L'edizione ripropone in modo fedele il dattiloscritto. Gli interventi redazionali sono limitati all'aggiornamento delle segnature archivistiche e all'impaginazione. Le sigle usate sono le seguenti: PARS: Padova, Archivio Arca del Santo; PAPS: Padova, Archivio Provincia del Santo; PASAC: Padova, Archivio Sant'Antonio Convento.

200, et d[ucat]i 20 per la Carta musicale all'anno ed in tutto e per tutto, e quanto haveva il suo antecessore e quando rimanga eletto s'intendi condotto ad interim in conformità delle parti, decreti e capitoli della V. Congregazione a quali tutti debba soggiacere, e li medesimi eseguire, et obbedire col pigliar q[ues]ta licenza dal Rev.mo suo Padre Generale – abballotata hebbe P[ro] 7 – e con questo eletto de omnibus¹.

Nel verbale della riunione della Presidenza dell'Arca alla fine dello stesso anno, dopo la conferma dei membri della Cappella, si legge:

Il M. R. P. Giuseppe Ant[oni]o Ferrari M° di Cappella essendo condotto ad triennium non fù ribballotato².

Alla morte del P. Ferrari, avvenuta il 23 novembre 1703, l'ufficio restò vacante per cinque mesi, durante i quali la Cappella fu diretta dal Vice-Maestro, il basso P. Girolamo Malpelli³.

Il M. R. P. Guardiano fece istanza alla Ven. Congregazione che li mandati del q[uond]am R. P. f[ra] Giuseppe Ferrari fù maestro di Cappella morto li 23 del mese di Novembre p[rossim]o passato sijno fatti intieri per tutto il mese di X[Decem]bre 1702 cadente così anco il mandato delle £ 100 annue per tutto il cadente anno per il suo compagno et questi siano diretti al Convento suo herede – abballotato fu preso de omnibus⁴.

Il M. R. P. Guardiano rappresentò alla Ven. Congregazione, l'assidua applicatione che ha havuto il M. R. P. Gironimo Malpello Basso e V[ice] m[aestr]o nel supplire alla mancanza del R. P. Ferrari M[aestr]o di Cappella defonto, et perciò esser degno di qualche recognitione per questa sua straordinaria fatica; fù perciò proposta Parte che le sij fatto mandato per questa volta tanto di D[ucati] 25 da £ 6-4 per d[ucato] per la sua recognitione – abballotata hebbe P[ro] 7 C[ontro] –⁵.

Il P. Malpelli era Vice-Maestro già da prima della nomina del P. Ferrari e continuò in tale incarico anche a fianco del P. Callegari fino a tutto il 1727, quando dimessosi il Callegari e nominato al suo posto il P. Rinaldi, il compito di Vice-Maestro di Cappella fu affidato al giovane P. Vallotti. Fino a questa data, in tutti i verbali delle riunioni della Presidenza dell'Arca e in tutti i mandati che lo riguardano, il P. Malpelli è indicato ed egli stesso si firma come «Basso e Vice-Maestro di Cappella».

Essendo molto tempo che il M. R. P. Gerolimo Malpello serve in questa Cappella con universal aggradimento alla parte di Basso et per V[ice] M° di Cappella, e richiedendo il dovere che le sij dato qualche accrescimento d'hono-

¹ PARS., Atti e Parti, vol. 2.27 (26), c. 42r, alla data.

² *Ivi*, c. 47v.

³ Annuncio della morte del P. Ferrari ai frati del Conv. del Santo, PASAC., B. 202, p. 58.

⁴ PARS., Atti e Parti, vol. 2.27 (26), c. 180v in d. 30 dicembre 1702.

⁵ *Ivi*, c. 187r in d. 31 maggio 1703.

rario per remunerar le sue fatiche Fu perciò proposta Parte che compreso pure l'obbligo di V[ice] Maestro le sij fatto accrescimento di ducati 15 corr[en]ti quali aggiunti al suo honorario corrente saranno d[ucat]i 100 all'anno, e questo servirà per ricondotta ad libitum e con gli obblighi contratti pure nella condotta stessa – abball[ota]ta hebbe P[ro] 7 C[ontro] -⁶.

Nel 1702, per una causa imprecisata, era successo che molti mandati di pagamento, fra cui anche quelli in favore del P. Ferrari e del P. Malpelli, erano rimasti inevasi. A questo inconveniente fu rimediato solo il 20 marzo su richiesta dell'Agente dell'Arca Bernardo Negri: perciò molti mandati relativi al 1702 si trovano registrati nel 1703, quando furono realmente riscossi.

Fu esposto dal sig. Bernardo Negri Agente della Ven. Arca, che essendovi molti mandati fatti e diretti al Nob. Sig. Cassiere dell'anno scorso 1702, et esser necessario rifarli e rinnovarli sotto il Nob. Cassiere presente, fu perciò ordinato a me Cancelliere di rinnovarli e rifarli perché possino esser soddisfatti opportunam[en]te⁷.

Facciamo seguire il mandato di pagamento dell'ultima rata di stipendio in favore del P. Ferrari, riscosso dal Procuratore del Convento, e i mandati riguardanti l'opera svolta dal P. Malpelli come Vice-Maestro, durante i cinque mesi nei quali restò vacante il posto di Maestro di Cappella e infine quelli che comprovano la continuità del suo incarico anche dopo la nomina del P. Callegari.

Il Nob. Francesco Davila Cassiere della Ven. Arca esborserà lire trecento, e dieci al M. R. P. f[ra] Gio. Batt[ist]a Squarzi come Proc[urato]r del Convento per l'onorario di Ottobre Novem[br]e e X [Decem]bre 1702 del q[uondam] M. R. P. f[ra] Giuseppe Ferrari era Maestro di Cappella, e ciò in esecuzione di parte 30 X[Decem]bre 1702 rinovato di presente il mandato di 31 X[Decem]bre 1702, qual fu lacerato, e rinovato per ordine 20 marzo 1703 – Val £ 310 – Adì 21 Marzo 1703 [Firmati] f[ra] Ant[oni]o M[ari]a Rubana Guard[ian]o – Co: Benedetto Salvatico Pres[iden]te alla Chiesa Coro (Nel verso) Adì 12 Gen[ar]o 1703 – Lire trecento dieci, riceve il Ven[erand]o Con[ven]to del Santo dal N. Sig. oltrascritto Cassiere, e queste sono per saldo del presente mandato – val £ 310 – f[ra] G. Batt[ist]a Squarzi Proc[urato]re⁸.

Il Nob. [...] esborserà Lire cento al M. R. P. f[ra] Gio. Batt[ist]a Squarzi come Procuratore del Convento per le spese del compagno del P. m[ae]stro di Cappella per suo onorario finito l'ultimo dicembre 1702 in essec[utione] di parte 30 detto 1702, et rinovato il vecchio fatto sotto li 31 X[Decem]bre 1702 per ordine 20 Marzo 1703, et lacerato esso vecchio mandato del dì 31 X[Decem]bre 1702 – Val £ 100 – Adì p[rim]o agosto 1703 [Stessa firma]

⁶ *Ivi*, c. 45r in d. 11 dicembre 1696.

⁷ *Ivi*, c. 145r alla data.

⁸ *Ivi*, Busta 1038, filza 126, n. 77.

(*Nel verso*) Adì P[rimo] Ag[os]to 1703 – Lire cento, ricevo io infrascritto, dal N. Sig. Ill.mo Cassiere, e sono per saldo del presente mandato £ 100 – f[ra] G. Batt[ist]a Squarzi Pro[curatore]⁹.

Il Nob. [...] esborserà Lire centocinquanta cinque al R. P. f[ra] Gerolimo Malpello basso e V[ice] m[aestro] per recognitione contribuitagli dalla V. Congregazione per l'impiego della Cappella in mancanza di Maestro per questa volta tanto in esecuzione di parte 31 Maggio p[rossim]o p[assat]o – Val £ 155 – Adì 30 Giugno 1703 [*stesse firme*].

(*Nel verso*) Adì Luglio 1703 [sic] – io f[ra] Gilolamo Malpeli Basso e V[ice] M[aestr]o della V[eneranda] A[rca] ricevo dalla V. Congregazione lire centocinquanta cinque per ricognitione per haver servito per V[ice] M[aestr]o – £ 155¹⁰.

Il Nob. [...] esborserà Lire centocinquanta cinque al M. R. P. f[ra] Gerolimo Malpello Basso e V[ice] M[aestr]o per il suo honorario di Luglio Agosto e Settem[br]e 1703 – Val £ 155 – Adì 30 Settem[br]e 1703 [*stesse firme*]

(*Nel verso*) Adì 12 Nov[embr]e 1703 – Io fra Girolamo Mapeli Basso della V. Arca ricevo da N. Zentilomo Fran[ces]co Davila [sic] lire cento cinquanta cinque per mio honorario di tre mesi £ 155¹¹.

2. - Prima di giungere alla Basilica del Santo il P. Callegari era stato Maestro di Cappella nella Chiesa di S. Francesco di Bologna per circa un anno – dal settembre 1700 alla fine del 1701¹².

Per le feste di Natale del 1701 egli si trovava già attivo come Maestro di Cappella nella Chiesa di S. Maria dei Frari in Venezia. Il diarista del famoso cosmografo veneziano P. Vincenzo Coronelli in visita canonica, come Ministro Generale, nel Convento dei Frari alla fine del 1701, c'informa che il P. Callegari era stato eletto Maestro di Cappella in quella Chiesa prima del 22 ottobre, e il 24 novembre non aveva ancora preso possesso del suo ufficio. In data 22 ottobre 1701

[...] Dopo il pranzo chiamò i PP. [Padri] di Casa [*cioè i padri affiliati al Convento*], con i quali trattò del M.ro di Cappella; ma trovandoli pertinaci a' voler il P. Caligaris da loro a' bello studio eletto prima che S[ua] P[aternalità] Rev.ma venisse, dimise il congresso, senza risoluzione.

In data 23 novembre 1701

[...] Dopo il Vespero fu fatta una solenne Accademia in lode della Repub[blica], in cui si fece molt'onore il P. M[aestro] Platina con recitare un Belis[simo] Discorso; come anche il P. Gaetano de Stefanis vice M[aestro] di Cappella con la musica delle Parole composte dallo stesso P. M[aestro] Platina.

Dopo la colazione [*il giorno seguente*], discorrendo sopra la funzione, disse il P. Rev.mo alli PP. Del Con[ven]to: «Avete sentito qual soggetto voleva io, che

⁹ *Ivi*, n. 166.

¹⁰ *Ivi*, n. 160.

¹¹ *Ivi*, n. 227.

¹² Cf. LEONIDA BUSI, *Il p. G. B. Martini*, Zanichelli, Bologna 1891, vol. I, p. 299, nota 2.

fosse Reg[gent]e di Venezia, ma poiché non l'avete voluto, godo che l'abbiate udito etc. né il di lui Collega era inferiore, intendendo del P. M[aestro] Burgos etc. [la sottolineatura è nel testo]».

In data 24 Dicembre 1701

[...] Assisté [il P. Rev.mo] con la mantellina al Vespero Completa, et al Matutino solenne, in cui cantò la 1^a Lezione; dopo la quale preceduto dalla Processione di tutti gli Appontati si portò al genuflessorio dell'Altar Mag[gior]e, dove fece la preparazione. S'apparò per la S. Messa che cantò solennemente assistendogli il P. Cerimoniere della Com[unità], e P. Guar[diano] del Con[ven]to. Per Diacono il P. M^o G. Ant[oni]o Bertani, Suddiacono il P. M^o Moro, il P. M^o Pianeti, Petris da Cherso, e molti altri pp. [padri] graduati, con singolare edificazione del Popolo innumerable concorso anche della più scelta Nobiltà, *non tanto per la bellissima Musica del P. Caligaris nuovo M[aest]ro di Cappella*, quanto per la devozione esemplare di S. P. R.ma, che nell'atto di celebrare sparse molte lagrime. Dopo la Messa andò con tutti e Religiosi al Refett[ori]o [essendo le 6 ore]¹³.

3. - Il Callegari stette a Venezia appena un anno e mezzo, non «circa 3 anni» come dice il Busi¹⁴, essendo stato eletto Maestro di Cappella nella Basilica del Santo con atto della presidenza dell'Arca in data 5 Maggio 1703, e non 3 Maggio come scrive ancora il Busi, ripetendo l'errore del Gonzati-Isnenghi¹⁵.

Riportiamo qui di seguito l'Atto di nomina e il mandato di pagamento della prima rata di stipendio al P. Callegari, che si riallaccia al surriferito mandato di pagamento riscosso dal P. Malpelli.

Fatto lungo discorso del bisogno che tiene la Chiesa di Maestro di Cappella essendo molti mesi ch'è vacante questa carica, et havuti in considerazione molti soggetti della Religione, e chi potesse essere atto a sostenere decorosamente quest'impegno finalmente fù scielto il M. R. P. Callegaris di Venethia hora maestro di Cappella de Frari del quale si ebbero li ss. [signori] Presidenti ottima informatione come soggetto virtuoso, e che compone all'uso de tempi corenti per il che fù Proposta Parte per la sua condotta et elezione col emolumento solito che haveva il suo antecessor cioè d[ucati] 200 annui, et d[ucati] 20 per la carta musicale, e restando eletto sii ad libitum condotto dovendo soggiacere a tutti gli ordini e parti prescritte dalla V. Arca al suo carico – abbalotato hebbe P[ro] 7 C[on]tro] –¹⁶.

Il Nob. Francesco Davila Cassiere della Ven. Arca esborserà Lire cento ottantanove S[oldi] 9 al M. R. Pad[r]e F[r]a] antonio Callegaris Maestro di Cappella condotto li 5 Maggio p[ro]ssim]o passato et ciò per mese uno e giorni 26 per tutto Zugno 1703. Val £ 189-9 – Adì 30 Giugno 1703 [Firmati]

¹³ PAPS., Diario dei Fatti – Generalato del Rev.mo Coronelli, Cod. Ms. senza numero, pp. 88r, 110r-v, 122v-123r. Il corsivo è nostro.

¹⁴ BUSI, *Il p. G. B. Martini*, p. 300.

¹⁵ P. BERNARDO GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova, descritta e illustrata*, coi tipi di A. Bianchi, Padova 1852-1853, vol. II, anche in Estratto sotto il nome del continuatore dell'opera, P. ANTONIO ISNENGI, p. 453.

¹⁶ PARS., *Atti e Parti*, vol. 2.27 (26), c. 186v in d. 5 maggio 1703.

F[ra] Ant[oni]o M[ari]a Rubana Guard[ian]o – Co: Benedetto Salvatico P[re]sidente alla Chiesa Coro.

(*Nel verso*) Adì 12 Luglio 1703 – Ricevo io sottoscritto dal Nobil Sig. Cassiero il saldo del Presente mandato – £ 189:9 – Fra Fran[ces]co Antonio Callegari M[ae]stro di Capella.

Il Nob. [*come sopra*] Lire disdotto S[oldi] 2 al M. R. P. f[ra] Antonio Callegaris Maestro di Capella condotto li 5 Maggio p[ro]ssimo p[re]sente et questi per la carta musicale per mese uno e giorni vintisei finiti l'ultimo Giugno 1703 – Val £ 18-2 Adì 30 Giugno 1703 [*Le firme e, nel verso, la ricevuta sono le stesse come sopra*]¹⁷.

4. - Durante i ventitré anni e mezzo di direzione del P. Callegari, la Cappella musicale antoniana ricevette un vigoroso impulso, dal quale ha principio un periodo di splendore mai raggiunto fino allora. Sotto di lui infatti prestò il suo primo servizio come terzo organista il P. Černohorsky, accanto a quel Giuseppe Saratelli che sarà più tardi il successore di Antonio Lotti, come primo organista e come Maestro di Cappella, nella Basilica di S. Marco a Venezia; venne assunto come primo violino e capo di concerto Giuseppe Tartini, una delle massime glorie della Cappella Antoniana, e insieme con lui fu assunto anche Don Antonio Vandini, uno dei più celebri violoncellisti del suo tempo; e inoltre iniziò la sua carriera musicale il P. Vallotti, per circa sei anni suo allievo e collaboratore come terzo organista, e più tardi suo successore come Maestro di Cappella per cinquant'anni precisi.

Ma se per dare alla Cappella Antoniana quella particolare fisionomia, mantenutasi poi, con leggere varianti, per tutto il corso del secolo XVIII, fu senza dubbio determinante il contributo della singolare personalità del P. Callegari, non meno grande e determinante fu il merito della Presidenza dell'Arca del Santo, che col suo costante ed appassionato interessamento seppe dare alla Cappella un più stabile ed organico ordinamento disciplinare, il quale servì di base e di riferimento in tutti i successivi miglioramenti, e seppe anche dimostrare spesso una felice intuizione nel cercare, scegliere e mantenere strettamente legati a sé, con conveniente trattamento economico e concessioni di privilegio, gli artisti più accreditati. Finché durò sufficiente accordo e collaborazione attiva fra la direzione artistica del P. Callegari e la direzione amministrativo-decisionale della Presidenza dell'Arca, si vennero creando le necessarie premesse perché la Cappella assurgesse al livello di uno strumento ideale in mano di un abile maestro, come difatti avvenne con il P. Vallotti.

Non è questa la sede per esaminare le fasi della ristrutturazione e di nuova regolamentazione della Cappella succedutesi in questo periodo¹⁸. Ciò che qui interessa notare è che, venendo meno ad un certo punto

¹⁷ *Ivi*, Busta 15.133, filza 126, nn. 132, 133.

¹⁸ Cf. 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 [...]*, Gio. Battista Conzatti, Padova 1765, pp. 351-384.

l'affidamento e la mutua fiducia fra le parti responsabili, sia per gli scatti temperamentali del P. Callegari, da una parte, sia per il notevole aumento di obblighi imposti dalla Presidenza dell'Arca al Maestro di Cappella, dall'altra, il processo di rinnovamento, già avviato con esito positivo, dovette subire un momento di arresto con le dimissioni del P. Callegari stesso, per riprendere poi tre anni più tardi, un ritmo più intenso sotto la direzione del P. Vallotti. Quanta parte abbia avuto il P. Callegari nel sollecitare, orientare e rendere indispensabili, con la sua forte ed estrosa personalità, gli interventi innovatori della Presidenza dell'Arca, è difficile, se non impossibile, precisarlo nei dettagli; ma che il genere delle sue composizioni e il successo delle sue esecuzioni, esigendo, almeno nelle maggiori solennità liturgiche, un più ampio e stabile complesso vocale e strumentale, si presenti come fatto di mutua collaborazione, ci sembra non si possa metterlo seriamente in dubbio.

Tutti gli scrittori che si sono finora occupati del P. Callegari lo presentano anche come fondatore di una cosiddetta Scuola teorico-musicale padovana, rivendicando in modo particolare a lui il primato su J.-Ph. Rameau nella teorizzazione dei rivolti degli accordi fondamentali e delle dissonanze a questi congiunte dalla settima in su. Osserviamo che quanto a tal riguardo fu scritto su di lui, come teorico e compositore, dall'Isnenghi, Busi, Tebaldini e Sparacio deriva da un'unica fonte, e cioè l'autorevole testimonianza personale del P. Vallotti, contenuta nella Prefazione al Libro Terzo del suo *Trattato della Moderna Musica*. Nello stesso senso, ma citando un'altra fonte, ne parla anche il P. Stanislao Mattei in un suo elenco di Musicisti Minori Conventuali, pubblicato nel 1920, alla distanza di più di vent'anni dalle pubblicazioni degli autori sopra citati.

La diversità delle fonti è solo apparente: in realtà l'unica fonte rimane la citata testimonianza del P. Vallotti. Non è difficile dimostrarlo.

Il P. Mattei avrebbe compiuto il suo elenco nel 1800, servendosi di un copioso materiale già preparato dal suo maestro il P. Martini, e non è improbabile che l'autore delle notizie sul P. Callegari sia stato lo stesso P. Martini: ce lo fa pensare il posto fra i primi dell'elenco in ordine alfabetico, che occupa il nome del P. Callegari. L'interesse del P. Martini per le teorie del confratello e predecessore, risale almeno al 1742, quando, dopo la morte del Callegari, egli chiese subito al P. Guardiano dei Frari informazioni sulla musica e gli scritti teorici lasciati dal defunto maestro. Non sappiamo se il P. Martini si contentò delle informazioni ricevute, o se gli furono mandati in esame i manoscritti del P. Callegari, come avvenne più tardi per quelli del P. Vallotti. Sappiamo solo che egli se ne fece trascrivere almeno una parte, di cui esiste copia nel Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna¹⁹. Ad ogni modo se non proprio direttamente dalle opere del Callegari, il P. Martini poté trarre notizie su di lui dalla Prefazione al Libro Terzo del trattato del P. Vallotti, che ebbe certamente a sua disposizione, e come lui è pro-

¹⁹ BUSI, *Il p. G. B. Martini*, p. 309, nota 1.

babile che ne prendesse conoscenza anche il P. Mattei. Ma sia stato il P. Martini o il P. Mattei a scrivere sul Callegari nel succitato elenco, la fonte ivi riportata («*da un foglio di giornale stampato*») con lunga citazione letterale è parte di un articolo sul P. Vallotti del conte Giordano Riccati, apparso nel «Giornale di Modena» del 1781. Ma per quanto la testimonianza del P. Vallotti sia autorevole, per l'esperienza diretta che contiene, e storicamente fondata, essa tuttavia deve essere accolta oggi per quello che vale, cioè come utile indicazione per un'indagine più approfondita. Ci sembra che sia questo uno dei casi nei quali si potrebbe applicare quella saggia norma critica, suggerita tanti secoli fa da S. Girolamo per questioni ben più gravi ed importanti: «Nec juxta Pythagorae discipulos, praeiudicata doctoris opinio sed doctrinae ratio ponderanda est»²⁰. Solo uno studio comparato e criticamente obiettivo condotto sui testi originali del P. Callegari – sia teorici che musicali – potrebbe stabilire fino a che punto possano essere ancora validi ed accettabili i giudizi finora espressi su di lui.

5. - Il P. Vallotti, che doveva conoscere molto bene per esperienza personale il temperamento del P. Callegari, attribuisce alla «sua molto avanzata età» certa ostinazione nel difendere ciò che, a parer suo, era indifendibile. Il Busi volendo confermare, anzi caricare, l'osservazione del P. Vallotti, dice che «il P. Callegari, specialmente negli ultimi anni del viver suo, fosse di maniere un po' rozze ed avesse un temperamento assai stravagante»²¹, dimostrandolo con alcune lettere inviate da Venezia al P. Martini da un certo P. Cavallini, incaricato di prendere dal Callegari informazioni sulle sue teorie musicali, senza però riuscire nell'intento. Noi stessi, nel paragrafo precedente, abbiamo parlato di «scatti temperamentali» nella condotta del P. Callegari. Pare realmente che il temperamento del P. Callegari fosse piuttosto difficile e imprevedibile nelle istintive manifestazioni, ma anche altrettanto ostinato nel mantenere le proprie posizioni.

A riprova di questi rilievi aggiungeremo uno sgradevole incidente occorso il 14 dicembre 1725, e che ebbe ripercussioni di una certa ampiezza e gravità nel funzionamento della Cappella, mettendo due rispettabili cantori in serio pericolo di perdere il posto. Cercheremo di ricostruire l'episodio nella sua viva crudezza, così come risulta dai documenti, pur sfrondandolo delle inevitabili esagerazioni, solite a farsi in simili casi dalle parti in causa.

Durante il canto della Compieta, una sfuriata particolarmente violenta del Direttore ebbe a provocare l'immediata reazione del soprano Giuseppe Percacio, che contava al suo attivo più di vent'anni di onorato servizio in Cappella. Egli infatti era stato eletto, dopo la normale prova

²⁰ Epist. 119 A Minervio e Alessandro, n. 11.

²¹ Busi, *Il p. G. B. Martini*, p. 310, nota 1.

di concorso e con tanto di approvazione dello stesso P. Callegari Maestro di Cappella, il 20 giugno 1705.

Havendo li M[olto] RR[everendi] PP[adri] et NN[obili] S.ri Presidenti molte volte sentito il Sr. Giuseppe Percaccio soprano in divote musiche del Santo, et ricevuta anco di presente distinta informatione della sua sufficienza per la Capella dal M. R. P. Maestro di Cappella introdotto a quest'effetto avanti la Ven. Congregatione, fù perciò Proposta Parte di condurlo in Cappella alla parte di soprano con honorario di ducati cento settanta da £ 6-4 l'uno che rimasto condotto s'intendi ad libitum in conformità delle parti, e decreti di essa Ven. Arca a quali doveva soggiacere – abballotata hebbe P[ro] 7 – C[ontro] – ²².

Dieci giorni prima²³, con le stesse modalità e condizioni, era stato assunto anche il contralto Gaetano Fracassini, che vedremo coinvolto, almeno per solidarietà, nello stesso incidente.

Non era comunque la prima volta che i nervi del direttore si sfogavano in quel modo sul Percacio, che aveva anche la non invidiabile sorte di cantare proprio accanto a lui. Quella volta però parve che la misura fosse colma e saltarono i nervi anche al Percacio, il quale reagì, non si sa bene se rifiutandosi di proseguire a cantare o allontanandosi sdegnato. Gli altri membri della Cappella, presenti alla scena, non restarono indifferenti, ma almeno alcuni, si schierarono apertamente con l'offeso, certamente in seguito. Il Percacio intanto non perse tempo, ma ancora in uno stato di eccitazione, stese subito una lettera di protesta e di accusa contro il Maestro di Cappella, sollecitando l'intervento dell'Arca in sua difesa, e per dare maggior credito alle sue parole, indusse il collega Fracassini a porvi la sua firma.

MM. RR. PP., et Nobili Presidenti

Nel corso d'anni 20, e più, che io Giuseppe Percacio, servo humilissimo delle PP[aturnit]à Loro M.o RR. e di VS. SS. Ill.me possiedo l'onore d'essere servo ossequiosissimo del Glorioso S. Antonio in Parte Soprano, ho dovuto con timore sempre portarmi sopra l'organo per la continuata usanza del Padre Maestro di Cappella di pubblicamente con scandalo strapazzar, ora uno, ora l'altro: A me in particolare moltissime volte per essere suo vicino in organo, che dovrei goder l'onore della sua gratia, occupando io il fortunato posto, ove era il Sig. Pignattino, che partì da cotesto servitio per la nota strepitosa pubblica, e scandalosa offesa che fu fatta dal med[esi]mo P[ad]re Maestro di Cappella, molto ben nota alli MM. RR. PP. et in particolar al Molto Rev.do Padre Guardiano presente, et à tutti i Musici di Cappella; a me dico tocca la sventurata sorte del Med[esi]mo Sig. Pignattino, d'essere quasi ogni Fontione maltrattato, ora con atti appositamente di spezzo, e d'inciviltà superba, che poi questo si è il meno, Ma quello importa, moltissime volte sono stato strapazzato dal med[esi]mo con dichiarazioni sussuratorie, e Pubbliche, e sempre in organo d'avanti all'Altare del Glorioso S. Antonio, ora con parole offensive di trattar

²² PARS., Atti e Parti, vol. 2.26 (27), c. 31r, alla data.

²³ *Ivi*, c. 30r.

da Asino, trattar da Vilano, trattar da Facchino, da Barone, d'impertinente, d'insolente; oltre ciò esposi alli Nobili SS.ri Presidenti in voce, mentre sarebbe stomachevoli il proferirle; non sapendo io con qual pazienza possa essere statta da me tollerata; in somma vedo in tutto questo corso d'anni havere sempre conservato il med[esi]mo Padre Maestro di Cappella, il veleno in Petto contro la mia persona, non sapendo io mai per qual causa; e pure ancor non mai satio di vilipendermi; con tutto che mi sia portato alla sua stanza molte volte à supplicarlo in Visceribus Christi, che in organo non mi molesti. Il giorno di 14 del corrente mese fu di Venerdì, mentre si cantava la compieta, senza alcuna giusta causa diede in un improvviso contratempo volgendosi in faccia mia, e del Sig. Gaetano Fracassini, ci strapazzò di nuovo indebitamente con conspetto e parole offensive d'insolenti, di impertinenti, e di trattar da Baroni. Questa tolleranza si renderebbe quasi impossibile, quando non fosse l'aiuto divino, et il rispetto al Glorioso S. Antonio, et acciò che un giorno, o l'altro non debba apportare qualche precipitoso accidente fatale, è che non sia vilipeso il servitio di Dio nel Glorioso S. Antonio, humilmente genuflessi imploriamo dalle SS. MM. RR. è da VS. Ill.mi Nobili SS.ri Presidenti, la loro autorevole Giustitia perché vogliano frenare la troppo scatenata libertà del Padre Maestro di Cappella, di mai più vilipenderci, e strapazzar chi non deve, è non può, che della gratia quam Deus etc.

[Firmati] Giuseppe Percatio Soprano et il Sig.
Gartano Fracassini Contralto²⁴

Il caso ebbe degli strascichi e nelle ormai prossime feste natalizie determinò assenze, più o meno giustificate, e negligenze facilmente immaginabili nel servizio della Cappella, mettendo in difficoltà il Maestro. Si giunse così alla riunione di fine d'anno della Presidenza dell'Arca, riunione importante, anzi decisiva, a causa delle riconferme annuali in servizio di tutti i salariati dell'Arca. La lettera, anche se non ancora recepita agli atti, doveva essere ben nota a tutti. Vi furono infatti gli interventi di due Presidenti, che espressero opinioni divergenti, ma chiaramente allusivi ai fatti recenti.

Il Nob. Sig. Co: Sartorio Orsati per cause moventi l'animo suo, intromette li d[ucati] 10, che dar si dovrebbe al P[ad]re M[ae]stro di Cap[ell]a finito questo Trimestre, per le carte musicali, et per il di lui Copista, con questa conditio-
ne però, che se fatta le sarà una seria ammonitione dalli ss.ri Presidenti alla Chiesa, farà le parti sue nella Carica che sostiene, habbia à conseguire detti d[ucati] 10, quando nò, li ss.ri Presidenti prenderanno quelle rissolutioni, che dalla loro Prudenza saranno conosciute convenienti.

Il M. to Reve.do P[ad]re M[ae]stro Panighetti intromette pur lui per giuste cause che muovono l'animo suo il Trimestre che si dovrebbe alli ss.ri Giuseppe Percacio, ò Berlendis, et Gaetan Fracassini; con questo però, ch'essendo fatta certa la V.^a C[ongregation]e, che d[ett]o Percacio canti solamente in organo quando voglia, et il Fracassini venga quando voglia, ricevino quella pena che parerà confacevole alla V.^a C[ongregation]e e quando ciò le sij pagato il detto Trimestre.

²⁴ *Ivi*, Busta 4.7 (128) senza numero e data.

Nella ballottazione, seguita subito a queste dichiarazioni, i Presidenti si dimostrarono particolarmente severi. I due firmatari della lettera non furono confermati: il Percacio ebbe 6 voti negativi contro 1 favorevole, e il Fracassini 5 contro 2; ciò significava il licenziamento in tronco dal servizio. Per altri otto la votazione assumeva un chiaro significato di ammonizione, avendo riportato chi uno, chi due e chi tre palle nere²⁵.

Il caso sembrava così chiuso definitivamente, ma non fu così. Il 7 gennaio successivo tanto il Percacio, quanto il Fracassini inviarono una seconda «Supplica», ciascuno per conto proprio, per chiedere la revoca del licenziamento.

Umigliai le mie giuste supplichevoli istanze nella Veneranda Congregatione passata, non con altro motivo, che quello (Mediante la Ven.ta Giustitia delle P.a P.a [Paternità] Loro MM. RR., e di VS. VS. Ill.me SS.ri Presidenti) di sperare ad avere a godere pacificatam[en]te la quietà, et intiera Amicitia del M[olt]o R.o P.e Maestro di Capella, né sino ad ora mé né sono ritrovato degno; e perciò rinnovo le mie humigliationi alla Loro P.a P.a M.Mo RR.e, et à VS. VS. Ill.mi Nobili SS.ri Presidenti ad oggetto di sincerar la mia illibata innocenza, non avendo mai professato vilipendere, ma bensì rispetto al med[esi]mo spiegandomi che in Caso fossi io fatto degno del Continuato Servizio al Glorioso S. Antonio, che sempre Ambirò, è ne supplico instantemente le PP. a loro MM.o RR.e, et VS. VS. Ill.mi Presidenti, quando però sia accompagnata dalla intiera da me sospirata Amicitia del M.o R.o P.re Maestro di Capella, è sua vicinanza in Organo, è sue giuste convenienze, senza quali non averà Coraggio ne supplicarlo, ne riceverlo. Tanto ho ardito esprimere per la pura indennità. Supplicando la Loro Benignità condonar la Mia troppa importunità, che della Gratia quam Deus etc.

7 Gen[a]ro 1726 M.V.

Hum.mo Oblig.mo Ossequios.mo Servo
Giuseppe Percatio

Non avrei coraggio d'humiliarmi ale Pat.à vostre Molto Rev.de et à VS. Ill.me se con colpa volontaria fossi io Gaetano Fracassini inciampato nell'accidente occorsomi inaspettato, è però humilio le mie supplichevoli istanze alle Patr.à Vostre et à VS. Ill.me perché vogliano farmi degno con la loro benignità del continuato servitio al Glorioso Santo, che sempre da me con il douto [sic] ossequio fù è sarà servito, et venerato, pero senza Pregiudicatio delle mie convenienze, che della gratia quam Deus etc.²⁶

Come si vede, il tono e il contenuto di queste «Suppliche» è ben diverso, più dimesso e pacato, che non nella prima. La presidenza dell'Arca tuttavia non ne fu del tutto soddisfatta, data la disparità di pareri fra i Presidenti e dato anche che, pur essendo già stati licenziati, i due cantori avanzavano delle rivendicazioni nei confronti del Maestro di Cappella; nella riunione del 16 gennaio perciò, pur non respingendole del tutto, cercò piuttosto di prender tempo al fine di ridurre i due a più miti consigli, mediante un incontro conciliatorio fra le parti.

²⁵ *Ivi*, Atti e Parti, vol. 2.27 (28), cc. 91r, 92v in d. 28-29 dicembre 1725.

²⁶ *Ivi*, Busta 128/IV, ambedue senza numero, la seconda anche senza data.

Lette le suppliche delli S.ri [...] Giuseppe Percacio p[rese]ntate nell'antec[eden]te cong[regation]e et Gaetan Fracassini, resta stabilito dalla V.a C.e che quando quelle delli ss.ri Percacio, e Fracassini verranno regolate, e praticate le debite convenienze, si delibererà sopra di quelle ad altra Cong.e²⁷.

Nel frattempo dovette avvenire il desiderato incontro di conciliazione fra le parti in causa, in seguito al quale i due licenziati furono facilmente convinti a modificare ancora il loro atteggiamento, togliendo dalle loro « Suppliche » ogni frase che indicasse volontà di rivincita sul P. Maestro di Cappella, limitandosi a chiedere semplicemente di essere riammessi.

Sospirando io Giuseppe Percatio servo hmil[issi]mo delle Loro PP.MM.RR., è di VS.VS. Ill.mi Presidenti, l'onore del Continuato servitio al Glorioso S. Antonio, Mi umiglio supplichevole alle PP. Loro MM.RR., et à V. S. Ill.mi nobili Sig.ri Presidenti, perché vogliano con la loro ven[erat]a Benignità farmi degno di tal Gratia; rassegnandomi al totale prudente volere di Cotesta Veneranda Congregatione, che della gratia quam Deus etc.

Hum.mo dev.mo Osseq.mo Oblig.mo servo vero
Giuseppe Percatio

Implora dalle paterni[t]à Vos[tr]e Molto Rev.e è dà V.S. Ill.me Gaetan Fracassini Contralto il continuato servitio al Glorioso S. Antonio nella forma che sarà giudicata conveniente dalle Peternità Vos. e Molto Rev.e è da V.S. Ill.e e della Gratia quam Deus etc.²⁸

Finalmente il 28 gennaio, dopo un mese e mezzo dall'incidente, la Presidenza dell'Arca risolve la vertenza, premettendo un severo richiamo a tutti indistintamente all'osservanza delle leggi statutarie della cappella, onde evitare per l'avvenire ogni disordine, e rimettendo a pieni voti sia il Percacio che il Fracassini.

Per provvedere à disordini, fu deliberato da q[ues]ta V.a C[ongregation]e che dal P[ad]re M° di Cap[ell]a, Musici, e Sonatori vengano eseguite le parti tutte in proposito di Musica, sotto quelle pene, che prescrivono le parti stesse, le quali saranno fatte indispensabilmente osservare à divertimento di ulteriori irregolarità.

Stante la Supplica nuovamente presentata dal S.r Giuseppe Percatio, fù da questa Ven.da Cong[regaton]e restituito con tutti li voti favorevoli al primiero suo servitio e sitto in Organo con il solito onor[rario].

Attesa la Supplica anco del S.r Gaetan Fracassini novamente presentata, fù stessam[en]te restituito con tutti li voti propitij all'antico suo servitio e posto in Organo, et con il solito onor[ario]²⁹.

²⁷ *Ivi*, Atti e Parti, vol. 2.27 (28), c. 93v, alla data.

²⁸ *Ivi*, Busta 128/IV, senza numero e data.

²⁹ *Ivi*, Atti e Parti, vol. 2.27 (28). c. 94v in d. 28 gennaio 1726.

Il 16 marzo poi la Presidenza dell'Arca dette ordine che fossero emessi regolarmente i mandati di pagamento dell'intero trimestre sia per il Maestro di Cappella, sia per i due cantori³⁰.

Non si può far meno di osservare come in tutte queste vicende la persona del P. Callegari, che pure era stato il primo, se non il maggiore responsabile del clamoroso incidente, resti nell'ombra, quasi assente; gli attori in primo piano sono i due cantori ricorrenti e la Presidenza dell'Arca, la quale, pur agendo con fermezza, ma forse anche con eccessiva severità, seppe smontare abilmente le contrastanti posizioni. La paziente mediazione dei colleghi e forse anche di qualche Presidente, ma soprattutto la pressione morale esercitata dal brusco licenziamento già deciso, sebbene sempre revocabile, hanno finito per determinare un clima di distensione. L'episodio comunque denota con evidenza, da una parte il carattere impetuoso ed ostinato del P. Callegari, e dall'altra una situazione della Cappella, labile e precaria, che si trascinava da tempo con una certa pesantezza. Tutto ciò logicamente dovette avere il suo peso, quando, appena un anno dopo, trovandosi il P. Callegari alle strette e obbligato moralmente a presentare le dimissioni – sia pur con ben altre motivazioni – la presidenza dell'Arca non esitò un momento ad accettarle.

6. - Il P. Callegari era certamente affiliato al Convento di Palmanova nel Friuli, e tale rimase fino alla morte, pur avendo passato la maggior parte della sua vita nel S. Convento di Assisi e nei conventi di S. Francesco di Bologna, dei Frari di Venezia e del Santo di Padova. Questa informazione, già pubblicata dal Busi che la ricavò da una lettera del P. Guardiano dei Frari al P. Martini, scritta poco dopo la morte del P. Callegari, è confermata dagli elenchi dei «figli del Convento di Palma Nova» e da quelli delle «Famiglie Conventuali» dei Frari per gli anni 1737-1742. Per gli anni precedenti non abbiamo trovato elenchi del genere, fuorché per il 1701, in cui il nome del «P[ad]re Callegaris M[aest]ro di Cappella» figura fra i membri della famiglia conventuale dei Frari a Venezia³¹.

Negli anni invece 1740-1741 il suo nome è preceduto dal titolo di Baccelliere e seguito da quello del Convento cui è affiliato: «Il P[ad]re Bac[cellier]e Antonio Calegari da Palma M[aest]ro di Cap[ell]a»³². (Egli infatti doveva aver conseguito il titolo di Baccelliere nello Studio del S. Convento di Assisi, dove, si trovava certamente, per ragioni di studio, nel marzo del 1688, come risulta dal documento seguente:

1688, 26 Marzo – Dimissoriali a fra Francescantonio Callegari, che studia in Assisi, per il suddiaconato³³.

³⁰ *Ivi*, c. 95v in d. 16 marzo 1726.

³¹ PARS., Reg. 2.33 (34), c. 28v; per gli anni 1737-38, cf. *ivi*, Reg. A-63 Formazione delle Famiglie, cc. 65v, 66v.

³² *Ivi*, Reg., 8.1 (64) Libro delle Famiglie 1738-1742, cc. 42r, 43r.

³³ *Ivi*, Reg. 2.29 (30), c. 75v.

In tutti i Capitoli Provinciali che furono celebrati ogni tre anni nel convento del Santo dal 1705 al 1727, eccettuati i due celebrati a Piove di Sacco nel 1712 e ad Este nel 1724, nella «Tabula Observanda» degli uffici extracapitolari l'ufficio di «Magister Musices» è sempre stato assegnato al P. Callegari³⁴.

7. – Nell'adunanza dei Presidenti dell'Arca, tenuta il 5 aprile 1727, fu letta la lunga lettera nella quale il P. Callegari si diceva disposto a continuare nel suo ufficio di Maestro di Cappella, a patto che venissero accettate alcune condizioni da lui proposte, in caso contrario si vedeva costretto a presentare le proprie dimissioni.

Letta la Supplica del Rev.do P[ad]re Callegari M[aest]ro di Cap[ell]a fu da questa Ven.da Cong[regatio]e concessa licenza al med[esi]mo di partire; con questo che continui sin al Natale dell'anno cor[ren]te, acciò la Med[esi]ma in questo tempo possi provvedere di M[aest]ro p[er] il servizio di q[ues]ta Chiesa, et posta la pr[ese]nte Parte alla ballotat[i]one hebbe tutti li voti affirmativi per la med[esi]ma³⁵.

Il tono e il contenuto della «Supplica», a cui qui si accenna e che pubblichiamo integralmente di seguito, non si spiegano soltanto con i recenti nuovi obblighi imposti al Maestro di Cappella, ma anche con le precise accuse che gli venivano mosse d'inattività come compositore, accuse che lo scrivente non esita ad ammettere, ma di cui vuol dare una esatta interpretazione ed una necessaria giustificazione. Appare evidente che quelle accuse partivano dalla stessa Presidenza dell'Arca, che non sembra sia stata minimamente scossa dalla lettura della lettera e decise seccamente di lasciar partire il Callegari.

Ma quali erano i nuovi gravi pesi imposti al Maestro di Cappella? Essi sono contenuti nelle decisioni recenti prese dalla Presidenza dell'Arca, che col riordinamento della Cappella Musicale e con il considerevole aumento di bilancio annuale per il suo mantenimento, aveva unicamente di mira lo splendore del culto nella Basilica del Santo.

Essendo di tutta Giustizia che il Culto di Dio, il decoro di q[ues]ta Chiesa, et del Glorioso Santo sia conservato, fu concordemente presa parte, che nelle Messe tutte, che si cantano in concerto, ò in organo, ò in Cap[ell]a si cantino gl'Introiti, et al Vespero, et à Compieta gl'Inni, come lodevolmente fu praticato in passato; e nelle Messe tutte à Concerto si faci doppio il Credo la sua Sinfonia, che dovrà farsi per disposizione del P[adr]e M^o di Cap[ell]a, si canti alla Levatione li soliti moteti; della qual parte se ne dia copia al sud[ett]o P[adr]e M[aestr]o da me Cancelliere per la sua puntuale esecuzione. Bal[lotat]a de omnibus³⁶.

³⁴ *Ivi*, Reg. 2.31 (33), cc. 159r, 198r, 302r; Reg. 6.5 (52), pp. 7 e 171.

³⁵ *Ivi*, Atti e Parti, vol 2.27 (28), c. 118r, alla data.

³⁶ *Ivi*, c. 108v in d. 29-31 dicembre 1726. (Tartini e Vandini erano tornati definitivamente da Praga a fine maggio 1726).

Queste disposizioni furono ribadite il 5 aprile seguente, immediatamente prima, di dar lettura alla lettera del P. Callegari. Dal verbale non emerge il più piccolo accenno ad una discussione su di essa, e ciò spiega sufficientemente come la presidenza si limitò, per correttezza, a prendere atto, passando immediatamente all'approvazione della propria decisione: «fu [...] concessa licenza al medesimo di partire».

Fù concordemente proposta parte, che qualunque P[adr]e M[aest]ro di Cap[ell]a in qualunque tempo si trovi in debito di dare esecuzione alla parte presa li X[Decem]bre 1726, e di far le due Musiche solenni, cioè messa, e Vespero nella dom[enic]a prossima dopo il giorno del Santo; l'altra nel giorno della S[an]ta Lingua parimenti Messa, e Vespero; et la parte presa doverà esser perpetua nella sua pontual osservanza; Qual parte ballottata hebbe P[ro] 7 C[ontro] – ³⁷.

Ed ecco la lunga lettera.

M[ol]to R.R. P.P. e Ill.mi Sig.i presidenti

Acciò solamente che palese oggimai rendasi, Veneranda Congregazione, la pontualità mia in obbedire; prego ossequioso che dalla innata gentilezza loro benignamente considerate sieno queste mie rozze bensì ma altrettanto divote espressioni, che col mezzo della presente mia supplica esposta rimangano.

Riflettano dunque allo gravoso peso, che ora mi si aggiunge a quello, che per lo spazio di ventiquattro anni già compiuti debolmente ho sostenuto; non dovrei in modo alcuno (a ragione però dell'accennata mia debolezza) soggettar mi a così nuovo arduo impegno, che di presente, dall'autorità vostra, Ven. da Congre[gazio]ne, mi si precetta.

Contuttociò allorquando la clemenza loro aggradir voglia quello, che possibilmente da me rimarrà operato in esecuzione del loro comandamento, pronto sono a soggiacere a qualsivoglia peso.

Laonde dovrà esser obbligo mio irrefragabile che nella Festa della Santiss[i]ma Lingua ugualmente che in quella del Glorioso Santo, debbono esservi mai sempre nuovi componimenti, in copia riguardevol'equivalente alla Solennità di così Celebri Funzioni. Né appiù di ciò (con mio sommo rammarico) obbligarmi posso; avvegnaché impossibile si è lo scrivere annualmente due Messe, e due Vesperi interi al giusto determinato tempo prescrittomi; e ciò a cagione della sopragrande fatica non solo, maggiormente, oltreciò per la eccedente spesa. Ma quand'anche fosse possibile una cos'impossibile operazione, non v'ha dubbio alcuno che per le altre copiose rimanenti Solenni Funzioni non può ammettersi tempo in cui operarsi possa per esse; e spezialmente nella molteplicità di tante Solenni Compiete: dovendosi a queste Componimenti del tutto affatto diversi dalli già motivati. Impercioché non bene tra loro convengono, Kÿrie e Jube domne; neppure, Gloria in excelsis, collo Cum invocarem insieme accopiansi.

Tuttavia avendo io stabilito di scrivere nuovamente all'uso del gusto moderno presente (acche già si è dato lo incominciamento) l'intero servizio attenente al Concerto di tutte le Solenni funzioni alle quali tenuto ritrovomi (a tempo congruente però, e durevole) in tal guisa rimarranno altresì talvolta, anziche

³⁷ *Ivi*, c. 118r in d. 5 aprile 1727.

il più delle volte, provedute entrambi Solenni Feste di qualunque sia cosa, siccome m'impone il loro comandamento.

E affine di porre in effetto cose nuova pratica [sic], per lo miglior servizio di codesto Sacro Concerto, ho affaticato molto l'ingegno in nuovi teorici studi: locche, senza tale precedente applicazione, sarebbemi giammai riuscito. Questo bensì, e non altro, egli è stato l'unico motivo per lo quale (da qualche tempo in passato) ho ritenuto la penna alla pratic-armonica mia operazione: La qual cosa oggigiorno ella è (con troppo grande mio dispiacere) conceputa diversamente da quello, che per altro dovrebbersi all'ottima mia volontà. E a gran ragione mi dolgo: perocchio oggimai il merito, demerito deviene.

Per lo che apertamente dicesi (ma a gran torto) ch'abbia posto in dimenticanza il mio dovere; sicche per me nulla si faccia.

Dissi a gran torto, perocche l'unico scopo de' miei pensieri egli è sempremai stato di eseguire il mio ministero in modotalecche (se per me fosse possibile farsi) questo Celeberrimo Tempio trasformarsi potesse in un Paradiso.

Laonde se avessi maggior talento (che purtroppo debil il riconosco) assai più di buona voglia lo avrei sacrificato nel pieno adempimento del mio gran debito, ugualmentecche per lo supposto fine. Sopra di ciò nonpiù mi estendo: conciosiacosache assai più meglio di quello, che io spiegarmi possa, Ven.da Congre[gazio]ne, or'apprendete la cagione dello abbisognevole allontanamento delle teoricoptriche-armoniche mie applicazioni.

Ritornand'ora allo proposito di prima, accoppiarsi a ciò, che pocanzi dicevasi anche gl'Introiti abbisognevoli nelle Solenni, ed usuali funzioni; ma finattantocche non sieno da me sufficientemente compiuti, alla mancanza de' medesimi potrà supplire il Coro. Con cio sia che non è cosa, che così di leggieri si faccia, né per la qualità della grave materia, che seco conducono, nemmeno per la quantità degli stessi: oltredicche da veruno mio antecessore così gravosa operazione non è giammai stata praticata.

Protesto dippiù che a determinato tempo obbligarmi non posso in così copioso, e sommamente laborioso lavoro; nemmeno a cagione d'ambeduo anteriori rapportate ragioni; cioè di fatica, e di spesa, come anche pel dovuto riguardo alla mia salute.

Volentieri poi (anziche al maggior altro segno contenuto) sottometterò agli occhi vostri, Ven.da Congre.ne, i miei componimenti, che già di recent'elaborati sono, e quegli ancor, che in appresso andrò continuamente formando adattati al gusto d'oggi: acciocche nota rimanga la verità del mio dire. Siccome maggior compiacimento sarebbemi allora quando esposti fossero al giudizio di Persona intelligente, e di ottimo discernimento nelle Musicali materie: mercecche rimarrebbe palese ancora, oltre la quantità, anche la qualità de' medesimi; Locche s'è la principal parte considerabile per dovuto decoro di un tal sacro adorabile Tempio, in lui non deesi ammettere qualunque sia sorta d'inordinate armonie. Ed altresì in tal guisa rimarrà vietato l'accesso a chi vorrà in avvenire esprimersi di me con troppa libertà, siccome fu per lo passato.

Ciò, che da me riverentemente al presente s'è esposto, egli è quanto per me far si possa; appunto per la venerazione, che deesi ai Comandamenti nostri. E insieme sentone vivo impulso da quell'ardente brama, che tengo di eseguire al possibile l'obbligo mio, e di farmi vieppiù conoscere servo ubbidientissimo al loro volere.

Ecco dunque, in ristretto, che per quello, ch'è possibile farsi, restano da me interamente serviti; et altro non imploro se non che il tempo abbisognevole, di porre in pratica la già altrove accennata ottima mia volontà.

Locche se dalla clemenza loro mi sarà concesso, non mancherò certamente a quanto prometto.

Quando poi tuttocìò bastevole non è che sieno pienamente compiaciuti, chieggo dalla clemenza loro cortese licenza.

Non intendo però di allontanarmi senonche in tempo opportuno; acciocche cotesto decoroso tempio defraudato non resti del dovuto servizio nelle maggiori di ora, o pocostante in appresso premurose Solenni funzioni: Siccome parimente per non abusarmi de' loro favori, in tante mie replicate condotte sperimentati.

Restami solo vivamente supplicar la Clemenza vostra, Ven.da Congre.ne, acciocche questi miei divoti sentimenti conservati siano. Imperciocche succedendo ch'io debba o non debba essere al servizio loro, comunque esservi voglia, indelebilmente conservata rimanga venerazione, e rassegnazione insieme, che a voi, Ven.da Congre.ne, ho sempremai inalterabilmente prestato.

Delle paternità loro M[ol]to Rev.e ed Ill.mi P[ad]roni
li 15 Aprile 1727

um[ilissi]mo, Dev.mo ed Obblig.mo servo
fra Francescantonio Calegari³⁸

Con le dimissioni così condizionate del P. Callegari la Presidenza dell'Arca veniva a trovarsi indubbiamente in non lievi difficoltà. Tuttavia essa prese due settimane di tempo per esplorare le possibilità di una successione, e finalmente nella riunione del 19 aprile definì la propria posizione di intransigenza nei confronti del P. Callegari.

In proposito del P[ad]re M[aest]ro di Cap[ell]a essendo stato proposto di far un atto provvisorio, fu risolta l'esecuzione della parte presa 5 ap[ri]le corrente³⁹.

Concluse nel frattempo le trattative con il P. Giuseppe Antonio Rinaldi, il 10 maggio la Presidenza dell'Arca lascia al P. Callegari la libera scelta di restare fino a Natale o di partire anche subito. Il P. Callegari sceglie di rimanere al suo posto fino alla data convenuta, mentre la Presidenza decide di pagargli tutto intero lo stipendio del quarto trimestre 1727.

Si manda parte, che al P[ad]re Ant[oni]o Callegari M[aest]ro di Capella non ostante, che gli restano pochi giorni al finir del suo trimestre, li siano fatti li suoi mandati, et ciò con il riflesso alle sue benemerenze, et lungo servizio prestato in q[ues]ta Cap[ell]a per il corso di 25 anni, et Ballotata fu presa con tutti i voti propitij⁴⁰.

Il Nob. Sig. Francesco Antonio Orsati Pressid[ent]e Cas[sier]e della V. ^a Arca del Santo, esborserà al Rev.do P[ad]re M[aest]ro di Cap[ell]a Antonio Callegari Lire trecento e dieci per il suo onorario delli mesi di 8bre, 9bre, e X[Decem]bre 1727 – dico £ 310 –

Adì 31 X[Decem]bre 1727

³⁸ *Ivi*, Busta 4.7 (128).

³⁹ *Ivi*, Atti e Parti, vol. 4.7, c. 119r in d. 19 aprile 1727.

⁴⁰ *Ivi*, c. 138v in d. 17 dicembre 1727.

[*Firmati*] fra Antonio Bonaldi Guard[ian]o – Pell[egrino] Ferri P[resident]e
(*Nel verso*) Adì 31 Xbre 1727 – Io infrascritto ricevo dal Nobil Sig. Cassiere
il saldo del presente mandato – Val £ 310 – Fra Francescantonio Calegari
M[aest]ro di Cappella⁴¹.

8. - Il P. Callegari riprese a Venezia il posto di Maestro di Cappella nella Chiesa dei Frari, lasciato libero da P. Rinaldi. Ma appena due anni dopo, con una mossa certamente intempestiva e inopportuna, ritenta di tornare al Santo, inviando alla Presidenza dell'Arca una lettera che stranamente porta la data del 12 dicembre 1729. Come abbiamo visto, l'avviso della morte del P. Rinaldi giunse al P. Provinciale a Belluno il 24 dicembre.

Anche ammettendo un ritardo di qualche giorno, il 12 dicembre il P. Rinaldi doveva essere ancora vivo, forse così gravemente ammalato da non dare alcuna speranza di guarigione. È presumibile che la lettera del P. Callegari sia stata affidata a qualche confratello di Padova perché la consegnasse al Cancelliere dell'Arca al momento giusto. La data tuttavia costituiva già di per sé una circostanza sgradevole, e quando la lettera fu letta il 30 gennaio 1730 nella riunione della Presidenza, questo particolare non può essere sfuggito a qualcuno dei Presidenti.

Letta la Supplica del P[ad]re Francescantonio Callegari M[aest]ro di Cap[ell]a a Venezia, fù da questo Congresso rimesso il discorrerne ad'altra Cong[regation]e⁴².

Se ne riparlò infatti nella riunione dell'11 febbraio, quando uno dei Presidenti, il Conte Giovanni Carlo Borromeo, al quale, in seno alla Presidenza dell'Arca, era stato assegnato l'ufficio di «Contradditore» o «Presidente alle litti», chiese che gli fosse consegnata la lettera del P. Callegari, per esaminarla personalmente.

Fatta ricerca dal Nob. Sig. Co: Gio: Carlo Borromeo a me Cancelliere, che debba restituir la supplica che fu presentata per parte et nome del P[ad]re Franc[esc]o Ant[oni]o Callegari M^o di Cap[ell]a in Venezia, quale alla presenza di tutti gl'altri M[ol]to Rev.di P[ad]ri, et Nobili s[igno]ri Pressid[ent]i fu da me restituita, et consignata al d[ett]o Nob. Sig. Co: Gio: Carlo Pressid[en]te alle litti⁴³.

Nella successiva riunione del 22 febbraio il Conte Borromeo elevava una solenne protesta contro la nomina del P. Vallotti, che egli riteneva irregolare, e possiamo essere certi che tra i voti contrari c'era anche il suo. Così anche la lettera del P. Callegari, dopo aver agitato le acque senza successo contro il P. Vallotti, venne definitivamente archiviata. Eccone il testo.

⁴¹ *Ivi*, Busta 15.158, filza 150, n. 367.

⁴² *Ivi*, Atti e Parti, vol. 2.27 (28), c. 183v, alla data.

⁴³ *Ivi*, c. 184r, alla data.

M[ol]to R.R. P.P. et Ill.mi Sig.i Presidenti della Veneranda Arca del Glorioso Santo

Col maggior del mio ossequio ora divotamente espongo all'autorevole libero componimento loro la mia debole servitù, per lo dovuto servizio di codesto così Celeberrimo Tempio; giacché al presente trovasi vacante il posto di Maestro in questo Sacro Concerto.

E siccome dalla umanissima clemenza loro mi fù concessa licenza, stante la mia rinuncia seguita l'anno 1727. li 5 Aprile, a loro già pienamente nota; così ora spero, nella innata lor gentilezza, d'incontrare la stessa sorte con esser nuovamente ricevuto per loro servo.

All'ottima mia volontà vi si aggiunge, in questo tempo di mia assenza, non avendo mai abbandonato il mio studio, trovomi già provveduto di molti componimenti nuovi, e in miglior forma condotti, di quanti ne abbia formati per lo passato la mia debolezza; e tuttavia ne anderò continuamente facendo, finattantocche sia interamente rinovato tutto il sacro concerto con nuovo miglior stile del tutto affatto diverso da quello, che da me fu praticato in altro tempo.

Tutto ciò che dicevasi resta riverentemente esposto da me suo umilissimo, ed obbligatissimo servo fra Francescantonio Caligari Maestro di Cappella nell'Insigne Tempio de' Frari, in Venezia. L'anno 1729, li 12 X[Decem]bre⁴⁴.

9. - Il P. Callegari morì nel Convento dei Frari a Venezia il 12 novembre 1742 a 86 anni di età. Quando perciò, nel 1730, ripropose la propria candidatura al posto di Maestro di Cappella nella Basilica del Santo, aveva già passato i settanta anni, ed è naturale che gli sia stato preferito il P. Vallotti, che pur non avendo al suo attivo l'esperienza vantata dal P. Callegari, era più giovane e, almeno nell'ambiente del Santo, faceva concepire grandi speranze sul suo avvenire.

L'annuncio della sua morte fu ricevuta dal Min. Provinciale, P. Giambattista Vaghi, a Verona, mentre stava compiendo la visita canonica al Convento di S. Fermo Maggiore, il 16 novembre e lo stesso giorno il P. Custode di Venezia ne diramava la notizia agli altri Custodi della Provincia Religiosa.

Pervenuta l'infausta novella della morte del P[ad]re Fran[ces]co Antonio Callegari da Palma, seguita li 12 d[ett]o nel convento de Frari di Venezia, dove era M[ae]stro di Capella; ne furono spedite subito le circolari ai P.P. Custodi per i soliti suffragi⁴⁵.

"Adì 16 Novembre 1742 - Per la morte seguita nel Convento di Venezia del fù P[ad]re Francesco Antonio Calegari figlio del Convento di Palma furono avvisati tutti li Padri Guardiani della Custodia per li soliti suffragi⁴⁶.

⁴⁴ *Ivi*, Busta 4.7 (128).

⁴⁵ PAPS., Reg. 6.3 (48), p. 102, alla data.

⁴⁶ *Ivi*, Reg. 9.4 (77), cc. 28v-29r.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- VALLOTTI P. FRANCESCANTONIO, *Trattato delle Moderna Musica*, Messaggero di S. Antonio, Padova 1950, pp. 285-288.
- PARISINI FEDERICO, *Carteggio inedito del P. Giambattista Martini*, Zanichelli, Bologna 1888, vol. I, pp. 13-26; 30-32; 65-66; 107-109.
- MATTEI P. STANISLAO, *Serie dei maestri di Cappella Minori Conventuali*, «Miscellanea Francescana», XXII [1921], pp. 45-46.
- GONZATI P. BERNARDO, *La basilica di S. Antonio di Padova, descritta e illustrata*, coi tipi di A. Bianchi, Padova 1852-1853, vol. II, p. 453. Anche in Estratto sotto il nome del continuatore dell'opera, p. ANTONIO ISNENGI.
- BUSI LEONIDA, *Il p. G. B. Martini*, Zanichelli, Bologna 1891, vol. I, pp. 296-311.
- TEBALDINI GIOVANNI, *L'archivio musicale della Cappella del Santo*, Tip. e libreria Antoniana, Padova 1895, pp. 43-44.
- SPARACIO P. DOMENICO, *Il p. Giambattista Martini*, «Miscellanea Francescana», XVII [1916], pp. 150-152, *Id.*, *Musicisti minori Conventuali*, *ivi*, XXV [1925], pp. 24-25.
- SABBATINI P. LUIGI ANTONIO, *La vera idea delle Musicali Numeriche Segnature*, presso Sebastian Valle, Venezia 1799, p. CLX.

INDICE DEI NOMI

I luoghi vengono indicati in corsivo. Non sono inclusi i nomi posti nelle tabelle e nelle appendici.

- Abbate Carlo, 327, 328
Accademia degli Armonici Erranti, 431
Accademia degli Arrischiati, 336
Accademia degli Erranti, 389n
Accademia dei Candidi Uniti, 389, 390
Accademia della Morte, 167, 443n
Accademia dello Spirito Santo, 443n
Accademia Ecclesiastica, 445n
Accademia Filarmonica (di Bologna),
22n, 389n, 397n, 429n, 486, 487,
488, 495
Accademici Affidati, 9, 421, 425
Accademici Filergiti, 366, 367, 368
Ackermann Peter, 194n
Agazzari Agostino, 105, 175, 343
Agee Richard J., 124n, 133n, 223
Albani Francesco, 386
Albania, 363
Aletti Carlo, 389
Algarotti Francesco, 510, 525
Aliotti Bonaventura (organista), 449
Allabardi Giovanni Battista, 39n
Allsop Peter, 338n, 439n
Aloisi Giovanni Battista, 51, 327
Amadino Ricciardo (editore), 123, 127,
128, 129, 132, 162, 343, 345
Amati Giuseppe (organaro), 425
Amati Luigi (organaro), 425
Amiet Robert, 56n, 57n, 59n, 62n
Andrea (sant'), 10
Andreani Laura, 437n
Angeli Francesco Maria, 438
Angleria Camillo, 570
Animuccia Giovanni, 102, 545
Anna (sant'), 10
Anteganti (fratelli organari), 425
Antoine de la Baume Saint-Amour
(abate), 131, 155
Antonini Carlo (tenore), 447
Antonio Abate (sant'), 8, 388, 407, 413,
431, 446, 492
Antonio da Padova (sant'), 13, 20-22,
30, 31, 35, 40, 52, 449n, 487, 545
Anversa, 82, 140
Aosta, VI, XI, 55-56, 57n, 58, 59, 60,
61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68
Aquileia, 334n
Arca (Congregazione dell'), 449
Arconati Felice Antonio, 448
Arconati Giuseppe Maria (conte), 428n
Ardemano Giulio Cesare, 295
Arduini Marie, 59
Aristotele, 188n
Ariuli Rossella, 388n
Arlotti Marco, 387n, 389n
Arnold Denis, 288n
Arnold Frank Thomas, 300n
Arteaga Stefano, 510
Artusi Giovanni Maria, 371
Asola Giovanni Matteo, 115n, 158n,
219, 438
Asolo, 50
Assisi, X, 65, 207n, 437, 439n, 440,
441, 442, 443, 489, 493, 543,544,
609, 621
Auer Leopold, 412n
Aureli Aurelio, 428n
Austria, 414, 417
Avignone, 338
Avveduti Alessandro, 446, 447
Bacciagaluppi Claudio, 501, 502n, 504
Baccusi Ippolito, 158n, 167
Bach Johann Sebastian, 289
Baggini Jolanda, 328n
Bagnoli sul Trigno, 362

- Bailly Albert (vescovo di Aosta), 61
 Balbi Alvise, 49
 Balbi Ludovico, 45-46, 48, 440n
 Baldassari Maria Luisa, 287n, 291n
 Baldassarri Pietro, 420, 422
 Baldini Luca, 373n
 Balestrieri Riccardo, 324n
 Banchieri Adriano, 132, 157, 158n,
 175, 176n, 177n, 192, 193, 209
 Bandini Giovanni Battista (abate), 430n
 Bandini Luca, 224
 Barazzoni Beatrice, 407n
 Barberini Urbano (principe di Pelestri-
 na), 429
 Barbieri Patrizio, 533n, 538,
 Barca Carlo Francesco (attore), 426n,
 428
 Barges Antonino, 44
 Barnet Gregory, 486n
 Baroffio Bonifacio Giacomo, 215n,
 216n, 217n
 Baroncini Rodolfo, 49n, 115, 125n,
 133n, 175n, 198n
 Bartolucci Ruffino (frate), 44
 Basili Andrea, 529n
 Bassano Giovanni, 115n
Bassano, 52
 Basso Alberto, 222
 Battaglia (organaro) 425
 Battiferri Luigi, 443
 Beata Vergine del Carmine, 387
 Beata Vergine di Loreto (Confraterni-
 ta), 431
 Becker Carl Ferdinand, 131n, 139-143
 Beethoven Ludwig van, 290
 Bellarmino Roberto, 169n
 Bellazzi Francesco, VII, 341, 349
 Belli Giulio, VII, 6, 49n, 157-224, 492
 Bellinazzo Nicola, 195n
 Belloni Giuseppe, 344
 Bellotti Edoardo, 419n, 421n
Belluno, 51n, 626
 Belmonte Amedeo (editore), 447, 448n
 Beltrano Ottavio (editore), 440n
 Benedetti Francesco Maria, 63, 64,
 65, 67
 Benedetti Maurizio, 429n
 Benedetto Maria Ada, 58n
 Benedetto XIV (papa), 511
 Bentivoglio (famiglia), 385
 Berardi Angelo, 570
 Beretta Ottavio, 181n
Bergamo, V, 6, 8, 13n, 22n, 31
 Berger Jean, 485n
 Berlese Carlo, 105
Berlino, 126
 Bernardino (san), 20, 35
 Bernstein Jane A., 105n
 Bernstein Lawrence F., 290n
 Bertani G. Antonio (frate), 613
 Bertazzo Luciano, V
 Bertazzo Ludovico, V, VII, 55n, 66n,
 437n, 440n
 Berto Ugo, 287n
 Bertone Aldo, 328n
 Besozzo Francesco (editore), 341-344
 Besozzo Matteo (editore), 342
 Bettin Ivano, IX, X, 385n
 Bevilacqua Bonifacio (cardinale), 159n,
 166, 167-169, 170, 172, 178, 179n,
 184, 201-202, 209, 213, 220
 Bevilacqua Mario (conte), 167
 Biagi Ravenni Gabriella, 34n
 Bianchi Lino, 198n, 216n
 Bic Jean-Joseph (canonico), 64
 Bidelli Giovanni Battista (editore), 348
 Bigliardi Rosalia, 342n
 Billio D'Arpa Nicoletta, 17n
 Bimio Antonio Maria (tenore), 349
 Binago Benedetto, 293, 294, 296, 323n
 Bissoni Antonio (soprano), 427
 Blainville Chales-Henri de, 529n, 532,
 538
 Blažeković Zdravko, 528
 Blazey David, 400
 Blume Friedrich, 204n, 223
 Boccalandro Agostino, 330
 Boccalandro famiglia, 330
 Boccalandro Giovanni Antonio 329,
 330
 Boccanegra Simone (doge), 324n
 Bodenschatz Erhard, 165n
 Boemo Michele (organista), 439
Bologna, V, VIII, IX, XI, 6, 8, 365n,
 366, 385, 387, 388, 392, 395, 396,
 407, 411, 413, 416, 438n, 485-495,
 544, 612, 621
Bolzano, 90-91
 Bona Valerio, 105
 Bonagiunta Giulio, 189n
 Bonaventura da Bagnoregio (san), 20,
 35, 68, 81, 492

- Bonazzi Antonio (soprano), 447
 Boncompagni Ugo (Gregorio XIII, papa), 160
 Bongiovanni Carmela, 168n, 223
 Bonibelli Tini Giovanna, 342, 345
 Bonini Pier Andrea, 48
 Bonometti Giovanni Battista, 294
 Bononcini Antonio Maria, 494
 Bonta Stephen, 175n
 Borders James, 216n
 Bordon Paris, 34
 Bordone Bernardino, 424n
 Borgiani Domenico, 442, 444
 Borromeo Aresi Giovanni Benedetto (conte d'Arona), 428n
 Borromeo Carlo, 10, 22n, 26n, 100, 102, 292
 Borromeo Federico, 22n, 80-81, 334n
 Borromeo Giovanni Carlo (conte), 626
 Borsieri Girolamo, 348, 349
 Bosi Claudio, 437n
 Bottero (Botteri) Carlo, 374n, 437n
 Botto Ida Maria, 324n
 Bovio Carlo, 387
 Bramante Ligi, 443n
 Braun Bettina, 414n
Brescia, 345, 439n
Breslavia, 77, 84, 94, 95, 162n, 165n, 173n
 Brighi Rosanna, 221
 Brigidi Adamo, 220
Brno, 327n
 Broschi Carlo, 505
 Broschi Riccardo, 505
 Brumana Biancamaria, 446n
 Brunelli Francesco, 367
 Bruni Flavia, 123n, 126n
 Bryant David, V, VI, XI, 33n, 34n, 39n, 49n, 123n, 125n, 132n, 133n, 198n, 387n, 505n
Brzeg (Brieg), 85
 Buagni Giovanni Francesco (editore), 430n
 Bucciarelli Melania, 39n
 Bujiuc Bojan, 49n, 369n, 372n
 Buonamente Giovanni Battista, 438, 439
 Buonamico Marc'Aurelio (frate), 336
 Buonriccio Angelico, 371n
 Burchielati Bartolomeo, 35
 Burden Michael, 19n, 48n, 224
 Busi Alessandro, 397n
 Busi Giuseppe, 397
 Busi Leonida, 220, 407, 490, 543n, 612, 613, 615, 616, 628
 Caffi Bernardo, 414
 Caffi Francesco, 17
 Calcagno Daniele, 325n, 328n, 330n, 333n
 Caldani Gasparo, 294, 625
 Calegari (Callegari) Francesco Antonio, X, XI, 365, 366, 488, 529n, 543-547, 609-617, 621-623, 625-627
 Calessi Giovanni Pierluigi, 167n, 222
 Calvi Carlo, 428
 Calvi Lorenzo, 294, 295
 Camatero Ippolito, 110, 115
 Campagnolo Stefano, 216n
Campitello, 446n
 Canale Margherita, 528n
 Cangiasi Giovanni Antonio, VII
 Cannelli Stefano, 437n
 Capello Giovan Francesco, 390n
 Capistrelli Filippo, 430
 Capitani Giacomo Filippo, 294
 Cappelli Licinio (editore), 387n
 Cappello Bartolomeo, 440
Capranica, 437
Capuana, 362n
 Caraci Vela Maria, 216n
 Carboni Fabio, 6n, 387n
 Carcano Gabriele, 292
 Cardamone Donna G., 44n, 162n, 224
 Cardella Lorenzo, 169n, 220
 Cardilli Giacomo Antonio, 47
 Carini (editore), 366n
 Carissimi Giacomo, 438
 Carit Fondazione, 445
 Carlini Antonio, 425n
 Carlo da Trento (maestro di cappella), 50
 Carlo VI (imperatore), 489, 490
 Carpaccio Vittore, 34
 Carrati Vincenzo Maria (conte), 486
 Cartari Giuliano, 492
 Carter Stewart, X, 80n
 Casadei Turroni Monti Mauro, 105, 219n
 Casadio Renato, 221
 Casagrande Efrem, 47n
 Casali Giancarlo, 172n, 222

- Casalini Pietro, 387
 Casati Gasparo, 77-89
 Casati Girolamo (detto Filago), 78, 81, 84
 Cascari Filippo (soprano), 447
 Casimiri Raffaele, 78n, 221, 287n, 366n, 440n
 Cassianus Felix Franceschinus, 366n
Castel Sant'Angelo di Visso, 445n
Castelletto (Genova), 324, 325, 328
 Caterina d'Alessandria (santa), 10
 Cattazzo Sergio, 500n
 Cattin Giulio, 2n, 215n, 222, 449n
 Cavaccio Giovanni, 115n
 Cavagna Anna Giulia, 342n
 Cavallini Ivano, 49n, 372n
 Cavicchi Adriano, 170n, 222
 Cazzati Maurizio, 395
 Cecilia (santa), 10, 431
 Celani Giulio Cesare (suonatore), 18n
 Cenci Pio, 160n, 221
 Centini Maurizio, 330
 Cerha Friedrich, 291n
 Černohorsky Bohuslav Matěj, 544, 609n, 614
 Cervelli Luisa, 300n
 Cervini Fulvio, 429n
 Cesati Giovanni Battista, VIII, 323
 Cessi Roberto, 1n
 Cesti Antonio, 417
 Charteris Richard, 162n, 222
 Chater James, 166n, 167n, 201n, 223
 Chatrian Giorgio, 59n, 60, 61n, 62n, 63n, 64n, 66n
 Chegai Andrea, 34n
 Chiara (santa), 10, 20
 Chierici Sebastiano, 396
Chieti, VIII, 361, 362, 373, 374
 Chinelli Giovanni Battista, 79, 395
Chram, 331n
 Christensen Thomas, 519, 520, 521
 Christoforo (violinista), 18n
 Ciacconio Alfonso, 160n, 169n, 220, 222
 Ciccarelli Anna, 437n
 Ciciliot Alfredo, 47n
 Ciera Bonifacio (editore), 344n
 Cignani Carlo, 367
 Ciliberti Galliano, 407n, 446n
 Cima Giovanni Paolo, 344
 Cimello Giovanni Tommaso, 162, 163, 186, 222, 224
 Cinquina Michele, VIII, 361
 Cirillo Giuseppe, 427n
 Cirio Valerio, 30n
Cividale, 50
 Claudia de' Medici, 327n
 Clemente da Castiglione (frate e basso), 47
 Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini, papa), 166n, 168-169, 171n, 327
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani, papa), 367, 489
 Cocchi Claudio, VIII, XI, 50, 324-326, 328, 330-334, 336-340
 Coccia Antonio, 437n
 Collarile Luigi, VII, 49n, 123n, 125n, 132n, 133n, 142n, 198n
 Colliard Lin, 55n, 56n, 59n-60n, 62n
 Collyer David, 300n
 Colombano (Colombani) Orazio, VI, 97, 105, 109, 113, 115, 117, 121
 Colombi Vincenzo (organaro), 41-42
 Colonna Giovanni Paolo, 392n, 486n, 488, 493, 494
 Colzani Alberto, 2n, 6n, 7n, 19n, 45n, 46n, 157n, 224, 288n, 294n, 323n, 330n, 347n, 394n, 401n, 407n, 527n
 Comanedo Flaminio, 348
 Cominotti Dionisio, 294
 Comis Michiel, 46
Como, 78, 348
Concordia Sagittaria (Venezia), 334n
Conegliano, 52
 Copertino (da) Giuseppe (OFM), 439n
 Coreth Anna, 412
 Corneilson Paul, 162n, 222-223
 Corner Marco (vescovo di Padova), 128
 Corno Colonna Antonio dal (organaro), 491
 Coronelli Vincenzo, 364, 365, 366, 388n, 504, 544, 612
 Correggio Giovanni Siro da (principe), 291
Correggio, 287, 291, 385
 Corsi Bernardo, 115n
 Corsini Jacopo, 115
 Corso Celani Giuseppe, 407
 Cortese Gian Enrico, 328n
 Cosma (san), 35, 36
 Cossandi (o Cossandri) Antonio, 438, 439n

- Cossard Jean-Joseph (canonico), 64
 Cossoni Carlo Donato, 340n, 396n
 Costa Francesco Antonio, 328, 330n
 Costa Giovanni Antonio, 429, 430n, 431, 432
 Costa Giovanni Maria, 328n
 Costa Giovanni Paolo, 328n
 Costa Giuseppe (organista), 424n, 431
 Costa Maria, 55n, 58n
Costantinopoli, 168, 170
 Cotumacci Carlo, 361n, 362n
 Cozzando Leonardo, 287n
 Cozzi Carlo, 79n
 Cozzolani Chiara Margharita, 84
Cracovia, 126, 127
Crema, 439n
Cremona, 22n, 78
 Cremonini Patrizia, 385n
 Crisostomo Giovanni (san), 80
Croazia, 362
 Croce Giovanni (Chiozzotto), 128, 158n
 Crowford David, 216n
 Cugnier Gilles, 131n
 Cummings Anthony, 288n
 Curti Danilo, 216n
- D'Alessi Giovanni, 33, 36n, 43, 44n, 45n, 46n, 47n, 48n, 49n, 50n
 D'Alvarenga João Pedro, 290n
 D'Amico Stefano, 100n
 Dahlhaus Carl, 191-192
 Dalla Vecchia Jolanda, 1n
Dalmazia, 362
 Damiano (san), 35, 36
 Daniele da Perugia (frate), 132n
 Daolmi Davide, 339n, 396n
 Darbellay Etienne, 291n
 De Binand Pierre (abate), 131
 De Incontrera Carlo, 48n
 De Lucca Valeria, 6n, 387n
 De Silvestri Florido, 440n
 De Stefanis Gaetano, VIII, XI, 361-383
 De Tillier Jean-Baptiste, 65n
 Degli Antonii Pietro, 488
 Degli Organi Antonio (organaro), 41
 Degli Organi Battista (organaro), 41
 Deisinger Marko, 411n, 413n
 Dejans Peter, 494n
 Del Medico Claudio Ermogene, 369n
 Del Mel Rinaldo, 115n
 Del Silenzio Ruggero, 165n, 167n, 180n, 224, 287n
 Del Sordo Federico, 181n
 Deldonna Anthony R., 505n
 Delfino Antonio, 168n, 189n, 223
 Della Porta Francesco, 81
 Della Porta Giovanni Battista, 188n
 Della Sciucca Marco, 189n, 290n
 Della Tavola Antonio, 448
 Dellaborra Mariateresa, IX, 330n, 419n, 420n, 422n, 425n, 428n, 431n
 Di Pasquale Marco, 115, 132n
 Dietrichstein Franz (cardinale), 327, 328n, 338
 Dietz Hanns-Bertold, 362 n
 Diruta Agostino, 50, 442
 Diruta Bernardino, 50
 Disciplinati di Gesù Cristo (Confraternita), 446n
 Dixon Graham, 288n, 289n
 Dolce Lodovico, 188n
 Donà Mariangela, 344n
 Donati Ignazio, 84, 296, 347, 390n
 Doria Antonio (organista), 52
 Draghi Antonio, 413, 414, 415
 Draud Georg, 137, 143
Dresda, 331n, 501, 502, 504
 Du Châtelard Jean-Baptiste (canonico), 64
 Duc Joseph-Auguste, 55n
 Duc Pierre-Etienne, 57n, 67
 Dufay Guillaume, 58n
 Durante Francesco, 362n
 Durante Sergio, 44n, 170n, 222, 290n
- Eggs Georg Joseph, 160n, 222
 Ehrmann-Herfort Sabine, 162n
 Eitner Robert, 77n, 78n, 127n, 331n
 Eleonora (II) Gonzaga (imperatrice), 412
 Eleonora Maddalena di Neuburg (imperatrice), 413, 414, 415, 416
 Ellinger Georg, 93n
 Enrico VII (imperatore), 324
 Ercolani Filippo (ambasciatore), 489, 490
 Eredi di Simon Tini (editori), VII, 78, 159n, 288, 295n, 341-343, 344n, 345-346
 Ernesto Adelberto d'Harrach (arcivescovo di Praga), 51, 327n

- Este Alessandro d' (cardinale), 169n
 Este Alfonso II d' (duca), 167
 Eubel Konrad, 160n, 221, 327
 Euler Leonhard, 529n, 530, 536
 Eun Ju Kim, 216n
 Eximeno Antonio, 529
 Ezzelino da Romano, 34
- Fabiano (san), 8
 Fabiańska Zofia, 4n, 175n, 224
 Fabrini Giuseppe, 414
 Fabris Dinko, 170n, 172n, 219n, 222, 290n, 495
 Fachenetti Cesare (cardinale), 441
Faenza, 161
 Falasca Giovanni, 65
 Falusi Michelangelo (organista), 449
Fano, 52, 166
 Fanton Alberto, 500n
 Farina Maria Cecilia, 419n, 422n, 428n, 431n
 Farinelli (vedi Broschi Carlo)
 Fasolo Giovanni Battista, 163n
 Fausti Luigi, 442n, 445n
 Fedeli Vito, 79n
 Felice (san), 31
 Fenlon Iain, 123n
 Ferdinando d'Asburgo (arciduca), 130, 132, 134, 294
 Ferdinando II (imperatore), 412
Ferrara, 46n, 167, 168, 170, 201, 366, 385, 443n, 449
 Ferrari Filippo (il Mondondone), 292n, 294
 Ferrari Geronimo (il Mondondone), 79, 438
 Ferrari Giuseppe Antonio, 489, 490, 544, 609, 610-611
 Ferreira Manuel Pedro, 290n
 Fertonani Cesare, 506
 Fétis François-Joseph, 129n, 131n, 132, 133, 142-143
 Filippi Daniele V., 194n
 Filippini Giovanni Antonio, 48-49
 Filippo (apostolo), 35, 187, 202n
 Finetti Giacomo, 180n
 Finscher Ludwig, 204n, 223
Firenze, 411, 414
 Florio Giorgio, 47
 Foladore Giulia, 1n
Foligno, 449
- Fontebasso Sartorio Maria, 47n
 Forkel Johann Nikolaus, 139
 Forlì (da) Gioseffo, 391
Forlì, VIII, 172, 366, 367, 368, 370, 373
 Fornari Giacomo, 123n
 Fornaro Valerio (organaro), 42
 Forni Giovanni, 387n, 388n, 389n, 390n
 Forte Bruno (arcivescovo), 374n
 Fortini Arnaldo, 339n
 Fortune Nigel, 362n, 485n
 Fracassini Gaetano, 617-620
 Framba Fabio, 195n
 Francesco d'Assisi (san), 20-22, 35, 36, 39, 43, 52, 94, 164, 388, 421, 424, 544
 Francesco di Sales (san), 163n
 Franchi Saverio, 430n
 Franchini Giovanni, 414
Francia, VIII
 Franco Benedetto, 2n, 4n, 10n, 13n, 16n, 545n, 614
 Franco Giovanni Battista, 372n
Francoforte, 137, 140, 143
 Frasson Leonardo, XI, 365n, 528, 531, 543n, 609n
 Freddi Amadio, 17, 50, 390n
 Freschi Domenico, 428n
 Freschi Girolamo, 447
 Frescobaldi Girolamo, 167n, 290, 291n, 299n, 306, 443n
 Frigerio Renato, 344
 Frigerio Rossella, 344
 Frizzi Antonio, 169n, 220
 Fromson Michele Yvonne, 289n
 Fronaci Celestino Giacomo, 362n
 Frutaz Aimé-Pierre, 56n
- Gabbrielli Michelangelo, VII, 157, 162n, 163n, 167n, 172n, 174n, 175n, 176n, 178n, 180n, 181n
 Gabrieli Andrea, 113
 Gabrieli Giovanni, 115n
 Gabrielli Domenico, 488, 489, 494, 498
 Gabussi Giulio Cesare, 81
 Galeani Ippolita, 446n
 Galeazzi Giuseppe (editore), 512n
 Galli Sisto, 46-47
 Gallo Andrea, 366n
 Gallo Antonio Maria (cardinale), 168-169, 170, 171, 223

- Gallo Francesco, 292n, 294
 Galuppi Baldassare, 504
 Gambassi Osvaldo, 7n, 224, 373n, 387n, 391n, 486n
 Gambino Daniele, XI, 300n-301n, 303n, 305n
 Ganassi Giacomo, 42, 51
 Ganda Arnaldo, 342n
 Gandini Mario, 386n, 389n, 390n, 391n
 Ganganelli Lorenzo (Clemente XIV, papa), 41
 Garbelotto Antonio, 2n, 221
 Gardano (impresa), 82, 172, 438
 Gardano Alessandro (editore), 115
 Gardano Angelo (editore), 133, 159, 168, 189, 200
 Gardano Angelo e fratelli (editori), 343
 Gardano Antonio (editore), 110
 Gargiulo Piero, 224
 Garron Félix, 67-68
 Gaspari Gaetano, 485
 Gastoldi Giovanni Giacomo, 158n, 342
 Gatti Isidoro, 364n, 365n
 Gauchat Patrick, 169n, 221
 Gazzaniga Giuseppe, 362n
Gemonà, 48
Genova, 324, 338
 Gerber Ernst Ludwig, 138-139, 143, 547
Germania, VIII, 83, 89
 Gesù (Compagnia di), 367, 421, 422
 Gesualdo Filippo, 162, 163, 164, 187-188, 202n, 223
 Getz Christine, VII, 22n
 Ghidini Giacomo Andrea (editore), 422, 423, 424n, 431n
 Ghislieri (collegio), 431
 Ghizzolo Giovanni, VII, 78, 81, 287, 288, 290-297, 298n, 305-307, 309, 316, 341, 345-346, 349
 Giachino Luca, 62n
 Giacomo (apostolo), 35, 36, 187
 Gianturco Carolyn, 65n
 Giorgi Paolo, 395n
 Giovanni Battista (san), 29, 391, 550
 Giubilei Pietro, 430n
 Giuda (apostolo), 8, 10
 Giunti Bernardo e fratelli (editori), 343
 Giuseppe (san), 10, 30
 Giuseppe I (imperatore), 413, 414
 Giustina (santa), 6
 Giustiniani Lorenzo (patriarca), 6
 Gjerdingen Robert O., 192n
 Glixon Jonathan, 45n, 46n, 49n
 Gmeinwieser Siegfried, 133n, 166n, 223
 Goede-Klinkhamer Thérèse de, 176n
 Göhler Albert, 137
 Gonzaga Anna Isabella (di Guastalla), 395n
 Gonzaga Nevers Ferdinando Carlo (duca di Mantova), 395n
 Gonzati Bernardo, 613, 628
 Goulet Anne-Madeleine, 505n
 Gozzi Marco, 216n, 217n, 219n
 Graciotti Riccardo, 170n, 223
 Gradassi Luzi Riccardo, 446n
 Gradignani Giovanni Battista (editore) 422n
 Grandi Alessandro, 81, 84, 167n, 296
 Grato d'Aosta (san), 62, 65
Graz, 294
 Grazi L., 446n
 Graziani Pietro (conte), 428n
 Gregorio di Nazianzo (san), 80
 Gregorio I (Gregorio Magno, papa), 549, 551
 Gregorio XIII (Ugo Boncompagni, papa), 159, 160
 Gregorio XIV (Niccolò Sfondrati, papa), 169
 Grignani Ludovico (editore), 442n
 Grigniani Elisa, 342m
 Grossato Elisa, 2n, 222, 288n, 544n
 Gualtieri Antonio, 48
 Guami Gioseffo, 177n
Gubbio, 50, 443n
 Guercino, 388
 Guerrero Francisco, 115n, 290
 Guerrini Paolo, 287n
 Guidi Alessandro, 428n
 Guido d'Arezzo, 549
 Gulik Wilhelm van, 160n, 221
 Guzy-Pasiak Jolanta, 531n
 Haack Helmuth, 176n
 Haar James, 162n, 222-224
 Haas Robert, 300n
 Hammond Frederick, 167n, 224
 Hansell Sven, 504
 Harper John, 290n, 300n, 306
 Harris Neil, 124n, 126n

- Hasse Johann Adolf, 504
 Havemann Johannes, 84
 Hayburn Robert F., 511n
 Helmholtz Hermann, 537
 Henry Jean-Marie, 55n, 59n, 60n, 61n, 62n
 Hiley David, 133n 166n, 223
 Hoare Geraldine, 374n
 Horsley Imogene, 300n
 Huemer Georg, 331n
 Hutchings Arthur, 485n
 Hyeronimo (organaro), 42
- Immacolata Compagnia dell', 22, 35, 40, 424, 425, 431
 Immacolata Concezione, 22, 24, 36, 40, 420, 421, 425, 492
Imola, 158-160, 186
 Imolesi Antonella, 374n
 Innocenzi Alceste, 442n, 445n
 Innocenzo IV (Sinibaldo Fieschi, papa), 324
 Innocenzo IX (Giovanni Antonio Facchinetti de Nuce, papa), 169
Innsbruck, 327n
 Isnenghi Antonio, 613, 615
Italia, VIII, 328n, 338, 362, 395, 397, 412, 413, 415
- Jaccod Luca, 55n
 Jachet di Mantova, 100
 Jacobi Erwin R., 529n
 Jannequin Clément, 117
 Jeanted Jean-François, 59
 Jensen Niels Martin, 290n, 315n
 Jež Tomasz, VI, 162n, 165n, 172n, 174n, 224
 Joachim Steinheuer, 84n
 Jockisch Benedictus (frate, organista), 94
 Johnson Fredric, 515n, 522, 523, 524n
 Joncus Bertha, 39n
 Jones Pamela M., 80n
 Jorgensen Dale, 521n
 Judd Cristle Collins, 290n
- Karz Theodore, 216n
 Keller Katrin, 414n
 Kellner Altmann, 331n
 Kemp Graeme, 124n
- Kendrick Robert L., VII, IX, 78n, 80, 81n, 84n, 99n, 287n, 296, 338n, 343, 344n, 347n
 Kerle Jacobus, 101-102, 105
 Kerman Joseph, 289
 Kieseletter Raphael Georg, 547
 Kiser Fred, 288n
 Kokole Metoda, VI, 49n
 Koldau Linda Maria, 87n
 Konfic Lucija, VI, XI, 527n, 531n
 Korrick Leslie, 175n
 Kowalski Tomasz, 88n
 Kraus Eberhard, 163n
Kremsmünster, 331
Kroměříž, 327, 331
 Kubieniec Jakub, 4n, 175n, 224
 Kurtzman Jeffrey, VI, 115n, 127n, 128n, 180n, 224, 344n, 346, 393n, 396n, 505n
- Lagnier Emanuela, VI, 56n, 58n, 60n, 63n
 Lambardi Girolamo, 128, 158n
 Lami Nicolò (basso), 447, 448
 Lampi Amantio (basso), 447
 Landolfi Pietro (conte), 424n
 Lanfranchi Ariella, 87n
 Lappi Pietro, 180
 Larson Keith A., 361n
 Lasso Orlando di, 102, 105, 110, 167
Lavinio, 362
 Lazzari Ferdinando Antonio (organista), VIII, 365, 405n, 485-498, 544
 Lazzari Lazzaro Maria, vedi Lazzari Ferdinando Antonio
 Lechler Benedikt, 330, 331
 Legrenzi Giovanni, 414
 Lembo (di) Giorgio, 361, 374n
 Leonarda Isabella, 80
 Leonhardt Gustav, 291n
 Leoni Leone, 347
 Leopold Silke, 84n, 162n
 Leopoldo I (imperatore), IX, 411, 412, 413, 415, 416
 Leopoldo V (arciduca), 327n
 Leporatti Antonio (trombonista), 18n
 Lesure François, 290n
 Levêque Joseph-Marie, 55n
 Lewis Anthony, 485n
 Liberale Gatti Isidoro, 34, 35n

- Liberati Adalgiso, 437n
 Lichtenthal Pietro, 130
 Lindley Marc, 528n
Linz, 413
Lione, 100
Lipsia, 137, 140
Lissa, 363n
Litovel, 330
 Lomazzo Filippo (editore), VII, 176n, 288, 296-297, 341-350
Lombardia, 323
Longiano (Forlì-Cesena), 214
 Lora Francesco, 385n, 411n, 488n
 Loreggian Roberto, 195n
 Lotti Antonio, 543, 544, 545n, 614
 Lovato Antonio, 195n, 449n
 Luce Harold T., 204n
Lucerna, 89
 Lucia (santa), 8
 Lucino Francesco, 295, 316, 344, 349
 Ludovico di Tolosa (san), 35, 36
 Luisetto Giovanni, 2n, 37n, 41n, 43, 44n, 66n, 325n, 333n, 339n, 448n, 544
 Luppi Andrea, 2n, 6n, 7n, 19n, 45n, 46n, 157n, 224, 288n, 294n, 323n, 330n, 347n, 365n, 394n, 401n, 407n, 527n
 Luti Giovanni Battista, IX, 414, 415, 416
Luxeuil-les-Bains, 131
 Maddox Alan, IX, X
 Madonna (Maria Vergine, madre di Cristo), VIII, 22-26, 66, 333, 367, 371n, 387, 388, 391, 416, 447, 449
 Madonna degli Angeli, 36
 Madonna del Fuoco, 366, 367, 370, 373
 Madonna del Popolo, 391, 393, 394, 396
 Madonna del Rosario, 24
 Madonna della Neve, 23, 25
 Madonna Purificazione della, 22, 24, 25, 26, 446
 Maffei Agostino (violonista), 19n
 Maggiolo Tommaso, 97, 110, 117
 Magni Bartolomeo (editore), 82n, 133-135, 171
 Magri Carlo Francesco (editore), 421n, 423n, 424n, 425n, 428n, 431n
 Mainerio Giorgio, 117
 Malamini Baldassarre (organaro), 491
 Malaspina Georgi Ottaviano (marchese), 425n
 Malatesta (famiglia), 385
 Malatesta Marc'Antonio Pandolfo (editore), 420n
 Malpelli Girolamo (basso), 610-613
Malta, 52
 Malusi Lauro, 222
 Mancini Giambattista, 511, 512n
 Manfredi Silio, 425n
 Mangani Marco, 191n
 Mansueti Giovanni, 34
Mantova, 46n, 439n
 Manzoni Laura, 489n, 491, 492n
 Marcello Benedetto, 510
 Marenzio Luca, 117, 158n, 173, 184, 200-201, 210, 213
 Margherita di Brabante (imperatrice), 324, 325n
 Mari Licia, IX, 385, 411n
 Maria della Salute (santa), 6
 Maria Maddalena (santa), 10
 Maria Teresa (imperatrice), 412
 Marino Alessandro, 115n
 Markstrom Kurt, 499n, 501n
 Markuszewska Aneta, 531n
 Marliani Eleuterio, 292n, 294
 Marshall Robert Lewis, 191n, 289
 Martinenghi Antonio Francesco, IX, 422-431, 464
 Martinengo Giovanni Paolo, 82
 Martini Giambattista, 139, 389n, 407, 429n, 488n, 489, 490, 491n, 545, 615-616, 621
 Martino (san), 8
 Martinotti Sergio, 31n, 328n
 Martorella Donato, 374n
 Masi Leonardo, 95
 Masini Antonio, 7n
 Massaino Tiburtio, 115n, 158n
 Mastroianni Fabrizio, 437n, 445n
 Matilde di Canossa, 386
 Mattei Stanislao, 223, 615-616, 628
 Mattia (apostolo), 29
 Mattietti Gianluigi, 449n
 Mauro (san), 422
 Mayr Johann Simon, 547
 Mazzoni Aurelio, 292n, 294
 Melaranci Bonaventura (organista), 445, 449

- Mellace Raffaele, 510n
 Menato Marco, 342n
 Meneghini Luigi, 172n
 Mersenne Marenne, 518
 Merula Tarquinio, 84
 Merulo Claudio, 115n
 Metz Fabio, 47n, 48n, 51n
 Micheli Romano, 333
 Migliarino Cristoforo, 294
Mikulov (Nikolsburg), 327, 328n
Milano, VII, VIII, XI, 56, 79, 83, 97,
 98, 176n, 287, 288, 291-296, 297,
 334, 336, 338, 339, 340, 341, 344-
 345, 347, 348, 349, 350, 430, 510
 Milantoni Gabriello, 386n
 Millefanti Cesare, 292
 Minato Nicolò, 413, 414, 415, 416n
 Mischiati Oscar, 126n, 135n, 177n,
 223, 288n, 340n, 389n, 485, 486,
 488n
 Mishkin Henry G., 485n
 Mocenigo Alvise Terzo, 362
Modena, 413
 Molinaro Simone, 343, 344
 Molitor Raphael, 216n
 Mompellio Federico, 126n, 127n, 128,
 129, 132n, 133n, 136, 172n
Monaco, 89
 Monaldi Ottavio, 391
 Monari Clemente, 373
Montagnana, 208
 Montalbani Bartolomeo, 488
 Monte di Pietà (Terni), 445
 Monterin Daniel (frate), 56, 59, 65
 Monti Giacomo (editore), 393, 394,
 395, 396, 401, 443n, 448
 Monti Paolo (conte), 431n
 Montio Domenico, 445
 Monza Carlo, 510
Monza, 348, 389
 Moore James H., 6n, 7n
 Morales Cristóbal de, 551, 582
 Morari Geronimo (suonatore), 18n
Moravia, 327, 328, 331, 338
 Morchi Stefano, 446n
 Morelli Arnaldo, 50n, 222, 411n
 Moretti Maria Rosa, 328n, 330n
 Morigia (Morigi, Moriggi) Paolo, 292,
 343, 348
 Moro (cantore e trombonista), 18
 Moro Giacomo da Viadana, 140
 Mortaro Antonio, 115n, 158n, 341,
 343, 345
Motta (Treviso), 52
 Mozzi Paolo (violista), 10n
 Muris Iohannes de, 550
 Musotti Alessandro (vescovo), 159,
 160, 166, 182, 186, 202n
 Muttoni Maria Teresa, 215n

Namslavia (Namysłów), VI, 77, 85, 88,
 89, 91-94, 95
 Nantermi Orazio, 343
Napoli, 162n, 361n, 362n
Narni, 441
 Nasco Giovanni, 43, 44
 Nassimbeni Lorenzo, 48n
 Natali Giuseppe, 449, 544, 609
 Negri Bernardo, 611
 Negri Edoardo, 419n
 Negro Emilio, 386n
 Negrollo Cesare, 99, 100, 117
 Negrollo Domenico, 100
 Neonferrà Bruno, 363n
 Nepomuceno Giovanni, 412
 Nicoletti Filippo, 167n
 Nicolò (san), 504
 Nieden Gesa Zur, 505n
 Noack Alfred, 325n
Norinberga, 110
 Noske Fritz, 81n
Novara, 78, 79, 80, 83, 287, 291, 343
 Novarese Giovanni Battista, 426n
 Nuti Giulia, 176n
 Nuti Roberto, 439n
Nysa, 88

 O'Regan Noel, 198n
 Obicino Bernardino, 416
 Oldoino Agostino, 160n, 169n, 220,
 222
Olomouc (Olmütz), 327, 328, 330
 Oria Giovanni Battista (attore), 426n
 Orlandoni Bruno, 55n
 Orseolo Pietro (san), 6
Orvieto, 438, 443n, 445, 446, 448
Osimo, 168-171, 172, 208
Oslavany, 327n
 Ottaviani Antonio, 439n
 Over Berthold, 501n
 Owens Jessie Ann, 44n, 47n, 50n, 115,
 222-223, 289

- Padoan Maurizio, V, 2n, 4n, 6n, 13n, 17n, 18n, 19n, 20n, 21n, 22n, 25n, 26n, 28n, 30n, 31n, 45n, 46n, 48n, 115, 157n, 175n, 224, 288n, 294n, 323n, 330n, 347n, 491n, 527n
- Padova*, V, IX, X, 44, 47, 48, 49, 78, 128, 158, 172, 208, 287, 387n, 394n, 401n, 407n, 448, 449, 491, 501, 502, 504, 506, 527, 528, 544, 545, 546, 547, 607, 621, 626, 544, 545, 621,626
- Pagani Cesare (marchese), 422, 423, 424
- Pagani Fabrizio, 30n
- Pagano Roberto, 167n, 224
- Paisiello Giovanni, 362n
- Palermo*, 188n
- Palestrina Giovanni Pierluigi da, 131, 166-167, 173, 184, 185, 188-189, 190-191, 192, 193-194, 195, 196, 197, 198-199, 210-212, 213n, 214, 546, 547, 550, 580
- Palmanova (Udine)*, 543, 621
- Pamphili Camillo (cardinale), 442
- Paolo (apostolo), 8, 194
- Paolo Diacono, 550
- Paolucci Fabrizio (cardinale), 367
- Parigi*, 89, 100
- Parisini Federico, 628
- Parma Tomáš, 327n
- Parma*, V, 6, 7, 13n, 31, 427n, 428n, 439n
- Pasquali Bonifacio, 492
- Pasquini Elisabetta, 489n, 490
- Pasquini Ercole, 167n
- Passadore Francesco, 49n, 429n, 449n
- Passarini Francesco, IX, 385-409, 411-417, 488, 490
- Pastor Ludwig von, 160n, 169n, 170n, 221
- Pastoris Carlo Giuseppe (conte), 424n
- Patalas Aleksandra, 127
- Pavan Franco, 374n
- Pavia*, IX, XI, 78, 82, 419-436
- Pelicelli Nestore, 7n
- Pellegrini Vincenzo, 348
- Pepoli Giacomo, 385
- Percacio Giuseppe (soprano), 616-620
- Perroni Giovanni, 488n
- Perroni Giuseppe, 422
- Perti Giacomo Antonio, VIII, 405, 406, 407, 493, 494, 495
- Perugia*, 169, 441
- Perz Mirosław, VI
- Pesaro*, 438n
- Pesciolini Biagio, 115n
- Pestagallo Antonio, 79, 80, 88
- Petriš Antonio, 363n
- Petrobelli Pierluigi, 44, 222, 525n
- Petrone Nicola, 373n, 374n
- Petronio (san), 492
- Petrucci Pier Matteo, 412, 414
- Petrucciani Alberto, 342n
- Pettegree Andrew, 123n, 126n
- Phalèse Pierre (editore), 82
- Piacenza*, 168n, 439n
- Piaia Gregorio, 538n
- Piantanida Antonio, 79, 340n
- Picinelli Filippo, 316
- Pielech Marta, 127n
- Piemonte*, 323
- Pietra Lelio, 294
- Pietro (apostolo), 194
- Pietro d'Alcántara (san), 88
- Pietro da Fino (editore), 518n
- Pignattino (cantore), 617
- Piovan di Biancade (organaro), 42
- Piperno Franco, 34n
- Pirano*, 525
- Pirondini Massimo, 386n
- Pisani Andrea (contralto), 80
- Pisano Giovanni, 324
- Pisoni Carlo Alessandro, 30n
- Pissarri Antonio (Eredi di – editori), 487n
- Pitagora, 80
- Pitoni Giovanni Ottavio, 133, 222, 443n
- Pivesio Giovanni Battista (frate), 42
- Pizzi Felice Antonio (contralto), 447
- Planchart Alejandro, 520, 522, 523n
- Planelli Antonio, 510
- Platina Giuseppe Maria, 365
- Pò Giuseppe Maria (“del Finale”), 489, 490
- Pola*, 49
- Polacco Corrado (trombonista) 18
- Policci Giovanni Battista, 428n
- Polo Claudia, 287n
- Polonia*, 127, 327
- Polzonetti Pierpaolo, 505n
- Pomponi Luigi, 441n
- Ponti Cesare Antonio (soprano), 447

- Ponzio Pietro, 167
Pordenone, 47
 Porpora Nicola, X, 499, 500, 501, 502, 504, 509, 510, 511, 513, 514
 Porro Marc'Antonio (editore), 420n
 Porta Costanzo, 18, 46n, 167, 438, 440n, 547, 551
 Porta Ercole, 390
 Powers S. Harold, 191-193
 Pozzo (compositore), 158n
 Pozzobon Michele, 33n, 126n
Praga, 51, 327, 364, 622n
 Preti Ludovico, 440n
 Preto Agostino (agostiniano) 79, 82
 Price Curtis, 486n
 Printz Wolfgang Caspar, 137, 139
 Profe Ambrogio, 84
 Provenzale Francesco, 361n, 495
Prusice (Prausnitz), 85
 Pulcini Tania, 445n
 Puliti Gabriello, 49
 Pyron Nona, 365n
- Quaranta Elena, 34n, 39n, 44, 198n, 387n, 505n
 Quarone Giulio (attore), 426n
 Quintiliano Marco Fabio, 80, 188n
 Quinziani (Quindiano) Lucrezio, 158n
- Radesca Enrico, 344
 Radicchi Patrizia, 19n, 48n, 224
 Radole Giuseppe, 325n, 331, 333, 334n
 Rainuntii Bernardino, 448
 Rameau Jean-Philippe, X, XI, 515, 519-522, 525, 526, 529n, 530, 533, 534, 536, 538, 545, 546, 614, 615
 Ramellati Ambrogio (editore), 428n
 Rapaccini Antonella, 441n
 Rapaccioli Francesco Angelo (vescovo e cardinale), 445, 446n
 Raponi Nicola, 342n
 Rasch Rudolf, 123n
 Ratti Bartolomeo, 48
Ravenna, 46n, 172
 Réan Philippe (notaio), 64
 Rees Owen, 290
Regensburg, 163n
Reggio Emilia, 172
 Regio Benedetto, 344
 Reina Sisto, 81, 84
- Reininger Ioannes, 295
 Reni Guido, 386
 Revese Giannantonio (notaio), 449
 Ribiera Giovanni Battista da (organista), 438
 Riccati Giordano, 530, 536, 538, 616
 Ricci Antonio Maria, 443
 Richter Wolfgang, 127n
 Ridolfi Ottavio, 416
 Riedlbauer, Jörg, 132n 166n, 223
 Rigatti Giovanni Antonio, 81, 84
 Rinaldi Giuseppe, 545-546, 610, 625, 626
 Risi Andrea, 392n
 Robartes (Roberts) Francis, 519
 Robinson Michael F., 501n
 Robletti Giovanni Battista (editore), 134
 Robolino Gerolamo (attore, organista), 426n, 428
 Rocco (san), 36, 391, 416, 423
 Roche Elizabeth, 78n
 Roche Jerome, 78n, 81n, 83n, 115, 222, 287n, 288n, 289n, 394n, 395
 Rode-Breymann Susanne, 414n
 Rodio Rocco, 219
 Rogers Daniel T., 445n
 Rognoni Giovanni Domenico, 296
 Roinci Luigi, 115n
Rajo del Sangro, 361n
 Rolla Giorgio (editore), 334, 338, 341, 347, 349
Roma, 77, 102, 134, 140, 159, 163, 327, 413, 437, 440n, 442n, 449, 550
Romanengo (Crema), 78
 Romano Giulio, 158n
 Romieu Jean-Baptiste, 516
 Rore Cipriano de, 158n
 Rošćić Nikola Mate, 363n
 Rose Gloria, 300n
 Rosenmüller Annegret, 140n
 Rossi Carlo de' (editore), 420n
 Rossi Franco, 429n
 Rossi Giovanni Battista, 334n
 Rossi Luciano, 419n
 Rossi Salomone, 132
 Rossini Gioacchino, 397n
 Rossini Giorgio, 324n, 325n
 Rossoni Elena, 386n

- Rostirolla Giancarlo, 45n, 168n, 216n, 223
 Rovetta Giovanni, 84
 Rozin Alexander, 290n
 Ruffo Vincenzo, 102-109, 288n
 Ruini Cesarino, 133n, 216n, 222, 443n
 Russo Paolo, 126n, 223
- Sabaino Daniele, 191n
 Sabbatini Luigi Antonio, XI, 529n, 547, 607, 628
 Sabelli Giovanni Antonio, 390, 391
 Sacco Francesco (frate), 349
Sacile (Pordenone), 51, 334n
 Sadie Stanley, 191n, 223, 484, 519n
 Saggion Annarita, 502n
 Sala Giuseppe (editore), 361n
 Sallis Friedemann, 289
 Salvato Fabio, 1n, 500n
 Salvatorelli Franco, 17n
 Sammaruco Francesco, 290
San Giovanni in Persiceto (Bologna), IX, 385, 386, 388, 390, 391, 392, 393, 395
 San Nicandro (Confraternita), 445, 446
San Severino Marche, 338
 Sances Giovanni Felice, 416n
 Sandal Ennio, 342n
 Sangalli Pietro (attore), 426n
Sanguinetto (Verona), 527
 Sannella Arcangelo (tenore), 446, 447
Sant'Angelo in Vado, 443n
 Santa Maria della misericordia Compagnia di, 423
 Santacroce (Patavino) Francesco, 36, 37, 38, 43
 Santissimo Crocifisso Compagnia del, 430
 Santissimo Rosario Compagnia del, 421
 Saratelli Giuseppe, 544, 614
 Sartori Antonio, 2n, 4n, 222, 288n, 325n, 365, 448n, 449n, 544n, 545n
 Sartori Claudio, 419n, 438n
 Sassi Anteo, 392
 Saunders Steven, 412
 Saveur Joseph, 518n, 519, 520
 Saviolo Pietro, 2n, 4n, 10n, 13n, 16n, 545n, 614
 Savioz Antoine, 59
- Scacchi Marco, 84
 Scalconi Giovanni, 42, 43
 Scaletta Orazio, 344
 Scapitta, Vincenzo, 327, 328
 Scarlatti Alessandro, 361n, 413
 Scattolin Pier Paolo, 223
 Schiltz Katelijne, 290n
 Schmid Josef Johannes, 414n
 Schmitz-Kalleberg Ludwig, 160n, 169n, 221
 Schneider Nicola, 126n
 Schnettger Matthias, 414n
 Schnoebelen Anne, 87n, 127n, 128n, 175n, 344n, 346, 390, 393n, 395n, 486n
 Schönwetter Theobald, 137
 Schwab Felicianus (Suevi), 89
 Scott Duns, 58
 Scotto Girolamo (editore), 105, 124n
 Sebastiano (san), 8, 35, 391
 Sega Filippo (cardinale), 177n
 Sehnal Jiří, 327, 330
 Seidel Max, 324n
 Seifert Herbert, 413n
 Selfridge-Field Eleanor, 17
Sermoneta, 362
Serravalle (Alessandria), 52
 Serre Jean-Adam, 516, 538
 Sesini Ugo, 374
 Seta Valerio, 169n, 220
 Sicari Giovanni, 169n, 224
Siena, 415
 Silbiger Alexander, 290n
 Silleari Armando, 448
 Silvani Marino (editore), 369n, 370n, 395
 Silvestrelli (o Silvestrucci) Lattantio (organista), 447, 448
 Silvestri Roberto, 374n
 Silvestro (san), 29
 Simone (san), 8, 10
 Sisto V (Felice Peretti, papa), 169
 Sitarz Andrzej, 4n, 175n, 224
Slesia, VI, 77, 84, 94-95
 Smith Peter, 485n
 Smithers Don Leroy, 485n
 Sodi Manlio, 113, 215n, 216n
 Somasco Giovanni Battista (editore) 371n
 Soppelsa Maria Laura, 538n
 Soranzo Marco Aurelio, 429n

- Sorbelli Francesco Antonio (contralto), 447
 Sorge Georg Andreas, 516
 Sormanni Antonio, 422
 Sorte Bartolomeo (trombonista), 18n
Spalato, 362, 364
 Sparacio Domenico, 221, 362n, 438n, 439n, 615, 628
Spello, 441
Spoleto, 438, 440, 441, 442, 443, 444
 Sponton Bartolomeo, 47
 Spurgjasz Katarzyna, VI
 Squarzi Giovanni Battista (frate), 611-612
 Stefano (santo), 28, 29
 Stein Nikolaus, 127n, 180n
 Stella Domenico, 220, 339n
 Stella Loris, 41n
 Stevens Kevin M., 342n
 Stipčević Ennio, VI, VIII, 362, 364n, 372
 Stockigt Janice, 501, 502n, 504
 Stoessel Jason, 502n
 Strappati Tarcisio, 221
 Strata Giovanni Battista, 180
 Stratico Giuseppe Michele, X, XI, 527-540
 Suess John, 486n
 Surian Elvidio, 373n
Svizzera, 89
 Sigmund Franz von Tyrol, 167n
- Tagliavini Luigi Ferdinando, 369, 372n, 389n, 483, 485, 486
 Talbot Michael, 510, 511
 Tamburini Carlo (soprano), 447
 Tampellini Alberto 392n
 Tampieri Domenico, 223
 Tanasini Gino, 328n
 Tarditi Orazio, 84
 Tartaro Nicolò (violonista), 19
 Tartini Giuseppe, X, XI, 515-526, 527-533, 535, 537, 538, 544, 609n, 614, 622n
 Taschetti Gabriele, 298n
 Tebaldini Giovanni, 220, 448n, 546n, 615, 628
Terni, 443, 445
 Tevo Zaccaria, X, 52, 544
 Theuli Bonaventura, 437
- Thumiger Jean, 61n
 Tibaldi Rodobaldo, 129n, 204
 Tiburtino Giuliano, 105
 Tielci Bonagrazia, 388
 Tigrini Orazio, 570
 Tini Giovanni Antonio (editore), 342, 345
 Tini Giovanni Battista (libraio), 345n
 Tisserand Felix, 55n, 56n, 57n, 58n, 59n, 61n
 Todeschini Cavalla Anna, 515n
 Toffetti Marina, VII, 216n, 290n, 294n, 297n, 299n, 342n, 344n, 346-347
 Tommaso (apostolo), 35, 58
 Tommaso da Modena, 34
 Torelli Daniele, VIII, XI, 287n, 323n
 Torelli Giuseppe, 486n
Torino, 57n, 63, 64, 324n
 Torre Giovanni, 609n
Toscana, 415, 417
 Toscani Claudio, 510n
 Tosi Pierfrancesco, 511
 Tosti Giovanni Battista, 441
 Trabattone Egidio, 81
 Tradate Agostino (editore), 343, 345
 Tradate eredi di Agostino (editori), 345, 346
 Traeri Carlo (organaro), 491
 Traeri Domencio (organaro), 389
 Traeri Francesco (organaro), 389
 Trentini Francesco, 34n
Trento (concilio di), 2, 56, 102, 105, 115, 121, 160, 215, 216n, 325
 Tresti Flaminio, 296
Treviso, V, 33, 34, 36, 39, 40, 43, 46-48, 50, 53, 126n, 429
 Triacca Achille Maria, 113n
 Tribuzio Giovanni, 407n
 Tricarico Bartolomeo da, 491
Trieste, 50, 331, 333, 334n, 336, 338
 Trotti (vescovo), 427
 Tuksar Stanislav, VI, X, 527n
 Turchini Angelo, 342n
 Turriani Michel'Angiolo, 83
 Turrini Giuseppe, 221
 Tyrrel John, 191n, 223
- Udine*, 110, 427n
 Ughi Luigi, 169n, 220

- Urbano VII (Giovanni Battista Castagna, papa), 169
 Urrio Francesc'Antonio, X
 Ursino Gennaro, 361n
 Usper Francesco (Sponga), 334n
- Vacchelli Giovanni Battista, 438n
 Vaghi Giambattista (frate), 627
Valenza Po (Alessandria), 327n, 328
 Valesi Fulgenzio, 296
Valle d'Aosta, 55-60, 68
 Vallotti Francescantonio, X, XI, 527-540, 543, 545, 546, 610, 614-615, 616, 626, 628
 Van der Linden Huub, 411n
 Vandini Antonio, 544, 614, 622n
 Vanhulst Henri, 135n
 Vannarelli Francesco Antonio, X, 437-484
 Vanscheeuwijck Marc, VIII, 7, 22n, 26n, 365n, 391n, 392n, 394, 404n, 406, 486n, 488n, 494n
 Varoto Michele, 115n
Varsavia, 86, 327, 328n
 Vastamili Giovanni Battista (organista), 489n
Vasto, 362
 Vatielli Francesco, 485
 Vecchi Giuseppe, 221-222, 339n
 Vecchi Orazio, 158n
 Vecchi Orfeo, 344
Venezia, V, VIII, 6, 44, 46, 50, 51, 53, 79, 124, 131, 133, 136, 140, 143, 159, 161, 164, 168, 172, 189, 200, 208, 288, 291, 294, 295, 297, 334n, 361, 362n, 364, 372, 385, 387, 392, 395, 409, 488n, 489, 490, 493, 501, 504, 505, 543, 544, 545, 546, 548, 609, 612, 613, 614, 616, 621, 626, 627
 Veracini Francesco Maria, 488n
Vercelli, 429n
 Verga Davide, 510
Verona, 167n, 627
 Vespa Girolamo, 440, 492
 Viadana Lodovico da, VII, 39, 123-156, 158n, 172n, 176n, 344
 Vicentino Nicola, 110, 339
Vicenza, 22n, 49n, 50
 Victoria Tomás Luis de, 115
Vienna, IX, 294, 327, 328n, 411, 413, 414, 415, 416, 425, 430, 439n, 490
 Vigoni Carlo Federico (editore), 428n
 Vigni Caterina de', 489
 Villa (Sardo) Daniele (organista e organaro), 42, 49
Villa S. Maria, 361n
 Vincenti Alessandro (editore), 82, 83, 140, 288, 295, 305, 390n, 395n, 396, 443n
 Vincenti Giacomo (editore), 123, 126n, 127, 128, 129, 130-132, 134-136, 140, 143
 Vincentius Caspar S. Andreae, 165n
 Visconti Ottaviano, 100
 Vitali Angelo, 448
Viterbo, 440n
 Vittorelli Andrea, 160n, 222
 Vittori Nicolò (organista), 333n
 Vivaldi Antonio, 510
 Viviani Pietro Paolo (editore), 439n
Voghera, 328
- Walsby Malcolm, 124n
 Walther Johann Gottfried, 136n, 137, 139
 Weaver Andrew, 412
 Webster James, 505, 513n
 Wernli Andreas, 177n
 Whenham John, 288n
 Wienpahl Robert W., 518n
 Wiering Frans, 191n, 201n
 Wilk Piotr, 4n, 175n, 224
 Willaert Adrian, 44, 158n
 Williams Peter, 300n
 Winterfeld Carl Georg August Vivegens von, 139n
 Wiora Walter, 191n
 Wolf Christoph, 289n
- Zaccardi Fiore, 48
 Zaccaria Rita, 222
 Žáčková Rossi Michaela, VI
Zagabria, 363n
 Żalaski Joannes Chrysostomus, 85, 88-90, 94
 Zambon Carlo, 439n
 Zanardi Antonio, 391
 Zanchi Liberale, 115n
 Zanebone (organaro), 425

- Zanini Alba, 48n, 50n
Zanotti Gino, 490n
Zanotti Giovanni Battista, 50
Zappella Giuseppina, 342n
Zara (Zadar), X, 527
Zardin Danilo, 30n
Zarlino Gioseffo, 290, 515, 518, 525,
526, 570
Zerda Isabella Maria della (e d'Arago-
na), 430
Zibetto Giovanni (notaio), 36n
Ziino Agostino, 6n, 387n
Zineroni Agostino, 115n
Zuan Michiel (tenore), 36
Zucchini Gregorio, 179-180, 200n

INDICE GENERALE

Introduzione (MAURIZIO PADOAN)	v
MAURIZIO PADOAN, <i>Cadenze liturgiche nella musica sacra barocca. Sant'Antonio a Padova (1565-1679) e contesto padano</i>	1
DAVID BRYANT, <i>La chiesa di San Francesco a Treviso nella rete dell'attività musicale dei conventi francescani</i>	33
EMANUELA LAGNIER, <i>I Francescani ad Aosta. Le vicissitudini storiche e l'attività musicale tra XVII e XVIII secolo</i>	55
KATARZYNA SPURGIASZ, <i>La seconda pratica francescana come avanguardia della Controriforma in Slesia</i>	77
JEFFREY KURTZMAN, <i>Li dilettevoli Magnificat di Orazio Colombano: un notevole rappresentante della musica sacra post-tridentina</i>	97
LUIGI COLLARILE, <i>Edizioni musicali perdute di fra' Lodovico Viadana: una ricognizione analitica</i>	123
MICHELANGELO GABBRIELLI, <i>Le messe di Giulio Belli</i>	157
MARINA TOFFETTI, <i>Note sul processo creativo nel primo Seicento: le due edizioni dei Concerti all'uso moderno a quattro voci di Giovanni Ghizzolo (Milano, 1611 – Venezia, 1623)</i>	287
DANIELE TORELLI, « <i>Ch'al tuo canto nissun giunger presume</i> »: <i>Fra Claudio Cocchi da Genova, maestro di cappella e accademico</i>	323
CHRISTINE GETZ, <i>Costanti nella raccolta di musica «francescana» stampata da Filippo Lomazzo</i>	341
MICHELE CINQUINA, <i>Padre Gaetano de Stefanis da Chieti. Nuovi spunti di ricerca biografica e musicale</i>	361
LICIA MARI, <i>Francesco Passarini maestro di cappella in San Giovanni in Persiceto</i>	385
ROBERT L. KENDRICK, <i>Gli oratori 'viennesi' di Francesco Passarini</i>	411
MARIATERESA DELLABORRA, <i>Oratori, intrecci e azioni musicali in Pavia tra 1680 e 1715: una ricognizione alla luce di nuove fonti</i>	419
IVANO BETTIN, <i>Francesco Antonio Vannarelli. La vita e il catalogo tematico delle opere</i>	437

MARC VANSCHEEUWIJCK, <i>La 'scuola bolognese' e il musicista francescano Ferdinando Antonio Lazzari</i>	485
ALAN MADDOX, <i>The 'storm' topos in two solo bass motets at the Pontificia Biblioteca Antoniana</i>	499
STEWART CARTER, <i>Giuseppe Tartini and the Music of Nature</i>	515
LUCIJA KONFIC, <i>Francescantonio Vallotti's theoretical system as reflected in Giuseppe Michele Stratico's theoretical writings on music</i>	527

APPENDICE

DANIELE GAMBINO, <i>Il trattato teorico-pratico di Francesco Antonio Calegari ovvero l'Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni</i>	543
LEONARDO FRASSON (†), <i>Il p. Francesco Antonio Calegari maestro di cappella al Santo</i>	609
Indice dei nomi	629
Indice generale	645

COLLANA «CENTRO STUDI ANTONIANI»

1. AA.VV., *S. Antonio di Padova fra storia e pietà. Colloquio interdisciplinare sul «fenomeno antoniano»*, 1977, pp. 528.
2. AA.VV., *I volti antichi e attuali del Santo di Padova. Colloquio interdisciplinare su «l'immagine di sant'Antonio»*, 1980, pp. 608.
3. GIULIO CATTIN (a cura), *Francescantonio Vallotti. 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, p. 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. col.

21. GIOVANNI LUISETTO, *Padre Bernardino Rizzi, «Il frate possente»*, 1995, pp. 384, tavv. fotogr.
22. ROBERTO PACIOCCO, «*Sublimia Negotia*». *Le canonizzazioni dei santi nella curia papale e il nuovo Ordine dei frati Minori*, 1996, pp. 220, tavv. col.
23. ANDREA CALORE, *Contributi donatelliani*, 1996, pp. 61, tavv. fotogr.
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. fotogr.
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 Minori (secc. XII-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. (Esaurito)
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.
31. ISIDORO LIBERALE GATTI, *S. Francesco di Treviso, una presenza minoritica nella Marca Trevigiana*, 2000, pp. 428.
32. LJUDEVIT ANTON MARACIC, *Ponti sull'Adriatico. Le Province di Sant'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. 488.
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.

39. MARTINA PANTAROTTO, *La Biblioteca manoscritta del convento di San Francesco Grande di Padova*, 2003, pp. 266.
40. MARIA TERESA DOLSO, *La «Chronica XXIV Generalium»: il difficile percorso dell'unità nella storia francescana*, 2003, pp. 424.
41. ANDREA TILATTI, *Odorico da Pordenone. Vita e Miracula*, 2004, pp. 188.
42. ANTONINO POPPI, *Storia della Provincia Patavina di Sant'Antonio dei frati Minori Conventuali (1952-1979)*, 2008, pp. 496.
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. 395.
44. LUCIANO BERTAZZO - DONATO GALLO - RAIMONDO MICHETTI - ANDREA TILATTI (a cura), *Arbor Ramosa. Studi per Antonio Rigon da allievi amici colleghi*, 2011, pp. 736.
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. 131 f.t.
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. col.
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. 400.
48. LUCA BAGGIO - LUCIANO BERTAZZO (a cura), *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della Basilica di Sant'Antonio*, 2012, pp. 249, tavv. col.
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 S. Antonio (secoli XIII-XIV)*, 2012, pp. 390, tavv.
51. GIOVANNI ANGELI, *Lettere del Sant'Ufficio di Roma all'Inquisitore 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, pp. XX, 172, tavv.
52. ELISABETTA FRANCESCUTTI (a cura), *Crocifissi lignei a Venezia e nei territori della Serenissima, 1350-1500. Modelli, diffusione, restauro*. Atti del convegno internazionale, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 18 maggio 2012, con la collaborazione di Carlo Corsato, 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, 84.
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.

56. CARLO CORSATO - DEBORAH HOWARD (a cura), *Santa Maria Gloriosa dei Frari. Immagini di devozione, spazi della fede / Devotional Spaces, Images of Piety*, 2015, pp. XXVIII, 324, tavv.
57. ELEONORA LOMBARDO (a cura), *Models of Virtues. The Roles of Virtues in Sermons and Hagiography for new Saints' Cult (13th to 15th Century)*. International Meeting, Porto 22-23 March 2013, 2016, pp. X, 326, tavv.
58. LUCIANO BERTAZZO - ELDA MARTELLOZZO FORIN (a cura), *Camposampiero. La parabola del francescanesimo osservante (secoli XV-XVI)*. Atti della Giornata di studio, 23 maggio 2015, 2016, pp. 223, tavv.
59. ELISABETTA FRANCESCUTTI (a cura), *Il restauro del Crocifisso ligneo di Donatello nella chiesa dei Servi di Padova: diagnostica, intervento, approfondimenti*. Atti della giornata di studio, Udine, Centro culturale delle Grazie, 15 maggio 2015. Con la collaborazione di FRANCESCA MENEGHETTI, 2016, pp. XII, 368, tavv.
60. LEO ANDERGASSEN, *L'iconografia di sant'Antonio di Padova dal XIII al XVI secolo*, 2016, pp. 648, tavv.
61. PAOLA DESSI - ANTONIO LOVATO (a cura), *Giovanni Tebaldini (1864-1952) e la restituzione della musica antica*. Atti della Giornata di Studio Sala delle Edicole - Corte dell'Arco Vallaresso, Padova 16 novembre 2015, 2017, pp. 217.
62. ALBERTO COLZANI - ANDREA LUPPI - MAURIZIO PADOAN (a cura), *Barocco padano e musicisti francescani, II. L'apporto dei maestri conventuali*. Atti del XVII Convegno internazionale sul barocco padano (secoli XVII-XVIII), Padova 1-3 luglio 2016, 2018, pp. XII, 646, 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 Matri (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. *Insedimenti 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 giugno 2018
dallo Stabilimento Tipografico «Pliniana»
Viale F. Nardi, 12 – 06016 Selci-Lama (PG)
st.pliniana@libero.it